

Zeitschrift: Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft = Annales suisses de musicologie = Annuario Svizzero di musicologia
Herausgeber: Schweizerische Musikforschende Gesellschaft
Band: 18 (1998)

Rubrik: Forum und freie Beiträge

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 28.04.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Un mystérieux fragment de musique rythmée aux Archives communales de Moudon¹

Raymond Meylan

Introduction

La découverte récente de documents musicaux d'avant la Réforme, au Pays de Vaud, n'a rien d'étonnant. Peu de personnes compétentes se sont intéressées à l'histoire de la musique dans cette région, pour les siècles reculés, mais aussi pour des raisons confessionnelles. Les contributions d'Albert Bruckner², Joseph Leisbach³, Robert Amiet⁴ et Pascal Ladner⁵ sont valables, mais la troisième partie de l'*Ordinaire des offices de diocèse de Lausanne*, de ce dernier auteur, ne paraîtra jamais. De ce fait, le manque de registres rend ce travail difficile à effectuer pour des musicologues pas spécialement liturgistes. Il me plaît de citer ici la méthode exemplaire de Frère François Huot OSB, qui consacre plus de deux cents pages à un index des incipit, distinct de l'index des noms et matières, dans son ouvrage monumental *Les manuscrits liturgiques du canton de Genève*.⁶ Jürg Stenzl avait annoncé des travaux analogues pour les diocèses de Lausanne et de Genève⁷, mais il s'est arrêté au volume 1, consacré au diocèse de Lyon.

Dans l'article *Lausanne*, paru dans le volume 6 de la deuxième édition de *MGG*⁸, j'ai donné une liste succincte de documents musicaux «vaudois» du

1. Ce texte développe la communication présentée à Fribourg (Suisse) le 30 novembre 1996, lors du Forum de la Société suisse de musicologie. Je remercie cordialement Wulf Ziegler pour ses précieuses remarques lors de la mise au point de cet article.

2. Albert Bruckner, *Scriptoria Moudon des siècles XI, Schreibschulen der Diözese Lausanne*, Genève 1967.

3. Joseph Leisbach, *Die Antiphonare des Berner Münsters St. Vincent*, in ZSK 83, Fribourg Suisse 1989.

4. Robert Amiet, *Manuscrits liturgiques vaudois*, 1980, copie du manuscrit: CH-LAou. IS 5182.

5. Pascal Ladner, *Ein spätmittelalterlicher Liber Ordinarius aus der Diözese Lausanne*, in ZSK 64, Fribourg Suisse 1970.

6. François Huot, *Les manuscrits liturgiques du canton de Genève. Des Helveticum, Spicilegi Friburgensis Subsidia 19*, Éditions universitaires, Fribourg Suisse 1976.

7. Jürg Stenzl, *Repertorium der liturgischen Handschriften der Diözesen Sitten, Lausanne und Genf*, vol. 1, Fribourg Suisse 1972.

8. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, vol. 9, Kassel 1996.

Un mystérieux fragment de musique rythmée aux Archives communales de Moudon¹

Raymond Meylan

Introduction

La découverte récente de documents musicaux d'avant la Réforme, au Pays de Vaud, n'a rien d'étonnant. Peu de personnes compétentes se sont intéressées à l'histoire de la musique dans cette région, pour ces temps reculés, vraisemblablement à cause des graves destructions de la période bernoise (1536–1798), mais aussi pour des raisons confessionnelles. Les contributions d'Albert Bruckner², Joseph Leisibach³, Robert Amiet⁴ et Pascal Ladner⁵ sont valables, mais la troisième partie de *L'Ordinaire des offices du diocèse de Lausanne*, de ce dernier auteur, ne paraîtra jamais. De ce fait, le manque de registres rend ce travail difficile à utiliser pour des musicologues pas spécialement liturgistes. Il me plaît de citer ici la méthode exemplaire du Frère François Huot OSB, qui consacre plus de deux cents pages à un index des incipit, distinct de l'index des noms et matières, dans son ouvrage monumental *Les manuscrits liturgiques du canton de Genève*.⁶ Jürg Stenzl avait annoncé des travaux analogues pour les diocèses de Lausanne et de Genève⁷, mais il s'est arrêté au volume 1, consacré au diocèse de Sion.

Dans l'article *Lausanne*, paru dans le volume 6 de la deuxième édition de *MGG*⁸, j'ai donné une liste succincte de documents musicaux «vaudois» du

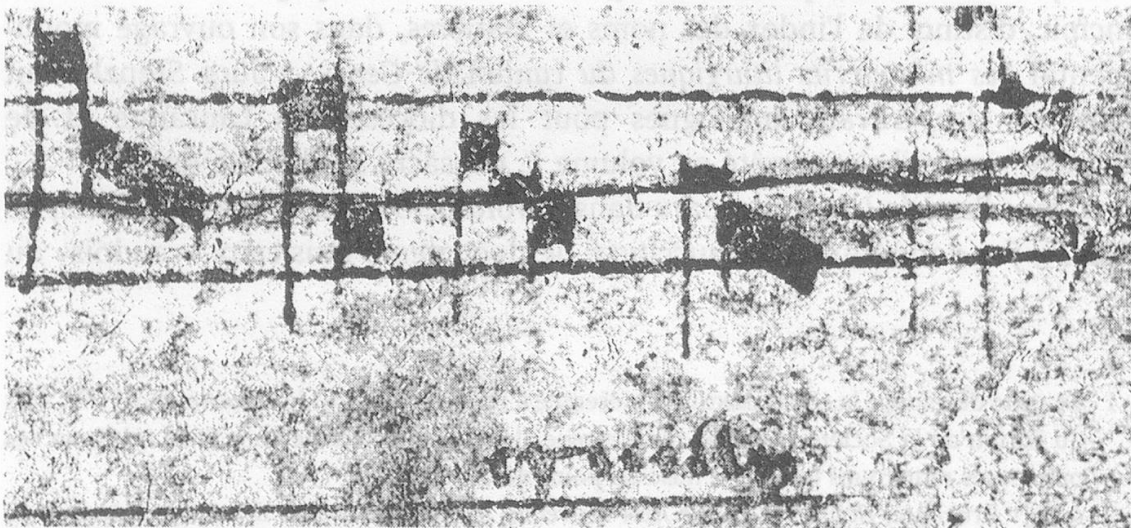
- 1 Ce texte développe la communication présentée à Fribourg (Suisse) le 30 novembre 1996, lors du Forum de la Société suisse de musicologie. Je remercie cordialement Wulf Arlt pour ses précieuses remarques lors de la mise au point de cet article.
- 2 Albert Bruckner, *Scriptoria Medii Aevi Helvetica XI, Schreibschulen der Diözese Lausanne*, Genève 1967.
- 3 Joseph Leisibach, *Die Antiphonare des Berner Munsters St. Vincenz*, in ZSK 83, Fribourg Suisse 1989.
- 4 Robert Amiet, *Manuscrits liturgiques vaudois*, 1980, copie du manuscrit: CH-LAcu: IS 5182.
- 5 Pascal Ladner, *Ein spätmittelalterlicher Liber Ordinarius aus der Diözese Lausanne*, in ZSK 64, Fribourg Suisse 1970.
- 6 François Huot, *Les manuscrits liturgiques du canton de Genève. Iter Helveticum, Spicilegii Friburgensis Subsidia 19*, Éditions universitaires, Fribourg Suisse 1990.
- 7 Jürg Stenzl, *Repertorium der liturgischen Handschriften der Diözesen Sitten, Lausanne und Genf*, vol. I, Fribourg Suisse 1972.
- 8 *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, vol. 5, Kassel 1996.

Moyen Âge. À côté de livres entiers, il reste une quantité de fragments de parchemin ou de papier qui ont servi de maculature ou de matériel d'emballage dès avant la Réforme. Quelques historiens et archivistes⁹ de la première moitié de ce siècle ont rassemblé ces débris et les ont classés dans quelques archives cantonales ou communales, sous des termes généraux comme *Reliures*, *Missels* ou *Divers*, et presque toujours à la fin des répertoires locaux. C'est en fouillant ces débris dans une dizaine de villes vaudoises, que j'ai trouvé quelques manuscrits remarquables.

Aux Archives communales de Moudon, sous la cote *Reliures F 1*, se trouve une feuille de papier en assez mauvais état, mais lisible.¹⁰ Elle présente cinq lignes de musique dont le moins qu'on puisse dire est qu'elle n'est pas liturgique. (*Reliures F 1*, vue d'ensemble, p. 213)

Description du papier

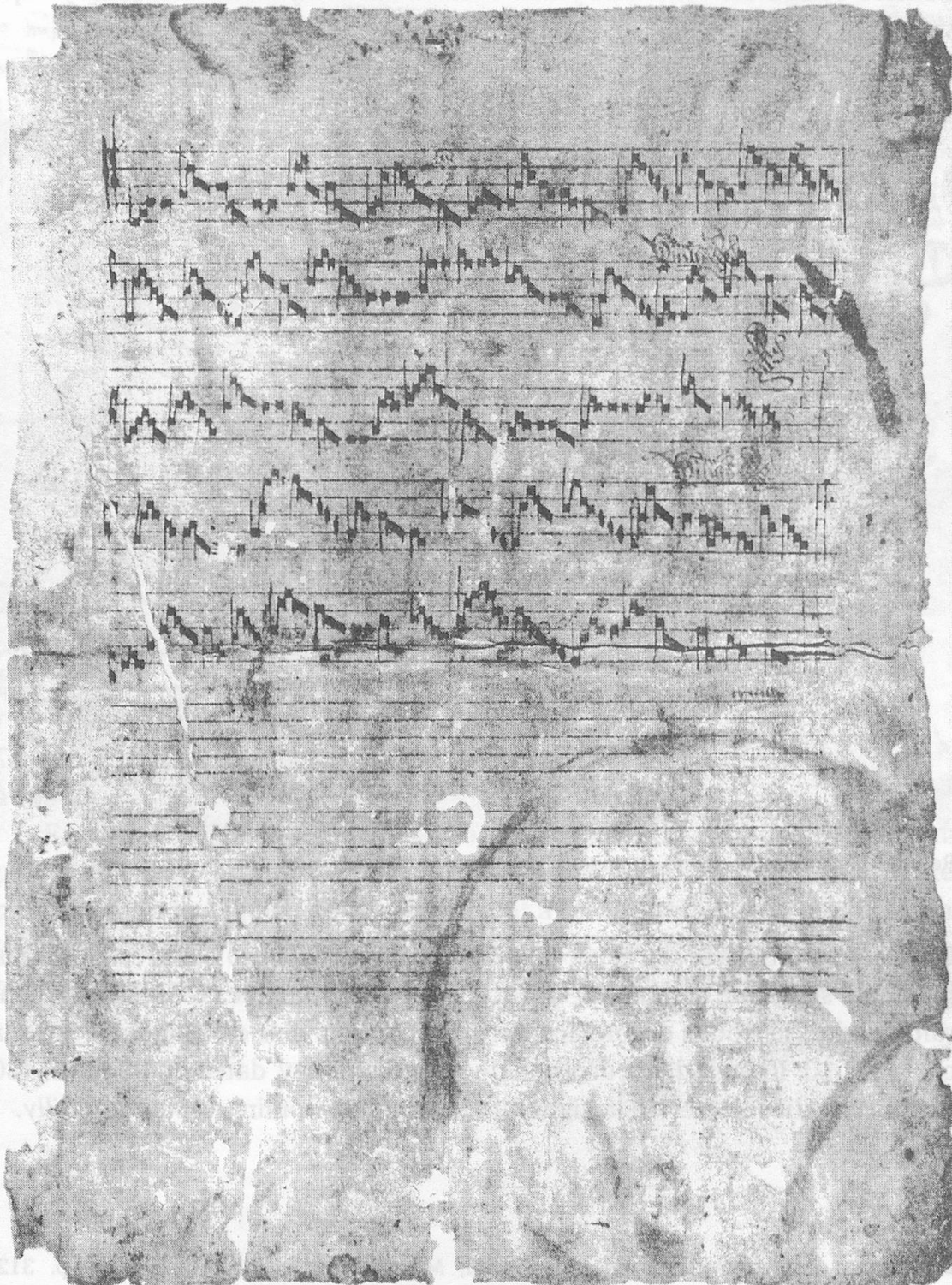
Avant de passer à l'observation de la musique pour elle-même, on doit remarquer, sur la droite de la page, une signature en minuscules et quelques parafes dus à un certain *guilly*.



Reliures F 1, détail sous la cinquième portée.

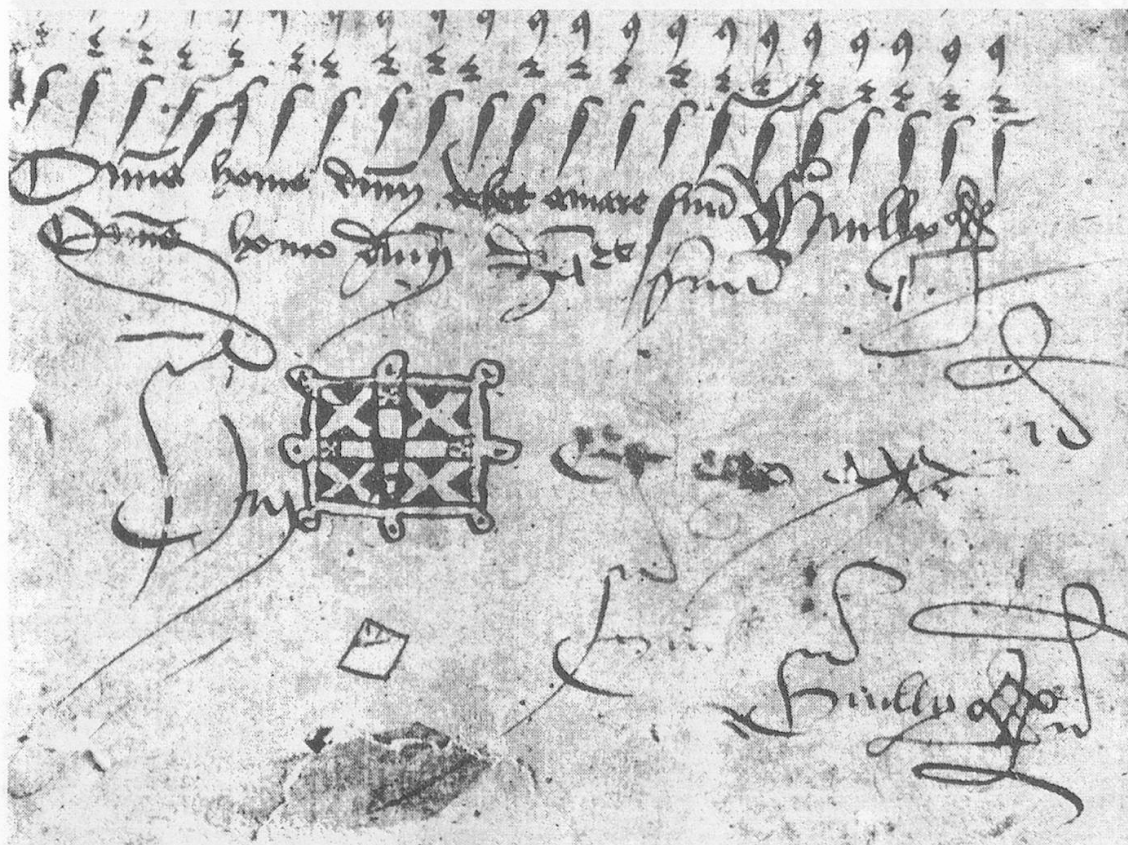
⁹ En particulier Alfred Millioud (1864–1929) et Raoul Campiche (1879–1953).

¹⁰ Voir la reproduction en couleurs in MGG, vol. 5, col. 935–936.



Reliures F 1, vue d'ensemble.

La signature de cette même personne se retrouve sur une autre feuille de la même enveloppe *Reliures F* des Archives communales de Moudon, portant le numéro 35a. C'est celle d'un jeune notaire de la «dynastie» des Guilly¹¹ qui s'exerçait à calligraphier en style officiel.



Reliures F 35a, détail en bas de page.

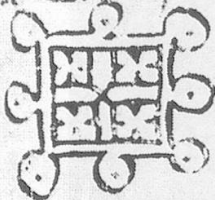
On voit en particulier son seing manuel¹² et les mots *Et ego* qui précèdent toujours une signature de notaire. Or l'acte sur parchemin que ce Guilly se préparait à écrire, se trouve encore aux Archives communales de Moudon¹³ sous la cote AEC 10. Il s'agit d'une décision de Jean de Blonay, datée du 28 juin 1430 et pourvue du seing et de la signature du clerc de notaire *Anthonius guilly*.

11 Bernard de Cérenville et Charles Gilliard, *Moudon sous le Régime savoyard*, p. 312, Lausanne 1929.

12 Martine Piguet et Dominique Torriane-Vouillod, *Les seings manuels des notaires de Genève, de l'apparition du notariat à 1400*, pp. 717-742 in: *Graphische Symbole in mittelalterlicher Urkunden, Historische Hilfswissenschaften*, herausgegeben von Peter Rück, vol. 3, Sigmaringen 1996.

13 Je tiens à remercier chaleureusement Monsieur René Berger, archiviste communal et ancien secrétaire municipal de Moudon, pour son aimable disponibilité et son aide efficace.

... et imminuatit operabunt in unius rei testom...
 ... sine edemismo quadagesimo nono. Ita expedim... est p...
 ... et Insuper vidimus non amellans non abobitas non at...
 ... Innotuimus testm nobis In curia existens die dicit...
 ... dicitur de no id et dicitur eam. Et Innotuimus de dicitur...
 ... Innotuimus quadagesimo quadagesimo tunc...



Et ego Anthomus quilibet Innotuimus dicitur...
 ... ab originalibus dicitur... dicitur...

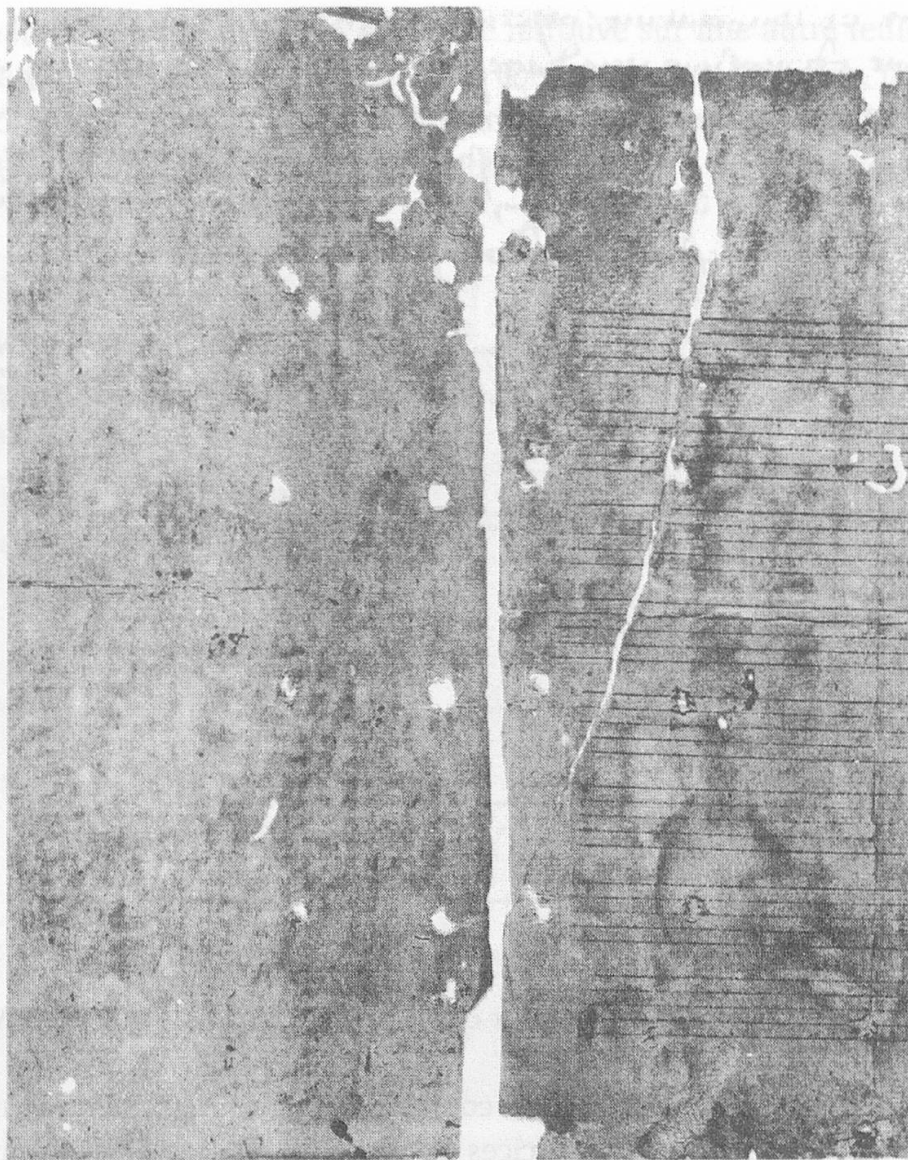
AEC 10, détails en bas du parchemin.

Ce notaire¹⁴ sera par la suite recteur de l'Hôpital de la Sainte Vierge Marie¹⁵, à Moudon.

En 1430 A. Guilly avait utilisé conjointement les deux demi-feuilles de papier F 1 et F 35a pour des exercices d'écriture. Il ne s'intéressait manifestement pas à la musique. Ces feuilles étaient à sa disposition par hasard et, par la suite, elles sont restées ensemble, comme le prouvent les trous de ficelles qui se juxtaposent exactement pour permettre d'emballer une série d'actes.

14 *Forma Recognitionis*, de 1437: AED 14b aux Archives communales de Moudon.

15 Pièces de 1466: CDA 3, CDL 17 et M 1695 aux Archives communales de Moudon.

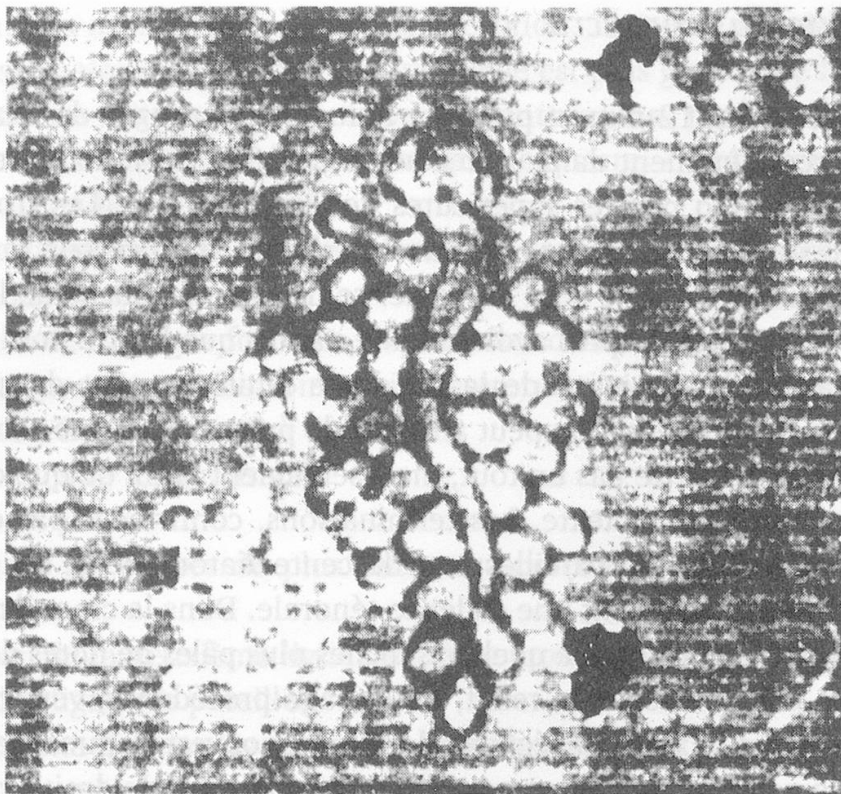


Reliures F 1 et 35a, comparaison des trous pour les ficelles.

Ces papiers F 1 et F 35a n'ont pas tout à fait la même hauteur, mais ils semblent avoir la même provenance. Les éléments distinctifs du papier sont les vergeures, c.à.d. le fond du tamis, les pontuseaux, perpendiculaires aux vergeures et le filigrane, toujours dans le sens des pontuseaux.

La demi-feuille F 35a a des pontuseaux distants de 42 à 46mm, cousus aux vergeures. Elle a 14 vergeures sur 20 mm. Ce sont les mesures des villes lombardes vers 1400, selon l'avis récent de Peter Tschudin, directeur du Musée du papier à Bâle¹⁶. Le filigrane «raisin» a une hauteur de 55mm.

¹⁶ Peter Tschudin, *Schweizer Papiergeschichte, Basler Papiermühle*, Bâle 1991.



Reliures F 35a, tomographie pour le filigrane et la structure du papier.

Le filigrane le plus proche est le n° 12994 de Briquet¹⁷. Il est de provenance italienne, mais l'exemplaire connu concerne un procès genevois de 1433. Un autre filigrane voisin est le n° 570 de Piccard¹⁸, qui apparaît en 1448 dans un document écrit à Villingen. Il n'y a rien de pareil chez Gerardy¹⁹. Il est important de savoir que les filigranes décrits dans ces ouvrages classiques sont approximatifs en tant que dessins ou décalques, tandis que l'image ci-dessus est une tomographie, c.à.d. une reproduction scientifique de la couche intérieure du papier. On peut donc espérer en une identification future.

La demi-feuille F 1 n'a pas de filigrane, mais elle a aussi 14 vergeures sur 20mm et des traces de pontuseaux cousus (mais d'une autre manière) et distants de 44 à 46 mm. La conclusion de P. Tschudin est que les deux papiers sont de la même provenance, mais que F 1 est plus ancien que F 35a. 1430 n'est donc qu'un terme *ante quem* pour l'existence de la page de musique. L'histoire du papier pourra peut-être un jour donner un terme *post quem* pour la rédaction de ce manuscrit.

17 Charles Moïse Briquet, *Les filigranes: dictionnaire historique des marques du papier dès leur apparition vers 1282 jusqu'en 1600*, Genève, Paris 1907.

18 Gerhard Piccard, *Findbuch XIV*, Stuttgart, 1983.

19 Theo Gerardy, *Das Papier der Seckelmeisterrechnungen von Freiburg i. Ue.*, 1980.

Description du manuscrit

F 1 mesure 285x212 mm et présente huit portées rouges de chaque côté, disposées régulièrement dans un rectangle de 186x165 mm. La musique se trouve sur les cinq portées supérieures de l'un des côtés. Les trois portées inférieures sont vides, comme celles de l'autre côté. Il est certain que la musique est sur un recto car le bord du papier se trouvant à gauche de la notation musicale a été déchiré après avoir été plié, tandis que l'autre bord a les irrégularités arrondies typiques de la fin d'une feuille sortant du tamis d'un papetier. En conséquence, on peut affirmer de prime abord que cette page de musique n'est peut être pas un tout, mais seulement la fin de quelque chose. Elle ne présente aucun texte. Les terminaisons, confirmées par des barres simples ou doubles, sont pareilles: une descente diatonique de trois notes, ce qu'on appelle couramment une cadence ténorale. Dans la cinquième portée, et là seulement, on distingue quelques taches plus pâles de notes de musique provenant, par une sorte de reflet, de la page précédente, verso d'un folio aujourd'hui perdu. Le copiste écrivait donc à livre ouvert, commençant chaque ligne sur la page de gauche, et poursuivant sur la page de droite, c.à.d. celle que nous conservons. Il devait avoir une longue expérience et écrire très rapidement, puisqu'il a refermé son livre, après avoir terminé la cinquième ligne de la page de droite, avant que l'encre de la cinquième ligne de la page de gauche ne soit sèche. L'encre était déjà sèche pour les quatre premières portées, à gauche aussi bien qu'à droite, puisque qu'on ne remarque aucun «reflet» sur les quatre premières portées de F 1.

Considérations sur la notation

La notation rythmique des fragments de Moudon est particulière. Elle est noire avec, en abondance, des ligatures droites et obliques, comprenant les figures les plus connues de la notation mesurée. Elle présente quelques brèves séparées et des semi-brèves en forme de losanges, par groupes de deux ou trois notes. Elle manque totalement de pauses, de points de division, de points de perfection, de notes rouges, et de bémols. La main très personnelle du musicien, dont on a déjà pu reconnaître l'habileté, trace toutes les lignes verticales (les propriétés initiales, les traits d'enchaînement à l'intérieur des ligatures et les verticales des notes carrées) sans se préoccuper du sens que certains prolongements pourraient avoir.

Les singularités frappantes de cette page concernent le rapport des formes de notation avec des formes mélodiques:

- les ligatures ascendantes ont, sauf exception, une hampe initiale ascendante, spécialement si le premier intervalle est plus grand que la seconde;
- les premières notes ascendantes de ces ligatures font parfois des sauts inhabituels dans la musique vocale: quarte-quarte, quinte-tierce, quinte-quarte-seconde;
- les deux dernières notes des ligatures sont, sauf exception, descendantes et diatoniques;
- les suites de losanges forment toujours des descentes diatoniques;
- les notes non ligaturées sont toujours en relation avec une répétition de notes, soit à gauche, soit à droite;
- il n'y a aucune longue isolée.

En regardant les choses de plus près, on aperçoit quelques détails exceptionnels:

- au milieu de la deuxième ligne, le même groupe mélodique ne donne pas lieu à des ligatures pareilles;
- la quatrième ligature avant la fin de la deuxième ligne commence, sans hampe, par une quinte ascendante;
- la troisième ligature de la quatrième ligne présente une hampe pendante à gauche de la première note carrée au début d'une ligature ascendante;
- quand il y a plusieurs notes répétées, elles sont une nécessité de la notation, puisqu'elles ne peuvent pas, en général, être prises dans les ligatures;
- la note précédant les deux dernières ligatures de la troisième ligne a une longue hampe pendante à gauche et éventuellement une courte hampe à droite; si ce détail est vraiment voulu, il s'agit d'une *plica brevis*;²⁰
- les deux dernières notes des ligatures terminales sont trois fois en forme carrée et deux fois en forme oblique.

Malgré l'âge limite de ce manuscrit, on peut se demander s'il a une relation quelconque avec la notation modale. L'argument principal pourrait être que, si chaque ligature se plaçait au début d'une perfection, on aurait quelques correspondances entre le rythme et la mélodie.²¹ La troisième ligne montre que cela ne va pas: par deux fois on devrait donner à une note isolée et sans hampe la durée entière d'une perfection. En outre les deux dernières ligatures de la troisième ligne ont des formes différentes, tout en ayant des mouvements mélodiques semblables. En cherchant des répétitions de motifs mélodiques sans s'occuper du rythme²², on constate que, dans la cinquième ligne, on

20 Willi Apel, *Die Notation der polyphonen Musik*, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1961, p. 334.

21 Communication de Max Lütolf.

22 Suggestion de W. Arlt et M. Lütolf.

retrouve plusieurs fois des suites de 4 ou 5 hauteurs de notes. À mon avis, cela relève du hasard. Il faut des fragments identiques beaucoup plus grands pour qu'on puisse reconnaître là l'effet d'une volonté ou d'une mémoire. J'ai démontré, dans le domaine restreint des teneurs de basses danses, qu'au quinzième siècle, pour le moins, une correspondance mélodique n'a de sens qu'à partir de neuf notes.²³

En conséquence, j'exclus une lecture de certains éléments en notation carrée ou modale, à côté d'autres en notation franconienne. L'écriture du manuscrit de Moudon est homogène. C'est, à mon avis, un exemple particulier de notation mesurée française. On trouve un parangon de la notation de ce manuscrit, mais pas de sa substance musicale, dans le supplément des *Estampies Royales* au fameux *Chansonnier du Roy*²⁴, qui date du début du quatorzième siècle. Quoique qu'on dise que ce dernier manuscrit est en notation franconienne, son principe n'est pas absolument clair. La preuve en est donnée par les interprétations contradictoires de Pierre Aubry²⁵, Willi Apel²⁶, Jacques Handschin²⁷, Carl Parrish²⁸, Lorenz Welker²⁹ et Christiane Schima³⁰.

Interprétation en notation mesurée

Comme les dernières ligatures de chaque ligne du manuscrit de Moudon ne comportent que des brèves et des longues, le *tactus* est évidemment lié à la longue. La première question est celle de la qualité du mode: est-il parfait ou imparfait? C'est-à-dire: est-ce que la longue peut durer autant que trois brèves pour former une perfection, ou ne vaut-elle toujours que deux brèves?

Il est facile de prouver que le mode ne peut pas être imparfait: le nombre des brèves entre deux longues étant souvent impair, une de ces deux longues serait dans chaque cas «syncopée», ce qui est musicalement invraisemblable. Le mode est donc parfait dans ces cinq lignes. Les longues parfaites devraient

23 Raymond Meylan, *L'énigme de la musique des basses danses du quinzième siècle*, Berne et Stuttgart 1969.

24 F-Pn, fr. 844, fol. 103v bis 104v.

25 Pierre Aubry, *Estampies et danses royales: les plus anciens textes de musique instrumentale au moyen âge*, Paris 1907.

26 Archibald T. Davison and W. Apel, *Historical Anthology of Music*, Cambridge (Mass.) 1948.

27 Jacques Handschin, Art. *Estampie* in MGG 1, Kassel 1954.

28 Carl Parrish, *The notation of medieval music*, London 1958.

29 Lorenz Welker, Art. *Estampie* in MGG 2, Kassel 1995.

30 Christiane Schima, *Die Estampie. Eine Untersuchung des Genres anhand der überlieferten Beispiele und zeitgenöss. Erwähnungen*, Utrecht 1997.

coïncider avec le *tactus*, car il n'y a pas de points de perfection. Par contre, les longues imparfaites sont libres de se placer n'importe où sans constituer des «accents» ou des «syncopes».

En appliquant les règles générales de la ternarité, il faut rappeler que la règle fondamentale *similis ante similem perfecta est* concerne ici la longue. La règle suivante en est la conséquence logique, ce qu'on appelle en mathématiques un corollaire: la brève est obligatoirement altérée quand elle se trouve sur le deuxième tiers d'une perfection et qu'elle précède une longue. La règle fondamentale et son corollaire sont inséparables. Il y a encore quelques autres conséquences de la règle fondamentale, mais qui ne sont pas à proprement parler des corollaires: la longue peut être imparfaite (*a parte post* et *a parte ante*); la longue peut aussi être parfaite devant certains groupes évidents de valeurs plus petites (2, 3, 5 ou 6), formant des perfections. C'est sur ce dernier point que la cohérence des règles n'est pas encore établie dans tous les manuscrits. On pense comprendre leur musique malgré ces détails imprécis, qu'on appelle aujourd'hui des fautes ou des négligences, en résolvant chaque cas à l'aide de la vraisemblance de la polyphonie (quand il y en a), ou en considérant les formes des pièces monodiques. Il est donc possible et même probable que le manuscrit de Moudon contienne aussi des fautes relativement à un système propre que nous ne connaissons pas a priori. Ceci constitue le premier mystère. Il pourrait être encore plus épais, si l'on considère que certains manuscrits du XV^{ème} et même du XVI^{ème} siècle contiennent des notations archaïques³¹, mais cela se passe dans des situations géographiques périphériques et Moudon n'est pas dans ce cas-là.

