

*ritard.*

# 2016

Schweizer Jahrbuch für  
Musikwissenschaft

Annales Suisses de  
Musicologie

Annuario Svizzero di  
Musicologia

Neue Folge  
Nouvelle Série  
Nuova Serie

36

Herausgegeben von der Schweizerischen  
Musikforschenden Gesellschaft

Publiées par la Société Suisse  
de Musicologie

Publicato dalla Società Svizzera  
di Musicologia



PETER LANG



Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft  
Annales Suisses de Musicologie  
Annuario Svizzero di Musicologia

Neue Folge / Nouvelle Série / Nuova Serie  
36 (2016)

Schweizer Jahrbuch  
für Musikwissenschaft  
Annales Suisses de Musicologie  
Annuario Svizzero di Musicologia

Neue Folge / Nouvelle Série / Nuova Serie  
36 (2016)

Beirat / Comité de lecture / Comitato scientifico:

Gianmario Borio (Pavia-Cremona), Rémy Campos (Paris/Genève),  
Hermann Danuser (Berlin), Reinhard Strohm (Oxford),  
Therese Bruggisser-Lanker (Bern), Luca Zoppelli (Fribourg)



**PETER LANG**

Bern · Berlin · Bruxelles · New York · Oxford

Schweizer Jahrbuch  
für Musikwissenschaft  
Annales Suisses de Musicologie  
Annuario Svizzero di Musicologia

Neue Folge / Nouvelle Série / Nuova Serie  
36 (2016)

Herausgegeben von der  
Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft  
Publiées par la Société Suisse de Musicologie  
Pubblicato dalla Società Svizzera di Musicologia

Andrea Garavaglia (Fribourg), Luca Zoppelli (Fribourg)



**PETER LANG**

Bern · Berlin · Bruxelles · New York · Oxford

**Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek**

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation  
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische  
Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Gedruckt mit Unterstützung der Schweizerischen Akademie der Geistes- und  
des Departements für Musikwissenschaft der Universität Freiburg (CH)

Éditées avec le concours de l'Académie Suisse des Sciences Humaines et Sociales et  
du Département de Musicologie de l'Université de Fribourg (CH)

Publicato col sostegno dell'Accademia svizzera di scienze morali e sociali e  
del Dipartimento di Musicologia dell'Università di Friburgo (CH)

ISSN978-3-0343-2871-5 • ISBN 978-3-0343-3747-2 (Print)  
E-ISBN 978-3-0343-3748-9 (E-PDF) • E-ISBN 978-3-0343-3749-6 (EPUB)  
E-ISBN 978-3-0343-3750-2 (MOBI) • DOI 10.3726/b15085



Open Access: This work is licensed under a Creative Commons  
Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International License.

To view a copy of this license,  
visit <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

Diese Publikation wurde begutachtet.

© Peter Lang AG  
Internationaler Verlag der Wissenschaften  
Bern 2019

## Inhalt / Sommaire / Sommario

Prefazione / Vorwort / Préface.....	7
ANDREA KAMMERMANN, YANNICK WEY, RAYMOND AMMANN (Luzern) Ferdinand Fürchtegott Huber, Initiator der musikalischen Beziehung zwischen Alphorn und Jodel.....	11
SUSAN RUTHERFORD (Manchester) Divining the “diva”, or a myth and its legacy: female opera singers and fandom.....	39
JACQUES TCHAMKERTEN (Genève) L’« expatrié » et les « Mandarins » : <i>Helvetia</i> d’Ernest Bloch et la poétique de la « vieille Suisse ».....	63
ANGELA CARONE (Venezia) Dalla parola scritta alla parola detta: impegno e formazione del cittadino secondo Roman Vlad.....	91
CARLO PICCARDI (Lugano) L’ascolto trasceso del ‘nuovo Orfeo’: un capitolo di arte radiofonica.....	119
Rezensionen / Comptes rendus / Schede critiche.....	177
<i>Samuel Baud-Bovy (1906–1986) : néohelléniste, ethnomusicologue, musicien</i> (Delphine Vincent, Fribourg).....	177
Autoren / Auteurs / Autori.....	181
Notes for contributors.....	185





## Prefazione

*L'Annuario Svizzero di Musicologia* ha il compito di presentare i risultati della ricerca musicologica condotta nel paese, indipendentemente dal soggetto studiato; si onora inoltre di pubblicare i contributi di prestigiosi colleghi attivi nella comunità scientifica internazionale. Il numero 36 comprende studi critici dedicati, da un lato, alla musica svizzera e alle forme del discorso identitario che essa ha contribuito a sviluppare (Andrea Kammermann, Yannick Wey e Raymond Ammann su Ferdinand Fürchtegott Huber; Jacques Tchamkerten su Ernest Bloch); d'altro lato agli aspetti mediatici e ai dibattiti sulla divulgazione culturale che hanno animato il mondo musicale nel XX secolo (Carlo Piccardi sulla natura dell'ascolto radiofonico, Angela Carone sull'attività di Roman Vlad). Da una diversa prospettiva metodologica, Susan Rutherford offre la sua analisi della costruzione del mito della diva nel mondo dell'opera e del suo pubblico; infine, una scheda critica ci informa sui contenuti di una pubblicazione relativa alla storia intellettuale e musicale svizzera.

Un ringraziamento sentito va a tutti coloro che hanno contribuito alla preparazione di questo volume, così come all'Università di Fribourg per il suo sostegno.

Luca Zoppelli  
Fribourg, aprile 2018

## Vorwort

Das *Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft* hat die Aufgabe, die Ergebnisse musikwissenschaftlicher Forschung zu präsentieren, die im Land zu allen denkbaren Gegenständen betrieben wird. Darüber hinaus werden Beiträge namhafter Kollegen der internationalen Forschergemeinschaft veröffentlicht. Der vorliegende Band Nr. 36 enthält Studien zur schweizerischen Musik und zu den Identitätsdiskursen, an deren Entwicklung sie beteiligt war (Andrea Kammermann, Yannick Wey und Raymond Ammann über Ferdinand Fürchtegott Huber; Jacques Tchamkerten über Ernest Bloch). Daneben sind Beiträge zu mediengeschichtlichen Aspekten und Diskussionen über kulturelle Verbreitungsformen von Musik im 20. Jahrhundert enthalten (Carlo Piccardi über die Natur des radiophonen Musikhörens, Angela Carone über das Wirken von Roman Vlad). Aus einer anderen methodischen Perspektive analysiert Susan Rutherford die Struktur des Mythos, der die Operndiva und ihr Publikum verbindet. Die Rezension am Ende des Bandes bespricht eine Publikation, die auf die intellektuelle und musikalische Geschichte der Schweiz eingeht.

Mein aufrichtiger Dank geht an alle, die zur Vorbereitung dieses Bandes beigetragen haben, sowie an die Universität Fribourg für ihre Unterstützung.

Luca Zoppelli  
Fribourg, April 2018

## Préface

Les *Annales Suisses de Musicologie* ont la tâche de présenter les fruits de la recherche musicologique menée dans le pays, quel que soit le sujet étudié ; elles sont également honorées de publier les apports de collègues prestigieux actifs dans la communauté scientifique internationale. Le numéro 36 inclut des études critiques consacrées, d'un côté, à la musique suisse et aux formes du discours identitaire dont elle a été l'occasion (Andrea Kammermann, Yannick Wey et Raymond Ammann sur Ferdinand Fürchtegott Huber; Jacques Tchamkerten sur Ernest Bloch); de l'autre, aux aspects médiatiques et aux débats sur la vulgarisation culturelle qui ont animé le monde musical au XX<sup>e</sup> siècle (Carlo Piccardi sur la nature de l'écoute radiophonique ; Angela Carone sur l'activité de Roman Vlad). Dans une perspective méthodologique différente, Susan Rutherford nous offre son analyse sur la construction du mythe de la diva dans le monde de l'opéra et de son public ; finalement, un compte rendu est consacré à une publication ayant trait à l'histoire intellectuelle et musicale helvétique.

Je tiens à remercier chaleureusement tous ceux qui ont collaboré à la préparation de ce volume, ainsi que l'Université de Fribourg pour son soutien.

Luca Zoppelli  
Fribourg, avril 2018



ANDREA KAMMERMANN, YANNICK WEY, RAYMOND AMMANN (Luzern)

# Ferdinand Fürchtegott Huber, Initiator der musikalischen Beziehung zwischen Alphorn und Jodel

## Einleitung

Zu Beginn des 19. Jahrhunderts, als in Europa neue Staatsgrenzen festgelegt und Sozialstrukturen umgeformt wurden, erlebte die Schweiz politische und gesellschaftliche Umwälzungen. Einige vom aufklärerischen Gedankengut inspirierte Schweizer Bürger suchten nach Wegen zu einer stabilen Staatsordnung und Gesellschaftsform. Diese Suche führte sie zu einer romantisierten Sichtweise auf die Schweizer Volkskultur und zu einer Begeisterung für das – dazumal beinahe in Vergessenheit geratene – Alphorn und das Jodeln.<sup>1</sup>

Der Trompeter und Komponist Ferdinand Fürchtegott Huber (1791–1863) darf als zentrale Figur dieser frühen Schweizer Volksmusikbewegung angesehen werden. Ihm gelang es, die Charakteristik der Alphornmelodien in seine Jodelkompositionen einzuarbeiten, das Jodellied entstehen zu lassen und seine einfachen Volksliedkompositionen bis zur Salonfähigkeit zu verfeinern.<sup>2</sup> Es versteht sich, dass diese musikalischen Experimente nicht frei von Kompromissen und Widersprüchen sein können.

- 1 Zum Kontext und dem geistigen Milieu, aus dem das Interesse für das Volkslied, den Jodel und die Alphornmusik hervorging vgl.: Heinrich Dübi, «Die Verdienste der Berner um die Volkskunde im 18. Jahrhundert», in: *Schweizerisches Archiv für Volkskunde = Archives suisses des traditions populaires*, 18 (1914), S. 57–77; Heinrich Dübi, «Die Verdienste der Berner um die Volkskunde im 18. Jahrhundert: Nachträge», in: *Schweizerisches Archiv für Volkskunde = Archives suisses des traditions populaires*, 19 (1915), S. 85–96; Max Zulauf, *Das Volkslied in der Schweiz im 19. Jahrhundert*, hrsg. von der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft Sektion Bern, Solothurn und Westschweiz, Bern: Haupt, 1972; und Karoline Oehme-Jüngling, *Volksmusik in Der Schweiz. Kulturelle Praxis und gesellschaftlicher Diskurs*, Basel: Waxmann/SGV, 2016.
- 2 Das «Jodellied» wird als Lied definiert, in welchem sich Textstrophen und wortlose, auf Vokalsilben gesungene Jodelrefrains abwechseln. Der Begriff wurde zum ersten Mal verwendet von Alfred Tobler, *Kühreihen oder Kühreigen, Jodel und Jodellied in Appenzell*, Leipzig/Zürich: Gebrüder Hug, 1890, S. 60. «Jodellied» ist somit keine zeitgenössische Bezeichnung bei F. F. Huber. Der Begriff wird in diesem Artikel jedoch mit seiner heute gebräuchlichen Definition verwendet.

## 1. Huber: Auszüge aus seiner Biographie

Der im Jahr 1791 geborene Ferdinand Fürchtegott Huber verbrachte seine Jugend zwischen seiner Geburtsstadt St. Gallen und dem westfälischen Lippstadt.<sup>3</sup> Ab 1807 erhielt er beim Stuttgarter Stadtmusiker Johann Georg Nanz Musikunterricht auf mehreren Instrumenten und fand anschliessend eine Anstellung als Trompeter im dortigen Opernorchester.<sup>4</sup> 1816 kehrte er in die Schweiz zurück und trat im darauffolgenden Jahr die Stelle als Musiklehrer in den Erziehungsinstituten von Emanuel Fellenberg in Hofwil an,<sup>5</sup> wo er auch Gottlieb Jakob Kuhn, dessen Dialektgedichte er vertonte, kennenlernte.<sup>6</sup> Gleichzeitig wirkte Huber als Orchestermusiker im nahegelegenen Bern, dort wurden auch seine ersten Kompositionen aufgeführt.<sup>7</sup> Viele seiner frühen Volks- und Jodellieder erschienen in der von J. J. Burgdorfer in Bern verlegten dritten (1818) und vierten Ausgabe (1826) der *Sammlungen von Schweizer Kühreihen und Volksliedern*.<sup>8</sup>

Die Zeit in Hofwil war für Hubers Schaffen von grundlegender Wichtigkeit, da hier sein Interesse am Alphorn geweckt wurde.

[...] der August war unser Ferienmonat, und keiner derselben sah mich mehr zu Hause, sondern auf den Bergen, im Berner Oberland, wo ich umherstrich, die wunderschöne Natur genoss, die Lieder und Jodler der Sennen und Hirten aufnotirte und jedesmal mit reicher Beute nach Hofwyl zurückkehrte. Besonders interessirte ich mich auch für das Alphorn, das ich einigemal auf meinen Wanderungen zu hören Gelegenheit hatte. Da es ein, der Trompete ähnliches Mundstück hatte, erwarb ich mir beim ersten Probiren dieses Instrumentes hinlängliche Fertigkeit und Ansatz, so dass ich mir bald ein eigenes anschaffen konnte, und es zu manchmaliger Unterhaltung zu benutzen lernte.<sup>9</sup>

Als ausgebildeter Trompeter war Huber fähig, sich schnell Kompetenzen im Alphornspiel anzueignen. Er begründet dies mit der Ähnlichkeit des Alphornmundstücks mit dem der Trompete. Die Beschäftigung mit der Alphornmusik muss ihm zusätzlich den Ansporn geliefert haben, die musikalischen Eigenheiten dieses Instrumentes in seinen

3 Vgl. Beat A. Föllmi, Art. «Huber, Ferdinand Fürchtegott», in: *MGG<sup>2</sup>P*, Bd. 9 (1998), Sp. 437.

4 In der Kantonsbibliothek Vadiana St. Gallen befindet sich im Nachlass Hubers das durch Johann Georg Nanz ausgestellte Diplom (Signatur: Ms P 176/58).

5 Vgl. Brigitte Bachmann-Geiser, *Das Alphorn. Vom Lock- zum Rockinstrument*, Bern u.a.: Haupt, 1999, S. 46.

6 Vgl. Karl Nef, *Ferdinand Fürchtegott Huber. Ein Lebensbild*, St. Gallen: Zollikofer'sche Buchdruckerei, 1898 (= Neujahrsblatt des historischen Vereins St. Gallen, 38), S. 15.

7 Vgl. Föllmi, Art. «Huber, Ferdinand Fürchtegott», Sp. 437.

8 Auch die literarische und musikalische Mitwirkung Hubers an den *Alpenrosen*, einem von Johann Rudolf Wyss, Gottlieb Jakob Kuhn und Carl Friedrich Meisner jährlich herausgegebenen Schweizer Taschenbuch, fällt in seine Hofwiler Zeit. Vgl. Walter Rüschi, *Ferdinand Huber. Der Komponist unserer schönsten Schweizerlieder*, Schaan: Alpenland-Verlag, 1932, S. 17.

9 Ferdinand Fürchtegott Huber, «Aus Ferdinand Huber's Leben. Von ihm selbst geschrieben», in: *St. Galler-Blätter für Unterhaltung, Belehrung und literarische Mittheilungen*, 3 (1863), S. 13.

Jodelkompositionen zu berücksichtigen.<sup>10</sup> «Ergriffen von der Alpenlandschaft, sammelte und studierte er [Huber] die Volksmusik, setzte sich für die Wiederbelebung des Alphorns ein und fügte in seinen Alpenliedern den Improvisationen der Sennen genau nachgebildete Jodel ein.»<sup>11</sup>

1824 endete seine Zeit in Hofwil und er kehrte nach St. Gallen zurück, um dort als Musiklehrer am Gymnasium und nebenbei als Organist zu wirken. 1825/26 besetzte er zusätzlich die Stelle des Dirigenten an der St. Galler Saisonoper, 1827 gründete er eine Knabenmusik und 1828 ein Blasmusikkorps, sowie verschiedene Männerchöre.<sup>12</sup> 1829 wechselte er zwischenzeitlich nach Bern, bevor er 1832 erneut nach St. Gallen zurückkehrte und dort als Lehrer für Gesang, Orgel, Klavier, Violine und als Komponist tätig war.

Huber hat Werke für Vokalmusik (Chorlieder und Klavierlieder) sowie Instrumentalmusik (12 Horntrios, Walzer und Ländler für Klavier) komponiert.<sup>13</sup> Sein guter Ruf in der Musikwelt brachte ihm Bekanntschaften mit Komponisten aus ganz Europa ein. Er stand im Austausch mit Carl Maria von Webern, den er aus seiner Zeit in Stuttgart kannte, mit Felix Mendelssohn-Bartholdy, dem er *Sechs fünfstimmige Kühreihen* widmete, und mit Franz Liszt, dem er seine *Vierstimmigen Schweizerlieder* dedizierte.<sup>14</sup> Huber starb am 9. Januar 1863 in St. Gallen. Sein Nachlass befindet sich heute in der Kantonsbibliothek Vadiana St. Gallen.

## 2. Die ‘Alpenmelodik’ bei Huber

In seiner Autobiographie erklärt Huber sein Interesse am Volksgesang und seine Neigung, Melodien der Alpenbevölkerung in seinen Kompositionen zu verarbeiten.<sup>15</sup> Der Schweizer Musiker und Musikwissenschaftler Karl Nef (1873–1935) begründet dies mit Hubers Jugendzeit, die er zum grossen Teil im Ausland verbrachte und demzufolge die Alpenmusik besonders schätzte:

[...] dass Huber einen so überaus feinen Sinn für die Eigenart des schweizerischen Volksgesanges bewies, das ist sein Hauptvorzug. Darin liegt seine Bedeutung, dass er es verstand, Lieder zu schaffen, die gleichsam unmittelbar der schweizerischen Volksseele entsprungen scheinen. Seine Gesänge, obwohl ihrer Form nach der Kunstmusik angehörend – der eigentliche Volkssänger komponiert keine Lieder mit

10 Diese Ansicht teilt auch Rüschi (*Ferdinand Huber*, S. 14): «Als das Wichtigste aus den Hofwiler Jahren aber bezeichnete Huber selbst seine Freundschaft mit der Musik der Bergegegenden, die seinem eigenen künstlerischen Schaffen die entscheidende Richtung gab. In der Alphornmusik und im Jodler hat seine eigene Melodie Wurzel geschlagen.»

11 Regula Puskás, Art. «Huber, Ferdinand Fürchtgott», in: *Historisches Lexikon der Schweiz (HLS)*, 2010, 10.11.2017: <[www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D11962.php](http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D11962.php)>.

12 Vgl. Föllmi, Art. «Huber, Ferdinand Fürchtgott», Sp. 437.

13 Hubers Kompositionen sind unter <[www.rism-ch.org](http://www.rism-ch.org)> katalogisiert (16.11.2017).

14 Vgl. Huber, «Aus Ferdinand Huber's Leben», S. 14; und Nef, *Ferdinand Fürchtgott Huber*, S. 8.

15 Vgl. Huber, «Aus Ferdinand Huber's Leben», S. 13.

Klavierbegleitung –, scheinen ihrem Ausdrucke nach doch ganz der alpinen Volksmusik entnommen zu sein. Sie besitzen alle die hervorstechenden Eigentümlichkeiten des schweizerischen Volksgesanges, aber auch, und in höchstem Masse, dessen herbe Schönheit. So dürfen sie als der unmittelbar echte, aber auch schönste Ausfluss schweizerisch-nationalen Musikempfindens gelten und ihnen ist in ihrer Doppelbedeutung, als charakteristisch schweizerische und ästhetisch wertvolle Kunstwerke, bleibender Wert gesichert.<sup>16</sup>

Aus Nefs Beschreibung spricht zwar eine romantisierende Bewunderung für den Komponisten, doch die genannten «charakteristisch schweizerischen und ästhetisch wertvollen Kunstwerke» vereinen tatsächlich sehr anspruchsvolle Gesangspartien mit den feinsinnigen Stilmitteln des Volksgesanges, zudem finden sich unter Hubers Kompositionen auch einfache Sätze für Kinder- und Laienchöre. So verfasste er unterschiedlich anspruchsvolle Fassungen seines berühmtesten Liedes *Lueget, vo Berg und Tal*.<sup>17</sup> Huber schrieb *Lueget, vo Berg und Tal* einerseits als eingängiges Volkslied und andererseits als virtuose «Tyrolienne».<sup>18</sup> In anderen Kompositionen, wie etwa den Mendelssohn gewidmeten *Sechs fünfstimmigen Kuhreihen*<sup>19</sup> werden diffizile Gesangspassagen hinzugefügt, die unmöglich von Laienchören gesungen werden konnten. Diese waren ausschliesslich für den Salon- und Theaterbetrieb in Bern oder anderen Städten konzipiert worden.

Huber selbst erklärt den Kompositionsprozess dieser *Sechs fünfstimmigen Kuhreihen* damit, dass er die Eindrücke aus dem Singen der Alpherden im Freien aufgenommen hatte und deren Melodien transkribierte:

Ich stand eines schönen Abends auf einem benachbarten Hügel, als tief unter mir von zwei weiblichen Stimmen der mir wohlbekannte Kühreihen der Emmenthaler: ‚Was kann schöner sein, was kann edler sein als der liebe Küherstamme?‘ zu mir herauftönte; – kaum war dieser Satz verklungen, als sich zu seiner Wiederholung eine helle jodelnde Tenorstimme vereinigte, der um die höchst einfache Melodie einen lieblichen Kranz sehr wohl dazu passender Jodeltöne schlang; und zu diesem gesellten sich – denn dieses Küherlied ist allgemein bekannt – eine erste und zweite Basstimme, zwei auf einem nicht fernen Hügel mähende Sennen, so dass ein höchst liebliches fünfstimmiges Lied aus diesem zweistimmigen Satze entstand, das ich natürlich aufnotirte und nach dieser Art und Weise noch einige dazu komponirte; es sind dies die ‚fünfstimmigen Kuhreihen und Schweizerlieder‘, die ich später hier herausgab und dem Herrn Dr. Mendelssohn-Bartholdy zu dediziren die Ehre hatte [...].<sup>20</sup>

16 Nef, *Ferdinand Fürchtegott Huber*, S. 30.

17 Das Lied, nach einem Text von Josef Anton Henne ist erstmals als *Abendlied der Wehrkriegen* in Hubers Schriften zu finden. Seine Rezeptionsgeschichte sowie die Bedeutung als «Heimwehlied der Deutschschweizer» ist nachzulesen bei: Regula Schmid, «Luaged, vo Bergen u Thal: das Lied als Erinnerungsort», in: *Schweizerische Zeitschrift für Geschichte*, 61/3 (2011), S. 269–289.

18 Christoph Jäggin, zit. nach: ebd., S. 281.

19 Ferdinand Fürchtegott Huber, *Sechs fünfstimmige Kuhreihen. Componirt und dem Herrn Dr. F. Mendelssohn-Bartholdy, K. Pr. General-Musikdirektor, hochachtungsvoll zugeeignet von Ferdinand Huber, Gesanglehrer in St. Gallen*, St. Gallen: [o.V.], ca. 1845; Kantonsbibliothek Vadiana St. Gallen (CH-SGV, VMs S. 360a).

20 Huber, «Aus Ferdinand Huber's Leben », S. 14.



Die Verarbeitung bereits bestehender Volksliedmelodien, sowie der musikalische Erweiterungsprozess durch das Hinzufügen von Stimmen lässt sich also in dieser Komposition leicht aufzeigen: Das *Küherlied der Emmenthaler* erscheint bereits 1805 als einstimmige Melodie in der Sammlung *Acht Schweizer Kühreihen mit Musik und Text*<sup>21</sup> und wurde von Huber rund 40 Jahre später in den Mendelssohn gewidmeten *Sechs fünfstimmigen Kühreihen*<sup>22</sup> neu als fünfstimmigen Chorsatz herausgegeben. Huber ist der Erste, der zum *Küherlied der Emmenthaler* einen Jodelrefrain und eine virtuose jodelnde Oberstimme als Verzierung der Liedstrophe hinzukomponiert.<sup>23</sup> Die Melodie dieser jodelnden Oberstimme basiert grösstenteils auf der Naturtonreihe und kann als Alphornmusik reproduziert werden. Ein direkter Bezug zur Alphornmusik findet sich auch in weiteren Kompositionen Hubers,<sup>24</sup> was der Schweizer Musiker und Musikwissenschaftler Walter Rüschi (1906–1983) als ‘Alpenmelodik’ charakterisiert. In seinem Konzept der ‘Alpenmelodik’ greift Rüschi Theorien des Musikers und Volksmusikforschers Alfred Leonz Gassmann (1876–1962) auf.<sup>25</sup>

Alphorn und Jodel, – damit haben wir die Urelemente unserer Alpenmusik genannt. Die Dreiklangsmelodik des Alphorns ist ihre Urgestalt. Mit ihr verwandt ist jener von A. L. Gassmann als Urtyp und Keimzelle des Alpenliedes bezeichnete Jodelruf (Alphornruf, Säntisruf, Rigruf):



Unverkennbar sind in der Alpenmelodik, ja schon in diesem Ruf, Landschaftsformen und Horizontlinie nachgezeichnet. Das sind die Töne, die von Berg zu Tal erschallen, Tiefe und Höhe umfassen, von den Wänden widerhallend sich fortpflanzen, im Echo sich antworten. Das Erlebnis der Alpenlandschaft findet Ausdruck und Gestalt in dieser Melodik, die in ihren Sexten, Terzen und Oktaven die ganze Weite umschliessen will. Die Landschaftsform ist gleichsam durch das Gefühl zu einem Klangbild geworden, und so stehen wir hier lauschend an der Geburtsstätte musikalischer Urelemente.<sup>26</sup>

Dieses von Rüschi hervorgehobene musikalische Motiv und seine Intervalle stellen sowohl eine musikalische Grundlage der Alphornmusik als auch des Jodels dar. Rüschi erklärt die Dreiklangsmelodik des Alphorns als eines der einfachen, aber wirksamen Elemente in Hubers Kompositionen: «Was gibt Ferdinand Hubers Melodien ihren eigentümlichen Zauber?

21 Vgl. Franz Sigmund Wagner, *Acht Schweizer=Kühreihen, mit Musik und Text*, Bern: Ludwig Albrecht Haler, 1805, S. 13.

22 Huber, *Sechs fünfstimmige Kuhreihen*.

23 Vgl. Ferdinand Fürchtgott Huber, «Küherlied der Emmenthaler» in: *Sechs fünfstimmige Kuhreihen*, S. 1.

24 Vgl. § 5.

25 Rüschi's Definition der Alpenmusik und seine Theorien zu Ursprung und Urelementen einer Alpenmelodik sind offensichtlich aus Gassmann's 1936 erschienenem Buch *Zur Tonpsychologie des Schweizer Volkslieds* abgeleitet.

26 Walter Rüschi, *Die Melodie der Alpen. Gedanken über Ferdinand Fürchtgott Huber*, Zürich/Zollikon: E.A. Hofmann, 1942, S. 9.

Es ist die genial einfache Verwendung der Alphornmusik und ihrer Dreiklangsmotive in seinen Kompositionen.»<sup>27</sup>

Für eine detaillierte Untersuchung der musikalischen Beziehung zwischen Alphorn und Jodel müssen die Huberschen Gebrauchstonleitern mit dem entsprechenden Ausschnitt der auf dem Alphorn spielbaren Naturtonreihe verglichen werden.



Bsp. 1: Auf dem Alphorn spielbarer Auszug der Naturtonreihe beginnend mit C.

Die von Rüschi genannte vorherrschende Dreiklangsmelodik kann auf dem Alphorn durch Kombinationen mit den Teiltönen 1, 2, 3, 4, 5, 6, 8, 10, 12 und 16 erreicht werden. Die Teiltöne 7, 11, 13 und 14 sind ungeeignet für diese Dreiklangsmelodik, da sie hörbar von der gleichstufig temperierten Stimmung abweichen. Der elfte Teiltone, umgangssprachlich auch Alphorn-fa genannt, weicht am stärksten ab, denn auf einer auf C basierenden gleichstufig temperierten Skala liegt das Alphorn-fa in der Mitte zwischen den Tönen  $f^2$  und  $fis^2$ , 551 Cent über dem  $c^2$  (Teiltone 8). Gerade dieser, für das Alphorn charakteristische 11. Teiltone, findet sich teilweise im Jodel.<sup>28</sup> Die früheste Beobachtung dieses Umstandes stammt von Ferdinand Fürchtegott Huber selbst, der in Bezug auf das Alphorn-fa im Vorwort der *Sammlung von Schweizer Kühreihen und Volksliedern* von 1818 von Johann Rudolf Wyss (1781–1830) paraphrasiert wird:

Den Umfang des Instruments [Alphorn] kann man demjenigen einer Trompete gleichsetzen. Wie bey dieser und bey dem Waldhorn ist das obere F kein rechtes F, und kein rechtes Fis, – für das erste zu hoch,

27 Walter Rüschi, «Luegid vo Berg und Thal», in: *Die Berner Woche in Wort und Bild: ein Blatt für heimatliche Art und Kunst*, 24 (1934), S. 785. Dass der Jodel zumeist auf Durdreiklängen basiert, geht auch aus Wioras Überlegungen über «Akkordmelodik und Jodeln» hervor, vgl. Walter Wiora, *Zur Frühgeschichte der Musik in den Alpenländern*, Basel: Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde, 1949 (= Schriften der Schweizerischen Gesellschaft für Volkskunde, 32), S. 35.

28 Heinrich Szadrowsky, «Die Musik und die tonerzeugenden Instrumente der Alpenbewohner», in: *Jahrbuch des Schweizer Alpenclub*, 4 (1867/1868), S. 283: «Es ist ferner eine charakteristische Erscheinung in den Gesängen und Musikstücken der schweizerischen, vorab appenzellischen Bergbewohner, dass die Quarte (fa) häufig erhöht erscheint»; Louis Gauchat, *Études sur le Ranz des Vaches Fribourgois*, Zürich: Fäsi & Beer, 1899, S. 7: «On a observé que les habitants des Alpes chantaient le fa (c'est-à-dire la quatrième note) ordinairement un peu trop haut, ce qui nous apprend que les airs du cor des Alpes ont précédé et influence leur chant»; Alfred Tobler, *Das Volkslied im Appenzellerlande*, Zürich: Verlag der Schweizerischen Gesellschaft für Volkskunde, 1903, S. 90: «Schliesslich erwähne ich noch eine der Schweiz und heutzutage noch dem Appenzellerlande eigentümliche Jodel-Art, die ich mit 'Appenzellischer Alphorn-Fa-Jodel' bezeichne»; und Karl Nef, «Die Verbreitung des Alphorns», in: *Schweizerische Musikzeitung und Sängerbblatt*, 47 (1907), S. 248–249: «Das Alphorn gibt nur die Naturtonreihe mit etwas erhöhter Quart, diese, das sogenannte Alphorn-Fa, ist eigentümlicherweise auch in den Volksgesang der schweizerischen Alpenbewohner übergegangen».

für das zweyte zu tief, – und so mag dann auch wohl kommen, dass man in den meisten Kühreihen [...] statt eines F, ein Fis hört, was sich von dem Alphorn auch auf den Gesang scheint übertragen zu haben.<sup>29</sup>

Die Übernahme von typischen Elementen der Alphornmusik beschränkt sich nicht nur auf die von Rüschi genannte Dreiklangsmelodik, sie wird teilweise durch das Alphorn-fa ergänzt. Um die bis anhin genannten Hinweise auf die Einverleibung von Alphornmelodik in Hubers Jodelliedern zu verifizieren und deren Auswirkungen auf die Schweizer Jodelkultur zu untersuchen, muss vier spezifischen Zugängen nachgegangen werden: a) Huber als Förderer des Alphorns, b) Huber als Erfinder der Jodelliedkomposition in den *Sammlungen von Schweizer Kühreihen und Volkslieder*, c) Huber und die Verwendung der Alphornmelodik in seinen Kompositionen und d) Hubers Schaffen als Inspirationsquelle für spätere Jodelliedkomponisten.

### 3. Huber als Förderer des Alphorns

Zu Beginn des 19. Jahrhunderts bemühten sich in der Region Bern einige überzeugte Bürger, sowohl das Alphorn als auch den Jodel zu fördern und diesen Zweig der Volksmusik salonfähig zu machen. In diesem Kontext organisierten sie die ersten offiziellen Alphirtenfeste der Schweiz, die 1805 und 1808 auf der Unspunnenwiese bei Interlaken stattfanden. Die erhoffte Förderung des Alphornspiels hat sich mit den Festen nur teilweise erfüllt.<sup>30</sup> Entsprechend unterbreitete der Kunstmaler und Mitinitiant der Feste, Franz Niklaus König (1765–1832), der Berner Regierung ein Empfehlungsschreiben mit dem Titel *Vorschläge zur Aufmunterung des Alphorns, und der Wiederbelebung des Gesangs auf dem Lande*, das schliesslich zu den ersten dokumentierten Alphornkursen der Schweiz führte.<sup>31</sup> König verweist in seinem Schreiben auf das «allmähliche Absterben» des Alphorns und nennt als Gründe eine «immer mehr überhand nehmende Trägheit der

29 Ferdinand Huber, zit. nach: Johann Rudolf Wyss, *Sammlung von Schweizer Kühreihen und Volksliedern*, Bern: Burgdorfer, 1818, S. XV. Ein Notenbeispiel verdeutlicht besagte Stellen, bei welchen das Alphorn-fa in den Kuhreihen erklingt (vgl. Ebd.).

30 Vgl. Franz Niklaus König, *Reise in die Alpen*, Bern: bey dem Verfasser, 1814, S. 62: «Von dem Alphorn hört und siehet man fast nichts mehr. Ein Hauptzweck des angeordneten Volksfestes bey Unspunnen war eben der, diese eigentliche Alp-Musik wieder zu erwecken; allein es blieb ohne einigen Erfolg. Dieß mag auch ein Grund seyn, daß vielleicht so bald nicht wieder ein solches Fest gefeyert werden wird, wie denn auch seit dem letzten schon manches Jahr verflossen ist.» Verlässliche Hinweise auf eine quantitative Verbreitung des Alphorns in der Schweiz zu Beginn des 19. Jahrhunderts gibt es nicht, vgl. Philipp Küsgens, «Ein erfundener Erinnerungsort: Das Alphorn in der Schweiz», in: *Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft / Annales Suisses de Musicologie / Annuario Svizzero di Musicologia*, 28/29 (2008/2009), S. 173.

31 Vgl. Fritz Gysi, «Das Alphorn», in: *Die Alpen. Monatsschrift des Schweizer Alpenclub*, 1 (1925), S. 56.; Brigitte Bachmann-Geiser, *Das Alphorn*, S. 44; und Max Peter Baumann, «Die Älplerfeste zu Unspunnen und die Anfänge der Volksmusikforschung in der Schweiz», in: *Schweizer Töne. Die Schweiz im Spiegel der Musik*, hrsg. von Gerhard Anselm und Anette Landau, Zürich: Chronos, 2000, S. 167.

Alpenbewohner», ein «Mangel an guten Instrumenten» und ein «Verfall der Sitten seit der Revolution».<sup>32</sup> Zur Förderung des Alphornspiels schlägt er folgende Massnahmen vor:

Die erste Nothwendigkeit ist daher die Anschaffung von Alphörnern die den Lehrlingen unentgeltlich zugestellt werden. Ein Alphornfabrikant findet sich in der Nähe von Walkringen.

Auf dieses erfolgt die Erlernung des Instruments von Seite derjenigen, die den nöthigen Unterricht ertheilen sollen. Das zweckmässigste Hilfsmittel hiezu wäre, dass Herr Huber von Hofwyl, welcher das Alphorn gegenwärtig genau einstudiert, diesen Unterricht übernehmen möchte. Gehen dann von da aus einige gute Lehrer hervor, wie nicht zu bezweyfeld ist, so eröffnen dieselben an zweckmässigen Orten auf dem Lande kleine Schulen, wo sowohl der Unterricht als die Instrumente unentgeltlich ertheilt werden.<sup>33</sup>

Dieses Schreiben Königs wird widersprüchlich entweder auf das Jahr 1808 oder um 1820 datiert.<sup>34</sup> König schreibt «Huber von Hofwyl», und da Huber erst 1817 seine Stelle in Hofwil antrat, darf eine Datierung ab diesem Jahr als wahrscheinlich angesehen werden. Huber selbst beschreibt in seinen Lebenserinnerungen, dass er ein Schreiben des «damals regierenden Herrn Landammann von Müllinen» erhielt,<sup>35</sup> indem dieser ihn aufforderte, «ein halbes Dutzend» neue Alphörner machen zu lassen und seinen «Ferienmonat August anzuwenden», um nach Grindelwald zu gehen, «dort 6 junge Leute auszusuchen» und ihnen das Alphornspiel beizubringen.<sup>36</sup> Später schildert Huber, dass die Alphörner Ende Juli an einen Wirt namens Roth in Grindelwald geliefert wurden und der zweiwöchige Kurs Anfang August begann, nachdem er die «tüchtigsten Sänger» aus dem Dorf zu einem Glas Wein eingeladen hatte und sie Lieder vorsingen liess, um die Besten auszusuchen und ihnen den Wunsch des Landammans zu unterbreiten. Über den Alphornunterricht selbst schreibt Huber: «Alle freuten sich auf das Alphorn blasen lernen. In Zeit von 14 Tagen hatte ich sie so weit gebracht, dass sie ein-, zwei- und dreistimmige Sätze, auf verschiedenen Hügeln aufgestellt, rhythmisch und rein blasen konnten.»<sup>37</sup> Hubers Beschreibung impliziert, dass es sich bei der gespielten Alphornmusik um von ihm eigens komponierte Stücke handelte, denn mehrstimmige Alphornmusik ist aus jenem Umfeld

32 Franz Niklaus König, «Vorschläge zur Aufmunterung des Alphorns und der Wiederbelebung des Gesangs auf dem Lande», s.d., zit. nach: Max Peter Baumann, *Musikfolklore und Musikfolklorismus. Eine ethnomusikologische Untersuchung zum Funktionswandel des Jodels*, Winterthur: Amadeus, 1976, S. 252.

33 Ebd.

34 Das Originaldokument befindet sich in der Burgerbibliothek Bern, im Nachlass von Niklaus Friedrich von Müllinen und wird auf 1808 datiert (Mss.Mül.577[9]). Baumann, *Musikfolklore und Musikfolklorismus*, S. 215; sowie Rudolf Gallati – Christoph Wyss, *Unspunnen. Die Geschichte der Alpherntefeste*, Unterseen-Interlaken: Schlaefli, 1993, S. 33, datieren das Schreiben auf 1808. Bachmann-Geiser, *Das Alphorn*, S. 44 datiert es hingegen um 1820. Gallati und Wyss revidieren ihre Angabe von 1993 und übernehmen die Datierung um 1820 in der Neuausgabe ihrer Publikation von 2005.

35 Gemeint ist Niklaus Friedrich von Müllinen (1760–1833).

36 Huber, «Aus Ferdinand Huber's Leben», S. 13.

37 Ebd., S. 14.

unbekannt. Fraglich bleibt, was unter dem Alphornspiel «auf verschiedenen Hügeln» zu verstehen ist und wie dieses in der Praxis funktioniert haben soll.

Wie im Fall des oben genannten Schreibens von König kann kein definitives Datum für diesen ersten Alphornkurs genannt werden. Der St. Galler Musikdirektor und Volksmusikforscher Heinrich Szadowsky (1828–1878) nennt das Jahr 1826,<sup>38</sup> und obwohl dieses Datum an verschiedenen Stellen<sup>39</sup> zitiert wird, muss angenommen werden, dass der Kurs einige Jahre früher stattfand, nämlich in Hubers Hofwiler Jahren zwischen 1817 und 1824.<sup>40</sup> Im Zusammenhang mit der Datierung des Alphornkurses von Grindelwald wird von verschiedenen Autoren auf eine kolorierte Radierung mit dem Titel *Les Musiciens des Alpes Helvétiques* verwiesen, die angeblich Hubers Alphornunterricht im Freien darstellen soll.<sup>41</sup> Leider helfen die Recherchen zur Erueierung des Entstehungsdatums dieses Bildes kaum weiter, da auch hierzu widersprüchliche Angaben existieren.<sup>42</sup>

38 Vgl. Szadowsky, «Die Musik und die tonerzeugenden Instrumente», S. 302. Szadowsky beschreibt die Alphornbläserkurse von Grindelwald rund vierzig Jahre nachdem sie stattfanden und ist zudem der Erste, der angibt, dass dieser Kurs im darauffolgenden Jahr fortgesetzt wurde (ebd.).

39 Vgl. u.a. Karl Klier, *Volkstümliche Musikinstrumente in den Alpen*, Kassel u.a.: Bärenreiter, 1956, S. 25; Bachmann-Geiser, *Das Alphorn*, S. 48; und Rudolf Gallati – Christoph Wyss, *Unspunnen 1805–2005. Die Geschichte der Alpherntefeste*, Unterseen-Interlaken: Schlaefli, 2005, S. 47.

40 Vgl. Nef, *Ferdinand Fürchtgott Huber*, S. 16: «Die Jahreszahlen, die Szadowsky in Bezug auf Huber gibt, sind meist falsch. Huber hat sie ihm wahrscheinlich selbst nur aus dem Gedächtnis mitgeteilt.» Zudem weist Nef explizit darauf hin, dass Huber im Frühling 1824 und «nicht 1826, wie man aus der Selbstbiographie schliessen könnte» sein neues Lehramt in St. Gallen antrat (ebd., S. 20). Der Alphornkurs, der laut Hubers Lebenserinnerungen während seines Hofwiler Ferienmonats August stattfand (ebd., S. 8), fällt bei einer Datierung um 1826 nicht in dessen dortige Arbeitsjahre. Es ist wahrscheinlich, dass der Kurs zwei bis neun Jahre früher datiert werden muss.

41 Behauptet wird dies von: Wilhelm Heinitz, *Instrumentenkunde*, Potsdam: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, 1929 (= Handbuch der Musikwissenschaft), S. 64; Antoine-Elisée Cherbuliez, *Die Schweiz in der Deutschen Musikgeschichte*, Frauenfeld: Huber, 1932, S. 344; Klier, *Volkstümliche Musikinstrumente*, S. 25; und Bachmann-Geiser, *Das Alphorn*, S. 48. Auf der Radierung sind drei Jünglinge und ein älterer Herr zu sehen. Alle sind mit einem Alphorn abgebildet. Der ältere Herr instruiert einen der Jünglinge.

42 Die Radierung wird widersprüchlich datiert. Bachmann-Geiser, *Das Alphorn*, S. 48 schreibt, dass die Radierung auf einem verschollenen Ölgemälde von Johann Georg Volmar (1770–1831) basiert und sich in der graphischen Abteilung des British Museum in London befindet. Das British Museum gibt als Urheber Jacques Henri Juillerat (1777–1860) und als Verleger Christian von Mechel (1737–1817) in Basel an und datiert es auf 1800 bis 1810 (British Museum, Inv.-Nr. 1958,0712.1514). Eine Datierung um 1800 findet sich auch bei Lukas Heinrich Wüthrich, *Das Oeuvre des Kupferstechers Christian von Mechel*, Basel/Stuttgart: Helbing & Lichtenhahn, 1959 (= Basler Beiträge zur Geschichtswissenschaft, 75), S. 90. Das Landesmuseum Zürich besitzt ebenfalls einen Abdruck und datiert diesen auf 1795 (LM-65558). Christian von Mechel betrieb ein renommiertes Kunsthandels- und Verlagsunternehmen in Basel. Dieses musste er 1806 auflösen und siedelte nach Berlin über, wo er 1817 starb. Der Landschaftsmaler Jacques Henri Juillerat, der für Christian von Mechel gearbeitet hatte, verliess nach der Geschäftsaufgabe Basel zwischen 1809 und 1810 und begab sich nach Courrendlin (Gustave Amweg, *Les Arts dans le Jura Bernois et à Bienne*, Porrentruy: [Selbstverlag des Verfassers], 1937, S. 326). Eine Datierung der Darstellung um 1800 erscheint angesichts der Liquidation der Basler Kunsthandlung und dem Wegzug der beiden Künstler glaubwürdig. Sollte diese frühe Datierung stimmen, kann das Bild nicht den Alphornunterricht in Grindelwald darstellen, da Huber erst 1817 nach Hofwil kam und dort mit dem Alphorn in Kontakt kam (siehe oben).

Ebenfalls gibt es kaum Informationen zur verwendeten Musik in diesem Kurs. Szadowsky, der mit Huber bis kurz vor dessen Tod in Kontakt stand, führte mit ihm «freundschaftliche Gespräche über Bergmusik»<sup>43</sup> und schrieb in Bezug auf das musikalische Repertoire des Kurses: «Leider sind diese dreistimmigen Jodler als fliegende Blätter verloren gegangen. Huber versprach mir zwar, einige von diesen flüchtigen Alphornweisen aus dem Gedächtniss [sic] niederzuschreiben – sein plötzlicher Tod hat jedoch meine Bitte unerfüllt gelassen.»<sup>44</sup> Szadowsky bestätigt zumindest, dass Huber die Alphornmelodien der Kurse selbst komponierte und dass es sich dabei um erste mehrstimmige Alphornmelodien handelte. Szadowsky gibt zudem wertvolle Angaben über die Form und Herstellung der im Kurs verwendeten Instrumente:

Ferd. Huber machte, wahrscheinlich als der *Erste*, gelungene Versuche, mehrere Alphörner auf einen Ton einzustimmen. Er liess nämlich drei Hörner verschiedener Formate anfertigen, ein kleineres, ein mittelgroßes und ein Alphorn der gewöhnlichen Grösse, stimmte sie selbst mit vieler Mühe auf den Ton F, und erreichte das gewünschte Ziel vollkommen, nämlich Alphornweisen in Jodlerform dreistimmig blasen zu lassen.<sup>45</sup>

Szadowskys Formulierung, auf dem Alphorn seien «Jodler» geblasen worden, verweist auf einen expliziten Berührungspunkt des Alphorns mit dem Jodeln. Da die Musikpartituren verschollen sind, lässt sich aber nicht überprüfen, was Szadowsky unter dem Ausdruck «Alphornweisen in Jodlerform» verstand.

Zu Hubers Zeit waren aufeinander abgestimmte Alphörnern nicht üblich und somit stimmte Huber gemäss Szadowskys Aussage die Alphörner «selbst mit vieler Mühe». 1818 wird Huber von Wyss zur Stimmung des Instruments wie folgt paraphrasiert: «Der Ton des Alphorns kömmt dem einer etwas gedämpften Trompete am nächsten; ist aber doch, besonders in der Höhe, schärfer und spitziger. Es fällt nur, bey der etwas nachlässigen Fertigung der Instrumente, schwer, ein paar zusammenstimmende aufzutreiben.»<sup>46</sup>

Eine organologische Beschreibung der Instrumente, die Huber in der genannten Ausgabe der Kuhreihen Sammlung gleich selbst gab, zeigt seine Expertise und gibt ein detailliertes Bild über die Beschaffenheit der damaligen Alphörner.

