

Dana Gooley

# FULGORE E DECLINO

*dell'*

## IMPROVVISAZIONE

*nel concerto pianistico  
dell'Ottocento*

*A cura di*

COSTANTINO MASTROPRIMIANO

Nel corso dell'Ottocento, l'improvvisazione musicale, sull'onda del nascente Romanticismo, conobbe un periodo di intensa fioritura sia come pratica concertistica, sia come modalità ideale del fare musica. Ma dal 1830 cominciarono i primi segni di declino nella pratica improvvisativa pubblica. La sua rapida scomparsa nella seconda metà del secolo, paradossalmente, va di pari passo con una sua idealizzazione mitica, tutta teorica, che trova in Wagner la sua massima espressione.

Casa Editrice Astrolabio

*Preludio*

La virtù dell'improvvisazione

In tempi recenti l'improvvisazione è tornata significativamente alla ribalta nei concerti di musica classica, nelle attività didattiche e nella ricerca. Il pianista Robert Levin ha iniettato nuova vita nella musica di Mozart improvvisando ornamentazioni, cadenze di apertura e intere cadenze di fine movimento nei concerti di Mozart. Ancor più spettacolare: suona fantasie libere in stile mozartiano su temi proposti dal pubblico. Gabriela Montero ha raggiunto una particolare notorietà fra i pianisti concertisti improvvisando a lungo su temi offerti dal pubblico, attingendo a una vasta gamma di stili, da un barocco bachiano fino al jazz moderno. Gli esecutori di musica antica hanno capito da tempo l'importanza dell'improvvisazione nella prassi storicamente informata, ma artisti come il violinista Andrew Manze o il clavicembalista Richard Egarr l'hanno spinta verso nuovi confini. L'organista Thierry Escaich ha creato intere sinfonie in quattro movimenti su temi suggeriti dal pubblico, creando uno nuovo standard per una tradizione già ricca nel campo dell'improvvisazione. Gli studiosi e i cultori di questa élite di musicisti segnalano chiaramente l'intenzione di mantenere viva questa fiamma coltivando la pratica improvvisativa nei diversi linguaggi della musica classica.

Gli stimoli per questo rinnovato interesse sono molteplici. Per Manze e Levin l'incentivo è senza dubbio storico: imparando a improvvisare al modo di Mozart o Corelli puntano a raggiungere un certo grado di autenticità storica. Per Montero la ragione è più personale. Per sua stessa ammissione, ha sempre seguito la propria naturale inclinazione a improvvisare e i suoi insegnanti l'hanno incoraggiata a farlo. Escaich, dal canto suo, è un esponente della scuola organistica francese, che per oltre un secolo è andata estremamente fiera della sua abilità nell'improvvisazione. In tutti questi casi, le condizioni del mercato in cui circola la musica classica favoriscono questa rinascita, dal momento che l'improvvisazione può essere proposta commercialmente al pubblico e ai consumatori come qualcosa di insolito, di attraente e di originale. In un campo di professionisti saturo e competitivo, l'esecutore capace di improvvisare può rivendicare un segno distintivo che lo distingue dalla massa.

E nel progetto attuale di dare della musica classica un'immagine più moderna, il rischio e l'imprevedibilità dell'improvvisazione sembrano un aiuto.

Con tutto questo rinnovato interesse per l'improvvisazione classica è giunto il momento di riesaminare innanzitutto le ragioni per cui era scomparsa dalla pratica esecutiva. Nei primi due o tre decenni del diciannovesimo secolo, l'improvvisazione era parte integrante della formazione di quasi tutti i tastieristi e i compositori di livello avanzato, come pure di molti musicisti amatoriali. Non tutti i musicisti erano dotati o comunque propensi all'improvvisazione, ma nessuno si sarebbe meravigliato nell'ascoltare un tastierista o un violinista suonare estemporaneamente nei salotti, nei concerti e nelle chiese. Veniva messa in pratica come una cosa del tutto naturale dai musicisti più vari, come Beethoven, Schubert, Hummel, Liszt, Paganini, Schumann, Baillot, Mendelssohn, Chopin e Carl Loewe, per non parlare della maggior parte degli organisti e di illustri dilettanti come John Stuart Mill e Franz Grillparzer. Verso il 1830 si registrò un rapido declino dell'improvvisazione e del prestigio ad essa associato, tuttavia il residuo della grande spinta iniziale le impedì di sparire. Dopo il 1850 il calo fu più improvviso e verso la fine del secolo pochi musicisti improvvisavano ancora, salvo nelle chiese. Le cause più ampie di questo declino sono ormai abbastanza note: la crescente autorità acquisita dal concetto di 'opera' presso i compositori e presso il pubblico, l'emergere di un senso di colpa riguardo all'improvvisazione fra i virtuosi del pianoforte, e la crescita di un pubblico di ascoltatori vasto e generalizzato sprovvisto delle conoscenze necessarie a comprendere le sfumature dell'improvvisazione.<sup>1</sup>