Il semble que le manuscrit de Moudon présente quelques pliques, mais il se pourrait que ce soit le plus souvent une illusion, à cause de l'habitude du copiste de tirer des traits verticaux très longs. De toutes façons ces quelques pliques ne changeraient rien au rythme général.

En plus des règles générales de la notation mesurée, je n'envisage qu'une seule habitude particulière: la perfection des longues coïncidant avec le *tactus* paraît nécessaire non seulement avant un groupe de deux ou de trois brèves, mais aussi avant une suite de 6 brèves ou de 5 brèves (dont la dernière doit alors être altérée). C'est ce qu'on trouve, en particulier, dans le *Sanctus* de la Messe de Machaut. Avec cette supposition, toutes les longues parfaites tombent sur le *tactus* et parmi les longues imparfaites, une seule se trouve à cheval sur un *tactus* (voir les modes 19 et 20 de la cinquième ligne de ma transcription). Ce cas est régulier, parce que la longue est précédée de deux semi-brèves. C'est le seul point où la couleur aurait éventuellement eu sa raison d'être.

31 Remarque de Kurt von Fischer.

Cinq fragments

Archives communales de Moudon, Reliures F 1

I

6

12

19

Detailed description: Fragment I consists of four staves of music in bass clef with a 3/4 time signature. The first staff (measures 1-5) shows a sequence of eighth notes and quarter notes. The second staff (measures 6-11) continues the sequence. The third staff (measures 12-18) includes a first ending bracket labeled '1)' and a triplet of eighth notes. The fourth staff (measures 19-24) concludes the fragment with a double bar line.

II

6

13

20

Detailed description: Fragment II consists of three staves of music in treble clef with a 3/4 time signature. The first staff (measures 1-5) begins with a key signature change to one flat (B-flat) and shows a sequence of eighth notes and quarter notes. The second staff (measures 6-12) includes a first ending bracket labeled '1)'. The third staff (measures 13-19) includes a second ending bracket labeled '2)' and a key signature change to two flats (B-flat and E-flat). The fourth staff (measures 20-25) concludes the fragment with a double bar line.

III

8

Detailed description: Fragment III consists of two staves of music in treble clef with a 3/4 time signature. The first staff (measures 1-7) shows a sequence of eighth notes and quarter notes. The second staff (measures 8-14) concludes the fragment with a double bar line.

1) Longue parfaite avant 5 ou 6 brèves, comme dans le Sanctus de la messe de Machaut.

2) Oubli de la propriété opposée (tous les sauts ascendants sont en semibrèves).

IV

V

3) La plique est notée par erreur sur 7^{ème} note, au lieu de la 6^{ème}.

4) Brève altérée et pliquée.

L'altération d'une deuxième brève arrive couramment selon les règles connues (p. e. LBBaL). Parfois la première brève d'un groupe d'altération (BBaL) est remplacée par deux semibrèves (SSBaL). On trouve cette même constellation dans le dessus de *Favellandi vicium* du *Roman de Fauvel* sur le mot *curie*.³² C'est une situation que Dragan Plamenac signalait encore comme irrégulière dans son édition de la *Missa prolationum* d'Ockeghem.³³ Elle n'est donc pas fréquente, mais elle est parfaitement logique.

On peut encore se demander si les quatre premières lignes commencent sur le *tactus* ou en levée. Dans cette idée, j'ai essayé de transcrire depuis la fin. Cela ne donne rien, parce que les brèves altérées et les longues parfaites dépendent souvent de ce qui les précède. L'expérience montre que la lecture avec une levée «initiale» change très peu de chose à la transcription générale. Dans la première ligne, on aurait SS/BBSS/BBa/L au lieu de SSBB/SSBB/L, puis tout continuerait comme si le début de la ligne coïncidait avec le *tactus*. Il en va de même dans les quatre dernières lignes. Il s'agit donc d'une question «latérale».

Les lignes II et V finissent par trois brèves, juste avant la double-barre. C'est contraire à l'usage de la longue finale. Mais je préfère considérer cela comme une étrangeté que comme une erreur (cf. p. 222/223).

Considérations sur la musique

L'ordre des clefs constitue une particularité extraordinaire du manuscrit de Moudon, indépendante de la notation. Elles se suivent, ligne après ligne et de haut en bas, dans un ordre suivant: *fa* quatrième, *ut* cinquième, *ut* troisième (deux fois) et *ut* première. Aucune de ces lignes de musique ne se laisse combiner avec une autre. Cela se voit avant tout essai de transcription, à cause des fins parallèles et des finales différentes.

Le problème resterait entier même si l'on admettait une erreur dans la pose des clefs. Nous sommes donc, avec certitude, devant les fins de cinq pièces monodiques, et probablement devant la fin d'un recueil. L'absence de textes et le grand nombre de ligatures laisse penser qu'il s'agit de pièces instrumentales. Les pièces soient conçues sur différents modes d'église: authentiques (II, IV et V) et plagaux (I et III). Elles ont une tessiture de neuvième

32 Johannes Wolf, *Geschichte der Mensural Notation von 1250–1460*, 2^e éd. Breitkopf & Härtel, Wiesbaden 1965, Vol. II, p. 2 et Vol. III, p. 5.

33 Dragan Plamenac, in vol. II des *Messes et sections de messes d'Ockeghem*, American Musicological Society, New York, 1947.

(I et II) ou de dixième (III, IV et V). Le *si bémol* me paraît si souvent nécessaire, que je suppose qu'il était noté aux début de certaines pièces, c.à.d. sur la page ou sur les pages précédentes, aujourd'hui perdues. Il n'y a pas de *repercussa* (il n'y en a pas non plus dans les estampies). Les finales sont en solmisation (de haut en bas de la page): *ut, re, re, ut* et *ut*. Chacune des lignes présente au moins 25 *tactus*. La longueur originale des pièces était donc au moins double, c. à. d. de 50 *tactus*. Elles pourraient être des *caudae*, dont le caractère serait même autre que celui des pages précédentes.³⁴ Le fait qu'elles se terminent toutes à peu près à la même verticale du manuscrit, indique qu'elles proviennent d'une même conception.

Le deuxième mystère du manuscrit de Moudon est qu'on n'y aperçoit aucune structure connue. Il n'y a pas trace de sections comme dans la chanson, aucun *signum congruentiae*, pas d'*ouvert* ni de *clos* comme dans l'estampie et dans plusieurs formes de chansons, pas de motifs qui se répètent ou se développent. Cette remarque est indépendante de la notation présumée. On ne sent pas non plus de structure au niveau du maximode. Ce qui peut s'établir, c'est un certain rapport entre les mélismes et les rythmes. Les semi-brèves ligaturées ne commencent que des mouvements ascendants. Les sauts ascendants de plus d'une seconde (tierce, quarte et quinte) sont toujours également rapides, sauf l'exception citée plus haut, à la quatrième ligature avant la fin de la deuxième ligne (ce que je considère comme une faute de copie). Les semi-brèves sous forme de losanges ont toujours un mouvement diatonique descendant. Ces deux faits bien distincts, et d'une certaine manière correspondants, font en outre contraste avec le reste du texte musical principalement mélodique et lent. Les mélismes en degrés conjoints sont en général descendants. Ceux qui forment un dessin particulier sont peu nombreux. On peut affirmer que la musique du manuscrit de Moudon ne doit rien à la centonisation,³⁵ procédé qui consiste à mettre bout à bout des éléments déjà connus. Le manque de structure de la musique de Moudon est aussi évident si l'on fait abstraction des rythmes de la notation mesurée. En somme, on ne reconnaît presque pas de principes de construction dans cette musique. On constate seulement que les cinq lignes sont de la même conception. Il y a là une conclusion provisoire à tirer. C'est que, s'il semble aujourd'hui impossible de comprendre et de situer ce fragment dans l'histoire de la musique, c'est que le manuscrit de Moudon est un des rares témoins de l'époque de la conception de sa musique.

34 Communication de Martin Staehelin.

35 R. Meylan, *Théorie de la centonisation*, International Musicological Society: X. Congress – Ljubljana 1967.

J'examine maintenant quelques hypothèses.

On pourrait imaginer que ces monodies n'étaient pas destinées à rester seules, comme dans le cas proposé par Wulf Arlt,³⁶ qui présente des voix seules, appelées *tenores*, avec des notes de valeurs inégales. Mais les pièces de Moudon sont écrites avec quatre clefs différentes, ce qui fait qu'on ne peut pas les appeler des *tenores*. Il me paraît difficile de voir en elles des soutiens écrits de polyphonie improvisée, car dans la plupart des exemples connus d'improvisation sur une chose faite, on a des bases calmes. C'est le cas des arrangements du Codex Faenza, des basses danses,³⁷ des *Fundamenta* pour orgue, et plus spécifiquement de *Quene note*³⁸, dont le *tenor* en longues notes a encore la forme d'une estampie³⁹, et dont le *superius* en notes plus brèves a été ajouté à la fin du quinzième siècle. Il existe aussi, dans le même sens, un manuscrit bâlois qui ne figure pas au catalogue de John Kmetz.⁴⁰ C'est le folio 174v du manuscrit F V 10, intitulée *Incipit tonus Incipit tenor bonus Sedecim notarum*. Sur le début d'un *tenor* de 50 mesures, noté en lettres; on lit l'esquisse des sept premières mesures d'un *superius* de 4 à 7 notes par mesure, rythmées et pourvues d'indications chromatiques. C'est ce qu'on appelle un essai, une *probacio*, et qui correspond à ce qui aurait pu être improvisé.

J'ai aussi peine à croire que ces lignes de musique sont des voix séparées de pièces polyphoniques complètement composées. Elles ont le même caractère de monodie dans un *ambitus* général allant de *sol*¹ à *mi*⁴, alors que chacune d'elles a un *ambitus* restreint. C'est un argument en faveur d'une destination à divers instruments, graves, médians et aigus, tous capables de la même mobilité. En tant que flûtiste je joue ces pièces en quatre pieds sur trois traversières cylindriques de la Renaissance: une basse en *fa*, une taille en *ut* et un dessus en *fa* (dont les notes les plus graves sont *sol*², *ré*³ et *sol*³). Cette possibilité de jeu du manuscrit de Moudon existe pour toutes les familles d'instruments citées au début du XVIème siècle, que leur jeu soit en huit pieds (gambes, chalumeaux, busines et cornet à bouquin, etc.) ou en quatre pieds (flûtes à bec et traversières). J'ai montré, en son temps, que le jeu manuel des instruments à vent à trous coïncidait avec la solmisation. Cette congruence, attestée à la même époque en Allemagne, en Italie et en France, prouve que le système des familles d'instruments était beaucoup plus ancien⁴¹. Le fragment de Moudon

36 W. Arlt, *Instrumentalmusik im Mittelalter: Fragen der Rekonstruktion einer schriftlosen Praxis*, Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis VII, Bâle 1983, p.32-64.

37 R. Meylan, voir note 23.

38 GB-Ob, Ms. Digby 187, fol. 31v.

39 J'ai publié ce fait en 1968 déjà. Voir note 23, p. 81.

40 John Kmetz, *Die Handschriften der Universitätsbibliothek Basel*, Bâle 1988.

41 R. Meylan, *La Flûte*, Hallwag, Berne et Payot, Lausanne, 1974 (2^{ème} édition revue, 1981) pp. 46-47.

pourrait éventuellement avoir eu un but pédagogique, concernant tous les instrumentistes, avoir été une sorte de *fundamentum*, pour emprunter la terminologie appliquée aux méthodes d'orgue.⁴² Il va de soi que dans chaque famille d'instruments chacun devait s'exercer dans tous les registres, indépendamment des termes qui les définissaient les «voix» au Moyen Âge. L'ordre des clefs semble indiquer quelle était la méthode la plus favorable. J'ai en fait constaté qu'en travaillant d'abord la basse de la traversière de la Renaissance, je devenais rapidement capable de jouer la taille et le dessus, tandis que le passage de la taille à la basse était malaisé.

Cette dernière considération peut sembler une pure spéculation, car on est très parcimonieusement renseigné sur l'époque de l'apparition des ensembles instrumentaux homogènes. Les plus anciens que je connaisse sont les deux chalumeaux entourant la busine de l'ensemble traditionnel de la basse danse, connus dans les représentations du milieu du XV^{ème} siècle.

Conclusion

Le dernier mystère est d'ordre chronologique. Le musicien qui a copié le manuscrit de Moudon ne peut pas avoir inventé cette musique au moment de l'écrire, à cause de la rapidité de son écriture. Il partait d'un manuscrit précédent, éventuellement de sa propre main, mais peut-être aussi du manuscrit d'un copiste plus ancien? Il y a-t-il eu une chaîne, orale ou écrite, depuis la conception de la musique jusqu'à l'image que nous en voyons? Mon impression est qu'un certain temps s'est écoulé entre les deux termes. La transcription, telle que je la propose, devrait donner une image plausible de ces fins de pièces. Je crois que le manuscrit complet constituait une collection de monodies provenant d'une même source, passablement plus ancienne que 1430.

On peut se demander encore si le manuscrit a été fait à Moudon même. Le seul musicien connu dans cette ville avant 1430 est Johannes de Melmo, engagé comme *magister cantus* en 1423 pour 60 sous par an⁴³. Sa tâche principale était d'instruire les quatre *Innocents* dans leur fonction musicale liturgique. Aussi je crois que ce recueil venait d'ailleurs. Moudon était alors un

42 Suggestion de M. Staehelin.

43 Pierre Dubuis, *Les écoles en Suisse romande à la fin du Moyen Âge: quelques jalons*, p. 121, in: Agostino Paravicini Bagliani, *Écoles et vie intellectuelle à Lausanne au Moyen Âge*, Lausanne 1987.

Johann Sebastian Bachs vermeintliche «Arnstädter Gemeindechoräle»

Dominik Sackmann

Das Bild, das die Nachgeborenen sich von einem Repertoire von Musik der Vergangenheit machen, wird wesentlich geprägt von den hinterlassenen Kompositionen und von direkten oder indirekten verbalen Quellen. Der Zusammenhang zwischen beiden Quellenbereichen wird vor allem dann wichtig, wenn sich die Funktionen historischer Musik in ihrer Entwicklung bis heute gewandelt haben. Dies gilt besonders anschaulich für einen bestimmten Bereich funktionaler Musik, für die liturgische Musik, speziell die gottesdienstliche Orgelmusik. Gerade weil diese Praxis auch heute noch zum kirchenmusikalischen Alltag gehört, ist man geneigt, Erfahrungen der Gegenwart ungefiltert auf die Vergangenheit zu projizieren, und darum liegen irreführende Rückschlüsse auf die Gepflogenheiten vergangener Jahrhunderte auf der Hand. Um so willkommener muss es darum sein, wenn eine unseren eigenen Bräuchen geradezu diametral entgegengesetzte Praxis des frühen 18. Jahrhunderts sowohl durch musikalische als auch durch verbale Schriftdokumente belegt ist. Das aus heutiger Sicht zunächst Befremdliche kann dann als um so glaubhafter und darum um so wahrheitsgetreuer akzeptiert werden.

Von den allermeisten Orgelchorälen¹ von Johann Sebastian Bach wissen wir heute nicht genau, ob und wo sie ihren Platz in der lutherischen Liturgie hatten². Eine Ausnahme bilden scheinbar die sogenannten «Arnstädter Choräle». Unter Organisten ist die Ansicht verbreitet, bei diesen Stücken handle

1 Der Begriff Orgelchoral wird unspezifisch als Sammelbezeichnung für alle Arten von cantus firmus-gebundenem Orgelspiel verwendet, hier allerdings beschränkt auf Bearbeitungen deutscher Kirchenliedweisen, siehe Arno Forchert und Rudolf Innig, Art. «Orgelchoral» in: *MGG* 16, Kassel 1979, Sp. 1445. – Der Verfasser bedankt sich bei Jean-Claude Zehnder (Basel) für seine Anregungen zu Bachs frühen Orgelchorälen.

2 Aus der neueren Literatur seien speziell die Untersuchungen von Peter Williams, George Stauffer und Ernest May genannt: Peter Williams, *The Organ Music of J.S. Bach*, Band II, Cambridge 1980, S. 255–286 passim; ders. *The Organ Music of J. S. Bach*, Band III: A Background, Cambridge, 1984, S. 1–47; George Stauffer, *The Organ Preludes of Johann Sebastian Bach* (= *Studies in Musicology* 27), Ann Arbor 1980, S. 137–144; Ernest May, «The Types, Uses, and Historical Position of Bach's Organ Chorales», in: *Bach as Organist. His Instruments, Music, and Performance Practices*, hrsg. von George Stauffer und Ernest May, Bloomington 1986, S. 81–101.

es sich um Begleitsätze, also um ausgeschriebene Orgelbegleitungen zum Choralgesang der Gemeinde (oder Kantorei). Dies ist anscheinend doppelt belegt: zum einen in der Überlieferung der Musik in zwei Fassungen, zum anderen durch detaillierte Anhaltspunkte in den Protokollen des Arnstädter Konsistoriums vom 21. Februar 1706. Dort heisst es: «Halthen Ihm vor daß er bißher in dem *Choral* viele wunderliche *variationes* gemachet, viele frembde Thone mit eingemischet, daß die Gemeinde drüber *confundiret* worden. Er habe ins künfftige wann er ja einen *tonum peregrinum* mit einbringen wolte, selbigen auch außzuhalten, vnd nicht zu geschwinde auf etwas anders zu fallen, oder wie er bißher im brauch gehabt, gar einen *Tonum contrarium* zu spiehlen.»³

Wie Konrad Küster gezeigt hat, spielt dieser Passus im Arnstädter Protokoll, das ja nicht den exakten Wortlaut der damaligen Diskussion wiedergibt, nur eine untergeordnete Rolle⁴. Viel wichtiger sind in dieser «Generalabrechnung», wie Küster es mehr als einmal nennt, die Vorhaltungen, daß sich Bach zu lange in Lübeck aufgehalten habe und dass es «gar befremdblich» sei, «daß er bißher gar nicht *musiciret* worden, deßen ursach er geweßen, weiln mit den Schühlern er sich nicht *comportiren* wollen.»⁵

Die Zusammenschau aller verfügbarer Quellen führte auch Konrad Küster zu der Einsicht, dass für Bach «in dem Arnstädter Organistensystem eine gewisse Narrenfreiheit» bestand⁶, und es ist anzunehmen, dass diese sich auch künstlerisch äusserte. Der Beweis, dass er ohne Rücksichten auf eine Neuem eher reserviert gegenüberstehende Zuhörerschaft «viele frembde Thone mit eingemischet», findet sich eben im Arnstädter Protokoll vom Februar 1706⁷.

3 *Bach-Dokumente*, Band II: (im folgenden: Dok. II) *Fremdschriftliche und gedruckte Dokumente zur Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs 1685–1750*, hrsg. von Werner Neumann und Hans-Joachim Schulze (= Supplement zu Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke), Kassel 1969: Dokument 16, s. 19–21, zit. S. 20.

4 Konrad Küster, *Der junge Bach*, Stuttgart, 1996, S. 138–140.

5 Ebda.

6 Ebda., S. 137.

7 Markus Schiffner hat zudem auf die soziale Zugehörigkeit der Gottesdienstbesucher der Arnstädter Neuen Kirche hingewiesen: «Die Oberkirche war im wesentlichen der Herrschaft und den besser gestellten Bürgern vorbehalten, das «gemeine Volk» brauchte eine eigene Kirche. Und dieses gemeine Volk war die Kirchgemeinde Johann Sebastian Bachs. [...] Zudem sah sich Bach [sc. im Vergleich zur Musikpflege der Oberkirche (Anm. DS)] der weniger gebildeten, kunstverständigen Kirchgemeinde gegenüber.» Markus Schiffner, «Johann Sebastian Bach in Arnstadt», in: *Beiträge zur Bachforschung*, Band 4, Leipzig 1985, S. 17. Schiffner konstatiert – ohne Quellenangabe –, die «gottesdienstlichen Orgelbegleitnormen, wie sie bis dato in Arnstadt gepflegt wurden», seien «vereinfachend» gewesen (ebda., S. 20).

Aus dem Gebrauch des Wortes «bißher» in diesem Schriftstück geht auch hervor, dass Bach nicht erst, wie vielfach behauptet wird, nach seiner Rückkehr aus Lübeck, sondern schon zuvor auf diese Weise die «Gemeinde *confundiret*» hatte⁸.

Eine Gruppe von vier Orgelchorälen (BWV 722, 729, 732 und 738), die in Bachforschung und -pflege immer wieder mit dieser Kritik des Arnstädter Kirchenrates in Zusammenhang gebracht wurde, ist in zwei unterschiedlichen Versionen überliefert: Neben der vollständig ausgearbeiteten Niederschrift mit dem Titel «Vier Weynachts Chorale» innerhalb der Sammlung Mempell-Preller (Musikbücherei der Stadt Leipzig Ms. x 7) existieren diese vier Choräle auch als zweistimmig notierte Aussenstimmensätze mit Generalbassbezeichnungen auf S. 241f. einer Sammelhandschrift aus dem Nachlass von Johann Ludwig Krebs (Berlin Mus. ms. Bach P 802 [zit. als P 802], S. 241f.), und zwar in derselben Reihenfolge wie in der Leipziger Handschrift.⁹

Neuerdings hat sich Matthias Schneider mit diesen vier Orgelchorälen beschäftigt¹⁰. Er ist davon ausgegangen, dass die bezifferten Fassungen Skizzen darstellen, die ausgeschriebenen vier- bis siebenstimmigen Choralvorspiele hingegen als Exempel zu betrachten sind, «wie Bach sein Choralspiel gestaltete.»¹¹ Die beiden hervorstechenden Merkmale dieser (und weiterer wahrscheinlich ebenfalls früher) Orgelchoräle sind die vornehmlich akkordischen, zum Teil gewagten Harmonisierungen der Chormelodie, welche sich fast ständig in der Oberstimme befindet; einen merklichen Gegensatz dazu bilden die in raschen Notenwerten notierten, meistens einstimmigen Figurationen zwischen den einzelnen Zeilen (oder Versen) der Liedstrophen.

8 Küster (s. Anm. 4), S. 140.

9 NBA IV/3: *Die einzeln überlieferten Orgelchoräle, Krit. Bericht* (Hans Klotz), Kassel 1962, S. 29, 31, 47f. (BWV 722/a), S. 52f. (BWV 729/a), S. 55 (BWV 732/a), S. 59f. (BWV 738/a). Zur genaueren Beschreibung der beiden genannten Quellen, s. NBA IV/2: *Die Orgelchoräle der Leipziger Originalhandschrift, Krit. Bericht* (Hans Klotz), Kassel, 1957, S. 40 bzw. 21–25; zu P 802 ausserdem: Hermann Zietz, *Quellenkritische Untersuchungen an den Bach-Handschriften P 801, P 802 und P 803 aus dem «Krebs'schen Nachlass» unter besonderer Berücksichtigung der Choralbearbeitungen des jungen J.S. Bach* (= Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft, Band 1), Hamburg 1969.

10 Matthias Schneider, «...dass die Gemeinde drüber *confundiret* worden». Zu Bachs «Arnstädter Chorälen» für Orgel, in: *Bach in Greifswald. Zur Geschichte der Greifswalder Bachwoche 1946–1996*, hrsg. von Matthias Schneider (= Greifswalder Beiträge zur Musikwissenschaft, Band 3), Frankfurt am Main 1996, S. 111–125.

11 Ebd., S. 113.

Matthias Schneider hat mit plausiblen Argumenten dargelegt, dass die ausgeklügelten Harmonisierungen den Tonhöhenverlauf der Cantus firmus-Melodie unterstützen und profilieren und vor allem den jeweiligen Choraltext und dessen theologischen Gehalt mit musikalischen Mitteln auslegen, durch die Wahl der Harmonien, durch die Stimmenzahl, durch die Fortschreitungen der Stimmen wie auch durch deren Bewegungsgeschwindigkeit. Auch die Zwischenspiele sind häufig als inhaltliche Ausdeutungen des Gehalts der vorangegangenen Textzeile zu verstehen.¹² Damit hat sich anscheinend die Vermutung bestätigt, dass der enge Bezug von Musik und Choraltext ein Grundzug von Bachs Orgelchorälen ist, ja dass dessen Intensität und Anschaulichkeit sich geradezu als ein Mittel für Echtheitsbestimmungen in Bachs frühem Orgelwerk anbieten.¹³

Schneider ging davon aus, dass es sich bei beiden Aufzeichnungen, den bezifferten wie den ausgeschriebenen, um Begleitsätze handelt, d.h. dass der Organist diese Choralbearbeitungen spielte, während die Gemeinde den Cantus firmus (wohl einstimmig bzw. in Oktaven) sang. Heute sei eine derartige Begleitung unmöglich, weil die «Gemeinden in der Regel schneller singen und die Zeilenzwischenspiele deshalb sowohl überflüssig als auch unüblich geworden sind.»¹⁴ Dennoch sei hier die alte Frage noch einmal aufgeworfen: Waren zu Bachs Zeit diese vier Choralsätze mit ihrer vertrackten Harmonik und ihren ausgreifenden Zwischenspielen denkbare oder gar zumutbare Begleitungen zum Gemeindegesang?

Merkwürdigerweise lieferte Schneider selbst die eindrucklichsten Argumente gegen diese auch von ihm vertretene Annahme. Denn selten bereiten die Zwischenspiele «den Einsatzton der nächsten Choralzeile vor.»¹⁵ Im von ihm angeführten Beispiel, «Lobt Gott, ihr Christen, allzugleich» BWV 732 (T. 10) findet nicht nur eine Auflösung «zu Beginn der sich anschliessenden letzten Choralzeile» statt, sondern dem Wiedereinsatz des Cantus firmus auf demselben Melodieton geht dessen harmonische Umdeutung voraus und die

12 Allerdings fehlt bei Schneider der Hinweis auf die entsprechenden Überlegungen von Philipp Spitta in: *Johann Sebastian Bach*, Leipzig, 1. Band: 1873, Reprint Wiesbaden 1979, S. 586f.; vgl. auch Williams *Organ Music II* (s. Anm. 2), S. 273 bzw. 275 (zu BWV 720 bzw. 732).

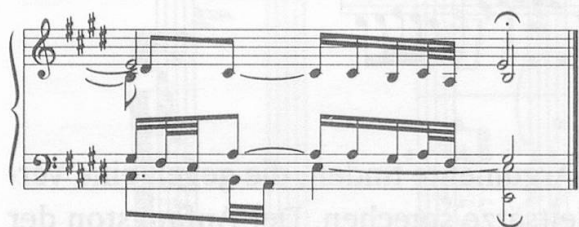
13 Werner Breig, «Textbezug und Werkidee in Johann Sebastian Bachs frühen Orgelchorälen», in: *Beiträge zur Bachforschung, Band 9/10: Johann Sebastian Bach. Bericht über die Wissenschaftliche Konferenz zum VI. Internationalen Bachfest der DDR in Verbindung mit dem 64. Bachfest der Neuen Bachgesellschaft Leipzig, 11./12. September 1989*, Leipzig 1991, S. 293–303; sowie Dominik Sackmann, «Der ›Yaler‹ Bach. Beobachtungen zur Handschrift US-NH (Yale) KM 4708 und deren Umfeld», ebda., S. 165–172.

14 Schneider, S. 112.

15 Ebda., S. 114.

Singenden müssen in der Oberseptime zum Schlussston des Zwischenspiels einsetzen. Wie können Gemeindeglieder wissen, dass ihrem länger als bei den vorigen Versübergängen herausgezögerten Einsatz ein neuer (Grund-)Ton vorangeht?

BWV 732: Takt 10–12



Wenn es die Aufgabe des Organisten war, den «Gesang in Ordnung zu halten»¹⁶, der früher kaum langsamer¹⁷ (und lauter¹⁸) gewesen sein dürfte als

16 Diese Grundforderung findet sich in dieser Formulierung in zahlreichen Quellen, sogar bei: Johann Joachim Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen*, Berlin, 1752, XVIII. Hauptstück, Anmerkung zu §83, S. 329.

17 Martin Blindow, *Die Choralbegleitung des 18. Jahrhunderts in der evangelischen Kirche Deutschlands* (= Kölner Beiträge zur Musikforschung, Band 13), Regensburg 1957, S. 144 (ebenso Schneider, S. 111). Als Beleg dafür aus Bachs Tätigkeitsbereich kann der 4. Abschnitt aus der Bestallungsurkunde dienen, die Bach am 14.1.1714 der Behörde der Hallenser Liebfrauenkirche zurückgesandt hat: «sich befleissigen, ... Choral-Gesänge... langsam ohne sonderbahres *coloriren* mit vier und fünff Stimmen und dem *Principal* andächtig einzuschlagen», s. *Dok. II*, S. 50 f. – Blindow führt entgegen seiner eigenen, gleichlautenden Behauptung aber durchaus auch ein Gegenargument an: «Bronner macht in seinem (Hamburger) Choralbuch 1715 einige Tempoangaben für den Organisten. Er gibt hier drei Stufen an: Adagio, Grave und Allegro. Diesen Tempobezeichnungen fügt er noch folgende Lieder als Beispiele hinzu: [...] Allegro: «Christ ist erstanden», «Der Tag, der ist so freudenreich», «Allein Gott in der Höh». [...] Das Allegro behält er dagegen den Weihnachts- und Osterliedern und Dankchorälen vor.», Blindow, S. 143. Also müsste Schneider für die «Vier Weynachts Chorale» eher eine Ausführung im Allegro-Tempo voraussetzen.

18 Blindow belegt diese Ansicht mit einem Zitat aus Johann Mattheson, *Der vollkommene Capell-Meister*, III. Teil, 25. Kapitel, §15, Hamburg, 1739, S. 471. Aus dieser Textstelle geht aber hervor, dass die Orgel so laut war, dass der Organist die Gemeinde nicht mehr hören konnte, weil sie wohl zu leise sang (Blindow S. 144, ebenso Schneider S. 111).

heute, dann drang er doch wohl darauf, rechtzeitig – im Verhältnis zu den folgenden Notenwerten – zu beginnen, damit die langsam singende, und wohl auch zu spät einsetzende Gemeinde den Anfangston nicht über Gebühr kürzen würde. Wenn aber in BWV 732 die Orgel sogar nach dem eigentlichen Einsatz der Chormelodie, nach dem Viertel-Grundwert, beginnt, so müsste die Verwirrung perfekt sein (von solchen rhythmischen Verstößen steht im Arnstädter Ratsprotokoll aber nichts Ausdrückliches!).

BWV 732: Takt 1



Man kann indessen leicht weitere Argumente finden, die gegen eine Verwendung dieser vier Choräle als Begleitsätze sprechen. Der Anfangston der zweiten Textzeile von «Gelobet seist du, Jesu Christ» BWV 722 wird zwar harmonisch angekündigt, dann aber in einem Sprung um eine Oktave erreicht (T. 2f., vollständig auf S. 235). Dagegen wird der Einsatz der dritten Zeile diastematisch vorbereitet; befremdlich jedoch ist im Zwischenspiel die Veränderung von Tonleiterbewegung zu Akkordbrechung, nur gerade drei Zweiunddreissigstel-Noten vor dem Einsatz des Cantus firmus (T. 4). In Takt 6 schliesst sich, ausgehend vom Schlussston der Choralzeile, ein Absturz auf das tiefe D an, das zwei Oktaven unter dem Einsatzton der nächsten Choralzeile liegt. Wie können die Singenden wissen, dass darauf keine Rückleitung in die Nähe ihres nächsten Cantus-firmus-Einsatzes erfolgt? Das «Kyrie eleis» in der Schlusszeile erklingt in der Oberstimme in verdoppelten Notenwerten gegenüber dem Rest der Strophe (T. 9–12). Woher sollen die Singenden wissen, dass im Übergang von der vierten Choralzeile zum verlangsamten «Kyrie eleis» gar kein Zwischenspiel erklingt (T. 9)?

BWV 722 (© Bärenreiter-Verlag Kassel)

Measures 1-3 of the piece. The right hand features a melodic line with a trill in measure 2, while the left hand provides a steady accompaniment of eighth notes.

Measures 4-6. The right hand continues the melodic development with a trill in measure 5, and the left hand maintains the eighth-note accompaniment.

Measures 7-9. The right hand has a trill in measure 8, and the left hand continues the eighth-note accompaniment.

Measures 10-12. The right hand has a trill in measure 11, and the left hand continues the eighth-note accompaniment.

Ein ähnliches Problem stellt sich im Choral BWV 732. In Takt 2 wird der Schlussston der ersten Cantus firmus-Zeile auf das Fünffache des Grundwertes (Viertel) ausgedehnt, die Gemeinde würde also darüber im Unklaren gelassen, wann die Choralzeile zu Ende geht und wann das Zwischenspiel beginnt. Das einzige Viertel, das zwischen dem Ende des Cantus firmus der ersten und der zweiten Zeile erklingt, besteht aus einer Figuration, die sich harmonisch erst auf den Eintritt der Folgezeile auflöst, allerdings durch einen Quartsprung in den unbegleiteten Cantus firmus-Ton (in der generalbassbezifferten Frühfassung BWV 732a steht bei diesem Versübergang übrigens gar kein Zwischenspiel). Eine weitere Komplikation besteht hier darin, dass die Melodie der folgenden dritten Choralzeile ausnahmsweise vom Sopran in den Alt wechselt (T. 6f.)¹⁹ und sich dort buchstäblich verliert, denn nach zweieinhalb Vierteln springt in Takt 8 der Alt plötzlich in die cantus-firmus-freie Vorbereitung der eigentlichen Zwischenspielkaskade.

BWV 732: Takt 6–8

Verfügten die Zwischenzeilenfigurationen in BWV 722 und 732 noch alle über etwa den gleichen Umfang, so sind die motivisch und rhythmisch festgelegten Zwischenspiele in der Strophe «In dulci iubilo» BWV 729 unterschiedlich lang: 2,2,2,3,3 und 2 Takte). Wenn diese Ergänzungen motivisches Gewicht haben und entweder in den nächsten Choraltönen führen oder auch nur in eine Begleitstimme, so müsste die Gemeinde auswendig wissen, wann sie einzusetzen hätte. Ausserdem erscheint in T. 19-21 die Choralmelodie nur noch als flüchtiger Bestandteil einer in Akkordbrechungen aufgelösten Oberstimmenmelodik. Ungewöhnlich für einen Gemeindecoral erscheint auch die Verlängerung des Schlussstons auf sieben Takte (davon die letzten vier nach oben oktauiert)²⁰.