So ist der Ton, wenn man das Instrument annimmt, wie der Aelpler es zu haben pfllegt: ohne anderes Mundstück, als das Obertheil des ganzen Rohres. Gemeinhin nämlich ist ein Alphorn aus zwey Theilen zusammengesetzt, den obern macht eine junge Tanne, die 5 Schuh lang seyn mag, gegen ihr unteres Ende dicker zuläuft, und mit einem Eisen hohl gebrannt wird. An das Unterende wird das zweyte Stück angeschifet, das aus einem gekrümmten Tannenholze besteht [...]. Dieses untere Stück hat ungefähr die Länge von ein und einem halben Schuh, und erweitert sich gegen den Auslauf um soviel, dass der Becher des Instrumentes bis zu zwey und einem halben Zoll auseinander steht, obschon der obere Theil kaum

43 Szadowsky-Burckhardt Manfred, «Heinrich Szadowsky 1828–1878», in: *Rohrschacher Neujahrsblatt*, 56 (1966), S. 80.

44 Szadowsky, «Die Musik und die tonerzeugenden Instrumente», S. 302.

45 Ebd.

46 Ferdinand Huber, zit. nach: Wyss, *Sammlung*, 1818, S. XV.

neun Linien im Durchmesser hat. Es scheint jedoch eine Verschiedenheit hier gestattet zu seyn; denn es giebt Alphörner deren weiteres Ende 3 bis 5 oder 6 Finger breit ist, während das schmälere auf ein und einen halben Zoll und noch mehr sich verengert.<sup>47</sup>

Trotz dieser detaillierten Beschreibung von Huber kann keines der in Museen erhaltenen Instrumente eindeutig diesem Kurs zugeschrieben werden, am nächsten kämen die im Bernischen Historischen Museum aufbewahrten Alphörner (BHM Inv. 33715 und BHM Inv. 33716) aus Walkringen (Kanton Bern).<sup>48</sup> Die beiden Instrumente stammen aus dem Familienarchiv von Mülinen, werden um 1825 datiert und stimmen in Bezug auf Länge und Mensur gut mit der Beschreibung Hubers überein.<sup>49</sup> Der Umstand hingegen, dass Szadowsky auf eine Stimmung in F verweist, stimmt nicht mit den Instrumenten aus dem Bernischen Historischen Museum überein.

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass Huber in Grindelwald einen zweiwöchigen Alphornkurs durchführte und diesen wohl im darauffolgenden Jahr fortsetzte.<sup>50</sup> Die Datierung des ersten Kurses wird meist mit dem Jahr 1826 angegeben, obwohl anzunehmen ist, dass er einige Jahre früher stattgefunden hat. Für diesen Kurs wurden sechs Alphörner von einem Alphornfabrikanten aus Walkringen so angefertigt, dass damit mehrstimmige Melodien gespielt werden konnten. Da keine Notationen zu den Alphornkursen auffindbar sind, fehlen stichhaltige Hinweise zur tatsächlich gespielten Musik. Sehr wahrscheinlich hat Huber für die Alphornkurse einige Übungsstücke selbst komponiert und diese möglicherweise in späteren Kompositionen weiterverarbeitet. Obwohl die Noten Hubers mehrstimmiger Alphornmusik nicht überliefert sind, kann eine Analyse seiner Jodelkompositionen aufzeigen, wie die damalige mehrstimmige Alphornmusik geklungen haben mag.

47 Ferdinand Huber, zit. nach: Ebd., S. XV.

48 Brigitte Bachmann-Geiser, *Europäische Musikinstrumente im Bernischen Historischen Museum. Die Sammlung als Spiegel bernischer Musikkultur*, Bern: Bernisches Historisches Museum, 2001 (= Schriften des Bernischen Historischen Museums, 3), S. 236.

49 Die Instrumente sind aus einer der Länge nach halbierten, ausgehöhlten und mit Weidenruten zusammengebundenen Fichte gefertigt, weisen eine im Vergleich zu heutigen Instrumenten enge Mensur auf und sind nach unten hin stark gebogen (Bachmann-Geiser, *Europäische Musikinstrumente*, S. 235). Das eine Alphorn (BHM Inv. 33715) hat eine Länge von 237 cm und ist nach Angaben des Museums auf den Grundton *Cis* gestimmt (ebd., S. 236). Das andere Alphorn (BHM Inv. 33716) ist mit 194 cm um einen knappen halben Meter kürzer. Der Grundton dieses Alphorns konnte nach Angaben des Museums nicht bestimmt werden. Er dürfte sich aufgrund der Länge des Instruments um den Ton *E* bewegen (vgl. Hans-Jürg Sommer, *Eine Auswertung und Interpretation historischer Quellen zur Alphornmelodik*, Oensingen: alphornmusik.ch, 2013, 1. Aufl. 2010, S. 12). Anstelle eines separaten Mundstücks besitzen beide Instrumente am oberen Ende einen eingekerbten Trichter mit Anblasloch (Bachmann-Geiser, *Europäische Musikinstrumente*, S. 235). In ihrer Form und Länge gleichen die beiden Alphörner den Instrumenten, die man von Abbildungen der Unspunnenfeste kennt. Sie werden daher auch Unspunnenhörner genannt. Dass die beiden Alphörner an Unspunnen gespielt wurden, lässt sich allerdings nicht beweisen (ebd.).

50 Siehe Fussnote 38.

## 4. Die Erfindung des Jodelliedes – Hubers Bearbeitungen der Schweizer Kuhreihen und Volkslieder 1818 und 1826

Dass Ferdinand Fürchtgott Huber als erster Komponist Strophenlieder mit Jodelteilen ergänzt hat, lässt sich anhand der *Sammlungen von Schweizer Kühreihen und Volksliedern* aufzeigen, die in vier Ausgaben zu Beginn des 19. Jahrhunderts in Bern publiziert wurden. Die erste Ausgabe erschien 1805 und enthält acht Kuhreihen mit einstimmigen Gesangsnotationen und deutschen Liedtexten, sowie zwei französischsprachige Kuhreihen und eine textlose Melodie im Anhang.<sup>51</sup> Die zweite Ausgabe erschien 1812 mit erweiterten Musiknotationen.<sup>52</sup> Bei den beiden ersten Ausgaben der Sammlungen arbeitete Huber noch nicht mit. Die dritte Ausgabe von 1818 ist die erste, die komponierte Jodelmelodien enthält.<sup>53</sup> Huber trug gemeinsam mit dem Schweizer Komponisten Franz Xaver Schnyder von Wartensee (1786–1868) die musikalische Verantwortung für die dritte Sammlung,<sup>54</sup> und neben dem Arrangieren bereits bestehender Melodien komponierte Huber drei der 51 publizierten Lieder dieser Ausgabe.<sup>55</sup> Vier Lieder der Sammlung können als Jodellieder bezeichnet werden,<sup>56</sup> da nach den auf Text gesungenen Strophen ein komponierter Jodelteil folgt. Für die 76 abgedruckten Lieder in der vierten und umfangreichsten Ausgabe von 1826<sup>57</sup> trug Huber allein die Verantwortung.

51 Vgl. Franz Sigmund Wagner, *Acht Schweizer=Kühreihen, mit Musik und Text*. Das Stück, das ohne Liedtext abgedruckt wurde ist übertitelt mit «Ran de Vache du Dictionnaire de Rousseau», stimmt jedoch mit dem tatsächlichen *Ranz des Vaches* bei Rousseau in keiner Weise überein (Jean-Jacques Rousseau, *Dictionnaire de Musique*, Paris: Duchesne, 1768, Beilage).

52 Vgl. Gottlieb Jakob Kuhn, *Sammlung von Schweizer=Kühreihen und alten Volksliedern, nach ihren bekannten Melodien in Musik gesetzt. Zweyte, verbesserte und vermehrte Ausgabe*, Bern: Burgdorfer, 1812. Diese zweite Auflage der Sammlung enthält 27 Kuhreihen und Volkslieder, meist einstimmig notiert. Rund die Hälfte sind mit einer Klavierbegleitung versehen. Der «Ran de Vache du Dictionnaire de Rousseau» ist wiederum das einzige Stück, das ohne Text abgedruckt ist.

53 Aus den früheren Sammlungen von 1805 und 1812 weist der Kühreihen der Appenzeller am ehesten jodelartige Stellen auf. Er wird oft melismatisch auf die erste Silbe «Lo» von Lo-ba gesungen. Der in den Sammlungen von 1805 und 1812 ohne Worte oder Silben abgedruckte «Ran de Vache du Dictionnaire de Rousseau», fällt durch die ausschliessliche Verwendung des Tonmaterials der Naturtonreihe auf. Es wäre möglich, dass er auf frei gewählte Silben gesungen, oder auch auf dem Alphorn geblasen wurde.

54 Wyss, *Sammlung*, S. VIII.

55 Es sind die Lieder Nr. 24 «Was heimelig syg» (ebd., S. 60), Nr. 33 «Kühreihen zum Aufzug auf die Alp im Frühling/Der Usstig wott cho» (ebd., S. 79) und Nr. 35 «Kühreihen zur Abfahrt von der Alp im Herbste» (ebd., S. 85). Der Text von Nr. 24 stammt von Johann Rudolf Wyss, Nr. 33 und 35 dichtete Gottlieb Jakob Kuhn.

56 Die vier Jodellieder sind Nr. 33 «Kühreihen zum Aufzug auf die Alp im Frühling/Der Usstig wott cho» (ebd., S. 79), Nr. 34 «Küher=Leben» (ebd., S. 82), Nr. 36 «Hänsi's Liebes=Antrag» (ebd., S. 88) und Nr. 39 «Appenzeller=Lied» (ebd., S. 97). Zudem enthält die Sammlung acht Kuhreihen ohne Text und drei Lieder mit jodelartigen Anklängen.

57 Vgl. Johann Rudolf Wyss, *Sammlung von Schweizer=Kühreihen und Volksliedern*, Bern: J.J. Burgdorfer, 1826.



Diese Sammlung beinhaltet 14 seiner Eigenkompositionen, zu denen wiederum acht Jodellieder zählen.<sup>58</sup> In dieser Ausgabe finden sich zudem sechs Jodellieder, die nicht allein aus Hubers Feder stammen.<sup>59</sup> Da Huber alle Stücke arrangierte, ist allerdings anzunehmen, dass die Jodelteile grösstenteils von ihm hinzugefügt wurden.

Hubers Arbeitsweise kann am *Kühreihen der Oberhasler* aufgezeigt werden, der die erste Ausgabe von 1805 einleitet, aber erst in der vierten Ausgabe von 1826 einen auskomponierten Jodelteil erhält. Dieser muss Huber zugeschrieben werden, da er bei dieser Ausgabe die alleinige musikalische Verantwortung innehatte. Zahlreiche weitere Kompositionen Hubers, die zu den frühesten notierten Jodelliedern überhaupt gehören, zeigen dieses Hinzufügen von Jodelteilen. Dass Huber somit als Urheber des Jodelliedes angesehen werden kann, hat schon Gassmann postuliert: «Es ist keine Übertreibung, wenn ich Ferdinand Huber als den Vater des schweizerischen Jodelgesangs bezeichne.»<sup>60</sup> Desgleichen würdigt ihn Walter Rüschi: «Ferdinand Hubers Bedeutung besteht darin, dass er die ursprüngliche Aelplermelodik (Alphorn, Jodel) in künstlerisch vollendete Liedform gebracht hat.»<sup>61</sup> Wie dieser Transfer von Alphornmelodik in die Vokalkompositionen bei Huber stattfand, kann anhand einer exemplarischen Analyse dargestellt werden.

## 5. Analyse der Alphornmelodik in Hubers Jodelmelodien

Eine Bezugnahme auf Alphornmelodik ist in mehreren von Hubers Kompositionen deutlich erkennbar, gemäss Rüschi ist *Lueged, vo Berg und Tal* «nichts anderes als eine stilisierte Alphornmelodie», ebenso erkennt Rüschi im Liedanfang von *Der Ustig wott cho* und in *Herz, wohi zieht es di* Alphornmelodik.<sup>62</sup> Alle drei Hauptstimmen dieser berühmt gewordenen Kompositionen Hubers sind nicht vollständig, also ohne Anpassung einzelner Noten, auf dem Alphorn spielbar. Sie weisen allerdings Sequenzen

58 Die acht Jodellieder sind Nr. 2 «Kühreihen der Oberländer» (ebd., S. 3), Nr. 10 «Des Kühers Frühlingslied» (ebd., S. 19), Nr. 11 «Kühreihen zum Aufzug auf die Alp im Frühling/Der Ustig wott cho» (ebd., S. 21, auch in der Ausgabe von 1818), Nr. 13 «Kühreihen zur Abfahrt von der Alp im Herbst» (ebd., S. 28, auch in der Ausgabe von 1818), Nr. 14 «Geissreihen» (ebd., S. 30), Nr. 26 «Mein Liebchen» (ebd., S. 48), Nr. 50 «Appenzellerlied» (ebd., S. 76) und Nr. 55 «Meh dass äbbe!» (ebd., S. 81). Im Lied Nr. 54 «Was machen» (ebd., S. 80), komponiert von Huber, finden sich Anklänge an Jodel.

59 Die sechs Jodellieder sind Nr. 1 «Kühreihen der Oberhasler» (ebd., S. 1), Nr. 12 «Küher-Leben» (ebd., S. 26, auch in der Ausgabe von 1818), Nr. 32 «Hänsi's Liebesantrag» (ebd., S. 54, auch in der Ausgabe von 1818), Nr. 49 «Appenzellerlied» (ebd., S. 74, auch in der Ausgabe von 1818), Nr. 52 «Des Buben Schützenlied» (ebd., S. 78) und Nr. 53 «D's Schwyzerbuebe Schwyzerlfreud» (ebd., S. 79). Zudem enthält die Sammlung von 1826 sechs Kuhreihen und einen Ruguser ohne Text und vier Lieder mit jodelartigen Anklängen.

60 Alfred Leonz Gassmann, «Schweizer Jodel und Jodellied», in: *Die Geschichte des Eidgen. Schwingerverbandes. Eine Darstellung vaterländischer Volksspiele*, hrsg. vom Eidgenössischen Schwingerverband, Zürich: Orell Füssli, 1924, S. 161.

61 Rüschi, *Ferdinand Huber*, S. 22.

62 Rüschi, *Luegid vo Berg und Thal*, S. 785.

auf, die stark an Alphornmelodik erinnern. Beim 1818 zum ersten Mal veröffentlichten und auf einem Text von Gottlieb Jakob Kuhn aufbauenden Lied *Der Ustig wott cho* handelt es sich um eine der frühesten Jodelliedkompositionen Hubers, und in der Ausgabe von 1826 erscheint sie mit einem noch stärker verzierten und um sechs Takte längeren Jodelteil.<sup>63</sup> Die Melodie dieses Jodelliedes baut weitestgehend auf der Naturtonreihe auf und erinnert teilweise stark an Alphornmelodik.<sup>64</sup> Es sollen hier zusätzlich zwei weitere Kompositionen, welche für die Art und Weise von Hubers Adaption von Alphornmelodien und Jodel illustrativ sind, analysiert werden. Das Lied *Heerdenreihen* beruht explizit auf der beschriebenen Alphornmelodik, während das Jodellied *Wie baas isch mir da obe*, das zu Beginn des 20. Jahrhunderts mehrmals von anderen Komponisten wiedervertont wurde, einzelne Alphornmotive beinhaltet.

Der *Heerdenreihen*, ein Jodellied für eine Singstimme mit Klavier- oder Gitarrenbegleitung, komponierte Huber vermutlich zwischen 1817 und 1824.<sup>65</sup> Inhaltlich handelt das Jodellied von der Wirkung des Kuhreihens, der, wenn von Schweizer Söldnern in der Fremde gehört, bei diesen ein so starkes Heimweh auslöse, dass sie desertierten oder vor Kummer starben.<sup>66</sup>

63 Wyss, *Sammlung*, S. 79 (1818) beziehungsweise S. 21 (1826).

64 Ausführliche musikalische Analysen zu *Der Ustig wott cho* geben Nef, *Ferdinand Fürchtegott Huber*, S. 37; Rüschi, *Ferdinand Huber*, S. 25; Rüschi, *Die Melodie der Alpen*, S. 15; und Zulauf, *Das Volkslied*, S. 29. Analysen zu *Lueged vo Berg und Thal* sind bei Schmid, «Luaged, vo Bergen u Thal: das Lied als Erinnerungsort», S. 280; und Rüschi, *Die Melodie der Alpen*, S. 25, zu finden. Rüschi (ebd.) schreibt zum Jodel, den Huber zu *Lueged vo Berg und Thal* komponierte: «Immer aus der Quelle der Alpenmelodik schöpfend, hat er auch hier die Dreiklänge des Alphorns verwendet und auch hier tragen sie im allmählichen Verklingen der Töne das Merkmal ihres freien Metrums.» Auch zum oben erwähnten Stück *Sehnsucht nach der Heimath/ Herz wohi zieht es di?* legt Rüschi eine Analyse vor (ebd., S. 23).

65 Vgl. Ferdinand Huber, *Der Heerdenreihen. Lied für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte oder der Gitarre*, München/Bern: J. Aibl: s.d.; auf 1817–1824 datiert bei Föllmi, Art. «Huber, Ferdinand Fürchtegott», Sp. 438. Die Datierung stimmt mit Hubers Schaffensperiode in Hofwil überein.

66 Erstmals erwähnt wird die Heimweh auslösende Wirkung des Kuhreihens bereits bei Theodor Zwinger 1710, vgl. Theodor Zwinger, *Fasciculus Dissertationum Medicarum Selectiorum*, Basel: Johann Conrad von Mechel I, 1710, S. 101. Zwinger veröffentlicht die Dissertation Johannes Hofers von 1688, die vom Heimweh handelt und erweitert sie um eine Notation des Kuhreihens (*Cantilena Helvetica*) sowie die Behauptung, dieser löse bei Schweizer Söldnern in der Fremde Heimweh aus und verleite sie zur Fahnenflucht. Anschliessend wird diese Heimweh auslösende Wirkung vielfach rezipiert und findet sich auch im Lied «Zu Strassburg auf der Schanz», (Achim von Arnim – Clemens Brentano, «Des Knaben Wunderhorn, 1. Band», in: *Ludwig Achim's von Arnim sämtliche Werke*, Bd. 13, Charlottenburg: Egbert Bauer, 1845).

*Moderato*

Singt Schwei zern in der Frem-de nie des Heer-den-reih-ens Mel-lo-die, sonst  
 glänzt ihr Aug' in Thrä-nen, der Sehn-sucht Schmerz er-greift das Herz  
 bei den ge-lieb-ten Tö-nen: a li da li bi la ho la da li bi la ho la da li bi la ho la  
 da li bi la ho ja hol ti ho la ho ja ho!

Bsp. 2: *Heerdenreihen* von Ferdinand Fürchtegott Huber: Singstimme mit 1. Strophe, wie in der Erstausgabe notiert ist.<sup>67</sup>

Eine Beziehung zur Alphornmelodik in diesem in B-Dur notierten Jodellied kann durch einen Vergleich zwischen der Jodelmelodie und dem Ausschnitt der Naturtonreihe, wie er auf einem in B gestimmten Alphorn spielbar wäre, aufgezeigt werden.

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16

Bsp. 3: Naturtonreihe beginnend auf  $B_1$ . Spielbar auf einem Alphorn der Länge 2.7 Meter.

Ein Vergleich der Singstimme des *Heerdenreihens* mit der Naturtonreihe beginnend mit  $B_1$  zeigt, dass die Melodie grösstenteils auf dem sechsten bis zehnten Teilton basiert.<sup>68</sup> Verteilt auf das ganze Stück machen diese Teiltöne 91% aller Noten aus und sind in dieser melodischen Anordnung auf dem Alphorn auch spielbar.<sup>69</sup> Der siebte Teilton kommt nicht vor und der zwölfte Teilton, das  $f^2$ , erscheint nur in Takt vier. Der elfte Teilton, das Alphorn-fa, erklingt in einer Naturtonreihe beginnend mit  $B_1$  zwischen  $es^2$  und  $e^2$ . In diesem Lied erscheint  $es^2$  in den Takten 1 und 15 und erklingt, wenn vom Alphorn gespielt, um einen Viertelton zu hoch. Der Alphornbläser ist beim *Heerdenreihen* gezwungen bei vier von 78 Noten auf andere Töne auszuweichen, dies ist musikalisch tolerabel, da drei

67 Vgl. Huber, *Der Heerdenreihen*, S. 2.

68 Die Naturtonreihe wird mit der Melodik verglichen. Die Harmonik wird hier ausser Acht gelassen, da das Alphorn ein reines Melodieinstrument ist.

69 Insgesamt enthält das Stück 78 Noten. Vorkommen: 6. Teilton  $f^1$ : 15 Noten = 19%; 8. Teilton  $b^1$ : 16 Noten = 21%; 9. Teilton  $c^2$ : 21 Noten = 27%; 10. Teilton  $d^2$ : 19 Noten = 24%.

der vier Töne auf unbetonte Zählzeiten erklingen. Die beiden in Takt vier notierten Noten  $a^1$  existieren in einer Naturtonreihe beginnend mit  $B_1$  nicht. Sie wären nur als 15. Teilton oktaviert in der korrespondierenden Alphornskala spielbar. Gleiches gilt für das in den Takten fünf und neun notierte  $g^1$ , das in dieser Lage auf dem Alphorn nicht spielbar ist.<sup>70</sup>

Das von Huber komponierte Lied *Heerdenreihen* weist eine ganz klare Nähe zur Alphornmelodik auf. Der Liedteil (Takte 1–10) ist mit kleinen Anpassungen, der Jodelteil (Takte 10–17) vollständig auf dem Alphorn spielbar. Dass die Melodie des *Heerdenreihens* auch auf dem Alphorn gespielt wurde, belegt eine Schellackplattenaufnahme aus dem Jahr 1933.<sup>71</sup> Es handelt sich dabei um eine der ältesten Aufnahmen von Alphornmusik überhaupt. Vom Interpreten wird einzig sein Name «B. Hofer» genannt. Er interpretiert die Melodie rhythmisch frei und umgeht die vier auf dem Alphorn nicht spielbaren Noten mit benachbarten Naturtönen.

Dass der *Heerdenreihen* auch konzertant aufgeführt wurde, belegt folgender Bericht zum Schweizerischen Musikfest vom 6.–9. Juli 1840 in Basel:

Entzückt wurde das gesammte Publicum durch den trefflichen Vortrag der Sopran=Arie aus den «Jahreszeiten» von Haydn durch Mad. Stockhausen, und hingerissen durch das Schweizerlied: der Heerdenreihen von F. Huber «Singt Schweizer in der Fremde nie des Heerdenreihens Melodie» – und durch ein Schweizerduett «Schön ist Bergmanns Leben», gesungen von Vorgenannter und Mlle. Bildstein. Der rauschende Beifall [...] krönte die vorzüglichen Leistungen dieser ausgezeichneten Sängerrinnen.»<sup>72</sup>

Bei «Mad. Stockhausen», der Interpretin des *Heerdenreihens*, handelt es sich vermutlich um die Sopranistin Margarethe Stockhausen (1803–1877), geborene Margarethe Schmuck. Die 1838 durch Ernst Knop herausgegebene Liedersammlung *Les délices de la Suisse, ou, Choix de ranz des vaches (Kuhreihen) et autres chants nationaux suisses, chantés par Madame Stockhausen, arrangé pour piano seul, sans paroles par Fréd Hegar*, enthält 41 Lieder, die von ihr gesungen wurden, darunter auch diesen *Heerdenreihen*.<sup>73</sup>

Während der *Heerdenreihen* grundsätzlich als Alphornstück konzipiert ist und als solches sogar aufgeführt wurde, sind in anderen Fällen Ansätze der Alphornmelodik nur als Stilmittel in die Liedkomposition eingeflochten. Das Jodellied *Meh dass äbbe* (Bsp. 4), ebenfalls bekannt unter dem Titel *Wie baas isch mir da obe*, mit Text und Musik von

70 Der 13. Teilton erklingt um eine Oktave höher, als  $g^2$ , und weicht hörbar von der gleichstufig temperierten Stimmung ab.

71 B. Hofer: «Heerdenreihen (F. Huber)», in: *Schweizer Jodler-Sextett*, [Schellackplatte], Bern: Elite Record, 1933.

72 [Der verantwortliche Correspondent für die Schweiz], «Schweizerisches Musikfest in Basel. (Schluss.)», in: *Neue Zeitschrift für Musik*, 13/17 (1840), S. 68.

73 Vgl. Ernst Knop, *Les délices de la Suisse, ou, Choix de ranz des vaches (Kuhreihen) et autres chants nationaux suisses, chantés par Madame Stockhausen, arrangé pour piano seul, sans paroles par Fréd Hegar*, Basel: Knop, 1838, S. 34.

Ferdinand Furchtegott Huber,<sup>74</sup> wurde in der *Sammlungen von Schweizer K uhreihen und Volksliedern* von 1826 erstmals ver offentlicht.<sup>75</sup>

Meh dass  bbe! N  55. Se bauheur du p te. 47.

La ho ja do la hu ... ja do u la hu joh ... alli hoppalli do a ho la do ... u. Wie bas isch mer do  
ob  so nich am Gwelts da ... jodt doolt alli hoh! vom Merg  bis zom Obel hu u i vor Fr d h   
huah ... jodt doolt alli ho ... alli ho alli ho la ho ... alli ho ladi ho ja do ho alli ho alli  
ho lu ho ... alli ho ladi ho ja hu ja alli ho la do ju hu!

Bsp. 4: «Meh dass  bbe» aus der Sammlung von Schweizer K uhreihen und Volksliedern 1826.<sup>76</sup>

Einige Sequenzen von Hubers Jodelmelodie beziehen sich ganz direkt auf die Naturtonreihe, andere weichen davon ab. Da das Lied in G-Dur notiert ist, muss zur Untersuchung eines Alphonbezuges der auf einem Alphon in G spielbare Ausschnitt der Naturtonreihe herangezogen werden.

74 *Schweizer K uhreihen und Volkslieder. Reprint nach der vierten, vermehrten und verbesserten Ausgabe, erschienen bei J.J. Burgdorfer*, hrsg. von Johann Rudolf Wyss, Bern 1826; neu hrsg. von Ren  Simmen mit einem Kommentar von Brigitte Bachmann-Geiser, Z rich: Atlantis, 1979, S. 139.

75 Vgl. Wyss, *Sammlung*, 1826, S. 81.

76 *Schweizer K uhreihen und Volkslieder*, S. 81.



Bsp. 5: Naturtonreihe beginnend mit  $G_1$ . Spielbar auf einem Alphorn der Länge 3.2 Meter.

Ein Vergleich mit dem Tonmaterial der Singstimme ergibt ein vielseitigeres Bild, als dies beim Lied *Heerdenreihen* der Fall ist. Als Erstes fällt der sehr grosse Tonumfang des Jodelliedes auf, der vom sechsten bis zum zwanzigsten Teilton reicht. Der höchste Ton, das  $c^3$  (Takte 19 und 23), wäre zwar für Koloratursopranistinnen singbar, für unausgebildete Stimmen aber sehr schwer erreichbar.<sup>77</sup> Die Teiltöne 17–20 sind auf der oben dargestellten Naturtonreihe beginnend mit  $G_1$  nicht mehr abgebildet, da sie selbst für geübte Bläser kaum in einem Melodieverlauf geblasen werden können. Obwohl das Jodellied *Meh dass äbbe* weitestgehend auf der Naturtonreihe aufbaut, kann es, wegen des zu grossen Tonumfanges, nicht ohne Anpassungen auf dem Alphorn gespielt werden. Trotzdem fällt der einleitende Jodelteil durch seinen Bezug zur Alphornmelodik auf (Takte 1–8). Der überwiegende Teil des Tonmaterials liegt zwischen dem sechsten und zwölften Teilton und wäre problemlos auf dem Alphorn spielbar. Einzig die Note  $h^2$  (Teilton 20, Takte 1 und 4) muss nach unten oktaviert werden. Die in Takt fünf auf den unbetonten letzten Sechzehntel erklingende Note  $e^2$  erklingt vom Alphorn gespielt als 13. Teilton, leicht tiefer als ein gleichstufig temperiertes  $e^2$ . Der elfte Teilton (Alphorn-fa) erklingt auf einem Alphorn in G zwischen  $c^2$  und  $cis^2$ . In diesem Stück ist  $cis^2$  die einzige Note mit einem Versetzungszeichen. Huber notierte in diesem Jodellied manchmal  $c^2$  und manchmal  $cis^2$ . Da sich weder eine Regelmässigkeit noch eine harmonische Erklärung für seine Wahl erkennen lässt, drängt sich der Gedanke auf, dass Huber durch den Effekt des wechselnden Erklingens von  $c^2$  und  $cis^2$  eine direkte Anspielung auf das Alphorn-fa bezweckte.

Das Jodellied *Meh dass äbbe* zeigt einige Anspielungen an Alphornmelodik, im einleitenden Jodelteil sind diese am deutlichsten erkennbar. Auch im Liedteil sind Bezüge auszumachen, die allerdings weniger eindeutig ausfallen. Viele Kompositionen Hubers weisen solche punktuellen Bezüge zur Alphornmelodik auf, könnten aber nicht vollständig auf dem Alphorn gespielt werden. Offensichtliche Analogien wie im *Heerdenreihen*, welche die gesamte Komposition betreffen, sind eher selten.

Am Stück *Meh dass äbbe* kann neben der Nähe zur Alphornmusik auch die eingangs erwähnte Neigung Hubers, einfache Volksmelodien anspruchsvoll zu arrangieren, ganz konkret aufgezeigt werden. Hubers Kompositionen überdauerten zwar bis in die heutige Zeit, doch der hohe Anspruch, den er an seine Sängerinnen und Sänger stellt, mag der Grund dafür sein, dass die Melodien von anderen Komponisten modifiziert und in vereinfachter Version publiziert wurden. Viele dieser Neubearbeitungen von Hubers «schönsten Melodien» wurden von seinem Biographen Rüschi als «Verstümmelungen»

<sup>77</sup> Die Note  $c^3$  ist auf einem Alphorn in  $G_1$  nicht spielbar, da sie ausserhalb des Tonumfanges liegt. Die Note kommt der Oktave des 11. Teiltönen (Alphorn-fa) nahe.

abgelehnt.<sup>78</sup> In Bezug auf das Vorkommen des Alphorn-fa in Hubers Kompositionen und dessen Tilgung in gewissen Bearbeitungen schreibt Rüschi: «So verwendet Ferdinand Huber in vielen Liedern mit sehr schöner Wirkung die übermässige Quarte. Verständnisslose Bearbeiter wie J. Heim und andere haben sie in ihren Ausgaben verändert, oder diese Töne einfach weggelassen [...]»<sup>79</sup>

## 6. Hubers Einfluss auf Jodelliedkomponisten der Gründungszeit des Eidgenössischen Jodlerverbandes

*Meh dass äbbe* wird heute in Jodlerklubs der Schweiz oft gesungen, zumeist unter dem Titel *Wie baas isch mir da obe*. Wesentlich populärer als die originale Fassung von 1826 sind Wiedervertonungen durch Komponisten aus dem Gründungszirkel des Eidgenössischen Jodlerverbandes.

Die Eidgenössische Jodlerdirigenten- und Komponistenvereinigung gibt neben Ferdinand Fürchtgott Huber weitere Urheber des Jodelliedes an,<sup>80</sup> dazu gehören Johann Rudolf Krenger (1854–1925) und Oskar Friedrich Schmalz (1881–1960), zwei der bekanntesten Jodelliedkomponisten und Förderer des Alphorns im frühen 20. Jahrhundert. Nicht nur ihre Bearbeitung seiner Kompositionen verbindet beide mit Ferdinand Fürchtgott Huber, auch die Aktivitäten von Krenger und Schmalz zeigen in verschiedenen Punkten Parallelen zu jenen von Huber, denn in vergleichbarer Weise führten sie Alphornkurse durch und verarbeiteten die Alphornmelodik in ihren eigenen Jodelliedkompositionen.

Speziell Oskar Friedrich Schmalz spielt eine bedeutende Rolle für die Institutionalisierung und die Förderung des Alphorns und des Jodels in der Schweiz. Auf seine Initiative hin wurde 1910 die Schweizerische Jodlervereinigung gegründet, aus der 1932 der Eidgenössische Jodlerverband hervorging, in welchem heute die meisten Alphornbläser und Alphornbläserinnen sowie die Jodler und Jodlerinnen der Schweiz organisiert sind.<sup>81</sup> Sein Schreiben «Einladung zur Gründung einer schweizerischen Jodlervereinigung» führte dazu, dass sich am 8. Mai 1910 «eine Schar von 64 Jodlern» zur Gründung einfand und dem Vorstand die Aufgabe übertrug, «die ersten Satzungen mit Einschluss der Alphornbläser vorzubereiten».<sup>82</sup> Initiiert durch Schmalz sind Jodler und Alphornbläser also erstmals im selben Verband organisiert. Als Ziel der Vereinigung nennt Schmalz unter anderem die

78 Rüschi, *Ferdinand Huber*, S. 22.

79 Ebd.; Rüschi verweist hier eventuell auf Ignaz Heim, *Sammlung von Volksgesängen für den gemischten Chor*, Zürich: Selbstverlag der Zürcherischen Kommission der zürcherischen Schulsynode, 1883 (1. Aufl. 1865).

80 Eidgenössische Jodlerdirigenten- und Komponistenvereinigung, *EJDKV*, o.J., 08.12.2017: <[www.ejdkv.ch](http://www.ejdkv.ch)>.

81 Max Peter Baumann, Art. «Jodel», in: *Historisches Lexikon der Schweiz* (HLS), 2015, 07.11.2017: <[www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D11891.php](http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D11891.php)>.

82 Oskar Friedrich Schmalz und der heimatliche Jodelgesang, hrsg. vom Eidgenössischen Jodlerverband und Bernisch-Kantonalen Jodlerverband, Thun: Fritz Weibel, 1951 (= *Bi üs im Schwyzerland*), S. 19 u. 21.

«Förderung unserer nationalen Eigentümlichkeiten des Jodelns im Einzelnen und im Liede, sowie auch im Alphornblasen».<sup>83</sup> Elf Jahre nach dieser Gründung setzte sich Schmalz intensiv gegen die Vernachlässigung und das mögliche Verschwinden des Alphorns im Emmental und Berner Oberland ein und gründete zusammen mit einigen Freunden die erste Alphornkommission des Emmentals.<sup>84</sup> Parallelen in den Bestrebungen zur Förderung des Alphorns zu Beginn des 19. Jahrhunderts und den von Huber durchgeführten Kursen werden auch dadurch offensichtlich, dass Schmalz, wie damals Franz Niklaus König, eine Geldsammlung organisierte, um seine Alphornkurse durchzuführen. Der Herausgeber des Pestalozzi-Schülerkalenders und Hauptsponsor, Bruno Kaiser (1877–1941), schrieb dazu im Jahr 1921:

Der hochgeschätzte Sänger und verdienstvolle Komponist Oskar Schmalz hat mir heute von seinem Wunsche und Bestreben, das Alphornspiel vor dem Untergang zu retten, Kenntnis gegeben: Da ich absolutes Vertrauen in das selbstlose Schaffen von Herrn Schmalz habe, übergebe ich ihm hiermit Fr. 3000.- (dreitausend) als Grundstock zur Verwirklichung seines Planes. Die Hälfte des Betrages soll zur Anschaffung von Alphörnern, die andere Hälfte zur Abhaltung von Unterrichtskursen dienen.<sup>85</sup>

Die Spende von 3000 Franken und die dadurch ermöglichte «Erwerbung und kostenlose Verteilung von zehn neuen Hörnern» bestätigt der oben erwähnte Komponist Rudolf Krenger, der damals die Position des Direktors des Bernisch-Kantonalen Gesangsvereins besetzte.<sup>86</sup>

Am 8. Oktober 1921 fand, unter der musiktheoretischen Leitung Krenegers, der erste emmentalische Alphornkurs in Trub statt,<sup>87</sup> mit zwölf jungen Männern, an welche die Alphörner gratis verteilt worden sind. Dieser Kurs muss erfolgreich gewesen sein, denn «[m]ehrere von den Kursteilnehmern zeigten ziemlich rasch eine aner kennenswerte Fertigkeit im Blasen [...]».<sup>88</sup> Im darauffolgenden Jahr fand wiederum ein Alphornkurs statt. «Zu den zehn im Jahr 1921 verteilten neuen Hörnern kamen [...] weitere zur Verteilung, so dass [...] im Emmental über zwanzig Instrumente im Gebrauch» standen.<sup>89</sup> Krenger und Schmalz handeln durch die Alphornkurse nicht bloss implizit ähnlich wie Huber, sondern verweisen selbst explizit auf diesen. Krenger erkannte die Parallelen zwischen seinen und Hubers Unternehmungen und schreibt in seinem Aufsatz «Vom Alphorn und Alphornblasen»:

83 Oskar Friedrich Schmalz – Johann Rudolf Krenger, *Bi üs im Bärnerland. Volks- und Jodellieder*, Bd. 1, Bern: Müller-Gyr Söhne, 1913, S. 13.

84 Vgl. Oskar Friedrich Schmalz, S. 32; und Charlotte Vignau, *Modernity, complex societies, and the alphorn*, Lanham u.a.: Lexington, 2013, S. 43.

85 Bruno Kaiser, [Persönliches Schreiben an Schmalz 21.01.1921], zit. nach Oskar Friedrich Schmalz, S. 35.

86 Johann Rudolf Krenger, «Vom Alphorn und Alphornblasen», in: *Die Geschichte des Eidgen. Schwingerverbandes. Eine Darstellung vaterländischer Volksspiele*, hrsg. vom Eidgenössischen Schwingerverband, Zürich: Orell Füssli, 1924, S. 179.

87 Ebd.

88 Ebd., S. 180.

89 Ebd.



Leider ist es nicht zu bestreiten, dass in heutiger Zeit das Alphorn in unserm Lande zu verschwinden droht. [...] Es ist aber auch bekannt, dass vor bald hundert Jahren die gleiche Erscheinung zu Tage trat, und dass auf Veranlassung eines Landammanns von Müllinen im Jahre 1826 der als Liederkomponist noch heute bekannte *Ferdinand Huber*, Musiklehrer am Fellenberginstitut auf Hofwil, erfolgreiche Versuche veranstaltete, dieser Erscheinung entgegenzutreten.<sup>90</sup>

Krenger war sich also bewusst, dass er in ganz ähnlicher Weise vorging wie Huber hundert Jahre früher. Zudem bezeichnet er den Verlust der bei Hubers Kursen eingesetzten Übungsbeispiele als fatal und umso «mehr zu bedauern, als gewiss manche Melodie Hubers der dauernden Erhaltung würdig gewesen wäre».<sup>91</sup> Krenger veröffentlichte – möglicherweise angespornt vom Verlust der Huberschen Etüden – 1921 als erster ein Übungsheft für Alphornbläser. Im Vorwort zu seiner Alphornschnule nimmt er Bezug auf Huber und reiht sich in dessen Nachfolge ein:

Die Übungsbeispiele, die Huber bei seinen Kursen gebraucht hat, sind heute nicht mehr aufzufinden. Deshalb ist die vorliegende Arbeit zu dem Zwecke geschrieben worden, um angehenden Alphornbläsern als kurze Anleitung zur Erlernung des Alphornblasens zu dienen.<sup>92</sup>

Zeitgleich mit der Förderung des Alphorns schufen Krenger und Schmalz gemeinsam die Volks- und Jodelliedsammlung *Bi üs im Bärnerland*, die zwischen 1913 und 1931 in sieben verschiedenen Bänden erschien.<sup>93</sup> Schmalz steuerte die Melodien und Jodel bei, Krenger harmonisierte die Kompositionen für den vierstimmigen Chorsatz. Das ursprünglich von Huber komponierte Jodellied *Wie baas isch mir da obe* veröffentlichten Schmalz und Krenger 1913 mit einer neuen Melodie im ersten Band der Volks- und Jodelliedsammlung *Bi üs im Bärnerland*.<sup>94</sup> Im Vorwort dieses ersten Bandes nimmt Schmalz Bezug auf Huber, welchem «viel zu verdanken» sei, was «die musikalischen Verbesserungen in den letzten Ausgaben» der *Sammlungen von Schweizer Kühreihen und Volkliedern* betrifft.<sup>95</sup> Zudem besinnt er sich auf dessen Bedenken bei der Frage nach der Verschriftlichung von Jodelmelodien, denn «[s]chon F. Huber fand das setzen [sic] der Jodel in Noten eine schwierige Sache, teilweise fast unmöglich».<sup>96</sup>

Da Huber seine Jodelmelodien oft stark ornamentierte und sie gesangstechnisch sehr anspruchsvoll gestaltete, mussten sie, um der Nachfrage nach Jodelliedern für Laienchöre nachzukommen, vereinfacht werden. Teilweise liessen sich solche vereinfachten Melodien besser kommerzialisieren als die Originale von Huber selbst. Diesen Vereinfachungsprozess

90 Ebd., S. 178.

91 Ebd.

92 Johann Rudolf Krenger, *Der Alphornbläser. Kurze Beschreibung der Form, Beschaffenheit, Tonumfang, Klangfarbe und Wirkung des Alphorns, nebst 100 methodisch geordneten Übungsbeispielen und melodischen Sätzen für Anfänger und vorgerücktere Alphornbläser*, Interlaken: [Selbstverlag des Verfassers], 1921, S. 6.

93 Krenger arbeitete an Band eins bis fünf mit. Band fünf erschien 1925, dem Todesjahr Krengers.

94 Schmalz-Krenger, *Bi üs im Bärnerland*, S. 29.

95 Ebd., Bd. 1, S. 6.

96 Ebd., Bd. 1, S. 14.

erläutert Gassmann am Beispiel der Huberschen Vertonung des *Geissreihens*,<sup>97</sup> eines Gedichtes von Gottlieb Jakob Kuhn:

Kuhn hat den Volkston vorzüglich getroffen, und sein Gedicht ist darum auch eingedrungen. Mit der stark verzierten Melodie Hubers haben sich hingegen unsere Volkssänger nicht befreunden können. Schon in den siebziger [1870er] Jahren tauchte eine andere Weise unbekannter Herkunft auf, die sich an den Eidgenössischen Schwing-, Älpler- und Jodelfesten als Vortragsstück bewährte [...].<sup>98</sup>

Möglicherweise war im Fall des Liedes *Wie baas isch mir da obe* auch die Vereinfachung der Melodie der Beweggrund für die Neubearbeitung von Schmalz und Krenger. Hier abgebildet ist die Melodiestimme des vierstimmigen Chorsatzes von 1913.

Gemütlich

Wi baas isch mir da o-be so nah dem Glet-scher zue. Früh vom  
 5 Mor-ge bis am A-be, han - i vor Freud kei Rueh, han i vor Freud kei  
 10 Rueh. jo lo lo-u i du jo li a-a ho jo li-a, li-a, li-a li a-a ho li ho li u ri du  
 17 jo lo lo u i du jo li a-a ho, jo li a, li a, li a u ri a du.

Bsp. 6: Melodiestimme von «Wie baas isch mir da obe» aus *Bi üs im Bärnerland*.<sup>99</sup>

97 Der *Geissreihen* wurde in der Sammlung von Schweizer Kühreihen und Volksliedern von 1826 erstmals veröffentlicht (Wyss, *Sammlung*, 1826, S. 30).

98 Alfred Leonz Gassmann, *Was unsere Väter sangen. Volkslieder und Volksmusik vom Vierwaldstättersee, aus der Urschweiz und dem Entlebuch, nach dem Volksmund in Wort und Weise aufgezeichnet*, Basel: G. Krebs, 1961, S. 289. Gassmann veröffentlicht sowohl die Melodie Hubers von 1826, sowie zwei davon abweichende Versionen des *Geissreihens* in dieser Publikation (S. 103). Die eine Version entspricht gemäss Gassmann der Art und Weise wie der *Geissreihen* in Luzern, die andere wie er in Weggis um 1950 gesungen wurde. Zu den beiden Varianten schreibt er: «Aufnahmen nach verschiedenen Sängern haben die gleichbleibende Strophenmelodie ergeben, und auch die *Lobä-Rufe* stimmen überein, nicht aber der Jodel, der nach der Kehlertigkeit des Sängers bald schlichter, bald kunstvoller verziert gesungen wird; s. die Varianten. Das Lied darf als charakteristisch für die Melodiebildung unserer Älpler angesehen werden, deren Merkmale: akkordische Motivik und wellenartig steigende Melodik, Umfang von zwei Oktaven und Alphorn-Fa, in schöner Übereinstimmung mit den Linien unserer Bergketten stehen.» (S. 289). Auch in diesen Varianten des *Geissreihens* erscheinen demnach Bezüge zur Alphornmelodik.

99 Schmalz-Krenger, *Bi üs im Bärnerland*, 1913, S. 29.

Das Jodellied ist in der Sammlung betitelt mit «Wie baas isch mir da obe. Volksmelodie nach Angabe von O. Schmalz.-Gesetzt von J. Rud Krenger».<sup>100</sup> Ein Hinweis auf Huber fehlt<sup>101</sup> und es bleibt unklar, ob sich Schmalz und Krenger am Original von 1826 orientierten.<sup>102</sup> Dagegen spricht, dass die Neukomposition melodisch, rhythmisch und metrisch wesentlich andere Züge trägt. Die neue Fassung steht im Dreivierteltakt und nicht mehr im Zweivierteltakt, als Tonart dient B-Dur statt G-Dur, und die Neufassung verzichtet auf virtuose Sechzehntelbewegungen. Der einleitende Jodelteil, der bei Huber eine starke Anlehnung an Alphornmelodik zeigt, fehlt gänzlich.

Für einen Bezug zu Huber spricht – neben der Verwendung desselben Textes –, dass Schmalz die Komposition ebenfalls mit einer Alphornmelodie beginnt. Die erste viertaktige Phrase der Melodiestimme (bis zum Wort «zue») repräsentiert eine typische Alphornmelodie, einschliesslich des Alphorn-fa (Takt 3). Auch der weitere Verlauf der Strophe basiert grösstenteils auf dem sechsten bis zwölften Teilton einer Naturtonreihe beginnend mit  $B_1$  (vgl. Bsp. 3). Einzig die Note  $a^1$  in Takt fünf kann in dieser Lage auf einem Alphorn in B nicht gespielt werden.<sup>103</sup> Die Töne  $e^2$  und  $g^2$  erklingen auf einem Alphorn in B als 11., beziehungsweise 13. Teilton und weichen von der gleichstufig temperierten Stimmung ab. Der Jodelteil ist aufgrund des Tonumfangs, der sich auf der Naturtonreihe theoretisch bis zum 20. Teilton erstreckt, nicht auf das Alphorn übertragbar. Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass die Melodiestimme der Version von Krenger und Schmalz sich sehr klar von derjenigen Hubers unterscheidet. Die Melodien beider Versionen, zwischen denen beinahe hundert Jahre liegen, verbindet aber ihr eindeutiger Einbezug der Alphornmelodik.