Alle pressioni che scoraggiarono i tastieristi a continuare la pratica dell'improvvisazione verrà riservata qui un'attenzione considerevole, in modo particolare per quanto riguarda i casi di studio di Schumann e di Liszt. Tali pressioni scaturirono da vaste trasformazioni nella professione musicale, nelle aspettative del pubblico dei concerti e nell'etica economica del ceto medio – trasformazioni che non sempre raggiunsero esplicitamente la consapevolezza degli artisti che improvvisavano. Schumann, Liszt e altri esecutori alla tastiera ubbidirono a tali spinte ricostruttive, resistendovi però al contempo a diversi livelli, e rivelando così la tensione esistente fra le pratiche residue del suonare libero e le ideologie emergenti che a esso si opponevano.

Se la storia dell'improvvisazione nel diciannovesimo secolo fosse la narrazione lineare di un declino, sarebbe poco più che una triste narrazione senza vita. Ma c'è una curiosa contronarrazione: se l'improvvisa-

zione declinava nella pratica musicale, tuttavia persisteva un desiderio forte e spontaneo di mantenerla in vita. La maggior parte dei compositori continuò a improvvisare al pianoforte perché era una risorsa vitale per generare e saggiare idee compositive. Gli ascoltatori e i critici, sebbene non ascoltassero più tanto di frequente come in passato l'esecuzione di libere fantasie, non persero la capacità di meravigliarsi per le capacità di suonare estemporaneamente e continuarono ad apprezzare quel senso di sorpresa o di ispirazione elevata che spesso accompagna le improvvisazioni migliori. Ma soprattutto, il romanticismo letterario produsse una nuova, seducente *idea* dell'improvvisazione che, come illustrerò in seguito, prese piede proprio a causa del declino della pratica musicale. Negli scritti degli autori romantici, l'improvvisazione accumulò un surplus di associazioni positive (con la libertà, la spontaneità, la naturalezza) che trovarono espressione nella critica musicale, nella poesia, nei romanzi e nelle opere per il teatro. Questo compatto insieme di rappresentazioni e significati, che chiamerò 'l'immaginario dell'improvvisazione', o 'immaginario improvvisativo', diede espressione alle insoddisfazioni di un mondo musicale che si era lasciato alle spalle le improvvisazioni vere e proprie, ma voleva richiamarle indietro in una sorta di forma ripensata o riflessa. Nessuno incarna questo paradosso meglio di Richard Wagner, che fu profondamente lontano dall'estemporaneità espressiva nelle sue opere, ma che tessé le lodi dell'improvvisazione nel suo saggio "Sul destino dell'Opera" e creò per il teatro le figure di due trovatori il cui canto improvvisato è una modalità di azione eroica.<sup>2</sup>

Questo libro si concentra sulla musica classica europea all'incirca fra il 1810 e il 1880 e traccia il processo attraverso il quale l'improvvisazione alla tastiera uscì dalla pratica corrente, per poi ritornare in vita in forma di idea o di rappresentazione. Esso prende l'avvio non solo dai recenti sviluppi nella pratica esecutiva della musica classica, ma anche dai vivaci dibattiti sull'improvvisazione come pratica culturale che in tempi recenti hanno registrato una crescente attenzione da parte degli studiosi. Nel 1974 l'etnomusicologo Bruno Nettl pubblicò un notevole articolo che invitava a intraprendere uno studio comparativo dell'improvvisazione nelle diverse tradizioni musicali di tutto il mondo, ivi inclusa la tradizione della musica classica occidentale.<sup>3</sup> Le metodologie della ricerca entomusicologica stavano però abbandonando questo tipo di comparazioni a largo raggio: forse per questo nessuno ne raccolse il testimone. Un quarto di secolo dopo, tuttavia, Nettl curò la raccolta di saggi *In the Course of Performance: Studies in the World of Musical Improvisation* (1998), che riportò in auge l'approccio comparativo e rag-

giunse un pubblico più vasto.<sup>4</sup> Il suo successo diede l'impulso per una raccolta successiva, *Musical Improvisation: Art, Education, and Society* (2009), curata da Nettle e da Gabriel Solis.<sup>5</sup>