19 Vgl. auch Williams II, S. 275.

20 Vgl. ebda., S. 273.

Im Choral «Vom Himmel hoch, da komm ich her» BWV 738 sind die Zwischenspiele konsequent aus der rhythmisch ebenmässigen Motivik der Begleitstimmen gewonnen und dadurch in einen ununterbrochenen «Einheitsablauf» eingebunden, der es um so schwieriger macht, Orgel und Gemeinde zu koordinieren. Da zwischen den eigentlichen Choralzeilen und den Zwischenspielen kaum ein wahrnehmbarer Unterschied besteht und auch das Pedal stets erst mit dem ersten Cantus firmus-Ton der nächsten Zeile einsetzt, können die Gottesdienstbesucher kaum erraten, wann sie nach den unterschiedlich langen Unterbrechungen einzusetzen haben. Dazu kommt eine weitere Erschwerung: Lediglich die ersten beiden Cantus firmus-Zeilen haben einen auf das Doppelte verlängerten Anfangston, die letzten beiden nicht.

Vielzahl wie Vielfalt der Gestaltungen an den angesprochenen Stellen schliessen aus praktischen Erwägungen aus, dass die «Vier Weynachts Choräle» von der Gemeinde zu einer solchen Orgelbegleitung gesungen werden konnten. Im Gegenteil: Bach scheint geradezu mutwillig gegen die Mitwirkung der Gemeinde an seinen Orgelchorälen – um es zugespitzt zu formulieren – ankomponiert zu haben. Dasselbe gilt bei den meisten hier angeführten Stellen auch für jene «Skizzen» mit Generalbassbezeichnung. Das Verhältnis zwischen den Zwischenspielen und den Einsätzen des Cantus firmus ist dort das gleiche, es sticht wegen der unvollständigen Notierung der Mittelstimmen nur weniger ins Auge.

Dass nicht die Gemeinde, sondern die Kantorei oder – auf die Verhältnisse in Arnstadt übertragen genauer: – der Schülerchor den Cantus firmus sang, ist angesichts der oben zitierten, weiteren Vorwürfe im Arnstädter Protokoll undenkbar.²¹ Ausserdem erlaubten die baulichen Verhältnisse der Neuen Kirche

die «Gefährlichkeit» von Stellen hinwies, bei denen die Choralmelodie von einer höher gelegenen Stimme begleitet und dadurch undeutlich werde.²⁰ Denn genau dies begegnet, wie oben (S. 236) beobachtet, auch in diesen vier

21 Dok. II, S. 20. – Vgl. auch Küster (s. Anm. 4), S. 144; sowie Markus Schiffner, Johann Sebastian Bach in Arnstadt, in: *Der junge Bach*, hrsg. vom Stadt Museum Arnstadt o.J., S. 15: «Die in jenem bekannten Verhandlungsprotokoll im einzelnen beschriebenen unerwünschten Spielweisen Bachs – vornehmlich bei der Chorbegleitung – illustrieren, wie er die in Lübeck gesammelten Erfahrungen in virtuoser norddeutscher Orgelmusik mit seinen eigenen Spielintentionen verschmolz und sich dabei rigoros über alle vereinfachenden gottesdienstlichen Orgelbegleitnormen – wie sie bis dato in Arnstadt gepflegt wurden – hinwegsetzte.» Dies könnte sich auf den im Protokoll später folgenden Vorwurf «wegen der *Disordres* so bißher in der Neuen Kirchen zwischen denen Schühllern vnd dem *Organisten passiret*» beziehen, «Bach habe bißhero etwas gar zu lang gespiellet, nachdem ihm aber vom Herrn *Superint* deswegen anzeige beschehen, währe er gleich auf das andere *extremum* gefallen, vnd hätte es zu kurtz gemachet» (Dok. II, S. 20). Unklar ist dabei, ob Schiffner die Vorwürfe in Sachen «Choralspiel» vom Begleiten der Gemeinde auf das Zusammenwirken von Schülerchor und Organist übertragen hat; denn in der früheren Fassung dieses Textes handelte Schiffner noch – ganz im Sinne weit verbreiteter Ansichten – von der «Choralbegleitung», siehe Schiffner, *Bach in Arnstadt* (Anm. 7), S. 20.

keine bessere Koordination zwischen der Chor- und der Orgelmpore als zwischen Gemeinde und Organist.²²

Die beiden Quellenbereiche, die musikalischen Werke und die behördlichen Schriftquellen, die zu einer evidenten, wenn auch ungewöhnlichen Schlussfolgerung führten, haben offenbar nichts miteinander zu tun.

*

Matthias Schneider stützte sich in seinen Überlegungen auf die Dissertation von Martin Blindow, auf die er aber nur pauschal verwies. Jene Studie über *Die Choralbegleitung des 18. Jahrhunderts in der evangelischen Kirche Deutschlands*²³ setzte sich zum Ziel, eine solch reiche Choralbegleitung, wie sie in den «Vier Weynachts Chorale» begegnet, durch eine Vielzahl an Quellen der organistischen Praxis zu belegen. Allerdings stammen die einschlägigen Textstellen zumeist aus späterer Zeit: die Forderungen nach unterschiedlichen Harmonisierungen der Strophen gemäss ihrem Affektgehalt stammen aus den Jahren 1728 (Graupner), 1787 (Petri) und 1800 (Böttner)²⁴, die warnenden Stimmen gegen ein Übermass an affektiver Harmonik aus den Jahren 1738 (König), 1752 (Quantz), 1758 (Adlung) und 1767 (Marpurg).²⁵ Blindows einzige Belege für Bassgänge mit verminderten und übermässigen Intervallen, die zudem noch Dissonanzen zur Choralstimme bilden, sind Bachs Orgelchoräle, ohne dass er bestimmte Stücke und Stellen angibt.²⁶ Das Grundproblem der Arbeit von Blindow besteht darin, dass er die in Lehrschriften und anderen Quellen beschriebene oder geforderte Begleitpraxis mit Beispielen aus musikalischen Quellen anreichert, die wohl eher dem selbständigen Orgelspiel

22 Küster, S. 144.

23 Siehe Anm. 14.

24 Blindow, S. 29.

25 Blindow, S. 30f. Auf eine Besprechung der originalen Textquellen muss hier verzichtet werden. Stichproben haben ergeben, dass die Forderungen nach differenzierter Behandlung der Harmonik wie auch nach (aus den Texten motivierten) Zwischenspielen bei den angegebenen Autoren zu unterschiedlichen Lösungen geführt haben, welche aber alle in wesentlich bescheidenerem Ausmass und geringerem Anspruch gehalten sind als in den «Vier Weynachts Chorale» von Johann Sebastian Bach und damit grundsätzlich anderen Voraussetzungen folgen. Dies gilt auch für die bei Blindow nicht behandelte Schrift von Daniel Gottlob Türk, *Von den wichtigsten Pflichten eines Organisten. Ein Beytrag zur Verbesserung der musikalischen Liturgie*, Halle, 1787, Reprint hrsg. von Bernhard Billeter (Bibliotheca organologica, Band 5), Hilversum 1966, vor allem S. 107f. und 135f.

26 Blindow, S. 32. Rhetorisch-musikalische Figuren wie die chromatische Katabasis in Takt 7f. aus BWV 722 begegnen auch in Bassstimmen anderer Choralsammlungen, Blindow, S. 41f.

– etwa der Choralvariation oder der stilisierenden Choralfantasie – als der Gemeindebegleitung angehören²⁷.

Bei der Erörterung der einstimmigen Zwischenspiele – die zum Beweis dienen sollen, dass Bachs «Arnstädter Choräle» Begleitsätze seien – stützte sich Blindow zweimal auf frühe Orgelchoräle von J. S. Bach (BWV 729 und 738) und sechsmal auf die Choralsätze aus Georg Friedrich Kauffmanns *Harmonischer Seelenlust* von 1733. Der grundlegende Unterschied in der Behandlung der Zwischenfigurationen, besteht aber darin, dass bei Kauffmann die Dauern der Zwischenspiele durch Pausen in den übrigen Stimmen und deren konsequente Einbindung ins Grundmetrum einwandfrei festgelegt sind; bei Bach hingegen hatte ein singendes Gemeindeglied keinen hinreichenden Anhaltspunkt für die Dauer der unterschiedlich umfangreichen Zwischensätze²⁸.

Blindows Ansicht, bei Bachs «Arnstädter Chorälen» handle es sich um Begleitsätze, wurde in Bach-Forschung und Bach-Pflege häufig rezipiert. Dem ist entgegenzuhalten, dass Blindow dort, wo er von dissonanzenreicher Harmonik und virtuosen Zwischenspielen handelte, seine Argumente auf zwei ganz unterschiedliche Kronzeugen stützte; einer davon war sogar Johann Sebastian Bach selbst!

Ausserdem verwendete Blindow späte Beispiele aus den Sammlungen von J. Becker (1771) und Christian Carl Rolle (1765). Rolles Beispiele bleiben aber darum fragwürdig, weil sein «Te Deum» ein Stück für Orgel und Gemeinde unter Mitwirkung von Bläsern ist, wobei genau angegeben ist, welche Stellen der Organist in einer Forte- und welche er in einer Pianoregistrierung zu spielen hat.²⁹ Der Subsumierung der «Weynachts Chorale» unter die Quellen zur Begleitpraxis widersprach Blindow an anderer Stelle selbst, wo er auf die «Gefährlichkeit» von Stellen hinwies, bei denen die Choralmelodie von einer höher gelegenen Stimme begleitet und dadurch undeutlich werde³⁰. Denn genau dies begegnet, wie oben (S. 236) beobachtet, auch in diesen vier Chorälen.

27 Die Textstellen aus dem Vorwort, die Blindow anführt, um den *Musicalischen Vorrath neu variirter Fest=Choral=Gesänge* von Johann Samuel Beyer als Begleit-Sammlung zu deklarieren, vermögen nicht zu überzeugen (Blindow, S. 106–108).

28 Siehe oben S. 5ff.

29 Blindow, S. 148, siehe auch Agricolas Rezension von Rolles Ausgabe (Anm. 44). Das Vorhandensein von Instrumentalisten hätte allenfalls die «Arbeit» der Gemeinde in Arnstadt erleichtern können, aber solange von ihrer Mitwirkung, zumal in einem Weihnachtsgottesdienst, nichts bekannt ist, bleibt man hier auf allzu vage Vermutungen angewiesen.

30 Blindow, S. 139.

Blindow beschrieb die Gestalt von Bachs Zwischenspielen nicht in ihrer ganzen Bandbreite. Auf dieser ungesicherten Grundlage schloss er im Schlusskapitel seines Buches den Choral «Wer nur den lieben Gott lässt walten» BWV 690 aus den Begleitsätzen aus. Indem er zu zeigen versuchte, aufgrund welcher Merkmale dieses Werk ganz den eigentlichen Orgelchorälen zuzuweisen sei, beschrieb er im Grunde genauer als in seinem einschlägigen Kapitel die Eigenarten von Bachs Zwischenspielen, wie sie gerade in den «Weynachts Chorälen», am deutlichsten in BWV 738, auftreten: «Als Thematik wird hier das Motiv des einleitenden Satzes verwendet. Damit bekommen diese Zwischensätze Ritornellcharakter. Ausserdem führen sie nicht direkt in den Diskant- oder Basston der nächsten Zeile, sondern besitzen selbständige Stimmführung und Harmonik. Diese Eigenart widerspricht total dem praktischen Sinn der Zwischenspiele als verbindendes Glied der Melodieabschnitte. Alle diese Merkmale deuten darauf hin, dass es sich hier nicht um einen Begleitsatz, sondern um eine Choralfantasie handelt.»³¹

Bisher galt unser Augenmerk der Frage, ob die «Vier Weynachts Choräle» der Gemeindebegleitung dienen konnten. Wenn sich nun herausgestellt hat, dass sie diese Funktion kaum zu erfüllen vermochten und nicht in direktem Zusammenhang mit den im Arnstädter Protokoll erhobenen Vorwürfen stehen, dann gilt es, die Datierung auf Bachs Arnstädter Jahre 1703–1707 überhaupt in Zweifel zu ziehen.

Aufgrund der Annahme, dass es sich bei diesen vier Chorälen um Begleitsätze handelt, wie sie in den Akten aus Arnstadt beanstandet wurden, und aufgrund ihrer gemeinsamen Stellung im Kirchenjahr vermutet Schneider, dass sie für einen einzigen Gottesdienst geschrieben wurden. Weil Bach selbst solche Begleitsätze zu improvisieren pflegte und sie nur ausnahmsweise (wie in P 802 erhalten) für seine Schüler in skizzenhafter Notation niederschrieb, soll er sie in diesem Fall für einen «Substituten» vollständig ausgearbeitet haben.³² Als besonderer Anlass für einen Weihnachtsgottesdienst, «dessen Begleitung an den Organisten besonders hohe Anforderungen stellte», bot sich die Weihnachtsfeier des Jahres 1705 an, die Bach bekanntlich nicht in Arnstadt erlebt hat. Dies würde aber bedeuten, dass Bach schon vor seiner Abreise nach Lübeck, also vor Ende Oktober 1705³³ damit gerechnet hat, dass er den vereinbarten Urlaub von vier Wochen um mindestens das Doppelte zu überschreiten gedachte. Auf die Tätigkeit des «Substituten» soll sich Bachs

31 Blindow, S. 157.

32 Schneider (s. Anm. 10), S. 124.

33 Dieser spätestmögliche Abreisetermin lässt sich errechnen aus der Tatsache, dass Bach seinen vierwöchigen Urlaub auf das Vierfache ausgedehnt hat, s. Küster (s. Anm. 11), S. 139.

Replik im selben Ratsprotokoll beziehen, wonach er «hoffe das Orgelschlagen würde unterdeßen von deme, welchen er hiezu bestellet, dergestalt seyn versehen worden, daß deßwegen keine Klage geführet werden können».³⁴

Schneiders hypothetischer Datierung auf Weihnachten 1705 steht die Aussage von Hans Klotz gegenüber: «Nach den Quellen sind diese Sätze in Weimar entstanden», also 1708 oder später³⁵. Diese spätere Datierung könnte bedeuten, dass dieser Werkbereich in engere zeitliche Nachbarschaft zum zweifellos in der Weimarer Zeit entstandenen «Orgelbüchlein» BWV 599–644 rücken würde.

Die «Vier Weynachts Chorale» wie auch die beiden ähnlich strukturierten Orgelchoräle BWV 715 und 726 sind zweifellos zwischen Bachs Dienstantritt in Arnstadt und dem Abschluss der ersten Entstehungsphase des «Orgelbüchleins» konzipiert worden. Sowohl die Quellenlage als auch der Stil, besonders von BWV 729 und 738, legen eher nahe, an eine Entstehung in Weimar zu denken, also nach Juni 1708. Genaueres zur chronologischen Einordnung lässt sich kaum sagen. Wichtig aber bleibt die Feststellung, dass Bachs frühe kompositorische Entwicklung so stark in Diskontinuitäten verlaufen ist, er sich immer wieder neu mit gewissen Stilübernahmen und -synthesen beschäftigte³⁶. Als Beispiel hierzu dienen etwa die weit auseinanderliegenden Phasen (1704/5, 1708, 1714) von Bachs Auseinandersetzung mit der Orgelmusik von Georg Böhm³⁷. So verlockend es auch in der Vergangenheit immer wieder schien, den zwanzigjährigen Bach mit Choralbegleitungen beginnen zu lassen und ihm dann kontinuierliche Fortschritte zuzuschreiben bis zum neuen Typus der «Orgelbüchlein»-Choräle, so sehr widersprechen die quellenkundlichen wie auch die stilistisch-chronologischen Beobachtungen einer organischen Entwicklung vom Einfachen zum Komplizierten, vom Allgemeinen zum Individuellen.

34 *Dok. II* (s. Anm. 13), S. 19f.

35 *NBA IV/3, Krit. Ber.* (s. Anm. 9), S. 11, siehe auch Williams *Organ Music II*, S. 255. Ulrich Meyer zog sogar einen Zeitraum von 1709 bis 1722 in Erwägung, in dem Bach diese Sätze zu vornehmlich pädagogischen Zwecken ausgearbeitet habe, (Ulrich Meyer, «Zur Einordnung von J.S. Bach einzeln überlieferten Orgelchorälen», in: *Bach-Jahrbuch* 60 (1974), S. 80f.).

36 Vgl. Christoph Wolff, «Pachelbel, Buxtehude und die weitere Einfluss-Sphäre des jungen Bach», in: *Das Frühwerk Johann Sebastian Bachs* (Kolloquium veranstaltet vom Institut für Musikwissenschaft der Universität Rostock, 11.–13. September 1990), hrsg. von Karl Heller und Hans-Joachim Schulze, Köln 1995, S. 21–32.

37 Vgl. Jean-Claude Zehnder, «Georg Böhm und Johan Sebastian Bach. Zur Chronologie der Bachschen Stilentwicklung», in: *Bach-Jahrbuch* 74 (1988), S. 73–110, zusammenfassend S. 103ff.

Zudem lassen sich die «Vier Weynachts Chorale» nicht als abgeschlossene, von den übrigen Orgelchorälen Bachs deutlich unterschiedene Gruppe betrachten. Klotz rechnete zu diesem Typus auch die Choräle BWV 715 und 726, ausserdem die fünfstimmige Bearbeitung von «O Lamm Gottes unschuldig» BWV deest.³⁸

Andererseits weist die Durchdringung einer ganzen Choralstrophe mit einem bestimmten Motiv, wie sie in BWV 729 und 738 ansatzweise versucht wird, auch stilistisch über den Bereich der engeren Begleitsätze hinaus in Richtung auf das Weimarer «Orgelbüchlein». Gerade die auch von Schneider festgestellte Verwandtschaft zwischen «Vom Himmel hoch» BWV 738 und der Bearbeitung desselben Cantus firmus aus dem «Orgelbüchlein» BWV 606 (ebenfalls in D-Dur) ist bemerkenswert.³⁹ Dennoch wählte hier Bach für jede Choralzeile ein neues Begleitmotiv und nicht eine einzige Floskel, welche die gesamte Choralbearbeitung durchzieht und damit vereinheitlicht⁴⁰.

Worauf beziehen sich denn die Arnstädter Konsistorialakten, wenn nicht auf diese Art der Choralharmonisierung mit Zeilenzwischenspielen? An dieser Stelle liefert vielleicht die heutige Praxis eine unspektakuläre und darum nicht weniger plausible Erklärung: So wie heute entweder besonders ehrgeizige oder aber begleitmüde Organisten zur eigenen Befriedigung nach Harmonisierungs- und Ornamentierungskniffen suchen, könnte Bach schon in jungen Jahren seine improvisatorische Kombinationsgabe unter Beweis gestellt haben wollen.

Die «Vier Weynachts Chorale» mit ihren gewagten Harmonien und ihren zum Teil krausen Zwischenfigurationen dürften eine Ahnung vermitteln von Bachs «lasciva ostentatio ingenii» beim Improvisieren der Choralbegleitungen. Das heisst aber offensichtlich nicht, dass die erhaltenen Niederschriften nachträglich aufgeschriebene Improvisationen sind. Vielmehr überhöhen und stili-

schon er sie in diesem Fall für einen «subsidiären» vollständig ausgearbeitet haben.³⁸ Als besonderer Anlass für einen Weihnachtsgottesdienst «dessen

38 Zu prüfen wäre, ob diese beiden Choräle eher früher als die «Vier Weynachts Chorale» entstanden sein könnten und tatsächlich mit den Arnstädter Vorwürfen in Verbindung zu bringen sind. Dabei zeigt sich auch hier, dass über die oben (s. S. 232ff.) formulierten Schwierigkeiten hinaus sogar chromatische Veränderungen der c.f.-Melodie, Dehnungen der Antepaenultima in lediglich drei Choralzeilen von BWV 715, mehrfache harmonische Umdeutungen von Choraltonen (als Schlussston, innerhalb des Zwischenspiels oder als Anfangston der nächsten Zeile) und unerwartete Richtungs- und Funktionswechsel gleichzeitig mit dem Beginn der folgenden Choralzeile die Mitwirkung einer Gemeinde noch unwahrscheinlicher erscheinen lassen als im Falle der «Vier Weynachts Chorale» (vgl. Williams II, S. 255 bzw. 270).

39 Schneider (s. Anm. 10), S. 125. Das erste Begleitmotiv von BWV 738 weist ausserdem schon deutlich voraus auf die erste der *Canonischen Veränderungen über das Weihnachtslied: Vom Himmel hoch* BWV 769.

40 Vgl. Klaus-Jürgen Sachs, Die «Anleitung..., auf allerhand Arth einen Choral durchzuführen», als Paradigma der Lehre und der Satzkunst Johann Sebastian Bachs, in: *AfMw* 37 (1980), S. 135–154.

sieren sie die praktischen Gepflogenheiten, vielleicht sogar in ironisierender Absicht, wer weiss. Gerade an den vermeintlichen «Arnstädter Chorälen» lässt sich zeigen, wie eine Stilisierung zugleich Nähe und Distanz zu ihrem Ausgangspunkt zu wahren vermag. Dabei ist es denkbar, dass die Niederschriften dieser Choräle aus der Weimarer Zeit als Exempla für Bachs Schüler dienen sollten.⁴¹ Vielleicht wollte ihnen Bach gerade den Unterschied zeigen zwischen der Begleitimprovisation für den gottesdienstlichen Gebrauch und deren kunstvoller Weiterentwicklung. Indem Bach hier aber textlich fundierte Zeilenzwischenspiele wie auch obligate Begleitfiguren schriftlich ausarbeitete, welche durch ihre konsequente Integration die Verwendungsmöglichkeit im Rahmen einer Gemeindebegleitung deutlich sprengten, vollzog er einen prinzipiellen Schritt von der liturgischen Funktionsbezogenheit solcher Stücke zu eigentlichen Kunstwerken, die als solche zu rezipieren sind. Dies gilt sowohl für die frühen einzeln überlieferten Orgelchoräle dieser Art wie auch für das Weimarer «Orgelbüchlein».

Aus dieser Sicht ist es kaum denkbar, dass der Gedanke von Peter Williams zutrifft, wonach 1713 sogar die Stücke des «Orgelbüchleins» zur Begleitung des Hallenser Gemeindegesangs geplant gewesen sein könnten⁴². Rein praktisch wäre dies bei den einfacheren Chorälen des «Orgelbüchleins» sogar besser möglich als bei den «Arnstädter Chorälen», aber der Verlust an artifiziell überhöhter Botschaft wäre erheblich⁴³. Darauf ist zurückzukommen.

Aus Johann Sebastian Bachs späteren Lebensjahren ist überliefert, dass er sogar ein Gegner von Zwischenspielen und anderen Künsteleien bei der Begleitung des Gemeindegesangs war. In einer Rezension in der *Allgemeinen deutschen Bibliothek* aus dem Jahre 1770 beruft sich Johann Friedrich Agricola auf die Autorität Bachs und schreibt: «Für diese richtiger gesetzte Melodie, hätten wir dem V[erfasser] lieber alle Zwischensätze, die dem Organisten zur

41 «Thus, the organ chorales that survive in manuscripts and some printed editions are intended – (...) – more as instruction in improvisation than as pieces actually destined for a specific liturgical function.» May (s. Anm. 1), S. 84. Unklar bleibt, was May zur Behauptung verleitet hat, Bach habe «these works – especially the four Christmas chorales, BWV 722, 729, 732, and 738 – well into the 1740s as pedagogic examples of accompanying a congregation chorale with free interludes» benutzt, ebda., S. 85.

42 Williams, *Organ Music* III (s. Anm. 1), S. 41f.

43 Stinson bringt ein weiteres Argument gegen die Verwendung des Orgelbüchleins zur Begleitung der singenden Gemeinde an: «One fact however that speaks against hymn accompaniment is the range of the chorales, for most of them go as high as e⁷, which today would be considered a very high range for congregational singing. (Unfortunately the pitch of the organ at the Weimar court chapel – a critical issue in this regard – is unknown).» s. Russell Stinson, *Bach: The Orgelbüchlein* (= *Monuments of Western Music*), New York 1996, S. 17.

Anleitung mit beygesetzt sind, geschenkt. Denn dies Zwischenspielen ist überhaupt nur bey den wenigsten Gelegenheiten schicklich. Johann Sebastian Bach, der größte Orgelspieler von ganz Europa, hielt nichts davon, sondern sagte vielmehr: «Der Organist zeige seine eigentliche Kunst und Fertigkeit, wenn er welche besitzt, im Vorspiele; bey dem Gesange aber, halte er die Gemeine bloß durch volle, aber reine, auf richtige Melodie gestützte, Harmonie in Ordnung. Hierinn schon kann er sich als einen geschickten Mann zeigen.» Wir finden diesen Ausspruch sehr vernünftig, und preißen ihn zur Nachfolge an.»⁴⁴ Dieser Bericht, an dessen Authentizität nicht gezweifelt werden muss, widerspiegelt scheinbar eine diametrale Meinungsänderung im Verlauf von über dreissig Jahren. Dem könnte man aber entgegenhalten, dass ja schon innerhalb der «Vier Weynachts Choräle» der Versuch, die Zwischenspiele besser in die Komposition zu integrieren und als Textdeutung anzulegen, für Bachs frühe Ablehnung von Zwischenpassagen als lediglich klangpendenden Füllseln spricht.

*

In Organistenkreisen gilt die Annahme, dass mit den «Arnstädter Chorälen» Begleitsätze aus der Frühzeit von Bachs Wirken als Organist gemeint sind, als derart unumstössliches Allgemeingut, dass sich die Frage lohnt, wo dieses herrührt⁴⁵. Dabei lässt sich feststellen, dass der Begriff «Arnstädter Gemeinchoräle» erstmals in dem vielgelesenen Buch *Die Orgelwerke J. S. Bachs* von Hermann Keller aus dem Jahr 1948 geradezu als Gattungsbezeichnung in einer Kapitelüberschrift auftritt. Keller zählt zu den «Arnstädter Gemeinchorälen» nicht nur die «Vier Weynachts Choräle» sowie die auch von Klotz diesem Typus zugewiesenen zwei Choräle BWV 715 und 726, sondern ausserdem auch «Herr Gott, dich loben wir» BWV 725, aber nicht «O Lamm Gottes unschuldig» BWV deest. Dabei wundert man sich, warum – um die Frage der

³⁶ Zu prüfen wäre, ob diese beiden Choräle eher früher als die «Vier Weynachts Choräle» entstanden sein könnten und tatsächlich mit den Arnstädter Vorwürfen in Verbindung zu bringen wären. In der Tat ist es nicht auszuschliessen, dass diese Choräle schon vor dem Arnstädter Vorwurf entstanden sind.

44 Uwe Czubatynski, «Choralvorspiel und Choralbegleitung im Urteil J.S. Bachs», in: *Bach-Jahrbuch* 79. 1993, S. 223. Bei dem wahrscheinlich von Agricola rezensierten Werk handelt es sich um *Das Herr Gott, dich loben wir, wie solches bey dem öffentlichen Gottesdienst auf der Orgel mit der Gemeine am übereinstimmigsten gespielet werden kann* von Christian Carl Rolle, welches zu den Kronzeugen für Blindows Erörterungen der Begleit-Zwischenspielpraxis gehörte (Blindow [Anm. 30], S. 122 bzw. 174). Johann Friedrich Agricola war von 1738 bis 1741 Bachs Schüler in Leipzig.

45 Diese Ansicht ist mir in den letzten rund zehn Jahren immer wieder begegnet in Gesprächen mit Organisten aus verschiedenen «Schulen» der Schweiz und Deutschlands. – Sogar in der neueren angelsächsischen Literatur begegnet der Begriff «Arnstadt Congregational Chorale(s)» ohne nähere Erörterung und auf derselben Ebene wie «Neumeister Chorales» und «Chorale partitas», (siehe Stinson [s. Anm. 43], S. 62).

sinnvollen Abgrenzung dieser Art der Choralbearbeitung noch etwas weiterzuführen – angesichts dieser stilistischen Vielfalt nicht auch «Liebster Jesu, wir sind hier», BWV 706 bzw. 730 dazu gerechnet werden oder gar diejenigen Orgelchoräle, die jeweils zusammen mit einer nachfolgenden Strophe in Generalbass-Notation überliefert sind: «Wer nur den lieben Gott lässt walten» BWV 690, «Christ lag in Todesbanden» BWV 695, «Jesu, meine Freude» BWV 713, «Nun freut euch, lieben Christen g'mein» BWV 734 und «Valet will ich dir geben» BWV 736. Von Keller stammt nur der Begriff «Arnstädter Gemeindechoräle». Die wesentlichen Bestandteile der gängigen Lehrmeinung zu diesem Repertoire gehen allerdings auf Philipp Spitta zurück. Im ersten Band seiner Bach-Monografie handelt er an zwei weit auseinanderliegenden Stellen davon, einmal ausgehend von den Arnstädter Konsistorialakten, einmal im Rahmen der Behandlung von Bachs Orgelmusik im lutherischen Gottesdienst des 18. Jahrhunderts.

Spitta vertritt die Meinung, die ornamentierenden Zusätze seien auf Eindrücke von der Reise nach Lübeck zurückzuführen: «Er colorirte selbst während des Singens die Melodie in neuer, kühner und ausschweifender Weise, und gewiß haben ihn in dieser Unsitte, von der er sich später fast ganz freigemacht zu haben scheint, seine engen Beziehungen zu den nordländischen Orgelmeistern besonders bestärkt, obgleich sie allgemein verbreitet war.⁴⁶ (...) Wir besitzen noch ein interessantes Orgelstück frühester Zeit, was auf seine damalige Spielart ein helles Licht wirft. Dies ist der Choral «Wer nur den lieben Gott lässt walten» mit Vor-, Zwischen- und Nachspielen bei dem man auf den ersten Blick die praktische Bestimmung für den Gottesdienst erkennt und der in den ersten Arnstädter Jahren geschrieben sein muß, da er viele Spuren von Böhms Manier trägt und das Pedal sehr wenig verwendet. (...) Die Zwischenspiele sind durchaus nicht regelmäßig zwischen jeder Zeile eingefügt, was doch nothwendig, wenn sie einmal gemacht werden...»⁴⁷. Weiter hinten im ersten Band geht Spitta auf die «Vier Weynachts Chorale» ein und schliesst mit der Bemerkung: «Es ist kein Zweifel, daß wir hier Proben davon haben, wie Bach den Gemeindegesang begleitete, und von seinen Schülern begleitet wissen wollte, denen er deshalb diese vier Sätze aufgezeichnet haben wird.»⁴⁸ Als Entstehungszeit nimmt Spitta implizit Bachs Weimarer Jahre nach 1708 an; denn eine Seite vor Beginn dieses Abschnitts handelt er

46 Spitta, S. 309f. Spitta führt an dieser Stelle als Anmerkung eine Textstelle aus der *Anleitung zur musikalischen Gelahrtheit* (erschienen 1758 in Erfurt, S. 681f.) an, in der Jakob Adlung eifert gegen die «Variationes und Diminutiones», «wenn einige Organisten zu der Zeit, da die Gemeinde mit singet zu variiren pflegen».

47 Spitta I, S. 310.

48 Ebda., S. 586.

noch von der «sicherlich choralkundigen Gemeinde» «im kirchlich gesinnten Weimar»⁴⁹.

Im zweiten Band erwähnt Spitta eine «Sammlung von Choralmelodien mit Generalbass» aus Bachs Leipziger Zeit, die verschollen ist. Dabei kommt er auf die Aufzeichnungen von Orgelchorälen mit anschliessender zweistimmiger Niederschrift derselben Choräle zu sprechen, und erwähnt zuletzt die «Vier Weynachts Chorale» aus P 802: «Daß diese gradezu zum Zweck der Orgelbegleitung beim Gemeindegesange niedergeschrieben sind, zeigen die eingefügten Zwischenspiele.»⁵⁰

Damit sind sämtliche Argumente exponiert. Unklar bleibt dabei nur, wo die Grenzen zwischen Choralbegleitung und solistischem Orgelchoral liegen. Die Passagen aus Spittas monumentaler Monografie liegen so weit auseinander, dass bei ihm die direkte chronologische und inhaltliche Koppelung von Ratsakten und den «Weynachts Chorale» unterblieben ist. Bei Schweitzer und Pirro sind lediglich die einschlägigen Absätze aus dem Arnstädter Protokoll zitiert⁵¹. Erst Hubert Parry übernimmt 1909 weitestgehend Spittas Gedanken, obwohl auch er die «Vier Weynachts Chorale» sowie «Allein Gott in der Höh» BWV 715 und «Herr Jesus Christ, dich zu uns wend» BWV 726 nicht auf Bachs Arnstädter Zeit datiert⁵². Luedtke hebt 1918 vor allem den Einfluss von Buxtehude auf diese Phase in Bachs Entwicklung als Komponist von Orgelchorälen hervor: «Buxtehudes wie Pachelbels Verfahren haben in Bach ihren Meister gefunden. Schon einige ganz primitive Choräle der Frühzeit sind lehrreich», worauf eine Beschreibung der «Vier Weynachts Chorale» und «Allein Gott» BWV 715 folgt, deren Bezug zum Arnstädter Protokoll nur sehr locker gefügt ist⁵³. Gotthold Frotscher stellt 1936 als erster eine direkte Verbindung zwischen dem Protokoll und den «Weynachts Chorale» her, die er als «Sätze zum Gemeindegesang» bezeichnet⁵⁴, wie ja auch überhaupt Bachs «Empfindung

49 Ebda., S. 584.

50 Philipp Spitta, *Johann Sebastian Bach*, Leipzig, 2. Band, 1880, Reprint Wiesbaden, ⁸1979, S. 589.

51 Albert Schweitzer, *Johann Sebastian Bach*, 1908, Reprint Wiesbaden, 1976, S. 88 bzw. 30–35; André Pirro, *Bach. Sein Leben und seine Werke*, Deutsche Ausgabe von Bernhard Engelke, Berlin, 1910, S. 29.

52 C. Hubert H. Parry, *Johann Sebastian Bach. The Story of the Development of a great Personality*, New York/London, 1909, S.40, 47f. bzw. 502f.

53 Hans Luedtke, «Seb. Bachs Choralvorspiele», in: *Bach-Jahrbuch* 15 (1918), S. 23f.: «mit fremden Noten» untermischt, wie einst Bach's Arnstädter Kirchenrat klagte».

54 Gotthold Frotscher, *Geschichte des Orgelspiels und der Orgelkomposition*, 1935–36, Reprint Berlin 1969, Band 2, S. 911f.

nicht egozentrisch isoliert und individualistisch zerfasert ist, sondern aus dem Grunde des religiösen Gemeinschaftserlebnisses emporsteigt»⁵⁵.