Bei Ferdinand Fürchtgott Huber kann erstmals aufgezeigt werden, wie die Alphornmusik und das Jodeln kompositorisch verbunden werden. Mit seiner gleichzeitigen Tätigkeit als Förderer des Alphorns und als Komponist von Jodelliedern kann Ferdinand Fürchtgott Huber somit als Initiator einer musikalischen Beziehung zwischen Alphorn und Jodel betrachtet werden. Unterstützt wird diese Einschätzung durch den Umstand, dass Schmalz

100 Ebd.

101 Bei einem anderen Jodellied *Was heimelig syg*, das im selben Band erscheint, geben Krenger und Schmalz an, dass die Melodie von Huber stammt.

102 Schmalz und Krenger sind nicht die ersten, die Hubers Jodellied veröffentlichen. Es findet sich auch bei Bonifaz Kühne, *Lieder aus der Heimat. 75 Schweizer Volks- und National-Lieder für eine mittlere Stimme mit Begleitung des Pianoforte*, Bd. 2, Basel u.a.: Gebrüder Hug, [1899–1900], S. 15–16. Der Dirigent und Komponist Bonifaz Kühne (1854–1922) veröffentlicht zwei Versionen des Jodelliedes in seiner Publikation: Nummer «8. Meh dass äbbe. Alte Schweizer Melodie» (S. 15) und Nummer «9. Meh das eba. Ferd. Huber» (S. 16). Beide entsprechen nicht Hubers Komposition von 1826 obwohl er bei letzterer als Urheber angegeben wird. In der jüngeren Publikation von Bonifaz Kühne, *Lieder aus der Heimat. 100 Schweizerlieder für Gesang oder Klavier allein*, Leipzig/Zürich: Gebrüder Hug & Co., 1908, ist nur noch die erste Version, ohne Verweis auf Huber, abgedruckt (S. 139). Falls Schmalz und Krenger diese Ausgabe zur Vorlage hatten, erklärt das den fehlenden Verweis auf Huber. Diese Version des Liedes bei Kühne hat melodische Ähnlichkeiten mit der Version Schmalzes und Krengers.

103 Die Note  $b^2$  in Takt acht ist die einzige Note im Strophenteil, die den Tonumfang übersteigt. Sie entspricht dem 16. Teilton und kann nur von sehr virtuosen Bläsern gespielt werden.

und Krenger, zwei der prägendsten Jodelliedkomponisten und Förderer des Alphorns in der Schweiz, sich auf Huber beriefen und sich in dessen Nachfolge stellten. Hubers Kompositionen wurden auch in diversen späteren Sammlungen aufgenommen und weitertradiert<sup>104</sup> und wirken überdies bis in die heutige Praxis des Jodelns weiter.

## Abstract

One aesthetic concept of alphorn music in Switzerland is that the performance of an alphorn tune should sound like natural yodeling played on a musical instrument. A mutual influence of alphorn music and yodeling may come from the first half of the 19<sup>th</sup> century. At that time, a group of dedicated citizens endeavored to promote both alphorn music and yodeling. A central figure of this movement was the St. Gallen composer Ferdinand Fürchtegott Huber (1791–1863). Huber used elements of folk singing and alphorn music in his compositions, which are among the earliest *Jodellieder*. As a connoisseur of folk songs, a composer and a professional trumpet player, he was the appropriate person to give alphorn courses in which he even experimented with polyphony. An analysis of Huber's yodel compositions intends to shed light on the musical relationship between the alphorn music and the yodeling of his era. Huber's work is recognized as the first attempt towards a musical blending of alphorn melodies, cattle calls and yodeling.

## Bibliographie

- Amweg Gustave, *Les Arts dans le Jura Bernois et à Bienne*, Porrentruy: [Selbstverlag des Verfassers], 1937.
- Arnim Achim von – Brentano Clemens, «Des Knaben Wunderhorn, 1. Band», in: *Ludwig Achim's von Arnim sämtliche Werke*, Bd. 13, Charlottenburg: Egbert Bauer, 1845.
- Bachmann-Geiser Brigitte, *Das Alphorn. Vom Lock- zum Rockinstrument*, Bern u.a.: Haupt, 1999.
- , *Europäische Musikinstrumente im Bernischen Historischen Museum. Die Sammlung als Spiegel bernischer Musikkultur*, Bern: Bernisches Historisches Museum, 2001 (= Schriften des Bernischen Historischen Museums, 3).
- Baumann Max Peter, «Die Älplerfeste zu Unspunnen und die Anfänge der Volksmusikforschung in der Schweiz», in: *Schweizer Töne. Die Schweiz im Spiegel der Musik*, hrsg. von Gerhard Anselm und Anette Landau, Zürich: Chronos, 2000.
- , Art. «Jodel», in: *Historisches Lexikon der Schweiz* (HLS), 2015, 07.11.2017: <[www.hls-dhss.ch/textes/d/D11891.php](http://www.hls-dhss.ch/textes/d/D11891.php)>.

104 Vgl. u.a. Knop, *Les délices de la Suisse*; Kühne, *Lieder aus der Heimat. 75 Schweizer Volks- und National-Lieder*; und Schmalz, *Bi üs im Bärnerland*.

- , *Musikfolklore und Musikfolklorismus. Eine ethnomusikologische Untersuchung zum Funktionswandel des Jodels*, Winterthur: Amadeus, 1976.
- Cherbuliez Antoine-Elisée, *Die Schweiz in der Deutschen Musikgeschichte*, Frauenfeld: Huber, 1932.
- Dübi Heinrich, «Die Verdienste der Berner um die Volkskunde im 18. Jahrhundert», in: *Schweizerisches Archiv für Volkskunde = Archives suisses des traditions populaires*, 18 (1914), S. 57–77.
- , «Die Verdienste der Berner um die Volkskunde im 18. Jahrhundert: Nachträge», in: *Schweizerisches Archiv für Volkskunde = Archives suisses des traditions populaires*, 19 (1915), S. 85–96.
- Föllmi Beat A., Art. «Huber, Ferdinand Fürchtegott», in: *MGG<sup>2</sup>P*, Bd. 9 (1998), Sp. 437.
- Gallati Rudolf – Wyss Christoph, *Unspunnen 1805–2005. Die Geschichte der Alpirtenfeste*, Unterseen-Interlaken: Schläfli, 2005.
- , *Unspunnen. Die Geschichte der Alpirtenfeste*, Unterseen-Interlaken: Schläfli, 1993.
- Gassmann Alfred Leonz, «Schweizer Jodel und Jodelied», in: *Die Geschichte des Eidgen. Schwingerverbandes. Eine Darstellung vaterländischer Volksspiele*, hrsg. vom Eidgenössischen Schwingerverband, Zürich: Orell Füssli, 1924.
- , *Was unsere Väter sangen. Volkslieder und Volksmusik vom Vierwaldstättersee, aus der Urschweiz und dem Entlebuch, nach dem Volksmund in Wort und Weise aufgezeichnet*, Basel: G. Krebs, 1961.
- Gysi Fritz, «Das Alphorn», in: *Die Alpen. Monatsschrift des Schweizer Alpenclub*, 1 (1925), S. 53–62.
- Heim Ignaz, *Sammlung von Volksgesängen für den gemischten Chor*, Zürich: Selbstverlag der Zürcherischen Kommission der zürcherischen Schulsynode, 1883 (1. Aufl. 1865).
- Heinitz Wilhelm, *Instrumentenkunde*, Potsdam: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, 1929 (= Handbuch der Musikwissenschaft).
- Huber Ferdinand Fürchtegott, «Aus Ferdinand Huber's Leben. Von ihm selbst geschrieben», in: *St. Galler-Blätter für Unterhaltung, Belehrung und literarische Mittheilungen*, 3 (1863).
- , *Der Heerdenreihen. Lied für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte oder der Gitarre*, München/Bern: J. Aibl: s.d.
- , *Sechs fünfstimmige Kuhreihen. Componirt und dem Herrn Dr. F. Mendelssohn=Bartholdy, K. Pr. General-Musikdirektor, hochachtungsvoll zugeeignet von Ferdinand Huber, Gesanglehrer in St. Gallen*, St. Gallen: [o.V.], ca. 1845.
- Klier Karl, *Volkstümliche Musikinstrumente in den Alpen*, Kassel u.a.: Bärenreiter, 1956.
- Knop Ernst, *Les délices de la Suisse, ou, Choix de ranz des vaches (Kuhreihen) et autres chants nationaux suisses, chantés par Madame Stockhausen, arrangé pour piano seul, sans paroles par Fréd Hegar*, Basel: Knop, 1838.
- König Franz Niklaus, *Reise in die Alpen*, Bern: bey dem Verfasser, 1814.
- Krenger Johann Rudolf, *Der Alphornbläser. Kurze Beschreibung der Form, Beschaffenheit, Tonumfang, Klangfarbe und Wirkung des Alphorns, nebst 100 methodisch geordneten Übungsbeispielen und melodischen Sätzen für Anfänger und vorgerücktere Alphornbläser*, Interlaken: [Selbstverlag des Verfassers], 1921.
- , «Vom Alphorn und Alphornblasen», in: *Die Geschichte des Eidgen. Schwingerverbandes. Eine Darstellung vaterländischer Volksspiele*, hrsg. vom Eidgenössischen Schwingerverband, Zürich: Orell Füssli, 1924.
- Kuhn Gottlieb Jakob, *Sammlung von Schweizer=Kuhreihen und alten Volksliedern, nach ihren bekannten Melodien in Musik gesetzt. Zweyte, verbesserte und vermehrte Ausgabe*, Bern: Burgdorfer, 1812.

- Kühne Bonifaz, *Lieder aus der Heimat. 75 Schweizer Volks- und National-Lieder für eine mittlere Stimme mit Begleitung des Pianoforte*, Bd. 2, Basel u.a.: Gebrüder Hug, [1899–1900].
- , *Lieder aus der Heimat. 100 Schweizerlieder für Gesang oder Klavier allein*, Leipzig/Zürich: Gebrüder Hug & Co., 1908.
- Küsgens Philipp, «Ein erfundener Erinnerungsort: Das Alphorn in der Schweiz», in: *Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft / Annales Suisses de Musicologie / Annuario Svizzero di Musicologia*, 28/29 (2008/2009), S. 171–194.
- Nef Karl, *Ferdinand Fürchtegott Huber. Ein Lebensbild*, St. Gallen: Zollikofer'sche Buchdruckerei, 1898 (= Neujahrsblatt des historischen Vereins St. Gallen, 38).
- , «Die Verbreitung des Alphorns», in: *Schweizerische Musikzeitung und Sängerbblatt*, 47 (1907), S. 248–249.
- Oehme-Jüngling Karoline, *Volksmusik in Der Schweiz. Kulturelle Praxis und gesellschaftlicher Diskurs*, Basel: Waxmann/SGV, 2016.
- Oskar Friedrich Schmalz und der heimatliche Jodelgesang, hrsg. vom Eidgenössischen Jodlerverband und Bernisch-Kantonalen Jodlerverband, Thun: Fritz Weibel, 1951 (= Bi üs im Schwyzerland).
- Puskás Regula, Art. «Huber, Ferdinand Fürchtegott», in: *Historisches Lexikon der Schweiz (HLS)*, 2010, 10.11.2017: <<http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D11962.php>>.
- Rüsch Walter, *Ferdinand Huber. Der Komponist unserer schönsten Schweizerlieder*, Schaan: Alpenland-Verlag, 1932.
- , «Luegid vo Berg und Thal», in: *Die Berner Woche in Wort und Bild: ein Blatt für heimatliche Art und Kunst*, 24 (1934), S. 784–785.
- , *Die Melodie der Alpen. Gedanken über Ferdinand Fürchtegott Huber*, Zürich/Zollikon: E.A. Hofmann, 1942.
- Schmalz Oskar Friedrich – Krenger Johann Rudolf, *Bi üs im Bärnerland. Volks- und Jodellieder*, Bd. 1, Bern: Müller-Gyr Söhne, 1913.
- Schmid Regula, «Luaged, vo Bergen u Thal: das Lied als Erinnerungsort», in: *Schweizerische Zeitschrift für Geschichte*, 61/3 (2011), S. 269–289.
- «Schweizerisches Musikfest in Basel. (Schluss.)», in: *Neue Zeitschrift für Musik*, 13/17 (1840), S. 67–68.
- Schweizer Kühreihen und Volkslieder. Reprint nach der vierten, vermehrten und verbesserten Ausgabe, erschienen bei J.J. Burgdorfer*, hrsg. von Johann Rudolf Wyss, Bern 1826; neu hrsg. von René Simmen mit einem Kommentar von Brigitte Bachmann-Geiser, Zürich: Atlantis, 1979.
- Sommer Hans-Jürg, *Eine Auswertung und Interpretation historischer Quellen zur Alphornmelodik*, Oensingen: alphornmusik.ch, 2013 (1. Aufl. 2010).
- Szadowsky Heinrich, «Die Musik und die tonerzeugenden Instrumente der Alpenbewohner», in: *Jahrbuch des Schweizer Alpenclub*, 4 (1867/1868), S. 275–352.
- Szadowsky-Burckhardt Manfred, «Heinrich Szadowsky 1828–1878», in: *Rohrschacher Neujahrsblatt*, 56 (1966), S. 75–86.
- Tobler Alfred, *Kühreihen oder Kühreigen, Jodel und Jodellied in Appenzell*, Leipzig/Zürich: Gebrüder Hug, 1890.
- Vignau Charlotte, *Modernity, complex societies, and the alphorn*, Lanham u.a.: Lexington, 2013.
- Wagner Franz Sigmund, *Acht Schweizer=Kühreihen, mit Musik und Text*, Bern: Ludwig Albrecht Haller, 1805.

- Wiora Walter, *Zur Frühgeschichte der Musik in den Alpenländern*, Basel: Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde, 1949 (= Schriften der Schweizerischen Gesellschaft für Volkskunde, 32).
- Wüthrich Lukas Heinrich, *Das Oeuvre des Kupferstechers Christian von Mechel*, Basel/Stuttgart: Helbing & Lichtenhahn, 1959 (= Basler Beiträge zur Geschichtswissenschaft, 75).
- Wyss Johann Rudolf, *Sammlung von Schweizer Kühreihen und Volksliedern*, Bern: Burgdorfer, 1818.
- , *Sammlung von Schweizer Kühreihen und Volksliedern*, 4. vermehrte und verbesserte Ausgabe, Bern: Burgdorfer, 1826.
- Zulauf Max, *Das Volkslied in der Schweiz im 19. Jahrhundert*, hrsg. von der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft Sektion Bern, Solothurn und Westschweiz, Bern: Haupt, 1972.
- Zwinger Theodor, *Fasciculus Dissertationum Medicarum Selectiorum*, Basel: Johann Conrad von Mechel I, 1710.





SUSAN RUTHERFORD (Manchester)

## Divining the “diva”, or a myth and its legacy: female opera singers and fandom

Tutto è transizione, mezze tinte;  
tutto mite, vizj, glorie e virtù...

*La fama*, 1 January 1836

Divas are everywhere, nowadays. The contemporary media’s term of choice for a female opera singer also encompasses virtually every other kind of performer: there are pop divas, soul divas, disco divas; divas of cinema, theatre and wrestling; soap divas, catwalk divas, surf divas, even dot.com divas. Numerous businesses similarly exploit the term, including (amongst others), an Italian radio station (Radio Diva FM), a lesbian magazine, an all-woman jazz orchestra based in New York, a model agency in Singapore, a hotel in San Francisco. The allure of the diva as a concept can be used to reinforce the innate glamour of a product (as demonstrated by an Australian fashion jewellery retailer) or to confer glamour where it is ostensibly lacking (such as the “DivaCup”, a “green” alternative to sanitary pads). Some uses of the term are the result of felicitous acronyms, such as the “Double Interferometer for Visual Astrometry” (DIVA), a scientific instrument designed to measure the positions, movements and brilliance of the stars.<sup>1</sup> And there are countless self-help books designed to enable us to realise our “inner” divas: Elon Bomani’s *Dynamic diva dollars: for women who aren’t afraid to be millionaires* (2007), Merci Miglino’s *From doormat to diva! Taking center stage in your own life! 10 steps to personal stardom!* (2004), or Bates, O’Crean, Thompson and Vaile’s *I am diva! Every woman’s guide to outrageous living* (2003), with its recommended mantra:

I am sensuous, succulent, passionate;  
I am outrageous, electrifying, fabulous;  
I AM DIVA.<sup>2</sup>

What does it all mean? Where did it begin? And where will it end?

An attempt to answer such questions might start with lexicology. The *Oxford English Dictionary* defines “diva” as “a distinguished female singer, a prima donna”. Although most early divas were indeed prima donnas, not all prima donnas were divas. “Prima donna” was

1 <[www.aspbooks.org/a/volumes/article\\_details/?paper\\_id=18711](http://www.aspbooks.org/a/volumes/article_details/?paper_id=18711)> (accessed 24 November 2017). Rather more of a stretch is an engineering research project funded by the EU, ‘Dynamic Variability in Complex, Dynamic Systems’ (DiVA): <[www.ict-diva.eu](http://www.ict-diva.eu)> (accessed 24 November 2017).

2 Elena Bates – Maureen O’Crean – Molly Thompson – Carilyn Vaile, *I am diva! Every woman’s guide to outrageous living* (New York: Warner Books, 2003).

a contractual term denoting the leading female singer in a company, and thus applicable not just to elite opera houses but also to small theatres and touring troupes, where major stars rarely performed. Few of the usages cited above involve singers, however; and so we must ask what else is meant by the term “diva”. What extramusical qualities are implied, and why? And why has modern scholarship so willingly appropriated this slippery, fantastic term as a synonym for the female opera singer? It is something I have occasionally done myself, and probably will do so again, but nonetheless I grow increasingly dissatisfied with the term.

This essay is therefore a reflection on how, where and why this nomenclature originated, and what might be its broader implications. I want to consider one small detail on that canvas: a tableau of three Italian sopranos – Giuditta Pasta, Giulia Grisi and Adelina Patti – that reveals something of the emergence of this term in Italy in the 1820s and its subsequent entry into the English language. Finally, I consider the impact of the image of the “diva” in current discourses, and invite a rethinking of our use of the term in musicology.

## 1. Italy

The myth of the opera “diva” was largely a nineteenth-century construction, deriving from a clutch of interlocking factors: women’s brief predominance on the operatic stage in the early decades of the period and their appearance of “otherness” from conventional femininity (increased by Romanticism’s postulation of music performance in the realm of the “uncanny”); the expansion of the opera industry and the development of large public audiences, with the concomitant emphasis on narratives containing strong female roles; and the emergence of a press dedicated to musico-theatrical matters.<sup>3</sup> The term itself, of course, had a much longer history. Deriving from the feminine form of the Latin “divus” (god), “diva” in Italian literary tradition was a term of homage to a beautiful woman, in the elaborate and often mythological imagery used by early poets.<sup>4</sup> In renaissance poetry, it was initially conferred on women who had died (see, for example, Petrarch on Laura, or

3 On the history of women singers in the nineteenth century, see John Rosselli, *Singers of Italian opera: a history* (Cambridge: Cambridge University Press, 1992; Susan Rutherford, *The prima donna and opera, 1815–1930* (Cambridge: Cambridge University Press, 2006); *The arts of the prima donna in the long nineteenth century*, ed. Rachel Cowgill and Hilary Poriss (Oxford: Oxford University Press, 2012); *Technology and the diva: sopranos, opera and media from Romanticism to the Digital Age*, ed. Karen Henson (Cambridge: Cambridge University Press, 2016).

4 Francesco d’Alberti di Villanuova, *Dizionario universale critico, o Enciclopedia della lingua italiana*, 6 vols. (Lucca: Domenico Marescandoli, 1797), vol. 2, p. 219. Only in later dictionaries was the term broadened to include female performers: see *Grande dizionario della lingua italiana*, fondato da Salvatore Battaglia, 21 vols. (Torino: UTET, 1961–2002), vol. 4, pp. 850–851: “3. Attrice famosa e applaudita; cantante valente e ricercata (e si riferisce in particolare alle prime donne dell’opera lirica, alle più celebri attrici cinematografiche, alle prime ballerine dello spettacolo di rivista”. The earliest example it provides of such usage is taken from Giovanni Verga’s *La serata della diva*, in *Don Candeloro e Compagni* (1894).

Bernardo Pulci's sonnet about Simonetta Cattaneo), as a mark of their passing to celestial realms.<sup>5</sup> Increasingly, it also came to be applied to living women: Michelangelo to Vittoria Colonna, or Ercole Strozzi to Lucrezia Borgia ("De diva Borgia canente").<sup>6</sup>

How then did this element in the standard courtly lexicon on women come to acquire other meanings beyond the acknowledgement of admired and beloved beauty? Although early opera audiences encountered the term through the mythological focus of many plots with their casts of gods and goddesses, "sirena", with its hint of delight and danger, was the more common expression used about female singers during the first two hundred years of opera history.<sup>7</sup> The gradual substitution of that term by "diva" begins to appear in the early nineteenth century, as in a sonnet addressed to Isabella Colbran published in Bologna in 1809.<sup>8</sup> This shift received its biggest impetus, however, from the later discourses around Giuditta Pasta.

During the 1820s, Milan was in the grip of the "regno delle ballerine" (the reign of the ballerinas) and the feverish competition between the state-sponsored Teatro alla Scala and the city's other theatres, particularly the Teatro Carcano. The growing commercialisation of the operatic marketplace and the cultivation of a more inclusive audience was fed by the new Italian musical press.<sup>9</sup> Publishing a range of material on the singer (sonnets and odes, formal reviews, items of gossip, satirical treatments and short stories), musico-theatrical periodicals spawned the development of modern notions of celebrity.

A conflict soon emerged, however, between an increasingly laudatory style of journalism and the pedagogical bias of the older critics. One particular focal point was the much-anticipated return to northern Italy in 1829 of the soprano Giuditta Pasta, whose performances in Paris, London, Naples and Vienna over the previous decade had

5 Pulci's sonnet, entitled *La diva Simonetta a Giuliano de' Medici* (published in 1494) was written following her death. *Stanze di messer Angelo Poliziano per la giostra del magnifico Giuliano di Piero de' Medici*, a cura di Vincenzo Nannucci (Firenze: Giuseppe Magheri e Figli, 1812), pp. 96–97.

6 *Rime e prose di Michelangelo Buonarroti, pittore, scultore, architetto, e poeta fiorentino*, a cura di Giannina Mazzuchelli (Milano: Giovanni Silvestri, 1821), p. 66. *Lucrezia Borgia nell'opera di cronisti, letterati e poeti suoi contemporanei alla corte di Ferrara: studi nel V centenario delle nozze di Lucrezia Borgia e don Alfonso d'Este*, a cura di Gianna Vancini (Ferrara: Este, 2003), p. 96. In discussing Ariosto's *Orlando furioso*, Giambattista Giraldo Cinzio (1504–1573) argued that the term "diva" should only be used after the death of one's beloved – not while she was still alive. *De' romanzi, delle comedie e delle tragedie: ragionamenti*, 2 vols., ed. G. B. Pigna (Milano: G. Daelli, 1864), vol. 2, pp. 133–134, 138–139. Metastasio's libretto *Angelica* (1720, Naples), based on *Orlando*, reproduced the addresses of the rival suitors, Orlando and Medoro to the heroine as respectively "o mia bella diva" and "mia cortese diva". *Opere del signor abate Pietro Metastasio* (Paris: Herissant, 1733), vol. 10, p. 216.

7 Rutherford, *Prima donna and opera*, pp. 27–57.

8 "Quando, o Diva ISABELLA, il tuo dolore / Canti a lui che disio nuovo ti accende / Tanta dolcezza per chi ben l'intende / Move or la tua pietate ed or l'amore". *Due secoli di vita musicale: storia del Teatro Comunale di Bologna*, a cura di Lamberto Trezzini (Bologna: Nuova Alfa Editoriale, 1966), ill. 58.

9 Marco Capra, "La Casa editrice Sonzogno tra giornalismo e impresariato", in *Casa Sonzogno. Vol. I: Testimonianze e saggi. Cronologie*, a cura di Mario Morini, Nandi Ostali, Piero Ostali jr. (Milano: Casa Musicale Sonzogno, 1995), pp. 243–290; also id., "Alla ricerca dei periodici musicali: in margine alla pubblicazione del catalogo dei periodici musicali delle biblioteche della Campania", in *Rivista Italiana di Musicologia*, 32/2 (1997), pp. 367–382.

acquired unusual plaudits. Stendhal's long paean to her in 1824, redolent with mystic allusions, claimed her voice could "weave a spell of magic about the plainest word in the plainest recitative", and had "the ability to produce a kind of resonant and magnetic vibration, which, through some still unexplained combination of physical phenomena, exercises an instantaneous and hypnotic effect on the soul of the spectator".<sup>10</sup> On her arrival in Milan at the newly refurbished Teatro Carcano in her roles as Semiramide (Rossini), Nina (Paisiello), Tancredi (Rossini), Desdemona (Rossini) and Medea (Mayr), Pasta fulfilled all expectations – at least for her audience and most of the critics. She was recognised as an exceptional artist, who brought something "wholly new" in her dramatic conception of her roles.<sup>11</sup> By the end of the season, Carlo Ritorni, editor of *L'Eco*, had dubbed her "diva del mondo".<sup>12</sup>

Yet there were also voices of dissent. Some criticised the "veiled" quality of Pasta's middle notes, her uneven intonation, and even her acting.<sup>13</sup> In a letter to *L'Eco* on 29 April 1829, an anonymous subscriber took issue with the hyperbole Pasta was attracting. He was content for her to be described as "unica e divina" (unique and divine), because such qualities were now rather common, but he could not forgive the statement made in an album dedicated to her, that "tutta l'Europa va debitrice" (all Europe was indebted) to Pasta's mother. What debts, he inquired with heavy irony, could Europe have towards either Pasta or her mother? Was Pasta by any chance "una legislatrice, un genio universale? Andrebbe a lei debitori dei progressi dell'incivilimento, della filosofia, delle scienze, di qualche utile e miracolosa scoperta, o che so io?"<sup>14</sup> And while Pasta was to be praised for rousing her audiences to such enthusiasm (particularly given the ephemeral nature of singing), "le esagerazioni finiscono per generare il ridicolo" and thus wronged the object of praise herself.<sup>15</sup>

Ritorni's account three months later of Pasta's farewell evening after fifty performances at the Teatro Carcano demonstrated that such "exaggeration" was not confined to written reviews:

Folla immensa, centinaia di persone rimandate anche di buon'ora per mancanza di luogo; applausi prima del canto, nel canto, e dopo il canto; col battere e ribattere, con fazzoletti sventolanti, con festose grida, per non dire di più, e poi fiori, mazzi, e mazzetti, corone, sonetti, quaglie, colombe, e anche passere, e pioggia d'oro; la riunione insomma di tutti i modi e i mezzi d'esprimere aggradimento, favore, applauso straordinario, infinito, incredibile, modi antichi e moderni, indigeni e esotici. Tutto fu posto in opera e pareva che nulla bastasse. E infatti non bastò, ché una folla immensa accompagnò a casa madama Pasta, e rimase applaudendo, e farneticando sotto le sue finestre fino a giorno. Noi conveniamo volentieri, che vi fu esagerazione ed eccesso: ma altri poi converrà che questi eccessi e questi esagerazioni non hanno

10 Stendhal, *The life of Rossini*, trans. Richard Coe (1824: repr. London: John Calder, 1985), pp. 371–374.

11 *L'Eco*, 25.05.1829, p. 248.

12 Carlo Ritorni, *Annali del teatro della città di Reggio anno 1829* (Bologna: Nobili & C., 1829), p. 192.

13 See, for example, *Il censore universale dei teatri*, 09.05.1829, p. 146.

14 "a legislator, a universal genius? Might Europe be indebted to her for the progress of civilisation, of philosophy, of science, of some useful and miraculous discovery?" *L'Eco*, 29.04.1829, p. 203.

15 "exaggerations end up by generating ridicule" Ibid.

luogo ove non sia un vero merito. Questa risveglia l'entusiasmo, che una volta eccitato non conosce limiti, non ha confine: ma, ripetiamo, il troppo è sempre troppo e non è mai tutto vero. Qui v'è spirito di partito, come doveva essere ove sono aperti due teatri dello stesso genere di spettacolo, e due prime donne di prima sfera.<sup>16</sup>

Even Ritorni, whose plaudits (although more measured than some) were partly responsible for whipping up this frenzy, finally seems to have thought enough was enough.<sup>17</sup>

The aspect of “excess” became increasingly troublesome to other commentators. On 5 December 1829, Luigi Prividali, the editor of *Il censore universale dei teatri*, complained of the “divinizzazione” of singers such as Pasta.<sup>18</sup> In order to deserve such an epithet, he argued, a singer would need to demonstrate perfection:

una bellissima voce, un'intuazione sempre sicura, un positivo registro, una somma facilità di cantare in tutti i generi, e di crearsi uno stile di canto tutto suo proprio e tutto bello con infiniti modi e frasi ragionevolmente e gustosamente diversificarlo; gli domanderò sul teatro una bella presenza, una chiara ed esatta pronunzia, una rappresentanza naturale ed illusoria dei caratteri da esso assunti.<sup>19</sup>

In short, there needed to be an unassailable level of objective achievement, not just fame.

Although many argued that Pasta's artistry was indeed extraordinary, Prividali had a point. The process of “divinizzazione” was a legacy from Roman times, when emperors and increasingly their wives and relatives were deified in religious cults on their death (and sometimes before). A subsequent brief period of acclaim and worship was then mostly followed by an equally vigorous act of erasure, enforced by the latest ruler; as Harriet Flower points out, “oblivion and disgrace” became the “logical opposite of deification of each emperor.”<sup>20</sup> The new cult of celebrity in nineteenth-century periodicals and newspapers became a similar cycle of lavish attention and ignominious humiliation, as Pasta herself would

16 “An immense crowd, hundreds of people turned away because of the lack of a place; applause before the singing, during the singing, and after the singing; clapping and more clapping, with handkerchiefs waving, with festive proclamations... and then flowers, bouquets upon bouquets, garlands, sonnets, quails, doves and even sparrows, and a shower of gold coins – In short, the union of all ways and means of expressing extraordinary, infinite, incredible pleasure, favour, and praise/approval; ways old and modern, indigenous and exotic. All was put to work and it seemed that nothing was enough. And in fact it was not enough, because an immense crowd accompanied madame Pasta home, and remained applauding and raving under her windows until daybreak. We willingly agree that there was exaggeration and excess: but these excesses and exaggerations do not take place where there is not real merit. It is this that arouses enthusiasm, which once excited knows no limits and has no confines: but we repeat, too much is always too much and is never wholly genuine.” *L'Eco*, 3 August 1829, 2/90, p. 368.

17 See, for example, the article on *La farfalla* in *L'Eco*, 16.01.1829, pp. 25–26.

18 *Il censore universale dei teatri*, 05.12.1829, pp. 386–387.

19 “a very beautiful voice, consistently secure intonation, a consummate ability to sing in all genres and to create a style of singing wholly unique and wholly beautiful with infinite ways of logical and tasteful variation... an excellent stage presence, clear and precise pronunciation, [and] a natural, convincing representation of the character portrayed”. *Ibid.*

20 Harriet I. Flower, *The art of forgetting: disgrace and oblivion in roman political culture* (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2006), p. 271. See also Stefano Pietro Zecchini, *Dizionario di sinonimi della lingua italiana* (Torino: UTET, 1860), p. 191.

shortly discover. At times, such qualities existed side by side, as in the two party faction on Erminia Frezzolini (the *frezzolinisti* and the *rigoristi*) who dominated the final fifteen years of her career from 1854 onward – one group lauding her to the skies, the other describing her as first the “shade” of her former self, then the “shade of a shade”, and finally “Lazzaro in gonnella” (Lazarus in a skirt).<sup>21</sup>

Attempts to restrain the growing enthusiasms and manipulations of fandom were largely futile – in part because such adulation was not simply a spontaneous, uncomplicated response to female endeavour. The publicity machine of the media, manipulated (indeed, increasingly owned by) by impresarios, music publishers and theatrical agencies, was an obvious influence. There were other factors too. In 1835, *L'Eco* published a spoof dialogue between the Portuguese mezzo-soprano Luisa Todi (who had died two years previously) and Eaco, the judge of the underworld. Required to account for her life, Todi describes her career as a singer – to the envy and derision of a host of illustrious writers (including Dante, Petrarch, Ariosto, Goldoni and Byron). When they are astonished at the 6000 lire she earns per performance, she advises them to read Adeodato Ressi's *Dell'economia della specie umana*, which demonstrates that “diletto ha il suo valore rappresentativo come tutte le altre cose trafficabili della terra, e l'oro lo rappresenta. Ora si poteva mai spenderne abbastanza per udire la Todi?”<sup>22</sup> Ressi's tract, first published in 1817, had indeed argued that the arts were an important part of the Italian economy and that local consumption of the arts was necessary in order to maximise their export value.<sup>23</sup> The valorisation of opera and its stars was thus aligned with national economic growth. There were additional nuances of political import. The élite opera houses were financially supported by the various, mostly foreign, rulers of the Italian states. Massimo D'Azeglio was not alone in believing that in Milan, for example, the “regno delle ballerine” in the 1820s and 1830s was manipulated by the Austrian political authorities in order to distract the populace from more dangerous ideas of insurrection.<sup>24</sup>

Finally, the discourses around the female singers were inscribed by the period's gender politics. In many respects, Italian theatres were inversions of domestic life among the middle and upper classes. The auditoriums were secular temples of pleasure, adorned with mythological imagery that recalled the source and inspiration of art.<sup>25</sup> The tiered boxes, with their small private ante-rooms where one could dine and entertain, provided miniature alternatives to the drawing-rooms at home. And the “diva”, with her potent, mysterious voice, was the binary opposite of the “angelo del focolare” (the angel of the hearth). Both images were idealised through religious connotations: one Christian,

21 Antonio Mariani, *Erminia Frezzolini: grandeur e décadence (1818–1884)* (Orvieto: Fondazione Cassa di Risparmio di Orvieto, 2005), pp. 206, 218.

22 “pleasure has its representative value like every other commodity on earth, and gold represents it. Now, could one ever spend enough to hear la Todi?” *L'Eco*, 18.02.1835, pp. 81–83.

23 Adeodato Ressi, *Dell'economia della specie umana* (Pavia: Pietro Bizzoni, 1822), pp. 308–311.

24 Massimo D'Azeglio, *I miei ricordi* (Firenze: Barbera, 1891), p. 501.

25 Such as the figure of Apollo depicted on the curtain at the Teatro Carcano or the scene of Parnassus on that of the Teatro Sociale at Mantova.

the other pagan. While the domestic angel was loving, obedient and suffering, the diva was passionate, wilful and proud. Both images were defined by, and designed to support patriarchal hegemony; both could inspire extreme adoration at best and abuse at worst. And both were intrinsic to the epoch because “Woman” was regarded philosophically and scientifically as an “essence”, lacking the individuality of man.<sup>26</sup> Women could – to some degree – appropriate these images for their own purposes and find ways of negotiating between the fiction and the actuality of female experience. But neither gender could fully escape the patriarchal network of practices, laws and discourses.

The emergence and exploitation of the diva was thus born in a complex of social, economic and political factors, which continued to influence the marketing and reception of opera for many years to come.

## 2. Britain

How then did the term “diva” enter the English language?<sup>27</sup> It initially became familiar with British audiences as part of opera itself, via the *cavatina* “Casta diva” in Bellini’s *Norma* – and brought to London in 1833 by none other than Giuditta Pasta.

The role of Norma had been composed for Pasta at La Scala two years previously.<sup>28</sup> Embodying her vocal and dramatic qualities with peculiar effectiveness, it gave a particular shape to the developing myth of the operatic “diva”. Norma, the high priestess of the Druids, was an onstage analogy of the “prima donna”: the leading woman of her pre-Christian community, whose strength, nobility and passion were coupled to duplicity and sexual transgression (a common trope in images of singers, although Pasta herself led a blameless domestic life), courtesy of the two children Norma has secretly borne by the leader of her enemies, Pollione; and whose costume offered – deliciously so, to some critics – the exposure of the female body, particularly the arms and shoulders (Fig. 1).

26 Ludmila Jordanova, *Sexual visions: images of gender in science and medicine* (Madison: University of Wisconsin Press, 1989), p. 8.

27 British periodicals of the same period also described the theatre’s female stars as “deities” and “divinities”. The *Oxford English Dictionary* gives the date for the first recorded entry of “diva” into English usage as 1883, citing *Harper’s Magazine*. Yet it had begun to appear rather earlier. In the first four decades of the century, the *Times* printed the term twice in sonnets about singers – one written in Latin, the other (on the death of Maria Malibran) in Italian.

28 Within the space of twelve months Pasta created three extraordinary roles: *Anna Bolena* (Donizetti) on 26 December 1839 and *Amina* in *La sonnambula* (Bellini) on 6 March 1831, both at the Teatro Carcano; and finally *Norma* at La Scala on 26 December 1831.



Fig. 1: Giuditta Pasta (François Gérard, 1831); Museo teatrale alla Scala.

In some senses, then, Norma is performing the character of a prima donna – who is herself performing Norma. This double-sided image even had her own musical theme: “Casta diva”. Sung to the chaste, serene goddess of the moon (with her overtones of a secular Madonna), it is an anthem not simply *to* but *of* a diva: a bravura display that cruelly exposes a singer’s skill and stamina, encapsulating the essence of early romantic opera in its beauty and virtuosity.<sup>29</sup>

With this role enshrining her artistry and translating its ephemeral nature into a concrete imprint, Pasta’s place within the “monument” of art was assured. Conversely, her grasp in the temporal arena of live performance soon began to weaken. When she introduced *Norma* to London two years later in her final season at the King’s Theatre, Henry Fothergill Chorley remarked: “The glory of Madame Pasta already showed signs

29 Pasta, in fact, believed that the aria was unsingable, and only Bellini’s coaxing and coaching persuaded her to attempt it in performance. For a detailed discussion of Pasta’s performance style and *Norma*, see Susan Rutherford, “‘La cantante delle passioni’: Giuditta Pasta and the idea of operatic performance”, in: *Cambridge Opera Journal*, 19/2 (2007), pp. 107–138.



of waning; she steadily began her evening's task half a tone too flat. Her acting was more powerful and striking than ever – if that could be.<sup>30</sup>

Nevertheless, the transfer in Britain from onstage to offstage usage of the word “diva” lay not in the discourses around Pasta, but stemmed ten years later from articles by the *Era*'s Parisian correspondent about a quite different singer, the Italian soprano Giulia Grisi (1811–1869). Of great personal beauty, Grisi possessed a voice remarkable for its power, flexibility, and limpid tone quality. From the mid-1830s, she alternated between seasons in London and Paris; and it was in a review of her performance in Rossini's *Otello* at the Théâtre-Italien in Paris by the *Era*'s foreign correspondent on 26 February 1843 that Grisi was seemingly first described as a “diva” in the British press:

The part the burly Diva undertakes is the patient, meek, bashful Desdemona; and yet, in *Don Pasquale*, mindful of her matron-like appearance, she insisted, very wisely, on the innocent village maiden being converted into the buxom widow, as more suited to her matronly appearance. Her personification of Desdemona will dress in new colors the beauteous conception of the dramatic bard.<sup>31</sup>

It was a less than flattering baptism: the adjective “burly” immediately undercuts whatever allure the term “diva” possessed, as do the following insistences on Grisi's weight and “matronly appearance”. Why was this term “diva” used at all? In part, because it reflected French usage (as James Davies has ably demonstrated),<sup>32</sup> and therefore denoted the critic's familiarity with exotic continental customs. In fact, he uses it twice: later in the same article, he refers to Giuditta Pasta, recently retired and living in her villa on Lago di Como: “The ex-diva, delighted with the locality, lives there entirely *sans façons*. Her costume is a classic negligé [sic] – sandals, a toge [sic], or a blouse, and rarely with any other garment; she botanises with ardor, and passes much of her time in the garden”. Describing Pasta as the “ex-diva” suggests that the title has now been passed on to Grisi, who was often considered as Pasta's heir (or, by less generous critics, her “imitator”) and who sang a number of her roles – including Norma, a role with which she had a special connection given that she had created Norma's confidante and rival, Adalgisa, alongside Pasta in the original La Scala production of the opera.

What had provoked the critic's hostility? A few days later, his antipathy towards Grisi is even more marked:

There was, of course, no lack of bouquets and crowns for the Diva, nor had the band of *claquers a congé* on the occasion; by their perseverance and audacity they merited whatever they earned. In the midst of such homages a poor white pigeon was observed fluttering about the theatre, embarrassed by a wreath tied to one of its wings. We are yet to learn how a snow-white dove, emblem of candour and innocence, could have been deemed an appropriate offering to la Grisi. It fell fatigued in the midst of the pit, and left

30 Henry Fothergill Chorley, *Thirty years musical recollections*, 2 vols. (London: Hurst & Blackett, 1862), vol. 1, p. 61.

31 *Era*, 26 February 1843.

32 James Q. Davies, “Gautier's ‘diva’: the first French uses of the word”, in: *The arts of the prima donna*, pp. 123–147.

the spectators in the uncertainty whether it was a *mal-adroit* friend or a concealed enemy whose ingenuity had prepared this equivocal symbol for the Diva.<sup>33</sup>

The suggestion that a white dove (the “emblem of candour and innocence”) was an inappropriate analogy for Grisi was a reference to the gossip recently surrounding the soprano. Once a favourite with the young Queen Victoria, Grisi was now regarded in a rather different light. Her reputation had first wobbled when her husband, Vicomte Gérard de Melcy, fought a duel with Viscount Frederick Stewart Castlereagh, in June 1838.<sup>34</sup> The press initially presented Grisi as the innocent victim of Castlereagh’s infatuation; but within a short time she and her husband separated, and in November 1839 she bore Castlereagh a son. Their relationship lasted until April 1841 – and curiously it was also in that month that the *Era*’s attitude toward her began to change. Two years previously, the paper had described Grisi’s performance in *Norma* as “truly great and masterly sustained from beginning to end”.<sup>35</sup> Now she was suddenly criticised for lacking “nobleness, dignity, feeling, sentiment, and graceful action” and an inability to express “passion”.<sup>36</sup>

The *Era*’s attacks on Grisi’s professional qualities continued throughout the season, in contrast to consistently positive reviews in both the *Times* (“The fine voice of Grisi, her brilliant execution, her passion rising to violence, are now identified with Norma”)<sup>37</sup> and the *Musical World*.<sup>38</sup> Then, in August 1841, Grisi began what was to be a solid and lasting alliance with the Italian tenor, Mario.<sup>39</sup> She quickly fell pregnant, and this second impending illegitimate birth provoked comments of an even more personal nature from the *Era*. In reference to a production of Mercadante’s *La vestale* (in which Grisi played a vestal virgin) in Paris on 6 January 1842, the paper reported:

33 *Era*, 05.03.1843.

34 Elizabeth Forbes, *Mario and Grisi: a biography* (London: Victor Gollancz, 1985), p. 38.

35 *Era*, 02.06.1839.

36 “*Norma* ranks as one of Pasta’s most brilliant efforts. Her declamation was Sissonian; her singing was forcible, clear, and impassioned; her action noble, dignified, and classical. Two years after its first appearance – that is, six years ago – Grisi essayed the part. She was *then* new, and her Asiatic eyes and peculiar beauty were sufficient to disarm all criticism. She had wisely availed herself of Pasta’s incomparable conception; and possessing certain imitative powers, she acquitted herself very well. She played this difficult part six years since infinitely better than she has done since. Grisi has her merits. She has a full, round organ of agreeable quality; great flexibility and much facility; but we have no respect for her powers as an artiste in the higher walk of the art. She lacks nobleness, dignity, feeling, sentiment, and graceful action. She can express no passion. There are no outbursts of genius – all is theatrical and conventional. Exertions unsupported by the divine afflatus will wear out organs even made of metal. Time will make encroachments. A change in voice is perceptible, particularly in recitative – there are certain nasal sounds which penetrate to, and sound hardly on the ear” *Era*, 18.04.1841. There are other possible explanations for this review, beyond Grisi’s separation from her aristocratic lover and protector. Perhaps she had indeed given a poor performance. The *Times* did not agree, however: “The fine voice of Grisi, her brilliant execution, her passion rising to violence, are now identified with Norma” (*Times*, 19.04.1841, p. 3.) Or the tone of the review might have been provoked by other off-stage debates about *la vielle garde*, the quartet of singers (Grisi, Rubini, Tamburini and Lablache) who exerted such power at Her Majesty’s Theatre.

37 *Ibid.*

38 *Times*, 23.04.1841, p. 6.

39 Giovanni Matteo, Cavaliere de Candia, known under his *nom-de-plume* as “Mario”.

Grisi, as one of the French theatrical papers states, “is more occupied with attending to her *embonpoint*, which is increasing daily,” than in studying the *Vestale*. Nothing could be less in character, less dramatic, than her appearance. There is really no illusion left.

News of the pregnancy also found its way into other papers and periodicals. By May, the *Musical World* was simply exasperated by the gossip: “What possible pleasure can it be to know that Madame Grisi is in a “delicate situation”? that Signor Mario is implemented in the said “delicacy?”<sup>40</sup> Shortly afterwards Grisi gave birth to a daughter, and acknowledged Mario as the father.<sup>41</sup> The *Era*’s baptism of her as a “burly Diva” occurred on Grisi’s return to the French stage six months later, with those comments about her weight and matronliness being sly digs about her recent pregnancy.<sup>42</sup>

Thus the emergence of the term “diva” in English usage was from the outset associated with two quite different shades of meaning. In the mouth of the *Era*’s Parisian critic, it seems little more than a sneer: an attempt to derail Grisi’s claims to operatic excellence and a means of underlining her foreignness (always a popular slant in the xenophobic British press, which both fêted Italian singers but continually complained about their behaviour and fees). Nonetheless, it was gradually appropriated in a more laudatory sense by other newspapers. Before long, “La Diva” became an accepted soubriquet for Grisi, appearing in other popular newspapers and journals. There were exceptions: the *Times* used it on only two occasions – once in 1848 in a review of a concert, and then not again until her farewell performance in 1861; the *Musical Times*, which virtually ignored Grisi’s career (even denying her an obituary), used it only after she had left the stage.<sup>43</sup>

Grisi’s acquisition of the title owed much to her performances as Norma. Over her twenty-seven years on the London stage, Norma was the role that came to define her, marking her re-entry into London every season (see Fig. 2). And her reviews (the *Era* excepted) were remarkably consistent. In 1843, the *Times* declared that Grisi’s “magnificent representation” made *Norma* “the most popular of modern operas”;<sup>44</sup> in 1852, her “majestic, passionate, terrible” Norma “is one of those efforts which time and experience have matured into perfection”;<sup>45</sup> in 1859, her rendition of the role was “a performance of unsurpassable merit”, an “effort of genius”.<sup>46</sup> If Pasta’s creation of Norma was one contribution

40 *Musical World*, 05.05.1842, p. 137.

41 *Ibid.*, p. 223. Marie Jeanne Catherine died on 22 January 1844.

42 The *Era* remained a staunch enemy of the couple, but this new relationship – though outside the law, as Grisi was unable to obtain a divorce – became a life-long companionship. Both press and public (who had never had much difficulty with it) learned to accept the situation.

