

INDICE

<i>Presentazione</i>	<i>I</i>
<i>Introduzione</i>	<i>III</i>
<i>Abbreviazioni</i>	<i>VII</i>
PARTE PRIMA - Il Concerto	1
Le ipotesi storiche	3
Il genere, la forma e l'esecuzione	15
La melodia	23
L'armonia	29
La strumentazione	33
PARTE SECONDA - I singoli movimenti	45
Il primo movimento	47
Il secondo movimento	51
Il terzo movimento	63
Il quarto movimento	65
PARTE TERZA - Confronti vivaldiani	73
Il primo movimento del <i>Concerto funebre</i> e la sinfonia del melodramma <i>Tito Manlio</i>	75
Il quarto movimento del <i>Concerto funebre</i> e il fugato del concerto RV123	79
<i>Bibliografia</i>	<i>87</i>

PRESENTAZIONE

«Che farò senza Euridice?» dice Orfeo quando l'amata sposa gli viene sottratta per la seconda volta (e definitivamente) nell'incerto cammino di ritorno dall'Ade al mondo della luce. La musica sublime che Gluck ha scritto su questo testo, però, non esprime, secondo Hanslick, la disperazione del protagonista, tanto vero che, sempre a giudizio dello studioso di estetica, potrebbe adattarsi altrettanto bene alle parole «Che farò con Euridice?».

Asemanticità della musica, dunque, ed impossibilità per questa arte di esprimere o suscitare emozioni per l'autore del famoso libro sul bello musicale (*Von Musikalisch-Schönen*) edito a Lipsia nel 1854. Ben diverse erano invece le convinzioni all'epoca di Vivaldi e di Vivaldi stesso che, per dimostrare l'efficacia del "linguaggio" della musica strumentale, pubblicò ad Amsterdam i concerti delle stagioni con il testo dei sonetti disposto lungo la partitura, in corrispondenza dei singoli elementi musicali.

Sulla traccia di Vivaldi Fabio Ricci è andato alla ricerca dell'estetica del "funebre" nell'omonimo concerto del musicista veneziano. Ricerca che partendo da una dettagliata e rigorosa analisi della partitura (frutto di un lavoro di tesi di laurea ormai lontano nel tempo) non si è limitata a porre l'opera d'arte sul "lettino dell'analista" per un semplice, seppur nobile, esercizio della mente; ma è giunta all'individuazione della retorica del "funebre" e, in ultima istanza, a considerazioni sul concetto filosofico della morte contrapposto alla vita. Il tutto supportato anche da una solida indagine storico-documentaria che chiarisce circostanze di composizione dell'opera e committenza per «gli appassionati di ricerca musicologica», come dice Fabio Ricci. Non una generica guida alla lettura del *Concerto funebre*, dunque, ma una interpretazione personale e profonda della pagina vivaldiana.

Biancamaria Brumana

INTRODUZIONE

L'interesse che il *Concerto funebre* di Vivaldi può suscitare negli appassionati di ricerca musicologica comprende svariate ragioni, sia storiche che compositive di tipo linguistico, stilistico ed estetico, o addirittura ragioni filosofiche di tipo etico ed esistenziale, suscitando interessi assai più estesi e universali. Il linguaggio attraverso il quale si realizza l'estetica funebre del *Concerto*, è infatti la musica di genere strumentale: priva del riferimento semantico di un testo verbale, attraverso quali elementi linguistici e componenti stilistiche esclusivamente sensoriali può avvenire tale comunicazione? Il genere della musica prescelto va anche collocato nel costume e nello stile di un'epoca, di un luogo, di una personalità. Vivaldi è un autore emblematico del primo Settecento ed è un modello di stile Barocco (non nel senso che il Barocco è Vivaldi, ma che Vivaldi è il Barocco) che evidenzia un'estetica "sovrapersonale", rappresentativa delle capacità di normale comprensione collettiva e motivata da finalità oggettive e professionali, anziché essere l'esclusiva espressione dell'ispirazione individuale. La musica barocca, nella sua estetica di preponderante exteriorità e appariscenza, di dualismo degli estremi contrasti nella essenzialità dei fattori compositivi (scrittura musicale monodica, armonia schematicamente tonale, strumentalità variata ma ricorrente), è rappresentata soprattutto dal genere e dalla forma del concerto barocco. Vivaldi ha scritto musica di molti generi: vocale e strumentale, sacra e profana, liturgica e teatrale. I suoi concerti costituiscono il massimo esempio di edonismo della forma: tipici e rappresentativi, oltretutto dell'autore, anche della cultura sensuale, estetistica, cosmopolitica e innovativa di Venezia. Rispetto agli stilemi del Barocco musicale, della cultura veneziana e del magistero di Vivaldi, come si definisce e si distingue il valore "funebre" del concerto esaminato?