So sehr nun Kellers folgenschwerer Begriff auf Spitta (und ausserdem wohl am meisten auf Parry) basiert, so sehr ist den Benutzern dieses Begriffs offenbar entgangen, dass Keller selbst die behandelten Orgelchoräle nicht als Begleitsätze bezeichnet – ganz im Gegenteil: «Dass dieser Verweis berechtigt war, das sehen wir an einigen durch einen glücklichen Zufall erhalten gebliebenen Choralharmonisierungen Bachs, die in der Tat so kühn sind, dass man eine Gemeinde, die danach singen könnte, bewundern müsste! [...] Das Interessanteste an diesen Arbeiten ist, dass Bach sie als Ausgangspunkt für Choralarbeiten genommen hat, bei denen keine Rücksicht mehr auf eine singende Gemeinde genommen ist, die aber ihre Herkunft vom Gemeindechoral noch deutlich zeigen.»⁵⁶

*

Wenn diese vier «Arnstädter Choräle» nicht zur Gemeindebegleitung gedient haben, hat dies zum einen Konsequenzen für die Beurteilung ihrer Rolle im liturgischen Vollzug und zum anderen für ihre Deutung durch die Interpretierenden von heute. Dann steht die Gattung Orgelchoral als ganze zur Debatte, weil bisher die «Arnstädter Choräle» geradezu als Bindeglied zwischen dem Gemeindechoral als Ausgangspunkt und dessen Erweiterung als Orgelchoral betrachtet wurden; jedenfalls wurden sie nicht nur aus chronologischen, sondern vor allem aus systematischen Gründen in den Typisierungen der cantus firmus-gebundenen Orgelmusik häufig an erster Stelle genannt und dabei Bachs Vor-Weimarer Zeit zugewiesen.⁵⁷

55 Frotscher, S. 903.

56 Keller, S. 141.

57 So etwa im Aufsatz von Ernest May (s. Anm. 2), S. 84f.; bei Hans Luedtke (siehe Anm. 53) ist dieser Gedanke ganz zentral. Am Ende seines ersten Kapitels, «Die Vergeistigung der geschichtlichen Formen im Spiegel Bachschen Schaffens», ist Bachs Entwicklung als Komponist von Orgelchorälen zusammengefasst (Hervorhebungen von DS): «I. Die Choralkunst von Bachs erstem großen Anreger, Georg Böhm in Lüneburg, hat ihre Wurzeln in einer dem Choralgesang als Vorbereitung dienenden improvisatorischen Stimmungsmalerei. – II. Den nach Lübeck wandernden Jünger Buxtehudes veranlassen die geistigen Grundlagen von dessen Kunst und noch mehr seinen eigenen Kirchenämter in Arnstadt und Mühlhausen, sich mit der Durchführung des Cantus firmus bei Orgelbegleitung des Gemeindegesanges und bei dessen rein instrumentaler Ablösung künstlerisch auseinander zu setzen. – III. Aus diesen Anregungen entsteht sein eigener, im Orgelbüchlein ausgeprägter Typus des «Orgel-Chorals». – IV. Der Meister der Weimarer und Leipziger Zeit, von Pachelbel und Walther beeinflusst, verschmilzt in seinen großen Choralphantasien alle technischen Elemente zu einheitlichem ästhetischen Ausdruck.» (Luedtke, S. 12).

Sollten diese Choräle aber nicht als Begleitung Verwendung gefunden haben, sondern als Intonation zum Gemeindegesang, als Stellvertreter für eine gesungene Strophe im Rahmen einer Alternatim-Praxis oder als solistisches Orgelspiel anstelle des Introitus, als Ausgangsspiel⁵⁸ oder als «Stück musiciret»⁵⁹, ev. «sub communion»⁶⁰ oder als Ersatz bzw. Einleitung für die «Hauptmusic»⁶¹ oder das «Konzert»⁶², so würden ihre harmonischen und figurativen Besonderheiten nicht so sehr als bloße Schnörkel wahrgenommen worden sein, sondern als Mittel der Textausdrucksweise mit den nichtvokalen Möglichkeiten der Orgel. Gerade die choralgebundene Orgelmusik steht ja zwischen Vokal- und Instrumentalmusik, indem sie in einem kirchlichen Rahmen vor Zuhörern erklingt, deren liturgisch geprägte Hörkonventionen dazu angetan sind, die Textworte selbst innerlich zu ergänzen, welche die Orgel mit musikalischen Mitteln (Harmonik, Lage, Stimmführung, Figuration) zwar andeuten, selbst aber nicht mit letzter Konkretion aussprechen kann. Wie eng, geradezu von «textierter Eindeutigkeit», der inhaltliche Rahmen gerade in solchen Orgelwerken sein kann, deren liturgische Einbindung alles andere als evident ist, haben u.a. die Studien von Gerd Zacher zu den «Canonischen Veränderungen über das Weihnachtslied: Vom Himmel hoch, da komm' ich her» BWV 769⁶³ und von Albert Clement über die Choralpartiten (besonders BWV 768) und wiederum die «Canonischen Veränderungen» gezeigt.⁶⁴ Zudem sind die Textbezüge in Bachs textloser Orgelmusik weit enger als in den textierten Vokalwerken⁶⁵. Mit anderen Worten: Würde zu dieser prall mit Texthinweisen gefüllten Orgelmusik noch der Text selbst gesungen werden,

58 Vgl. die erste und letzte Stelle in Bachs Notizen zur Leipziger Gottesdienstordnung auf der Rückseite des Titelblattes zur Partitur der Kantate BWV 61, *Dok. I: Schriftstücke von der Hand Johann Sebastian Bachs*, hrsg. von Werner Neumann und Hans-Joachim Schulze (= Supplement zu Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke), Kassel 1963, S. 248f.: Dokument 178.

59 Wie in der Lüneburger Kirchenordnung von 1643 oder im Plan zu den Reformationsfeierlichkeiten in Zittau von 1717, s. Williams *Organ Music* III (s. Anm. 1), S. 5f.

60 Ebda., S. 6: In Zittau wurde während der Kommunion eine Kantate von Johann Krieger aufgeführt.

61 Blindow (s. Anm. 17), S. 29ff.

62 Vgl. die Orgeleinweihung in der Petrikirche in Freiberg, s. Williams III, S. 6.

63 Gerd Zacher, Canonische Veränderungen BWV 769 und 769a, *Johann Sebastian Bach. Das spekulative Spätwerk* (= Musik-Konzepte, Band 17/18, hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn), München 1981, S. 3–19.

64 Albert Clement, *O Jesu, du edle Gabe. Studien zum Verhältnis von Text und Musik in den Choralpartiten und den kanonischen Veränderungen von Johann Sebastian Bach*, Utrecht 1989.

65 Dies wurde im Hinblick auf Bachs frühe «Choralharmonisationen» schon 1953 von Albert Schweitzer bemerkt, (Albert Schweitzer, *Die Orgelwerke Johann Sebastian Bachs. Vorworte zu den «Sämtlichen Orgelwerken»*, hrsg. von Harald Schützeichel, Hildesheim 1995, S. 171.

so würde eine Art musikalischer Tautologie entstehen, bei der musikalische Textveranschaulichung und konkrete Textaussprache sich gegenseitig konkurrieren und in die Quere kommen würden⁶⁶.

Handelt es sich bei diesen Chorälen aber um kunstvolle Orgelwerke, die im Gottesdienst von der Zuhörerschaft schweigend angehört und innerlich mitvollzogen werden, so tritt ihr Kunstcharakter so weit in den Vordergrund, dass ihre bloss liturgische Funktionalität deutlich überboten wird. Dabei drängt sich der Vergleich mit den Chorälen innerhalb der Kantaten und besonders der Passionen auf: Dort repräsentieren Chor und Orchester die Gemeinde, welche nicht selbst zur Mitwirkung herangezogen werden soll, sondern von den Singenden vertreten wird. Sie soll indessen Zeit und Ruhe zur textlich-musikalischen Vergegenwärtigung des Glaubensinhalts erhalten. Im Falle der ausgearbeiteten Orgelchoräle «spricht» der Organist anstelle der Gemeinde, die im Akt des Zuhörens, vielleicht sogar des «vernünftig Bewunderns», durch die Musik vertreten wird oder sich darin widerspiegeln kann.

Die genauere Einordnung von Bachs vermeintlichen «Arnstädter Chorälen» in die gottesdienstliche Praxis erweist sich als problematisch. Die Untersuchungen zum Verhältnis von Musik und Text haben nämlich ergeben, dass diese Orgelstücke allesamt den Textgehalt ausschliesslich der ersten Strophen bergen. Im Rahmen einer Alternatim-Praxis müssten sie aber verschiedene Strophen vertreten können, denn es scheint unwahrscheinlich, dass gerade die Kennstrophe, das Incipit eines jeden Liedes nicht von der Gemeinde, sondern von der Orgel «gesungen» wurde, sozusagen als integrierte Intonation.

Andererseits würde die Verwendung als eigentliche Intonation wiederum eine Tautologie ergeben, diesmal in der nahtlosen Aufeinanderfolge von zwei Anfangsstrophen, zuerst als Orgelspiel und danach als Gemeindechoral. Man kann sich gar fragen, ob Bach dies später selbst bemerkt und deswegen im Orgelbüchlein auch Folgestrophen «vertont» hat⁶⁷. Bevor man in dieser Frage nicht zu weiteren Lösungen vorstösst, bleibt die Annahme am plausibelsten, die «Arnstädter Choräle» seien in einem gottesdienstlichen Zusammenhang in rein solistischer Ausführung ohne Einbindung in einen vokalen Zusammenhang erklingen.

66 Vgl. die in ähnlicher Richtung zielenden Gedanken, die Peter Gülke zur Oratorienfassung von Haydns «Sieben letzten Worten» geäussert hat: «Worte Wortdeutung versperrend», in: *Joseph Haydn* (Musik-Konzepte, Band 41, hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn), München 1985, S. 74–78.

67 Dies wäre dann sogar eine Datierungshilfe: so liesse sich der Orgelchoral «Herzlich tut mich verlangen» BWV 727, der offensichtlich die 5. Strophe (gemäss Schemellis *Musicalischem Gesang=Buch*, Leipzig 1736, S. 582) repräsentiert, später als unsere Weihnachtschoräle datieren.

Möglicherweise finden Orgelwerke mit einem derart dezidierten Kunstcharakter, wie ihn schon Bachs früheste Orgelchoräle aufweisen, heute ihre angemessene Zuhörerschaft eher in einem Konzert als in einem Gottesdienst. Darum können die hier formulierten Überlegungen auch Auswirkungen auf die aktuelle Konzertpraxis wie auch auf die Gestaltung von Tonträgern haben.

Der Zusammenhang zwischen gesungenem Choral und gespielter Choralbearbeitung ist den konzertierenden Organisten manchmal so wichtig, dass sie eine oder mehrere Strophen des Liedes auf den Orgelchoral folgen lassen.⁶⁸ Damit wird eine bestimmte liturgische Praxis unter mehreren möglichen, nämlich die Verbindung von Intonation und Strophe, ins Konzert verpflanzt. Der Orgelchoral wird dabei zur Voraussetzung für die Liedstrophe und verliert damit an Eigenwert. Vom gebildeten Hörer der Bachzeit ist anzunehmen, dass er die Choraltexte und -melodien so genau kannte, dass man ihm den Text zum Orgelstück nicht nachliefern musste. Unter diesen Voraussetzungen hatten damals rein solistische Orgelchoräle auch ohne Verbindung mit dem Gesang ihren theologisch-inhaltlichen Sinn. Den Hörern und Hörerinnen von heute fehlt aber dieser liturgische Hintergrund weitgehend: sie sollten sich zunächst den Choral in Musik und Text vergegenwärtigen können, bevor sie dessen individuelle Bearbeitung als Orgelchoral hören. Um aber Bachs kunstvolle musikalische Ausformulierung richtig würdigen zu können, müsste die gesungene Strophe – angestimmt mit der Stimmgabel oder intoniert von einer Choralfughette oder einer Improvisation des Organisten – dem Orgelchoral vorangehen.

Ein Verständnis der sogenannten «Arnstädter Choräle» als eigenständige Kunstwerke kann die Organistinnen und Organisten dazu ermuntern, auf die Verpflanzungen liturgieähnlicher Interaktionen ins Konzert oder auf die Schallplatte zu verzichten.

68 Zwei wahllos herausgegriffene Beispiele: Jean-Claude Zehnder hat zusammen mit dem Klosterchor Wettingen unter der Leitung von Egon Schwarb das *Orgelbüchlein* (Choralvorspiele und Vokalsätze aus dem Orgelbüchlein von J.S. Bach, CD Motette 50281, 50291, 50591), die *Achtzehn Leipziger Orgelchoräle* (= Schola Cantorum Basiliensis Documenta, CD deutsche harmonia mundi 820/821–2 [1986]) und den Dritten Teil der Clavierübung auf diese Weise aufgenommen, und Ton Koopman hat 1994 die *Achtzehn Choräle von verschiedener Art*, jeweils gefolgt von einer gesungenen Strophe, eingespielt (CD Teldec 94459–2).

Der Anfang der Musikwissenschaft in der Schweiz als ein «Sonderfall»: Peter Wagner und die Folgen in Freiburg i.Ü.

Jürg Stenzl

Wenn wir uns den Anfängen der universitären Musikwissenschaft in der Schweiz zuwenden, sollten wir sie innerhalb der unterschiedlichen Kontexte sehen: dem europäischen, dem nationalen, aber auch den verschiedenen universitären Kontexten. Die Verbindungen zwischen der Musiklehre als «ars musica» und den Universitäten reichen bekanntlich in die Anfänge der Universitätsgeschichte zurück. Peter Wagner hat zu diesem Thema in Freiburg i.Ü. 1920 die erste Rektoratsrede¹ eines Musikwissenschaftlers gehalten. Am Ende des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts war die Musikwissenschaft jedoch ein neues Fach, verstand sich – mit Friedrich Chrysanders Worten – als «Fach eigenen Rechts» und befand sich als solches – paradoxerweise – in der Situation der Naturwissenschaften, die in dieser Zeit zu akademischen Würden gelangten und bisherigen «Aussenseitern», etwa den Juden, neue akademische Chancen eröffneten.

Sehen wir uns zunächst einmal die Universitäten mit den ersten musikwissenschaftlichen Ordinariaten an (Tabelle 1, S. 253). Das Fach begann 1870 mit der Ernennung Eduard Hanslicks zum *Wiener* Ordinarius. Das nächste Ordinariat erhielt Hanslicks Schüler Guido Adler allerdings erst fünfzehn Jahre später 1885 in *Prag*. 1898 wurde Adler Nachfolger des im gleichen Jahre emeritierten Hanslick in *Wien*. 1897 wurde Gustav Jacobsthal, der bereits im Gründungsjahr der *Strassburger* Universität 1872 dort habilitiert worden war, Ordinarius. Im gleichen Jahr 1897 bekam Jacobsthals Schüler Peter Wagner in *Freiburg* eine ao. Professur und 1902 das erste schweizerische Ordinariat für Musikwissenschaft. 1903 folgte *Paris* (Romain Rolland) und 1904 *Berlin* (mit Hermann Kretzschmar, dem langjährigen Leipziger Universitätsmusikdirektor). In *Berlin* hatte Philipp Spitta bereits seit 1875 als ao. Professor gewirkt und 1894 wurde Max Friedländer, 1902 Johannes Wolf habilitiert. *München* berief 1909 Adolf Sandberger. Karl Nef wurde im gleichen Jahr 1909 in *Basel* ao. Professor, doch bis zu Nefs Basler Ordinariat sollte es noch vier-

¹ Peter Wagner, «Universität und Musikwissenschaft», Rede gehalten als Rektor anlässlich des «Dies academicus» am 15. Nov. 1920.

zehn Jahre dauern. Auch Friedrich Ludwig, der zweite überragende Jacobsthal-Schüler und Mediävist, wurde 1910 in *Strassburg* ao. Professor, doch erst 1920 in *Göttingen* Ordinarius. 1915 war Ludwig Schiedermaier in *Bonn* ao. Professor geworden und erhielt dort ebenfalls 1920 das Ordinariat.

So gab es bis zum ersten Weltkrieg sieben Ordinariate: vier in den Grossstädten Wien, Paris, Berlin und München, aber auch drei in der «Provinz»: in Prag und Strassburg, wo die Universitäten als Bollwerke deutscher Kultur Bedeutung haben sollten, und – vor Paris, Berlin und München – im schweizerischen Freiburg. Im europäischen und deutschen Kontext gesehen sind die Ordinariate 1923 für Karl Nef in Basel und 1927 für den Adler-Schüler Ernst Kurth (der sich bereits 1912 in Bern habilitiert hatte und 1920 zum ao. Professor ernannt worden war) durchaus nicht verspätet, vor allem wenn man in Rechnung stellt, dass Nef 1909 ao. Professor geworden war. Überraschend ist vielmehr die Pionierrolle von Freiburg, dem vierten Ordinariat insgesamt. Allerdings nur auf den ersten Blick. So wie Prag und Strassburg sozusagen kultur- und (deutsch)nationalpolitische «Sonderfälle» darstellen, war auch das schweizerische Freiburg ein «Sonderfall», der sich aus dem Kontext der Universitätsgeschichte allein nicht verstehen lässt. Darüber hinaus sollten wir nicht übersehen, dass die «Provinz»-Universitäten bei der Einführung neuer Universitätsfächer häufig eine wegweisende Rolle gespielt haben. Wie man sich denn überhaupt, auch heute, von der Arroganz der sogenannten «grossen» und «führenden» Universitäten nicht allzusehr beeindrucken lassen sollte.

Den historischen Daten zur Einführung des Faches Musikwissenschaft in den europäischen Universitäten in *Tabelle 1* sind im «Sonderfall» Freiburg i.Ü. die Fakten eines anderen, nämlich des kirchenpolitischen und kirchenhistorischen Kontextes beizufügen: Die Universität Freiburg wurde 1889 als konfessionelle, als Hochschule der Schweizer Katholiken gegründet. Als solche stand sie wiederum nicht nur in einem schweizerischen, sondern im umfassenderen Kontext konfessioneller Auseinandersetzungen: Kulturkampf, Ultramontanismus und «République chrétienne» unter Georges Pythons bestimmendem Einfluss in Freiburg wären die Stichworte.

Wenn es um das Fach Musikwissenschaft innerhalb einer katholischen Universität geht, reicht es in unserem Zusammenhang, zunächst die Auswirkungen dieses Kontextes auf das Fach deutlich zu machen. Die Musikwissenschaft in Freiburg wurde als Wissenschaft und Praxis vornehmlich der *Kirchenmusik* verstanden. Es ging in Freiburg von Anfang an um die *historische Erforschung* der alten Kirchenmusik und gleichzeitig um deren *praktische Realisierung* im Rahmen der Universität und ihrer Gottesdienste. Peter Wagner wurde also in doppelter Funktion nach Freiburg berufen: als Musikforscher und als Kirchenmusiker, der mit den Studierenden, allen voran den Theologen, gregorianischen Choral und Vokalpolyphonie aufführte. Vokalpolyphonie hiess sowohl Palestrina wie auch die nach dessen Vorbild durch die Cäcilianer

Tabelle 1

	Hans- lick	Jacobs- thal	Kretz- schmar	Adler	Sand- berger	Wagner	Rolland	Ludwig	Nef	Schieder- mair
	1825- 1904	1845- 1912	1848- 1924	1855- 1941	1864- 1943	1865- 1931	1866- 1944	1872- 1930	1873- 1935	1876- 1957
1856	LB									
1861	ao									
1870	o W'n	Dr Bln								
1871										
1872		Hab Stgb								
1873		.								
1874										
1875		LB								
1876		.								
1877		.								
1878		.		Dr jur						
1879		.								
1880		.		Dr phil						
1881		.								
1882		.		Hab W'n						
1883		.		.						
1884		.		.						
1885		.		o Prag						
1886		.		.						
1887		.	Doz Lpz		Dr Wzbg					
1888		.	.							
1889		.	.							
1890		.	.		Dr Stbg					
1891		.	.							
1892		.	.							
1893		.	.		Hab Fbg					
1894		.	.		Hab Mü .					
1895		.	.			Dr Paris				
1896		.	.				Dr Stbg			
1897		o Stbg	.		ao	Prof ENS		Dr Lpz		
1898		.	.	o W'n	.	.				
1899		.	.	.						
1900		.	.		ao	.		Hab Bas		
1901				Dr Erlg	
1902		.	.		.	o Fbg				
1903		o Paris			
1904		.	o Bln		.	.				
1905		Hab			
1906				Hab Mbg	
1907					
1908					
1909		.	.		o Mü	.		ao	U'hab Bonn	
1910		ao			
1911					
1912					
1913					
1914				ao	
1915				o Bonn	

Hans-lick Jacobs-thal Kretz-schmar Adler Sand-berger Wagner Rolland Ludwig Nef Schieder-mair

Tabelle 2

Choralrestauration

Peter Wagner

Vorgeschichte

ab 1830	Abschaffung des «neogallikanischen» Chorals in Frankreich	
1833	Die Benediktiner-Abtei Solesmes wird zunächst als Priorat durch Prosper Guéranger (1805-75) neu gegründet.	
1837	Dom. Guéranger wird Abt von Solesmes	
1840	P. Guérangers <i>Institutions liturgiques</i> , Paris 1840, 2. Aufl. 1844, dt. 1854	
1851	Ildefons von Arx entdeckt das St. Galler Cantatorium SG 359; «Faksimile» von SG 359 durch L. Lambillotte, Brüssel 1851	
1854	L. Lambillotte, <i>La restauration du chant grégorien</i> , Paris 1854	
1859	Antonin Gontier, <i>Méthode raisonnée de plain-chant</i> , Le Mans 1859	
1861	Kirchenmusik. Kongress in Paris	
1865		* in Kürenz bei Trier
1868	Päpstl. autorisierte Neuausgabe der «Medicaea» von 1614/15 durch Pustet in Regensburg mit Privileg für 30 Jahre	
1875-1890	Auseinandersetzung zwischen Kirche und Solesmes, Tradition vs. Restauration	
1873	Pius IX. empfiehlt die «Medicaea» zur allg. Einführung	
1876-86		Studium an der Kirchenmusikschule am Dome Trier
1878	erneute Bestätigung der «Medicaea»	
1880	Dom. Joseph Pothier, <i>Les mélodies grégoriennes d'après la tradition</i> , Tournai 1880; dt. 1881	
1882	Kirchenmusik. Kongress in Arezzo Solesmer Graduale (nur für die frz. Benediktiner) Papst Leo XIII. verwirft dieses Solesmer Graduale für die Gesamtkirche	
1886-90		mw. Studium in Strassburg
1889	Publ. 1. Bd. der <i>Paléographie musicale</i> durch Solesmes	
1890		Dr. phil. in Strassburg weitere Studien in Berlin

Tabelle 2 (Fortsetzung)

Choralrestauration

Peter Wagner

1890-1908 Durchbruch der Restauration

1893		Habil. in Freiburg mit <i>Ursprung u. Entwicklung d. lit. Ges.formen</i> , Freiburg 1895 (<i>Efg. i.d. greg. Mel.</i> , I)
1895		ao. Prof.
1901		Gründung der «Gregoria- nischen Akademie»
	Papst Leo XIII. fordert Memorandum zur Choralfrage	
1901- 1922	Kloster Solesmes auf der Isle of Wight (GB) im Exil	
1902		o. Prof.
1903	April: Konstituierung der Vat. Komm. für Choralausg. 22. November: «Motu proprio» von Papst Pius X: Sieg der Restauration	
1904		Mitglied der Vat. Komm.
	22. Mai: Breve Papst Pius X. mit Auftrag für Choral- ausgabe an die Mönche von Solesmes	
1905	Veröff. des <i>Kyriale</i>	<i>Neumenkunde</i> , Lpz 1905 (<i>Efg. i.d. greg. Mel.</i> , II)
1908	Veröff. des <i>Graduale</i>	
1913		<i>Gesch. d. Messe</i> , I
1920/21		Rektor d. Univ.
1921		<i>Greg. Formenlehre</i> (<i>Efg. i.d. greg. Mel.</i> , III)
1927/30		1. Präs. d. IGMw
1931		† in Freiburg

unterschiedlicher Observanz neukomponierte liturgische Musik. Die praktischen Bestände cäcilianischer Kirchenmusik in der Bibliothek des Institut de Musicologie zeugen davon.

Mit dem Choral und der Vokalpolyphonie ist gleichzeitig der musik- und kirchenhistorische Kontext des Freiburger Ordinariats benannt: Peter Wagners Lehrstuhl war ein durch die kirchenmusikalische *Restauration* entstandenes und durch sie bestimmtes Ordinariat. Der aus Trier stammende Peter Wagner verfügte über die denkbar besten Voraussetzungen für diese Aufgabe: Sein Kirchenmusiklehrer in Trier war 1876–1886 der Cäcilianer und Domorganist P. Michael Hermesdorff, sein Universitätslehrer in Strassburg 1886–1890 Gustav Jacobsthal, der, nach einem Wort seines Schülers Albert Schweitzer, «nur die vorbeethovensche Musik als Kunst anerkannte» (*MGG* 6, Sp. 1618). Jacobsthals Ausgangspunkt war die Palestrina-Restauration in ihrer Berliner – lutherischen – Variante von Carl von Winterfeld, Eduard Grell und Heinrich Bellermann.

In *Tabelle 2* (S. 254/255) habe ich die wesentlichen Daten der Choralrestauration und der Biographie des Choralforschers Peter Wagner zusammengefasst. Wir ersehen daraus, dass Wagners Studienzeit in Trier und Strassburg und die Zeit des jungen Forschers in Freiburg seit 1893 mit den erbitterten Auseinandersetzungen zwischen den Traditionalisten (den Rom- und Trienter-Konzil-bezogenen Anhängern der in Deutschland neugedruckten «*Medicaea*») und der vom französischen Solesmes ausgehenden Choralrestauration zusammenfallen. Der Deutsche, der Choralforscher und der Historiker Wagner hatte für Solesmes Partei ergriffen. Als 1903 das päpstliche «*Motu proprio*» in der Restauration der ursprünglichen Gestalt des Chorals und der Vokalpolyphonie Palestrinas die wahre «*Musica sacra*» festlegte und damit den Sieg der Restauration für die katholische Kirche besiegelte, war Wagner seit sieben Jahren in Freiburg tätig und seit einem Jahr Ordinarius.

Es ist keine modernistische Übertreibung, in Peter Wagner eine europäische Persönlichkeit zu sehen: Aus dem äussersten Westen Deutschlands, aus dem Lothringischen kommend, studierte er in der germanisierten elsässischen Universität Strassburg, in welcher durch Jacobsthal die Berliner Tradition weitergeführt und philologisch vertieft wurde. Bezeichnenderweise begab sich Wagner nach seinem Doktorat zu ergänzenden Studien nach Berlin zu Bellermann und Spitta. Neben dieser betont deutschen Tradition stehen aber die engen Verbindungen zur führenden französischen Choralforschung. (In Freiburg hat Wagner im übrigen für Theologen auch Einführungsvorlesungen in die Kirchenmusik auf französisch gelesen.) Die Verbindungen nach Rom vertieften sich von 1904 an durch Wagners Mitarbeit in der vatikanischen Choralkommission. In seinen letzten Lebensjahren hat sich Wagner darüber hinaus intensiv mit der mittelalterlichen spanischen Musikkultur beschäftigt.

Peter Wagner starb 1931 in Freiburg und 1932 wurde Karl Gustav Fellerer

sein Nachfolger. 1902 in Freising geboren hatte er 1925 bei Sandberger in München promoviert und sich bereits zwei Jahre danach in Münster habilitiert. Mit Fellerer kam der bayerische, der Regensburger Katholizismus auf den Freiburger Lehrstuhl, sozusagen Wagners frühere Gegenpartei. Doch die Zeiten hatten sich inzwischen gründlich gewandelt: Die Musikwissenschaft verfügte in der Schweiz im Jahre 1932 über zwei weitere Ordinariate in Basel und Bern und die Kirchenmusikrestauration hatte sich weltweit durchgesetzt. Fellerer sah seine Aufgabe jetzt vielmehr darin, die vornehmlich auf der Kirchenmusik und besonders auf der Chorforschung beruhende Freiburger Musikwissenschaft zu einer allgemeinen Musikwissenschaft auszuweiten, soweit das die äusserst beschränkten finanziellen und personellen Mittel überhaupt zuliesse. Die deutsche Jugendmusikbewegung und deren spezifisches Interesse an der Praxis der alten Musik hat in dem von Fellerer geleiteten Collegium musicum deutliche Spuren hinterlassen. Er brachte dort auch alte Freiburger Musik, das Dreikönigsspiel, Kotter, Wannemacher und Herpol etwa, zur Aufführung und schrieb selbst ein materialreiches Buch über die ältere Freiburger Musikgeschichte. In Freiburg entstand auch sein 1937 erschienenes Buch über Giacomo Puccini, die erste wissenschaftliche Arbeit über den erst 1924 verstorbenen Komponisten. Fellerers Beziehungen zu Italien, besonders zu Rom, waren bereits damals (und blieben es bis zu seinem Tode 1984) sehr eng – bis hin zu der im Vorwort der Puccini-Monographie geäusserten Begeisterung für das neue Italien Benito Mussolinis. Damit stand er allerdings in Freiburg und der katholischen Schweiz keineswegs allein, man denke nur an Gonzague de Reynolds diesbezügliche Texte und Aktivitäten.

Wie es dazu kam, dass Fellerer 1939 den Ruf nach Köln als Nachfolger Theodor Kroyers annahm, bedürfte einer eigenen Untersuchung. Für die Freiburger Musikwissenschaft bedeutete dieser Schritt eine ernste Bedrohung.

Von 1940 an las Franz Brenn in Freiburg. 1907 geboren wurde er in Luzern und dann aber vor allem in Wien musikalisch und musikwissenschaftlich ausgebildet und promovierte dort 1931; 1950 wurde er ao. Professor, aber nie Ordinarius.

Nach dem Tode Brenns 1963 stand 1964 der 1927 geborene Helmut Hucke, der damals am Deutschen historischen Institut in Rom wirkte, als neuer Professor für Musikwissenschaft bereits soweit fest, dass er in Freiburg eine Wohnung zu suchen begann. Sein Einsatz für die praktische Erneuerung der Liturgie und Kirchenmusik im Vorfeld des II. Vatikanischen Konzils – nicht etwa seine wissenschaftliche Arbeit als Choral- und Opernforscher – kostete ihm schliesslich die Freiburger Professur, noch bevor er sie erhalten hatte. Die treibende Kraft dabei war – Karl Gustav Fellerer.

Niemand konnte damals vorhersehen, dass diese konservative Intrige gegen Hucke für Freiburg schliesslich zu einem Glücksfall führte, zur Berufung von Luigi Ferdinando Tagliavini im Jahre 1965. In seiner Person bündelte sich,

wie sich bald zeigen sollte, mit Ausnahme der Mediävistik, all das, was der Musikwissenschaft in dieser Universität ein eigenes Gesicht gegeben hatte: Die internationale, europäische Dimension des in Italien und Frankreich ausgebildeten, perfekt viersprachigen Musikers und Musikforschers, die Verbindung von Forschung und Praxis auf höchstem Niveau, dazu die sozusagen «dienstleistende» Aktivität des Organologen: Die Reihe der unter seiner Mitwirkung in diesem Kanton restaurierten Orgeln wurde – nach schwierigsten Kämpfen gegen lokale Borniertheit – durch die in ihrem altem Glanz wiedererklingende Mooser-Orgel in der Freiburger Kathedrale gekrönt. Derweil erwachte im musikwissenschaftlichen Institut eines der Hammerklaviere Moosers zu neuem Leben. Dass Tagliavini in seiner Person eine Brücke zwischen der deutsch-, der französisch- und der italienischsprachigen Musikforschung schlug, zeigt sich heute etwa in Genf, wo an der Universität und im Centre de Musique Ancienne des Conservatoire populaire in leitenden Stellungen zwei seiner früheren Schüler wirken.

Erlauben Sie mir ein persönliches Schlusswort: Nachdem ich selbst gut zwanzig Jahren in diesen Räumen verbringen konnte, wünsche ich der Freiburger Universität, dass ihr, wenn es dereinst um Luigi Ferdinando Tagliavinis Nachfolge gehen wird, der gute Stern, der seit Peter Wagners Zeiten über Freiburgs Musikwissenschaft stand, weiterhin leuchten wird. Die Musikwissenschaft hat in der Universität, in der Stadt und im Kanton Freiburg in die Breite und die Tiefe gewirkt. Eine schweizerische Musikwissenschaft ohne das Bindeglied Freiburg zwischen den Sprachregionen ist kaum denkbar. Universitäten und Städte von der Grösse Freiburgs bedürfen solcher sowohl wissenschaftlicher wie künstlerischer Institutionen, bedürfen der – sich historisch verändernden – Verbindung von Wissenschaft und Praxis. Die für die Freiburger Universität seit jeher charakteristische Internationalität hat Freiburg vor dem als Gefahr stets drohenden Abgleiten in Provinzialismus bewahrt; sie war eine wesentliche Voraussetzung für die radikalen wirtschaftspolitischen Veränderungen seit den sechziger Jahren. Die Rolle der Musikwissenschaft musste dabei bescheiden, aber nicht wirkungslos bleiben. In einer regionalen freiburger Kultur aber, die sich in so starkem Masse als eine Musikkultur versteht, hat die Präsenz eines musikwissenschaftlichen Institutes und seiner Dienstleistungen jene Bedeutung, von der andere derartige Institute träumen.

Siamo tutti compositori!

Alcune riflessioni sulla distribuzione sociale del processo compositivo

Marcello Sorce Keller

I.	Dichiarazione di intenti	p. 260
II.	Una domanda non banale	p. 261
III.	I modi della composizione orale	p. 263
IV.	Improvvisazione come collaborazione	p. 278
V.	Altre collaborazioni e indebitamenti	p. 284
VI.	Algoritmi (o quasi...)	p. 288
VII.	Il processo compositivo prosegue con l'ascolto e la ricezione	p. 292
VIII.	Costruzione e de-costruzione sociale del fatto musicale e del suo senso	p. 294
IX.	Conclusioni	p. 298
X.	Bibliografia	p. 301

1. Chi scrive si è dato numerose volte il divertimento di porre questa domanda, e domande simili, a chiunque si occupi di musica in genere, e a persone più o meno appassionate, in ambienti più o meno diversi, che gli capitavano sotto mano.

I. Dichiarazione di intenti

In questo articolo tenterò di evidenziare come quello della «composizione» e, più generalmente, quello del «far musica» (le due cose non sempre si distinguono facilmente tra loro), considerato dal punto di vista delle scienze sociali, non sia un processo che si realizza *necessariamente, completamente e compiutamente* a livello individuale. Al contrario: esso si attua attraverso interazioni a cui partecipano *individui, tradizioni e culture*, in un rapporto collaborativo assai più eaborato di quanto non lasciasse intravedere il dualismo concettuale dei romantici che opponeva, un po' semplicisticamente, la *creazione individuale* nella musica della *Hochkultur* a quella *collettiva* dell'ambito folklorico.