43 *Times*, 02.05.1848, p. 4: “The ‘Diva’ was in fine voice”; 30.05.1861, p. 12: “The ‘Diva’ reigned once more.”

44 *Times*, 19.04.1843, p. 5. In 1846, “Those who would see Grisi in perfection – see all she can do in one character – should see her in Norma”; *Times*, 29.04.1846, p. 5.

45 *Times*, 30.04.1852, p. 8.

46 *Times*, 06.06.1859, p. 7. Grisi’s interpretation spanned greater extremes than that of Pasta – more tenderness in Act II, more violence in Acts I and III. “Grisi has been extravagantly praised for her energetic qualities – her vigour, force and stamina, her fierce irony, and overwhelming assumption of passionate rage; but it is in the exhibition of womanly tenderness that she has always surpassed, and even now surpasses, her contemporaries.” *Times*, 02.05.1856, p. 12. We might speculate on the “intertheatricality” of Norma’s

to the myth of the diva, Grisi's longevity and persistence in the role (and in her career in general) was thus another: as one journalist commented, "Nothing could prevail against her. She outlived every omen, every adverse or threatening contingency".<sup>47</sup> Her link with that first Milanese performance back in 1831 and her status as Pasta's heir acquired legendary characteristics. On the final occasion she sang the role in London – the first of her "Eight Farewell Performances" in 1861 – the *Times* critic remarked that when the black veil was thrown over her head as the Druidess awaits execution, "a conviction suddenly flashed upon the audience that 'the last of the Normas' had been seen *for the very last time*".<sup>48</sup>



Fig. 2: Giulia Grisi (Richard Lane and Alfred Chalon, 1837); London, Victoria and Albert Museum.

A successor – of sorts – already had her feet on the stage. In Grisi's ultimate farewell performance as Donna Anna in Mozart's *Don Giovanni*, an eighteen-year old Italian-American

---

tenderness towards her children and her desperate plea in the final act ("Deh! non volerli vittime / Del mio fatale errore") and the public awareness of Grisi's own three infants born outside marriage – and the way in this might (or might not) have mediated spectatorial response and sympathy.

47 *Times*, 30.05.1861, p. 12.

48 *Times*, 20.05.1851, p. 12.

soprano sang the role of Zerlina (see Fig. 3). Her name was Adelina Patti, and she had appeared in London for the first time a few days earlier as Amina in *La sonnambula*.



Fig. 3: Adelina Patti as Zerlina (Camille Silvy, 1862-1863); London, Victoria and Albert Museum.

Patti's success was immediate and astonishing: "the greatest sensation we have known at Covent Garden for years", declared the *Musical World*.<sup>49</sup> Unlike Pasta and Grisi, Patti never sang *Norma* in its entirety (her much lighter voice was destined for different repertoire), but the role nonetheless attended discourses around her London debut like a shadowy fairy godmother at the feast. The *Musical World* reported that the day before Patti's birth on 19 February 1843, her mother (the soprano Caterina Barilli) had sung the title-role of *Norma* at the Grand Theatre in Madrid<sup>50</sup> – a pure fabrication, although Barilli had sung

49 *Musical World*, 18.05.1861, p. 310; see also *Musical World*, 10.08.1861, pp. 504–506.

50 *Musical World*, 11.05.1861.

in Donizetti's *Marino Faliero* at the Teatro del Circo a few days earlier.<sup>51</sup> Similar circum-spection is required for the much-reported story that the first sign of Patti's musical genius was when she supposedly astonished her family at the age of seven by singing "Casta diva" "wholly by ear and without a mistake";<sup>52</sup> which then launched her career as a child prodigy in the US. Yet how, with such auspicious auguries and such conspicuous talent (Verdi, always difficult to please, described her as a "perfect balance between singer and actress, a born artist in the fullest sense of the word")<sup>53</sup> could Patti fail to inherit Grisi's title? And indeed within a mere four years of her London debut, the *Musical World* described her as "the youthful *diva*".<sup>54</sup> No longer "La Diva", given always in quotation marks and upper-case initial letters – the one and only "diva" – but as a more common and invariably italicised (to denote its foreignness) noun.

The loss of that typeface framing signalled an important change. Although invariably applied to Patti, the term "diva" nonetheless began to lose its exclusivity in the British press. Between 1874 and 1886, for example, the *Musical Times* used it about Patti, Pauline Lucca, Christine Nilsson, Etelka Gerster and Emma Albani. Like Grisi, however, Patti demonstrated longevity and a popular reach beyond that of most singers. Even towards the end of her career, on tour with a number of other stars at the Metropolitan in 1890, the theatre was full only on the "Patti nights", when women "in bonnets and shawls" came in from the suburbs to hear her.<sup>55</sup> Where Patti differed from both Pasta and Grisi was in a taste for excess and eccentricity, exemplified by her private theatre built in 1891 at her neo-gothic Welsh castle, Craig-y-nos, where she gave lavish performances to guests that somehow suggested (perhaps unfairly) an appetite for exhibition that extended beyond professional display.<sup>56</sup>

The discourses on these three women, spanning the century, thus endowed the myth of the diva with different qualities. Pasta, *diva del mondo*, created the archetype of classical stamp and the role that marked out the musical and dramatic territory; Grisi, "La Diva", brought a more human passion, the suspicion of temperament, and the element of sexual transgression; Patti, simply the *diva*, contributed aspects of social brilliance, conspicuous display, eccentricity and excess. Such attributes combined with the loaded (and often hostile) meanings already prevalent in the broader image of the prima donna.<sup>57</sup>

51 *El Anfión Matritense*, 05.02.1843, pp. 39–40. Patti was born on 19 February 1843. There seems to have been some dispute about the quality of this production – certainly, Barilli must have been heavily pregnant. A performance of *Norma* did take place at the Teatro del Circo that year, although Barilli's name is not mentioned: see *El Anfión Matritense*, 14.05.1843, pp. 148–150. The soprano was Cristina Villó Ramos (who also sang it in Madrid the previous year) with Corradi-Pantanelli as Adalgisa – see *Revista de teatros: diario pintoresco de literatura*, 23.04.1843, p. 2.

52 Hermann Klein, *The Reign of Patti* (1920; repr. Ayer Publishing, 1977), pp. 15–16.

53 Letter from Giuseppe Verdi to Ricordi, 05.10.1877, in: *Verdi's Aida: the history of an opera in letters and documents*, ed. Hans Busch (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1978), pp. 407–408.

54 *Musical World*, 04.02.1865, p. 68.

55 Ira Glackens, *Yankee diva: Lillian Nordica and the golden days of opera* (New York: Coleridge Press, 1963), p. 147. The other stars were Lillian Nordica, Francesco Tamagno and Emma Albani.

56 John Frederick Cone, *Adelina Patti: queen of hearts* (Aldershot: Scolar Press, 1993), pp. 188–205.

57 An illustration of the hostility towards the prima donna is provided by Gerolamo Alessandro Biaggi's article in *L'Italia musicale*, 09.02.1848, p. 250: "La prima donna assoluta vorrà essere la protagonista, e vorrà essere

Born out of fandom, the term “diva” was therefore deployed – sometimes cynically – by agents and journalists for commercial purposes. When informed critics, composers and impresarios used it, it was often ironically, as a mode of contempt.<sup>58</sup> Attempts were sometimes made to counter popular misconception. In 1886, the impresario Maurice Strakosch claimed that “genuine” divas were rare,<sup>59</sup> by which he meant singers consistently able to command large international audiences. Only six singers from 1820–1914 really achieved that status: beyond Pasta, Grisi, and Patti, that list might include Maria Malibran, Pauline Viardot, and Nellie Melba. Such efforts toward restraining hyperbole were unsuccessful. When in 1903 the *Gazzetta teatrale italiana* finally dubbed Emma Carelli a “superdiva”, it surely signalled the exhaustion of the term.<sup>60</sup>

### 3. Modern culture and scholarship

What then of the legacy of that myth in both scholarship and modern society? For many scholars in literary studies and musicology, the current tendency seems to be a preference for the term “diva” in place of “singer” or “prima donna”: research on female singers is even often denoted as “diva studies”. This trend, however, raises a number of questions. One noteworthy text in this respect was Wayne Koestenbaum’s *The queen’s throat: opera, homosexuality and the mystery of desire* (1993).<sup>61</sup> Koestenbaum’s confessional outpouring of his impassioned response to the lyric stage was revealing and insightful about modes of listening and fandom.<sup>62</sup> Nonetheless, as Heather Hadlock points out, its lack of synthesis between “feminist” and “gay” agendas discloses the “sinister, impersonal aspects of queenly adulation”: a “love for mannerism and accoutrement, a love for an artifact rather than an artist”.<sup>63</sup> While Koestenbaum’s autobiographical account emphasised the individuality of

---

l’ultima a cantare; e vorrà un punto coronato a mezzo una frase, per isfoggiare una rancida cadenza; e della parte affidata alla comprimaria numererà persino le battute, e se, secondo il suo computo, le troverà oltrepassare il segno, vorrà un accrescimento alla propria....quando non fosse altro, una romanza dentro le quinte, e accompagnata dall’arpa; e vorrà la musica piuttosto in un *modo*, che nell’altro; e vestire la tunica romana, quand’ anche l’azione si svolgesse in ispanna e nel cuore del medio-evo.”

58 See, for example, Eugenio Tornaghi to Verdi about Giuseppina Pasqua, 16.08.1892, in: *Verdi’s Falstaff in letters and contemporary reviews*, ed. Hans Busch (Bloomington: Indiana University Press, 1998), p. 234.

59 Maurizio Strakosch, “Memorie di un impresario”, in: *L’impresario in angustie: Adelina Patti e altre stelle fuori leggenda (1886–1893) di Strakosch e Schürman*, a cura di Eugenio Gara (Milano: Bompiani, 1940), p. 149.

60 “La grande artista, la *superdiva* ricca di affascinante talento di attrice, cantatrice sapiente [...]”. *Gazzetta teatrale italiana*, 30.06.1903.

61 Wayne Koestenbaum, *The queen’s throat: opera, homosexuality, and the mystery of desire* (1993; New York: Da Capo Press, 2013).

62 See, for example, Mary Ann Smart’s discussion of Koestenbaum in *Siren songs: representations of gender and sexuality in opera*, ed. Mary Ann Smart (Princeton: Princeton University Press, 2000), pp. 10–11.

63 Heather Hadlock, “Peering into the “The Queen’s Throat””, *Cambridge Opera Journal*, 5/3 (1993), pp. 265–275; here, pp. 272–273.

the opera queen as spectator, the object of his desire was generalised as a “diva”: a composite persona of different characteristics born from a conflation of the roles she sings and an imagined profile of the personal qualities presumed to underpin her success. The only divergence between this essentialist categorizing of the singer and those of the nineteenth century is Koestenbaum’s appreciation: instead of condemning the diva as “perverse, monstrous, abnormal, and, ugly”, he reveres her for those very same qualities, for her association with “difference itself”.<sup>64</sup> His influence in shaping other scholarly depictions of the diva is widely evident. Cary M. Mazer draws on Koestenbaum to describe her as the epitome of “arrogance, grandeur, and self-fashioned hauteur and sublime bitchiness”,<sup>65</sup> Melissa Bradshaw does likewise in claiming that “*diva* connotes egotism, arrogance and tempestuousness”.<sup>66</sup> But admiration in itself does not make this reductive assemblage of supposed personality traits a more genuine reflection of the actual female artist. And if we must stoop to essentialism, one wonders: why “arrogance” instead of “confidence”? Why “grandeur” instead of “seriousness”? Why “self-fashioned hauteur” instead of “self-belief”? Why “sublime bitchiness” instead of “assertiveness”?

Somehow, the female singer as a living, complex, individual human being is lost, swallowed into emptiness. Even writers who exploit the diva image to rework ideas of womanhood acknowledge its limitations. Susan Leonardi and Rebecca Pope remarked that in their attempts to “separate the literary divas from their real-life counterparts” they came to view the diva as “not so much a person as a position, a condition, a situation”,<sup>67</sup> Kimberly Nichele Brown writes that the term “has come to encompass everything and nothing at all”.<sup>68</sup> To what degree, then, does this academic borrowing of the vocabulary of opera fandom tempt us to mythologise rather than demystify the figure of the working female artist? And how much is it influenced, either deliberately or unconsciously, by commercial investment in the concept of the diva?

Certainly, that lucrative potential is considerable – and growing. The word “diva” in the title sells books: in 2014 Amazon’s website listed 1,372 titles, of which around 131 were biographies, autobiographies and studies of classical and popular music singers<sup>69</sup> (and 101 other titles were children’s books). It sells records too: just as Maria Callas was packaged

64 Koestenbaum, *The Queen’s Throat*, p. 104.

65 Cary M. Mazer, “Masterclass and the paradox of the diva”, in *Terrence McNally: a casebook*, ed. Toby Silverman Zinman (London: Taylor & Francis, 1997), pp. 165–180; here, p. 166.

66 Melissa Bradshaw, *Amy Lowell, diva poet* (Abingdon: Routledge, 2016), p. 4.

67 Susan J. Leonardi – Rebecca A. Pope, *The diva’s mouth: body, voice, prima donna politics* (New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 1996), p. 9.

68 Kimberly Nichele Brown, *Writing the black revolutionary diva: women’s subjectivity and the decolonizing text* (Bloomington: Indiana University Press, 2010), p. 10.

69 A small sample includes: Charles Mintzer – Rosa Raisa, *Rosa Raisa: a biography of a diva with selections from her memoirs* (Boston, MA: Northeastern University Press, 2001); Mary Jane Phillips-Matz, *Rosa Ponselle: American diva* (Boston, MA: Northeastern University Press, 1998); Hansen Jack Winsor, *The Sybil Sanderson story: requiem for a diva* (Pompton Plains, NJ: Amadeus Press, 2006); Robert Pullen – Stephen Taylor, *Montserrat Caballe: casta diva* (London: Indigo, 1996); Leonardi-Pope, *The Diva’s mouth*; Edward Baron Turk, *Hollywood diva: a biography of Jeanette MacDonald* (Berkeley: University of California Press, 2000).



as “La Divina” by Angel Records back in the 1950s, now the recording companies compete over like territory, such as Carolyn Sampson’s *A French baroque diva* (Hyperion, 2014), Joyce DiDonato’s *Diva/Divo* (Virgin Classics, 2011), *Diva – Danielle De Niese* (Decca, 2010), or Renée Fleming’s *Homage: the age of the diva* (Decca, 2006), to name but a few.

Most newspaper articles about or interviews with opera singers similarly allude to the notion of the diva. Some singers obligingly demonstrate appropriate characteristics of temperament and excess (Lynn Barber described Angela Gheorghiu as “the last of the old-fashioned divas”, in the *Observer* in 2003);<sup>70</sup> others present a rather more enigmatic image (“Dangerous diva with backpack” is Peter Conrad’s take on the “scruffily-dressed” Cecilia Bartoli in the *Guardian*, in 2001).<sup>71</sup> Yet others firmly distance themselves from the term. In an interview for *The Guardian* in 2002, Joan Sutherland said:

I’m a mum. I never thought of becoming a diva. I just wanted to sing the roles and get on with my work. I used to come to the theatre in a taxi, not in some Rolls-Royce. I didn’t have time to do all that silly stuff.<sup>72</sup>

Sutherland’s frustration is all too apparent. Indeed, it is difficult to think of any other profession whose practitioners are continually measured against a set of largely hostile and – with regard to the actual performance of the music – meaningless criteria.

Beyond the opera house, the diva has acquired subtly varied meanings in a range of contexts. Some relate to issues of aspiration and political voice. African-American women authors and activists draw on the term’s potential as a sign of triumph over exclusion and invisibility, articulating concepts of “diva-citizenship” and “black divadom” connected to political action;<sup>73</sup> Alberto Mira’s dictionary of Hispanic gay and lesbian culture defines divas as women “who should make us believe that they live in their own sphere and that the norms and conventions applying to us do not serve them”.<sup>74</sup> Less positive aspects of the diva as a model for personal empowerment emerge in those innumerable self-help books. One author of *I am diva* described her sense of drudgery in her commitments to the “Parent-Teacher Organization, and the church, and community service projects, and work”, and began asking herself: “*What would a Diva do?*”

Whenever I felt powerless or helpless, I would imagine what Audrey Hepburn, or Madonna, or Oprah would do in the same situations. [...] I would actually visualize Audrey Hepburn, head held high, back straight, shoulders erect, and my demeanour would automatically shift. It worked every time.

70 *The Observer*, 29.06.2003.

71 *The Guardian*, 14.10.2001.

72 *The Guardian*, 02.05.2002.

73 See, for example, Christine Philip – Elizabeth Alexander, “An interview with Elizabeth Alexander”, in: *Callaloo*, 19/2 (1996), pp. 493–507; Gwendolyn D. Pough, *Check it while I wreck it: black womanhood, hip-hop culture and the public sphere* (Boston, MA: Northeastern University Press, 2004), pp. 78–88; Daphne A. Brooks, *Bodies in dissent: spectacular performances of race and freedom, 1850–1910* (Durham: Duke University Press, 2006), pp. 320–321; Kimberly Nichele Brown, *Writing the black revolutionary diva: women’s subjectivity and the decolonizing text* (Bloomington: Indiana University Press, 2010), pp. 17–19.

74 Alberto Mira, *Para entendernos: diccionario de la cultura homosexual, gay y lesbica* (Barcelona: Ediciones de la Tempestad, 1999), p. 235.

There is a curious conflation between image and reality at work here – but does it matter? At best, isn't this absorption in the diva, this need to possess her, even *become* her, rather admirable? At worst, is it anything more than postmodernist playfulness with notions of camp? Doesn't operatic and theatrical excess invite such parodies? Perhaps. But there are three aspects of this appropriation of the diva that might be considered.

First, her portrayal in popular culture often reads as little more than an adult version of the Disney princesses – another heavily commercialised manipulation of female fantasy – with an emphasis on style over substance. While this clearly appeals to a large readership, others are less impressed. One exasperated reader of *I am diva!* described the book as a “TOTAL waste of time”:

The suggestions are ridiculous (seriously, wear a tiara, call your girlfriends, fingerpaint with your feet) and some even borderline offensive. There's a section about being “cosmopolitan” that suggests things you can do to be French, Italian, etc. On the French page, one of the suggestions is to “skip the shower.” On the Spanish one, it is “skip the underwear.” These women have got to be NUTS.

If anyone ever calls me a diva again, so help me...<sup>75</sup>

Exaggeration, as *L'Eco* stated in 1829, invites ridicule. Much more importantly, as recent research shows, infatuation with idealised female images allied with the cult of celebrity in the popular press and social media can have serious detrimental consequences for women's physical and psychological health.<sup>76</sup> In some respects, the diva's diadem is every bit as constrictive and punishing for modern women as the corset was for their nineteenth-century forebears.

Second, the diva's patina of transgression is overplayed – or, at the very least, misinterpreted. The back cover of Miglino's *From doormat to diva* urges: “Use Diva vision and adopt a Diva-tude [...] to re-define selfishness, empowerment and extreme self-care.” Compare this, however, to the *Times*' description of Giulia Grisi in 1854:

Eager, industrious, indefatigable, always at her post, anxious to do her utmost, ready to come forward at a moment's notice, and disdainful to let any petty casualties interfere with the performance of her duties, she has entitled herself to unanimous respect, and has won such a name for punctuality and zeal that her engagements have, on every occasion, proved as much a source of profits to her employers as of gratification to her patrons.<sup>77</sup>

In truth, real divas didn't break many rules – they simply followed the old ones and then added some more of their own. To become a prima donna of international calibre

75 Reviews available on the <amazon.com> <website: goo.gl/3xEW5q> (accessed 11.02.2018).

76 See, for example, Maggie Wykes – Barrie Gunter, *The media and body image: if looks could kill* (London: Sage Publications, 2005); Marika Tiggemann, “The status of media effects on body image research: commentary on articles in the themed issue on body image and media”, in: *Media Psychology*, 17/2 (2014), pp. 127–133; and Zoe Brown – Marika Tiggemann, “Attractive celebrity and peer images on Instagram: effect on women's mood and body image”, in: *Body Image*, 19 (2016), pp. 37–43.

77 *Times*, 02.06.1854, p. 10.

demanded an ability to learn, profound knowledge of music, superb performance skills, and a strict adherence to the requirements of professional life. If such qualities sound dull, acquiring them constituted to a large part the genuine transgressiveness of those early opera singers. Another commonly used term in the nineteenth-century music world was “maestro. Granted to male composers and conductors, “maestro” implied the mastery of a topic and therefore the acquisition of knowledge and erudition. “Diva”, in contrast, suggested an innate, supranatural quality: the passive recipient of too many gifts bestowed at birth, as much in thrall herself to her voice and body as her spectators. Such a reading fitted well with the period’s distrust of female learning. In the 1820s, the Italian writer and politician Cesare Balbo (who regarded scholarly women as “monsters”) advised: “le donne non debbono far mostra mai di avere studiato; ed ogni lor produzione dee parere spontanea, e come una diversa ma sempre semplice espressione dei loro affetti”<sup>78</sup> This insistence that women conceal their knowledge affected how singers were represented in the media. A common complaint by nineteenth-century singers was that young women – and the public in general – failed to realise the degree of intelligence, sheer hard work and application necessary to develop such high levels of musico-theatrical skill and ability.<sup>79</sup> When the most famous diva of the twentieth century, Maria Callas, was asked what she was attempting to instil in her students at New York’s Juilliard School in 1972, she replied: “Discipline... Everything is discipline”<sup>80</sup> Not much rebellion here, we might think – or at least, not of the kind we might expect.

Thirdly, the animosity latent from the term’s beginnings towards self-assertive women in public life is still perceptible. Some psychologists have even defined a “diva syndrome”, described as a “particular combination of avoidant and narcissistic personality disorder”<sup>81</sup> Similar nuances are common in reportage on modern female performers. Headlines such as *Stone denies diva antics* (concerning Sharon Stone’s alleged behaviour on a film set in 2006),<sup>82</sup> or *Diva driven by her demons* (about Amy Winehouse’s problems with alcohol and drugs in 2007) demonstrate that the prejudices faced by performing women have changed little over the course of two centuries and more.<sup>83</sup> We need only recall the careers of not just Winehouse but Judy Garland, Marilyn Monroe and Maria Callas to appreciate that the myth of the diva combined with society’s voracious appetite for celebrity has an ominously destructive capacity.

78 “Women must never demonstrate that they have studied; their every creation must appear spontaneous, and as a different but always simple expression of their feelings”. Cesare Balbo’s essay was published in periodicals during the 1820s, and reproduced in his posthumous *Pensieri ed esempi* (Firenze: Felice Monnier, 1857), p. 174.

79 See, for example, Frances Alda, *Men, women and tenors* (Boston: Houghton Mifflin, 1937), p. 305; and Lilli Lehmann, *How to sing* (1902), trans. Richard Aldrich (New York: Dover Publications Inc., 1993), p. 6.

80 Ralph Graves, *Objects of desire: portrait of a marriage* (New York: Tiasquam Press, 2003), pp. 117–118.

81 Mark B. Borg Jr. – Eugene A. Magnetti, “The diva is/in the organization: exploring personal/interpersonal/organizational dynamics and their enactment”, in: *Psychodynamic Practice*, 10/2 (2004), pp. 221–247.

82 *The Guardian*, 13.04.2006.

83 *The Guardian*, 22.07.2007.

What, therefore, does the word “diva” signal with regard to our methodological approaches in musicology? We might begin by adopting greater caution towards the use of the term and recognising its historically-specific characteristics: that in the nineteenth century, it was used less commonly than supposed and mainly about a few highly exceptional singers; that it denoted an *idea* of the singer that was problematic and conflicted; and that it was a populist creation of the operatic marketplace and publicity machine, not a usual part of professional discourses.

Furthermore, too great an emphasis on star performers provides a misleading picture of the broader complex of operatic activity. It restricts our exploration of performance to a handful of elite opera houses in capital cities, where such artists spent their careers – to the detriment of our knowledge of the far greater number of smaller theatres or touring troupes and their audiences spanning first Europe and then the globe, and the myriad singers who filled those venues with their voices.

Finally, we might ponder the analogy with the difficulties early feminists faced with that contrasting nineteenth-century image of womanhood, the “angelo del focolare”, or in Coventry Patmore’s phrase, *The angel in the house*.<sup>84</sup> In Patmore’s case, as with Koestenbaum’s diva-worship, his poem was penned as homage to his beloved. To the suffragists, however, this image of the “feminine ideal” was a profound distortion of female experience. In 1931, Virginia Woolf claimed that it was incumbent on every woman writer to kill the “angel in the house”, because one cannot write “without having a mind of your own, without expressing what you think to be the truth about human relations, morality, sex.”<sup>85</sup> Nine years earlier, the French soprano Emma Calvé had written in similarly vigorous manner about her own art: “only the artist who radiates a personality of her own, who expresses her own self, her own mind, her own soul, instead of the traditions of others, wins [...] achievement and success.”<sup>86</sup> Calvé’s sense of intellectual ownership and curiosity, of the capacity to generate and pursue ideas, of individuality, was in itself a form of rejection of the diva’s essentialist image. But as Woolf said, “it is far harder to kill a phantom than a reality.”<sup>87</sup> As we have seen, the ghost of the nineteenth-century “diva” haunting contemporary singers and other female performers in our celebrity-obsessed world has similarly acquired such a disturbing obstinacy that it threatens to obliterate the realities of their actual lived experience.

In short, does the path toward addressing gender inequalities really lie in replacing one essentialist image with another – even if this new one is a “goddess” of different ilk? By all means let the efforts to *divine* the diva, to interrogate her construction, iconography and effects within the historical representation of women, continue to flourish. But, I suggest, the use of “diva” as a casual, ubiquitous synonym for “singer” perpetuates a form of discourse

84 Coventry Patmore, *The angel in the house: the betrothal* (London: John W. Parker and Son, 1854).

85 Virginia Woolf, “Professions for women”, in ead., *The death of the moth and other essays* (London: Hogarth Press, 1942), p. 151.

86 Emma Calvé, in Frederick Martens, *The art of the prima donna* (London: D. Appleton & Co., 1922), pp. 42–43.

87 Woolf, “Professions for Women”, p. 151.

masquerading as glorification while deliberately undermining the real achievements and multiple, shifting identities of the female artist. Exaltation is merely another form of objectification, after all. Surely, at least as historians and musicologists, it is time to acknowledge the female singer in more accurate and rational terms, as a professional musician and working woman with full rights to our respect – and in full possession of her own, very human, dignity.

## Abstract

The notion of the “diva” currently extends ever deeper into both popular culture and scholarly material. The origins of the modern usage of this term lies in the critical reception and commercial exploitation of nineteenth-century Italian opera singers. Various discourses on three Italian sopranos, spanning the century, endowed the myth of the diva with different qualities. Giuditta Pasta, “diva del mondo”, created the archetype of classical stamp, transcendence and grandeur; Giulia Grisi, “La Diva”, brought a more human passion, the suspicion of temperament, and the element of sexual transgression; Adelina Patti, simply the “diva”, contributed aspects of social brilliance, conspicuous display, eccentricity and excess. Such attributes combined with the loaded (and often hostile) meanings already prevalent in the broader image of the prima donna. This paper explores the development of the myth of the operatic “diva” and its ambiguous legacy in modern culture – and asks whether it is now time to reconsider the casual use of the term as a synonym for the female singer.

## Bibliography

- Alda Frances, *Men, women and tenors* (Boston: Houghton Mifflin, 1937).  
*Anfión Matritense (El)*, 05.02.1843, 14.05.1843.  
*Arts of the prima donna in the long nineteenth century (The)*, ed. Rachel Cowgill and Hilary Poriss (Oxford: Oxford University Press, 2012).  
Balbo Cesare, *Pensieri ed esempi* (Firenze: Felice Monnier, 1857).  
Bates Elena – O’Crean Maureen – Thompson Molly – Vaile Carilyn, *I am diva! Every woman’s guide to outrageous living* (New York: Warner Books, 2003).  
Borg Mark B. Jr. – Magnetti Eugene A., “The diva is/in the organization: exploring personal/interpersonal/organizational dynamics and their enactment”, in: *Psychodynamic Practice*, 10/2 (2004), pp. 221–247.  
Bradshaw Melissa, *Amy Lowell, diva poet* (Abingdon: Routledge, 2016).  
Brooks Daphne A., *Bodies in dissent: spectacular performances of race and freedom, 1850–1910* (Durham: Duke University Press, 2006).

- Brown Kimberly Nichele, *Writing the black revolutionary diva: women's subjectivity and the decolonizing text* (Bloomington: Indiana University Press, 2010).
- Brown Zoe – Tiggemann Marika, “Attractive celebrity and peer images on Instagram: effect on women's mood and body image”, in: *Body Image*, 19 (2016), pp. 37–43.
- Capra Marco, “La Casa editrice Sonzogno tra giornalismo e impresariato”, in *Casa Sonzogno*. Vol. I: *Testimonianze e saggi. Cronologie*, a cura di Mario Morini, Nandi Ostali, Piero Ostali jr. (Milano: Casa Musicale Sonzogno, 1995), pp. 243–290.
- , “Alla ricerca dei periodici musicali: in margine alla pubblicazione del catalogo dei periodici musicali delle biblioteche della Campania”, in: *Rivista Italiana di Musicologia*, 32/2 (1997), pp. 367–382.
- Censura universale dei teatri (II)*, 09.05.1829, 05.12.1829.
- Chorley Henry Fothergill, *Thirty years musical recollections*, 2 vols. (London: Hurst & Blackett, 1862).
- Cone John Frederick, *Adelina Patti: queen of hearts* (Aldershot: Scolar Press, 1993).
- D’Azeglio Massimo, *I miei ricordi* (Firenze: Barbera, 1891).
- Davies James Q., “Gautier’s ‘diva’: the first French uses of the word”, in: *The arts of the prima donna*, pp. 123–147.
- De’ romanzi, delle comedie e delle tragedie: ragionamenti*, 2 vols., ed. G. B. Pigna (Milano: G. Daelli, 1864).
- Due secoli di vita musicale: storia del Teatro Comunale di Bologna*, a cura di Lamberto Trezzini (Bologna: Nuova Alfa Editoriale, 1966).
- Eco (L’)*, 16.01.1829, 29.04.1829, 25.05.1829, 03.08.1829, 18.02.1835.
- Era*, 02.06.1839, 18.04.1841, 05.03.1843.
- Flower Harriet I., *The art of forgetting: disgrace and oblivion in roman political culture* (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2006).
- Forbes Elizabeth, *Mario and Grisi: a biography* (London: Victor Gollancz, 1985).
- Gazzetta teatrale italiana*, 30.06.1903.
- Glackens Ira, *Yankee diva: Lillian Nordica and the golden days of opera* (New York: Coleridge Press, 1963).
- Grande dizionario della lingua italiana*, fondato da Salvatore Battaglia, 21 vols. (Torino: UTET, 1961–2002).
- Graves Ralph, *Objects of desire: portrait of a marriage* (New York: Tiasquam Press, 2003).
- Guardian (The)*, 14.10.2001, 02.05.2002, 13.04.2006, 22.06.2007.
- Hadlock Heather, “Peering into the ‘The Queen’s Throat’”, *Cambridge Opera Journal*, 5/3 (1993), pp. 265–275.
- Italia musicale (L’)*, 09.02.1848.
- Jordanova Ludmila, *Sexual visions: images of gender in science and medicine* (Madison: University of Wisconsin Press, 1989).
- Klein Hermann, *The Reign of Patti* (1920; repr. Ayer Publishing, 1977).
- Koestenbaum Wayne, *The queen’s throat: opera, homosexuality, and the mystery of desire* (1993; New York: Da Capo Press, 2013).
- Lehmann Lilli, *How to sing* (1902), trans. Richard Aldrich (New York: Dover Publications Inc., 1993).
- Leonardi Susan J. – Pope Rebecca A., *The diva’s mouth: body, voice, prima donna politics* (New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 1996).

- Lucrezia Borgia nell'opera di cronisti, letterati e poeti suoi contemporanei alla corte di Ferrara: studi nel V centenario delle nozze di Lucrezia Borgia e don Alfonso d'Este*, a cura di Gianna Vancini (Ferrara: Este, 2003).
- Mariani Antonio, *Erminia Frezzolini: grandeur e décadence (1818–1884)* (Orvieto: Fondazione Cassa di Risparmio di Orvieto, 2005).
- Martens Frederick, *The art of the prima donna* (London: D. Appleton & Co., 1922).
- Mazer Cary M., "Masterclass and the paradox of the diva", in *Terrence McNally: a casebook*, ed. Toby Silverman Zinman (London: Taylor & Francis, 1997).
- Metastasio Pietro, *Opere* (Paris: Herissant, 1733).
- Mintzer Charles – Raisa Rosa, *Rosa Raisa: a biography of a diva with selections from her memoirs* (Boston, MA: Northeastern University Press, 2001).
- Mira Alberto, *Para entendernos: diccionario de la cultura homosexual, gay y lesbica* (Barcelona: Ediciones de la Tempestad, 1999).
- Musical World*, 05.05.1842, 11.05.1861, 18.05.1861, 10.08.1861, 04.02.1865.
- Observer (The)*, 29.06.2003.
- Patmore Coventry, *The angel in the house: the betrothal* (London: John W. Parker and Son, 1854).
- Philip Christine – Alexander Elizabeth, "An interview with Elizabeth Alexander", in: *Callaloo*, 19/2 (1996), pp. 493–507.
- Phillips-Matz Mary Jane, *Rosa Ponselle: American diva* (Boston, MA: Northeastern University Press, 1998).
- Pough Gwendolyn D., *Check it while I wreck it: black womanhood, hip-hop culture and the public sphere* (Boston, MA: Northeastern University Press, 2004).
- Pullen Robert – Taylor Stephen, *Montserrat Caballe: casta diva* (London: Indigo, 1996).
- Ressi Adeodato, *Dell'economia della specie umana* (Pavia: Pietro Bizzoni, 1822).
- Revista de teatros: diario pintoresco de literatura*, 23 April 1843.
- Rime e prose di Michelangelo Buonarroti, pittore, scultore, architetto, e poeta fiorentino*, a cura di Giammaria Mazzuchelli (Milano: Giovanni Silvestri, 1821).
- Ritorni Carlo, *Annali del teatro della città di Reggio anno 1829* (Bologna: Nobili & C., 1829).
- Rosselli John, *Singers of Italian opera: a history* (Cambridge: Cambridge University Press, 1992).
- Rutherford Susan, "'La cantante delle passioni': Giuditta Pasta and the idea of operatic performance", in: *Cambridge Opera Journal*, 19/2 (2007), pp. 107–138.
- , *The prima donna and opera, 1815–1930* (Cambridge: Cambridge University Press, 2006).
- Siren songs: representations of gender and sexuality in opera*, ed. Mary Ann Smart (Princeton: Princeton University Press, 2000).
- Stanze di messer Angelo Poliziano per la giostra del magnifico Giuliano di Piero de' Medici*, a cura di Vincenzo Nannucci (Firenze: Giuseppe Magheri e Figli, 1812).
- Stendhal, *The life of Rossini*, trans. Richard Coe (1824: repr. London: John Calder, 1985).
- Strakosch Maurizio, "Memorie di un impresario", in: *L'impresario in angustie: Adelina Patti e altre stelle fuori leggenda (1886–1893) di Strakosch e Schürman*, a cura di Eugenio Gara (Milano: Bompiani, 1940).
- Technology and the diva: sopranos, opera and media from Romanticism to the Digital Age*, ed. Karen Henson (Cambridge: Cambridge University Press, 2016).
- Tiggemann Marika, "The status of media effects on body image research: commentary on articles in the themed issue on body image and media", in: *Media Psychology*, 17/2 (2014), pp. 127–133.
- Times*, 19.04.1841, 19.04.1843, 02.06.1854, 02.05.1848, 02.05.1856, 20.05.1851, 23.04.1841, 29.04.1846, 30.04.1852, 30.05.1861, 30.05.1861, 06.06.1859.

- Turk Edward Baron, *Hollywood diva: a biography of Jeanette MacDonald* (Berkeley: University of California Press, 2000).
- Verdi's Aida: the history of an opera in letters and documents*, ed. Hans Busch (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1978).
- Verdi's Falstaff in letters and contemporary reviews*, ed. Hans Busch (Bloomington: Indiana University Press, 1998).
- Villanuova Francesco d'Alberti di, *Dizionario universale critico, o Enciclopedia della lingua italiana*, 6 vols. (Lucca: Domenico Marescandoli, 1797).
- Winsor Hansen Jack, *The Sybil Sanderson story: requiem for a diva* (Pompton Plains, NJ: Amadeus Press, 2006).
- Woolf Virginia, "Professions for women", in ead., *The death of the moth and other essays* (London: Hogarth Press, 1942).
- Wykes Maggie – Gunter Barrie, *The media and body image: if looks could kill* (London: Sage Publications, 2005).
- Zecchini Stefano Pietro, *Dizionario di sinonimi della lingua italiana* (Torino: UTET, 1860).



JACQUES TCHAMKERTEN (Genève)

## L'« expatrié » et les « Mandarins » : *Helvetia* d'Ernest Bloch et la poétique de la « vieille Suisse »

Oui, ce fut la plus grande tragédie de ma vie que l'expatriation forcée en 1916, 1917. Et toutes les misères qui en ont résulté pour moi et les miens...

Ernest Bloch, *Notes sur Helvetia*, 1948.

J'espère qu'il y a un Enfer et que ceux qui m'ont contraint à m'expatrier, en 1916, y rôtiroient. Que de maux ont résulté de cet acte contre nature : car l'homme est fait pour son sol natal, comme la plante.

Ernest Bloch, lettre autographe à Valentine Hess, Agate Beach, 17 mai 1946<sup>1</sup>.

Contraint en 1916 de s'exiler aux Etats-Unis par l'impossibilité de pouvoir vivre de son art dans son pays natal, Ernest Bloch (1880–1959) entretient une relation d'amour-haine avec ce dernier – et avec Genève en particulier – tout au long de son existence. S'il s'estime incompris et mis à l'écart par ses compatriotes, il n'en demeurera pas moins un amoureux inconditionnel de la Suisse, de ses paysages et de sa vie rurale dont la nostalgie apparaîtra si vive, notamment au cours de ses dernières années. L'amour de Bloch pour son pays va se cristalliser dans une œuvre dont il est la source d'inspiration et, en quelque sorte, le dédicataire : *Helvetia, the land of mountains and its people, a symphonic fresco*, terminée en 1929<sup>2</sup>.

Si cet ouvrage, aujourd'hui très rarement joué, n'est pas considéré parmi ses chefs-d'œuvre, il occupe néanmoins une très grande place dans les préoccupations du compositeur. En témoignent la correspondance avec sa famille, avec Romain Rolland, l'importante documentation sur l'œuvre conservée à la Bibliothèque Nationale Suisse, ainsi qu'un long

1 Bibliothèque de Genève (CH-Gpu), Ms fr 9163/4.

2 Si la dédicace figurant sur le manuscrit et la partition imprimée indique simplement « To all lovers of mountains and freedom », Bloch la complète sur la page de titre de la partition imprimée qu'il confie à la Bibliothèque Nationale Suisse (CH-BEL) ajoutant (de sa main) « et à la mémoire de Ferdinand Hodler ». Il y inscrit également une citation d'une lettre que lui adresse Marc Peter, ambassadeur de Suisse aux Etats-Unis (« Les gens passent... le Pays reste !... ») ainsi qu'une phrase tirée du 4<sup>ème</sup> livre des *Confessions* de Jean-Jacques Rousseau (« Je croyais voir tout cela dans ma patrie parce que je le portais dans mon cœur ») ; CH-BEL, Archives Littéraires Suisses, collection Ernest Bloch, Ms Mf 5 ; reproduit in Joseph Lewinski – Emmanuelle Dijon, *Ernest Bloch (1880–1959) : sa vie et sa pensée*, Genève, Slatkine, 2001, vol. 2, p. 812.

texte rédigé en 1932<sup>3</sup>. Une autre source fondamentale est ses *Notes sur Helvetia*<sup>4</sup>, un document inédit rédigé en 1948 à l'attention d'une admiratrice et dans lequel le compositeur exprime son amertume devant le dédain et l'incompréhension avec lesquels sa partition est considérée, particulièrement par ses compatriotes.

Pour les citations des très nombreux extraits de lettres et autres écrits d'Ernest Bloch<sup>5</sup> – tous originellement écrits en français – sur lesquels s'appuie le présent travail, nous avons été confrontés à l'écriture parfois déconcertante du musicien, ses nombreuses abréviations, sa ponctuation peu orthodoxe, sa syntaxe extrêmement personnelle, l'abondance des mots soulignés ou les soudains passages à la langue anglaise. Nous avons tenu à respecter dûment la formulation d'Ernest Bloch et ne sommes intervenus qu'à de rares reprises pour de minimes corrections d'orthographe ou de ponctuation.

## 1. Du Salève à San Francisco

Dans ses commentaires sur *Helvetia*, Ernest Bloch a toujours indiqué que sa composition s'était poursuivie de 1900 à 1928. Cependant, l'idée de consacrer une œuvre à la Suisse paraît antérieure à 1900. En février 1899, alors qu'il séjourne à Bruxelles et travaille le violon avec Franz Schörg et Eugène Ysaÿe ainsi que composition avec François Rasse, Bloch écrit à sa sœur Loulette<sup>6</sup> :

- 
- 3 Ernest Bloch, *Helvetia, le pays des montagnes et son peuple (1900–1929)*. Texte dactylographié dont il existe plusieurs exemplaires : CH-BEL, Archives Littéraires Suisses, collection Ernest Bloch, Ms Mf 4/1 ; CH-Gpu, papiers Ernest Bloch, non catalogué, programmes, critiques, analyses, coupures de presse (1986/26). Ce texte a été publié pour la première fois, traduit en italien, dans le programme du concert donné à Rome le 22 janvier 1933, avant d'être repris dans la biographie consacrée la même année au compositeur (Mary Tibaldi-Chiesa, *Ernest Bloch*, Torino, Paravia, 1933). L'original en français a été publié dans le programme du concert donné à Genève le 17 octobre 1956, lors de la reprise de l'œuvre sous la direction d'Ernest Ansermet. Il figure également dans : Lewinski-Dijon, *Ernest Bloch*, vol. 2, pp. 814–817.
  - 4 Ce document, rédigé à l'encre et formé de 12 pages non numérotées, est conservé aujourd'hui à Genève, Bibliothèque du Conservatoire de Musique, Rmc 238. Le faisant parvenir à sa nièce Evelyn Hirsch, Bloch explique : « [...] J'avais écrit cela à Manon B[erthoud] en avril 1948, peu avant d'aller à Berkeley la retrouver... Elle n'a pas du beaucoup le lire ! Car tu vois, cela semble « vierge » ! C'est vers ce moment que ce « grand amour » (?!!) s'est effrité et qu'elle est tombée entre les pattes de son « psychanalyste » [...] » ; Ernest Bloch, lettre autographe à Evelyn Hirsch, Agate Beach, 3 novembre 1950, CH-Gpu, papiers Ernest Bloch, non catalogué, lettres à sa nièce Evelyn Hirsch (1989/25).
  - 5 Nous remercions chaleureusement Madame Sita Milchev et Monsieur Ernest Bloch II, petits-enfants du compositeur, qui nous ont généreusement accordé l'autorisation de publier ces textes, souvent inédits, de leur grand-père.
  - 6 Louise [dite Loulette] Hirsch, née Bloch (1875–1966), sœur du compositeur.

Je ne compose pas, car je lis beaucoup de musique, mais je prépare en pensée une grande suite symphonique en style populaire, entièrement bâtie sur le « Ranz des Vaches » ; cela aura un cachet suisse et patriotique<sup>7</sup>.

Un mois plus tard, il précise sa pensée :

Je fais des plans pour une grande suite symphonique (pour orchestre) sur des thèmes populaires de la Gruyère : le ranz des vaches et deux exquises chansons pleines de charme et de poésie alpestre. Le thème populaire, pour moi, c'est l'avenir de la musique. Y a-t-il, en effet, de mélodies plus vraies, des accents plus sentis, que ceux qui sont nés des sentiments même du peuple ? Quitte à l'artiste ensuite de peindre autour de ses sentiments, la nature où ils ont été inspirés<sup>8</sup>.

Si le fameux ranz des vaches de la Gruyère fait bien l'objet d'une citation dans *Helvetia*, ces deux lettres semblent faire plutôt référence à des *Danses populaires*, auxquelles Bloch travaille durant l'été 1899, et dont un thème, également originaire de la région de Gruyère, sera utilisé dans le troisième mouvement (*Pastorale and Rustic Dances*) du *Concerto grosso n° 1*<sup>9</sup>.

La première allusion concernant vraisemblablement l'œuvre qui deviendra *Helvetia* figure dans une lettre de Bloch à sa mère, écrite à Munich en 1903, alors que le musicien poursuit sa formation auprès du compositeur et théoricien Ludwig Thuille :

J'ai tant de plans, que, ma Symphonie terminée<sup>10</sup>, je ne saurai pas par quoi commencer : un concerto pour piano, une scène lyrique pour chant et orchestre, des lieder, une symphonie sur des thèmes suisses où je veux peindre la poésie âpre de mes chères montagnes et... autrement que par laouti laou etc...<sup>11</sup>

L'impulsion qui conduit le musicien à entreprendre cette œuvre marquée à la fois par son pays et son amour des montagnes a été narrée par R. Aloys Mooser<sup>12</sup> qui relate son amitié avec Bloch et nous apprend que, dès l'âge de quatorze ans, Bloch aspire à composer une symphonie inspirée par la montagne :

C'est à cette époque, au cours de l'été 1894, que nous fîmes, Ernest et moi, une escapade dont nous n'avons perdu le souvenir ni l'un ni l'autre, pour ce qu'elle nous permit de vivre six jours de totale liberté, au sein d'une nature sauvage et enchanteresse.

7 Ernest Bloch, lettre autographe à Loulette [Louise] Hirsch, Bruxelles, 12 février 1899, CH-Gpu, papiers Ernest Bloch, non catalogué, lettres à sa sœur Loulette Hirsch (1989/25).

8 Id., lettre autographe à Loulette [Louise] Hirsch, Bruxelles, 20 mars 1899, CH-Gpu, papiers Ernest Bloch, non catalogué, lettres à sa sœur Loulette Hirsch (1989/25).

9 Ce motif figure dans les esquisses des *Danses populaires*. (Washington, Library of Congress, Ernest Bloch Collection, box 4, folder 4). On notera que seul le premier mouvement de cette œuvre inédite paraît avoir été achevé par le compositeur.

10 La Symphonie en ut dièse mineur, achevée en mars 1903.

11 Ernest Bloch, lettre autographe à Sophie Bloch, Munich, 27 janvier 1903, CH-Gpu, papiers Ernest Bloch, non catalogué, lettres à sa mère Sophie Bloch (1989/25).

12 Robert Aloys Mooser (1876–1969), fut un critique musical redouté qui écrivait dans le quotidien aujourd'hui disparu *La Suisse*. Il est l'auteur de plusieurs ouvrages consacrés à la vie musicale en Russie à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle ; il a également consacré un important travail au violoniste et compositeur genevois Gaspard Fritz.