Non è facile spiegare perché questo tema abbia attratto un così grande interesse da parte del mondo della ricerca negli anni novanta e due-mila. Tuttavia l'incremento degli studi sul jazz, a seguito dell'ondata di entusiasmo che ha salutato la creazione di Jazz at Lincoln Center, sembra aver giocato un ruolo decisivo. Prima di allora, quello del jazz era un campo ben delineato ma ancora metodologicamente angusto e con scarsa rilevanza in ambito umanistico. La situazione è cambiata repentinamente negli anni novanta, quando i musicologi hanno rimosso le barriere divisorie della teoria culturale, politica e antropologica, offrendo prospettive radicalmente nuove all'improvvisazione jazz.<sup>6</sup> Il progetto di *In the Course of Performance* sembra ispirarsi, almeno in parte, alla volontà di raggiungere gli stessi obiettivi di studio anche per le altre tradizioni di improvvisazione. Le linee di studio erano chiaramente finalizzate a offrire un quadro il più possibile differenziato delle diverse tradizioni; tuttavia il jazz e le tematiche afro-americane finirono per essere, in proporzione, sovrarappresentati.

Nell'ultimo decennio gli studi sull'improvvisazione hanno continuato a proliferare in nuove direzioni, attirando l'attenzione di filosofi, scienziati cognitivisti, educatori musicali, oltre che di studiosi di musica di consumo, i quali un tempo si occupavano per lo più di jazz, mentre ora sono confluiti in un gruppo di artisti e intellettuali associati alla rivista *Critical Studies in Improvisation* (d'ora in poi CSI). Questo gruppo ha un programma certamente non univoco, ma piuttosto esplicito e circostanziato.<sup>7</sup> Si concentra principalmente su alcuni tipi di improvvisazione sperimentale collettiva che affondano le radici negli stili del black jazz progressivo, dal bebop in poi. John Coltrane, che ha attraversato il bebop e il jazz modale per giungere al free jazz, ne è lo spirito guida. Il gruppo CSI intende l'improvvisazione come qualcosa che va al di là della musica stessa. È una metafora del processo di formazione sociale, che si muove verso obiettivi progressivi, democratici e solidaristici in un mondo plurale: "l'improvvisazione è essenzialmente una pratica umana, democratica e di emancipazione [...] un modello generativo tuttora largamente inesplorato di dialogo e d'azione politici, culturali ed etici".<sup>8</sup> Si tratta di una considerazione generale sulla natura dell'improvvisazione; tuttavia la maggior parte degli scritti del gruppo CSI concepisce l'improvvisazione, implicitamente o esplicitamente, come una risposta creativa all'esperienza storica degli afro-americani segnata da violenza,

espropriazione e oppressione politica, e per questo come un processo essenzialmente emancipatorio, collettivo, anti-istituzionale e di resistenza politica. Con un ragionamento circolare, gli autori di *The Fierce Urgency of Now* si chiedono: "Come mai l'insieme delle pratiche culturali associate alla musica improvvisata è stato ridotto a funzione della sfida all'ortodossia?"<sup>9</sup>

Considerati le scelte tematiche e i confini storici posti da CSI, non sorprende che la musica classica europea vi venga trattata raramente, o non venga addirittura menzionata. La musica classica può certamente essere vista come la tradizione in opposizione alla quale l'improvvisazione musicale implicitamente si definisce.<sup>10</sup> Dopo tutto essa è associata storicamente con le élite bianche europee e i poteri dominanti. In un saggio fondamentale per questo campo di studi, George Lewis ha parlato di un "vuoto di circa centocinquanta anni" nell'improvvisazione musicale europea – il periodo fra il 1800, quando la realizzazione estemporanea del basso cifrato cessò di essere una pratica normativa, e il 1950, quando i musicisti del bebop e i compositori di avanguardia cominciarono a ripraticarla.<sup>11</sup> Come confine euristico per tendenze storiche di larga scala, un salto di 150 anni può bastare. Ma per uno studio critico sull'improvvisazione – ossia un approccio che ne esplori le dimensioni sociali, politiche e filosofiche – esso risulta per molti versi controproducente, poiché l'improvvisazione non 'scompare' realmente nella musica europea del diciannovesimo secolo. Non scompare affatto, per esempio, nella musica liturgica. In molti altri contesti viene reincanalata e ridistribuita, come spinta ai margini dalle correnti principali, e questo processo di emarginazione, che è insieme sociale ed estetico, lambisce le questioni centrali poste da CSI.