Ho voluto dirlo subito perché le discussioni sul «far musica» che si sono sviluppate finora in ambito sociologico e antropologico mettono bene in luce almeno una cosa: indipendentemente dal grado di consapevolezza che ha il *music maker* del proprio ruolo nel processo compositivo (variabile da cultura a cultura, da un ambito sociale o temporale all'altro di una stessa cultura), il processo si presenta *distribuito e frammentato* (con momenti di concentrazione e di rarefazione, di accelerazione e rallentamento) tra livelli sociali differenti che sono tutti in qualche modo *collettivi e partecipativi*. All'interno di essi, naturalmente, ci sono individui che agiscono e reagiscono in modo più o meno appariscente e le cui *social actions* (nel senso inteso da Talcott Parsons) possono avere maggiore o minore impatto e riconoscimento più o meno esplicito. Quello che con ciò desidero sottolineare è che (sempre parlando sociologicamente) riesce difficile immaginare un ambito umano, comunque definito, in cui possano esserci persone escluse *in assoluto* da questo processo.

Per mostrare che le cose stiano così avrò bisogno di effettuare una ricognizione di territori molto vasti (senza forse nemmeno riuscire ad indicare tutti quelli che sono rilevanti per il mio scopo). Sono territori e argomenti su cui non mancano gli specialisti. A tutti costoro chiedo dunque venia se, dal loro punto di vista, l'area di loro specializzazione non è trattata in queste pagine con la competenza e l'approfondimento che avrebbero desiderato.

II. Una domanda non banale

Se ad un pubblico di appassionati melomani ponessimo la domanda «Chi compone veramente la musica?» la risposta sarebbe prevedibile e scontata: «...ma i compositori, naturalmente!». E questa verrebbe pure data con accento incredulo e divertito.

Non molto diversa sarebbe, alla stessa domanda, la reazione di un gruppo di studenti di conservatorio. Ben più avvertiti del pubblico generico sulla complessità del «far musica», gli studenti musicisti tendono però, in definitiva, a dare la stessa risposta del pubblico generico¹. Sono infatti anche loro (come gli altri comuni mortali) eredi diretti di una concezione tardo-romantica del fatto artistico che nel mondo occidentale si è sedimentata in una diffusa coscienza collettiva. Secondo questa, l'attività del comporre deve essere imputata, puntualizzata e ascritta ad *un solo individuo creatore* il quale (al di là di tecniche e possibili stereotipi mutuati da una tradizione di riferimento) deve trovare un modo di esprimere il suo specifico modo di essere – se non addirittura una personale *Weltanschauung*.

I musicologi di mestiere, naturalmente, sono alquanto più consapevoli della difficoltà di comprendere tanto il «come» quanto il «dove» del processo compositivo e sarebbero quindi parecchio più cauti nel tentare di rispondere ad una domanda che li pone nel bel mezzo di un campo minato. I musicologi sanno bene, per esempio, come nel corso del Medioevo europeo, si debba attendere Hildegard von Bingen e la scuola di Nôtre Dame (pur se l'esistenza storica di Leonin e Perotin è messa in dubbio da qualcuno) per riconoscere quell'intenzione manipolativa del materiale sonoro (il *Kunstwollen* di Alois Riegl) che, agli occhi di noi moderni, segnala la presenza del *compositore* così come siamo abituati a visualizzarlo e a concepirlo (van der Werf 1990). E i musicologi sanno pure che il termine *compositore* usato per indicare un'attività occupazionale, in effetti, entra in uso in Europa ancora più tardi, solo verso la fine del XIV sec. E anche a quel tempo solo sporadicamente (Finscher 1975). Prima di allora però, pur in assenza di compositori riconosciuti, la musica esisteva egualmente e rivestiva nella vita sociale non meno valore simbolico di quanto ne abbia adesso.

Gli etno-musicologi poi, più dei loro colleghi di formazione storica, sono consapevoli del fatto che per una tradizione musicale alimentarsi di musica consapevolmente com-posta, così come è avvenuto nel corso degli ultimi

¹ Chi scrive si è dato numerose volte il divertimento di porre questa domanda, e domande sulla musica in genere, alle persone più diverse, appartenenti agli ambienti più differenti che gli capitavano sotto mano.

secoli della storia occidentale, costituisce, da un punto di vista etnografico, più l'eccezione che non la regola. Una tradizione musicale può benissimo vivere, evolversi, trasformarsi, lungo un ampio arco di tempo senza bisogno di delegare e *concentrare* il processo compositivo nelle sole mani di specialisti designati e addestrati unicamente a quello scopo. Ecco allora che in termini molto generali, assumendo una prospettiva che si potrebbe dire interculturale o «planetaria», non è affatto improprio porsi la domanda «Chi compone veramente la musica?»

Se la domanda la prendiamo sul serio, se riusciamo a vedere che non si tratta di un quesito retorico a cui dare una risposta scontata, ci accorgiamo allora dei risvolti intriganti che nasconde e di quanto siano relativamente pochi a esserne pienamente consapevoli. E costoro sono forse, più di ogni altro, non i musicisti ma quei sociologi che si interessano alla musica e alle arti (J. Wolff 1982; Zolberg 1990) e, per converso, quei pochi musicologi che frequentano assiduamente la sociologia (p. es. K. Blaukopf, I. Bontinck, V. Karbusicki, I. Supicic). Nel loro ambiente si tende a riconoscere che anche quando il mestiere di compositore è ufficialmente sancito, in realtà non sono i compositori o, meglio, non sono *sempre e soltanto* i compositori a monopolizzare il processo compositivo, pur quando il parlar quotidiano ci induca a pensare che così debba essere. Nella realtà dei fatti, la dichiarazione che X è l'autore del brano Y ha un contenuto di verità non molto superiore a quello dell'affermazione che un film di Federico Fellini (per fare il nome di un regista tra i più geniali) si debba solo ed unicamente al mestiere e al talento di quel grand'uomo di cinema. La sola differenza è che in questo secondo caso è più agevole rendersi conto della grossolana semplificazione che l'abituale esprimersi comporta. Non è infatti difficile scorgere la pluralità di individui che si cela necessariamente dietro un'opera cinematografica². Ma se ci interessiamo al fatto poetico, al processo generativo cioè, anche per tutti quegli altri fenomeni che nella nostra cultura diciamo «artistici», conviene allora osservare meglio. Allora, anche quando un compositore è chiaramente designabile e individuabile ufficialmente come l'autore di un determinato brano (magari pure legalmente depositato a suo nome ai fini del *copyright*), ci accorgiamo che, ad un più attento esame, il cosiddetto compositore ha com-

2 Autori dei grandi film di Fellini furono, oltre naturalmente a Federico Fellini, anche lo sceneggiatore e scrittore Ennio Flaiano, il geniale scenografo Pietro Gherardi, il compositore Nino Rota e poi, *last and not least*, i grandi e meno grandi attori che il regista italiano sapeva scegliere.

più solo una modesta parte del lavoro che gli viene abitualmente attribuito *in toto*³.

Questo articolo è dunque un tentativo di prendere atto di tutto ciò e di riconoscere che la nostra cultura spesso ci induce a pensare la musica secondo termini che impediscono di cogliere la reale allocazione e distribuzione nell'ambito sociale del processo compositivo. E' quindi proprio un confronto tra culture e atteggiamenti tradizionali differenti che può aiutarci a vedere la cosa nei suoi meccanismi fondamentali.

III. I modi della composizione orale

1. Musica nella natura

Nell'ascoltare un brano musicale la prima domanda che ciascuno di noi naturalmente si pone, la prima curiosità che desidera soddisfatta è quella di sapere *chi* ne sia l'autore. Eppure esistono numerose culture in cui questa curiosità non si manifesta. Questo perché in quelle culture la musica è pensata come qualcosa in vario modo pre-esistente alle attività umane, come un che di naturale che ha un suo posto ovvio e riconosciuto nel contesto dei fenomeni della natura. Viene da ricordare in primo luogo, a tal proposito, la credenza mantenutasi fino a buona parte del Medioevo nella «musica delle sfere» di cui parla Boezio con tanta enfasi. E tanto a lungo si mantenne questa credenza che Tomaso Campanella, e con lui siamo addirittura all'inizio del Seicento, auspicava l'invenzione di un «cannocchiale acustico» che avrebbe potuto consentire finalmente agli uomini di udire questa musica celestiale normalmente soffocata dai rumori della biosfera⁴. E Johannes Kepler, più o meno nello stesso periodo, nel suo *Harmonices mundi*, parla non solo dell'armonia cosmica in modo altrettanto concreto ma anche, sulla base dei dati numerici sul movimento dei pianeti di cui disponeva, procede alla ricostruzione dell'accordo planetario che avrebbe dovuto derivarne (Stephenson 1994).

3 Pensiamo a come migliaia di compositori europei abbiano manipolato il sistema tonale, che loro stessi non avevano inventato, e come abbiano impiegato di sovente stereotipi melodici, armonici, formali e orchestrativi che erano di pubblico dominio (come i proverbi e le barzellette che utilizziamo nel linguaggio parlato). Pensiamo a come, se con un supercomputer potessimo estrarre tutte queste cose dalle opere di uno di loro, quante poche pagine originali ne rimarrebbero.

4 *La città del sole*, l'opera in cui Campanella esprime questi pensieri, è del 1602.

A guardare bene l'idea che possa esistere una musica naturale, connaturata con il funzionamento stesso dell'universo non è venuta mai a mancare del tutto nel mondo occidentale, anche se, a partire dall'Illuminismo, viene relegata in una posizione assai marginale⁵. Ai giorni nostri, p. es., l'idea di una «musica» prodotta dalle cose del mondo come corollario ineludibile del loro stesso essere riaffiora in John Cage e, in modo perfino più articolato in Murray Shafer, le cui attività partono dal design acustico per arrivare all'ecologia sonora e al protezionismo di quei *soundscape*s che corrono il rischio di andare inquinati dapprima, distrutti poi e, quindi, spesso persi per sempre (Murray Shafer 1973; Feld 1993). Non è mancata nemmeno in altre culture l'idea di una musica intessuta nella natura stessa dell'universo che risuona, riflettendosi in modo differente da caso a caso, nell'individualità di ogni singolo essere. Il *Sangita sastra* afferma infatti che chi sappia ascoltare la voce divina nella propria interiorità può scoprire dentro di sé forme sonore bellissime: pensiamo a come il termine sanscrito *mantra* nell'induismo e nel buddismo tenda ad abbracciare concetti che vanno in queste due direzioni (il macro e il micro). Sono due direzioni che ricordano la *musica mundana* e la *musica humana* di cui parlò Boezio⁶.

Ma tutte queste sono idee e credenze con le quali i più tra noi trovano difficile rapportarsi anche, in fondo, nelle versioni attualizzate di Cage e Murray Shafer. Ci sembrano appartenere ad un mondo in cui storia e scienza si confondono con il mito e con la leggenda. Per noi che siamo stati socializzati in una cultura in cui la musica è qualcosa che si produce intenzionalmente per essere proiettata poi verso un pubblico che ne è il destinatario designato, è difficile intuire quale concretezza e quale tangibilità emotiva altre idee di «musica» (p. es. quella di una musica che è e che non si fa) potessero avere nelle cultura medievale o in quelle delle grandi culture orientali. Per trovare concezioni del far musica più rapportabili alla nostra, per strano che possa sembrare, dobbiamo cercarle allora nel mondo tribale contemporaneo⁷. E' in quel mondo, in quegli ambienti che possiamo anche trovare, a volte, una concezione del far musica, un'idea del comporre, che non ci è del tutto estranea.

5 Singolare il caso di Fiorella Terenzi che dopo essersi laureata in astrofisica con una tesi intitolata *Sintesi numerica dei suoni stellari* (Università degli Studi di Milano, 1988) ha prodotto un disco, *Music from Galaxy*, in cui questi suoni sono rielaborati.

6 Può essere interessante ricordare che il *De institutione musica* di Boezio rimase come libro di testo ad Oxford fino alla metà del XIXmo secolo!

7 Una parte non trascurabile, e in effetti tra le più interessanti della letteratura etnomusicale contemporanea è dedicata allo studio del processo compositivo e del modo di pensare la musica o pensare «in musica» di alcune società tribali. Eccellenti esempi al riguardo sono, per citarne solo alcuni storicamente importanti: Lach 1913, Heinitz 1931, Nettl 1989, Zemp 1978; 1979.

Che non la si incontri ovunque però deve avvertirci del fatto che pensare la musica come qualcosa da «mettere insieme» con lucida consapevolezza non è di per sé un atteggiamento «universale» (o «naturale») che come tale si possa dare per scontato.

2. Quando, per nascere, la musica ha bisogno degli uomini...

I Kaluli della Nuova Guinea, per esempio, ritengono che la musica non sia una esclusiva invenzione degli uomini e la vedono piuttosto come una *rielaborazione umana* del canto degli uccelli⁸. Anche qui il fatto musicale di base è dunque un dato ambientale, non astrofisico stavolta ma, invece, biologico. Poiché la musica comincia col canto degli uccelli il genere vocale più importante dei Kaluli, il *gisalo*, si basa principalmente sul canto di un uccello (una sorta di piccione selvatico) che prende il nome di *muni*. E siccome gli uccelli cantano spesso insieme, ma mai all'unisono, l'unisono è inconcepibile in questa cultura (sarebbe contro-natura); è invece normale per i Kaluli produrre un canto collettivo che oscilla tra polifonia e eterofonia (Feld 1982)⁹. Ben diverso è il caso di alcune tribù dei Plains Indians del Nord America che, per apprendere nuove canzoni andavano in cerca di una «visione» o «illuminazione interiore». Ogni uomo doveva trovare la propria, con uno spirito guida (uccello o animale) e con essa la canzone corrispondente da intonare poi nel momento

8 Steven Feld ha analizzato il rapporto tra suono, sentimento e commozione tra i Kaluli della Nuova Guinea Papua (Feld 1982). Uno dei punti principali del suo studio è l'analisi di un mito dei Kaluli che narra di una giovane che rifiuta di condividere il proprio cibo con il fratello minore, che di conseguenza disperato si tramuta in uccello (si noti che diventare un uccello per i Kaluli equivale a morire e che le voci degli uccelli per loro altro non sono che le voci dei morti). La sorella allora cerca di rimediare all'errore e richiama il ragazzo, che però ora non può più rispondere, perché ora può solo parlare il linguaggio degli uccelli. Questo linguaggio può tuttavia essere adottato anche dagli esseri umani, che lo traducono in pianto, poesia, canto, forme di espressione che contrastano drasticamente col linguaggio quotidiano, di carattere essenzialmente pratico. Il linguaggio degli uccelli, al contrario – insieme alla sua traduzione umana – è il linguaggio degli affetti destinato soprattutto a suscitare risposte di tipo emotivo (Feld 1982).

9 Occorre avvertire il lettore non familiare con la letteratura antropologica che è oramai tramontata l'idea che le società tribali (una volta cosiddette «primitive») ci offrano una testimonianza contemporanea di un passato arcaico dell'umanità. Le società tribali di oggi sono, per l'appunto, contemporanee. Hanno una storia di cui quasi sempre non ci è dato sapere molto ma che può nascondere processi di cambiamento, magari rivoluzioni anche assai drastiche. E' pure tramontata la credenza che i processi di cambiamento in queste società possano essere stati di tipo lineare (dal semplice al complesso) e che quindi nelle società tribali si debba necessariamente trovare musica monodica che verrebbe poi sostituita da una prassi polifonica quando il corpo sociale diventa più complesso e articolato.

del bisogno. E la ricerca avveniva nel deserto, digiunando, e anche infliggendosi vere e proprie forme di tortura. Era nell'acuita percezione del proprio stesso essere, acuita perfino col dolore fisico, che la probabilità di trovare una «illuminazione» interiore poteva aumentare. E, cosa interessante, a qualcuno poteva capitare di cercare a lungo e ripetutamente questa esperienza senza mai riuscire ad averla. Anche gli indiani Blackfoot, una tribù che prima del 1800 non aveva avuto alcun contatto con la cultura occidentale, trovavano le loro canzoni attraverso un'esperienza interiore, pur se meno drammatica e sofferta di quella dei Plains Indians: loro le canzoni le sognavano¹⁰. Ma oggi non è più così; sotto l'influenza della cultura occidentale anche gli indiani d'America hanno tutti imparato che le canzoni si compongono, aspettando magari quei momenti di «ispirazione» che per la mentalità occidentale costituiscono in fondo la traduzione culturale di quel tanto di irrazionale che si cela nella parola «sogno», usata nelle culture tribali (Nettl 1989). In questi casi, quindi, la musica nasce con l'aiuto degli uomini ma non è concepita come un prodotto essenzialmente umano nella sua origine.

Per gli aborigeni australiani, invece, la musica venne inventata durante il *dreamtime* (un'epoca mitica vissuta dagli antenati, tanto lontana nel tempo da collocarsi quasi tra realtà e sogno). E queste canzoni, nate durante il processo formativo dell'universo, all'universo stesso rimasero legate o, meglio, alle sue parti (fiumi, monti, pianure, ecc.). Quasi come pietre miliari di romana memoria, le canzoni indicano agli aborigeni i luoghi geografici e i percorsi che li collegano, tanto da consentire all'occhio e all'orecchio interiore dell'esperto una raffigurazione mentale dello spazio (Ellis 1985). La musica è quindi per gli aborigeni qualcosa che semplicemente esiste, proprio come i laghi, i fiumi, le montagne. E così come un cieco non può vedere queste cose che pur sempre esistono (indipendentemente da chi le osserva), similmente una persona che non sia sufficientemente sensibile può non rendersi conto di quanta musica esista intorno a lui. Ci sono, naturalmente, in società tribali che condividono questo punto di vista persone che eccellono nella caccia e altre che eccellono nell'aiutare gli altri a riconoscere l'esistenza della musica che li circonda: sono coloro che noi chiameremmo «musicisti».

Questi erano esempi di come la musica possa essere considerata un fatto originariamente naturale o, il che in tale circostanza non è cosa molto differente, sopra-naturale. Sono casi frequenti tra le culture del mondo ma, anche questi, pur nel loro ricorrere, non costituiscono una regola assoluta – anche tra le culture tribali.

10 Del resto Dionigi Aeropagita, tra il V e il VI secolo dell'era cristiana, nel *Coelesti hierarchia* afferma che il compositore di inni liturgici altro non è che la persona a cui viene rivelata la musica che si canta in Paradiso...

3. Comporre con altri

Secondo gli indigeni Maewo dell'isola di Vanuatu, nel Pacifico sud-occidentale, le canzoni furono inventate originariamente da esseri umani: dalle donne in primo luogo. Ma non erano ancora canzoni vere e proprie perché si trattava solo di melodie senza parole. Queste divennero canzoni complete solo successivamente quando gli uomini intervenendo nel processo compositivo, vocalizzando a poco a poco, seppero trovare le parole giuste per ogni melodia che le donne avevano inventato. Solo a quel punto cominciarono ad accompagnare le canzoni con la danza, visto che la danza non può avere luogo senza che ci sia una vera e propria canzone (Crowe 1986). Anche per gli indiani Haulapai e Hopi (un gruppo che pare linguisticamente collegato agli Aztechi) (Benedict 1934) la musica è un prodotto umano, e lo è attraverso un processo assai dinamico e parcellizzato tra gli appartenenti alla tribù. I loro canti continuano ad essere creati, ad essere quindi «composti». Solo che la singola persona che ne è consapevolmente l'autore iniziale li propone subito all'esame di altri che cominciano ad apportare modifiche e miglioramenti. In tal modo questi canti diventano gradualmente e, progettualmente, una creazione collettiva, un prodotto comunitario. E' interessante che, ciononostante, continuano però ad essere designati con il nome di chi ne ha composto il nucleo iniziale. Si tratta quasi dell'esatto contrario di quanto avviene nella cultura occidentale. Nella tradizione eurocolta chi produce l'ultima trasformazione di un dato materiale tradizionale (la trasformazione che finisce coll'essere fissata sulla carta) è il vero autore; tutti coloro che a quest'autore hanno fornito qualcosa in termini di lavoro preliminare vengono dimenticati o ignorati. Non così tra gli Hopi e gli Haulapai per i quali conta l'iniziatore del processo preparatorio e non chi lo completa. E non sono i soli a procedere in questo modo. Qualcosa di molto simile, seppur in un repertorio assai differente, avviene nel *gamelan* balinese. In questo genere di musica orchestrale (che dal tempo dell'Expo universale di Parigi del 1889 in cui Debussy ebbe modo di ascoltarlo affascina gli europei avidi di sonorità esotiche) gli esecutori dei singoli strumenti suggeriscono poco alla volta dei miglioramenti e finiscono coll'alterare i brani tradizionali assai considerevolmente, anche se in modo molto graduale. Nel giro di qualche mese, man mano che le modifiche incontrano l'approvazione generale di tutta l'orchestra queste vengono allora definitivamente incorporate nella composizione (Hood 1982). In questi ultimi casi (quello dei Maewo, degli Haulapai e dei musicisti di Gamelan) ci troviamo quindi di fronte a culture in cui il processo orale manifesta un carattere collettivo del tutto *consapevole*. E' un caso limite ed è caso relativamente raro perché molto più spesso in altre culture orali pur andando le cose, nella realtà dei fatti, più o meno in questo stesso modo, non ci si rende però conto con eguale lucidità di questo procedere collaborativo.

4. Interventi minimi

Ma come viene realmente pensato il processo compositivo nelle culture esclusivamente orali? Come ben spiega Tullia Magrini, occorre distinguere il caso in cui il musicista tradizionale abbia in mente un *oggetto sonoro* «mentale», da riprodurre il più fedelmente possibile (qualcosa che egli ha memorizzato durante ripetuti ascolti del medesimo), dal caso in cui egli abbia invece in mente un *progetto esecutivo* che, messo in pratica, di volta in volta, gli consente di produrre serie di *performances* che rientrano nei limiti di stile e di genere richiesti dalla tradizione (Magrini 1992). Esemplicazioni ne possiamo trovare nella fascia folklorica europea.

Nel caso delle ballate (canti narrativi o «epico-lirici») l'esecutore ha in mente una storia organizzata in strofe, appresa dalla tradizione e collegata ad una melodia, pure tradizionalmente appresa. Si tratta di un «oggetto» creato da qualcuno che è generalmente ignoto a tutti. Che poi il cantore abbia l'intenzione di riprodurre fedelmente quest'oggetto mentale, *verbatim*, non vuol dire che questo sia poi necessariamente il risultato reale della sua *performance*, e non solo perché un vuoto di memoria lo può costringere ad effettuare interpolazioni creative, ma anche perché l'idea di ripetizione «letterale» varia da un ambito culturale all'altro. L'idea di ripetizione letterale può quindi anche non collimare con una riproduzione esatta dell'oggetto sonoro misurabile elettronicamente da un osservatore esterno alla tradizione. L'idea di ripetizione fedele, letterale, può limitarsi al testo letterario di un canto, alla sua melodia, alla funzione magico-religiosa del canto stesso o, meno frequentemente a fatti timbrici, dinamici e agogici che più di altri, in una data cultura, possono essere usati per identificarlo¹¹. In culture in cui suoni che noi occidentali consideriamo note diverse fra loro risultano essere note funzionalmente equivalenti (come per noi, p. es., gli intervalli di ottava), cambiamenti rilevanti del profilo melodico possono verificarsi di sovente e (per quanto disorientanti per l'ascoltatore eurocolto) pur non incidono nell'identificabilità della canzone in

11 Chi scrive ricorda un divertente racconto fatto da Tony Seeger al tempo in cui studiava la musica degli indiani Suya in Brasile e sui quali ha poi scritto un'affascinante monografia (Seeger 1987). Seeger raccontava con grande senso dell'umorismo come alla richiesta di ripetere una canzone che lui trovava particolarmente interessante gli indiani rispondessero cantando una canzone che a lui sembrava del tutto differente anche se loro poi sostenevano caparbiamente che era esattamente quella di prima. Più tardi, Seeger raccontò ancora come, per vendicarsi, dopo avere cantato agli indiani una canzone americana che a loro piaceva molto e che volevano risentire continuamente, lui li ripagò con la stessa moneta, cantando una canzone diversa e sostenendo che era quella di prima; concedendo che si trattava «...solo di una variante»).

quanto tale da parte dei suoi ascoltatori abituali. E' poi pur sempre possibile che il musicista di fronte ad una parola che considera in qualche modo inappropriata o ad una frase melodica disagevole alla sua voce, apporti delle modifiche consapevoli e, in fondo, necessarie. E man mano che un canto si diffonde, nel corso del suo uso, per così dire, si producono di esso, conseguentemente, varianti a catena. L'effetto cumulativo di alterazioni apportate nel corso del tempo (varianti di varianti, quasi un effetto «valanga» a volte) può benissimo produrre, ad un certo punto (quando tanti mutamenti *quantitativi*, sommandosi, producono ad un certo punto un salto *qualitativo*) un canto sostanzialmente nuovo che poco può avere in comune con il suo l'archetipo¹². Ogni nuovo canto prodotto in questo modo può a sua volta divenire la base di processi trasformativi ulteriori che, col tempo, condurranno alla produzione di altri canti sostanzialmente nuovi. Il processo della variazione è dunque essenziale nella vita delle tradizioni orali. Ogni canto è in queste tradizioni un anello di una catena di eventi che animano un processo (una stratificazione di variazioni) che può durare indefinitamente tanto a lungo quanto la tradizione stessa a cui appartiene.

Eccoci di fronte allora ad un atto del comporre che procede, per così dire, col contagocce: addizioni, sottrazioni, concrezioni e interpolazioni¹³. In questa situazione, evidentemente, non avrebbe gran senso chiedere chi sia il compositore della ballata «Donna Lombarda», «The Two Sisters» o di qualunque altra. L'attività compositiva, in questo caso, è distribuita tra tutti coloro che fanno

12 Charles Seeger seppe contare più di trecento varianti della ballata «Barbara Allen», varianti tanto connesse tra loro da indurci a pensare che possano discendere da un comune progenitore (Seeger 1966).

13 L'*International Folk Music Council* (oggi *International Council for Traditional Music*) adottò nel 1954, dopo lungo e tormentato dibattito una definizione del termine «folk music» oggi datata ma che bene evidenzia come si dovesse intendere il processo di «trasformazione selettiva» di materiali mutuati da una tradizione: «Folk music is the product of a musical tradition that has been evolved through the process of oral transmission. The factors that shape the tradition are:

(i) continuity which links the present with the past;

(ii) variation which springs from the creative impulse of the individual or the group; and

(iii) selection by the community, which determines the form or forms in which the music survives. The term can be applied to music that has been evolved from rudimentary beginnings by a community uninfluenced by popular and art music and it can likewise be applied to music which has originated with an individual composer and has subsequently been absorbed into the unwritten living tradition of a community. The term does not cover composed popular music that has been taken over ready-made by a community and remains unchanged, for it is the re-fashioning and re-creation of the music by the community that gives it its folk character.» (Karpeles 1955).

musica in quella tradizione, con il contributo di tutti coloro che in passato l'hanno fatta. Questi apporti individuali sono quasi sempre minimi a tal punto da non consentire il formarsi di un'estetica dell'espressione e della creatività individuale o, men che meno, dell'originalità. Quelli di «creatività individuale» e di «originalità» sono del resto concetti che fanno parte di un'estetica romanticizzata che nel mondo del folklore non ha mai avuto corso. Lo stesso cantore popolare che alla radio apprezza l'originalità di Michael Jackson, troverebbe altamente inappropriato offrire ai suoi ascoltatori una versione fortemente personalizzata di una delle ballate che fanno parte del suo repertorio. E non è che la mancanza di personalizzazione marcata nuoccia alla qualità dell'artefatto musicale. Tutt'altro. Va ricordata a proposito l'opinione di Béla Bartók che disse sulle melodie popolari ungheresi queste parole: «Nel campo delle forme semplici ritengo quelle melodie, senz'altro dei capolavori, esattamente con nel campo delle forme complesse lo sono una fuga di Bach o una sonata di Mozart» (Bartók 1977:225).

5. «Progetti» compositivi

Un po' diverso, sempre nell'ambito del folklore europeo, è il caso di canti che appartengono a generi caratterizzati da una certa misura di invenzione estemporanea di cui sia l'esecutore che gli ascoltatori sono consapevoli, avvertiti e desiderosi di giudicarla. E' questo il caso della *decima*. La *decima* è un antico genere di canzone che si ritiene originato in Spagna, in ambito colto, nel XVI secolo. Trasferito in America Latina divenne un genere popolare (dal New Mexico al Texas, dal Chile all'Argentina e alla Colombia). Ciascuna *decima* usa, come il suo stesso nome suggerisce, strofe di 10 versi (di otto sillabe ciascuno) con rima ABBAACDDC. Si cantano in «parlando-rubato» su di una melodia che fa cadenza regolarmente alla fine del quarto e del decimo verso. Ogni cantore, o *decimero*, ha una sua melodia sulla quale è in grado di improvvisare anche, addirittura, durante sfide a singolar tenzone con altri suoi colleghi. Ciò che il valente *decimero* riesce a fare è di formalizzare estemporaneamente un testo, prendendo spunto da un pretesto contingente, costruendolo su di un repertorio di argomenti e frasi standardizzate (o formule) da collocare nell'ambito ritmico-fraseologico della sua melodia preferita (List 1983).

In Italia i canti *lirici* (o, meglio, *lirico-monostrofici*) richiedono un tipo di invenzione estemporanea assai simile. Col termine *canti lirico-monostrofici* gli studiosi intendono un repertorio di canti (particolarmente ricco nell'Italia centro-meridionale) che sono tramandati oralmente, in certa misura improvvisati, composti di una sola strofa o, più di sovente, canzoni polistrofe in cui l'espressione completa di un sentimento, di uno stato d'animo, di un motto di

spirito, è contenuta in ciascuna singola strofa¹⁴. L'uso di una formula melodica fortemente standardizzata consente agli esecutori di veicolare con essa commenti personali sugli eventi del momento, man mano che si verificano¹⁵. Il cantante di questi generi di canzoni (stornelli, canti a vatoccu, ecc.) si appoggia cioè per le sue improvvisazioni ad un repertorio di strutture metriche e formule verbali tradizionali. A volte usa perfino intere strofe preconfezionate che, con poche varianti possono essere adattate a quasi qualunque canzone e circostanza espressiva. E' un processo molto simile, da un punto di vista concettuale, a quello descritto da Albert Bates Lord per il canto epico jugoslavo e da lui detto «composizione formulaica» (Lord 1960).

Questa teoria del comporre per formule, che trae origine dal lavoro di Milman Parry (studioso del linguaggio dei poemi omerici), sviluppata successivamente da A.B. Lord per rendere conto della composizione estemporanea di canti epici nell'area balcanica, la cui esecuzione durava addirittura alcune ore, in qualche caso è probabilmente applicabile anche al repertorio delle ballate dell'Europa occidentale e ai canti lirico-monostrofici, almeno nei suoi tratti fondamentali dato che in tutti questi generi è presente, sia nella melodia che nel testo, un ricorrente uso di «formule» stereotipe. Per «formula» Milman Parry e A.B. Lord intendevano «un gruppo di parole regolarmente impiegate in quel repertorio, in condizioni metriche compatibili, per esprimere una data idea fondamentale». La composizione per formule, dunque, consisterebbe nella costruzione di versi e semi-versi con espressioni formulaiche finalizzate alla costruzione di un'intero canto attorno a dei temi centrali. I «temi» a loro volta sono gruppi di idee regolarmente usati nel raccontare una storia nello stile tradizionale del canto epico. Come lo stesso A.B. Lord sottolinea, l'abilità di comporre rapidamente si appoggia non tanto sulla semplice memorizzazione

14 Quindi, mentre una o due strofe di un canto narrativo non sono in grado di esprimere, letterariamente, un senso compiuto, prive come sarebbero del loro contesto, una singola strofa di un canto lirico-monostrofico, al contrario, esprime in genere un'idea completa e indipendente da quella espressa nelle altre. Perciò, mentre una singola strofa di ballata ha solo un senso musicale (dato che ogni strofa del testo ripete la stessa identica melodia), in un canto lirico-monostrofico, invece, una singola strofa costituisce un'unità di senso sia letterario che musicale.

15 Ma canti lirico monostrofici esistono anche, se pur in forme localmente differenziate, in numerose parti del continente europeo. In Spagna c'è la *copla* (anche se questo stesso termine in Colombia indica un tipo di ballata), il *villancico*, il *cante hondo* con le sue derivazioni nel *flamenco*; in Portogallo il *fado*; in Romania la *doina*, pure nota con la denominazione di *hora lunga*, che si trova anche in Moldavia. In Austria lo *Schnaderhüpfel* (anche noto come *Gsangl* o *Gstanzl*); è un canto satirico improvvisato, in tal rispetto simile agli *stornelli* della Toscana e del Lazio. Essi ci mostrano dunque modalità di composizione orale assai generalizzate.

di un repertorio di formule molto vasto, ma piuttosto sull'abilità di creare nuove frasi per analogia, usando i modelli stabiliti dalle formule fondamentali (Lord 1960).

I critici del lavoro di Milman Parry e A. B. Lord hanno più volte commentato che un'alta concentrazione di formule verbali si può trovare anche in poesie che, senza alcun dubbio, furono prodotte da autori letterati. Essi hanno sostenuto che la semplice presenza di un linguaggio fortemente formulaico non prova che il testo sia originariamente di natura orale. Tra questi Douglas Green ha riassunto le critiche più ostinate lamentando con buona ragione l'indiscriminata applicazione di questa teoria a letterature che non sono composte verso per verso come i poemi serbo-croati su cui la teoria si è sviluppata. Green ha pure sottolineato che l'interdipendenza tra le composizioni scritte e quelle orali reperibili in numerose tradizioni letterarie sono spesso ignorate dai seguaci della teoria formulaica. La questione esula dall'argomento trattato in quest'articolo. In questa sede interessa solo osservare che rimane pur vero il fatto che, nelle tradizioni orali semi-orali e scritte, la versificazione e il suo adattamento agli schemi melodici tradizionali fa affidamento a delle «formule» così come A.B. Lord le aveva definite. Propriamente inteso l'uso di formule, frasi fatte e stereotipi di vario genere, *refrains*, non è quindi un aspetto dello stile ma, piuttosto, un aspetto del processo compositivo che si rivela attraverso i materiali che manipola (Buchan 1972). E il fatto che il cantore-esecutore-compositore di questi canti si basi su queste formule evidenzia bene quanto limitato (anche se essenziale) sia il suo contributo personale e, per contro, quanto forte sia invece il suo debito alla tradizione di riferimento, e a tutto il materiale che tanti prima di lui hanno pre-composto e reso disponibile.