Fervent amant du Salève, la montagne que les Genevois considéraient comme leur, parce qu'elle jouxte la frontière franco-suisse, j'avais pris l'habitude d'y passer le plus clair de mes heures de loisir [...]

A bien des reprises, j'avais dit à Ernest Bloch, mon cadet de quatre ans, le charme si prenant des nuits que je passais ainsi dans le grand silence de la montagne, errant au clair de lune dans les pâturages solitaires et, aux premières heures du matin, m'enivrant du spectacle royal qui s'offrait à mes yeux lorsque [...] le soleil inondait soudain de lumière toute la région environnante.

Ces récits l'avaient si fort impressionné, qu'Ernest me demanda un jour de l'emmener avec moi dans une de ces expéditions nocturnes, et qu'un bel après-midi de dimanche d'août, nous nous mîmes en route pour gagner le sommet du Grand-Salève.

La nuit fut telle que je l'avais décrite, calme à souhait sous un ciel magnifiquement étoilé. [...]

Si Ernest ne ferma pas l'œil de la nuit et grelotta jusqu'à l'aube, il se sentit transporté d'enthousiasme en assistant, pour la première fois de sa vie, au lever du soleil qui, ce matin-là, fut véritablement éblouissant.

– « Ah, c'est beau, c'est beau. J'en ferai un jour une symphonie ! » répétait-il hors de lui.

Le temps était si radieux, la montagne si ensorcelante, qu'après avoir compté nos sous et les avoir mis en commun [...] nous décidâmes d'un commun accord de passer toute la semaine au sommet du Salève. [...]

Semaine inoubliable dont j'espérais retrouver l'atmosphère exaltante dans l'œuvre que mon ami voulait écrire à la gloire de la montagne, et dont nous nous sommes entretenus bien souvent au cours des années qui suivirent. Cette œuvre, je l'attendis plus qu'un quart de siècle durant, avec l'impatience que l'on imagine. Ce fut hélas la symphonie *Helvetia*...<sup>13</sup>

Dix ans plus tard, l'impression de cette semaine à la montagne restait toujours aussi forte ; ainsi, le 8 mars 1905 Ernest Bloch écrit à Mooser :

Le Salève ? Ah ! Oui ! je dis comme toi... j'en sens toujours le parfum... le frémissement du jour qui se lève... Te souviens-tu du croissant de lune qui rougeoyait sur les Voirons ? de notre conversation avec ce bonhomme dans la cahute ? Tout cela s'est gravé là au cœur ! Ce soir-là j'ai compris l'âme de la montagne, non pas le laouti ni les jodli, ni les boîtes de sardines, ni les montagnes en carton qu'on représente dans les Festspiels<sup>14</sup>, non, l'âme, le frisson et cela je dois l'écrire, et je te le dois. Depuis 4 ans j'ai des esquisses... j'hésitais encore, de la crainte de faire trop de la « musique » ou du « poème symphonique » ou du « pittoresque »... Mais je le ferai ! Ce « soir à la montagne » sera écrit et dédié à toi. J'espère y mettre très peu de notes, très peu d'effets d'orchestration, pas de contrepoint, mais j'espère y mettre ce qu'il faudra pour faire sentir l'émotion poignante des hauts sommets, et ce je ne sais quoi d'âpre, et douloureux, qui ressemble aux premiers approches de l'être aimé et qu'on ressent sur la montagne.<sup>15</sup>

13 R. Aloys Mooser, *Souvenirs : Genève 1886–1896, Saint Petersburg 1896–1909*, Genève, Georg, 1994, pp. 35–37. Voir également : id., « Ernest Bloch adolescent », *Radio T.V. Je Vois Tout*, 16 juillet 1964, reproduit in Lewinski-Dijon, *Ernest Bloch*, vol. 1, pp. 70–71.

14 Ce genre typiquement suisse prend la forme d'un vaste oratorio scénique mettant en œuvre une foule de participants, professionnels ou non, issus de toutes les classes sociales de la population. Il est généralement lié à une commémoration historico-patriotique, tel que l'anniversaire de l'entrée d'un canton dans la confédération, ou à une réjouissance populaire, et connaîtra une grande vogue de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle jusque vers 1950.

15 Bloch, Ernest, lettre autographe à R. Aloys Mooser, Pinchat [Genève], 8 mars 1905, CH-Gpu, Ms Mus 248, ff. 64 à 67. Bloch fait suivre le texte par trois exemples musicaux, dont les motifs figurent dans

Cette œuvre « montagnarde » semble pendant de longues années disparaître des préoccupations d'Ernest Bloch. Pourtant, il ne cesse d'y penser comme en témoigne sa correspondance avec Romain Rolland : ainsi, le 17 septembre 1916 à New-York, il confie à l'écrivain :

Je n'oublie pas mes « bois »... Quand je suis trop fatigué, je fume une cigarette sur mon divan, et je regarde pour la 100<sup>e</sup> fois, mes photographies avec nos enfants, dans nos promenades, à Genève, à la montagne... La 3<sup>e</sup> partie de mon quatuor parle de cela... en attendant la Symphonie champêtre que j'écrirai... et où je pourrai mettre un peu plus de joie, maintenant... Et l'humanité en aura besoin !<sup>16</sup>

Toujours à Romain Rolland, il écrit de New-York le 18 avril 1919 :

Je suis en train d'achever un poème en 4 parties pour alto et orchestre [...] <sup>17</sup>. Et puis... je continuerai... Je tâcherai enfin de réaliser ma Symphonie de la montagne et des bois, cette œuvre en style populaire, sans camouflage technique, dont je refoule la rédaction depuis 19 ans !!!<sup>18</sup>

Un mois plus tard, c'est à sa mère qu'il confie :

Je suis ravi parce que je suis en veine de travail... et la rencontre de de cet être délicieux<sup>19</sup> m'a encore stimulé. J'ai presque achevé ma grande nouvelle œuvre<sup>20</sup>. [...] J'écris aussi des pièces pour piano, et, cet été, j'espère enfin, en pleine nature, réaliser enfin ma Symphonie de montagne dont les esquisses s'amassent depuis 19 ans.<sup>21</sup>

Bloch revient périodiquement à son projet comme en témoignent les abondantes esquisses qui figurent dans les collections de la Bibliothèque Nationale à Berne.<sup>22</sup> Ainsi, sur la couverture d'une chemise cartonnée le compositeur porte l'inscription suivante :

---

*Helvetia*, respectivement au chiffre 19 de la partition d'orchestre, au tout début de l'œuvre, et au chiffre 9 de la partition.

16 Ernest Bloch – Romain Rolland, *Lettres (1911–1933)*, Lausanne, Payot, 1984 (Les Musiciens), pp. 71–72.

17 La Suite pour alto et orchestre (1919–1920).

18 Bloch-Rolland, *Lettres*, p. 117.

19 Joanne Bird Shaw, bienfaitrice du compositeur.

20 Voir note 17.

21 Ernest Bloch, lettre autographe à Sophie Bloch, New-York, 16 mai 1919 ; CH-Gpu, papiers Ernest Bloch, non catalogué, lettres à sa mère Sophie Bloch (1989/25).

22 Alors que Bloch dépose les manuscrits de ses œuvres à la Library of Congress à Washington puis, dès 1930 à l'University of California à Berkeley, il conserve celui d'*Helvetia*, dans l'idée de l'offrir à son pays natal. Il réalisera son projet en 1955 par le don à CH-BEL non seulement des manuscrits autographes de la partition d'orchestre, mais aussi d'une particelle et d'innombrables pages d'esquisses souvent datées, avec des mentions de lieux. Bloch y a joint de nombreux documents, autographes ou non (textes, programmes de concerts, copies de lettres, partition imprimée) qui documentent la conception et la réception de l'ouvrage. Tous ces documents sont conservés sous les cotes Ms Mf 1 à Ms Mf 6. On trouvera l'inventaire de la collection Ernest Bloch des Archives Littéraires Suisses de CH-BEL par le lien <ead.nb.admin.ch/html/bloch.html> (consulté le 19.11.2017).

La Montagne / First sketches/Many recopied (destroyed some old documents/and sketch books probably in / New-York and Cleveland / (1921–1924) / (Munich 1900-01, probably- / Later Geneva 1904–1912) / Worked later in Griesalp (Bern) Summer 1928 / and San Francisco Fall 1928, [illisible] 1929- / achieved at last May 1929, score and transcriptions 4 hands, 2 pianos – sent to « Victor Competition » in May.

Trois épais dossiers contiennent un nombre considérable de pages d’esquisses indiquant fréquemment les dates ainsi que les lieux où les différents éléments mélodiques ont été conçus. Certains motifs sont d’origine populaire et recueillis par Bloch au cours de ses excursions.

Longtemps, le musicien ne parvient pas à se décider d’entreprendre véritablement la composition de sa partition. Il expliquera ses scrupules dans son long texte sur l’ouvrage, écrit en 1932.

Depuis longtemps, je voulais chanter la Montagne et les montagnards... Mais je croyais, à vingt ans, n’avoir pas assez de « technique » pour écrire l’œuvre très simple, très directe qu’il fallait. Car aujourd’hui, il faut vraiment un certain courage pour oser être simple, en dehors de toutes les théories et les systèmes qui nous empoisonnent... [...] Plus tard, j’étais aux prises avec mon « Cycle juif » qui, révélant une partie profonde, cachée, et peut-être plus « universelle » de ma nature, exigeait un style tout différent. Donc j’attendais... et dans le cours de plus de vingt-cinq années, j’accumulai un matériel musical considérable.

En 1928, je me décidai enfin à réaliser l’œuvre si longtemps refoulée. La difficulté était d’établir une Unité, parmi tant de motifs divers, de les classer, d’en faire un tout... et aussi de savoir en sacrifier une bonne partie. (L’œuvre actuelle comporte encore plus de trente motifs divers ; certains datent de 1900, d’autres de 1928 ; j’ai utilisé aussi passablement de mélodies ou fragments tirés du folklore.) J’adoptai enfin un plan, une forme, qui me permettait de réaliser mon idée : une grande fresque, ou plutôt cinq fresques, représentant chacune un moment du thème général. Ce thème, c’est la Montagne – l’Homme – et l’union de l’homme avec le sol natal.

J’ai songé à la vieille Suisse, celle qu’a si admirablement illustrée le grand peintre Ferdinand Hodler<sup>23</sup>. Et mon œuvre se situe, non dans le présent, mais dans le passé d’un petit peuple en formation, luttant pour ses libertés, son indépendance<sup>24</sup>.

La composition d’*Helvetia* semble avoir véritablement commencé durant l’été 1928 que le compositeur, alors directeur du Conservatoire de San Francisco, passe à Griesalp, dans l’Oberland bernois, comme il le narre dans ses *Notes sur Helvetia* :

23 Peintre suisse d’origine suisse alémanique mais établi à Genève, Ferdinand Hodler (1853–1918) a consacré de nombreux tableaux ou fresques à des personnages ou des événements de l’histoire suisse (Guillaume Tell, bataille de Marignan, bataille de Naefels, etc).

24 Bloch, *Helvetia, le pays des montagnes*. Dans la copie dactylographiée conservée à CH-BEL, Bloch a ajouté de sa main à la fin de ce paragraphe : « composé de races différentes librement unies comme l’Amérique ».

En 1927<sup>25</sup>, (juillet août) à Griesalp (canton de Berne) où nous passions l'été, j'avais obtenu – à prix d'or !! – une petite chambre mansardée dans la dépendance de l'hôtel, et on m'y avait transporté l'horrible piano du Gasthouse ! Là, je mettais au point Helvetia...

Je me souviens que j'y composai la 2<sup>o</sup> partie – en modes anciens ! – Quelle atmosphère ! Alors je demandai à ma femme et à ma fille Lucienne de venir. Je leur jouai ce que j'écrivais avec tout mon cœur et mon rêve... Silence absolu... La température tombait de 25 degrés ! La glace – Pas un mot !

Lucienne – qui m'était très hostile à ce moment... Paris, les « Beaux-Arts », Nadia Boulanger, l'hostilité de toute cette clique les avait imprégnées... Je sentais l'indifférence, presque le « contempt » ! J'étais anéanti devant cette froideur, cette désapprobation – de ceux qui m'étaient le plus chers et qui auraient dû me connaître.<sup>26</sup>

Un premier état de la partition nous est parvenu sous la forme d'une particelle au crayon<sup>27</sup>, dans laquelle s'intercalaient de nombreuses pages d'esquisses pour des éléments non retenus dans la rédaction définitive. A la fin d'une page finale préliminaire, on trouve l'indication « Sketches in Griesalp (Bern/août 16–sept 16 1928/Reworked in S. Francisco (nov. 1928) ».

Une première rédaction de la partition d'orchestre<sup>28</sup> – portant le titre *The Mountains* – comprend de nombreuses pages datées qui montrent que Bloch travailla de manière soutenue à l'ouvrage du 19 décembre 1928 au 24 janvier 1929, effectuant d'innombrables changements et remaniements jusqu'au 14 février, avant de terminer la mise au net de la partition manuscrite définitive le 10 mars 1929<sup>29</sup>.

Au printemps 1928<sup>30</sup>, la compagnie phonographique Victor Talking Machine Company avait lancé un concours pour la composition d'une œuvre symphonique dont la récompense était la somme énorme de \$25.000<sup>31</sup>. Bloch décide de participer à ce concours qui, comme il le relate dans ses *Notes sur Helvetia*, ne donnera pas le résultat escompté :

*Helvetia* fut envoyée au Concours de la Victor Co., en Avril 1929 – (I have kept all data ! ; Juges : Koussevitzky – Stokowsky [sic] – Fr. Stock – R. Ganz – Olga Samaroff (!)<sup>32</sup> La décision devait se faire [sic] en

25 Bloch se trompe manifestement d'une année, comme le confirment plusieurs autres écrits, dont une lettre adressée à Alfred Pochon le 13 septembre 1928, de Griesalp ; l'informant de son arrivée en Suisse le 10 août il ajoute : « Et alors le désir d'esquisser une grande œuvre méditée depuis 28 ans ! m'a envahi. Et je fus partagé entre ce travail assez pénible et la cueillette quotidienne des champignons ! » ; Lausanne, Bibliothèque Cantonale et Universitaire, Fonds Alfred Pochon, FAP 132 ; reproduit in Lewinski-Dijon, *Ernest Bloch*, vol. 2, p. 772.

26 Bloch, *Notes sur Helvetia*.

27 CH-BEL, Archives Littéraires Suisses, collection Ernest Bloch, Ms Mf 1.

28 CH-BEL, Archives Littéraires Suisses, collection Ernest Bloch, Ms Mf 2.

29 CH-BEL, Archives Littéraires Suisses, collection Ernest Bloch, Ms Mf 3. Curieusement, la date d'achèvement est mentionnée sur le document précédent, le présent manuscrit indiquant simplement « Munich 1900–San Francisco 1929 ».

30 Une annonce du concours figure dans le New-York Times du 28 mai 1928. Voir : Aaron Copland – Vivian Perlis, *Copland : 1900 through 1942*, London, Faber and Faber, 1984, p. 380 (note 3).

31 Environ 353.000 dollars de 2017.

32 Serge Koussevitzky, Léopold Stokowski et Frederick Stock figurent parmi les principaux chefs d'orchestre actifs aux États-Unis à cette période. D'origine suisse, Rudolf Ganz (1877–1972) fut à la fois chef

Octobre 1929. (J'ai su par le mari de ma Secrétaire, alors qu'il était employé dans l'affaire, qu'il y avait eu débats et intrigues...)

En avril 1930 seulement, les « juges » décidèrent qu'aucune œuvre ne méritait le prix – (de \$25.000.-). Ils les [sic] divisèrent en 4 concurrents (R. Bennett : 2 prix – Louis Grünberg – A. Copland et moi !!<sup>33</sup>). Koussevitzky promit la Première – et tint le bec dans l'eau à C. Birchard, l'éditeur, jusqu'en Janvier 1932, où il décida de ne pas l'exécuter – « after having put the work into rehearsal » (Lettre de C. Birchard du 12.1.1932). La B.B.C. (London) me renvoya la partition (qu'ils m'avaient demandée) sans un mot !

A. Mooser, me fit dire, par ma fille Lucienne qui lui avait apporté la partition, (May [sic] ou juin 1931) qu'il n'aimait pas... « Nous – (lui et Ansermet, je pense...) nous aurions voulu quelque chose de plus abstrait » (!!)<sup>34</sup>.

Tout au long de sa correspondance et de ses écrits, on perçoit combien Bloch tient à cette œuvre qu'il considère comme une offrande à son pays natal et qu'il aimerait voir adopter par ses compatriotes comme une sorte d'emblème musical de la Suisse. Il l'exprime de manière particulièrement intense en 1938 dans une lettre à sa sœur Loulette, persuadé que son œuvre comporte une dimension prophétique, apte à rassembler les Suisses devant la montée des périls qui menacent l'Europe et la Suisse. Il y exprime surtout son amour inconditionnel – non dénué d'idéalisme, voire de naïveté – de son pays natal.

Relatant le grand succès remporté à Naples par son opéra *Macbeth* – après une création en demi-teinte en 1910 et vingt-huit ans sans nouvelle représentation – Bloch confie :

Aux deux [le consul de Suisse à Naples et un musicien tessinois non précisé<sup>35</sup>] je viens d'écrire... narrant encore la tragédie de mon expatriation en 1916...résultat aussi de l'échec de *Macbeth* et des intrigues à Genève – et je leur dit qu'un jour – j'en suis certain – la même chose arrivera pour Helvetia... qu'à une fête populaire, foire à bestiaux ou tir fédéral, le Peuple suisse sentira battre son cœur là où j'ai mis tout le mien – Le peuple, oui – pas l' « intelligentsia » qui fait des courbettes aux goûts du jour, à l'étranger, les cœurs secs, les pisse-froids à la Mooser, Ansermet et Cie.

Ceux-là qui ont démoli Helvetia comme ils ont démoli Macbeth en 1910 !

---

d'orchestre, compositeur et pianiste. Pianiste et pédagogue, Olga Samaroff figura parmi les premiers professeurs de la Julliard School.

33 Richard Russell Bennett (1894–1981) est récompensé pour *Abraham Lincoln* et *Sight and Sounds*, Aaron Copland (1900–1990) pour *Dance Symphony*, Louis Gruenberg (1884–1964) pour sa Symphonie n° 1 et Bloch pour *Helvetia*.

34 Bloch relate, en 1932 déjà, à Ansermet cette visite de Lucienne Bloch à Aloys Mooser et le jugement de ce dernier qu'il commente ainsi : « Que l'on aime pas, bien. Mais ce « nous aurions voulu » me semble une étrange conception, de la part d'un critique, de la liberté nécessaire et légitime (la seule pauvre petite joie qu'il ait !) de l'artiste créateur. Evidemment ceci m'avait bien chagriné et rendu plus solitaire. » Ernest Bloch, lettre à Ernest Ansermet, Roveredo Capriasca, 4 mars 1932 ; CH-Gpu, Ms Mus 181, ff. 194–197 ; reproduite in *Lettres de compositeurs genevois à Ernest Ansermet (1908–1966)*, sous la dir. de Claude Tappolet, Genève, Georg, 1981, pp. 67–71.

35 Sans doute Carlo Florindo Semini, qui consacra un article aux représentations napolitaines de *Macbeth* dans le *Corriere della sera* du 15 mars 1938.



Ce jour-là viendra – mais le verrons-nous ? Faudra-t-il une guerre, les détresses, les terribles réalités, qui alors pulvérisent les snobismes, anéantissent d'un coup l'art faux, les « Jeux de Cartes »<sup>36</sup> et autres niaiseries sonores ! Le jour où la Suisse sera en danger c'est Helvetia qui pourra la réveiller, lui donner sa force, sa foi, les Vieux Suisses, frustes, robustes, que j'ai voulu peindre – ceux qui ont donné leur sang, leur foi, à la Patrie, qui l'ont créée – qui ont donné au monde ce superbe exemple de rares diverses, volontairement unies pour la Justice et la Liberté – cet exemple, là, devant tous, aujourd'hui, parmi les égarements de la Tour de Babel ! Tout cela est en Helvetia.<sup>37</sup>

## 2. Vers les salles de Concert

D'emblée la carrière d'*Helvetia* allait apparaître difficile, puisque l'ouvrage devra attendre trois ans sa création, suite aux attermolements du chef d'orchestre Serge Koussevitzky et de l'éditeur Birchard. Alors qu'il est revenu s'établir en Europe pour une période de neuf ans<sup>38</sup>, Bloch se plaint de la situation à R. Aloys Mooser :

Pour Helvetia – voilà :

Mon éditeur Birchard « lanterne ». Ma fille Suzanne devait corriger les 1ères épreuves et m'envoyer les secondes. Mais elle n'a encore rien reçu – Birchard avait ma partition depuis avril 1929 !

Enfin, cela doit se faire, car on se dispute déjà la première, en Amérique. Heureusement que je suis hors de ces saletés – ah oui « le monde musical » !! –

On va donc massacrer cela comme on a massacré America. Ces chefs virtuoses, qui n'ont jamais foutu le pied sur une montagne, et dont le sport favori est le bridge ou le poker... qu'est-ce qu'ils savent de moi de ma jeunesse, de toute la vie contenue en cette œuvre ?? [...]

Birchard, tout au moins, a décidé de me laisser conduire la 1<sup>ère</sup> en Europe. Et, comme je te l'ai dit, Mengelberg qui était profondément ému, lorsque je lui ai joué l'œuvre, il y a un an, à Amsterdam, m'a dit que je pourrai la conduire là-bas quand je voudrai [...]. Quand ? Je ne sais. Tout dépend de Birchard. La Victor Cie, qui a donné les prix, se réserve, je crois, les 2 ou 3 premières exécutions – en Amérique – Après cela, l'œuvre sera libre, et on pourra se la procurer chez C.C. Birchard<sup>39</sup> [...]

36 Allusion évidente au ballet éponyme d'Igor Stravinsky.

37 Ernest Bloch, lettre autographe à Loulette Hirsch, Châtel, 14 avril 1938, CH-Gpu, papiers Ernest Bloch, non catalogué, lettres à sa sœur Loulette Hirsch (1989/25).

38 Bénéficiaire d'une pension annuelle qui lui est versée pour une période de dix ans par le Jacob and Rosa Stern Fund, ainsi que de plusieurs commandes, Bloch résilie ses fonctions directoriales au Conservatoire de San Francisco en 1930, pour se consacrer entièrement à la composition. Il quitte les Etats-Unis en été 1930 pour l'Europe, et séjourne à Roveredo-Capriasca (Tessin) de 1930 à 1935, puis à Châtel (Haute-Savoie) de 1935 à 1938, année où il rentre définitivement aux Etats-Unis.

39 Depuis 1987, l'œuvre est la propriété de Broude Brothers Limited.

Naturellement, je serai ravi qu'elle fût jouée à Genève – pour des raisons sentimentales, surtout, bien que le sentiment soit suranné, paraît-il, à notre époque !<sup>40</sup>

Ce dernier vœu du compositeur ne tardera pas à être exaucé. En effet, après la création mondiale le 18 février 1932 à Chicago, par le Chicago Symphony Orchestra sous la direction de Frederick Stock, où elle reçoit un accueil peu enthousiaste<sup>41</sup>, *Helvetia* est donnée pour la première fois en Europe à Genève, au cours du 11<sup>ème</sup> concert de l'abonnement, le 5 mars 1932 sous la direction d'Ernest Ansermet à la tête de l'Orchestre de la Suisse Romande.<sup>42</sup>

Plus qu'il ne l'avoue, Ernest Bloch semble inquiet de l'accueil que l'ouvrage va recevoir dans sa ville natale et se montre conscient que sa forme et son contenu – qui ne recule nullement devant un certain romantisme patriotique – ne correspond guère aux préoccupations esthétiques qui ont cours en Europe au début des années trente. Près de deux ans avant la création de l'œuvre, il avait senti le besoin de s'expliquer, voire de se justifier, auprès de son ami Aloys Mooser dont on a vu qu'il fut à la source de l'écriture de l'ouvrage. Peu après son arrivée en Europe<sup>43</sup>, il écrit au critique, lui exprimant son souhait de lui jouer la partition.

Il y a 30 ans que j'ai commencé cette œuvre... c'est la symphonie de la montagne dont je t'avais maintes fois parlé... Pour le concours j'avais changé le titre afin de cacher (?) mon identité et avais mis

“The Mountains”

and their people

Car au paysage s'est joint l'homme et l'Idée de ce petit – mais grand pays. J'espère, mon cher Aloys, que la vie et le métier t'auront laissé assez de naïveté pour goûter cette œuvre et la prendre comme elle est venue. Je ne l'ai écrite que pour moi et pour les amis de la montagne et de la Liberté. Elle est dédiée « To all the Lovers of Mountains and Freedom » – et donc... tu es du nombre. [...]

Tu y trouveras des connaissances, des fragments épars d'airs suisses – et probablement savoyards ! – et tu y verras s'épanouir à la fin, en grand choral, le « Ce que l'aino »<sup>44</sup> – en hommage à Genève et à sa belle devise.

L'œuvre se termine par un Hymne qui peut-être, quelque jour lointain, sera chanté par le peuple suisse... Tout cela est sorti du plus profond de mon cœur. Car c'est ce que j'ai aimé le plus au monde.

40 Ernest Bloch, lettre autographe à R. Aloys Mooser, Roveredo-Capriasca, 27 octobre 1930, CH-Gpu, Ms Mus 248, ff. 140–144.

41 Voir : Lewinski-Dijon, *Ernest Bloch*, vol. 3, pp. 131–136. Dans ses *Notes sur Helvetia*, Bloch fait mention de cette première : « Chicago Fr. Stock dir. Febr 18–19 – Apparemment four noir – (Ce fut donc la « World Première ») ».

42 Curieusement, l'œuvre sera rejouée le lendemain, 6 mars 1932, à Rome, par Orchestra de l'Academia Santa Cecilia sous la direction de Mario Rossi. Le concert de Genève sera, quant à lui, redonné à Lausanne (7 mars) puis à Montreux (8 mars).

43 Voir note 38.

44 Actuel hymne de la république et canton de Genève, ce chant fut composé sans doute en 1603, une année après les événements de l'Escalade qu'il narre en pas moins de 68 couplets. On notera que Bloch orthographe différemment son titre au fil de ses écrits.

Il m'a fallu vivre, expatrié, pendant douze ans et vieillir pour avoir le courage d'écrire cette œuvre qui ne sacrifie pas aux modes du jour et n'est point pour les « virtuoses » ou les « spécialistes » – Diatonique, simple, franche, naïve – mais vécue en tous cas.<sup>45</sup>

Dans une lettre qu'il écrit à Ansermet deux mois avant la création genevoise, Bloch apparaît extrêmement détaché par rapport à cette dernière. Notons qu'à ce moment-là, le compositeur n'a pas encore formulé un programme qui ferait considérer l'œuvre comme un poème symphonique.

Il va sans dire que je suis tout à ta disposition pour les « recommandations » que tu voudras me demander concernant l'exécution d'Helvetia puisque je ne viendrai pas moi-même à Genève. Mais, si tu as vu la partition, l'œuvre est si simple et claire et sans subtilités d'aucun ordre, que je ne crois pas que tu aies besoin de mes indications.

On m'écrit que Koussewitzky en donnera la première prochainement en Amérique... mais, s'il tarde, il est possible que Genève ait « the world Premiere »... Je pense que cela t'est indifférent ! et à moi aussi ! quoique, après tout, il y ait tant de la vieille Genève – y compris le Cé qu'é le no – dans cette œuvre que « sentimentalement » – je suis bien vieux-jeu ! – cela serait assez piquant – surtout pour un Suisse expatrié !<sup>46</sup>

C'est donc à partir de sa propre analyse de la partition qu'Ernest Ansermet va publier un substantiel article. Avec une remarquable acuité, le chef d'orchestre perçoit le propos et les intentions du compositeur :

Dans cette œuvre, Bloch a repris sur de nouvelles données l'entreprise qu'il avait tentée dans sa symphonie *America*<sup>47</sup> : édifier sur des motifs caractéristiques et généralement tirés ou imités du folklore, non pas une rhapsodie, mais une composition musicale de grande forme, évocation épique et lyrique d'un pays et d'un peuple. Ici on trouvera plus de vingt motifs, alpestres, agrestes ou pastoraux, qui nous sont familiers<sup>48</sup>, mis en œuvre dans un développement symphonique. A côté d'eux, l'auteur en a créé d'autres, soit pour les besoins de sa dialectique musicale, soit pour intervenir dans sa conception poétique. De ces

45 Ernest Bloch, lettre autographe à R. Aloys Mooser, Gunten, 24 septembre 1930 ; CH-Gpu, Ms Mus 248, ff. 140–141.

46 Id., lettre à Ernest Ansermet, Roveredo Capriasca, 3 janvier 1932 ; CH-Gpu, Ms Mus 181, ff. 186–187 ; reproduite in *Lettres de compositeurs*, p. 59.

47 Composée en 1926–27, *America, an epic rhapsody*, est une vaste composition symphonique en trois parties d'une durée d'environ cinquante minutes. Elle obéit à une démarche identique à celle d'*Helvetia* : broser une sorte de portrait musical des Etats-Unis auquel pourraient s'identifier les habitants de ce pays. Elle se termine par un hymne que le public est invité à chanter à l'unisson. Avec cette œuvre, largement tributaire de l'héritage post-romantique, Bloch ne parviendra pas à créer l'image musicale des Etats-Unis que l'on se plaira à reconnaître bien davantage dans le jazz, chez des compositeurs comme Charles Ives, Aaron Copland ou George Gershwin, ainsi que dans *Amériques* d'Edgar Varese. Voir Philip V. Bohlman, « The future alone will be the judge : Ernest Bloch's epic journeys between utopia and dystopia », in *Ernest Bloch Studies*, ed. Alexander Knapp and Norman Solomon, Cambridge, Cambridge University Press, 2016, pp. 102–120.

48 Trois thèmes populaires ont une importance prépondérante dans *Helvetia* : le *Ranz des Vaches*, le *Cé qué l'aino* et la *Marche de Berne*.

derniers, il faut citer notamment un hymne – apparaissant d’abord en mineur, puis donnant à l’œuvre sa péroration en majeur – qui pourrait tenter les chercheurs d’hymne national. Comme l’indiquent les dates que Bloch donne à sa partition : *Munich 1900–San Francisco 1929*, ces thèmes ont longuement travaillé son imagination. Ses amis savent qu’ils les a toujours beaucoup affectionnés et qu’il professa toujours la plus vive admiration pour le *Cé que l’aino* qu’il jugeait à l’égal d’un thème de choral de Bach et qu’il a bien harmonisé dans cet esprit.

Dans cette *Helvétie* comme dans *America*, il semble que Bloch ait voulu risquer l’entreprise extrêmement hardie et difficile de faire une œuvre populaire qui soit cependant une œuvre de style, élevée par la pensée qui l’anime, immédiatement accessible à tous par les sentiments auxquels elle fait appel. [...]. Mais il faut y voir surtout, croyons-nous, ce qui a toujours été une de ses tendances dominantes qui a fait jadis son admiration pour Jaques-Dalcroze et pour un des hommes qui ont eu sur lui la plus grande influence : Gustave [sic] Mahler<sup>49</sup> [...].

Faut-il supposer à cette composition un programme préconçu, ou en attendre la projection d’un développement d’idées ? Bloch ne nous le dit pas, pas plus que Mahler dont les symphonies en comportaient certainement [...]. A deux endroits de sa partition seulement, Bloch découvre sa pensée : sur une belle chute en *ut* majeur qui se pose sur un accord *pianissimo* des trombones, il écrit *Nuit*, et un peu plus loin : *En bas... le réveil des montagnes*.

Mais ce qui éclaire immédiatement le jeu musical, c’est la différenciation évidente de l’élément paysage et de l’élément humain, le premier indiqué par les motifs alpestres évocateurs, le second par des éléments mélodiques d’une autre nature, d’expression collective – danses, marches, hymnes – ou individuelle<sup>50</sup>.

Ernest Bloch réagit très positivement à l’article d’Ansermet dans une longue lettre<sup>51</sup> à ce dernier où il le remercie chaleureusement, exprime sa joie d’avoir été compris et, surtout, donne de précieuses informations sur le contenu programmatique de l’œuvre – nous y reviendrons–

49 Il est à noter que Bloch réfute cette influence dans lettre à E. Ansermet du 4 mars 32, CH-Gpu, Ms Mus 181, ff. 194–197, reproduite in *Lettres de compositeurs*, p. 68.

50 Ernest Ansermet, « Une œuvre nouvelle d’Ernest Bloch », *Journal de Genève*, 1<sup>er</sup> mars 1932, p. 6 ; repris dans le programme du concert du 5 mars 1932.

51 Ernest Bloch, lettre autographe à Ernest Ansermet, Roveredo-Capriasca, 2 mars 1932 ; CH-Gpu, Ms Mus 181, ff. 188–193, reproduite in *Lettres de compositeurs*, pp. 60–65. Bloch y manifeste son adhésion aux idées formulées par Ansermet et y livre d’intéressantes informations sur l’inspiration de l’œuvre : « [...] Tu as su lire avec une étonnante perspicacité mes intentions secrètes, deviner presque entièrement le côté humain qui s’est incarné en musique. / [...] Une partie, du moins, de ce que j’ai tâché de dire nous est commun, à toi, à moi, à d’autres, notre enfance, notre communion avec la nature, la vieille Suisse, Hodler – qui m’a beaucoup inspiré – et tout ce qui malgré l’heure présente, la S.d.N. [...], l’hypocrisie sociale, le cynisme ambiant, les théories d’art, etc, etc, tout ce qui fait dater déjà mon œuvre... / Mais il y a quand même quelque chose qui surnagera, tout au fond, la vieille Suisse, et l’Idée qu’elle représente. / [...] Quant au programme ! Oui, tu as bien vu et j’ai été un peu guidé. / Comme tu l’as bien compris, à l’idée primitive de la Montagne, peu à peu s’est ajoutée celles des hommes. Un jour, sans doute, j’écirai encore, si je vis, une œuvre ou la Montagne sera seule, et plus stylisée, où je serai seul avec elle ou elle – et musicalement, artistiquement, ce sera une œuvre supérieure à celle-ci, – mais ici... enfin tu as vu juste. » [Notons que ce dernier projet ne sera jamais réalisé].

la divisant clairement en cinq séquences distinctes, ce qui n'apparaît pas dans la partition autographe où ne figurent que les deux indications relevées par Ernest Ansermet.

Pour une raison qui reste un peu mystérieuse, sans doute lié à l'état dépressif latent dont Bloch souffre à cette période, mais également aux relations assez tendues qu'il entretient avec Ansermet, Bloch ne s'est pas rendu à Genève et découvre l'œuvre par sa diffusion radiophonique :

Nous sommes allés (de Roveredo, Tessin où nous habitons alors) (5 mars 32) ma femme et moi, à la pension Barnabo au village voisin de Treggia (Ansermet m'avait envoyé un télégramme reçu à 7 p.m., pendant que j'étudiais au piano ma Sonate pour violon et piano, que le concert serait diffusé !)

Nous n'avions ni radio ni phono ni téléphone.

Là, dans une petite chambre,...avec les 2 suisses allemands et le vieux – nous avons attendu – et entendu, assez mal, la « Première » – Un peu lent – mais dirigé avec « ferveur » – Tonnerre d'applaudissements – [jamais rejouée en Suisse depuis !]<sup>52</sup> L'œuvre est belle et émouvante – « Sie sind nicht nur ein guter Musiker, aber ein guter Schweizer », me dit madame « Z'vieri » !! (Le 6.III.1932)<sup>53</sup>

### 3. Vie et destin d'une partition

La réception d'*Helvetia* pour chaleureuse qu'elle soit, ne correspond pas à ce qu'en espère le compositeur<sup>54</sup>. Les critiques sont partagés et semblent déstabilisés par le lyrisme voire l'exaltation de l'œuvre, ainsi que par l'utilisation des thèmes populaires qui, selon Albert Paychère « [...] sont des motifs [...] que nous aimons comme tels, mais que nous éprouvons quelque gêne à voir quitter leur état de modestes refrains pour nourrir un lyrisme passionné. » Un lyrisme qui, selon lui, entraîne le compositeur « [...] à une expression dont

52 Les crochets sont dans le texte.

53 Bloch, *Notes sur Helvetia*. En dialecte suisse-allemand, *Zvieri* signifie le goûter, les quatre heures. Bloch utilise probablement ce terme dans le sens de « Madame l'aubergiste ».

54 Romain Rolland, et Guy de Pourtalès manifesteront pourtant leur enthousiasme pour l'ouvrage (voir : Bloch-Rolland, *Lettres*, p. 199 et Guy de Pourtalès, *Trois correspondances inédites avec Ernest Bloch, Carl J. Burckhart, J. de Salis*, sous la dir. de José-Flore Tappy, Lausanne, Faculté des Lettres de l'Université de Lausanne, 1981, pp. 18–19. Un an plus tard, le soir même de l'exécution donnée à Rome le 22 janvier 1933, c'est Stefan Zweig qui manifesterà son enthousiasme : « J'ai suivi passionnément et vraiment passionné l'admirable exécution de vos œuvres à l'Augusteo et j'ai entendu par la radio la glorieuse explosion d'enthousiasme du public./Et moi-même [...] j'étais tellement pris par vos œuvres, dont Helvetia me paraît la plus grandiose par la puissance de l'instrumentation, par le coloris Van-Goghien, par l'abondance de la force.[...] (Stefan Zweig, carte postale à Ernest Bloch, Salzburg, 22 janvier 1919, recopiée par Bloch dans *Notes sur Helvetia* ; une reproduction photomécanique de l'original est conservé à CH-BEL, Archives Littéraires Suisses, Collection Ernest Bloch, Ms Mf 4/3, ainsi qu'une copie dactylographiée, à CH-Gpu, papiers Ernest Bloch, non catalogué, programmes, critiques, analyses, coupures de presse (1986/26).

le pathétique n'est pas exempt de grandiloquence »<sup>55</sup> et de donner, en exemple de cette grandiloquence, l'hymne qui sert de conclusion à l'œuvre.

R. Aloys Mooser est quant à lui déçu par l'ouvrage au point qu'il refuse d'entrer en matière et rend compte d'*Helvetia* d'une manière dont le compositeur ne pouvait manquer de s'offenser :

*Helvetia* [...] est le résultat du lent travail de cristallisation qui s'est poursuivi, plus de trente ans durant, dans l'esprit du compositeur, à travers mille avatars, à travers d'incessants déplacements, à travers aussi des crises morales dont il me semble retrouver l'écho dans cette musique, où apparaît parfois un accent lancinant et oppressé qu'un tel sujet ne paraissait pas devoir comporter. [...]

Cette symphonie, [...] je l'attendais avec l'impatience d'un homme qui aime d'un égal amour la musique et la montagne et qui, jamais encore, n'a trouvé dans une œuvre musicale, l'écho satisfaisant des émotions vécues sur les sommets.

Et le sort veut qu'*Helvetia* soit si différente de ce que j'en attendais, que, par sa nature, son esprit et son style, elle m'apparaisse aujourd'hui si étrangère aux impressions éprouvées autrefois, que je me sens hors d'état – mes lecteurs comprendront, je le suppose, ce scrupule – de porter sur cette partition une appréciation qui risquerait d'aller à l'encontre des convictions intimes du compositeur.<sup>56</sup>

L'accueil réservé par la critique et par ceux de la part de qui Bloch attendait compréhension, sinon enthousiasme, affecte profondément le compositeur<sup>57</sup>. Seize ans plus tard en 1948, lorsqu'il rédige ses *Notes sur Helvetia*, les plaies ne sont toujours pas refermées.

Après avoir énuméré les exécutions de l'œuvre (toutes dirigées par lui-même) qui ont suivi les premières exécutions de 1932<sup>58</sup>, il laisse libre cours à son amertume.

Voilà toutes les exécutions de cette grande œuvre, depuis 1929 – Cela fait sept – en dix-neuf ans ! Aucune, depuis Boston 1939.

Et c'est la même histoire pour bien d'autres, Poèmes Juifs, Israël, Psaumes, etc. Il y avait un « Festival International de Musique à Genève, ma ville natale, vers 1926–27, je crois<sup>59</sup> – 4 jours de musique – Diff[érents] chefs. Aucune mention même de mon nom ! Après l'exécution de Genève en 1932, j'avais eu quelques

55 Albert Paychère, « Les Concerts, l'Orchestre romand. 11<sup>ème</sup> soirée de l'abonnement, série A », *Journal de Genève*, 7 mars 1932.

56 R. Aloys Mooser, « A propos de la symphonie *Helvetia* d'Ernest Bloch », *La Suisse*, 6 mars 1932 ; reproduit in id., *Regards sur la musique contemporaine : 1921–1946*, Lausanne, F. Rouge, 1946, pp. 155–157.

57 La critique anglaise se montrera encore plus réservée lorsque Bloch dirigera *Helvetia* à Londres le 12 février 1934, témoin le compte-rendu assez perfide (signé McN, initiales de William McNaught) qui paraît dans le *Musical Times* (75, mars 1934, p. 263) et qui utilise les œuvres d'inspiration juives de Bloch pour servir de repoussoir à la partition nouvelle : « Bloch's fresco, as he calls it, is in, or near, the category of incidental music to an educational film, and it is good music only so far as Bloch is an excellent man at his craft and able to turn a piece of colored oratory for any occasion. One felt that he could have done the same for Italy or Rhodesia, and one knows that he had already done the same for America, winning many dollars thereby in prize-money. The springs of his Jewish music are far deeper and produce a richer and more genuine flow of discourse and feeling ».

58 Rome, 22 janvier 1933 ; Londres, 12 février 1934 ; Milan, 18 et 20 mai 1934 ; Boston, 20 et 21 mars 1939.

59 Sans doute l'Exposition Internationale de la Musique, qui eut lieu à Genève du 12 mai au 6 juin 1927.

échos... J. Binet<sup>60</sup> aurait dit « ça n'est pas du Bloch ! » (qu'en sait-il ?) Ribaupierre<sup>61</sup> aurait été choqué comme d'autres « Suisses romands » que l'hymne final soit si « Suisse alémanique » ! Si la Suisse est une province de la Suisse allemande, oh alors !! – Voilà – C'est à la suite de ces misères que j'ai écrit la petite étude ci-jointe (typewritten à Roveredo)<sup>62</sup> que je te prie de me garder, n'en ayant plus copie. On la traduisit pour l'Augusteo<sup>63</sup> et pour les concerts de Boston, plus tard. Il fallait se défendre contre l'armée des imbéciles, cette marée montante. Tâche inutile hélas ! Ils sont trop.<sup>64</sup>

Plus loin, il manifeste son ressentiment vis-à-vis d'Ansermet et de tous les musiciens et critiques « faussés », selon lui, par les courants avant-gardistes : néo-classicisme ou dodécaphonisme :

Je n'ai pas gardé les lettres d'Ansermet, de cette époque. En quittant Roveredo, en juin ou juillet 1934, j'ai brûlé, pendant 5, 6 jours tous les documents de cette époque (1930–1934) y compris les « diaries » où je marquais les événements, lettres, etc. Epoque si terrible, si tragique, que je voulais en effacer, en oblitérer les traces...

Je n'ai gardé que très peu de documents. 2 ou 3 que je te montrerai... Mais je n'ai rien oublié – hélas ! – et j'ai eu tort de brûler tout cela.

Je me souviens qu'Ansermet m'écrivait qu'Helvetia avait touché et ému « son cœur » (???) (Je sais où est la « barbe d'Ansermet » – quant à son « cœur », je n'en sais pas la place !) mais pas son « esprit » ! Il me parlait de ces remplissages, ces trémolos perpétuels.

Comme tu le vois, il était – et est encore, probablement ! faussé ! par les théories alors à la mode, celles de Hindemith, Stravinsky et autres ! Ce qui a dérouté, plus que tout, je le pense, c'est le « diatonisme » d'Helvetia – comme celui d'America ou du Concerto grosso ! Comme si l'idée du « modernisme » résidait dans la Dissonance en soi, ou la cacophonie ! (Sessions<sup>65</sup> ! Schoenberg !). Erreur totale ! C'est comme si, après le « chromatisme » de Tristan on avait reproché à Wagner le diatonisme des Meistersinger !

« Chaque œuvre a sa poésie en soi qu'il faut trouver » disait Flaubert<sup>66</sup> – Chacune de mes œuvres à la sienne – « Ce qui est bon... est ce qui convient » [...].

60 Remarquable compositeur suisse, Jean Binet (1893–1960) étudia la composition à New-York puis à Cleveland avec Ernest Bloch – alors directeur du Conservatoire de cette ville – qui le chargea d'enseigner la rythmique que Binet avait appris auprès d'Emile Jaques-Dalcroze.

61 André de Ribaupierre (1893–1955), violoniste et pédagogue suisse professeur au Cleveland Institute of Music, dont Bloch fut directeur de 1920 à 1925. Ribaupierre fut le créateur de *Baal Shem* et du *Poème mystique*, ouvrage dont il est également le dédicataire.

62 Bloch, *Helvetia, le pays des montagnes*.

63 Le concert du 22 janvier 1933 donné sous la direction de Bloch à Rome, salle de l'Augusteo.

64 Bloch, *Notes sur Helvetia*.

65 Roger Sessions (1896–1985) étudia la composition avec Ernest Bloch avant de devenir son assistant au Conservatoire de Cleveland. Influencé tout d'abord par son maître puis par Stravinsky, il se tourne après 1930 vers un langage de plus en plus atonal, et pratique la technique sérielle de manière très libre.

66 La citation exacte est : « Chaque œuvre à faire à sa poésie en soi, *qu'il faut trouver* ». (Gustave Flaubert, lettre à Louise Colet, [janvier 1854], in id., *Œuvres complètes : Correspondance*, nouvelle éd. augmentée, quatrième série, 1854–1861, Paris, Louis Conard, 1928, p. 23).

Les 99/100 de ces jugements de critiques ou chefs d'orchestre sont idiots. Les musiciens ne sont pas « intelligents ». Il y a 50 ans que je le constate ! [...]

Tout cela t'explique la raison de l'analyse que j'écrivis d'Helvetia. Mais en Helv. aussi bien qu'en America [...] les lois musicales sont respectées. Pendant 28 ans, j'ai fait d'innombrables esquisses, retouches pour trouver une unité, une logique – musicales – à ces œuvres composées de trop d'idées.<sup>67</sup>

Il n'est pas dans le propos de cet article de livrer une analyse musicale d'Helvetia, cependant, il nous paraît indispensable de faire figurer ci-après la description de l'œuvre qu'en fait le compositeur dans Helvetia, le pays des montagnes et son peuple (1900–1929)<sup>68</sup> : c'est là que, pour la première fois, Bloch formule le programme de l'ouvrage, qui semble donc avoir été rédigé a posteriori et formulé dans le but de faire mieux comprendre sa pensée et sa démarche. Nous compléterons avec, en notes, quelques intéressantes indications données par le compositeur à Ernest Ansermet, peu avant la création genevoise de l'ouvrage<sup>69</sup> (les numéros de page renvoient à la partition d'orchestre imprimée)

La I<sup>ère</sup> partie d'HELVETIA, qui énonce un grand nombre des motifs essentiels, dépeint la Montagne elle-même, son mystère, ses rochers, ses forêts et aussi la joie de l'homme en face de la nature, et, ça et là, les paysans et leurs chants simples et frustes ; et aussi le danger qui menace le petit peuple libre...<sup>70</sup> puis la Paix et enfin le crépuscule, le berger qui rentre ses troupeaux, et la nuit qui tombe.