Per questo, la nostra trattazione non si basa sull'assunto che l'improvvisazione sfidi sempre le ortodossie. Essa tenta, tutt'al più, di dimostrare come l'improvvisazione sia storicamente un atto di resistenza, se non proprio sovversivo. Al principio del periodo qui considerato, cioè intorno al 1810, l'improvvisazione era praticata diffusamente da musicisti che esercitavano un'autorità nel loro campo e rappresentava una delle dimostrazioni più efficaci di tale autorità in quanto professionisti. Quando i critici cominciarono a condannarla negli anni venti e trenta dell'Ottocento, l'effetto fu senza dubbio quello di inibire dal praticarla alcuni musicisti dotati di talento. Ma il veto ebbe un altro effetto, non voluto: quello di ammantarla del fascino del proibito. Ciò spinse gli artisti romantici a rivendicarla in nome di uno spirito ribelle, innovativo e, in qualche modo, visionario. Anche quei musicisti romantici che non

praticavano più l'improvvisazione come genere a sé, spesso ne riconoscevano il valore, in linea con quello che i letterati romantici andavano professando.<sup>12</sup> Gli improvvisatori erano rappresentati sempre più come figure ai margini del potere culturale – pastori, gitani, trovatori, saltimbanchi – ed era proprio il loro status di marginali a renderli affascinanti e ammirati.

Uno degli assunti principali di questo volume, dunque, è che l'idea dell'improvvisazione musicale come 'bene' etico e sociale – una visione centrale finora negli studi critici – è in definitiva un prodotto del primo Ottocento, e la sua origine è nel romanticismo letterario. Questo tema è stato affrontato esplicitamente nell'importante testo di Angela Esterhammer *Romanticism and Improvisation*.<sup>13</sup> Esterhammer dimostra che la stessa nozione di improvvisazione come modalità di produzione artistica si formò lungo due vie di sviluppo. Innanzitutto, nel tardo Settecento, la nascente cultura di viaggio spedì un gran numero di persone verso l'Italia, dove conobbero performance di poesia estemporanea molto diverse da quelle della propria terra d'origine. Per i viaggiatori stranieri questo rappresentò davvero l'incontro con una pratica culturale 'altra'. Essi sperimentarono una combinazione di emozione, stupore e connessione visionaria con l'antico mondo della latinità. La seconda via è una conseguenza della prima: nei primi tre decenni del diciannovesimo secolo i poeti improvvisatori vennero presentati *en masse* al pubblico europeo attraverso una serie di esecuzioni dal vivo e rappresentazioni letterarie. Alcuni poeti italiani dal fiuto imprenditoriale, individuando un mercato per le proprie performance fuori dell'Italia, intrapresero tournée europee, producendo imitatori che improvvisavano poesie in francese e in tedesco.

L'editoria giocò un ruolo ancora più determinante nella diffusione della figura dell'improvvisatore. L'opera più influente in tal senso fu il romanzo *Corinne* di Germaine de Staël, un clamoroso bestseller internazionale la cui eroina è una poetessa italiana improvvisatrice. L'opera di de Staël influenzò la rappresentazione degli improvvisatori nella poesia popolare, nei romanzi, nella musica e nell'opera. Quando Stendhal, per esempio, celebrava lo spirito improvvisativo della musica italiana, contrapponendolo al carattere riflessivo e intellettuale della musica tedesca, faceva propria quell'idea di confronto su base etnico-nazionale posta da Staël.<sup>14</sup> Esterhammer dimostra come il personaggio-allegoria di Corinne sia divenuto un topos letterario fortemente cristallizzato, capace di racchiudere in sé diversi binomi: Italia-Inghilterra, sud-nord, orale-scritto, femminile-maschile, performance-scrittura, spontaneità-ri-

flessione ecc. In queste opposizioni il secondo termine è quello privilegiato, ma l'attività dell'improvvisatore sospende sempre temporaneamente quel privilegio; in questo modo destabilizza l'opposizione e rivela la forzatura insita nel primato del secondo termine. Dall'inizio, dunque, l'immagine romantica dell'improvvisatore ha un potenziale dirompente, capace di fare pressione contro il privilegio della scrittura, della ragione e del maschile.<sup>15</sup>