6. Uomini e balene

Può sembrare una curiosità, anche se in effetti è molto di più, osservare che questo processo orale caratterizzato da una diluizione del fatto compositivo così minuta, lo si ritrovi anche al di fuori della nostra specie zoologica; anche, quindi, nel mondo animale. Quelle che in inglese si chiamano balene *Humpback* (*Megaptera novaeangliae* o più semplicemente *megaptera*) vivono sul nostro pianeta da milioni di anni e per tutto questo enorme lasso di tempo, con tutta probabilità, hanno continuato a emettere il tipo di suoni che producono ancor oggi. Le megattere (che non possiedono corde vocali) emettono con la laringe suoni che la densità dell'acqua rende udibili anche a distanza di chilometri e, tra le altre cose, consentono alle balene di trovarsi e di localizzarsi. Fu nel 1967 che Scott McVay e Roger Payne scoprirono che le megattere producono suoni seguendo schemi complessi e articolati, continuamente

ripetuti, che in ragione di ciò decisero di chiamare «canzoni». Katharine Payne scoprì poi, cosa ancor più interessante, che queste balene col passare del tempo alterano queste loro canzoni. E ad un certo punto nasce una canzone del tutto nuova mentre quello che noi chiameremmo l'originale (il prototipo o l'archetipo) scompare dalla memoria collettiva del gruppo¹⁶. Il processo l'ho già commentato nelle pagine precedenti e non è quindi il caso di rispiegarlo. A quanto pare comunque, le megattere (al pari dei cantori popolari), ereditano un set di regole (un «progetto compositivo» come dice Tullia Magrini) capace di governare la produzione di queste canzoni. All'interno di uno schema prefissato i singoli individui improvvisano o, se si preferisce, apportano delle variazioni sotto l'influenza delle varianti che sentono prodotte dagli altri individui del loro branco. Ciò che è affascinante notare è che questi «canti» delle megattere sono estremamente differenti tra loro e variano secondo le stagioni e tra gruppi di cetacei della stessa specie¹⁷.

16 Scompare, salvo per i connotati stilistici che ha lasciato in eredità al brano che lo ha rimpiazzato.

17 E' vero che ciascuna delle balene tende a cantare la stessa canzone eppure, quando sono in gruppo, proprio come gli uccelli che i Kaluli della Nuova Guinea prendono a modello, non si produce un vero e proprio effetto di unisono, anzi, ciascun individuo procede per conto proprio e, mentre lo fa, ripete la canzone con una certa libertà (che potremmo anche definire creatività). In altre parole, le balene non ripetono le canzoni meccanicamente. Al contrario, mentre le cantano portano avanti il processo compositivo e contribuiscono alla tradizione incorporando nelle vecchie canzoni elementi nuovi. Eppure, fondamentale, le balene di uno stesso gruppo cantano la stessa canzone, in un dato anno. Ma l'anno successivo canteranno una canzone che, anche se imparentata con quella dell'anno precedente, risulta considerevolmente differente. Tuttavia le differenze tra anno e anno non sono casuali, tanto è vero che i canti di due anni consecutivi sono più simili tra loro che non quelli appartenenti ad anni non consecutivi. Appare così ogni canzone si iscrive in una sorta di percorso che manifesta da parte di chi lo percorre sia una componente di conservatorismo sia una tendenza, entro certi limiti, innovativa. Infatti, per quanto complesse le modifiche apportate da un anno all'altro ciascuna megattera riesce a tenere musicalmente il passo con le altre, cosicché ogni anno ci è dato di udire una e una sola canzone (se pur prodotta in versioni individualmente più o meno personalizzate). Roger Payne ha anche registrato e analizzato canti di megattere delle Hawaii e i canti delle stesse megattere trasferitesi alle Bermude per l'inverno e ha verificato che, sebbene i canti prodotti durante lo stesso anno alle Hawaii e alle Bermude sono differenti tra loro, è affascinante notare che entrambi obbediscono alle stesse regole di mutamento e hanno la stessa forma. Ciascuna canzone, per esempio, consta di circa sei «temi» – passaggi con con numerose frasi identiche (o in fase di lentissimo cambiamento). Ciascuna frase contiene da due a cinque suoni. La popolazione di megattere delle Hawaii e quella delle Bermude sono quasi sicuramente non in contatto tra loro. Cosicché il fatto che il progetto compositivo dei canti sia lo stesso per entrambe suggerisce fortemente che le balene ereditino un set di regole che sono poi in grado di applicare (Payne 1979; 1995).

Tra le balene della specie megattera troviamo dunque, ancora una volta, molto visibilmente, il processo orale che si attua sia nella sua dimensione costantemente trasformativa che in quella collettiva e partecipativa. All'interno delle costrizioni stabilite dal quadro stilistico di riferimento, gli individui concorrono con la loro creatività a plasmare ogni anno la canzone che gli altri membri del gruppo continuano a forgiare pure per conto loro e che fornirà la base per la produzione di una canzone (geneticamente imparentata con questa) che sarà la canzone per il nuovo anno. Gli zoologi marini come Roger Payne che hanno così ben studiato e descritto questo fenomeno, non si sono forse resi conto (dopotutto non sono musicologi) di avere descritto un fenomeno assai ben noto e tipico nelle culture dell'*Homo sapiens*¹⁸. E' molto più tipico delle culture umane che non quello di avere un compositore fortemente individualizzato che opera sulla propria tradizione di appartenenza mutamenti tanto profondi e drastici da venir definito, proprio per questo, innovatore, genio e creatore.

7. Conclusione sull'oralità

Tra le culture l'utilizzo di materiali pre-composti che costituiscono il «dato» della tradizione, e la loro stessa natura, possono mutare vistosamente da caso a caso. Alcune tradizioni esclusivamente strumentali mostrano casi straordinariamente singolari. Uno di questi è, per esempio quello della tarantella di Montemarano, una cittadina della Campania, in Italia. A Montemarano ogni

18 Come funzioni il meccanismo nelle culture umane, a livello della trasmissione di un testo lo esprime bene il Lönnrot nelle sue osservazioni sul canto epico finnico (nella prefazione alla 2a. ed. del Kalevala): «Accade che in occasione di una festa di nozze o d'altro ritrovo taluno oda un canto nuovo e cerchi di tenerlo a mente. Quando poi più tardi in qualche altra occasione lo canta dinanzi a nuovi uditori, egli rammenta meglio il contenuto proprio della narrazione che il suo preciso tenore parola per parola in ogni tratto di quella. I luoghi che non rammenta esattamente a parola, riferisce egli con parole sue, spesso anche migliorando quelle già udite, e se con ciò una qualche circostanza di minor rilievo nel complesso della narrazione avviene che sia omessa, può pure avvenire che un'altra in luogo di quella venga dal cantore di testa sua sostituita. Alla stessa maniera il canto vien poi trattato da un secondo, da un terzo uditore e va per tal via man mano cambiando, ma piuttosto in singole espressioni o tratti che nel contenuto stesso. Allato a questa maniera di tradizione poetica va poi anche un'altra, che meglio conserva il canto nella sua antica espressione e svolgimento, quella cioè che da generazione a generazione si propaga di padre in figlio. Ma nello stesso tempo in cui questa maniera di tradizione impedisce la sua consorella di andar troppo lungi nel deviare, essa stessa da un altro lato costretta ad andarle appresso per non rimanerne troppo discosta.» (Comparetti 1891).

nuova tarantella viene «com-posta» (o, meglio, estemporaneamente prodotta) con un procedimento che Giovanni Giuriati chiama «modulare» (Giuriati 1982; Sorce Keller 1988b; 1991). I suonatori di tarantella in quest'area apprendono dalla tradizione un numero considerevole (ma comunque finito) di segmenti melodici. Al momento di produrre una tarantella nuova il musicista attinge a questo serbatoio della memoria e vi estrae un certo numero di segmenti che, estemporaneamente e in modo «calescopico», infila uno dopo l'altro come perle di una collana in un ordine nuovo. Si tratta di un ordine che naturalmente tiene conto del carattere morfologico intrinseco dei singoli segmenti, carattere che li rende suscettibili di essere collegati ad altri segmenti secondo certe modalità e non altre. In questo modo ogni nuova tarantella risolve brillantemente l'eterno problema di ogni cultura: quello di bilanciare innovazione e tradizione. Ogni nuovo brano è sicuramente «vecchio», in un certo senso, perché utilizza i segmenti melodici che la tradizione ha prodotto, e solo quelli. Al tempo stesso è nuovo perché produce un inedito allineamento di quei segmenti, che esprime la fantasia e la creatività del musicista che lo ha attuato. E' un musicista che può dunque ben dirsi compositore nel senso letterale del termine.

Risulta quindi evidente come nel campo dell'oralità (che è poi quello in cui preferenzialmente ha agito finora l'etnomusicologia) si sia portati a considerare la musica non tanto come un «prodotto», come il risultato di un'attività che si consolida in un «oggetto», ma piuttosto come «processo» animato da anelli di una catena di eventi virtualmente infinita. Per dirlo altrimenti, in questa prospettiva il fenomeno «musica» appare dunque come un processo generativo inarrestabile che non si consolida mai in un'opera del tutto compiuta. E di fronte all'incompiutezza dell'opera si indebolisce la necessità, o quantomeno l'utilità di riferirla ad un «autore» ufficialmente riconosciuto a cui attribuire un «originale», un *Urtext*. Non solo nelle tradizioni orali non può esistere il concetto di *Urtext* ma, dove un *Urtext* non c'è, ha ben poco senso parlare di autore. Anche nelle tradizioni letterate però – dove in fondo la notazione veicola solo alcuni aspetti del fatto musicale (la notazione è di fatto, sempre, una cornice che manifesta diversi gradi di «flessibilità», che delimita spazi di possibilità) – non esistono nemmeno, a ben guardare, opere realmente e completamente «compiute». Anche in questo caso parlare di «autori», come lo si è fatto finora costituisce un *overstatement*.

Che si tratti di un *overstatement* ce ne rendiamo conto specialmente quando osserviamo come la concezione della compiutezza dell'opera d'arte, elaborata al suo massimo grado dal romanticismo e dall'idealismo post-romantico, ha talora condotto i musicologi ad approntare (sono davvero casi limite) perfino edizioni «critiche» di tradizioni che sono essenzialmente orali. Fu questo il caso del Gregoriano filologicamente ricostruito dalla scuola di Solesmes sulla base della sua notazione. Ci è voluta più tardi l'influenza del-

l'etnomusicologia per riconsiderare la notazione gregoriana non tanto come l'immagine grafica di «composizioni» musicali vere e proprie ma, piuttosto, come la trascrizione di una prassi esecutiva che varia da luogo a luogo e da un'epoca all'altra (Treitler 1974; 1975; 1980). Si può arrivare così a guardare con gli occhiali dell'etnomusicologia anche questo repertorio tradizionalmente studiato dalla musicologia storica (Jeffery 1992).

Studiando musiche che più di quella eurocolta dipendono per il loro evolversi e propagarsi da una tradizione orale¹⁹, l'etnomusicologia ha quindi affrontato per prima e più a fondo di altri settori degli studi musicali, della letteratura e dell'estetica la problematica dell' «opera aperta»²⁰. Il concetto stesso di «opera aperta», di un'opera costantemente in *fieri* e solo debolmente collegabile ad un autore è del resto consueto, anche se raramente esplicitato verbalmente o teorizzato, in numerose culture del mondo, anche in quelle culture musicali che richiedono professionismo esecutivo, che adottano magari una qualche notazione e che hanno prodotto un corpus di elaborazione e riflessione teorica. Questo è il caso, della musica indiana classica, come è pure il caso della musica persiana classica: quella che si basa sul cosiddetto *Radif*, un repertorio melodico estremamente strutturato e organico, tramandato oralmente molto a lungo e solo recentemente trascritto, che viene usato come base per esecuzioni estemporanee (Nettl 1987). Il *Radif* costituisce un'entità musicale di base (un corpus) già in sé e per sé, non collegabile ad uno o a più autori storicamente determinabili e con esattezza riferibili a questa o quella parte specifica dell'intero repertorio. Ciononostante così come esso esiste oggi il *Radif* ha acquisito un'aura di classicità che lo fa considerare completo e quindi non più suscettibile di ampliamento tramite composizione di nuove sue parti. La sua «completezza», d'altronde, è del tutto particolare dato che non sarebbe concepibile o nemmeno accettabile eseguirlo *verbatim* nota per nota così come esso è scritto. Ogni valente esecutore di musica persiana classica sceglie di volta in volta, con criteri che sono pure in parte culturalmente determinati dall'occasione e dalla funzione della *performance*, e assoggetta i materiali prescelti a dei processi trasformativi estemporanei che evidenziano il talento e la creatività dell'esecutore che, in quanto realizzatore di un processo trasformativo di materiali tradizionali, diviene in certa misura «compositore». Ciò che si realizza con l'esecuzione però non viene mai scritto (caso mai oggi si registra su nastro o su disco), perché nessun'altro esecutore vor-

19 La musica eurocolta si appoggia all'oralità soprattutto per quanto riguarda la prassi esecutiva-interpretativa (Leydi 1991).

20 Una discussione generale dell'argomento in italiano, con buoni riferimenti musicali riferiti alla produzione del primo novecento si ha in U. Eco (Eco 1962).

rebbe mai riprodurre esattamente un'esecuzione altrui, per quanto bella e riuscita. Essa non costituisce mai un «pezzo» nel senso che si dà a questa parola nella musica eurocolta. Il *Radif* con le sue parti nemmeno costituisce un «pezzo» o una collana di «pezzi» (perché nessuna sua parte può essere eseguita in modo letterale). Esso costituisce invece (e questo concetto è estraneo alla nostra cultura) un «quadro territoriale» all'interno del quale è possibile far musica in modo tale che sia riconosciuta da un certo pubblico come parte della tradizione persiana.

La serie di esempi che ho citato in queste pagine (dalle balene Humpback, alla tarantella di Montemarano, al *Radif*) mostrano abbastanza chiaramente come il processo compositivo possa essere diluito, distribuito, parcellizzato e come quindi in molte situazioni culturalmente differenti sia possibile fare musica senza avere a che fare con l'ingombrante presenza di un «compositore», rapportandosi invece ad una pluralità di attori che producono interventi microcompositivi tanto discreti da non consentire, nella maggior parte dei casi, la loro identificazione personale. Questi «mondi musicali» di cui si occupa l'etnomusicologia, sono davvero lontani da quello della musica eurocolta (dove il compositore è sempre così vistosamente in primo piano), anche se poi pure in Occidente, al di fuori della tradizione colta, si incontrano modi di fare e di pensare la musica che hanno parecchio in comune con quelli di tante musiche extraeuropee: pensiamo al jazz, al rock, alla new age, tutti ambienti nei quali il concetto di «compositore», di «originale», di «esecuzione-interpretazione» assumono significati assai particolari (Becker 1982). Sono anche queste tradizioni musicali in cui, pur facendo uso della notazione eurocolta, la trasmissione orale gioca un ruolo non secondario. Il caso dell'oralità pura è in definitiva un caso limite (anche se molto diffuso) che ben ci mostra come la presenza vistosa ed invadente del compositore sia un fatto inessenziale per la vita di una tradizione.

IV. Improvvisazione come collaborazione

Dopo avere parlato di oralità e di «progetti esecutivi» estemporaneamente realizzati, è gioco forza dire qualcosa in più sull'argomento «improvvisazione». E' utile farlo perché il caso dell'improvvisare – così come quello del tramandare oralmente – evidenzia aspetti del processo compositivo che in altri momenti del suo realizzarsi sono meno apparenti. Sul complesso fenomeno che diciamo «improvvisazione» esiste una vasta letteratura, sia di taglio storico-musicologico che analitico ed etnomusicale, che tuttavia è ancora ben lungi dal chiarire bene gli interessanti problemi che affronta. Eppure, se non altro, questi problemi li inquadra efficacemente (Berliner 1994). Ciononostante è una letteratura, in genere, poco frequentata dai musicisti. Questo perché l'improvvisazione è qualcosa di cui poco si parla e che ancor meno si pratica nei conservatori e nelle scuole di musica del nostro tempo. E' una conseguenza del fatto che, per presupposti estetici che non sarebbe possibile discutere in questa sede, nel corso dell'Ottocento, gradualmente, l'improvvisazione perse di prestigio per arrivare ad essere considerata, nell'ambiente della musica colta, un'attività musicale di secondo rango rispetto alla «composizione» (lentamente e faticosamente prodotta con penna e partitura) e alla cosiddetta «interpretazione»²¹. Non c'è allora da sorprendersi se nell'ambiente della musica colta spesso si arriva al fraintendimento di ritenere che quando una musica non è scritta, essa debba essere necessariamente improvvisata! Esistono invece tradizioni non scritte, specie di canto liturgico (l'antica cantillazione vedica dell'India, per esempio), in cui la fedeltà ad un modello ideale assimilato nella memoria è considerata essenziale e quindi non consente scantonamenti improvvisativi. Ma quando l'improvvisazione ha luogo, il musicista che improvvisa, grazie al fatto di essere fisicamente presente (come il compositore raramente può essere) dà sicuramente l'impressione di essere davvero l'«autore» di ciò che produce. Vediamo la cosa un po' più dappresso.

21 Ciononostante, soprattutto tra i musicisti che non la sanno fare, l'improvvisazione suscita sempre ammirazione mista ad invidia. L'etnomusicologo John Blacking faceva notare spesso nel corso delle sue lezioni che nessuno si meraviglia quando due o più persone conversano tra loro. Nessuno dice che stanno improvvisando. E riferendosi ai musicisti eurocolti, aggiungeva che sono quasi tutti incapaci di improvvisare e, quindi, è come se sapessero leggere e scrivere la loro musica senza essere capaci di «parlarla».

1. Improvvisazione e originalità

Per improvvisazione si intende abitualmente la produzione di musica che non sia pre-composta e/o precedentemente in qualche modo scritta: un comporre rapido, estemporaneo quindi, con una grossa componente di instintualità o, come talora si dice, di «musicalità naturale». Un concetto di improvvisazione così genericamente formulato non aiuta molto la riflessione musicologica. Esso sembra implicare un istinto talmente preponderante, in chi improvvisa, da precludere la possibilità di una esatta consapevolezza di quello che fa (da qui la condizione di discriminazione estetica di cui l'improvvisazione è oggetto). Forse è possibile chiarire la cosa, almeno in parte, esaminando la questione del «pre-composto» in opposizione all' «estemporaneo» da un punto di vista generale. Potremmo considerare la musica integralmente pre-composta come un «tipo ideale» (nel senso che Max Weber dava a quest'espressione), un tipo ideale diametralmente opposto a quello della «libera improvvisazione», in cui il musicista, programmaticamente, vuole evitare di riferirsi ad alcun quadro stilistico pre-esistente. Si tratta di un caso limite, localizzato nel nostro secolo; un caso poco significativo, perché poco peso ha avuto nella storia musicale. L'improvvisazione libera, che non si appoggia ed identifica con alcuna tradizione storica (p. es. jazz, flamenco, basso continuo, radif) ebbe infatti un suo momento di relativa popolarità tra gli anni '60 e '70 tra i musicisti dell'avanguardia europea²² (Bailey 1980). Non riuscì però a crearsi un solco consolidato all'interno della musica contemporanea e questo probabilmente perché l'improvvisazione, come la si pratica nelle culture del mondo che la coltivano non è mai «libera», perché libera non desidera essere al fine di comunicare e inviare segnali comprensibili al pubblico per su cui è mirata. L'improvvisazione delle grandi tradizioni improvvisative si colloca invece sempre all'interno di un quadro di riferimento stilistico che condiziona pesantemente le scelte del musicista improvvisatore il quale, non meno del compositore che lavora con la penna (e spesso di più) utilizza e sottopone a procedimenti trasformativi accettati dalla comunità materiali che appartengono alla tradizione prescelta²³. Di questi processi trasformativi il musicista deve avere coscienza. E i materiali che egli sottopone a trasformazione, così come i procedimenti mani-

22 Chi come me visse quegli anni in Italia, ricorda soprattutto e prima di tutto il gruppo romano detto «Nuova Consonanza», fondato nel 1964, a cui collaborarono, tra gli altri Franco Evangelisti e Ennio Morricone.

23 In realtà non si tratta nemmeno di scelta vera e propria. Il musicista sa improvvisare in quella tradizione in cui lui è stato allevato e i cui procedimenti stilistici egli ha assimilato sin dalla giovane età, al punto da incorporarli nel proprio modo di essere.

polativi che egli attua non sono dunque, evidentemente, una sua creazione originale ma costituiscono piuttosto una preziosa eredità che gli giunge dagli altri musicisti che prima di lui hanno improvvisato in quel particolare ambiente o cultura²⁴. La differenza tra il musicista che lentamente compone (e scrive) e quello che improvvisa, da questo punto di vista dunque, è una differenza di grado che riguarda la velocità del procedere, perché entrambi si appoggiano a materiali che provengono loro da un altrove. E' vero semmai che l'improvvisatore, incalzato dalla necessità di andare avanti e non fermarsi, più del compositore-tartaruga deve appoggiarsi a formule stereotipe e a frasi fatte. E' probabilmente per ciò che Carl Maria von Weber parlando di improvvisazione nella sua autobiografia dice in sostanza che, improvvisando sullo strumento, le mani tendono a correre sulle loro posizioni più abituali (Hell 1828). Intende dire con ciò che l'improvvisazione raramente raggiunge livelli superlativi in fatto di creatività e originalità. E qualcosa di simile a ciò che disse von Weber lo ripete oggi anche Pierre Boulez, compositore della tradizione colta e di un'epoca in cui l'improvvisazione è, nel suo mondo musicale, del tutto marginalizzata. Boulez, infatti, esprime pure dubbi sostanziali sul valore artistico dell'improvvisazione, sostenendo che ciò che essa può dare non va al di là della manipolazione o dell'elaborazione di formule stereotipe. Nella sua visione delle cose, per certi versi ancora caparbiamente tardoromantica, la composizione è un atto «creativo», «innovativo» e non «trasformativo» (Boulez 1970)²⁵. Ma queste sono questioni di estetica in cui non è necessario entrare in questa sede. Qui importa soprattutto sottolineare che il fare musica è sempre, in ogni circostanza (salvo il caso di riproduzione letterale di un evento sonoro con lo strumentario elettronico), equivalente a fare delle scelte all'interno di un set di limitazioni pre-date o pre-scelte e, in sostanza pre-composte²⁶. Queste limitazioni possono essere il risultato di una preferenza individuale (come nelle avanguardie del Novecento), ma sono più normalmente una scelta della comunità in cui si opera e, naturalmente, possono essere più o meno esplicite e oggetto di teorizzazione. Esse riguardano principal-

24 Vedi il già citato esempio delle tarantelle di Montemarano (Giuriati 1982; Sorce Keller 1988;1991).

25 Un aneddoto che girava una volta tra i musicisti di jazz americani (non storicamente accertato) esprime bene come l'opinione a riguardo dei jazzisti sia differente. Si racconta che un sassofonista grande ammiratore di Lester Young che aveva imparato a suonare nello stile di Lester Young, andò un giorno ad ascoltare questo grande musicista che adorava. Ma Lester Young era un artista estremamente creativo, tanto che quella sera suonò in modo tale da non essere quasi riconoscibile. Pare allora che questo suo fan sfegatato gli abbia detto: «You ain't you...I am you!»

26 Stravinsky diceva che «...senza limitazioni comporre è impossibile.» (Stravinsky 1947).

mente il materiale tonale (le «note»), le modalità di aggregazione metrico-ritmica, il timbro, le forme dell'attacco, dell'articolazione, del bilanciamento e volume sonoro. Per esempio: nella musica colta indiana i musicisti improvvisano all'interno di un sistema di costrizioni melodico-modali (di un *raga* prescelto, che implica tasselli melodici precomposti) e ritmico-metriche (gli schemi di aggregazione metrico-ritmica si dicono *tala*). Similmente, se un pianista annuncia l'esecuzione di un *blues* vuol dire che sta consapevolmente scegliendo un set di limitazioni (lo schema metrico-armonico del *blues*) che opera già all'interno di altri set limitativi (il sistema tonale, l'agilità motoria che il pianoforte consente, ecc.). Coloro che hanno familiarità col *blues* chiameranno l'evento sonoro un'improvvisazione. Singolarmente, nessuno si domanda chi sia l'autore di quel set di costrizioni a-priori che chiamiamo *blues*. In fondo, il *blues* è una cornice; per questo ogni esecuzione *blues* è per certi versi sempre la stessa cosa e, naturalmente, per altri versi, qualcosa di diverso. E dipende unicamente dalle nostre predisposizioni culturali se avvertiremo maggiormente i tratti di continuità o quelli di discontinuità tra diverse esecuzioni²⁷. Questa è la ragione per cui, quando poniamo domande sulla musica in società diverse dalla nostra, spesso ciò a noi sembra la ripetizione di un evento musicale già noto è spesso considerata dagli insiders qualcosa di significativamente nuovo.

Vediamo quindi così quanto sia in un certo senso indifferente, almeno per gli scopi che si prefigge questo articolo, separare la musica improvvisata dalla musica non improvvisata. Il termine «improvvisazione» nasconde il processo compositivo dietro la cortina fumogena di una spontaneità che è solo parziale perché si basa necessariamente su di una profonda assimilazione di uno stile e del tipo di progetti compositivi che possono riprodurlo. La musica che conosciamo, sia essa eurocolta o meno, improvvisata o no, è quindi tutta da collocare nelle zone intermedie di un continuum ai cui estremi c'è da un lato il «tipo ideale» dell'invenzione totale di cose integralmente nuove, quindi non collegate ad alcuna tradizione (che assai raramente esiste, e forse in realtà mai è veramente esistito) e, all'altro, il tipo «reale» della riproduzione letterale (ottenibile solo meccanicamente o elettronicamente). Molta della confusione che incontriamo nelle zone intermedie di questo continuum nasce dalla nostro desiderio di rispondere a quella che, come ho avuto già modo di dire, in altre culture è spesso una domanda poco significativa: «Chi è il compositore?». E' in effetti ben difficile dire esattamente da quale punto del continuum, in avanti, abbia senso parlare di compositori individuali, il nome

27 Chi non abbia familiarità con questo genere musicale troverà probabilmente che i singoli *blues* sono monotoni e sostanzialmente simili.

di coloro – vale a dire – che hanno operato (subito prima del cosiddetto interprete) l'ultima «trasformazione» tra le tante e che sono responsabili del carattere della musica che ci è dato di ascoltare. C'è solo da sottolineare che il musicista improvvisatore, con la sua stessa presenza fisica di fronte allo strumento dà al suo pubblico davvero l'illusione di essere inequivocabilmente il solo autore della musica che produce e di fatto, invece, lo è quasi sempre di qualche grado meno del compositore-tartaruga che ha più tempo per scansare clichés e formule stereotipe²⁸. Anche nel caso dell'improvvisazione quindi ci troviamo di fronte ad un esempio di composizione collettiva o, se si preferisce, collaborativa.

2. Improvvisazione nell'esecuzione

Ma sarebbe ingiusto dimenticare che la cosiddetta interpretazione costituisce uno stadio non irrilevante nel processo compositivo. Tra l'altro l'interprete, le cui azioni musicali si collocano in una zona lasciata libera dalla notazione eurocolta, può essere visto sia come improvvisatore che come musicista che riproduce fedelmente un modello mentale (di interpretazione-esecuzione) che egli si è piano piano costruito e che ha mandato a memoria.

Molto si è scritto e discusso in passato sulla questione se l'interprete sia o non sia un creatore, un co-creatore o un ri-creatore della musica scritta dal compositore riconosciuto (Della Corte 1951; Graziosi 1952; Dart 1954; Brelet 1957, ecc.). La musicologia contemporanea sta riprendendo l'argomento in prospettiva nuova (Cone 1968; Danuser 1996a). E' comunque una questione che può essere osservata, anch'essa da un punto di vista etnomusicale. Nelle culture che hanno sviluppato una notazione, questa consente di norma tutto ciò che non prescrive, appunto, normativamente (C. Seeger 1958). La cosa singolare è però che in sua presenza diciamo, «il brano è composto», oppure,

28 «Formule», di un tipo o dell'altro, esistono in ogni forma d'arte. E' semmai singolare che in musica siamo più restii ad ammetterne l'esistenza e la legittimità che non in altre arti. Per quanto riguarda il cinema, e i film dell'orrore o *slasher movies* in particolare, è stato fatto notare come, a meno di piccole varianti, raccontino tutti essenzialmente la stessa storia e ciò perché le storie dell'orrore appartengono, in definitiva al genere della favolistica (il territorio delle formule *par excellence*) (Thompson 1966). L'effetto di questi film si basa sulla riproduzione di stereotipi che il pubblico ama vedere e rivedere all'infinito. Essi hanno successo proprio in rapporto alla familiarità degli stereotipi in gioco. Se sono troppo originali, il pubblico non li afferra. Qui, ancora una volta la cosiddetta «auteur-theory» – il mito secondo il quale i film sono concepiti da una sola mente creatrice (quella del regista) trova ben poco riscontro nella realtà (Clover 1992).

«ecco una composizione», anche quanto in realtà molto rimane spesso ancora da aggiungere – si pensi all'esempio del basso continuo nella musica del periodo barocco. In questo caso si tratta in realtà di «comporre» o, se preferiamo, di produrre, letteralmente, molte più note di quante il compositore abbia messo sulla carta. E per farlo occorre, naturalmente, agire all'interno di un quadro stilistico prestabilito. E ancor prima, improvvisare in contrappunto era un talento che i musicisti delle orchestre di Peri e di Monteverdi possedevano a tal punto che le scheletriche partiture delle opere di quel tempo a noi rimaste non possono essere altro che una pallida traduzione grafica di cosa dovesse essere veramente quella musica all'atto della performance (Engel 1977). La libertà di intervento riconosciuta all'esecutore cambia naturalmente da epoca a epoca, da stile a stile, ma è difficile non pensarlo come un anello importante (e nemmeno l'ultimo, come avrò modo di riferire più avanti) del processo compositivo (che pencoli sul versante improvvisativo o, per contro, verso quella della riproduzione esatta di un modello ideale elaborato dal musicista interprete è, come abbiamo visto, non troppo importante ai fini di questa discussione). Del resto fu Kierkegaard a dire, e molti ancora lo ripetono: «La musica esiste solo nell'attimo in cui è eseguita» (Kierkegaard 1943).

E ammesso che sia utile distinguere tra compositore ed interprete la separazione dei loro compiti potrebbe essere demarcata osservando come l'essenziale per una tradizione musicale sia spesso visto come inessenziale da un'altra. Ciò che si considera essenziale, identificativo in un dato tipo di musica viene a volte notato, scritto, «composto». Ciò che lo è meno viene lasciato all'esecutore. Così nella musica eurocolta quello che è visto come intervento compositivo vero e proprio si esercita in quella «zona» che consideriamo cruciale, quella in cui deve comparire l'elemento innovativo (l'aspetto diastematico e ritmico della musica). All'esecutore rimane quel lavoro compositivo complementare che si colloca alla periferia del fatto sonico, della configurazione diastematica fondamentale. Ma questi sono gradi di importanza difficili da valutare. Pensiamo per esempio a quando agli esecutori era lasciata grande libertà di aggiungere quegli abbellimenti che in più di un senso molto concreto costituiscono l'essenza del far musica²⁹. Dato che la musica è un fatto architettonico è possibile considerare non solo singole note o piccoli gruppetti di note, anche sezioni molto ampie di un brano musicale come essenzialmente

29 Consideriamo come i trattati di prassi esecutiva del XVIII secolo, quelli di Quantz, Leopold Mozart e C.P.E. Bach, siano in effetti così tanto collegati e dicano così tanto del pensiero compositivo dell'epoca.

«ornamentali»³⁰. Il folksinger così come il compositore-esecutore di musica indiana, o della musica barocca occidentale assolve al proprio compito producendo ornamenti su piani diversi di maggiore o minore rilevanza strutturale³¹.

Vista così dunque, l'interpretazione-*performance* risulta essere un anello essenziale del processo compositivo, e mette in luce ancora una volta il suo carattere collaborativo.

V. Altre collaborazioni e indebitamenti

Duke Ellington (1899–1974) è generalmente considerato il compositore più importante nella storia del jazz. Lo conosciamo come «autore» di circa 200 brani, compresi decine di piccoli pezzi strumentali, suites di grandi proporzioni, commedie musicali, musica da film, e un'opera incompleta e mai eseguita intitolata *Boola*. Ma le composizioni di Duke Ellington possono dirsi risultato di un processo collaborativo su almeno tre livelli. Il primo si ritrova in lui, come in ogni altro compositore, nel suo debito nei confronti della tradizione di riferimento, nella fattispecie, il jazz. Così Rattenbury ne esamina il metodo compositivo attraverso l'esame dei suoi brani pianistici giovanili e delle trascrizioni di importanti brani per piccoli gruppi strumentali o per orchestra. L'esame dettagliato di particolari elementi motivico-tematici, di particolari situazioni ritmiche e armoniche, conduce l'autore a identificare in queste composizioni la compresenza e il ruolo svolto da elementi derivati dal Blues, dal Ragtime, da Tin Pan Alley e dalla musica colta, specie dalla musica francese (Rattenbury 1990).

Il secondo livello collaborativo, più interessante e di tipo più raro nella storia musicale, è evidenziato dalla collaborazione continua di Ellington con

30 Da questo punto di vista il metodo analitico sviluppato da Schenker consiste in buona parte nell'evidenziare questo processo di ornamentazione a livelli sempre più ampi.

31 Dato che gli abbellimenti, quando si tratta di note, in genere non sono note strutturali, essi ritardano l'arrivo della nota strutturale che ci aspettiamo di sentire. Molti ornamenti tendono a creare dubbio e incertezza, per quanto momentanea, su quale sia la nota strutturale e quale no. Questa distinzione tra le deviazioni espressive realizzate dai musicisti di tutte le culture e gli espedienti con i quali culture differenti sistematizzano gli ornamenti non è quindi facile da fare. Deviazioni di intonazione che nella musica occidentale sono considerate espressive (p. es. il vibrato dei violini o dei cantanti operistici) sarebbero invece considerate ornamenti nella musica indiana. In effetti, quello che oggi considereremmo ornamento in altre culture, specie in quelle orali, sarebbe nient'altro che «composizione» *tour court*. L'ornamentazione, per esempio, è parte essenziale della melodia nella musica colta indiana e non è incidentale o facoltativa in quella tradizione ma, invece, necessaria.

un altro compositore. Fu nel 1938 che Duke Ellington incontrò Billy Strayhorn che divenne ben presto il suo *alter-ego*, contribuendo arrangiamenti per la Big Band e, cosa più interessante, funzionando anche da partner nascosto che completava brani lasciati incompleti da Duke Ellington, rielaborandone altri, e lavorando a tutti gli effetti come co-compositore tuttotfare (a volte ricevendone credito e a volte no) (Hajdu 1996)³². Ma l'opera di Ellington non è solamente partecipativa nel senso chiarito dai suoi debiti stilistici con la tradizione del jazz e dalla sua *partnership* con Strayhorn. Lo è anche perché Ellington, notoriamente, sviluppò un rapporto di vera e propria simbiosi con la propria orchestra. Questa orchestra era un laboratorio in cui egli consultava continuamente i suoi musicisti e provava con loro soluzioni alternative a specifici tentativi compositivi. In questa leggendaria Big Band Ellington dava ai suoi solisti la cornice ideale per mettere in mostra il loro talento. Al tempo stesso, essi gli fornivano materiale grezzo (frasi, riffs, soluzioni armoniche, suggerimenti sull'effettistica orchestrale) che trovava spesso la sua collocazione nelle composizioni ufficiali di Ellington. Il grande Duke era tanto abile nel riciclare questi suggerimenti che, a quanto pare (se non è vero è per lo meno plausibile), uno dei suoi musicisti avrebbe detto di lui che era «non un *compositore* di musica ma un *compilatore*!» Il caso di Ellington prova, credo meglio di tanti altri, come anche il processo compositivo *scritto* possa in qualche caso essere cooperativo e collettivo in modo vistosamente appariscente.