II. Puis c'est l'aube, l'éveil de la Montagne et des hommes... les appels d'une alpe à l'autre... et la descente de ces hommes, en groupes bariolés, avec leurs armes médiévales, symbolisant – par des motifs en modes anciens – les divers cantons<sup>71</sup>, véritable cortège, où l'on entend même le « cri » pittoresque d'un marchand de fromages – entendu en mon enfance à Genève<sup>72</sup>. Tous ces groupes se rassemblent sur la place publique.

III. Là, c'est la « Landsgemeinde », l'assemblée en plein air où se discutent les événements. Les « Vieux » dignement, mais tragiquement, annoncent que « la Patrie est en danger ». Et c'est un hymne en mineur, d'un caractère populaire, nettement alémanique, caractérisant les Vieux Cantons, qui furent le berceau et le cœur de la Confédération. Cet hymne éclatera en majeur, en péroration, comme un hymne national. Mais ici, il dépeint la détresse présente. Des lamentations y répondent.

67 Bloch, *Notes sur Helvetia*.

68 Id., *Helvetia, le pays des montagnes*.

69 Id., lettre autographe à Ernest Ansermet, Roveredo-Capriasca, 2 mars 1932 ; CH-Gpu, Ms Mus 181, ff. 188–193 ; reproduite in *Lettres de compositeurs*, pp. 62–65.

70 « [...] le motif du Alphorn, page 14 a été entendu à Kandersteg-Oeschinen avec mon fils, en balade, sacs au dos, en 1914 ! [...] p. 18, pour t'amuser ! le motif 2 mesures avant 12, n'est-ce pas un peu la placidité des vaches ?? Puis l'orage – moral – à distance (car il y a beaucoup dans cette œuvre du vieux livre de l'Histoire Suisse illustrée que j'avais, étant enfant) ; la patrie en danger, si tu veux... [...] ».

71 « p. 34–48 Fresque – hodlérienne – Les vieux Suisses ! avec hallebardes, etc. descendent de tous côtés, avec leurs bannières, par groupes, frustes, rudes, tous les vieux Cantons, écussons – symbolisés par ces motifs en des modes différents – avec ça et là le motif de l'hymne en embryon [...] ».

72 « Page 42, etc., pour faire plaisir à mon fils (!!), j'ai inséré le vieux cri du marchand de cérasses à Genève (il y a 40 ans !) / Oh cérasses !! / Régalez-vous---mesdames ! Voilà qu'j'arri---i---i---ve ! ».



IV. Mais, d'un coup, le peuple se lève. On n'asservira pas les montagnes. Tout pour la liberté. Donner sa vie pour son sol sacré, sa Patrie. Et c'est une vraie bataille médiévale qui se déchaîne pour la défense du pays, des montagnes<sup>73</sup>. Elle aboutit à la Victoire, que j'ai symbolisée par un vieux chant de Genève, le « Cé qu'é lainô », illustrant pour moi sa belle devise : « Post Tenebras Lux ».

V. Epilogue. Le motif de la Montagne retentit au loin. Mais c'est la montagne libérée, rassérénée comme après un orage. Ce motif s'épand, grandit, en un lyrisme de plus en plus intense, puis il se mêle à celui de la Paix et, par une ardente progression, amène l'Hymne final<sup>74</sup>, où j'entends nettement la foule se joindre à l'orchestre, symbolisant l'union de l'homme et de son sol, la Patrie, au sens profond et complet. Un des thèmes de la montagne éclate encore, avec une chaleur passionnée, comme si l'homme ne voulait faire qu'un avec sa terre natale, et le motif de l'hymne émerge encore par-dessus tout, comme la bannière nationale, symbole du Pays.

Dans sa conclusion, Bloch insiste encore sur ce qu'il a voulu réaliser et sur le fait qu'*Helvetia*, conçue avec autant de soin que ses grandes partitions antérieures, est – malgré son apparente simplicité – tout aussi authentique et représentative de sa personnalité artistique.

Musique à programme ? Soit. L'essentiel est que la logique musicale soit observée, satisfaite... ce à quoi je me suis efforcé. [...] Quelques-uns prétendent que, soit dans « America », soit dans « Helvetia », ils ne me retrouvent pas. C'est qu'ils ne m'ont réellement jamais connu... [...]. Dans « Helvetia » j'ai délibérément choisi mes moyens et me suis confiné au style qui convenait au sujet que j'interprétais, un style nettement tonal et diatonique, robuste et traditionnel, ce qui, après tout, n'est pas si facile que beaucoup le croient aujourd'hui... Mais pour ceux qui ont des yeux, des oreilles et un cœur, ils me retrouveront aussi bien en cette œuvre, ou en « America » qu'en « Schelomo » ou en mon Quintette<sup>75</sup>. Seulement, dans chacune de ces œuvres, j'ai libéré une partie différente de ma personnalité. Dans « Helvetia » ou « America », le cadre étant plus « localisé », cette personnalité paraîtra peut-être moins « pittoresque » ou « originale », ou soi-disant « moderne » à ceux qui jugent par la surface...

J'avouerai alors, tout uniment, qu'en aucune de mes œuvres, je n'ai été préoccupé d'être original ou « moderne »... Les théories, comme la nouveauté, passent si vite... Et qu'en reste-t-il ? En revanche, mon seul désir, mon seul effort, ont été d'être fidèle à ma Vision, d'être VRAI.<sup>76</sup>

73 « C'est la bataille moyenâgeuse – avec coups de matraques, hallebardes, etc (ou Hodler encore m'a inspiré) et puissant [sic] par la Victoire des Suisses [...] et ce grand chant de Victoire, comme tu l'as senti – avec un formidable allargando, surtout la mesure 3 de la page 69, pour laisser le temps (les trois doubles croches appuyées) aux deux timbaliers ! [...] ».

74 « Enfin oui... un hymne national – pour être chanté – un jour peut-être !! Moi je le chante toujours, et je l'entends chanté, en français (O ! toi – ô mon pays – mes campa-a-gnes, mes montagnes !) ou en allemand (O ! Du mein Vaterland !! même[m]ent [sic] je l'entends en un horrible Männerchor avec des voix de gorge !/Je l'entends ainsi ... à la Foire aux taureaux à Ostermündingen !) ».

75 Sur les différents pôles d'inspiration d'Ernest Bloch, voir : Alexander Knapp, « Helvetia-Israel-America : Identity in Bloch's Life in Music », *Journal of Synagogue Music*, 19/2 (1989), pp. 5–16.

76 Bloch, *Helvetia, le pays des montagnes*.

## 4. Le retour d'*Helvetia* dans sa patrie

Comme Bloch le déplorait en 1948 dans ses *Notes sur Helvetia*, l'œuvre ne connaît plus d'exécution après celle de Boston en 1939 ; l'ouvrage, s'il ne fait plus partie des préoccupations immédiates du musicien qui semble le considérer avec une certaine distance critique, n'en reste pas moins cher à son cœur comme il le confie en 1950 à Evelyn Hirsch<sup>77</sup>

L'affaire « *Helvetia* »<sup>78</sup> m'émeut beaucoup et tu sais ce que cette œuvre – imparfaite, car il y a trop de choses pour mon goût actuel – mais vivante et poignante signifie pour moi. Je ne veux pourtant pas me laisser aller à trop d'espoir...<sup>79</sup>

En 1954, une exposition, qui doit s'ouvrir en janvier 1955, est organisée à la Bibliothèque nationale Suisse pour commémorer les dix ans de la mort de Romain Rolland, Or, comme le révèle l'inventaire de la collection R. Rolland aux Archives littéraires Suisses<sup>80</sup>, Bloch prête des documents pour cette exposition. C'est probablement à cette occasion qu'il entre en contact avec Paul-Emile Schazmann, historien et bibliographe, alors conservateur à la Bibliothèque Nationale Suisse. Au début de 1955, Bloch écrit une longue lettre à ce dernier dans laquelle il lui explique le sort de ses manuscrits et de ses archives :

A ce sujet [*Helvetia*]... J'ai donné en 1925, à la Library of Congress à Washington, tout ce qui me restait du « passé », lettres, esquisses, espérant faire « peu neuve » et...oublier. Hélas tout s'est encore accumulé et je songe à détruire des quantités de lettres et documents. En 1930, j'avais encore donné mes partitions originales à la Bibl[iothèque] de l'Université de Californie-Berkeley<sup>81</sup>. Cela m'avait permis de vivre pendant quelques années sans passer ma vie à enseigner (!) et à créer de nouvelles œuvres.

Mais, il y a une partition que je n'ai jamais donnée et qui me tient à cœur plus que les autres ; c'est celle d'*Helvetia*, ainsi que toutes les esquisses accumulées pendant 30 ans (1900–1929). Elle est seulement en dépôt à la Library of Congress. J'ai toujours songé à donner cette partition à mon pays natal, qui ne l'a pas comprise – on ne l'a jouée qu'une fois, à Genève en 1932, je crois. Le critique Mooser et Ansermet « auraient voulu quelque chose de plus abstrait » me disait-on ! Si les anciens guerriers qui défendaient vaillamment la Suisse, son indépendance, sa liberté, avaient usé d'armes et d'esprits abstraits, où en serait la

77 Nièce du compositeur Evelyn Hirsch (1903–1988) fut longtemps en charge de la phonothèque de Radio-Genève. Ses connaissances musicales incitaient Bloch à se confier souvent à elle au sujet de ses œuvres et de son travail de compositeur.

78 Nous ne sommes pas parvenus à discerner à quel événement Bloch faisait allusion, mais il pourrait s'agir d'un projet d'exécution de l'ouvrage en Suisse.

79 Lettre autographe d'Ernest Bloch à Evelyn Hirsch, Agate Beach, 3 novembre 1950. Papiers Ernest Bloch, CH-Gpu, papiers Ernest Bloch, non catalogué, lettres à sa nièce Evelyn Hirsch (1989/25).

80 Voir <ead.nb.admin.ch/html/rolland\_D.html#D-2> (consulté le 16.10.2017). Les Archives littéraires Suisses sont un département de CH-BEL.

81 Voir : David L. Sills, « Bloch manuscripts at the University of California », *Notes*, 42/1, septembre 1985, pp. 7–21, et id., « Bloch manuscripts at the Library of Congress », *Notes*, 42/4, juin 1986, pp. 727–753.

Suisse ?? J'avais donc songé à la léguer au Musée National, à Zurich, mais depuis votre correspondance, je me demande si sa place n'est pas plutôt à la Bib[liothèque] Nationale à Berne ?<sup>82</sup>

Le compositeur prend rapidement sa décision, puisque le 6 avril 1955 il annonce à sa sœur qu'il va donner les manuscrits ainsi que toutes les esquisses – assortis de nombreux documents annexes – à la Bibliothèque Nationale Suisse<sup>83</sup>. En mars, Bloch récupère les documents déposés à la Library of Congress, puis, au début du mois de juin, les fait envoyer en Suisse par la valise diplomatique. Dans une lettre à Paul Bourgeois, directeur de la Bibliothèque, le compositeur fait figurer un inventaire commenté du don qu'il vient d'effectuer et conclut :

Voilà, cher Monsieur, autant que je puisse me rappeler, après tant d'années, et les anciennes notes, l'histoire d'une œuvre qui a tenu une si grande place dans ma vie, dans mon cœur... Elle contient tant de ma jeunesse et des meilleurs moments de mon existence que je ne puis être complètement « objectif » à son égard et je sais trop bien, hélas, qu'elle ne correspond pas aux goûts du jour... Mais je garde, tout au fond de moi-même, confiance en un avenir, peut-être lointain, où le peuple suisse, oui, le peuple et non « l'intelligentsia » vibrera avec les accents que ma ferveur m'avait dictés...<sup>84</sup>

Cet exceptionnel ensemble de documents est accueilli avec enthousiasme par Pierre Bourgeois, et vaut également à Bloch la reconnaissance des autorités suisses qui, sous la plume de Philippe Etter, conseiller fédéral, chef du département de l'intérieur, lui envoient une chaleureuse lettre de remerciements.

Le don effectué par Ernest Bloch aura pour corollaire de redonner une actualité à *Helvetia*. Le 7 septembre 1955, Pierre Bourgeois écrit au compositeur qu'il a eu contact avec René Dovaz<sup>85</sup>, directeur de Radio-Genève – l'un des studios de la Société Suisse de Radiodiffusion – et que ce dernier lui a assuré qu'il ferait son possible pour faire jouer l'œuvre par l'Orchestre de la Suisse Romande.<sup>86</sup> Ernest Bloch est naturellement très heureux de ce projet ainsi qu'il l'écrit à sa nièce Evelyn Hirsch :

Je suis enchanté, ravi, que – grâce sans doute à Mr Paul [sic] Bourgeois Direct[eur] de la Bib[liothèque] Nationale à Berne qui a dû écrire à Dovaz, et à Dovaz lui-même, et à Ansermet, qu'HELVETIA soit projetée à la Radio pour février. Je communiquerai avec Ansermet à ce sujet. S'il veut, s'il peut se

82 Ernest Bloch, lettre autographe à Paul-Emile Schazmann, Agate Beach, 28 janvier 1955 ; CH-BEL, Archives Littéraires Suisses, collection Ernest Bloch, Ms Mf 6/1.

83 Ernest Bloch, lettre autographe à Loulette [Louise] Bloch, Agate Beach, 6 avril 1955 ; CH-Gpu, papiers Ernest Bloch, non catalogué, lettres à sa sœur Loulette Hirsch (1989/25).

84 Ernest Bloch, lettre dactylographiée signée à Pierre Bourgeois, Agate Beach, 6 juin 1955 ; CH-BEL, Archives Littéraires Suisses, collection Ernest Bloch, Ms Mf 6/5.

85 René Dovaz (1897-1988), violoncelliste et professeur de mathématiques, fut l'un des pionniers de la Radiodiffusion en Suisse Romande. Dès 1925, il collabore aux émissions du studio de Radio-Genève dont il sera le directeur entre 1944 et 1962. Notons que l'Orchestre de la Suisse Romande fonctionne dès 1931 comme ensemble symphonique radiophonique pour la Suisse Romande.

86 Duplicata d'une lettre dactylographiée de Pierre Bourgeois à Ernest Bloch, Berne, 7 septembre 1955 ; CH-BEL, Archives Littéraires Suisses, collection Ernest Bloch, Ms Mf 6/10.

retransposer en 1900–1929 et m’y retrouver tel que j’étais alors – et il a mûri et s’est libéré, je crois, des théories Straw[in]sky – Hindemith et Cie – qui, un temps. l’obstruaient... (adhérences !!). Je suis certain alors – si – qu’il pourra interpréter magnifiquement cette œuvre, naïve, certes, mais vécue, sentie, non du « goût du jour », mais à mon sens indubitablement vivante, où toute ma jeunesse et mon amour de la Vieille Suisse et de ce qu’elle représente littéralement et symboliquement se fait jour. C’est la Suisse et aussi, un peu çà et là, Genève et la campagne avoisinante... [...]

Un jour il faudra trouver des paroles – en français, allemand – pour l’hymne final (j’en sens déjà quelques-unes...) afin qu’un chœur, ou mieux encore, le public s’y joigne, à la fin, à la fin comme pour America.

Mais cet hymne national est beaucoup plus beau et plus riche, musicalement, que celui, très simple, d’America [...]. [Ne] serait-ce pas amusant si, quelque jour, quand je ne serai plus, ces deux hymnes étaient adaptés par les 2 pays auxquels ils furent destinés ? On en a parlé ici plus d’une fois. Mais ici – comme en Suisse – sans doute, il y a la bande des impuissants, des « malins », des antisémites aussi – des juifs y compris ! – très adroits et actifs, qui ont fait tout contre moi !<sup>87</sup>

Ainsi, plus de vingt-cinq ans après la composition d’Helvetia, Bloch garde inchangé le regard qu’il porte sur l’ouvrage – ainsi qu’à America – tributs payés à ses deux patries, dont il a le sentiment d’avoir réalisé un fidèle portrait musical et dont il aimerait tant qu’en les entendant ses compatriotes puissent communier dans la ferveur et dans leur amour pour leurs pays respectifs. On retrouve également dans cette lettre ses phobies et sa manie de la persécution, qui lui font voir partout des complots contre lui et sa musique, alors qu’il figure parmi les compositeurs vivants les plus souvent joués et les plus enregistrés, à une époque où le disque se montre encore assez parcimonieux à l’égard des auteurs contemporains.

Bloch reprend ici l’idée, déjà exprimée à Ansermet dans sa lettre du 2 mars 1932<sup>88</sup>, de faire chanter l’hymne final. Quelques mois plus tard, il s’en ouvre à nouveau à Evelyn Hirsch :

J’ai passé ces deux derniers jours en... Suisse !<sup>89</sup> Car j’ai noté au clair quelques minimes changements dans Helvetia que j’avais établis à Rome ou à Londres ou Boston ! Cela m’a décidé à faire une réduction piano et voix de l’hymne final que je trouve superbe et qui m’émue moi-même profondément quand je le joue ! J’ai toujours pensé – depuis 1929 ! – que la Foule devrait, comme pour America, se joindre à l’orchestre et chanter ce chant National – que Romain Rolland admirait tant !<sup>90</sup> J’ai bâclé des paroles – celles que j’ai

87 Ernest Bloch, lettre autographe à Evelyn Hirsch, Agate Beach, 19 décembre 1955 ; CH-Gpu, papiers Ernest Bloch, non catalogué, lettres à sa nièce Evelyn Hirsch (1989/25).

88 Ernest Bloch, lettre à Ernest Ansermet, Roveredo-Capriasca, 2 mars 1932 ; CH-Gpu, Ms Mus 181, ff. 188–193 ; reproduite in *Lettres de compositeurs*.

89 Par la pensée seulement, puisque Bloch – dont la santé devient de plus en plus précaire – ne reviendra plus en Europe après 1953.

90 Ayant écouté la transmission radiophonique du concert du 5 mars 1932 à Genève, Romain Rolland écrit au compositeur le 9 mars suivant : « Ansermet dit juste : l’œuvre sonne magnifiquement ; et vous avez fait don à la Suisse, non seulement d’une montagne magique de plus, mais du plus beau chant national qu’elle puisse jamais espérer. Saura-t-elle reconnaître sa chance et l’adopter officiellement ? » (Bloch-Rolland, *Lettres*, p. 199).

toujours chantées ! – en français et en allemand. Ce n'est pas du « Claudel », ni du « Rorda [sic] van Eysinga »<sup>91</sup> et, hélas, pas du Léautaud – que j'aime mieux, 1000 fois que Claudel ou [...] Mauriac ! Mais, à moins qu'on trouve mieux, c'est possible.

J'ai fait une copie superbe ce matin – avec voix à l'unisson, piano jouable – et avec une ligne du dessin donnant le contre chant à l'orchestre.<sup>92</sup> Dès que j'irai à Portland – peut-être les 13, 14, 15 – je ferai photostater ces deux pages pour toi pour Valentine<sup>93</sup> et pour Ansermet [...]. Je vais, d'ailleurs, lui écrire. Si cela lui dit (??) et si Dovaz y consent, si la chose est possible, on pourrait avoir un chœur mixte, qui chante cet hymne si facile – ou même, mieux encore, faire ce qu'on a fait à Cincinnati et moi à Portland<sup>94</sup> – if it is feasible – rehearse the public – if any ! and have them join and sing at the end.

Il y a 26 ans que j'aurais dû faire cela – Mais mieux vaut tard que jamais – Je crois qu'alors la vraie signification d'Helvetia prendra son ampleur.<sup>95</sup>

Envisagée pour le premier trimestre de 1956, l'exécution genevoise d'Helvetia est finalement – à cause de l'emploi du temps très chargé d'Ansermet qui prépare la création de *Die Sturm* de Frank Martin à l'opéra de Vienne – reportée à l'automne et prend place au programme d'un « Concert symphonique populaire hors abonnement » donné par l'Orchestre de la Suisse Romande<sup>96</sup> sous la direction d'Ernest Ansermet et organisé conjointement par la ville de Genève et Radio-Genève, le 17 octobre 1956. Dans une lettre, non retrouvée, Bloch a sans doute rappelé à Ansermet son désir de faire exécuter l'hymne final par le public. Réticent, le chef lui répond le 14 août 1956.

Je suis tout à fait d'accord de faire chanter l'hymne final avec tes paroles françaises, mais, méfiant de la réserve de notre public, moins spontané que le public américain, je pense le faire chanter par un grand chœur placé derrière l'orchestre.<sup>97</sup>

Bien qu'ayant souhaité pouvoir venir en Suisse pour assister au concert, Bloch doit y renoncer. Sa santé, qui toute sa vie lui occasionnera de nombreux déboires, lui laisse de

91 Henri Roorda van Eysinga (1870–1925), pédagogue et écrivain suisse d'origine néerlandaise, se fit notamment connaître par ses chroniques humoristiques et ses écrits sur la pédagogie (*Le pédagogue n'aime pas les enfants* 1917, *Le débouillage de crâne est-il possible ?*, 1924) dans lesquelles transparaissent ses idées libertaires.

92 Manuscrit original non localisé. Reproduction photostatique : CH-BEL, Archives Littéraires Suisses, collection Ernest Bloch Ms Mf 4 ; reproduit in Lewinski-Dijon, *Ernest Bloch*, vol. 4, pp. 652–653. Des matériels d'exécution sont conservés à CH-Gpu, la Musicale, cotes : BMU CH 37, BMURSR RA 79, BMURSR BC 118.

93 Valentine Hess-Hirsch, nièce par alliance du compositeur.

94 Pour l'exécution de l'hymne final d'*America*.

95 Ernest Bloch, lettre autographe à Evelyn Hirsch, Agate Beach, 4 mai 1956. CH-Gpu, papiers Ernest Bloch, non catalogué, lettres à sa nièce Evelyn Hirsch (1989/25). Le lendemain, Bloch écrit à Ansermet pour lui transmettre la même information et lui faire part de sa suggestion de faire chanter, par le public ou par un chœur, l'hymne qui termine l'œuvre (Ernest Bloch, lettre à Ernest Ansermet, Agate Beach, 5 mai 1956 ; CH-Gpu, Ms Mus 181, ff. 212–214 ; reproduite in *Lettres de compositeurs*, p. 214).

96 Avec la participation des chorales *la Maîtrise protestante* et *l'Heure musicale* pour l'hymne final.

97 Ernest Ansermet, lettre autographe à Ernest Bloch, Longirod, 14 août 1956 ; reproduite in *Lettres de compositeurs*, p. 92.

moins en moins de répit. En automne 1955 il subit une intervention chirurgicale, puis en mai 1956, il se fracture une vertèbre, ce qui l'oblige à porter un corset orthopédique pendant six mois. Enfin, le 4 septembre 1956, il est victime d'un infarctus qui nécessite plus d'un mois d'hospitalisation et réduit à néant tout projet de voyage.

Le concert du 17 octobre est une réussite. Selon Pierre Bourgeois, *Helvetia* remporte un accueil chaleureux, devant un public nombreux où figurent de nombreuses familles venues avec leurs enfants<sup>98</sup>. Dans sa critique parue dans le *Journal de Genève*, Franz Walter pointe les qualités et les défauts de l'œuvre, tout en manifestant, avec raison sans doute, son scepticisme par rapport à l'ajout du chœur dans l'hymne final :

Dans les commentaires qu'il a écrits lui-même, Bloch semble bien conscient d'avoir écrit une œuvre dont l'esthétique peut paraître anachronique à beaucoup d'auditeurs d'aujourd'hui. Mais c'est l'un des côtés attachants de cette vaste – peut-être un peu trop vaste – fresque symphonique de nous révéler Bloch tel qu'il est, sans compromission, avec ses enthousiasmes, voire ses naïvetés.

« Helvetia » [...] est une sorte de poème symphonique, d'un seul tenant, évoquant des scènes ou tableaux de la Suisse, « Pays des Montagnes », et sa musique se nourrit de thèmes folkloriques, très connus les uns, moins connus, les autres. Entreprise délicate qui entraîne son auteur tantôt dans les voies du style proprement symphonique, tantôt dans celles du type « Festspiel », voies souvent difficiles à concilier.

La meilleure part, à mon sens, de cette oeuvre, est celle qui nous montre Bloch méditant sur son pays lointain, la Suisse, et gardant à sa musique ce caractère de méditation, où les thèmes entendus restent fragmentaires, imprécisés et générateurs de développements personnels. Sitôt ces thèmes trop présents et dès que la musique verse dans le pittoresque, elle se laisse alors entraîner vers certaines facilités, en dépit d'une orchestration remarquable, qui confèrent à l'œuvre ce ton « populaire », que sans doute l'auteur a voulu, mais qui déçoit le musicien séduit et gagné par le premier contact et les réelles beautés que plus d'une fois la musique lui dispense. C'est ainsi que l'hymne final que l'auteur a ajouté récemment, et qu'il rêverait de voir reprendre en chœur par l'assistance, si touchante qu'en soit l'intention, nous ramène à une forme d'expression musicale qui ne gagne pas à être introduite au concert et me semble rabaisser l'œuvre plus qu'elle ne l'élève<sup>99</sup>.

Le studio de Radio-Genève effectue une captation du concert dont une copie sur bande magnétique est envoyée au compositeur. Malgré sa joie que l'œuvre ait été redonnée, il est quelque peu dépité par l'interprétation ; il s'ouvre à nouveau – sans doute pour la dernière fois de sa vie – longuement sur cette partition si chère à son cœur en décembre 1956 :

La tpe d'*Helvetia* [...] nous l'avons jouée... et je veux te dire à toi seule notre impression : une déception... Cela manquait de « cran », de contrastes, de vraie force – mou et terne – Marguerite<sup>100</sup> ensuite a dit « Ansermet se fait vieux ! » Elle a entendu l'œuvre à Londres, à Rome, à Boston, quand

98 Pierre Bourgeois, duplicata d'une lettre dactylographiée à Ernest Bloch, Berne, 22 octobre 1956 ; CH-BEL, Archives Littéraires Suisses, collection Ernest Bloch, Ms Mf 6/14 ; reproduite in Lewinski-Dijon, vol. 4, pp. 671–673.

99 F[rantz] W[alter], « Concert symphonique populaire », *Journal de Genève*, 18 octobre 1956.

100 Marguerite Bloch, née Schneider, épouse du compositeur (1881–1963).

je la dirigeai... Et j'en ai encore la mémoire moi-même. Je sais que, même avec le cœur endommagé, j'en ferais encore autre chose quitte à claquer en route !

Il est possible (?) que la reproduction de la tape originale y ait perdu... Mais enfin, si quand même, cela a fait une certaine impression et que Bourgeois, Staehlin en aient été enchantés, n'en parlons plus...

Cependant..., vieil optimiste que je suis (!!) je voudrais pouvoir diriger cette œuvre moi-même, en Suisse, à un Festival populaire, à la foire aux Bestiaux à Ostermundigen (!) pour le peuple suisse, celui qui n'a pas la Légion d'honneur, celui qui se battraît – pas en paroles ! – si la Suisse était envahie. Alors ! tu verrais ! et... me comprendrais. Helvetia – et America – sont des « tours de force » bien plus difficiles à camper qu'une œuvre de pure musique, sonate ou quatuor. Cela ne doit pas être dirigé comme une vraie Symphonie. Il y a l'esprit avant tout, qui doit guider et qu'il faut sentir. C'est un peu à l'encontre des goûts et des styles présents, et il est possible que moi qui suis un vieux d'autrefois, pas du tout « Rorda van Eysinga ! », ni « Voile latine » ni « de Traz », ni « Ramuz »<sup>101</sup>, ni Hindemith, ni Stravinsky, un vieux Suisse à la Hodler, je m'illusionne. Mais est-ce que le pays lui-même change à ce point ? Je n'appartiens pas à « notre époque » – mais je crois qu'Helvetia a ses racines dans le sol natal et que cela ne meurt point ! [...]

J'ai remercié Dovaz, Ansermet, – et tous ceux qui ont pris part – chaleureusement pour leur dévouement, leur effort – et j'ai même écrit un mot que je ne pense pas... « conviction » – la Conviction manquait – mais, peut-être, n'existe-t-elle plus ??<sup>102</sup>

## 5. Helvetia après Bloch

*Helvetia*, relève d'une conception et d'une esthétique qui prennent leurs racines dans le dix-neuvième siècle, par l'éloquence de son discours, où la dimension épique n'est pas absente, et par un langage harmonique qui, malgré certaines touches impressionnistes, relève directement du post-romantisme. Ses trois axes (évocation des paysages aimés, exaltation de l'héroïsme, communion patriotique) se retrouvent de près ou de loin dans des œuvres telles que *Finlandia* de Sibelius, *Praga* de Josef Suk ou encore le *Poème roumain* de George Enesco. Or, si ces partitions, qui voient le jour entre 1897 et 1904, sont bien contemporaines du début de la composition d'*Helvetia*, elles ne correspondent plus aux canons esthétiques de la fin des années vingt, lorsque Bloch termine enfin son œuvre. Le temps du patriotisme musical est pour ainsi dire terminé depuis 1918<sup>103</sup>, année qui voit

101 Henri Roorda van Eysinga : voir note 91. Les écrivains Robert de Traz (1884–1951) et Charles-Ferdinand Ramuz (1878–1947) comptèrent parmi les animateurs de la *Voile latine*, revue littéraire qui parut de 1904 à 1910, dont le but était de stimuler l'émergence d'une littérature romande de qualité, mettant en valeur l'identité latine de la Suisse romande. Ernest Bloch se sentait extrêmement éloigné de ce mouvement animé par une « intelligentsia » qu'il accusait d'hostilité systématique à son égard.

102 Ernest Bloch, lettre autographe à Evelyn Hirsch, Agate Beach, 17 décembre 1956 ; CH-Gpu, papiers Ernest Bloch, non catalogué, lettres à sa nièce Evelyn Hirsch (1989/25).

103 Il prendra cependant un nouvel essor en Union Soviétique à partir des années trente puis dans le bloc des pays de l'Europe de l'Est après la seconde guerre mondiale.

les aspirations indépendantistes des nations issues des grands empires, satisfaites avec plus ou moins de bonheur. Par ailleurs, l'avant-garde musicale se décline alors essentiellement entre dodécaphonisme et néo-classicisme et, plus généralement, aspire à s'affranchir toujours plus de la tonalité « fonctionnelle ». L'œuvre de Bloch apparaît donc d'emblée comme démodée, ce qui frappe à la lecture des critiques des concerts où elle est exécutée.

Un autre problème se pose, celui-ci spécifiquement suisse. Si, dans le pays natal de Bloch, la musique d'inspiration patriotique est produite en abondance, elle se pratique entre soi, au sein des innombrables chorales qui prospèrent tant en Suisse allemande qu'en Suisse romande, ou dans le cadre à la fois somptueux et fonctionnel des grands Festpiels dont la vogue ne s'éteindra qu'après la seconde guerre mondiale. L'exaltation de la Patrie ne passe pas les portes des théâtres lyriques ou des salles de concerts. Certes, on trouve des œuvres d'inspiration alpestre ou helvétique, signées Hans Huber, Joseph Lauber, ou Gustave Doret mais pas de *Rapsodie Suisse* de *Poème helvétique* ou autre « œuvre drapeau », si ce n'est, peut-être, les *Tableaux romands* (1905) d'Emile Jaques-Dalcroze, dont le matériau est issu presque tout entier du Festspiel *Festival vaudois*, antérieur de deux ans.

Cette situation s'explique sans doute par le fait que, contrairement à des nations englobées dans des Empires et aspirant à leur émancipation, la Suisse – dénuée d'une langue propre et divisée entre ses pôles germanique et latin, constituée par l'amalgame successif de cantons dotés d'une large autonomie, et dont sa constitution n'est établie qu'en 1848 – ne s'est jamais réellement senti le besoin de se faire reconnaître culturellement en tant qu'état-nation. Par ailleurs, le pays reste longtemps dépourvu de grand centre urbain et d'institutions supérieures d'études musicales. Aussi, ce n'est qu'au cours des années 1870 qu'apparaît – en Suisse allemande d'abord – une première génération de compositeurs autochtones, tous formés en Allemagne (Friedrich Hegar, Hans Huber, Gustav Weber, Joachim Raff) puis, une quinzaine d'années plus tard, les premiers compositeurs romands, également formés dans des Conservatoires étrangers (Emile Jaques-Dalcroze, Gustave Doret, Pierre Maurice, Joseph Lauber). Or, ces musiciens semblent bien davantage préoccupés de doter la Suisse d'une production musicale de qualité que d'exalter symphoniquement les beautés ou l'histoire du pays. Dès 1908, le musicologue Georges Humbert dresse un constat sans ambiguïté :

Chacun sait [...] que si la plupart de nos musiciens suisses n'ont ni le raffinement excessif de tel compositeur latin, ni la puissante faculté d'abstraction de tel maître d'outre-Rhin, ils n'en sont pas moins à mille lieues d'une réalisation quelconque de la formule fameuse : « par le peuple, pour le peuple ». Leur art est surtout un art de mandarins, un art aristocratique et dans la mesure où, d'année en année, il s'aristocratise, il s'éloigne de l'idéal d'un art national. Je me hâte d'ajouter que ce n'est point là un reproche, mais une simple constatation justifiant mon étonnement toujours renouvelé à voir certains de nos compositeurs s'obstiner à faire claquer à tous vents l'étendard d'une *musique suisse*<sup>104</sup>.

104 Georges Humbert, « Musique et musiciens suisses », *La vie musicale*, 1, n° 20, 15 juin 1908, pp. 334–335.



Aussi, il n'est guère étonnant qu'aux musiciens suisses *Helvetia* ait paru d'emblée relever d'une esthétique périmée, tant dans sa conception que dans son langage, et hésiter constamment entre un style savant et un style populaire. C'est ce que pointe assez crûment Frank Martin dans sa critique de la création genevoise :

En notre temps où le sentiment religieux n'a plus une portée universelle, l'amour de la terre natale peut servir de thème à une de ces unions transcendantes de l'artiste et de tout un peuple. Mais l'auteur semble oublier que le patriotisme n'est pas un sentiment permanent, qu'il ne se réveille et s'exalte qu'à certaines occasions [...]. Faire appel au sentiment patriotique d'un public de concert c'est vouloir faire danser un paralytique. Une œuvre de cette nature devrait donc porter en elle sa propre valeur, indépendamment du sentiment ou de l'idée qui l'a inspirée. A ce taux-là, le titre même serait de trop, mais encore plus les allusions à des chants nationaux ou populaires qui n'interviennent pas en vertu d'une nécessité musicale mais pour créer dans l'auditeur l'exaltation patriotique. Ainsi, me semble-t-il, l'auteur fait un mauvais calcul en misant sur deux cartes : sa fresque est trop symphonique pour atteindre un public de patriotes, ses intentions patriotiques trop évidentes pour ne pas gêner un public de concert.

Bien entendu, cela n'empêche pas qu'il y ait de forts beaux moments musicaux dans ce vaste mouvement symphonique [...]. Mais la volonté constante de l'auteur de faire grand incline fatalement à le juger à la hauteur de ce qu'il nous propose<sup>105</sup>.

Près de soixante ans après la mort d'Ernest Bloch, la place d'*Helvetia* reste toujours aussi marginale dans sa production, et l'œuvre demeure toujours aussi mal aimée et rarement exécutée. N'ayant jamais été gravée à l'époque du microsillon, elle n'a connu que deux enregistrements sur CD, tous deux aujourd'hui épuisés<sup>106</sup>. Est-ce à dire qu'elle peut être résolument tenue comme négligeable ?

Ce n'est sans doute pas le cas, et ce qui pouvait apparaître comme défauts rédhibitoires au cours des années trente – une certaine naïveté de l'inspiration, l'hésitation entre des styles « savant » et « patriotique », ainsi que l'utilisation de chants suisses dans le cadre symphonique, – n'est probablement plus une entrave à la compréhension et à l'acceptation de l'œuvre. Les thèmes populaires présents dans *Helvetia* ne sont plus aujourd'hui associés automatiquement au culte de la Patrie et, contrairement à l'auteur du *Vin herbé*, on peut considérer à bon droit que leur utilisation obéit bel et bien, et en premier lieu, à une nécessité musicale. Certes, on ne peut nier la solennité, voire l'emphase de certaines périodes de la partition. Mais ce type d'expression, propre au vocabulaire post-romantique, paraît aujourd'hui naturel chez un Elgar, un Sibelius ou un Smetana, et, pour autant que l'on accepte de considérer *Helvetia* comme découlant de cet univers, l'œuvre apparaît tout à fait cohérente dans sa conception et son déroulement.

Ceci dit, il est probable que Bloch, idéaliste impénitent, s'illusionne lorsqu'il qu'il pense que son œuvre trouverait sa place naturelle dans le cadre d'une foire aux bestiaux, d'un tir fédéral ou toute autre manifestation populaire : *Helvetia* est indubitablement

105 Frank Martin, « Le 11<sup>ème</sup> concert de l'Orchestre romand », *Tribune de Genève*, 8 mars 1932.

106 Orchestre de la Suisse Romande, dir. Lior Shambadal, Cascavelle RSR 6170 ; Royal Scottish National Orchestra, dir. David Amos, Kleos, KL5134.

une oeuvre faite pour le concert, même si elle a tout pour rencontrer un accueil favorable auprès du grand public et même si son hymne final serait parfaitement en mesure – selon le souhait de Bloch – de constituer un hymne national suisse d’une haute tenue musicale.

Dans sa lettre à Evelyn Hirsch du 17 décembre 1956, Bloch regrettait le manque de contrastes, de « cran » de l’interprétation d’Ernest Ansermet, qu’il jugeait terne. Par ailleurs, il s’est toujours insurgé contre l’excès de pathétisme et d’emphase avec lesquels trop d’interprètes abordaient sa musique, se plaignant des chefs d’orchestre « [...] qui ont la manie de prendre ma musique de façon larmoyante et traînante »<sup>107</sup>. Il est probable qu’une exécution tenant compte de ces données et mettant en valeur les contrastes et l’énergie de la partition saurait redonner à cette dernière sa vitalité et révéler les beautés qu’elle recèle et qui n’attendent que de revivre.

## Abstract

Born in Geneva in 1880, Ernest Bloch deeply loved his native country. However, in 1916 he was forced to leave Switzerland and to settle in the United States. He had the project to write a symphony which celebrates his native land and the mountains since he was fourteen. During thirty years, he accumulated countless sketches until 1928, year in which he really started to compose his work *Helvetia, a symphonic fresco*, which he completed in 1929. The same year, it won a prize in the USA. However, the first performance in Chicago in February 1932 and the second in Geneva some days later were quite unsuccessful. Bloch was terribly frustrated by the lack of enthusiasm of his swiss colleagues for his work and amongst them the conductor Ernest Ansermet. In 1956, more than twenty years later, Bloch offered the autograph scores and the sketches from *Helvetia* to the National Swiss Library. The work was performed again the same year in Geneva. However, nowadays, *Helvetia* is probably the least popular of Bloch’s orchestral works even though it was one of the composer’s beloved scores.

## Bibliographie

Ansermet Ernest, « Une œuvre nouvelle d’Ernest Bloch », *Journal de Genève*, 1<sup>er</sup> mars 1932.  
 Bloch Ernest, *Helvetia, le pays des montagnes et son peuple (1900–1929)* ; CH-BEL, Archives Littéraires Suisses, collection Ernest Bloch, Ms Mf 4/1 ; CH-Gpu, papiers Ernest Bloch, non catalogué, programmes, critiques, analyses, coupures de presse (1986/26).

107 Ernest Bloch, lettre autographe à Loulette Hirsch, Agate Beach, 20 décembre 1949 ; CH-Gpu, papiers Ernest Bloch, non catalogué, lettres à sa sœur Loulette Hirsch (1989/25) ; reproduite in Lewinski-Dijon, *Ernest Bloch*, vol. 4, p. 366.

- , *Notes sur Helvetia* ; Genève, Bibliothèque du Conservatoire de Musique, Rmc 238 (non paginé).
- Bloch Ernest – Rolland Romain, *Lettres (1911–1933)*, présentation et notes de Josée-Flore Tappy, Lausanne, Payot, 1984 (Les Musiciens).
- Bohlman Philip V., « The future alone will be the judge : Ernest Bloch's epic journeys between utopia and dystopia », in *Ernest Bloch Studies*, ed. Alexander Knapp and Norman Solomon, Cambridge, Cambridge University Press, 2016, pp. 102–120.
- Copland Aaron – Perlis Vivian, *Copland : 1900 through 1942*, London, Faber and Faber, 1984.
- Flaubert Gustave, *Œuvres complètes : Correspondance*, nouvelle éd. augmentée, quatrième série, 1854–1861, Paris, Louis Conard, 1928.
- Humbert Georges, « Musique et musiciens suisses », *La vie musicale*, 1, n° 20, 15 juin 1908, pp. 334–335.
- Knapp Alexander, « Helvetia-Israël-America : Identity in Bloch's Life in Music », *Journal of Synagogue Music*, 19/2 (1989), pp. 5–16.
- Lettres de compositeurs genevois à Ernest Ansermet (1908–1966)*, sous la dir. de Claude Tappolet, Genève, Georg, 1981.
- Lewinski Joseph – Dijon Emmanuelle, *Ernest Bloch (1880–1959) : sa vie et sa pensée*, 4 vol., Genève, Slatkine, 1998–2005.
- Martin Frank, « Le 11<sup>ème</sup> concert de l'Orchestre romand », *Tribune de Genève*, 8 mars 1932.
- Mooser R. Aloys, « A propos de la symphonie *Helvetia* d'Ernest Bloch », *La Suisse*, 6 mars 1932, in id., *Regards sur la musique contemporaine : 1921–1946*, Lausanne, F. Rouge, 1946, pp. 155–157.
- , *Souvenirs : Genève 1886–1896, Saint Petersbourg 1896–1909*, Genève, Georg, 1994.
- Paychère Albert, « Les Concerts, l'Orchestre romand. 11<sup>ème</sup> soirée de l'abonnement, série A », *Journal de Genève*, 7 mars 1932.
- Portalès Guy de, *Trois correspondances inédites avec Ernest Bloch, Carl J. Burckhart, J. de Salis*, sous la dir. de Josée-Flore Tappy, Lausanne, Faculté des Lettres de l'Université de Lausanne, 1981.
- Sills David L., « Bloch manuscripts at the University of California », *Notes*, 42/1, septembre 1985, pp. 7–21.
- , « Bloch manuscripts at the Library of Congress », *Notes*, 42/4, juin 1986, pp. 727–753.



ANGELA CARONE (Venezia)

## Dalla parola scritta alla parola detta: impegno e formazione del cittadino secondo Roman Vlad\*

### 1. Critica onesta e massimamente obiettiva

Roman Vlad è stato un protagonista indiscusso per oltre settant'anni del panorama musicale italiano e internazionale del Novecento; poliedrico e sempre attento alle diverse declinazioni del linguaggio musicale, ha lasciato una traccia indelebile nei diversi ambiti in cui è stato attivo.<sup>1</sup> Nato in Romania nel 1919, nel 1938 è giunto in Italia dove è stato allievo di Alfredo Casella e si è affermato come brillante pianista. All'attività concertistica Vlad ha affiancato ininterrottamente quella compositiva, che l'ha accompagnato sino agli ultimi giorni di vita nel 2013. La sua vasta produzione si caratterizza per l'esplorazione di quasi tutti i generi: dalla musica da camera a quella per il balletto (celebri sono le sue collaborazioni con il coreografo Aurél M. Milloss); dalle musiche di scena, per esempio su testi di Eschilo e Shakespeare, a quella sacra, sinfonica ed elettronica. Il nome di Vlad è inoltre associato a film per il cinema e la televisione e a documentari, per i quali ha firmato colonne sonore nate dalla stretta collaborazione con registi di chiara fama, quali René Clair, Franco Zeffirelli, René Clement, Luciano Emmer e Renato Castellani (del cui *Giulietta e Romeo*, premiato a Venezia nel 1954 con il Leone d'oro, Vlad ha composto le musiche). Durante la sua lunga carriera, Vlad è stato in contatto con molte tra le principali figure che hanno segnato la vita artistica e culturale del tempo: Jacques Maritain, Giorgio De Chirico, Edoardo De Filippo, il premio Nobel Eugenio Montale, Igor Stravinskij (del quale ha scritto una celebre e pluritradotta monografia), ma anche Elliott Carter, Luigi Dallapiccola e Luciano Berio, solo per citare alcuni nomi. La sua vasta attività artistica ha proceduto parallelamente

\* Il presente articolo è una rielaborazione della relazione presentata al convegno *Musicologia: critica, filologia e storia. Il ricordo di Francesco Degrada*, tenutosi a Venezia (Conservatorio «Benedetto Marcello» e Fondazione Giorgio Cini) il 5 e 6 maggio 2017. Ringrazio Marco Cosci (Università degli Studi di Pavia), Federica Di Gasbarro (Université Côte d'Azur, Nice), Eleonora Maraffi (Ufficio Vendite Privati della Radiotelevisione della Svizzera Italiana) e Marida Rizzuti (IULM, Milano) per il prezioso aiuto fornitomi durante la ricerca di alcuni testi e informazioni menzionati nel presente articolo.