Eppure l'estetica funebre del *Concerto*, oltre ai riferimenti precedenti, è implicitamente un riflesso filosofico e linguistico della più complessiva concezione etica dell'esistenza (che comprende i fenomeni della vita e complementariamente della morte) tanto nel compositore, quanto nel contesto culturale che lo avvolge e lo influenza. È possibile risalire a tale concezione nell'autore o nella società? E potrebbe rintracciarsi in essa l'influenza del destinatario o della committenza? Siamo arrivati al problema storico, condizionante per valutare l'autonomia creativa di Vivaldi: dove, quando, e soprattutto per chi Vivaldi scrisse il *Concerto funebre*? È possibile arrivare a stabilirlo, o almeno riuscire fondatamente a immaginarlo? E in che modo?

Il programma del presente studio sul *Concerto funebre* prevede una ricerca storica e un'analisi musicale entrambe condotte, almeno nelle intenzioni, nella maniera più completa possibile, per ciò che consentono fonti storiche e metodologia dell'analisi musicale e dell'estetica. Il metodo di ricerca di tutto il presente lavoro vuole essere "dimostrativo", offrendo cioè la possibilità di verificare ogni dichiarazione. Infatti, il tono di certezza e di ipoteticità del discorso è proporzionale alla possibilità di verificarne le affermazioni attraverso ragionamenti

logici e considerazioni tecniche, e, specialmente nell'analisi musicale, per mezzo del supporto documentario di dati, organizzati anche in schemi che fanno uso di simboli. Il fine dell'analisi musicale condotta è stato quello di rilevare i fenomeni più significativi e rappresentativi degli argomenti considerati, nel senso di ricercare e documentare sia le eccezioni che le consuetudini stilistiche nell'opera specifica, nell'autore e nel genere in questione, per arrivare alla spiegazione linguistica ed estetica di alcuni di essi. Lo stile espositivo utilizzato nell'analisi musicale è essenzialmente schematico. La scelta deriva dalla ampia sostanza tecnica del lavoro, dotato di un ricco repertorio di documentazione. Ciò consente la concisione e la sintesi dei concetti, che se esposti in uno stile ampio e compiuto, avrebbero richiesto uno svolgimento molto più esteso e dispersivo. Tuttavia, la densità del discorso richiede una lettura più impegnativa. La scelta di stampare le elencazioni analitiche e tecniche in caratteri grafici minori durante la trattazione, permette al lettore di accedere intenzionalmente al repertorio documentario senza ostacolare il proseguimento scorrevole del resto del discorso.

Le conoscenze certe che permettono di svolgere e di orientare la ricerca sul *Concerto funebre* consistono nell'attribuzione dell'opera e nella sua intitolazione, la quale ultima pone questioni di circostanze storiche (eventuale committenza, destinazione) e di motivazioni estetiche. I problemi storici del *Concerto funebre*, così comuni nell'esteso ma indistinto catalogo di Vivaldi, consistono invece essenzialmente nella datazione e nella destinazione dell'opera. I risultati della ricerca hanno portato alla formulazione di una proposta nuova di spiegazione riguardo al mistero della origine e della storia del *Concerto*. Inoltre, gli esiti dell'analisi musicale forniscono il rilevamento degli elementi compositivi utili per raggiungere una definizione dello stile e dell'estetica dell'opera. Se infatti i raggiungimenti storici, pur estendendo le conoscenze precedenti, rimangono insufficienti e non definitivi, le conclusioni musicali, invece, sono a nostro avviso utili e condivisibili. Il *Concerto funebre* si è dimostrato infatti un'autentica rivelazione all'esame della composizione musicale, conducendo alla scoperta di due interessanti specificità: la derivazione della melodia di tutto il *Concerto* da un noto canto gregoriano e l'utilizzazione particolarissima di due rari strumenti, quali il salmoè e la viola all'inglese, oltre al rilievo di componenti stilistiche altrettanto tipiche ma meno sorprendenti, del carattere funebre di questo concerto.

In ogni studio, il termine "ri-cerca", con cui si vorrebbe definire il presente contributo, sostiene e dirige lo sforzo, lo rende provvisorio (in quanto la conoscenza può non venire delimitata), e contiene in sé l'idea della prosecuzione e della perseveranza, come indica la radice "ri", che significa "iterazione" nel "cercare". Sembra, infatti, che il risultato di ogni ricerca sia quello, relativamente, di trovare, e relativamente, di non trovare, di raggiungere e di non raggiungere, di non ottenere e di ottenere (magari quello che non si era cercato), di modo che lo stesso tentativo debba continuamente ripetersi, in una inestinguibile ma sempre rinnovata fluttuazione tra certo ed incerto, sconosciuto e conosciuto, ri-

solto e (ancora) non risolto. Tanto, che, quello che viene trovato non si possedeva prima, ma ciò di cui poi si dispone è comunque meno di quanto infine si vorrebbe avere: ne deriva che la verità e la ricerca possono, e dovrebbero, venire non limitate. Così è stato in questo caso: ma ciò che non è stato scoperto continueremo a cercare.