Non saprei citare altri casi, altrettanto eclatanti, di collaborazione esplicita, se non il più limitato – ma per questo anche probabilmente frequente – di accettazione più o meno occasionale di interventi collaborativi di cui ci fornisce un buon esempio Bruckner. E' noto che Anton Bruckner revisionava continuamente le proprie sinfonie, per cui di quasi tutte ne esistono due o più versioni differenti di sua mano e anche versioni realizzate da direttori d'orchestra e da editori. Più interessante, e meno noto, è il fatto che abbastanza spesso Bruckner dava a musicisti bene intenzionati e, forse anche meno competenti di lui, il permesso di migliorare le proprie composizioni. Ne

32 Hajdu evidenzia bene come questo tipo di rapporto andasse bene a tutti e due i musicisti. Ellington dava a Strayhorn la sicurezza economica, rispetto artistico, nonché la Big Band: un mezzo espressivo per la musica di entrambi. Durante tutta la durata della loro collaborazione – fino alla morte di Strayhorn nel 1967 – i due non sentirono mai il bisogno di stipulare un contratto che li impegnasse legalmente a collaborare in un certo modo. Ellington pagava semplicemente, senza nemmeno mai discutere, tutti i conti e i debiti di Strayhorn senza nemmeno stipulare mai quando Strayhorn dovesse comporre. Lo trattò sempre come un suo pari e come un amico. Strayhorn, un originale *bon vivant*, brillante ma, in fondo, timido, lasciava volentieri che Ellington prendesse le luci della ribalta, sia la gloria e gli oneri che questa comportava. Salvo qualche piccolo occasionale battibecco su chi fosse in realtà l'autore di questa o quella canzone la *partnership* funzionò sempre molto bene (Hajdu 1996).

è risultata una serie considerevole di ambiguità, su quali fossero realmente le vere intenzioni dell'autore, che ancora oggi non si sono del tutto risolte. Per esempio, la sua 5a Sinfonia, composta nel periodo 1875-76, fu pubblicata solamente 20 anni dopo in una forma che porta pesanti interventi di Franz Schalk, e solo nel 1935 la partitura fu restaurata nella sua forma primigenia nell'edizione critica approntata da Robert Haas per la International Bruckner Society (W. Wolff 1942; Cooke 1969). Qui ci troviamo di fronte ad un tradizionale problema di filologia, di ripristino di un originale, un problema che i musicologi hanno sentito come uno dei loro compiti principali a partire sin dalla seconda metà dell'Ottocento. A guardare questo atteggiamento filologico da un punto di vista socio-antropologico viene però da osservare come esso tradisca una visione delle cose che tende a negare il carattere collettivo del processo compositivo e a discreditarlo. Nessuno si domanda mai se Bruckner non abbia preferito la propria 5a sinfonia nella versione rimaneggiata da Schalk e se questa preferenza (qualora sia accertabile) non debba essere riconosciuta come «intenzione del compositore» da rispettare come, e forse di più, dei segni grafici «autentici» che egli ci ha lasciato con la partitura precedente (W. Wolff 1942; Cooke 1969). Come nel caso della «Gerusalemme liberata», e della «Gerusalemme conquistata» di Torquato Tasso, quale sarà la versione migliore? L'autore preferiva la seconda, noi tutti invece, lettori appassionati di poesia e critici letterari, concordiamo nel preferire la prima versione del poema. Non tanto differente è il caso della *Fanciulla del West* di Giacomo Puccini. Gabriele Dotto ha mostrato molto bene, alcuni anni fa, che numerose differenze di dettaglio esistono tra l'autografo pucciniano e le piastre di incisione della partitura approvate poi dall'autore. E ben poche di queste alterazioni possono essere fatte risalire al compositore ma sono, in definitiva, suggerimenti di Toscanini accettati da Puccini (Dotto 1989). E facile immaginare quanti altri simili casi potrebbero venire alla luce se caparbiamente ricercati nella storia musicale.

Non sono peraltro rare le situazioni in cui i compositori esplicitamente riconoscono il loro debito nei confronti di materiali di provenienza popolare. In tal caso, come lo fu per Bartók, tengono in genere a sottolineare che non per questo il compito del compositore diviene meno creativo. Béla Bartók sostenne con forza che per giudicare il talento di un compositore ha ben poca importanza andare a vedere se egli sia l'autore del materiale tematico che adopera o se, invece, utilizzi materiale di derivazione folklorica (Bartók 1977). In un certo senso egli desidera mettere in luce quella che in altro campo il critico d'arte Roberto Longhi definiva «irrilevanza dell'oggetto». Longhi intendeva dire con questo che poco importa quale sia l'oggetto che il pittore decide di ritrarre; può trattarsi di un paesaggio naturale, può essere una vile suppellettile, o pure un oggetto immaginario prodotto dalla mente dell'artista e ciò, in definitiva, per la riuscita dell'opera d'arte non ha alcuna importanza

(Longhi 1914). In fondo, dice Bartók, il materiale tematico costituisce solo «l'oggetto» del comporre. Pur se questo modo di concepire la composizione mette in luce il carattere trasformativo del processo (comporre è più *trasformare* che non *inventare*), pure quello di Bartók è un atteggiamento estetico che col riconoscere al materiale minima importanza tende a mantenere il compositore su quell'alto piedistallo che il Romanticismo gli aveva fornito. Dico questo non certo per disconoscere l'innegabile originalità dell'arte bartókiana. Rimane pur vero, ciononostante, che il materiale di partenza non è irrilevante. In realtà è come se Bartók avesse scelto di collaborare con un gruppo di compositori anonimi che gli hanno offerto un materiale di base da cui partire. Non dovrebbe essere necessario sostenere che l'arte di Bartók, senza il riferimento costante alla musica tradizionale magiara sarebbe stata tutt'altra cosa. Anche in questo caso dunque, per dare a Cesare ciò che è di Cesare, occorre pur riconoscere che anche la musica di Bartók è un prodotto collettivo, anche se poi fortemente individualizzato, come solitamente avviene nella tradizione eurocolta.

Semmai i compositori della cosiddetta «musique concrète», dato il carattere inerte ed informe del materiale che adoperavano più facilmente ancora di Bartók potevano rivendicare il ruolo preeminente del compositore (si tratta però, veramente, di un caso limite). Qualcosa di simile, ma qui il discorso si fa più delicato, avviene oggi con il riciclaggio creativo che si effettua sempre più spesso nel mondo della musica *techno*, *rap*, *new age*, ecc. Avviene in numerose forme diverse. A differenza dei primi sintetizzatori, gli strumenti elettronici di oggi non imitano lo strumentario tradizionale ri-sintetizzando i suoni dell'orchestra. Al contrario, sono programmati per campionare i suoni reali degli strumenti o delle voci. Così i musicisti nel mondo del *rap* e della *dance music*, di frequente predono intere frasi strumentali dai dischi a loro disposizione e, digitalmente, li inseriscono nelle loro canzoni. A volte sono citazioni, a volte parodie (nel senso antico della parola), a volte processi di vera e propria digestione e metabolizzazione creativa di materiale altrui. Questi musicisti, del resto, possono poi anche riciclare le loro stesse cose producendo dei *mix* differenti di un dato gruppo di registrazioni per mercati e pubblici differenti. Essi realizzano così con l'aiuto della tecnologia e con efficienza industriale forme di «autofagia» che altri musicisti del passato (da Rossini a Nino Rota) avevano realizzato più artigianalmente (Cutler 1995; Norman 1996). In ogni caso, il riciclaggio elettronico che si effettua oggi mostra molto bene, mette a nudo direi, come una tradizione viva abbia bisogno di nutrirsi continuamente di sé stessa, per essere sempre più consapevole di ciò che è. Così facendo, selezionando e rifezionando i materiali da riutilizzare (proprio come nelle tradizioni orali della fascia folklorica) la tradizione va avanti e si rinnova.

VI. Algoritmi (o quasi...)

«Se intesa correttamente l'analisi altro non è che l'inverso del processo compositivo», così ebbe a esprimersi una volta Manfred Bukofzer (Bukofzer 1947). Nell'ambito in cui ciò può essere vero (non tutta l'analisi è interessata al processo del comporre) e nei limiti in cui il processo compositivo ha qualcosa in comune con il pensiero logico-formale, è possibile rendersi conto con la riflessione analitica di come i produttori di musica – nella misura in cui sono individuabili nello spazio e nel tempo come entità discrete animate da intento compositivo – attuino volta per volta delle vere e proprie strategie compositive (degli «algoritmi» direbbero i matematici). Attraverso queste strategie è possibile misurare l'entità del loro intervento sui materiali della tradizione e, naturalmente, le stesse strategie del comporre possono essere, esse stesse, più o meno tradizionali o innovatrici. Per dirla altrimenti: si tratta di strategie, di procedimenti che a seconda delle condizioni storico-culturali in cui operano possono essere più o meno standardizzati o, al contrario, più o meno personalizzati o, come si dice in inglese, «idiosincratici» (Delalande 1993). Quello delle strategie compositive è un argomento vasto e affascinante. In questa sede ne citerò solo alcune per portare sostanza alla tesi di questo articolo.

Anche in questo caso potrei rifarmi a Max Weber dicendo che tutte le strategie compositive (procedimenti che consentono la consapevole manipolazione e disegno generale della forma) potremmo collocarle all'interno di un *continuum* delimitato, da un lato, dal «tipo ideale» costituito da quelle puramente meccaniche e, dall'altro, dal «tipo ideale» di quelle totalmente originali ed inventate *ad hoc* da un compositore. Sono «tipi ideali» perché, se pur è possibile trovare nella realtà esempi che a loro molto si avvicinano, la coincidenza con l'ideale perfetto non si realizza veramente mai.

L'algoritmo meccanicistico ebbe una qualche fortuna, per lo meno salottiera, nel corso del XVIII secolo; risultato evidente di una tradizione culturale razionalista. Penso al metodo per comporre con i «dadi» di Mozart e all'altro di Athanasius Kircher che nella sua *Musurgia universalis* (1650), nel capitolo intitolato «Liber Octavus de Musurgia Mirifica», espone un procedimento che avrebbe consentito la composizione musicale anche a chi, del tutto privo delle più elementari nozioni di teoria, avesse voluto cimentarsi in tale impresa. Poteva decidere poi l'utente (con o senza l'aiuto dei dadi) come combinare e cucire tra loro i segmenti preordinati da Kircher³³. Oggigiorno i

33 Abbiamo visto precedentemente che i suonatori di tarantella di Montemarano non hanno bisogno dei dadi, ma operano su di un materiale che facilmente potrebbe essere categorizzato in frammenti secondo i metodi di Mozart o di Kircher ed elaborato di conseguenza.

procedimenti meccanici, automatici o semiautomatici si giovano dell'intelligenza artificiale. Uno dei più sofisticati di cui io sia a conoscenza è quello sviluppato dall' americano David Cope. Cope ha elaborato un programma, detto EMI, che consente al computer di elaborare secondo strategie prefissate, materiali musicali che lo stesso David Cope preseleziona e dà al computer come *input*. La cosa interessante è che lo stile musicale manifestato dai brani prodotti dal computer si «evolve» man mano che aumenta l'*input*, e col suo aumentare si evolvono pure i processi trasformativi che il computer attua³⁴. Sono affascinanti questi procedimenti perché pur nella loro crudezza mettono in evidenza come il comporre sia veramente un «mettere insieme», un com-porre, frammenti (melodici, ritmici, armonici, ecc.) che il compositore deve andarsi a cercare e prendere da qualche parte. Essi mostrano anche come il compositore debba decidere di volta in volta sulla base di predisposizioni culturali e preferenze personali se i mattoni della sua costruzione debbano essere in qualche modo limati e adattati prima dell'uso. Questo lo vediamo meglio in quei casi di procedimento compositivo che, sul *continuum* cui accennavo prima, si allontanano dal «tipo ideale» di produzione musicale meccanica.

Vediamo così che Dittersdorf, Dussek (e tanti altri loro contemporanei) usarono il periodo di otto battute con una regolarità assoluta, mentre la periodicità delle frasi in Beethoven, che Riemann cercò di chiarire nelle sue analisi, è spesso irregolare, ambigua, in un certo senso arbitraria³⁵. Allo stesso modo possiamo vedere come alcuni altri compositori un metodo compositivo additivo e modulare sia prevalente: pensiamo ai procedimenti additivi, sul *cantus firmus*, dei musicisti medievali, teorizzati fino al XVIII sec. da Padre Martini, ai «soli» virtuosistici di Vivaldi che sono prevalentemente non-tematici e si basano su progressioni e processi cadenzali che erano all'epoca dei «moduli» di dominio pubblico. Fu Charles Rosen a commentare che ciò che scomparso tra l'epoca di Mozart e quella Schoenberg «era la possibilità di usare in musica ampi blocchi di materiale prefabbricato», vale a dire «gesti convenzionali» di vario genere che si trovano ad ogni passo nella musica dei compositori fino al XVIII secolo (Rosen 1975). Ci sono naturalmente eccezioni alla regola, come quando in Stravinsky troviamo quasi una pietrificazione del sistema tonale e una riutilizzazione di tecniche musicali del passato come se

34 Informazioni sul lavoro di David Cope e campioni della musica prodotta con l'ausilio del programma EMI, sono accessibili al seguente sito internet:
<http://arts.ucsc.edu/faculty/cope/home>.

35 È interessante notare come il periodo di otto battute, non appena ufficialmente teorizzato da Heinrich Christoph Koch nel suo *Versuch einer Anleitung zur Komposition* (1782-93), trovò subito – principalmente con Beethoven – chi volle infrangere la regola. Spettò a Hugo Riemann il compito di tentare di capire e fare quadrare le cose in qualche modo...

appartenessero ad una lingua morta. E tutti questi atteggiamenti compositivi sono in realtà, ormai lo vediamo chiaramente, tutti collaborativi, in varia e diversa misura. Dei tanti casi di prestiti, citazioni, riferimenti, parafrasi, variazioni, ecc., non mette conto parlare perché di per sé sufficientemente evidenti. Semmai aggiungerei che ciò che abitualmente siamo abituati a considerare «influenze» esercitate da un compositore su di un altro, da un diverso punto di vista possono essere considerate forme di collaborazione differita nel tempo: quando nel 1781 Joseph Haydn percorse la sua nuova via, con il lavoro tematico e la polifonia dei Quartetti op. 33, anche per Mozart la costituzione interna del singolo movimento divenne l'obiettivo principale. Nel 1785, con i sei quartetti dedicati a Haydn, la meta fu raggiunta: Mozart non si limitò ad accogliere il principio del lavoro tematico, ma fece addirittura in modo che il secondo tema derivasse dal primo.

Strategie compositive possono anche ritrovarsi, evidentemente, al livello della macroforma. Penso al caso di Giuseppe Verdi che fu probabilmente il primo operista italiano a passare dal metodo tradizionale di comporre uno per uno i vari «numeri», all'abitudine di stendere un primo abbozzo sommario che contenesse tutta l'opera nelle sue linee fondamentali. Anche in questi casi, nella macroforma, è spesso possibile riconoscere l'indebitamento del compositore a qualcuno o a qualcosa. E' il caso di Wagner che inizialmente aveva posto l'invenzione della parte vocale, come gli operisti italiani, al centro della propria visione compositiva. A partire dal 1850 circa, però, i suoi motivi orchestrali venivano abbozzati fin dalle prime fasi del processo creativo (Deathridge, Geck e Voss 1986). Da quel momento in poi Wagner diventa un maestro della grande forma e Alfred Ottokar Lorenz, prendendo in esame la forma *Bogen e Bar (Stollen, Stollen, Abgesang)*, della poesia medievale tedesca, diede una prova abbastanza convincente che queste concettualizzazioni formali spiegano pure (anche se su di una scala temporale molto più ampia) le opere di Wagner (Lorenz 1966). In altre parole: la cosiddetta *Barform* è applicabile, su scala ipertrofica, anche alle opere di Wagner. All'estremo opposto della pianificazione della grande forma c'è il *Durchkomponieren*. E' il caso, per citarne uno tra i numerosissimi, di Gianfrancesco Malipiero in cui colpisce il carattere capriccioso, bizzarro, rapsodico e apparentemente improvvisatorio delle sue strutture musicali. Il suo discorso non si articola quasi mai a sviluppo tematico ma, invece, ad invenzione musicale continua, alimentata da uno scaturire di idee tematiche prima esposte e poi incessantemente rinnovate con piccole varianti. E' il caso anche, pur se in modo assai diverso della musica del XVI secolo il cui ideale, in fondo, non era quello della simmetria e della ripetizione, ma piuttosto quello del *Durchkomponieren* di un testo sezione dopo sezione. Ma anche il *Durchkomponieren* non rifiuta necessariamente stereotipi e clichés che trovano il loro spazio a livello di microentità compositive.

In un certo senso la strategia compositiva più diffusa in ambito eurocolto è la stessa notazione normativa che, a partire dal tardo medioevo, consente ai compositori europei una consapevole manipolazione della forma. Esempio, tra i tanti possibili, è l'esempio di Guillaume Dufay e del suo famoso mottetto *Nuper rosarum flores* scritto per la consacrazione del Duomo di Firenze nel 1436. Charles Warren in un articolo di parecchi anni fa mostrò in modo convincente che questo mottetto è il risultato di un deliberato tentativo di Dufay di trasporre in musica il progetto architettonico del Brunelleschi (Warren 1973). E se così effettivamente è possiamo e dobbiamo allora dire che il Brunelleschi ne è pure, almeno in parte, il compositore. Si mostra così che quando il processo compositivo è al massimo grado consapevole esso si appoggia spesso a procedimenti extramusicali che sono resi possibili da una notazione efficacemente «prescrittiva». Questo non è il caso di altre notazioni che maggiormente penolano sul versante «descrittivo» o che, come quella giapponese sono legate ad uno strumento da non consentire di pensare la musica in termini astratti da esso: allora costringono il compositore a comporre con lo strumento in mano (Malm 1959). La caratteristica rivoluzionaria della notazione eurocolta, invece, è quella di consentire di pensare la musica indipendentemente (entro certi limiti, beninteso) dallo strumento sul quale si vuole eseguire. E' così che nella nostra cultura tanta continuità ha potuto avere il «filone pitagorico». E' ben noto infatti che i compositori medievali usavano la matematica come per esempio Boezio con le sue «medie» numeriche (aritmetica, geometrica e armonica). E' altrettanto ben noto come il pensiero rinascimentale fosse interessato alla matematica in rapporto alla scultura, musica, pittura, architettura, etc. Nulla di strano quindi se alcuni compositori del XXmo secolo hanno usato programmi e algoritmi basati sulla teoria degli insiemi, probabilità e frattali (da Joseph Schillinger a Béla Bartók a Milton Babbitt a Xenakis a Ligeti a Robert Cogan) (Escot 1988; 1997; Sonus 1996). Alcuni hanno pure scritto sul proprio, personale processo compositivo e sul ruolo che la matematica gioca in esso. Tutto ciò, naturalmente, grazie all'ausilio della notazione che, ribaltando la dimensione temporale della musica in una artificiale spazialità grafica, sulla quale è facile intervenire architettonicamente.

Ma strategia compositiva non vuole dire sempre e necessariamente ordine e struttura. Al contrario, tanta della grande musica che conosciamo è grande proprio perché il compositore (i compositori) ha saputo mantenersi in equilibrio precario tra l'ordine e il caos riuscendo a comunicare ai suoi ascoltatori l'apprensione e l'ansietà che il muoversi tra questi due poli può comportare. Leonard B. Meyer, che sviluppò negli anni '50 un'interessante teoria delle emozioni in musica, lo mise in luce piuttosto bene (Meyer 1956). La sua teoria delle aspettative riguarda la reazione affettiva alla natura del suono musicale in sé, senza prendere in considerazione referenti esterni al suono stesso.

Ed è una teoria che ci aiuta a comprendere quanto possa essere personale l'esperienza dell'ascolto dato che l'orizzonte delle aspettative è condizionato sia dalla cultura che dalla psicologia individuale. Meyer riconosce che questo tipo di risposta ai caratteri specificamente sonori di un brano musicale non è la sola possibile (non è la sola a creare effetto, affetto e senso) ma la considera la più significativa: ciò che rende possibile alla musica di accendere delle emozioni di piacere è il comunicare la sensazione che l'incertezza è sotto controllo e sarà risolta efficacemente. Il significato di un evento musicale – si tratti di una nota, di un motivo, di una frase o una sezione – risiede nel fatto che essi conducono l'ascoltatore allenato a prevedere, consapevolmente o meno, l'arrivo di un evento susseguente e conseguente – oppure un numero anche vasto di possibili eventi alternativi. Il significato della musica sarebbe quindi una funzione del grado di probabilità che un particolare evento sonoro – in un dato contesto – sembra possedere (Meyer 1961).

Arriviamo così a dover parlare di «ascolto», «ricezione» e «costruzione sociale» del fatto musicale.

VII. Il processo compositivo prosegue con l'ascolto e la ricezione

Si è osservato nella pagine precedenti che sarebbe fuorviante affermare che il processo compositivo, in quelle culture che hanno sviluppato una notazione normativa, si compia completamente con la preparazione della partitura. Questo perché la cosiddetta «esecuzione-interpretazione», che ha luogo successivamente, consiste nell'agire su quegli aspetti del far musica considerati meno essenziali dalla notazione (o meno adatti ad essere espressi da essa) e che però sono tutt'altro che irrilevanti per la costruzione finale dell'oggetto sonoro. Ma c'è di più. Dopo la partitura e dopo la *performance*, viene l'*ascolto* che filtra e organizza il dato sonoro fisico e lo conforma in modo da rendergli attribuibile un qualche senso o significato. Si tratta, in fondo, di riconoscere che la musica è in egual misura attività costruttiva, oggetto sonoro fisicamente misurabile, individuabile nello spazio e nel tempo, e fatto psico-percettivo.

Probabilmente il primo a sottolineare che l'ascolto non è cosa aproblematica fu Hugo Riemann, quando suggerì che esso non consiste nel registrare passivamente gli effetti della vibrazione acustica sull'organo dell'udito ma, piuttosto, nell'attivare le funzioni logiche della mente³⁶. Da questa sua convinzione scaturì la tesi di dottorato che dette a Göttingen nel 1873: *Über das*

36 Quasi un secolo dopo si parlerà di ascolto «strutturale», arrivandoci sia dal versante teorico analitico (Salzer 1952) che da quello sociologico (Adorno 1971).

musikalische Hören. E poi ci fu Bessler, quasi cinquant'anni dopo, che articolò alcune domande fondamentali pertinenti all'ascolto che sono ancor oggetto di riflessione nella musicologia contemporanea (Bessler 1925). Tredici anni dopo Hans Mersmann ci diede un'intera ricognizione dell'arco storico della musica occidentale, prendendo il punto di vista di chi ascolta. Il *focus* di questi studiosi era il tentativo di comprendere come gli aspetti formali delle composizioni musicali potessero essere più o meno consapevolmente percepiti dal pubblico in rapporto alle diverse possibili aspettative estetiche. E ci vorranno circa altri trent'anni per arrivare alla conclusione (quasi universalmente condivisa oggi) che l'esperienza musicale dipende «crucialmente» da quanto l'ascoltatore può portare ad essa (Nattiez 1987a; 1987b; Delalande 1993). L'ascoltatore dunque «costruisce» significati sul dato sonoro (a livello individuale e in un contesto sociale) e quindi, in tal senso, contribuisce alla «composizione» del risultato finale. E se l'ascolto è così importante, egualmente importante è il comportamento degli ascoltatori nel loro complesso, dunque il comportamento del pubblico e dei pubblici che si succedono nel corso della storia, nei confronti di un compositore, un genere, stile musicale o repertorio (Leppert 1987). Di ciò si è occupato quel ramo della storia sociale della musica che diciamo *Rezeptionsgeschichte*. Essa ci ha mostrato come sia in questo ambito, quello del pubblico, che si attua un complesso processo di selezione e costruzione del repertorio che è indubbiamente creativo che ha il suo esatto corrispondente in quell'attività di selezione condotta da una comunità che plasma e configura i caratteri della musica di tradizione orale (Mueller 1951; Karpeles 1955). Anche quando non è il pubblico o la comunità ad esercitare una censura e a promuovere il processo di selezione, ma un compositore, è più che lecito presumere che sia il previsto giudizio degli altri ad attivare una censura preventiva (pensiamo al laborioso processo compositivo di Beethoven, Chopin, Webern) (Fay 1880; Lockwood 1992; Shreffler 1994). Insomma, il processo selettivo, anche quando attuato dal singolo compositore è sempre un processo sociale, perché ha dei termini di riferimento sociali. Quando per esempio un operista italiano dell'Ottocento preparava una versione particolare di una sua opera per adattarla al gusto parigino, così facendo lasciava entrare in modo assai concreto nella propria musica l'orizzonte delle aspettative di quel pubblico³⁷ (Gavazzeni 1960). Pure in questo modo particolare, ma pure reale e tangibile, il pubblico partecipa (inconsapevolmente) al processo compositivo. Del resto, già all'inizio del secolo, parecchio prima quindi che la *Rezeptionsgeschichte* divenisse qualcosa di

37 Lo storico tedesco Reinhart Koselleck, nei suoi studi sulla ricezione, usa in modo ammirevolmente sofisticato il concetto di *Erwartungshorizont* e il concetto collegato di *Erfahrungsraum* (Koselleck e Schreiner 1990).

importante nella musicologia, Gaston Rageot, studioso di estrazione positivista, affermava che l'opera d'arte è un fatto storico non solo nella sua apparizione in un determinato tempo e luogo, ma anche e soprattutto nel suo destino. Ne consegue l'utilità estrema di studiare ciò che avviene all'opera a partire dal momento in cui viene consegnata al pubblico. Secondo Rageot l'attenzione dello storico deve rivolgersi dunque non tanto al momento poetico dell'opera, ma innanzitutto e soprattutto alla sua vita nel corso dei tempi che seguono (Rageot 1906). E il pubblico nel corso del tempo sarà costretto a dare alle musiche del passato nuovi e diversi significati. Non potrà fingere di ascoltare musica antica come se le proprie orecchie non conoscessero la musica che collega quell'antichità più o meno remota alla contemporaneità³⁸. La musica è una macchina del tempo imperfetta, consente ai nostri occhi di scorgere aspetti tangibili del passato mentre i nostri piedi rimangono ancorati al presente (Sessions 1950; Martina 1993).

VIII. Costruzione e de-costruzione sociale del fatto musicale e del suo senso

Quando si parla di ascolto (attività individuale) e di ricezione (risposta collettiva all'attività di ascolto) non si è lontani da uno degli argomenti che molto hanno occupato la sociologia delle arti, ma non solo delle arti, a partire dagli anni '50/'60: la «costruzione sociale» dei fenomeni. Si può parlare di costruzione sociale dell'io individuale (Coulter 1978, Gergen & Davis 1985), delle arti e dei valori estetici (Zolberg 1990), o addirittura della realtà nel suo complesso (Berger & Luckmann 1966). Per quanto riguarda le arti, con «costruzione sociale» si intende dire che, dati alcuni oggetti o forme di comportamento che all'interno di una cultura sono potenzialmente classificabili come fatti «artistici», allora l'esatta loro collocazione in gerarchie di valore (il loro «senso» e «significato») in un dato momento storico sono il risultato di un processo collettivo di costruzione di quel «senso» e di quel «significato». Si tratterebbe di un processo collettivo di interpretazione di un senso che un dato oggetto o comportamento può originariamente possedere (magari inteso dalla persona che ne è in certo senso l'autore), di fraintendimento di quel senso (Bloom 1975), o di creazione ex novo di significati che nulla hanno a che fare con le intenzioni originarie del cosiddetto «autore» (Sorce Keller

38 P. es.: certamente per l'ascoltatore abituato solamente alla musica del XVIIImo e XIXmo secolo le formule di cadenza che si trovano in molta musica rinascimentale sembreranno semi-cadenze prive di vero senso conclusivo.

1988a). Pensiamo ad una cattedrale: può essere stata costruita per dare prestigio ad una città. La generazione successiva può trovarla assai brutta, un'altra ancora può apprezzarla come simbolo religioso, una successiva può venerare la sua antichità, un'altra ancora può decidere che è soprattutto bella. Costruzione sociale è dunque il processo di formazione di un consenso attraverso il quale si arriva a questi giudizi. Prendendo atto di esso diviene ben più facile spiegare le alterne vicende di opere d'arte del passato, valutate o non valutate a seconda dei casi e delle circostanze storiche e, allo stesso modo, diviene più agevole comprendere come compositori una volta famosi a un certo punto cessino di esserlo o, viceversa, oscuri musicisti divengano ad un dato momento dei riferimenti importanti per le generazioni successive. Ben più facile diviene così spiegarsi la posizione critica dell'Artusi di fronte a Monteverdi o quella di Scheibe nei confronti di J.S. Bach (Danuser 1996b).

Molto hanno da dire i sociologi per spiegare la «costruzione di senso», partendo dall'osservazione che delle tante cose consuete che ci capitano nel corso della vita, la maggior parte non ci colpisce inizialmente più di tanto. Mai e poi mai potremmo immaginare che alcuni di questi avvenimenti, carichi di modesta rilevanza intrinseca diventeranno dei punti di riferimento della nostra memoria. E alcuni lo divengono perché producono conseguenze che, in retrospettiva, possono farceli vedere come punti di svolta nella nostra vita. Qualcosa di simile, aggiungono i sociologi, può succedere all'opera d'arte. E quando invece di opere d'arte ci occupiamo dei loro autori, vediamo allora che anche loro, gli artisti si formano in un rapporto di interazione con i valori e le classificazioni della comunità. Sono valori e classificazioni che interagiscono, a volte, con ciò che viene valutato e classificato. Consideriamo, per esempio, cosa la categoria di «genio» abbia fatto agli artisti romantici che vedevano se stessi come «geni», e come a loro volta il loro comportamento abbia influenzato la stessa costruzione sociale della categoria di «genio». Ora, che simili processi di costruzione e decostruzione di significato e valore, per le opere d'arte e per i compositori, si verificano anche nell'ambito della musica eurocolta è difficile dubitarne. Che selezioni ripetute su base valutativa diversa recuperino talora prodotti scartati da selezioni precedenti promuovendo di volta in volta (o degradando sul campo) lo *status* e il prestigio di opere ed autori è in fondo, pure, ovvio e naturale. E' un fatto ormai noto che, un tempo, persone musicalmente assai competenti potevano parlare della «scuola classica di Mozart e di Hummel», mettendo quindi i due musicisti sullo stesso piano; che riuscivano a vedere in Sterndale Bennett (1816–1875) una figura meritevole di figurare nel Pantheon della musica inglese al pari di Henry Purcell e che arrivavano ad apprezzare le «classiche» interpretazioni che Sigismund Thalberg dava di Beethoven, classiche perché avevano il buon gusto di rinunciare a quegli «abbellimenti estemporanei che non erano strettamente necessari» (Salaman 1901). Nel corso del tempo, evidentemente, la

graduatoria dei meriti ha sovente visto sostituzioni, declassificazioni e riabilitazioni. Si pensi all'ascesa vertiginosa di Johann Sebastian Bach (1685–1750) durante la prima metà del XIXmo secolo, sotto la spinta di *opinion makers* quali il suo primo biografo Johann Nikolaus Forkel (1749–1818); Felix Mendelssohn-Bartholdy che nel 1829 diresse la famosa esecuzione della Passione Secondo S. Matteo; i fondatori della *Bach-Gesellschaft* nel 1850 tra cui vi erano persone assai influenti nell'*establishment* musicale tedesco di allora, per esempio il musicista, didatta e teorico Moritz Hauptmann (tra l'altro successore di Bach alla Thomaskirche di Lipsia), il compositore Robert Schumann e il critico musicale Hermann Kretschmar (Einstein 1935). La costruzione sociale di Bach è continuata poi nel nostro secolo fino ad arrivare alle trascrizioni di Stokowski, agli arrangiamenti degli Swingle Singers, di Wendy Carlos e Jacques Loussier. Si pensi, per contrasto, all'immediato e – sembrerebbe – definitivo declino della reputazione di Saverio Mercadante, immediatamente successivo alla sua morte. Si consideri, da ultimo, il singolare caso di Rossini, celebrato quant'altri mai in vita, poi declassato a compositore di secondo rango (il semplice Maestro del «Barbiere») non appena si affermò la musicologia tedesca (che applicava canoni estetici forgiati quasi unicamente sullo studio della *absolute Musik* o del dramma wagneriano) e successivamente – ai giorni nostri – riportato in primo piano da un'operazione ad un tempo musicologica e commerciale, pilotata principalmente da Philip Gosset dell'Università di Chicago.

Se vi sono state composizioni (ed autori) che alternativamente nel tempo sono state classificate al massimo livello per essere poi magari declassate e successivamente riabilite, è pur vero che ve ne sono altre che non hanno mai ottenuto grande considerazione – spesso indipendentemente dal livello qualitativo dell'artigianato che le ha prodotte. La storia sociale della musica ha messo in luce che numerose possono essere le ragioni che impediscono ad una composizione musicale di entrare nel Pantheon e quindi in un regolare circuito di uso; per esempio: il far parte di una tradizione musicale minoritaria nell'ambito di una società articolata e pluralistica; l'appartenenza ad un genere relativamente poco importante (è un fatto curioso, ma i grandi capolavori si ritrovano quasi solamente nei «generi maggiori»: sonata, sinfonia, melodramma, oratorio, ecc.); nel caso della musica cantata, l'uso di una lingua poco conosciuta può essere di gran detrimento; può esserlo pure l'uso di uno stile d'avanguardia, in periodi storici in cui l'innovazione è scarsamente considerata; anche la mancanza di *opinion makers* che si interessino alla composizione o al suo compositore può rivelarsi un handicap insuperabile; oppure non entrano nella tradizione colta europea (in cui il senso del ritmo si è intellettualizzato fino a perdere molto della sua fisicità) musiche che inducono movimenti ritmici viscerali, ipnotici, e che vengono quindi per questo derubricate a rango di musica leggera e di consumo (Sorce Keller 1996).