1 Vengono qui sintetizzate alcune tra le principali vicende biografiche di Roman Vlad, per il cui approfondimento si rimanda a Roman Vlad, *Vivere la musica. Un racconto autobiografico*, a cura di Vittorio Bonolis e Silvia Cappellini, Torino, Einaudi, 2011. Nel luglio del 2013 i numerosissimi documenti del suo archivio privato, comprendente materiali musicali inediti ed editi, testi di argomento musicologico, lettere, fotografie, ritagli stampa, sono stati donati all'Istituto per la musica della Fondazione Giorgio Cini di Venezia (I-Vgc). Informazioni sul Fondo Roman Vlad (FRV), di cui è responsabile chi scrive, e dati relativi alla catalogazione parziale dei suoi materiali sono accessibili al sito <<http://archivi.cini.it/cini-web/istitutomusica/archive/IT-MUS-GUI001-000006/roman-vlad.html>>.

a quella di instancabile organizzatore: è stato direttore artistico del Teatro Comunale di Firenze negli anni 1968–1972, del Teatro alla Scala (1994–1997), dell’Orchestra della Rai di Torino (1973–1989); fuori dai confini italiani, nel 1980 ha presieduto la Confédération Internationale des Sociétés d’Auteurs et Compositeurs, per poi dirigere la Società Italiana Autori Editori nel 1987 e 1993. Vlad è stato anche prolifico musicologo, attento alla disamina di aspetti teorici e analitici della musica antica e a lui contemporanea, ma anche interessato alla ricostruzione filologica di brani strumentali e teatrali nonché a questioni di prassi esecutiva. In particolare negli anni Cinquanta e Sessanta, più che in altri periodi della propria carriera, si è inoltre dedicato a definire quali ruoli dovessero assumere nei confronti del pubblico i soggetti attivi a vario titolo in ambito musicale: compositori, critici, divulgatori di musica. Le sue riflessioni di quegli anni furono tanto profonde quanto inevitabili, essendo scaturite da un’attenta osservazione sia dei radicali cambiamenti avvenuti in ambito compositivo a partire dal secondo dopoguerra sia della sempre più massiccia diffusione dei mezzi di comunicazione di massa. In particolare quest’ultimo fenomeno, a detta di Vlad, aveva avuto conseguenze negative tanto sul pubblico quanto sul compositore, fino a determinare gli effetti più estremi e paradossali: diseducare il primo all’ascolto musicale e ingenerare isolamento nel secondo. Un’ulteriore concausa di questa situazione diffusa dalla fine degli anni Cinquanta fu il cambiamento verificatosi «nelle condizioni sociologiche» del rapporto tra ascoltatori e musica:

alle ristrette *élites* di un tempo – osserva Vlad – si è andato affiancando un pubblico di massa il quale, per naturali motivi d’inerzia è portato a pretendere che il livello dell’arte si abbassi allo standard del suo gusto e delle sue capacità intellettive piuttosto che compiere gli sforzi necessari per elevarsi al piano sul quale si concretano i più alti valori estetici. Bisogna dire inoltre che in generale le masse non vengono stimolate e aiutate in misura adeguata a compiere tali sforzi.<sup>2</sup>

Vlad espone queste osservazioni in un testo intitolato *La musica nel mondo moderno*, presentato a Torino il 7 dicembre 1956 in occasione di una conferenza dell’ACI, Associazione Culturale Italiana (cfr. Fig. 1). Nella sua prospettiva, che in parte riecheggia quella esposta da Theodor W. Adorno vent’anni prima,<sup>3</sup> la diffusione di massa della musica aveva determinato un appiattimento della sensibilità del pubblico poiché, invece di predisporre un sempre maggior numero di ascoltatori ad avvicinarsi ed essere sensibili ai repertori più nuovi, «li distoglie e li svia»,<sup>4</sup> per esempio attraverso una programmazione radiofonica che

2 Roman Vlad, *La musica nel mondo moderno*, «Quaderni dell’ACI», 32, dicembre 1956, pp. 41–53: 43.

3 Theodor W. Adorno, *Il carattere di feticcio in musica e la regressione dell’ascolto* [Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Horns, 1938], in Id., *Dissonanze*, a cura di Giacomo Manzoni, Milano, Feltrinelli, 1990, pp. 7–51 (ed. or.: *Dissonanzen*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1956); per un’analisi del testo adorniano si rimanda ad Antonio Serravezza, *Musica, filosofia e società in Theodor W. Adorno*, Bari, Dedalo libri, 1976. L’articolo di Adorno è la risposta allo scritto di Walter Benjamin, *L’œuvre d’art à l’époque de sa reproduction mécanisée*, «Zeitschrift für Sozialforschung», 1936.

4 Vlad, *La musica nel mondo moderno*, p. 44. Una sintesi commentata della relazione di Vlad si può leggere nell’articolo di Nelly Darbesio, *Il pubblico non è preparato a comprendere la musica moderna?*, «Il nostro tempo», 13 dicembre 1956, p. 11.

CALENDARIO GENERALE DEI VENERDI LETTERARI	
DAL 23 NOVEMBRE 1956 AL 12 APRILE 1957 - ORE 18	
TEATRO CARIGNANO	
<b>Alvar Aalto</b>	Problèmes d'architecture comme je les conçois dans mes bâtiments (con proiezioni).
<b>G. B. Angioletti</b>	La cultura europea davanti al mondo nuovo.
<b>Mario Apollonio</b>	Il teatro italiano contemporaneo: trent'anni, in margine.
<b>Carlo Bo</b>	Dieci anni di romanzo italiano (1945-1955).
<b>Valentino Bompiani</b>	Come nasce un libro.
<b>R.P. Ambroise M. Carré</b>	De Molière à Jovet: l'Eglise, le théâtre et les comédiens.
<b>André Chamson</b> <i>de l'Association Française</i>	Métamorphoses et continuité de notre culture et de notre destin.
<b>Jacques Charpentier</b>	Qu'est-ce que la Justice?
<b>Arturo Danusso</b>	Scienza e Natura.
<b>A. C. Jemolo</b>	Come si legge oggi in Italia?
<b>Leo Longanesi</b>	Il nemico spiegato al popolo (con proiezioni).
<b>Herbert Oliverson</b>	La moderna chirurgia cerebrale.
<b>Massimo Pallottino</b>	Scienza e poesia alla scoperta dell'Etruria.
<b>Roberto Papini</b>	Sfregi alla bellezza d'Italia.
<b>Guido Piovene</b>	Viaggio in Italia.
<b>Paolo Rossi</b>	Il problema della scuola.
<b>Roman Vlad</b>	La mistica nel mondo moderno.
<p>Le conferenze dell'ACLI hanno luogo il Venerdì a Torino al Teatro Carignano, il Sabato a Genova al Circolo Turchi, il Lunedì a Milano al Teatro di via Manzoni, il Martedì a Roma al Teatro Eliseo, sempre alle ore 18. Il tesserino dell'ACLI è valevole per le quattro sedi.</p> <p>La Direzione si riserva di variare il programma in casi di forza maggiore.</p>	
23 novembre	ALVAR AALTO
30 novembre	MARIO APOLLONIO
7 dicembre	ROMAN VLAD <i>48/157</i>
14 dicembre	G. B. ANGIOLETTI <i>di Roma</i> <i>Primo di Ponte</i> <i>torino</i>
11 gennaio	JACQUES CHARPENTIER <i>Colombia</i>
18 gennaio	MASSIMO PALLOTTINO <i>Leura</i>
25 gennaio	VALENTINO BOMPIANI
1° febbraio	R.P.A.M. CARRÉ
8 febbraio	ARTURO DANUSSO
15 febbraio	ROBERTO PAPPINI
22 febbraio	GUIDO PIOVENE
Marzo: nei venerdì 8-15-22-29	Carlo Bo
Aprile: nei venerdì 5-12	
Ordinari	questa annuale L. 3.000 (più L. 90 t.c.t.)
Insegnanti e Studenti Universitari	* 2.000 ( * * 60 * )
(in presentazione documenti)	
Sostenitori	* 5.000 ( * * 150 * )
(con diritto a persona numerata di piano)	
Beneventi	* 20.000 ( * * 600 * )
(con diritto a posto riservato)	
Biblioteca	bio-bibliografico dei Conferenzieri gratuito ai Soci.
Admissioni	si ricevono tutti i giorni dalle ore 10 alle 12 e dalle 15 alle 18,30 presso la Sede in via Po 89, tel. 81-458.
Ingresso	gratuito per i Soci. - Per i non Soci L. 350 ogni conferenza.

Fig. 1: Programma delle conferenze organizzate dall'Associazione Culturale Italiana a Torino nel 1956 e nel 1957; I-Vgc, FRV.

da un lato privilegiava brani del passato, non sempre presentati in modo efficace,<sup>5</sup> dall'altro spiegava poco e non adeguatamente i linguaggi della modernità. Gli anni Cinquanta furono senza dubbio un'epoca in cui la radio potenziò il proprio impegno culturale / didattico (poiché, «Usciti dal regime, gli italiani volevano sapere, volevano conoscere») e rivolse la propria programmazione soprattutto alla formazione dei più giovani.<sup>6</sup> Tuttavia, sul fronte propriamente musicale, secondo Vlad mancava un'attività di divulgazione che rendesse il pubblico in grado di accostarsi *coscientemente* ai brani musicali, soprattutto quelli più recenti, e, al contempo, salvaguardasse il compositore dall'inevitabile isolamento in cui rischiava di precipitare componendo brani che l'ascoltatore non era in grado di comprendere.

Nell'ottica di Vlad l'impegno per sanare tale situazione interessa tanto chi *fa* musica quanto chi opera per *far conoscere* in senso lato i fatti musicali. Nel primo caso, il compositore sbaglierebbe se tentasse di colmare lo iato tra sé e il pubblico percorrendo la via più semplice, ovvero adeguandosi ai gusti dell'ascoltatore medio. Il suo ruolo al contrario deve consistere nell'opporci alla standardizzazione e al livellamento culturale che è proprio dell'«epoca della civilizzazione meccanica», e sarà adempiuto se comporrà sempre in modo autentico, secondo le proprie «istanze interiori», prioritarie rispetto alle leggi di mercato.<sup>7</sup> Come Vlad ha avuto modo di precisare nell'aprile del 1954, in occasione di un convegno romano dedicato alla musica del ventesimo secolo,

5 A proposito del mancato corretto impiego del mezzo radiofonico, si leggano le seguenti osservazioni di Giorgio Graziosi, datate 1946, relative a una serie di trasmissioni radiofoniche «di alto interesse artistico e culturale» programmate dalla RAI e avviate con *Romanticismo* di Massimo Bontempelli: «[...] *Romanticismo* fu una bellissima conferenza, quale si poteva attendere da Bontempelli, ma, appunto, una semplice conferenza con 'proiezioni musicali'. [...] Gli interventi musicali [...] avevano una funzione e un effetto freddamente didascalici. Il conferenziere pareva dire ogni tanto, deponendo le carte sul tavolo: ora, maestro, musica! Al che si sentiva la serenata notturna di Rossini o la presunta gestazione della 'Marsigliese'. [...] Conducendo tali trasmissioni di carattere culturale senza nessuna preoccupazione di creare un vero clima 'assorbente', cioè di attrazione verso larghi strati di pubblico, la RAI fallisce a quelli che sono i suoi scopi e le sue preoccupazioni costanti. E avremo così il solito ristretto numero di persone che ascolta la conferenza di Bontempelli, comunque essa si configuri sotto l'aspetto radiofonico, [...] ma gli altri, la stragrande maggioranza dei radioamatori cioè, difficilmente troveranno elementi di suggestione e di presa sufficienti a inchiodarli per più di un'ora vicini alla radio. Insomma mancano le virtù divulgative per rendere 'popolare' un tipo di programma che potrebbe diventarlo solo se lo si concepisse diversamente». Giorgio Graziosi, *Radio*, «Musica», 1, marzo 1946, p. 39.

6 Franco Monteleone, *Storia della radio e della televisione in Italia. Costume, società e politica*, Venezia, Marsilio, 2006, p. 258. Il fenomeno si sviluppa parallelamente a una massiccia politica (attuata tra l'altro con affissione di manifesti e distribuzione di volantini) volta a invogliare gli italiani ad acquistare apparecchi economici: ne risultò che nel triennio 1950-1953 gli abbonati alla radio avevano raggiunto la quota di circa 4 milioni e mezzo (ibid., p. 251).

7 Roman Vlad, *Il compositore, l'interprete, il pubblico*, in Id., *Modernità e tradizione nella musica contemporanea*, Torino, Einaudi, 1955, pp. 255-261: 261. Anche in questo testo, come ne *La musica nel mondo moderno* (citato alla nota 2), non è difficile scorgere affinità, sin dal titolo, con un altro scritto successivo di Adorno, *Musica moderna, interpretazione e pubblico*, per esempio laddove il filosofo ribadisce il ruolo di primo piano della radio nel «dare ausilio alla musica moderna esclusa dal mercato normale difendendone la causa». Theodor W. Adorno, *Musica moderna, interpretazione e pubblico* [*Neue Musik, Interpretation, Publikum*, «Neue deutsche Hefte», 1957], in Id., *Dissonanze*, pp. 187-202: 200 (il testo è assente nell'originale versione tedesca di *Dissonanzen*).



L'artista che crede di soddisfare le esigenze della società, adeguando le figure sonore che egli crea non alle proprie istanze interiori ma al gusto del pubblico, [compone] dei lavori privi del crisma dell'autenticità, dei lavori cui potranno forse arridere dei successi momentanei, ma con i quali egli non solo non avrà adempiuto il suo compito verso il pubblico, magari plaudente, ma avrà tradito *la missione* che gli è affidata nella vita sociale [corsivo nostro].<sup>8</sup>

Passando dalla sfera pratica a quella teorica, l'onestà intellettuale che Vlad raccomanda al compositore è richiesta anche e soprattutto a chi parla alla radio o scrive *di* musica, per esempio i critici, invitati ad avvicinare il lettore medio all'evento, che va descritto in maniera assolutamente «disinteressata e massimamente obiettiva», mettendo da parte i gusti personali; come per molti teorici che in quegli stessi anni hanno riflettuto sulla modalità in cui scrivere la recensione 'perfetta', anche per Vlad il giudizio del critico deve «esercitarsi sulla pura realtà dell'opera d'arte»,<sup>9</sup> tralasciando qualsiasi osservazione che vada a investire interessi propri o del compositore.

In questa prospettiva, Vlad è stato in prima persona un critico impegnato, nella misura in cui ha portato a compimento la missione di istruire il lettore medio ponendosi sempre dalla parte di chi non era esperto di questioni tecniche, con la consapevolezza che il pubblico dei lettori è differenziato e non necessariamente formato dal punto di vista musicale, ma

8 Vlad, *Il compositore, l'interprete, il pubblico*, p. 259. Il testo fu presentato con il titolo *Il compositore, l'interprete e la critica* al Congresso sulla Musica del XX secolo tenutosi a Roma dal 4 al 14 aprile 1954. Gli atti sono raccolti nel volume *La musica nel XX secolo. Convegno internazionale di musica contemporanea (Roma, 4-14 aprile 1954)*, a cura di Angiola Maria Bonisconti, [Roma], Edizioni Radio Italiana, 1954.

9 Entrambe le citazioni sono tratte dalla cronaca di Roman Vlad intitolata *Avvenimenti e novità* e relativa all'ultimo scorcio della stagione musicale italiana 1954-1955. La cronaca è pubblicata in «Letteratura. Rivista di lettere e di arte contemporanea», 3/15-16, maggio-agosto 1955, pp. 174-181: 175. Alla tematica affrontata da Vlad già in passato era stata rivolta attenzione: bastino ricordare le osservazioni tutt'altro che encomiastiche sulla critica giornalistica espresse da Luigi Dallapiccola, *Di un aspetto della musica contemporanea* [1936], in Id., *Parole e musica*, a cura di Fiamma Nicolodi, Milano, il Saggiatore, 1980, pp. 207-224. Essa non ha cessato di essere attuale negli anni successivi, in Italia e all'estero. Ciò è per esempio testimoniato dal volume di Andrea Della Corte, *La critica musicale e i critici*, Torino, UTET, 1961 (firmato da un musicologo che già negli anni Venti scriveva di critica musicale), e dal testo di Theodor W. Adorno *L'opinione pubblica e la critica* [Öffentliche Meinung, Kritik, 1961-62], in Id., *Introduzione alla sociologia della musica*, trad. di Giacomo Manzoni, Torino, Einaudi, 1971, pp. 169-187 (ed. or.: *Einleitung in die Musiksoziologie*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1962). Sullo scottante ruolo del critico musicale ha continuato a interrogarsi Leonardo Pinzauti, *Ma è proprio vero che è morta la critica musicale nei giornali?*, «Nuova Rivista Musicale Italiana», 1, gennaio-marzo 1995, pp. 49-59 (Pinzauti raccoglie anche le riflessioni di Giorgio Pestelli, Alessandro Baricco, Giovanni Carli Ballola, Paolo Gallarati). Quattro anni prima, undici risposte a un quesito indirizzato «A tredici critici militanti» erano state sintetizzate da Giuseppina La Face Bianconi, *La critica musicale italiana: un autoritratto*, «Rivista Italiana di Musicologia», 26/1, 1991, pp. 117-135: 117. Tra le pubblicazioni più recenti, si segnalano il volume *Critica musicale. Documenti e materiali*, a cura di Anna Rita Addressi, Roberto Agostini, Luca Marconi e Daniela Tripputi, Bologna, Università degli Studi di Bologna, 2002, e il contributo di Giordano Montecchi, 2008. *La critica senza i critici*, in *Parlare di musica*, a cura di Susanna Pasticci, Roma, Meltemi, 2008, pp. 67-76. Trascorsi molti anni dalle osservazioni di Vlad, continua a essere opinione comune che tra i principali compiti del critico vi sia quello enunciato da Montecchi (pp. 69-70) di «educare all'ascolto, ovvero costruire un tessuto sociale nel quale la musica trov[i] accoglienza adeguata alle aspettative dei suoi creatori», pur con l'amara consapevolezza che «i mass-media del XX secolo hanno progressivamente accantonato l'idea di elevare il livello culturale della popolazione».

non per questo disinteressato a colmare le proprie lacune. Tra gli anni Cinquanta e Settanta Vlad ha svolto attività di critico musicale per diverse testate, non esclusivamente musicali: «Letteratura», la rivista fiorentina fondata da Alessandro Bonsanti per la quale ha scritto le *Cronache musicali* tra il 1954 e il 1956; «La Rassegna Musicale», di Guido Maggiorino Gatti; il quotidiano indipendente «Telesera»; «Tribuna», settimanale di politica e attualità. Parallelamente, sin dagli anni Quaranta ha tenuto conferenze anche con esemplificazioni pianistiche su argomenti all'epoca inconsueti (si ricordino le relazioni tenute presso il circolo romano «Il Ritrovo» dedicate alla musica moderna, con esempi dal repertorio inglese e americano, o quelle a Villa Malta, su Bartók; cfr. Fig. 2) e ha collaborato come musicologo con numerosissimi quotidiani e riviste specializzate, italiani e stranieri. Nel 1946 apparve il suo primo articolo musicologico su «Musica. Rivista mensile internazionale diretta da Matteo Glinski»,<sup>10</sup> a cui seguirono contributi su «Il ponte. Rivista mensile di politica e letteratura» (fondata da Piero Calamandrei), «Il punto. Opinioni e documenti della settimana», «Ricerca», «Nuova Rivista Musicale Italiana», la tedesca «Melos», solo per citare alcuni titoli di riviste.

In ossequio alle prerogative menzionate poc'anzi che Vlad attribuisce al buon critico, le sue recensioni – fossero esse relative a concerti o a partiture di nuova pubblicazione – sono sempre condotte sulla base della «pura realtà dell'opera» che egli è chiamato a descrivere. Ancor più che negli ampi saggi musicologici, nelle recensioni il suo stile non è mai estremamente forbito, i tecnicismi mai eccessivi e gratuiti.<sup>11</sup> Al contrario, Vlad conduce sempre il lettore dentro l'opera che sta descrivendo attraverso una prosa semplice, in cui non sono rare informazioni che aiutano a comprendere la grammatica del brano e il contesto (artistico o politico) in cui operava il compositore durante la sua stesura. Valga come esempio una recensione apparsa su «La Rassegna Musicale» nel 1953 relativa alla *IV Sinfonia "in onore della resistenza"* di Mario Zafred, scritta nel 1950.<sup>12</sup> Di Zafred il lettore apprende non solo aspetti della poetica, che Vlad descrive a partire da citazioni tratte da suoi scritti, e del pensiero politico, illustrato in una cornice ampia che informa su dibattiti dell'epoca, per esempio relativi alla posizione del compositore attivo nei paesi che gravitavano «nelle terre del Socialismo» (Cecoslovacchia e Unione Sovietica).<sup>13</sup> Terminata la lettura della recensione, persino colui

10 L'articolo, apparso sul numero 1/3-4, 30 giugno 1946, recava il titolo *Rivediamo il Neoclassicismo*, come precisa il biografo di Vlad Viorel Munteanu, *Roman Vlad: modernitate și tradiție*, Bucarest, Editura Muzicală, 2001, p. 358.

11 È stato tuttavia osservato che, talvolta, anche Vlad critico ha adottato un linguaggio «un po' difficile». Si legga a tal proposito Massimo Mila, *Prefazione*, in Vlad, *Modernità e tradizione nella musica contemporanea*, pp. 9-14: 13. Per più ampie valutazioni di Mila relative allo stile delle critiche di Vlad, si veda oltre.

12 Roman Vlad, *Mario Zafred - IV Sinfonia "in onore della resistenza" per orchestra - Ricordi, Milano*, «La Rassegna Musicale», 23/1, gennaio 1953, pp. 66-68: 66. Formatosi con Gian Francesco Malipiero e Ildebrando Pizzetti, il triestino Zafred (1922-1987) ha prodotto musica sinfonica, da camera e per il cinema (firmando le musiche per *Achtung! Banditi*, film del 1951 diretto da Carlo Lizzani), generalmente caratterizzata per una adesione alla politonalità e, solo di rado, dodecafonica. Per un decennio, a partire dal 1973, Zafred è stato presidente dell'Accademia di Santa Cecilia; dal 1968 al 1974 ha assunto la direzione artistica dell'Opera di Roma.

13 *Ibid.*, p. 66. Vlad cita l'articolo di Zafred *Ragioni dell'antiformalismo*, «Ulisse», 14, aprile 1951 e rimanda genericamente ad altri suoi scritti.

che non ha compiuto studi musicali approfonditi avrà appreso anche che Zafred nella *Sinfonia* si serve ampiamente dei modi a trasposizione limitata e, soprattutto, grazie alla chiara spiegazione fornita da Vlad, avrà imparato come sono costruiti e quali effetti producono nell'opera (la sospensione del rapporto tonica-dominante).

**VILLA MALTA**  
Associazione Italo - Sud - Americana

DOMENICA 24 NOVEMBRE 1946 ORE 11

**UN'ORA DI MUSICA**  
DELLA RIVISTA «MUSICA»

IV  
**BELA BARTOK**  
presentato da  
**ROMAN VLAD**

1. Cinque «colinde» romene per pianoforte.
2. Sonatina per pianoforte (sopra temi transilvani):
  - a) Molto moderato;
  - b) Danza dell'orso;
  - c) Finale (Allegro).
3. Quattro liriche per canto e pianoforte.
4. Due improvvisazioni per pianoforte op. 20 Nr. 3 e 5.
5. Suite per pianoforte op. 14:
  - a) Allegretto; b) Scherzo; c) Allegro molto; d) Sostenuto.
6. Canti popolari ungheresi per soprano e pianoforte.
7. Allegro barbaro per pianoforte.

Esecutori: **Magda Lassó** (soprano) e **Roman Vlad** (pianoforte).

Dopo il concerto uno dei critici romani farà la rassegna settimanale della vita musicale a Roma, cui seguirà un libero scambio di idee e opinioni.

Prezzo del biglietto L. 100. Per gli abbonati di «Musica» L. 60.  
OGNI BIGLIETTO COMPRENDE UN BUONO DI CONSUMAZIONE



**DODICI LEZIONI SUGLI SVILUPPI DELLA MUSICA MODERNA**  
tenute da **ROMAN VLAD**  
**OGNI SABATO ALLE ORE 16.30**  
(con semplificazioni)

II Ritrovo  
Palazzo del Drago - Via 4 Fontane, 20

Fig. 2: Flyers delle conferenze su Béla Bartók e sulla musica moderna tenute da Roman Vlad a Roma negli anni Quaranta; I-Vgc, FRV.

Vlad, che prima ancora di essere valente musicologo è uomo di vastissima cultura, nelle critiche giornalistiche sa calibrare parole e nozioni, rendendo accessibili a tutti le proprie competenze. Egli tuttavia non tralascia di rivolgersi anche alla fetta di lettori più preparati e interessati ad approfondire ciò che nello spazio di un breve articolo giornalistico può essere solo accennato.<sup>14</sup> Nel recensire *Il giro di vite* di Benjamin Britten, andato in scena in prima assoluta a Venezia il 14 settembre del 1954 durante il XVII Festival Internazionale di Musica Contemporanea della Biennale, Vlad, inviato per «Letteratura», accenna ad altre critiche dell'opera, per esempio quella di Andrea Della Corte apparsa su «La Stampa» il giorno dopo la rappresentazione.<sup>15</sup> Il rimando a Della Corte è funzionale ad affrontare aspetti relativi al libretto del *Giro di vite*; alcune sue peculiarità formali sono invece descritte a partire da una citazione dal primo esegeta dell'opera, Eric Walter White,<sup>16</sup> che Vlad non manca di commentare, approfondendo il confronto proposto da White tra il lavoro di Britten e il *Wozzeck* di Alban Berg. Nelle proprie riflessioni critiche Vlad quindi 'educa' il lettore anche fornendogli riferimenti bibliografici di varia natura e dal diverso grado di accessibilità (trattandosi di critiche giornalistiche o libri, anche in lingua straniera), in modo da permettergli di procedere autonomamente nell'eventuale studio dell'opera recensita.

Che Vlad sia riuscito a pieno nel suo più complesso intento didattico e abbia aiutato i destinatari dei suoi scritti, musicologici e non, a familiarizzare principalmente con i brani del Novecento è per esempio testimoniato dal critico musicale Massimo Mila. Nel 1963, riconoscendogli qualità che Vlad stesso ha sempre ritenuto fondamentali per un bravo critico, Mila ne elogia l'operato con le seguenti parole:

La generazione critica a cui appartengo ha fatto del suo meglio per seguire il passo coi nuovi indirizzi impressi alla musica da Schönberg, Dallapiccola e Petrassi. Tuttavia gli sviluppi della dodecafonia nell'ultimo dopoguerra ci avrebbero probabilmente messi in difficoltà, se non ci fosse venuto in soccorso il caso Vlad: questo compositore aggiornato che ha una mente di critico e storico, e che svolgendo un'opera analoga a quella svolta in Francia da Leibowitz, ma con maggior *equilibrio ed imparzialità*, ci ha insegnato a leggere la nuova musica, fino a Webern e oltre [...].<sup>17</sup>

Massimo Mila è certamente un lettore d'eccezione, che già in altra occasione aveva ammesso di provare una «quasi invidiosa ammirazione per il tipo di critica musicale» praticato

14 Sulla necessità di calibrare le critiche musicali tenendo presente la variegata preparazione musicale dei lettori si è espresso anni dopo anche Pinzauti, il quale sostiene che «i critici debb[on]o avere consapevolezza del pubblico a cui si rivolgono: che è per forza di cose molto differenziato [...]. Siamo contrari, perciò, a quanti fanno finta di ignorare il livello medio dell'educazione musicale in Italia e ostentano nelle loro recensioni numeri di battute e riferimenti di tecnica musicale ignoti ai più [...]. Crediamo ovviamente in un dovere di semplicità e chiarezza dello stile letterario delle recensioni». Pinzauti, *Ma è proprio vero che è morta la critica musicale nei giornali?*, p. 50.

15 Andrea Della Corte, *Spettri e bambini del "Giro di vite" di Britten*, «La Stampa», 15 settembre 1954, p. 3.

16 Vlad certamente si riferisce a Eric Walter White, *Benjamin Britten. A Sketch of His Life and Work. New Edition Revised and Enlarged*, London, Boosey and Hawkes, 1954 (1ª ed. 1948).

17 Massimo Mila, *I partigiani della dodecafonia*, «L'Espresso», 14 luglio 1963, p. 22 (corsivi nostri).

dall'amico Vlad.<sup>18</sup> Le sue parole confermano in modo indiscutibile il ruolo svolto da Vlad nella vita musicale italiana e, implicitamente, il suo essere stato un impareggiabile divulgatore di cultura. Di questo secondo aspetto erano certi anche e soprattutto i tantissimi radioascoltatori e telespettatori che, a partire dal 1954, nel corso di numerose trasmissioni in Italia e all'estero poterono essere introdotti dalla viva voce di Vlad, e spesso dai suoi esempi al pianoforte,<sup>19</sup> ai vari aspetti della storia della musica, «fino a Webern e oltre», per dirla con Mila (cfr. Tab. 1 in Appendice).

## 2. Educare con i mass media

Come si è visto nelle pagine precedenti, nel tratteggiare il panorama della vita musicale degli anni Cinquanta e nel definire la funzione educativa dei mass media Vlad si augurava che «il processo di divulgazione in superficie [...] acquist[asse] un'efficacia sempre maggiore anche in profondità rialzando il livello culturale e la sensibilità estetica delle masse»;<sup>20</sup> fedele a questo 'compito sociale', che evidentemente avvertiva come proprio, non ha esitato a impegnarsi in prima persona per attuarlo.<sup>21</sup> Con le sue trasmissioni Vlad arricchì la programmazione radiofonica e televisiva che, in particolare negli anni Sessanta e Settanta, si caratterizzava per un elevato numero di trasmissioni musicali dedicate a diversi aspetti dei repertori antichi e contemporanei, ai brani classici e a quelli extraeuropei, condotte da personalità di spicco

18 Mila prosegue descrivendo lo stile di Vlad nei seguenti termini: «È una critica stilistica, qual è possibile solo a un forte e aggiornatissimo musicista: porta essenzialmente sui processi tecnici e non concede altro punto di partenza che la lettura della pagina musicale, ma non si arresta lì, e perviene da questi dati a stabilire valori espressivi e storici d'una composizione». Massimo Mila, *Dall'apiccola e il dubbio*, «L'Espresso», 1 settembre 1957, p. 19. Sulla figura di Massimo Mila critico musicale si rimanda a Carla Cuomo, *Interazioni tra critica e musicologia: qualche esempio intorno a Massimo Mila*, relazione presentata al convegno *Musicologia: critica, filologia e storia. Il ricordo di Francesco Degrada* (citato nella nota iniziale), di prossima pubblicazione.

19 Non furono comunque rare le occasioni in cui Vlad invitò in trasmissione celebri pianisti per avvalersi della loro collaborazione: per esempio, Marcello Abbado e Piero Guarino eseguirono brani in alcune puntate del ciclo *Invito al valzer* (1966).

20 Vlad, *La musica nel mondo moderno*, p. 53.

21 In anticipo rispetto ai tempi, il proposito di Vlad di oltrepassare il 'semplice' livello della divulgazione per offrire al pubblico una conoscenza più vasta e profonda del fatto musicale è in linea con quanto è stato di recente riscontrato a proposito delle nuove modalità con cui vengono impostate le trasmissioni culturali radiofoniche. Stefano Catucci ha osservato come, nel parlare alla radio di musica colta, si sia passati dal «tono della divulgazione [...] a un discorso dell'accesso [...]». Fornire un accesso significa [...] connetter[e il discorso] alle esperienze culturali che si suppone possano essere condivise da chi ascolta [ovvero] far comunicare la musica con un orizzonte di esperienze che l'ascoltatore può aver compiuto in ambiti diversi da quello strettamente musicale: letterario, artistico, filosofico, cinematografico, persino politico». Stefano Catucci, *Elogio del parlare obliquo: la musica classica alla radio*, in *Parlare di musica*, pp. 155–165: 158–159.

del panorama musicale del tempo.<sup>22</sup> In breve, si trattava di una programmazione incentrata su quella che è stata definita «politica dei generi, e dei sottogeneri»,<sup>23</sup> in cui i programmi televisivi spesso ricalcavano nei contenuti e nelle modalità espositive quelli radiofonici.<sup>24</sup> Le numerosissime lettere inviate a Vlad da chi, grazie a lui, ha imparato a conoscere i capolavori di Stravinskij, ha appreso le varie sfaccettature dell'improvvisazione in musica o le modalità in cui nei secoli sono stati composti valzer, confermano che anche dietro un microfono o di fronte a una telecamera il suo messaggio era sempre immediato e mai pedante. Gli ascoltatori scrivevano a Vlad e lo ringraziavano per la «forza comunicativa e pel continuo 'mordente' che non lascia mai spegnere l'interesse»;<sup>25</sup> elogiavano il suo saper «infondere tanta passione e persuasione, e soprattutto tanta gradualità alla Sua esposizione documentata, da avvicinare anche i più refrattari a quel genere musicale [l'ascoltatore si riferisce alla musica di Webern]». <sup>26</sup> A detta di alcuni telespettatori, il suo modo di porsi, «così ricco di cognizioni musicali e storiche, presentato in modo tanto signorile e fine [...] produce un vero godimento spirituale»;<sup>27</sup> in breve, scrive ancora una telespettatrice, Vlad è sempre «chiaro, convincente, istruttivo. Sono le volte che si dice: benedetta la TV!». <sup>28</sup> Né sono mancati telespettatori che, ringraziandolo per la «brillante dottrina» con cui introduceva e commentava i brani, dimostrano come Vlad fosse quasi un 'ospite' sempre ben gradito in casa, al punto da scattare e

22 Non potendo in questa sede elencare in modo esaustivo le trasmissioni andate in onda dagli anni Cinquanta agli anni Novanta parallelamente a quelle di Vlad, ci limitiamo a ricordare *Piccola enciclopedia musicale*, a cura di Piero Rattalino (Secondo programma radio, 1969); *L'arte del dirigere*, a cura di Mario Messinis (Terzo programma radio, 1970); *Il centenario della nascita di Ludwig van Beethoven*, testi di Leonardo Pinzauti (Terzo programma radio, 1970); *Incontro con la computer-music*, a cura di Paolo Grossi (Terzo programma radio, 1971); *Alle sorgenti della musica*, a cura di Alain Danielou e Giorgio Nataletti (Terzo programma radio, 1971). Una panoramica pressoché completa della programmazione musicale televisiva, che informa anche sui cambiamenti verificatisi nei palinsesti dagli anni Cinquanta al Duemila, è tracciata da Roberto Giuliani, *La musica nella televisione italiana dal Nazionale a Raitre. Storie di albe, crepuscoli ed eclissi*, in *La musica nel cinema e nella televisione*, a cura di Roberto Giuliani, Milano, Guerini e Associati, 2011, pp. 221–265, e da Luisella Bolla e Flaminia Cardini, *Macchina sonora. La musica nella televisione italiana*, Roma, Rai-VQPT, 1997.

23 Monteleone, *Storia della radio e della televisione in Italia*, p. 346. Con l'espressione qui citata l'autore intende una programmazione radiofonica e televisiva che mirava a coprire tutti gli interessi del pubblico, al fine di determinarne una «profonda riqualificazione».

24 È stato osservato come la programmazione televisiva delle origini non avesse ancora sviluppato un linguaggio peculiare e fosse quindi priva di un'«identità mediologica precisa»: le trasmissioni erano modellate sulla falsariga delle esperienze radiofoniche e teatrali, salvo poi prenderne le distanze e acquisire autonomia comunicativa avvalendosi della presenza corporea di conduttore ed eventuali ospiti. Si veda a proposito Bolla e Cardini, *Macchina sonora. La musica nella televisione italiana*, p. 148. Le autrici modellano le proprie osservazioni a riguardo sulla scorta di quanto esposto principalmente da Federico Doglio, *Televisione e spettacolo*, Roma, Studium, 1961, e *La Radio. Storia di sessant'anni 1924/1984*, a cura di Franco Monteleone e Peppino Ortoleva, Torino, Eri, 1984.

25 Lettera inedita del 5 giugno 1964 di Lodovico Rocca, Direttore del Conservatorio «Giuseppe Verdi» di Torino, su *Specchio sonoro*. I-Vcg, FRV, fasc. *Lettere di telespettatori*.

26 Lettera inedita del 3 giugno 1964 di Luciano Dalsecco a Roman Vlad relativa alla trasmissione *Specchio sonoro* (FRV).

27 Lettera inedita del 16 febbraio 1966 di Angelo E. Carrara a Roman Vlad su *Invito al valzer* (FRV).

28 Lettera inedita non datata di Gianna Ruschena a Roman Vlad su *Specchio sonoro* (FRV).

inviargli, assieme alle lettere, fotografie che lo ritraevano in televisione mentre spiegava e suonava Frédéric Chopin (cfr. Fig. 3).<sup>29</sup>



Fig. 3: Fotografie che ritraggono Vlad in televisione mentre illustra la musica di Chopin; I-Vgc, FRV.

<sup>29</sup> Lettera inedita del 21 marzo 1960 della Ditta Strinsacchi di Verona a Roman Vlad su *Omaggio a Chopin* (FRV).

Nel passare dalla parola scritta alla parola detta Vlad quindi non rinuncia al rigore scientifico che caratterizza i suoi testi scritti; vi aggiunge però il garbo e la simpatia che il mezzo audiovisivo può catturare e trasmettere in modo più immediato rispetto alla pagina stampata, assieme al frequente sussidio di filmati d'epoca o fotografie per rendere ancor più accattivante e completo il discorso. Come ebbe a scrivergli un estimatore tutt'altro che digiuno di musica, il compositore Piero Piccioni, il maggior pregio delle sue trasmissioni era dovuto «alla sua voce, alla sua anima, al suo amore così perfetto per la musica».<sup>30</sup> Queste caratteristiche traspaiono sia quando Vlad passa in disamina le forme musicali del presente e del passato sia quando il discorso è orientato verso altri aspetti altrettanto importanti sui quali ritiene indispensabile educare il pubblico televisivo, vale a dire l'interpretazione dei brani, in particolare quelli composti per il proprio strumento: il pianoforte. È in queste occasioni che il discorso di Vlad musicologo, pianista e divulgatore si fa ancor più 'vissuto' ed esaustivo; il telespettatore è invitato a cogliere le finezze interpretative che Vlad pone in rilievo a proposito dell'incisione prescelta, non prima di aver appreso informazioni tecniche sul pezzo eseguito. Ciò può essere esemplificato dal preludio *Canope*, tratto dal secondo libro di *Preludi* per pianoforte di Claude Debussy nell'interpretazione di Arturo Benedetti Michelangeli, che Vlad commenta nell'VIII puntata del ciclo televisivo *Grandi interpreti*, del 1987–1988:

Il titolo, questo è bene precisarlo, come in tutti i *Preludi* di Debussy non è scritto prima del pezzo [...] ma si trova annotato alla fine della partitura, ve la mostro (forse non si può distinguere) [Vlad mostra al telespettatore la partitura del brano]; [...] è tra parentesi e preceduto da puntini, come se Debussy volesse, anche graficamente, sminuire – diciamo – l'importanza del titolo. Effettivamente Debussy non aveva mai pensato di scrivere delle musiche descrittive, delle musiche a programma. Come ho già detto altre volte, il titolo è più che altro un suggerimento a mettersi in un certo stato d'animo, a creare dentro di sé, dentro l'ascoltatore, un certo clima, [...] soprattutto, più che altro, il clima antico, il clima arcaico. [...] Comincia con una processione di accordi della mano destra [Vlad esegue al pianoforte le bb. 1–5], poi una nota sostenuta, col trattino nella sinistra; qui [b. 3] si deve già cedere il tempo. Vedete, è questo senso modale, dei modi antichi. Non è un pezzo che si possa definire [...] né in re minore né in re maggiore, neanche in un determinato modo antico perché per esempio comincia così, [Vlad esegue le bb. 1–2] la scala di riferimento sarebbe questa, eolica [a partire dalla nota re: re-mi-fa-sol-la-sib-do-re], ma già il *sib* la modifica, qui potrebbe essere il re minore, e qui è in la minore dorico [Vlad esegue la-si-do-re-mi]: dunque, è modale, esce da questa dicotomia, da questa scissione dei modi, da maggiore, da minore [...]. Recupera, su un piano di scrittura molto moderna, anche degli elementi estremamente antichi.<sup>31</sup>

Passati in rassegna titolo e alcuni aspetti della 'grammatica' del pezzo, il telespettatore è pronto per apprezzare le sottigliezze gestuali di Benedetti Michelangeli che, come spiega Vlad commentando l'esecuzione di un altro preludio (*Bruyères*, il quinto del secondo libro), rendono magistrali le sue interpretazioni.

30 Lettera inedita del 3 giugno 1964 di Piero Piccioni a Roman Vlad su *Specchio sonoro* (FRV).

31 Roman Vlad, *Grandi interpreti. Arturo Benedetti Michelangeli*, ciclo televisivo trasmesso su Rai 2 (cfr. Tab. 1): trascrizione incompleta dei minuti 3'28" – 7'18" dell'VIII puntata (gennaio 1988).



Questa è una musica già molto più spoglia. [...] Anche *Bruyères* comincia in modo calmo, *Calme, doucement expressif* [...] e con una melodia non accompagnata [Vlad esegue più volte le bb. 1–3, soffermandosi sulle note che andrebbero pedalizzate]. Qui [b. 4, primo ottavo della mano sinistra] Benedetti Michelangeli fa un piccolo arpeggio che Debussy non ha prescritto, ma ha ragione Michelangeli! Penso che Debussy non l'ha scritto, ma l'ha pensato [...]. Dunque anche qui ci vuole un tocco che renda [come in *Canope*] la cantabilità espressiva, dolce, con un suono che quasi rende evidente ad ogni istante [...] le sue implicazioni di armonie. [...] [In Debussy] la melodia nasce dall'armonia e la ricrea; la melodia contiene in sé questo riverbero armonico e questo Benedetti Michelangeli lo rende meravigliosamente.<sup>32</sup>

Con questo ciclo di otto puntate sulle interpretazioni del grande pianista bresciano Vlad si avvia a concludere la sua lunga carriera di divulgatore attraverso la radio e la televisione (come si evince dalla Tab. 1, a quello sui *Grandi interpreti* seguiranno due cicli, dedicati a Toscanini e Mozart, nel 1990 e 1991). Non termina invece il suo impegno per la diffusione della cultura musicale in senso lato, senza alcuna discriminazione di genere e di epoca. Vlad continuerà a scrivere numerosi saggi e libri (questi ultimi ora dal contenuto estremamente tecnico ora dal taglio didattico),<sup>33</sup> dirigendo egli stesso dal 1986 al 1993 la rivista «Musica e dossier». Come si legge nel suo articolo per il primo numero, «Musica e dossier» ha tra le sue finalità quella di

offrire ai più larghi strati di quanti si interessano e amano la musica un mezzo di orientamento che permetta di meglio comprendere e assimilare i portati della tradizione *classica e preclassica*, di valutare gli specifici problemi della *musica leggera* nel quadro socio-culturale della nostra epoca, di prendere coscienza anche delle *esperienze più ardue* che verranno attuate [...] nella zona di punta dell'odierna creatività musicale.<sup>34</sup>

Dalle sue prime riflessioni sull'impegno del compositore, del critico e del divulgatore di musica sono passati quarant'anni ma, com'è evidente, Vlad non cessa di operare anche in modo fattivo e con l'entusiasmo di sempre per continuare a portare a compimento la missione che più gli è sempre stata a cuore: «spiegare le cose più difficili con le parole più semplici; [...] chiarire ciò che appare oscuro; [...] stimolare il gusto di un ascolto non meramente passivo delle opere musicali».<sup>35</sup>

32 Vlad, *Grandi interpreti*, trascrizione incompleta dei minuti 12'35"–14'21", VIII puntata.

33 Nella prima categoria vanno annoverati i volumi *Architettura di un capolavoro. Analisi della Sagra della primavera di Igor Stravinsky*, Milano, Ricordi, 2005, e *Skrjabin. Tra cielo e inferno*, Bagno a Ripoli, Passigli, 2009. Vlad si è occupato anche di letteratura didattica, collaborando con Tito Gotti, Luciano Marisaldi e Franca Mazzoli alla stesura del volume dedicato all'Educazione musicale nella scuola secondaria di primo grado *Percorsi della musica*, Bologna, Zanichelli, 1987. Altrettanto 'didattico' è il suo libro (con allegata audiocassetta) *Capire la musica e le sue forme*, Firenze, Giunti Editore, 1989; al medesimo formato (libro più audiocassetta) appartengono *Per ascoltare Mozart* e *Per ascoltare Schubert*, Milano, Audiolibri Mondadori (rispettivamente 1977 e 1978).

34 Roman Vlad, *La musica, oggi*, «Musica e dossier», 1, novembre 1986, pp. 4–5: 5 (corsivi nostri).

35 Ibid.

## Abstract

From the Fifties to the Nineties the composer and musicologist Roman Vlad (1919–2013) devoted his attention to musical education broadly speaking just as other philosophers and musicologists of that era did. From his point of view, critics, composers and musicologists are key elements in the process of increasing musical knowledge of uninitiated people. In particular, they are responsible for the understanding of the musical languages of the 20<sup>th</sup> century. Vlad himself played an active role in this process of musical acculturation as his conferences, articles, books and above all radio and television broadcasts on the main topics of classical, romantic and contemporary music demonstrate. Vlad always resorted to a simple language and made a broad contextualization of analyzed pieces in order to make the technical subjects accessible to the audience without any solid musical competence.

## Bibliografia

- Adorno Theodor W., *Il carattere di feticcio in musica e la regressione dell'ascolto* [Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Horns, 1938], in Id., *Dissonanze*, a cura di Giacomo Manzoni, Feltrinelli, Milano 1990, pp. 7–51 (ed. or.: *Dissonanzen*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1956).
- , *Musica moderna, interpretazione e pubblico* [Neue Musik, Interpretation, Publikum, «Neue deutsche Hefte», 1957], in Id., *Dissonanze*, a cura di Giacomo Manzoni, Milano, Feltrinelli, 1990, pp. 187–202 (ed. or.: *Dissonanzen*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1956).
- , *L'opinione pubblica e la critica* [Öffentliche Meinung, Kritik, 1961–62], in Id., *Introduzione alla sociologia della musica*, trad. di Giacomo Manzoni, Torino, Einaudi, 1971, pp. 169–187 (ed. or.: *Einleitung in die Musiksoziologie*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1962).
- Bolla Luisella e Cardini Flaminia, *Macchina sonora. La musica nella televisione italiana*, Roma, Rai-VQPT, 1997.
- Catucci Stefano, *Elogio del parlare obliquo: la musica classica alla radio*, in *Parlare di musica*, a cura di Susanna Pasticci, Roma, Meltemi, 2008, pp. 155–165.
- Critica musicale. Documenti e materiali*, a cura di Anna Rita Addessi, Roberto Agostini, Luca Marconi e Daniela Tripputi, Bologna, Università degli Studi di Bologna, 2002.
- Dallapiccola Luigi, *Di un aspetto della musica contemporanea* [1936], in Id., *Parole e musica*, a cura di Fiamma Nicolodi, Milano, il Saggiatore, 1980, pp. 207–224.
- Darbesio Nelly, *Il pubblico non è preparato a comprendere la musica moderna?*, «Il nostro tempo», 13 dicembre 1956, p. 11.
- Della Corte Andrea, *La critica musicale e i critici*, Torino, UTET, 1961.
- , *Spettri e bambini del "Giro di vite" di Britten*, «La Stampa», 15 settembre 1954, p. 3.