Questi sviluppi letterari si mossero indipendentemente dal campo musicale, in cui l'improvvisazione ebbe una propria storia e una propria prassi peculiare. Ma, al di là della pratica musicale, il dibattito sulla musica fu profondamente plasmato dal romanzo di de Staël e dall'estetica del romanticismo. Una delle ragioni sta nel fatto che i poeti improvvisatori italiani erano accompagnati di solito dalla chitarra, dal violino o dal pianoforte e le loro esecuzioni avevano molto in comune con quelle dei musicisti, specialmente dei virtuosi di uno strumento. Di fatto, la cultura letteraria offrì al termine 'improvvisazione' una diffusione che in precedenza, nel gergo musicale, non aveva avuto. Nella prima metà del diciannovesimo secolo, i musicisti, i teorici e i pedagoghi francesi usavano il termine *préluder* assai più di *improviser*. Il secondo termine divenne di comune impiego fra i musicisti professionisti solo nella seconda metà del secolo. Tuttavia, scrittori romantici come George Sand avevano un vero debole per il termine *improviser*, e lo utilizzavano largamente nei propri scritti sulla musica e sull'arte. In Germania i termini *fantasieren*, *präludieren*, *vom Stegreif spielen* ed *extemporieren* ebbero una vita persino più lunga prima di essere sostituiti da *improvisieren*. In tutte le lingue il sostantivo 'improvvisazione', usato per indicare un singolo evento o una singola esibizione, venne usato ancora più di rado in campo musicale. La forma del sostantivo con l'articolo 'un'improvvisazione' era impiegata per indicare una esibizione verbale come la citatissima "Improvvisazione al Campidoglio" di Corinne o un discorso politico o parlamentare degno di nota.<sup>16</sup> Per la prima metà dell'Ottocento, i termini 'improvvisare' e 'improvvisazione' non erano assolutamente parte del lessico riferito a ciò che noi oggi chiamiamo improvvisazione musicale. La terminologia era assai più variegata a seconda dello strumento, dello stile e del genere coinvolti. Come vedremo trattando Carl Loewe, il termine 'improvvisazione' si spostò in modo più o meno unidirezionale dall'ambito letterario a quello musicale.

È importante sottolineare che la 'costruzione' dell'improvvisazione nella letteratura romantica non fu soltanto opera della cultura scritta, ma anche degli improvvisatori poetici e musicali, con le esibizioni dei

quali gli scrittori si cimentarono in una sorta di dialogo simbiotico. Uno dei meriti della storia dell'improvvisazione poetica delineata da Esterhammer sta nel fatto che opera una distinzione essenziale fra la performance e la rappresentazione letteraria, mostrando al contempo la loro connessione e la mutua costituzione nel primo Ottocento. La distinzione è valida non tanto per ragioni filosofiche, ma piuttosto per il fatto che la retorica romantica spesso marca il divario fra l'evento e la sua rievocazione, alimentandosi della tensione che si genera fra di essi. È tipico della retorica romantica, ad esempio, evocare l'improvvisazione come un atto generativo che evita la finitezza del segno linguistico così come la materialità della comunicazione. In maniera consapevolmente ironica, essa impiega l'artificio letterario per rivivere l'intensità magica di un evento che è ormai smarrito, sia per il linguaggio che per la riflessione.<sup>17</sup>

Nel focalizzarsi su questa interazione fra l'improvvisazione musicale, la rappresentazione letteraria e la ricezione critica, questo libro segna un allontanamento da larga parte della letteratura musicologica precedente. La maggior parte degli studi esistenti sull'improvvisazione nell'Ottocento ha posto l'attenzione sulla produzione – ossia su ciò che l'esecutore faceva e i didatti prescrivevano. Essi si sono concentrati sui singoli artisti, documentando le pratiche del preludiare e della libera estemporaneità di compositori influenti quali Beethoven, Schubert, Mendelssohn, Chopin, Schumann, Liszt e di loro contemporanei meno noti.<sup>18</sup> Assai minor attenzione è stata posta ai valori e alle idee legati all'improvvisazione – i significati che essa acquisì in differenti contesti sociali e le reazioni del pubblico grande e piccolo.<sup>19</sup> Per dare la dovuta attenzione a questi temi, ho sondato estesamente fonti come riviste, giornali, lettere, diari e opere letterarie, sia per le descrizioni che per le valutazioni in essi contenute. Esaminando i significati conferiti all'improvvisazione da professionisti, pubblico e critica, noi vediamo che persino nel momento del suo massimo 'declino' molti continuarono a considerarla come un'arte, sicuramente privilegiata, di valore. I classicisti nostalgici che richiamavano alla memoria le bellissime improvvisazioni di Mozart, Beethoven e Hummel, così come gli autori romantici che intesavano paragrafi favolosi sul modo di suonare di Liszt e Chopin, rappresentavano l'improvvisazione con toni positivi e idealizzanti. Questa prospettiva molto favorevole conviveva con la montante opposizione di larga parte dei musicisti professionisti e dei critici, e non risulta sempre chiaro quale partito stesse prendendo il sopravvento.