Ecco dunque che se l'arte non è creata nel vuoto essa nel vuoto non vive nemmeno. Come ha detto una sociologa contemporanea: «Da un punto di vista sociologico l'opera d'arte altro non è che un momento in quel processo a cui partecipano più attori, operanti attraverso istituzioni sociali e seguendo tendenze storicamente osservabili» (Zolberg 1990:9). Certo, agli inizi del secolo Gaston Rageot era una voce solitaria a dire queste cose. A partire dagli anni '50 tale voce dà luogo ad un vero e proprio coro, specie nei paesi di lingua tedesca, dove la *Rezeptionsgeschichte* ha progressivamente attirato l'interesse degli studiosi ed è, successivamente, approdata agli studi di costruzione sociale di area, principalmente, anglo-americana (Faltin e Reinecke 1973; Leppert e McClary 1987; Borio e Garda 1989).

In definitiva, è possibile sostenere che ogni tentativo di apprezzare un evento artistico è in certa misura una ri-composizione. Harold Bloom affermò una volta che ogni opera d'arte è al tempo stesso imitazione e fraintendimento di un'opera precedente (1975). Questo è evidentemente quello che i registi cinematografici fanno continuamente e alla luce del sole, quando adattano allo schermo un'opera letteraria; e sono considerati veri artisti ciononostante. I riadattamenti musicali invece, ricevono in genere un'accoglienza più fredda. Quando Raul Gunsburg riadattò e mise in scena la *Damnation de Faust* di Berlioz, facendone per la prima volta un successo di pubblico, Debussy commentò che l'operazione era un atto blasfemo (Debussy 1921). Di certo era una operazione che indeboliva lo status di Berlioz in quanto «autore» e un altro autore come Debussy, consapevole come era dei propri talenti e meriti, non poteva non risentirsene. Eppure è inevitabile che cose del genere avvengano e continuino ad avvenire. Un brano può essere «edito», «arrangiato», «trascritto», «citato». Un pezzo può anche essere soggetto ad «interpolazioni», procedimenti di «centonizzazione» e «parodia». Può persino essere rivisitato dall'autore stesso anni dopo che l'originario istinto creativo si è estinto. Rimane pur sempre musica, anche se non necessariamente la «stessa» musica. E sono tutte spesso operazioni utili, se non necessarie. In fondo gli Swingle Singers ravvivarono l'interesse di molti studenti di conservatorio per i quali *Das wohltemperierte Klavier* era diventato solo una raccolta di melodiosi esercizi da tastiera. Liszt e Thalberg fecero meravigliosamente a parafrasare delle arie d'opera che erano state cantate e ricantate fino alla noia. In un altro ambito la revisione di Mendelssohn della *Matthäus Passion* e l'edizione che fece Alessandro Longo di alcune sonate di Scarlatti ebbe grande successo nel rendere vive delle musiche che nel suo tempo, in altra forma, non avrebbero potuto vivere.

Tutti questi sono atti compositivi e, al tempo stesso, atti «forti» di costruzione sociale di senso. Dato che ho parlato di ascolto e di ricezione, occorre sottolineare che gli atti «deboli» di costruzione sociale, quelli che avvengono nella mente di un singolo ascoltatore e nel suo successivo influenzare altri

ascoltatori individuali, non sono meno importanti. Se non fossimo capaci di prescindere dal contesto originario (geografico e temporale) di un fatto artistico, se non sapessimo costruire su di esso dei significati compatibili con il nostro modo di essere e con la nostra cultura, non potremmo mai ascoltare Hildegard von Bingen e Stravinsky, Machaut e Ravi Shankar, Giuseppe Verdi e il *gamelan* balinese, Xenakis e Quincy Jones. Eppure non solo riusciamo a farlo ma dando prova di grande creatività sappiamo perfino cogliere l'originalità di una musica in rapporto alle idiosincrasie dell'altre (Martin 1995). Sono pur tuttavia tutte operazioni di «costruzione di senso» talmente al di fuori dell'orizzonte culturale del «compositore» riconosciuto, che egli non avrebbe potuto immaginarle e, probabilmente, avrebbe detestato se avesse potuto farlo (ma prima dell'Ottocento, del resto, i compositori non prevedevano nemmeno che la loro musica potesse diventare la musica di generazioni a venire). Come più volte fece notare Roland Barthes, paradossalmente, la nascita del fruitore va di pari passo con la «morte» dell'artista creatore.

IX. Conclusioni

Come si compone allora un brano musicale? Lo si compone prendendo un brano, o una sua parte e trasformandolo in uno nuovo, secondo procedimenti stabiliti dalla propria cultura che si mantengono all'interno dei limiti che essa pone all'innovazione. Sono procedimenti a cui concorrono in molti, più o meno consapevolmente. Quello del comporre è dunque, essenzialmente, un atto *trasformativo* (le parole «creazione e invenzione» sono a questo proposito altamente fuorvianti). C'è un *input* e c'è un *output*. Questo processo può essere consapevole o inconsapevole, può essere *orale* (variazione, selezione, esecuzione) oppure *scritto* (cosciente manipolazione della forma). In ogni caso: finché si opera all'interno di una tradizione il risultato è sempre altamente ridondante: formule, cadenze, frasi fatte (progressioni melodico-armoniche), effetti standard (quinte vuote, settime di diminuita), ecc. Tutte cose che sono (mi riferisco evidentemente all'ambito della musica eurocolta del *common practice period*) e dovevano essere di dominio pubblico. Ogni brano allora, in un certo senso altro non è che una ricapitolazione di ciò che una tradizione musicale ha saputo produrre fino a quel momento e, al tempo stesso, una esplorazione di alcuni dei suoi limiti. Ciò che è bello vedere, verificare e apprezzare in un brano musicale, in fondo, è proprio questo: il grado e il modo della trasformazione. Ogni tanto qualcuno lo ha notato e lo ha detto chiaramente, come quando Willibald Gurlitt affermò che l'originalità e la maestria di Bach «non si fondano tanto sulla bontà delle idee musicali e sulla qualità dell'invenzione musicale quanto su un fecondo genio della com-

binazione che sviluppa, rielabora e porta a compimento i modelli preesistenti» (Gurlitt 1954).

Ciò che muta, naturalmente, da cultura a cultura è il livello dell'intervento trasformativo e la consapevolezza individuale e sociale di esso; un intervento che può agire a livello strutturale oppure a livello microcompositivo (basso continuo e abbellimenti, p. es.). E' questo che rende interessante lo studio comparato dei repertori e delle tradizioni. E' affascinante vedere e comprendere perchè in un certo luogo e in un dato tempo certi procedimenti trasformativi e non altri sono accettati e preferiti. Si è visto così che il processo compositivo nelle società tradizionali non coinvolge in genere la manipolazione della forma. La forma è un dato di base in queste società. La consapevolezza e il desiderio che comporre voglia dire anche manipolare la forma (come nell'ambito eurocolto) nasce in genere dalla presenza di una notazione prescrittiva che, in certa misura, astrae dallo strumento per evidenziare il fatto formale e architettonico.

In un certo senso, quindi, tutta la musica è una variazione di musica precedentemente prodotta. E questo perché fare musica vuol dire inserirsi in una tradizione e prendere da essa gli elementi che la caratterizzano in quanto tale, elementi che il singolo artista trasforma, personalizzandoli (in qualche caso) e dando loro quella forma particolare che il suo modo di essere ritiene appropriata ad uno specifico momento e occasione. Che sia così lo si vede particolarmente nel caso di quello che una volta si diceva «canto popolare»: laddove ciascuno impara «ad orecchio» una canzone e, nel far questo a poco a poco la interpreta, la altera. Così come la meccanica quantistica ci dice che non è possibile osservare una particella elementare senza alterarne velocità e direzione, similmente potremmo dire che non è possibile eseguire una musica senza in qualche modo alterarla e ri-comporla. A volte nel momento esecutivo il musicista la modifica con interpolazioni per supplire a qualche vuoto di memoria. E a volte progressive alterazioni di un canto oralmente tramandato avvengono inconsciamente, proprio per quell'inevitabile creatività, desiderio di trasformare e innovare che – fortunatamente – caratterizza tanti esseri umani. E così a poco a poco, passando da persona a persona, da una generazione alla successiva, alcuni canti perdono la fisionomia originaria e diventano, ad un certo punto, canzoni del tutto nuove, pronte a loro volta a subire lo stesso processo trasformativo. La cosa affascinante è proprio questa. Nel corso del suo esistere un canto oralmente tramandato genera un vero e proprio *Stammbaum* di varianti nei cui rami, ad un certo punto, si perde il collegamento con l'archetipo originario. E a quel momento, in fondo, non è nemmeno più lecito parlare di varianti. E anche nell'arte colta, in definitiva, succede qualcosa di non molto diverso. Solo che in genere non lo si dice, non lo si riconosce apertamente. Detto altrimenti, e tradotto in ambito musicale: tutta la storia della musica (la storia di tutte le musiche), in definitiva, non è

altro che una serie di più o meno consapevoli «variazioni» apportate dai compositori alle opere dei compositori a loro precedenti.

Sulla base di tutte queste cose mi sento di trarre almeno questa conclusione minima: l'espressione «comporre musica», intesa come attività individuale autoespressiva, ha senso soltanto come presa di posizione in campo estetico. Costituisce, per dirla in altro modo (e meglio), una dichiarazione della propria poetica che ci richiama ad un quadro di riferimento culturale ben determinato. Certamente, se parliamo della musica del periodo classico-romantico ha un senso preciso (un senso storico) parlare di «compositori» e di «comporre musica». Molto meno senso avrebbero queste espressioni in riferimento al Medio Evo europeo, al jazz (pochi musicisti di jazz si dicono «compositori»), alla musica europea di ambito folklorico, ecc. ecc. Lo abbiamo visto. Proprio per questa sua limitata applicabilità in ambito interculturale l'espressione «comporre musica» risulta, in definitiva, di modesta utilità conoscitiva. Siamo in tanti a comporre musica, che lo si voglia o meno, che lo si sappia o meno, in certi luoghi o in altri, secondo regole e procedimenti che sono dettati nella loro applicabilità e nei loro limiti dalla nostra cultura o subcultura di appartenenza (o dal nostro appartenere a zone di intersezione tra culture differenti, come sempre più di sovente capita oggi): in definitiva, dalle nostre coordinate spazio-temporali. Per dirlo altrimenti: il processo compositivo comincia con una tradizione di riferimento (in ambito quindi collettivo e comunitario). Passa poi (ma non necessariamente e non in tutte le culture) attraverso processi trasformativi attuati da individui più o meno bene identificabili. Infine è di nuovo in ambito collettivo che il processo compositivo si completa e si compie – ascolto, ricezione, costruzione sociale del significato.

Insomma, si potrebbe forse parafrasare la famosa sortita di Johann Gottlieb Fichte che all'inizio di una sua lezione, così si racconta, esordì dicendo: «Oggi vi dimostrerò che noi tutti siamo Dio». *Mutatis mutandis* anche noi musicologi potremmo forse dire ai nostri studenti: «Posso dimostrarvi che, in un certo senso, siamo tutti compositori!»

X. Bibliografia

Adorno, Th. W.

1971 *Introduzione alla sociologia della musica*, Torino, Einaudi.

Babbitt, Milton

1978 «Who Cares If You Listen», in E. Schwartz e B. Childs (a cura di), *Contemporary Composers on Contemporary Music*, New York, Da Capo Press, pp. 243-250.

Bartók, Béla

1977 *Scritti sulla musica popolare* (a cura di Diego Carpitella), Torino, Boringhieri.

Bailey, Derek

1980 *Musical Improvisation. A complete Guide to the Most Widely Practiced and Least Documented Aspect of Music*, Englewood Cliffs, N.J., Prentice-Hall.

Becker, Howard Saul

1974 «Art as Collective Action», *American Sociological Review*, Vol. XXXIX, pp.767-76.

1982 *Art Worlds*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press.

Benedict, Ruth

1934 *Patterns of Culture*, New York, New American Library.

Berger, P.L. e T. Luckmann

1966 *The Social Construction of Reality*, New York, Garden City, Doubleday & Co.

Berliner, Paul

1994 *Thinking in Jazz: The Infinite Art of Improvisation*, Chicago, University of Chicago Press.

Bessler, Heinrich

1925 «Grundfragen des musikalischen Hören», *Jahrbuch Peters*, pp. 35-52.

1959 *Das musikalische Hören der Neuzeit*, Berlin, Akademie Verlag.

Blacking, John

1979 «The Study of Man, The Music Maker», in J. Blacking and J.W. Kealiinohomoku (eds.), *The Performing Arts: Music and Dance*, The Hague, Mouton 1979, pp. 3-15.

Blaukopf, Curt

1982 *Musik im Wandel der Gesellschaft*, München-Zürich, R. Piper Verlag.

Bloom, Harold

1975 *A Map of Misreading*, New York, Oxford University Press.

Bontinck, Irmgard

1985 *Angebot, Repertoire und Publikum des Musiktheaters in Wien und Graz*, Wien, Verlag des Österreichischen Akademie der Wissenschaften.

Boulez, Pierre

1970-71 *VH 101*, numero speciale «Musique contemporaine», no. 4, pp. 9-10.

- Brelet, Gisèle**
1957 *L'interprétation créatrice*, Paris.
- Brindle, Reginald Smith**
1966 *Serial Composition*, R/1982.
- Buchan, David**
1972 *The Ballad and the Folk*, London, Routledge & Kegan Paul.
- Bukofzer, Manfred**
1947 *Music in the Baroque Era*, New York, W.W. Norton.
- Cage, John**
1969 *Notations*, New York, Something Else.
- Cary, Tristram**
1992 *Illustrated Compendium of Musical Technology*, London, Faber & Faber.
- Clover, Carol**
1992 *Men, Women, and Chainsaws*, Princeton University Press.
- Cohn, Richard**
1992 «Schenker's Theory, Schenkerian Theory: Pure Unity or Constructive Conflict?», *Indiana Theory Review*, XIII, no. 1, pp. 1–19.
- Collinson, Francis**
1977 *Hebridean Folksongs*, Oxford at the Clarendon Press.
- Comparetti, Domenico**
1891 *Il Kalevala o la poesia tradizionale dei Finni*, Milano, Guerini e Associati, 1989.
- Cone, Edward T.**
1968 *Musical Form and Musical Performance*, New York, W.W. Norton.
- Contini, Gianfranco**
1935 *Saggio di un'edizione critica di Bonvesin della Riva*.
1943 *Saggio di un commento alle correzioni del Petrarca volgare*, Firenze, Sansoni.
1979 *Varianti e altra linguistica*, Torino, Einaudi.
- Cooke, Deryck**
1969 «The Bruckner Problem Simplified», *Musical Times*.
- Coulter, Jeff**
1978 *The Social Construction of Mind*, London, MacMillan.
- Crowder, R.G., M. Serafine e B. Lepp**
1990 «Physical Interaction and Association by Contiguity in Memory for the Words and Melodies of Songs», in *Memory and Cognition*, XVIII, no. 5, pp. 469–476.
- Crowe, Peter Russell**
1992 «La naissance du chant a Maewo (Vanuatu): étude d'une musique mélanésienne», in *Musiques rituelles*, Chene-Bourg, Georg, pp. 183–204.
1996 «Music in Vanuatu», in *Arts in Vanuatu*, Bathurst, Crawford House, pp. 145–157.

Cutler, Chris

1995 «Plunderphonics, o saccheggiofonìa», *Musica/Realtà*, XLVIII, pp. 53–79.

Danuser, Hermann e Günter Katzenberger (eds.)

1993 *Vom Einfall zum Kunstwerk. Der Kompositionsprozess in der Musik des 20. Jahrhunderts*, Laaber Verlag.

1996a «Zur Aktualität musikalischer Interpretationstheorie», *Musiktheorie*, XII, Heft 1, pp. 39–52.

1996b «Elogio del biasimo. Lo scandalo nella storia della musica», *Musica/Realtà*, LI, pp. 23–37.

Dean, Roger

1989 *Creative Improvisation*, Open University Press.

Deathridge, J., M. Geck e E. Voss

1986 *Richard Wagner Werk Verzeichnis*, Mainz, Schott.

Debussy, Claude

1921 *Monsieur Croche antidilettante*, Paris.

Delalande, François

1993 *Le condotte musicali. Comportamenti e motivazioni del fare e ascoltare musica*, Bologna, Clueb.

Dart, Thurston

1954 *The Interpretation of Music*, New York, Harper.

Del Grosso Destrieri, Luigi

1992 *Letterature e Società*, Milano, Franco Angeli.

Della Corte, Andrea

1951 *L'interpretazione musicale e gli interpreti*, Torino, Utet.

D'Indy, Vincent

1948 *Cours de composition musicale*, Paris, Durand.

Earle, Sylvia A.

1979 «Humpbacks: The Gentle Whales», *National geographic*, CLV, no. 1, pp. 2–17.

Dotto, Gabriele

1989 «Opera, Four Hands: Collaborative Alterations in Puccini's *Fanciulla*», *Journal of the American Musicological Society*, XLII, no. 3, pp. 604–624.

Eco, Umberto

1962 *Opera aperta*, Milano, Bompiani.

Eigeldinger, Jean-Jacques

1988 *Chopin vu par ses élèves*, la Baconniere, Neuchâtel, 3a ed.

Eimert, Herbert

1950 *Lehrbuch der Zwölftontechnik*, Wiesbaden, Breitkopf & Härtel.

Einstein, Alfred

1935 «Bach through the Ages», *Music and Letters*, XVI, pp. 230–237.

Ellis, Catherine J.

1985 *Aboriginal Music, Education for Living: Cross-cultural Experiences from South Australia*, St. Lucia, University of Queensland Press.

Engel, Carl

1977 «Jazz: a Musical Discussion», *125 Years of the Atlantic*, The Atlantic Monthly Company, pp. 293–297.

Escot, Pozzi

1988 «Charm's Magic Casements: Mathematical Models in Ligety», *Sonus*, IX, no. 1, pp. 17–37.

1989 «Explorations and Explosions of a Hidden Likeness, Three Piro Songs», *Sonus*, IX, no. 2, pp. 8–24.

1990 «Hildegard von Bingen: Universal Proportion», *Sonus*, XI, no. 1, pp. 33–40.

1991 «Earth, Heaven and Music's Universal Quest: Machaut's *Ballade Dame, se veus m'estes lonteinne; Zuni Buffalo Dance*», *Sonus*, XII, no. 1, pp. 32–44.

1997 «The Poetry of Mathematics in Music», *Sonus*, XVII, no. 2, pp. 36–45. pubblicazione.

Eybl, Martin

1995 *Ideologie und Methode: zum ideengeschichtlichen Kontext von Schenkers Musiktheorie*, Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft, vol. 32. Tutzing, Hans Schneider.

Fay, Amy

1880 *Music-Study in Germany*, New York, Dover, 1965.

Feld, Steven

1982 *Sound and Sentiment*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press.

1993 «The Politics of Amplification: Notes on «Endangered Music» and Musical Equity», *Folklife Center News*, Washington, Smithsonian Institute, Vol. XV, no. 1, pp. 12–15.

Ferand, Ernest T.

1938 *Die Improvisation in der Musik, Eine Entwicklungsgeschichte und psychologische Untersuchung*, Zürich, Rhein-Verlag.

Finscher, Ludwig

1975 «Die Entstehung des Komponisten», *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, VI, pp. 29–45.

Floyd, Malcolm

1997 *Composing the Music of Africa*, Ashgate Publishing.

Galliano, Luciana

1993 «L'uso di materiali e di concezioni nella musica gagaku nell'opera di Yoritzume Matsudaira», *Nuova Rivista Musicale Italiana*, no. 1, pp. 53–68.

Gatti, G.M et al.

1952 *L'opera di G.F. Malipiero: saggi di scritti italiani e stranieri con una introduzione di G.M. Gatti: Seguiti dal catalogo delle opere con annotazioni dell'autore e da ricordi e pensieri dello stesso*, Treviso, Edizioni di Treviso.

Gavazzeni, Gianandrea

s.d. *La morte dell'opera*, Milano.

1958 *30 anni di musica*, Milano.

Gavazzeni, Gianandrea (Fortsetzung)

- 1960 *Diario di Edinburgo e d'America*, Milano, Rusconi e Paolazzi Editori.
- 1961 *Problemi di tradizione dinamico-fraseologica e critica testuale in Verdi e Puccini*, Milano.
- 1969 *Carta da musica*, Milano.
- 1974 *Non Eseguire Beethoven*, Milano, Il Saggiatore.

Gelber, Lucy

- 1995 *Le chant enfantin: étude psycho-génétique*, Publications d'histoire de l'art et d'archéologie de l'Université Catholique de Louvain, vol. LXXXI. Musicologica Neolovaniensia. Studia 8. Louvain-la-Neuve, Belgium, Département d'Archeologie et d'Histoire de l'Art, Collège Erasme, 1995.

Gergen, K.J. e E. Davis

- 1985 *The Social Construction of the Person*, New York, Springer.

Giuriati, Giovanni

- 1982 «Un processo compositivo caleidoscopico: la tarantella di Montemarano», *Culture musicali*, Vol. I, no. 2, pp. 19–72.

Graziosi, Giorgio

- 1952 *L'interpretazione musicale*, Torino, Einaudi (R:1967).

Green, Douglas

- 1990 Green, «Orality and Reading: The State of Research in Medieval Studies», *Speculum*, LXV, pp. 267–80.

Gurlitt, Willibald

- 1954 *Form in der Musik als Zeitgestaltung*, Akademie der Wissenschaften und Literatur, Abh. der Geistes- und Sozialwissenschaften, No. 13, pp. 651–677.

Hajdu, David

- 1996 *Lush Life: a Biography of Billy Strayhorn*, Farrar, Straus & Giroux.

Heinitz, Wilhelm

- 1931 *Strukturprobleme in primitiver Musik*, Hamburg. Hell, Theodor (a cura di)
- 1828 *Hinterlassene Schriften von Karl Maria von Weber*, 3 Voll., Dresden e Leipzig.

Holoman, D. Kern

- 1980 *The Creative Process in the Autograph Musical Documents of Hector Berlioz*, c. 1818–1840, Ann Arbor, Michigan, UMI Research Press, R/1987.

Hood, Mantle

- 1982 *The Ethnomusicologist*, Kent, Kent State University Press.
- 1989 «Composition and Improvisation», in *International Encyclopedia of Communications*, Oxford, Oxford University Press, pp. 101–104.

Jeffery, Peter

- 1992 *Re-Envisioning Past Musical Cultures: Ethnomusicology in the Study of Gregorian Chant*, Chicago, Chicago University Press.

Karbusicki, Vladimir

- 1975 *Empirische Musiksoziologie*, Wiesbaden, Breitkopf & Härtel.

Karpeles, Maud

1955 «Definition of Folk Music», *Journal of the International Folk Music Council*, VII, pp. 6–6, e p. 23(?).

Kernfeld, Barry

1983 «Two Coltranes», *Annual review of Jazz Studies*, II, pp. 7–66.

Kierkegaard, Sören

1843 *Erotico della musica*.

Kinderman, William (ed.)

1991 *Beethoven's Compositional Process*, University of Nebraska Press.

Kircher, Athanasius

1650 *Musurgia Universalis*, Roma.

Koselleck, Reinhart e Klaus Schreiner (a cura di)

1990 *Bürgerschaft: Rezeption und Innovation der Begrifflichkeit vom hohen Mittelalter bis ins 19. Jahrhundert*, Stuttgart, Klett-Cotta.

Lach, Robert

1913 *Studien zur Entwicklungsgeschichte der ornamentalen Melopöie*, Lipsia.

Leppert, Richard e Susan McClary (a cura di)

1987 *Music and Society. The Politics of Composition, Performance and Reception*, Cambridge University Press.

Levine, Lawrence W.

1988 *Highbrow/Lowbrow: The Emergence of Cultural Hierarchy in America*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press.

Leydi, Roberto

1991 *L'altra musica*, (Cap. III, Par. 3: «Anche la tradizione scritta ha la sua tradizione orale», pp. 134–142), Milano, Ricordi.

Lindhal, Carl

1979 «Recent Folkloric Approaches to Oral-Formulaic Theory», *Folklore Preprints Series*, Vol. 6, No. 5, pp.1–20.

List, George

1983 *Music and Poetry in a Colombian Village: A Tri-Cultural Heritage*, Bloomington, Indiana University Press.

Lockwood, Lewis

1970 «On Beethoven's Sketches and Autographs: Some Problems of Definition and Interpretation», *Acta Musicologica*, XLII, no. 1/2, pp. 32–47.

1992 *Beethoven: Studies in the Creative Process*, Harvard University Press.

Lockwood, Lewis & Phyllis Benjamin (eds.)

1984 *Beethoven Essays, Studies in Honor of Elliot Forbes*, Harvard University Press.

Longhi, Roberto

1914 *Breve ma veridica storia della pittura italiana*, R/Firenze, Sansoni 1988.

Lord, Albert B.

1960 *The Singer of Tales*, New York, Atheneum, R 1971.

Lorenz, Alfred Ottokar

1928 *Musikgeschichte im Rhythmus der Generationen*, Berlin, Max Hesses Verlag.

1966 *Das Geheimnis der Form bei Wagner*, Berlin 1924-33, 4 vols.

Malm, William P.

1959 *Japanese Music and Musical Instruments*, Rutland VY & Tokyo, 1983.

Magrini, Tullia

1991 «Analisi in etnomusicologia, alcune questioni teoriche», in R. Dalmonte e M. Baroni, *L'analisi musicale*, Milano, Unicopli, pp. 74-83.

1992 «Lo studio del comportamento musicale come fondamento del processo analitico. Riflessioni sulla musica vocale di tradizione orale», *Analisi*, vol. III, no. 8, pp. 6-20.

Marshall, Robert Lewis

1972 *The Compositional Process of J.S. Bach. A Study of the Autograph Scores of the Vocal Works*, 2 vols, Princeton UP, 1972.

Martin, Peter J.

1995 *Sounds and Society: Themes in the Sociology of Music*, Manchester Univ. Press, 1995 (Rec. di Richard Middleton in *Music & Letters*, LXXVII(1996), no. 4., pp. 656-7).

Martina, Alessandra

1993 «Quidquid recipitur... considerazioni su una storia filologica della recezione musicale», *Nuova Rivista Musicale Italiana*, no. 1, pp. 31-52.

Mersmann, Hans

1938 *Musikhören*, Berlin, Sansouci (Frankfurt am Main, Hans F. Menk Verlag, 1952).

Meyer, Leonard B.

1956 *Emotion and Meaning in Music*, University of Chicago Press R 1962.

1961 «On Rehearing Music», *JAMS*, XIV, no. 2, pp. 257-267

1967 *Music, The Arts, and Ideas. Patterns and Predictions in Twentieth Century Culture*, University of Chicago R 1992.

1971 «Universalism and Relativism in the Study of Ethnic Music», in D.P. McAllester (ed.), *Readings in Ethnomusicology*, New York-London.

1989 *Style and Music: Theory, History, and Ideology*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press.

Mueller, John H.

1951 *The American Symphony Orchestra. A Social History of Musical Taste*, Bloomington, Indiana University Press.

Murray Schafer, Richard

1973 *The Tuning of the World*, Toronto, McClelland and Stewart Limited.

Nattiez, Jean-Jacques

1987a *Il discorso musicale*, Torino, Einaudi, 1987.

1987b *Musicologie générale et sémiologie*, Paris, Christian Bourgois Editeur.

Nettl, Bruno

1974 «Thoughts on Improvisation: A Comparative Approach», *Musical Quarterly*, Vol. LX, no. 1, pp. 1–19.

1987 *The Radif of Persian Music*, Champaign, Illinois, Elephant and Cat.

1989 *Blackfoot Musical Thought, Comparative Perspectives*, Kent State University Press.

Nettl, Bruno e Béla Faltn

1972 *Daramad of Chahargah: A Study in the Performance Practice of Persian Music*, Detroit, Detroit Monographs in Musicology.

Norman, Katharine

1996 *A Poetry of Reality. Composing with Recorded Sound*, Harwood Academic Publishers.

Owen, Harold

1992 *Modal and Tonal Counterpoint From Josquin to Stravinsky*, New York, Schirmer. 1992.

Payne, Roger

1979 «Humpbacks: Their Mysterious Songs», *National Geographic*, CLX, pp. 18–25.

1995 *Among Whales*, New York, Scribner, 1995.

Peat, David

1995 *Blackfoot Physics: A Journey into the Native American Universe*.

Potter, Gary

1990 «Analyzing Improvised Jazz», *Symposium*, Vol. XXX, no. 1, pp. 64–74.

Pressing, Jeff

1988 «Improvisation: Methods and Models», in J.A. Sloboda, *Generative Process in Music – The Psychology of Performance, Improvisation and Composition*, Oxford, Clarendon Press, 1988.

Rageot, Gaston

1906 *Les succès, auteurs et public, essai de critique sociologique*, Paris, Alcan.

Ratner, Leonard

1995 *The Beethoven String Quartets: Compositional Strategies and Rhetoric*, Stanford, California, Stanford Bookstore.

Rattenbury, Kent

1990 *Duke Ellington Jazz Composer*, New Haven, Yale University Press.

Réti, Rudolph Richard

1951 *The Thematic Process in Music*, London, Faber and Faber. Rosen, Charles

1975 *Arnold Schoenberg*, New York, Viking Press.

Rufer, Joseph

952 *Die Komposition mit Zwölf Tönen*, Berlin, Max Hesses Verlag.

Salaman, Charles Kensington

1901 «Pianists of the Past – Personal Recollections of the Late Sir Charles Salaman», *Blackwood's Edinburgh Magazine*, CLXX, no. 1031, pp. 307–330.

Salzer, Felix

1952 *Structural Hearing, Tonal Coherence in Music*, New York, Dover.

Samson, J. (ed.)

1992 *The Cambridge Companion to Chopin*. Cambridge Univ. Press.

Schenker, Heinrich

1906 *Neue musikalische Theorien und Phantasien: Vol. I, Harmonielehre*, Stuttgart, J.G. Cotta.

1910 *Neue musikalische Theorien und Phantasien: Vol. II, Kontrapunkt*, Stuttgart, J.C. Cotta.

1935 *Neue musikalische Theorien und Phantasien: Vol. III, Der freie Satz*, Wien, Universal Edition.

Schillinger, Joseph

1946 *The Schillinger System of Musical Composition*, 2 vols, New York, Fischer.

1948 *The Mathematical Basis of the Arts*, New York, Philosophical Society.

Schreffler, Ann

1994 *Webern and the Lyric Impulse: Songs and Fragments on Poems of Georg Trakl, Studies in Musical Genesis and Structure*, Oxford, Clarendon Press, 1994.

Seeger, Anthony

1987 *Why Suya Sing, A Musical Anthropology of an Amazonian People*, Cambridge University Press.

Seeger, Charles

1958 «Prescriptive and Descriptive Music-Writing», *Musical Quarterly*, XLIV, pp. 184–195.

1966 «Versions and Variant Tunes of «Barbara Allen»», *Selected Reports*, Institute of Ethnomusicology, University of California, Los Angeles, Vol. I, no. 1, pp. 120–167.

Sessions, Roger

1950 *The Musical Experience of Composer, Performer, Listener*, Princeton University Press.

Shreffler, Anne

1994 *Webern and the Lyric Impulse: Songs and Fragments on Poems of Georg Trakl*, Oxford, Clarendon Press.

Sloboda, John A.

1974 «Music Reading and Prose Reading: Some Comparisons Underlying Perceptual Processes». Thesis submitted to the University of London for the degree of Doctor of Philosophy.

1985 *The Musical Mind: The Cognitive Psychology of Music*, Oxford, Clarendon Press, 1990.

Sloboda, John A. (ed.)

1988 *Generative Processes in Music: The Psychology of Performance, Improvisation and Composition*, Oxford, Clarendon Press.

Sloboda, John A e D.H.H. Parker

- 1985 «Immediate Recall of Melodies», in P. Howell, I. Cross, R. West (eds.), *Musical Structure and Cognition*, London, Academic Press.

Sonus

- 1996 Vol. 16, no. 2: numero tematico «Math and Music».

Smith, G.E.

- 1983 «Homer, Gregory, and Bill Evans? The Theory of Formulaic Composition in the Context of Jazz Piano Improvisation.» Unpublished Ph.D. Dissertation, Harvard University.

Sorce Keller, Marcello

- 1988a «Some Remarks on musical Aesthetics from the Viewpoint of Ethnomusicology», *The Music Review*, XLIX, pp. 138–144.
- 1988b «Segmental Procedures in the Transmission of Folk Songs in Trentino», *Sonus*, no. 8, pp. 37–45.
- 1991 *Tradizione orale e canto corale: ricerca musicologica in Trentino*, Bologna, Forni.
- 1996 *Musica e sociologia*, Milano, Ricordi.

Stephenson, Bruce

- 1994 *The Music of the Heavens, Kepler's Harmonic Astronomy*, Princeton University Press.

Stith, Thompson

- 1966 *Motif-Index of Folk-Literature. A Classification of Narrative Elements in Folktales, Ballads, Myths, Fables, Mediaeval Exempla, Fabliaux, Jest-Books and Local Legends*, Rev. and enlarged Ed., Bloomington, Indiana Univ. Press.

Stravinsky, Igor

- 1947 *Poetics of Music in the Form of Six Lessons*, London, Oxford University Press.

Supicic, Ivo

- 1971 *Musique et société*, Zagreb, Akadémie de musique.

The Economist

- 1991 December 21.

The Quarterly Journal of Music Teaching and Learning

- 1996 Vol. VII, no. 1: numero speciale dedicato a William Billings.

Tirro, Frank

- 1974 «Costructive Elements in Jazz Improvisation», *Journal of the American Musicological Society*, Vol. XXVII, pp. 285–305.

Treitler, Leo

- 1974 «Homer and Gregory; the transmission of epic poetry and plainchant, in *Musical Quarterly*, Vol. LX, 3, 333–372.
- 1975 «Centonate, Chant, Übles Flickwerk or E Pluribus Unum?», *Journal of the American Musicological Society*, Vo. XXVIII, no. 1, pp. 1–23.

Treitler, Leo (Fortsetzung)

1980 «Towards a new historical view of Gregorian chant», *JAMS*, XXXIII, 1980, 3, 437–67).

van der Werf, Hendrik

1990 *Anonimus IV as Chronicler*, Hendrick van der Werf.

Warren, Charles, W.

1973 «Brunelleschi's Dome and Dufay's Motet», *Musical Quarterly*, pp. 92–105.

Wiora, Walter

1950 *Das echte Volkslied*, Heidelberg.

Wolff, Janet

1981 *The Social Production of Art*, London, MacMillan.

1983 *Aesthetics and the Sociology of Art*, London, G. Allen and Unwin.

Wolff, Werner

1942 *Anton Bruckner – Rustic Genius*, New York, E.P. Dutton & Co, inc.

Zemp, Hugo

1978 *Aré aré, un peuple melanesien et sa musique*, Paris, Seuil.

1979 «Aré Aré Musical Theory», *Ethnomusicology*, XXIII, pp. 6–48.

Zolberg, Vera

1990 *Constructing a Sociology of the Arts*, Cambridge University Press.