Il risorgere dell'interesse per l'improvvisazione classica ha avuto un'influenza quantificabile sulla storiografia della musica del dicianno-

vesimo secolo. Le tecniche e le ragioni del 'preludiare' alla tastiera e al violino, per esempio, hanno ricevuto un'attenzione approfondita solo da poco. Gli studi pionieristici di Valerie Goertzen sul preludiare restano indispensabili per chiunque si interessi all'argomento. La studiosa ha mostrato quanto fosse diffuso il preludiare nella prima metà del diciannovesimo secolo e ha gettato nuova luce sulla sua pratica da parte di Clara Schumann.<sup>20</sup> Jim Samson ha collocato il preludiare nell'ambito delle pratiche del virtuoso postclassico, svelandone le diverse dimensioni sociali, economiche ed estetiche in un ricco resoconto. Uno dei suoi contributi esemplari è stato la descrizione dettagliata di come le figurazioni impiegate da improvvisatori alla tastiera avessero dato vita a un vocabolario sonoro e musicale *à part* – un vocabolario più tardi adatto a scopi compositivi, quando l'autorità della 'composizione' prese gradualmente il posto dell'autorità del 'virtuoso'.<sup>21</sup>

Kenneth Hamilton ha arricchito ulteriormente la nostra conoscenza del preludiare dall'era di Liszt fino ai primi del Novecento, traendo evidenze dalle lezioni, dall'aneddotica, dalle memorie e dalle registrazioni. Ha mostrato come il preludiare e altre forme di improvvisazione furono portate avanti nella prassi dei virtuosi ben oltre il punto di cesura che la ricerca storica situa nel 1850.<sup>22</sup> Recentemente sono stati pubblicati anche degli studi sul preludiare al violino, che mostrano una serie di principi sostanzialmente simili a quelli del loro corrispettivo pianistico.<sup>23</sup> Tutti questi studi descrivono un approccio alla musica più flessibile e libero di quello che prevale nel mondo della musica classica di oggi, dove le leggi dell'opera scritta sono profondamente strutturate. Definisco un'ontologia musicale più centrata sulla performance, con il pubblico sintonizzato sulle contingenze temporali, spaziali e materiali dell'esecuzione. Ciò non per affermare che le opere, le composizioni e le componenti melodiche non fossero comunque rilevanti. Gli esecutori molto spesso improvvisavano su entità musicali definite e il fatto di riconoscere queste entità da parte dell'ascoltatore costituiva spesso un requisito indispensabile per la leggibilità della performance. Al confronto con l'oggi, l'equilibrio era spostato molto più sugli elementi trasmissibili dell'esecuzione e sull'intervento dell'esecutore. In altre parole, l'improvvisazione radicalizzava l'elemento performativo mettendo fra parentesi e indebolendo l'influenza dell'oggetto – il brano o il tema dato – all'interno del campo esperienziale.

Questo libro si concentra su forme di improvvisazione che erano considerevolmente più libere, estese ed elaborate di preludi improvvisati, ornamentazioni, introduzioni o brevi cadenze.<sup>24</sup> Per indicare in mo-

do generale queste pratiche piuttosto diffuse e non vincolate da norme rigide ho scelto l'espressione 'suonare libero, liberamente' (*free playing*). Questa espressione è preferibile non solo per l'enfasi che pone sull'atto musicale, ma anche perché rappresenta un'alternativa neutrale a 'improvvisazione', il cui sorgere ed evolversi nel linguaggio sarà seguito con attenzione. Suonare liberamente include pratiche che non si sono consolidate mai in un genere – ad esempio, suonare un postludio liturgico, elaborare un adattamento di una melodia su richiesta in un salotto o ideare ciò che Czerny chiamava “preludi di tipo più ampio ed elaborato” – come pure quelle che sono rappresentate dai generi della fantasia libera, del preludio su corale, della fuga estemporanea e del breve preludio pianistico. Per i miei scopi, l'aggettivo 'libero' è inteso solo in senso relativo: libero da uno spartito, libero dalla memorizzazione o libero da rigorose norme formali. Va da sé che la maggior parte delle improvvisazioni di cui si tratta in questo libro si inseriscono in cornici armoniche tonali e modali e seguono i principi convenzionali della condotta melodica e della successione accordale.

La domanda se il suonare liberamente, all'interno di quei vincoli, acceda a una qualche libertà esistenziale più profonda – una finestra di indeterminazione nella quale l'esecutore può raggiungere un'estetica propria o una sua originalità – è stata centrale per gli studi critici sull'improvvisazione, ma non vi si può dare una risposta univoca per la prassi musicale classica del diciannovesimo secolo. Come si vedrà nei capitoli che seguono, gli ascoltatori sintonici con tali pratiche talvolta formulavano giudizi su quanto liberamente stesse improvvisando un esecutore alla tastiera. Più spesso, essi esprimevano un senso di frustrazione per non essere in grado di determinare se un artista stesse 'davvero' improvvisando oppure no (le eccezioni furono i romantici come George Sand, che per ragioni filosofiche erano inclini a esagerare l'affermazione della 'libertà'). Questa indistinguibilità divenne sempre più problematica nel diciannovesimo secolo, quando la corporazione dei musicisti professionisti perse la sua autorità esclusiva e fu costretta a confrontarsi con il giudizio del pubblico profano.

La relativa mancanza di attenzione degli studiosi a forme del suonare libero diverse dal preludiare può comprendersi alla luce delle poche e frammentarie tracce storiche a disposizione. E questo problema delle prove storiche è in parte responsabile dell'approccio fortemente documentario scelto in questa sede. Il problema delle fonti ha spinto i ricercatori a basarsi molto sui trattati didattici, sulle varianti scritte per esteso e sulle composizioni a stampa di carattere improvvisatorio.<sup>25</sup>

## Indice

<i>Preludio: La virtù dell'improvvisazione</i> . . . . .	pag. 9
1. La scuola dell'Abbé Vogler: Weber e Meyerbeer. . . . .	» 42
Ordini e cardini . . . . .	» 46
Weber . . . . .	» 58
Meyerbeer . . . . .	» 72
2. Il sistema dei Kapellmeister e l'esperienza d'ascolto comunitaria: Hummel, Moscheles e Mendelssohn . . . . .	» 91
Il Kapellmeister e la performance autorevole. . . . .	» 93
Kapellmeister e pubblico . . . . .	» 97
La sintesi dello stile di Hummel . . . . .	» 102
Al di là del sistema dei Kapellmeister: Moscheles . . . . .	» 114
Improvvisazioni a due: Moscheles, Mendelssohn e Hiller . . . . .	» 128
Gli studenti di Hummel . . . . .	» 132
Carl Maria von Bocklet . . . . .	» 138
Il punto culminante: Mendelssohn. . . . .	» 144
Conclusioni: il solista e la società . . . . .	» 151
3. Il Romanticismo performativo di Carl Loewe . . . . .	» 165
Wallhaide e le origini del Lied . . . . .	» 166
L'armamentario del Kapellmeister . . . . .	» 170
Il debutto berlinese . . . . .	» 174
Il cantore di ballate errante . . . . .	» 182
Improvvisazione ed estetica della ballata . . . . .	» 190
La Corinna tedesca . . . . .	» 194
Conclusione: l'antimetafisica della ballata. . . . .	» 202
4. Schumann e l'economizzazione del lavoro musicale . . . . .	» 212
Suonare e fantasticare . . . . .	» 214
<i>Materiali e figure</i> . . . . .	» 218
Improvvisazione, <i>Bildung</i> ed economia . . . . .	» 236
<i>Economie della creatività</i> . . . . .	» 240
<i>La testa o la mano</i> . . . . .	» 243
<i>Economizzare i soggetti</i> . . . . .	» 251

<i>Il Romanticismo e l'economia della generazione</i> . . . . .	» 256
5. Liszt e la retorica romantica dell'improvvisazione . . . . .	pag. 271
Il prodigio (1822-1828) . . . . .	» 273
La retorica romantica dell'improvvisazione (1830-1835) . . . . .	» 284
Immediatezza compositiva . . . . .	» 294
L'improvvisazione e l'immagine dell'Italia (1836-1838) . . . . .	» 298
Riformulare l'improvvisazione . . . . .	» 308
Il Kapellmeister . . . . .	» 316
6. "Improvvisatorietà". Il regime dell'immaginario improvvisativo . . . . .	» 332
Pratiche . . . . .	» 335
<i>L'alleanza Cavallo-Blanchard</i> . . . . .	» 335
<i>Accompagnement, armonia e modulazione.</i> . . . . .	» 341
<i>Residui</i> . . . . .	» 347
Rappresentazioni . . . . .	» 355
<i>Il trovatore wagneriano</i> . . . . .	» 357
<i>I gitani di Liszt.</i> . . . . .	» 362
<i>L'interprete improvvisatore</i> . . . . .	» 366
<i>Fantasie organistiche</i> . . . . .	» 369
<i>Postludio: Improvvisazione e utopia</i> . . . . .	» 377
Ringraziamenti . . . . .	» 389
Indice analitico . . . . .	» 392

DANA GOOLEY

FULGORE E DECLINO  
DELL'IMPROVVISAZIONE

*nel concerto pianistico  
dell'Ottocento*

Nei primi due o tre decenni del diciannovesimo secolo, l'improvvisazione era parte integrante della formazione di quasi tutti i tastieristi e i compositori di livello avanzato, come pure di parecchi musicisti amatoriali. Nessuno si sarebbe meravigliato nell'ascoltare un tastierista o un violinista suonare estemporaneamente nei salotti, nei concerti e nelle chiese. Verso il 1830 si registrò un rapido declino dell'improvvisazione e del prestigio che da essa si poteva ricavare, tuttavia il forte slancio dell'attività residuale la mantenne in vita. Dopo il 1850 il calo fu più deciso e verso la fine del secolo pochi musicisti improvvisavano ancora pubblicamente in altri contesti che non fossero quelli delle chiese.

Tuttavia, parallelamente a questo processo storico, il romanticismo letterario diede vita a una nuova, attraente idea di improvvisazione, che conquistò terreno come incarnazione mitica, e non più reale, dell'atto improvvisativo proprio a causa del declino della pratica musicale. Negli scritti degli autori romantici, l'improvvisazione accumulò un sovraccarico di associazioni positive – con la libertà, la spontaneità, la naturalezza – che trovarono espressione nella critica musicale, nella poesia, nei romanzi e nelle opere per il teatro. Il mondo musicale si era lasciato alle spalle le improvvisazioni vere e proprie, ma voleva richiamarle indietro in una sorta di forma ripensata o riflessa. Nessuno incarna questo paradosso meglio di Richard Wagner, che fu profondamente lontano dall'estemporaneità espressiva nelle sue opere, ma che tessé le lodi dell'improvvisazione nel suo saggio "Sul destino dell'opera" e creò per il teatro le figure di due trovatori il cui canto improvvisato è una delle modalità dell'azione eroica.

Questo studio vuole ricostruire l'improvvisazione del passato in un'ottica performativa più completa – cioè, con attenzione a tutti i fattori che contribuirono alla significanza dell'evento, ivi inclusi i gesti e gli sguardi dell'esecutore. Attingendo a un corpus esteso e diversificato di fonti d'epoca, Gooley ricostruisce le strategie retoriche e formali che informavano la pratica dell'improvvisazione libera e individua l'estetica che essa sottendeva, e insieme le ragioni storico-sociali che motivarono questa transizione da un'era nella quale il suonare libero era cosa comune, ma passava piuttosto inosservata, a una nella quale la pratica era ridotta ma l'immaginario improvvisativo aveva ampio spazio; da un'era in cui l'improvvisazione incarnava il paradigma di un atto sociale di fruizione musicale condivisa a una in cui rappresentava un ideale mitico di spontaneità, genio e virtuosismo, tipico dell'estetica romantica, che ancor oggi continua a esercitare il suo fascino sull'immaginario musicale contemporaneo.

\* \* \*

DANA GOOLEY (1969), musicologo e pianista, ha studiato pianoforte al New England Conservatory e letteratura inglese alla Wesleyan University. Ha poi conseguito un Dottorato in Musicologia all'Università di Princeton. Le sue ricerche si concentrano sulla critica musicale, il virtuosismo, l'improvvisazione e il jazz. Autore di numerosi saggi, ha pubblicato studi su Franz Liszt e sull'estetica della performance romantica. Insegna storia della musica, opera, storiografia e jazz alla Brown University di Providence.