- Doglio Federico, *Televisione e spettacolo*, Roma, Studium, 1961.
- Giuliani Roberto, *La musica nella televisione italiana dal Nazionale a Raitre. Storie di albe, crepuscoli ed eclissi*, in *La musica nel cinema e nella televisione*, a cura di Roberto Giuliani, Milano, Guerini e Associati, 2011, pp. 221–265.
- Gotti Tito, Marisaldi Luciano, Mazzoli Franca, Vlad Roman, *Percorsi della musica*, Bologna, Zanichelli, 1987.
- Graziosi Giorgio, *Radio*, «Musica», 1, marzo 1946, p. 39.
- La Face Bianconi Giuseppina, *La critica musicale italiana: un autoritratto*, «Rivista Italiana di Musicologia», 26/1, 1991, pp. 117–135.
- Mila Massimo, *Dallapiccola e il dubbio*, «L'Espresso», 1 settembre 1957, p. 19.
- , *I partigiani della dodecafonìa*, «L'Espresso», 14 luglio 1963, p. 22.
- , *Prefazione*, in Roman Vlad, *Modernità e tradizione nella musica contemporanea*, Torino, Einaudi, 1955, pp. 9–14.
- Montecchi Giordano, 2008. *La critica senza i critici*, in *Parlare di musica*, a cura di Susanna Pasticci, Roma, Meltemi, 2008, pp. 67–76.
- Monteleone Franco, *Storia della radio e della televisione in Italia. Costume, società e politica*, Venezia, Marsilio, 2006.
- Munteanu Viorel, *Roman Vlad: modernitate și tradiție*, Bucarest, Editura Muzicală, 2001.
- Musica nel XX secolo (La). Convegno internazionale di musica contemporanea (Roma, 4–14 aprile 1954)*, a cura di Angiola Maria Bonisconti, [Roma], Edizioni Radio Italiana, 1954.
- Pinzauti Leonardo, *Ma è proprio vero che è morta la critica musicale nei giornali?*, «Nuova Rivista Musicale Italiana», 1, gennaio-marzo 1995, pp. 49–59.
- Radio. Storia di sessant'anni 1924/1984 (La)*, a cura di Franco Monteleone e Peppino Ortoleva, Torino, Eri, 1984.
- Serravezza Antonio, *Musica, filosofia e società in Theodor W. Adorno*, Bari, Dedalo libri, 1976.
- Vlad Roman, *Architettura di un capolavoro. Analisi della Sagra della primavera di Igor Stravinsky*, Milano, Ricordi, 2005.
- , *Avvenimenti e novità*, «Letteratura. Rivista di lettere e di arte contemporanea», 3/15–16, maggio-agosto 1955, pp. 174–181.
- , *Capire la musica e le sue forme*, Firenze, Giunti Editore, 1989.
- , *Il compositore, l'interprete, il pubblico*, in Id., *Modernità e tradizione nella musica contemporanea*, Torino, Einaudi, 1955, pp. 255–261.
- , *Mario Zafred – IV Sinfonia «in onore della resistenza» per orchestra – Ricordi, Milano*, «La Rassegna Musicale», 23/1, gennaio 1953, pp. 66–68.
- , *La musica, oggi*, «Musica e dossier», 1, novembre 1986, pp. 4–5.
- , *La musica nel mondo moderno*, «Quaderni dell'ACI», 32, dicembre 1956, pp. 41–53.
- , *Per ascoltare Mozart*, Milano, Audiolibri Mondadori, 1977.
- , *Per ascoltare Schubert*, Milano, Audiolibri Mondadori, 1978.
- , *Skrjabin. Tra cielo e inferno*, Bagno a Ripoli, Passigli, 2009.
- , *Vivere la musica. Un racconto autobiografico*, a cura di Vittorio Bonolis e Silvia Cappellini, Torino, Einaudi, 2011.
- White Eric Walter, *Benjamin Britten. A Sketch of His Life and Work. New Edition Revised and Enlarged*, London, Boosey and Hawkes, 1954 (1ª ed. 1948).

## Appendice

Tab. 1: Cicli e trasmissioni radiofonici e televisivi curati e condotti da Roman Vlad.<sup>36</sup>

Titolo	Puntate	Data	Emittente
<i>La storia della dodecafonia</i>	10	X–XII.1954	Terzo programma (radio)
<i>Le opere di Igor Stravinskij</i>	19	XII.1955-II.1956	Terzo programma (radio)
<i>Form und Struktur</i> (programma: 4 <i>Die universale Sprache der neuen Musik</i> )	4	IV.1959	Terzo programma (radio) del Norddeutscher Rundfunk (Amburgo)
<i>Le opere di Anton Webern</i>	8	X–XII.1959	Terzo programma (radio)
<i>Colonna sonora</i> (rubrica: <i>Cinelandia</i> ) <sup>37</sup>	4	X–XI.1959	Programma nazionale (tv)
<i>Omaggio a F. Chopin nel 150° anniversario della sua nascita</i>	1	III.1960	Programma nazionale (tv)
<i>L'opera di Igor Stravinskij</i>	27	VIII–X.1962	Terzo programma (radio)
<i>Specchio sonoro. Profili di grandi compositori del '900</i>	7	IV–VI.1964	Secondo programma (tv)
<i>Invito al valzer</i>	8	I–III.1966	Secondo programma (tv)
<i>L'improvvisazione in musica</i> (I serie)	15	I–III.1967	Terzo programma (radio)
<i>Suoni e immagini</i>	5 <sup>38</sup>	IV–V.1968	Secondo programma (tv)

36 Non sono menzionate in questa sede le numerosissime partecipazioni di Vlad a trasmissioni radiofoniche o televisive curate da altri musicologi. Si ricordino, a titolo esemplificativo, suoi interventi su Liszt (9 e 11 giugno 1986, Radio 3, nell'ambito del ciclo *Franz Liszt nel centenario della morte*, a cura di Renato Di Benedetto) e sulla critica musicale, insieme a Philip Gossett (7 dicembre 1986, nel corso della diretta del *Nabucco* su Rai 3, presentata da Piera Degli Esposti). A riprova della prominente posizione di Vlad anche nel panorama internazionale si segnala che, tra i materiali del suo Fondo conservati in I-Vgc (fasc. *Improvvisazione in musica*; si veda nota 1), sono presenti una lettera del 19 Aprile 1967 del Südwestfunk di Baden-Baden relativa alla possibilità di trasmettere sull'emittente radiofonica tedesca la prima parte del ciclo coevo dedicato all'improvvisazione in musica e due dattiloscritti recanti i testi in tedesco per due puntate (la lettera e i due dattiloscritti sono riprodotti in Appendice). Ad oggi non è stato possibile appurare se il progetto andò in porto. Certo è, invece, che nel 1962 fu trasmesso sul Westdeutscher Rundfunk un ciclo su Stravinskij al quale Vlad fu invitato per parlare delle ultime composizioni del Russo; quello stesso anno, il musicologo parlò di *Malipiero und die italienische Musik seiner Zeit* all'Hessischer Rundfunk, nella pausa del concerto andato in onda il 19 ottobre in occasione degli ottant'anni del compositore italiano (fasc. *Trasmissioni estere*).

37 Si indicano le puntate condotte da Vlad, che subentrò a Lelio Luttazzi (attore, direttore d'orchestra e conduttore) e fu sostituito da Mario Petri (baritono e attore).

38 Il ciclo è incentrato sulle riprese delle prove di 5 concerti diretti da Herbert von Karajan effettuate da Henrj Georges Clouzot tra il 1965 e il 1967. Vlad introduce i concerti a cui sono dedicate le singole puntate.

Titolo	Puntate	Data	Emittente
<i>Viaggio nel paese del melodramma. Gioacchino Rossini</i> (rubrica: <i>Classe unica</i> )	12	II-III.1969	Secondo programma (radio)
<i>Presenza di Rossini nella musica moderna</i> (nell'ambito delle celebrazioni rossiniane)	2	IV.1969	Terzo programma (radio)
<i>Viaggio nel paese del melodramma. Bellini e Donizetti</i> (rubrica: <i>Classe unica</i> )	13	IV.1970	Secondo programma (radio)
<i>Come formarsi una discoteca</i>	22	II-VII.1970	Secondo programma (radio)
<i>L'improvvisazione in musica</i> (II serie)	13	IX-XI.1970	Terzo programma (radio)
<i>Viaggio nel paese del melodramma. Boito e Puccini</i> (rubrica: <i>Classe unica</i> )	6	V-VI.1971	Secondo programma (radio)
<i>Gli strumenti della musica</i>	20	IV-VI.1974	Secondo programma (radio)
<i>Chi dove quando</i>	2	IV-V.1975	Rete 2 (tv)
<i>Le forme musicali</i> (rubrica: <i>Diapason</i> )	10	IX. 1975-VI.1976	Televisione della Svizzera italiana
<i>Cinema e colonne sonore</i>	2	IX-X.1976	Rete 1 (tv)
<i>Il ritmo e le danze</i> (rubrica: <i>Diapason</i> )	10	IX.1976-VI.1977	Televisione della Svizzera italiana
<i>Cinema e colonne sonore</i>	4	IX-X.1976	Rete 1 (tv)
<i>Beethoven e l'Italia</i>	14	XI.1977-II.1978	Radio 1
<i>Schubert e l'Italia</i>	31	IV-XII.1978	Radio 1
<i>La storia della variazione</i>	18	X.1980-I.1981	Radio 3
<i>Omaggio a Stravinskij nel centenario della nascita</i>	32	X.1982-IX.1983	Radio 3
<i>La storia della variazione</i>	30	X.1984-II.1985	Radio 3
<i>Il Futurismo in musica</i>	1	22.VI.1986	Radio 2 (Notturmo italiano)
<i>Viaggio al centro della musica</i> (rubrica: <i>Costellazioni</i> )	1	26.VII.1986	Radio 2 (Notturmo italiano)
<i>Grandi interpreti. Arturo Benedetti Michelangeli</i>	8	XII.1987-I.1988	Rai 2
<i>Il Maestro Toscanini dirige</i>	10	XII.1990-II.1991	Rai 3
<i>Ciclo Mozart</i>	26	I-VII.1991	Rai 2

Musik

Maestro Vidusso  
c/o RAI ROM  
ROMA / Italien  
Via Mazzini

jh/r                      19. April 1967

Sehr geehrter Herr Vidusso,

von Herrn Robert W.Mann, dem Schatzmeister der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik, erfuhren wir unlängst, daß Roman Vlad für den Italienischen Rundfunk den ersten Teil einer großangelegten Sendereihe über die Geschichte der Improvisation produziert habe. Herr Vlad hat uns das mündlich bestätigt. Bei dieser Unterredung haben wir Herrn Vlad auch gesagt, daß wir diese Reihe eventuell gern in unser Programm übernehmen möchten. Selbstverständlich müßten dazu deutsche Fassungen hergestellt werden, was ohne weiteres möglich wäre; Herr Vlad, der - wie Sie wissen - ja sehr gut Deutsch spricht, würde die Texte selbst übersetzen. Allerdings wären wir dann bei den Musikbeispielen auf Ihre liebenswürdige Hilfe angewiesen: Wir möchten Sie hiermit fragen, ob Sie bereit wären, wenn das Projekt im Südwestfunk realisiert wird, uns die entsprechenden Beispiele zur Verfügung zu stellen.

Zuvor aber haben wir noch eine zweite Bitte. Wir möchten gerne einen Eindruck von dieser Reihe gewinnen. Deshalb wären wir Ihnen äußerst verbunden, wenn Sie uns von zwei Sendungen dieser Reihe Kopien zum unverbindlichen Abhören schicken wollten. Herr Vlad, dem wir eine Durchschrift dieses Briefes zusenden, wird sich mit Ihnen ins Benehmen setzen und Ihnen sagen, welche Beiträge er zu diesem Zweck für besonders geeignet hält. Er wird von den Texten dieser beiden Sendungen eine deutsche Version herstellen, so daß wir anhand des Tonbandes und der Übersetzung die Details von Form, Aufbau, Verhältnis zwischen Text und Musik etc. studieren können.

Wir sind Ihnen dankbar, wenn Sie unsere Bitten erfüllen und schon bald die erbetenen Bänder hierher schicken lassen.

Mit freundlichen Grüßen

i.A.                                      i.A.

(Dr.G.W.Baruch)                      (Josef Häusler)

Fig. 4: Lettera del 19 aprile 1967 di G. W. Baruch e Josef Häusler (Südwestfunk di Baden-Baden) a Giorgio Vidusso (direttore artistico della RAI) relativa alla trasmissione sull'emittente tedesca del ciclo *Improvvisazione in musica* (cfr. Tab. 1 e nota 36). I-Vgc, FRV, fasc. *Improvvisazione in musica* (per gentile concessione degli eredi e della Fondazione Giorgio Cini).

Trascrizione diplomatica del dattiloscritto (8 cc.) relativo all'XI puntata del ciclo *L'improvvisazione in musica*, tradotto in tedesco per un'eventuale messa in onda sul Südwestfunk di Baden-Baden (cfr. nota 22). I-Vgc, FRV, fasc. *Improvvisazione in musica* (per gentile concessione degli eredi e della Fondazione Giorgio Cini).

Roman Vlad

Die Improvisation in der Musik

Sendereihe für das III Programm des Italienischen Rundfunks (RAI)

XIe Übertragung: “Die improvisatorischen Aspekte des Schaffens von Buxtehude, Händel und Telemann”.

In der vorhergehenden Übertragung haben wir von der Improvisationspraxis in der Musik des siebzehnten Jahrhunderts gesprochen und zwar unter besonderer Berücksichtigung der improvisatorischen Aspekte des Schaffens von Girolamo Frescobaldi. Wir haben auch auf die eigentümlichen Charakterzüge der Werke von Louis Couperin (einem der ersten Răpresentanten der französischen Clavicembalochule) Bezug genommen. Jetzt wollen wir uns mit den improvisatorischen Zügen in der deutschen Musik des späten XVII und des frühen XVIII Jahrhunderts befassen.

Eine der bedeutendsten Persönlichkeiten welche der deutschen Musik dieser Periode ihr Gepräge gaben war Dietrich Buxtehude, der grosse Komponist und Orgelspieler (geboren 1637, gestorben 1707). Professor Ferruccio Vignanelli [1903–1988] wird auf der grossen Orgel in Neapel eines der Meisterwerke Buxtehudes, und zwar das Präludium und die Fuge n. XIV vortragen. Vorher aber werden wir Ihnen einige Erläuterungen Professor Vignanellis vorlesen [NB: Ich resümiere für die deutsche Fassung den italienischen Dialog mit Vignanelli]: “Buxtehude war gewiss einer der angesehensten und berühmtesten Künstler seiner Zeit. Sein Ruhm war so gross, dass sich Musiker vom Range Händels, Johann Sebastian Bachs und Matthesons nach Lübeck, den Ort seiner Tätigkeit begaben um an der Erfahrung seiner Kunst teilzuhaben und von ihm zu lernen. Wie tief der Eindruck und wie gross das Interesse waren welche seine Kunst hervorrief kann man sich vorstellen wenn man vor Augen hält, dass Bach seine ursprünglich auf 4 Wochen geplante Buxtehudereise, schliesslich auf 4 Monate ausdehnte, trotz des Risikos seine damalige Anstellung zu verlieren. Wahrscheinlich waren die jungen Komponisten welche zum alten Buxtehude zogen nicht nur von seiner grossartigen schöpferischen und Vortragskunst angezogen, sondern auch von der Aussicht sich die Nachfolge in das von ihm bezogene Amt zu sichern. Um Buxtehudes Nachfolger zu werden, musste man aber seine Tochter zur Frau nehmen und da es sich um eine ältere und offensichtlich nicht sehr anziehende Jungfer handelte, zogen sowohl Bach als Händel schliesslich ab.

In Buxtehudes Orgelwerken halten sich freie, improvisatorische Elemente und strenger Satz die Wage. In dem Werke welches Sie anschliessend hören werden, ergeben sich solche Gegensätze nicht nur zwischen dem phantasiemässig lockeren Präludium und der festgefügteten Fuge, sondern auch innerhalb eines jeden der beiden einzelnen Teile. So wird das dichte polyphone Stimmgewebe der Fuge stellenweise unversehens und wie einer Augenblickseingebung folgend, aufgelockert – während im Präludium kontrapuntisch durchkonstruierte Fugato stellen das in der Art einer improvisierten Toccata schweifende Passagenwerk untermauern. In dieser zwischen Improvisation und Konstruktion ausgewogenen Form kann man eine Nachwirkung der Art Frescobaldis sehen. Buxtehude hatte ja mit seinem Vorläufer als Organist in Lübeck, Franz Tunder studiert welcher seinerseits – um 1640 – ein Schüler von Frescobaldi in Roma gewesen war. Der Hang Buxtehudes zum freien Fantasieren wird diesem Meister von manchen Kritikern vorgeworfen. So will zum Beispiel

[Albert] Schweitzer eine gewisse angebliche “Unordnung” in seiner Musik auf diesen improvisatorischen Zug zurückführen. Was dem einen als “Unordnung” erscheint kann aber anderen als freie, ungebundene blühende Entfaltung einer genialen Einbildungskraft angesehen werden. Ferruccio Vignanelli ist dieser letzteren Ansicht. Im Gegensatz zu den teilweise nur angedeuteten Werken eines Louis Couperin, stellen die freien Teile der Orgelpräludien Buxtehudes den Ausführenden vor weniger schwere Interpretationsprobleme: der Sinn dieser Musik ist offenbar und für Ferruccio Vignanelli ist es ganz klar welche Stellen frei im Rhythmus und auch mit willkürlichen Akkordbrechungen und welche hingegen streng dem Wortlaute des Notenbildes nach ausgeführt werden sollen.

Wir übertragen jetzt PRÄLUDIUM UND FUGEN. XIV für Orgel von DIETRICH BUXTEHUDE in der Ausführung von Professor Ferruccio Vignanelli, Rom (8'35").

Die stegreifmässige Erfindungskunst Buxtehudes hat sowohl auf Georg Friedrich Händel als auch auf Johann Sebastian Bach den stärksten Einfluss ausgeübt. Händel und Bach führten die Kunst der Improvisation auf unübertroffene Gipfel. Besonders in Händels Schaffen ist das improvisatorische Moment von aussergewöhnlicher Bedeutung. Die Geschwindigkeit und die Unmittelbarkeit mit welchen Händel schrieb waren so gross, dass man viele seine Werke vielleicht eher als einfache Aufzeichnungen stegreifmässiger musikalischer Eingebung betrachten könnte, obwohl sie als durchdachte und ausgearbeitete Kompositionen gelten. Aber in den Werken Händels, wie auch in denen Mozarts oder anderer Meister denen eine ebenso grosse Fruchtbarkeit der musikalischen Gedanken also eine erstaunliche Unmittelbarkeit und anscheinende Selbstverständlichkeit in deren Ausdruck und Formgebung verliehen war, ist es äusserst schwer und problematisch unterscheiden zu wollen was “improvisiert” und was “komponiert” ist. Der Anschein kann sich oft als trügerisch erweisen und was als unmittelbare Frucht blitzhafter Eingebung erscheint, kann sich als Ergebniss langen und mühevollen Suchens und Versuchens, Formens und Umformens herausstellen. Beschränken wir uns also auf die Untersuchung jener Aspekte der händelschen Werke welche sich unzweideutig als der Sphäre der Improvisation zugehörig belegen lassen. In den Konzerten Händels für Orgel (und im allgemeinen für Tasteninstrumente) finden sich oft Stellen an welchen der Part des Solisten unversehens abbricht und Leeren aufweist welche improvisatorisch überbrückt werden mussten. Und es giebt Fälle in welchen ein solches Stegreifspiel sich auf ganze Sätze erstrecken musste. Dem Ausführenden oblag es tatsächlich diese Sätze “sul campo” (wie es auf italienisch hiess) oder “sur le champ” (wie man es französisch sagte) sozusagen aus dem Ärmel zu schütteln. So etwas wird dem Spieler zum Beispiel im D-moll Orgelkonzert zugemutet. Die autobiographische Handschrift dieses Konzertes (welches vom Verleger Arnold herausgegeben wurde) befindet sich im Buckingham Palace zu London. Sie enthält nur 2 Sätze. Zwischen diesen Sätzen steht in der gedruckten Erstausgabe folgende Anweisung für ein Orgel-Extempore: “Organ Ad[agio] e par una Fuga e All[egro] ad libitum”. Das heisst also, dass der Solist einen Adagiosatz und nach seinem Gutdünken einen Allegrosatz in Form einer Fuga zwischen die beide Ecksätze einschalten sollte. In der nächsten Übertragung werden wir sehen, dass Johann Sebastian Bach im dritten Brandeburgischen Konzert die Improvisation des langsamen Mittelsatzes sogar einer ganzen Orchesterguppe anheimgestellt hat. Wie dem auch sei, ist es heute praktisch unmöglich solche Konzertsätze praktisch zu improvisieren ohne sich ein genaues Bild davon gemacht zu haben wie Händel und Bach selbst zu improvisieren pflegten. Glücklicherweise giebt es Dokumente welche es gestatten uns ungefähr vorzustellen wie zum Beispiel Händel jene Werke spielte von welchen er nur die Melodie und den Bass vorgezeichnet hatte. Friedrich Chrysander, der bedeutende deutsche Musikwissenschaftler des vorigen Jahrhunderts, welchem man die ersten tiefeschürfenden Studien über Händel und auch die hundertbändige Gesamtausgabe seiner Werke verdankt, berichtet im Vorwort



des achtundvierzigsten Bandes der Gesamtausgabe über Concert in F-Dur für Orgel, 2 Hörner, 2 Oboen, Fagotte mit Streicher (S. 68–100): "... im Britischen Museum befindet sich der von Händel in zusammen hängender Folge geschriebene Orgelpart des ersten, zweiten, fünften und siebenten oder letzten Satzes. Diese Theile sollten also mit dem Organo ad libitum (S. 78) zusammen ein Concert von fünf Sätzen bilden. Von dem ersten Satze, der Overtüre, ist ausserdem ein voll harmonisierter Orgelpart im Fitzwilliam Museum erhalten. Denselben habe ich S. 69 unten in einer Anmerkung mitgeteilt; er kann als Beispiel und Anleitung dienen, wie die in der Aufzeichnung so kahl erscheinende Orgelstimme beim wirklichen Vortrag auszuführen ist. Zu dem fünften Satze (S. 85) finden sich dann im Fitzwilliam Museum noch drei kleine Einschaltungen für die Orgel..."

Zwei Beispiele am Klavier werden den Unterschied zwischen dem kahlen und dem voll harmonisierten Part verdeutlichen:

Erstes Beispiel: der in der Partitur gedruckte, kahle Part.

Zweites Beispiel: der voll harmonisierte Part welchen man als Musterbeispiel einer Stilgerechten improvisatorischen Dargebung [Umgebung?] des Stückes ansehen kann.

In Bezug auf die Kammermusik und im besonderen auf die "Sonata für Viola da Gamba und Cembalo concertato in C-dur" bemerkt Chrysander, unter anderem: "... Wie durchgehends bei Händel, so fehlen auch in dieser Sonata genauere Angaben über die wirkliche Ausführung. Dem virtuosen Vortrage ist in seiner Musik nicht nur bei der Wiedergabe einzelner Stellen, eine grosse Freiheit gelassen, sondern namentlich auch bei der Wiederholung ganzer Satztheile. Um dieses, besonder in der Behandlung der Reprisen, zu veranschaulichen, dürfte ein praktisches Beispiel das allein zweckdienliche sein, weil die Kunst des freien und gewissermassen neubildend gestaltenden Vortrages uns vollständig fremd geworden ist und in keiner Schule gelehrt wird...". Chrysander bezieht sich hier auf das historisch so wesentliche Problem des "Da Capo" – Wiederholungen in den alten Vokal und Instrumental Formen. Man muss immer wieder darauf hinweisen, dass nur die Unkenntnis eines tatsächlichen geschichtlichen Zustandes glauben machen konnte, dass die "Da Capo" – Wiederholungen in ein und derselben Weise mit der "prima volta" gesungen, bzw. gespielt wurden. Wenn es so zugegangen wäre, dann verdiente die Form der Da Capo-Arie wirklich den schlechtesten Ruf. In Wirklichkeit aber mussten die "Da Capos" als improvisierte Varianten wenn nicht gar Variationen des vorgeschriebenen Notentextes gestalten werden. Chrysander giebt eine ganze Reihe von äusserst wertvollen Beispielen welche die von Händel gepflegte Art der ornamentalen Improvisation klar veranschaulicht. Das erste Beispiel dieser Art das hier wiedergegeben wird betrifft die Arie aus der Suite n. 3 in D-moll für Cembalo von welcher eine einfache und eine verzierte Ausgabe vorliegen. Die Suite wurde 1720 in London gedruckt. Die Originalfassung entstand um 1710. [Die italienische Cembalistin] Mariolina De Robertis wird anschliessend die beiden Fassungen spielen: und zwar zuerst die einfache und demnach die verzierte um einen unmittlaren Vergleich zu ermöglichen.

AUFFÜHRUNG DER ARIE AUS DER SUITE N. 3 IN 2 FASSUNGEN (0'55"+2'20"=3'15")

Indirekte Beispiele der händelschen Improvisationskunst geben uns die Berichte und Aufzeichnungen verschiedener Ohrenzeugen unter welchen sich nicht wenige vertrauenswürdige Musiker befinden. Ein erstes Beispiel – das wie die nachfolgenden von Mariolina De Robertis auf dem Cembalo vorgetragen wird – betrifft 2 Fassungen der Overtüre zum Oper Pastor Fido. Die erste Fassung ist eine Cembalotranskription dieser Overtüre welche von [John] Walsh in eine Sammlung von 65

Ouvertüren Händels aufgenommen wurde. Die zweite Fassung stammt von [Johnatan] Battishill und enthält folgenden Vermerk: “Die zusätzlichen Noten und Veränderungen ... sind aus der Feder von John [sic.] Battishill welcher damit seine Schüler belehren wollte in welcher Art Händel (den er oft spielen hörte) diese Ouvertüren wiederzugeben pflegte”.

#### ÜBERTRAGUNG DER 2 FASSUNGEN DER OUVERTÜRE ZUM PASTOR FIDO (3'+3'25"=6'25")

Das Gebiet auf welchem Händels Improvisationsvirtuosismus am hellsten strahlte, war jenes der Oper. Er dirigierte seine Opern gewöhnlich am Cembalo sitzend und bereicherte die Aufführungen durch ausgedehnte, improvisierte auf diesem Instrumente improvisierte Zwischenspiele für welche er in der Partitur leere Takte vorgesehen hatte welche nur die Angabe “Cembalo”, sonst aber nicht auch eine einzige Note enthalten. Diese Improvisationen über die Lieblingsthemen des Publikums, stellten einen der grössten Anziehungspunkte der vom Komponisten veranstalteten Aufführungen seiner Opern in London. Ihr Erfolg und ihre Berühmtheit veranlassten etliche Schüler und Mitarbeiter Händels diese Stegreistücke aufzuzeichnen und zu veröffentlichen. Diesen glücklichen Umständen verdanken wir heute die Möglichkeit uns eine Vorstellung davon zu machen was Händel im Stande war auf dem Cembalo zu improvisieren. Sie werden jetzt einige von solchen Cembalo oder Harpsichord – Fantasien über händelsche Opernarien zu Gehör bekommen. Zuerst eine über die Arie “Dolce bene” (“Süßes Gut”) aus der Oper Radamisto. Chrysander fand diese Fantasie in derselben londoner handgeschriebenen Abschrift welche auch die vorhin übertragene Urfassung der Arie aus der Dritten Suite enthielt.

#### ÜBERTRAGUNG DER CLAVICEMBALO – ARIA “DOLCE BENE” (5'05")

NB. Die Sendung kann eventuell um dieses Stück und die diesbezüglichen Sätze gekürzt werden.

Die aussergewöhnlichsten Beispiele und Zeugnisse diese Art stammen von William Babel (1690–1723). Als Händel 1710 nach London kam, war Babel der bekannteste englische Cembalospielder. Er wurde Händels Schüler und Freund. Wahrscheinlich als Cembalist in der Oper tätig, arrangierte Babel eine Reihe von Populären Bühnengesängen für das Cembalo und verband dieselben durch eigene, im Händelschen Stil gehaltene Präludien und Variationen zu förmlichen Suiten oder “Sets” wie er sie nannte. Das letzte Werk dieser Art welcher er veröffentlichte, ist das bedeutendste und originellste von ihnen. Es besteht aus vier “Sets” und kam unter folgendem Titel heraus: “Suits of most celebrated Lessons / Collected and fitted to the HARPSICHORD / or Spinnet by / Mr. Wm Babel / with Variety of Passages by the Author / ... London Printed for J. Walsh...”

Neben einigen Stücken von anderen Komponisten, enthält diese Sammlung 10 Stücke von Händel, darunter acht aus dem Rinaldo. Sämtliche zehn Sätze die Babel den bis 1713 in London aufgeführten Opern entnahm, hat Chrysander seinerzeit in seine Händel-Gesamtausgabe aufgenommen und zwar unter folgender Begründung: “Sie enthalten des belehrenden viel und nach verschiedenen Seiten hin. Der Bearbeiter liefert uns ein Bild der wirklichen Aufführung dieser Musik 1. durch die harmonische Ausgestaltung; 2. durch die Andeutung der Gesang und Spielmanieren, und 3. durch die freien Veränderungen bei dem Da Capo oder der Wiederholung des Haupttheiles der Arien...”. Sie werden jetzt zwei von diesen improvisationsmässigen Paraphrasen zu Gehör bekommen. Die erste benützt die berühmte Arie der Almirena “Lascia ch'io pianga” aus dem Rinaldo. Vor den Instrumentalimprovisationen über diese Arien wäre es nützlich die Originalfassungen vorzuspielen. Aus Zeitmangel wird das aber nur in diesem einen Falle geschehen. Es handelt sich um eine besonders schöne Arie und das Verhältniss zwischen der Gesangsform und ihrer instrumentalen

ex-tempore Projektion ist besonders lerreich. Sie hören also zuerst die Arie der Almirena “Lascia ch’io pianga” aus dem Oper Rinaldo von Händel in der Originalfassung. Es singt...

ÜBERTRAGUNG DER ORIGINALFASSUNG DER ARIE “LASCIA CH’IO PIANGA”  
(Schalplatte AVRS 6224 B.N.2) Dauer 3’30’’

Und jetzt eine erste, einfache Clavicembaloumformung dieser Arie (dieses Stück kann eventuell entfallen): Dauer 3’30’’

Und jetzt die improvisationsmässige Variante derselben Arie in der Fassung von Babell: (Dauer 5’50’)

Aber die aussergewöhnlichste von diesen händelschen “Lektionen” William Babells ist die letzte, über die Arie “Vo’ far guerra”, ebenfalls aus Rinaldo. Aus ihr können wir nach Chrysanders massgebender Ansicht, “entnehmen, wie Händels berühmte Improvisation der Cembalo-Soli in derselben Rinaldo-Arie in Wirklichkeit beschaffen war... In diesem Arrangement der Arie Vo’ far guerra besitzen wir das grösste Virtuosenstück für Klavier, welches bis zum Jahre 1713 geschrieben wurde. Dadurch ist demselben bleibende historische Bedeutung gesichert”.

Mariolina De Robertis wird Ihnen jetzt dieses Stück vorspielen.

ÜBERTRAGUNG VON VO’ FAR GUERRA VON BABELL, NACH HÄNDEL (10’30’)

Wie schon in den vorhergehenden Übertragungen dieser Sendereihe wiederholt gesagt wurde, pflegte man die sogenannten “Willkürlichen Veränderungen”, eben wegen ihrer improvisatorischen Natur, nur ausnahmsweise aufzuschreiben, und zwar meistens zu didaktischen Zwecken. Eine andere Lage ergab sich in jenen Fällen in welchen es einem Komponisten-Interpreten darum ging die eigenen stegreifmässigen Verzierungen zu stilisieren, auszuarbeiten und schriftlich festzulegen und zwar als Ergänzung oder eventuelle Abwandlung einer Originalfassung des in Frage kommenden Stückes. Aus einer solchen Sicht welche mit dem Geiste und der Praxis der Improvisation zusammenhängt, entwickelte sich die Kompositionsform der Variation. Die Gegenheiten ihrer Entstehung bedingten Anfänglich das “ornamentale” Wesen der Variationsform welche erst später eine strukturelle Prägung erhielt. Das Prinzip der Variation würd solchermassen auf die inwendige Gestaltung des zum Thema erkorenen Stückes ausgedehnt. Einer der Komponisten welche begannen zusammen mit den einfachen Fassungen ihrer Stücke auch deren verzierte Varianten zu veröffentlichen, war Georg Philipp Telemann (1681–1767) dessen Werke, anlässlich seines 200jährigen Todestages auch ausserhalb Deutschlands besonders oft gespielt werden. Von Telemann wird Ihnen zum Abschluss dieser Sendung das Andante aus der “Methodischen Sonate” in d-moll für Flöte und Generalbass vorgetragen werden. Die Flötenstimme ist “methodisch” in einer einfachen und in einer reich verzierten Fassung gestaltet. Die beiden Fassungen werden anschliessend gespielt. Den Flötenpart übernimmt Severino Gazzelloni. Die harmonische Realisation des Generalbasses wird Mariolina De Robertis, dem Brauche jener Epoche nach, auch am Cembalo improvisieren.

ÜBERTRAGUNG DER DOPPELTEN FASSUNG DES ANDANTESATZES AUS DER “METHODISCHEN SONATE” N. 5 IN D-MOLL VON GEORG PHILIPP TELEMANN (2’05’’+2’15’’=4’20’’).

Trascrizione diplomatica del dattiloscritto (5 cc.) relativo alla XIV puntata del ciclo *L'improvvisazione in musica*, tradotto in tedesco per un'eventuale messa in onda sul Südwestfunk di Baden-Baden (cfr. nota 22). I-Vgc, Fondo Roman Vlad, fasc. *Improvvisazione in musica* (per gentile concessione degli eredi e della Fondazione Giorgio Cini).

Roman Vlad

#### DIE IMPROVISATION IN DER MUSIK

Sendereihe für das III Programm des Italianischen Rundfunks (RAI)

XIVe Übertragung: "Die improvisatorischen Züge in der italienischen Instrumentalmusik des XVIII Jahrhunderts".

In der vorhergehenden Sendung begannen wir die improvisatorischen Züge in den Werken von Corelli, Geminiani, Pasquini und Durante ins Auge zu fassen. Heute werden wir uns mit denselben Aspekten in der Musik von Domenico Scarlatti, Vivaldi und Tartini befassen. Bei Scarlatti geht es nicht so sehr darum die improvisationsmässige Spontaneität und Unmittelbarkeit seiner Sonaten im Allgemeinen zu bezeugen: wir wollen uns darauf beschränken einen konkreten Fall zu behandeln welcher für die damals herrschende, aus der Stegreifpraxis erwachsene Unbestimmtheit der Notation Beispielgebend ist. Professor Ferruccio Vignanelli besitzt zwei verschiedene Niederschriften der Sonate welche als Nummer 8 seiner 1730 veröffentlichten Essercizi per gravicembalo erschien. [NB. Das Gespräch mit F. Vignanelli wird hier für die deutsche Fassung in unpersönlicher zusammengefasst.] In der einen Niederschrift fehlen Pausen und Punkte in den Notenwerten und es wäre geradezu lächerlich das Stück in dieser Form Notenetreu spielen zu wollen.

#### BEISPIEL AM CLAVICEMBALO

Es ist klar, dass Scarlatti es dem Ausführenden überliess sich die rhythmischen Werte nach Geschmack und freien Ermessen zurechtzulegen und zum Beispiel Achtelwerte in Sechszentel zu verwandeln:

#### Zweites Beispiel am Cembalo

Diese Interpretation entspricht übrigens der gedruckten Fassung. Man begann im XVIII Jahrhundert die Willkürlichkeit in der Wiedergabe der Musik durch genauere Notation und Interpretationsvorschriften einzuschränken. Im Falle von Scarlatti erscheint es wahrscheinlich, dass er die erste Niederschrift für sich selbst und die genauere, später gedruckte Fassung für seine Schülerin, die Prinzessin von Asturien und spätere Königin von Spanien Maria Barbara bestimmt hatte. Sein Freund, der englische Cembalospielder [Thomas] Rosengrave nahm später beide Fassungen dieser Sonate in die von ihm betreute Ausgabe der Essercizi auf und überlieferte uns so ein interessantes Zeugnis jener Übergangsperiode in welcher allmählich die in der ungenauen Notation intendierte Improvisationsfreiheit eingeschränkt zu werden begann. Professor Vignanelli wird jetzt die genau vorgeschriebene Fassung dieser Sonate von Scarlatti spielen.

#### WIEDERGABE DER SONATE N. 8 VON SCARLATTI

Für die vollkommen freie Improvisation wurde in den Instrumentalformen konzertanter Art die Kadenz vorbehalten. Eine der ältesten Kadenzen die bekannt sind findet sich im D-dur Konzert für Solo-Violine, Streicher und Cembalo welches Antonio Vivaldi 1712 "für das Fest der heiligen Zunge Sanct Antons von Padua" schrieb. Von diesem Konzert giebt es 2 Zeitgemässische Abschriften: die eine befindet sich in der ehemaligen Sächsischen Landesbibliothek in Dresden, die andere ist in der Sammlung "Renzo Giordano" in der Biblioteca Nazionale di Torino aufgehoben.

Newell Jenkins veröffentlichte dieses Konzert 1958 in Amerika, [Gian Francesco] Malipiero betreute 1960 den italienischen Erstdruck. Im Anhang der Partitur macht Malipiero folgende Bemerkungen: "Dieses Violinkonzert ist das einzige das bisher uns an eine jener Improvisationen von Vivaldi hat denken lassen, von welchen ein deutscher Reisender berichtet und von Vivaldis teuflischer Technik erzählt: er gelangte bis zu den äusserst hohen Tönen – so schreibt der Zeuge – und liess dem Bogen keinen Raum mehr um sich zwischen dem Steg und den Fingern bewegen zu können". Tatsächlich muss in der Schlusskadenz dieses Konzertes die Geige bis zum um eine Oktave erhöhten dreigestrichenen Fis emporklimmen: eine Höhe welche für jene Zeit geradezu einzigartig erscheint. Malipiero bemerkt noch weiters: "Schwierige Passagen findet man schon im ersten Satze. Vieles ist nur ungefähr angedeutet in diesem Werke. Eine eigentümliche Angabe am Ende des ersten Satzes lautet zum Beispiel: hier hält man nach Belieben inne und setzt dann fort... Es folgen vier Takte welche an das Hauptthema des Satzes erinnern, aber von einer Kadenz ist keine Spur. Rätselhaft sind die Takte 64–73 welche, in Notenschrift übersetzt, ungewöhnlich schwierig erscheinen. Am Schlusse des dritten Satzes wiederholt sich die Angabe: hier hält man nach Belieben inne, aber diesmal folgt die beschriebene, schwierige Kadenz welche in vier Viertel gehalten ist, während der Satz in drei Viertel steht. Das letzte Tutti hat keine thematische Verbindung mit dem Reste des Konzertes. Vielleicht hat Vivaldi die Kadenz so komponieren wollen, dass man sie auch am Ende des ersten Satzes oder gar in irgendeinem anderen Konzerte hätte verwenden können".

Es handelt sich wahrscheinlich um die Niederschrift einer besonders anspruchsvollen und gut gelungenen Improvisation Vivaldis welche er eben dieser besonderen Qualität halber schriftlich festlegen und überliefern wollte, während die anderen auch in diesem Konzert vorgesehenen Kadenzen gewohnheitsmässig der freien Improvisation des Ausführenden überlassen bleiben. Das Konzert besteht aus drei Theilen: Allegro – Largo – Allegro. Das Largo für Solovioline und Continuo geschrieben, ist von besonderer Schönheit. Das ganze Konzert erscheint, besonders vom Blickpunkte der Entwicklung der Instrumental Kadenz, von besonderer geschichtlicher Bedeutung. Trotzdem der Ricordi-Verlag es schon 1960 herausbrachte, wurde dieses Konzert bisher in Italien weder öffentlich gespielt noch vom Rundfunk übertragen. Auch Schallplattenaufnahmen sind uns nicht bekannt. Die Aufführung welche Sie jetzt zu hören bekommen wird von Ferruccio Scaglia geleitet. Es spielen der Geiger Giuseppe Prencipe und das neapolitanische Orchester "Alessandro Scarlatti" della Radiotelevisione Italiana.

#### AUFFÜHRUNG DES VIVALDI D-DUR VIOLINKONZERTES (16')

Nach Vivaldi, kommen wir auf einen anderen Vertreter der italienischen Musik des XVIII Jahrhunderts zu sprechen: Giuseppe Tartini, geboren 1692 in Pirano (Istrien), gestorben 1770 zu Padua. Tartini war der bedeutendste Meister der Violinschule von Padua. Von Tartini werden Sie zum Abschluss dieser Sendung die berühmte "Teufelstriller Sonate" zu Gehör bekommen. Und zwar nicht nur weil die Sonate ein weiteres Beispiel einer aufgezeichneten Kadenz enthält, sondern weil dieses Stück eines der eigenartigsten Fälle jener tatsächlichen oder vorgeblichen Art von "onirischer", das heisst "Traum-Improvisation" darstellt von welcher wir schon in den vorhergehenden Sendungen

oft gesprochen haben. Vor dieser Sonate, möchte ich Ihnen ein viel weniger bekanntes Stück von Tartini vorführen: ein Adagio für Violine und bezifferten Bass sammt etlichen Variationen welche als Improvisationsmodelle oder Improvisations-schablonen aufgefasst sind.

Die erste Auflage dieses eigenartigen Stückes erschien 1788 in Paris im Anhage von J. B. Cartiers L'Art du Violon. Der genaue Titel lautet: "ADAGIO de Mr. Tartini. Varié de plusieurs façons différentes, très utiles aux personnes qui veulent apprendre à faire des traits sous chaque note de l'harmonie. On pourra remplir les lacunes qui se trouvent dans les variations par une des lignes au dessus et au dessous et par des trait arbitraires...". Auf Deutsch: "ADAGIO von Herrn Tartini. Auf verschiedene Arten verändert, welche sehr nützlich sind für jene Personen welche lernen wollen wie man über jeder Note der Harmonie Passagen macht. Die leeren Stellen welche sind in den Variationen befinden wird man ausfüllen können, sowohl mit oberhalb oder unterhalb befindlichen Zeilen, oder durch willkürliche Passagen...". Es ist schade, dass diese Sendung über den Funk und nicht über das Fernsehen geht, denn sonst hätte ich Ihnen das leintuchartige enorme Blatt zeigen, können auf welchem diese Improvisationsschablonen nebst den dazugehörigen Stegreiflöffchern (wenn man sie so nennen kann), dargestellt sind. Dieses Notenblatt ist eher dem IX Klavierstück Stockhausen als einer klassischen Komposition ähnlich. Der Violinist [Aldo] Ferraresi wird Ihnen jetzt die Urform des Adagios von Tartini nebst 2 unzähligen Varianten, unter Auslassung des Basses, vorspielen. Nach Ansicht von Hans-Peter Schmitz sind diese willkürlichen Veränderungen im italienischen Stil vielleicht vom Franzosen Cartier selbst geschrieben und stellen "ein eigentümliches Produkt der Spätphase dieses Verzierungsstils dar – ein Grabgesang auf die Kunst der Verzierung im XVIII Jahrhundert".

#### AUFFÜHRUNG DES ADAGIOS VON TARTINI MIT 2 VARIATIONEN IM IMPROVISATIONSSTIL

Auch die grosse Kadenz am Schluss der Teufelstrillersonate welche Sie anschliessend hören werden ist nicht ein Originalstück von Tartini, sondern ein "Pasticcio" von Fritz Kreisler, dem sowohl berühmten als umstrittenen Virtuosen und "Pasticheurs", das heisst Nachahmers alter Komponisten. Eine Kadenz im Stile eines alten Komponisten zu erfinden ist übrigens ganz im Sinne der Sache, da ja doch gerade die Kadenzen für solch freies Erfinden offen standen. Übrigens hat Tartini selbst seine ganze Sonate als "Nachahmung" ausgegeben. Und zwar als Nachahmung einer idealen Stückes welches ihm im Traume der leibhaftige Teufel vorimprovisiert hätte. Beispielen von "geträumter Musik", also von Traumimprovisationen sind wir ja schon wie gesagt, oft begegnet und haben sogar gesehen, dass bei gewissen primitive Völkern nur die im Traume improvisierte oder als solche Ausgegeben Musik als gültig anerkannt wird. Im zweiten Theil dieser Sendereihe werden wir geträumter Musik bei Schumann und ganz besonders bei Stravinskij begegnen (Stravinskij hat eine Szene der "Geschichte vom Soldaten" mit dem dazugehörigem Violinthema im Traume empfangen, wie er selbst in seinen jüngsten autobiographischen Schriften berichtet). Man muss sich also nicht allzu sehr wundern, dass Tartini sein Sonate wirklich einem Traumbilde nachgemacht oder hat glauben machen wollen, dass es so gewesen sei. Er berichtet wörtlich: "Eines Nachts träumte ich einen Pakt mit dem Teufel für meine Seele abgeschlossen zu haben... da kam mir der Einfall ihm meine Geige zu geben um zu sehen was aus ihr herausholen könnte... wie gross war mein Erstaunen als ich ihn mit überlegener Geschicklichkeit eine Sonate spielen hörte deren ausserlesene Schönheit die kühnsten Flüge meiner Vorstellungskraft weit hinter sich liess... meine Geige wieder ergreifend, versuchte ich die gehörten Töne wiederzufinden. Aber umsonst... Das Stück welches ich dann komponierte, obwohles das beste ist das je schrieb, um wieviel ist es geringer als jenes welches ich im Traume gehört hatte!"

Lassen wir es dahingestellt inwiefern diese Traumerzählung Tartinis wahr oder erfunden sei. Auf jeden Fall kann sie als Sinnbild einer Auffassung gelten welche das improvisierte Stück (in dem Eingebung und Ausführung synchron zusammenfallen) als Ideal weit über das komponierte, mühsam erarbeitete Werk stellen. David Ojstrach, begleitet von Wladimir Jampolsky, wird Ihnen jetzt die Teufelstrillersonate von Tartini vorspielen. Das Werk ist dreisätzig. Es besteht aus einem Larghetto affettuoso im 12/8 Takt, einem Allegretto im 2/4 Takt und einem Finale in welchem sich ein Andante und ein Allegro-Satz abwechseln. Kurz vor dem Ende ist die Kadenz mit den 19 Takten langen, "teuflischen" Triller eingefügt.

AUFFÜHRUNG DER TEUFELSTRILLERSONATE VON TARTINI





CARLO PICCARDI (Lugano)

## L'ascolto trasceso del 'nuovo Orfeo': un capitolo di arte radiofonica

A chiarire il contesto in cui la radio giunse ad imporsi come istituzione chiamata a diffondere i propri programmi, all'epoca dei primi esperimenti di trasmissione, non dovremmo prescindere dalla testimonianza 'letteraria' fornitaci da Massimo Bontempelli nel 1920 nel romanzo *La vita operosa*, in cui l'autore si trova a sperimentare l'ascolto in cuffia di un apparecchio non meglio identificato.

Ecco fui ripiombato nell'ultramondano silenzio. Di là vidi Bruno scostarsi qualche passo guardandosi intorno, poi risolutamente andò verso lo stipite dell'uscio, ch'era di larice bianco, lo tentò un poco con una mano, infine vi conficcò e sforzò dentro le due punte della spina.

Quasi subito il silenzio sovraceleste che m'avvolgeva parve corrersi di fremiti leggeri che venissero da remotissime altitudini, pungenti brividi sonori, che d'ogni attorno si scivolavano incontro e così scontrandosi uno sull'altro s'intrecciavano, qua e là tratto tratto rompevansi in tenui scoppi, dappertutto s'avvolgevano di ronzii. A certi istanti quelle note acute e sommesse parevano arrotolarsi come in congegnamenti meccanici, poi novamente allentate abbandonandosi impallidivano, sfuggivano a esaurirsi vacillanti sugli orli di abissi lontani.

Assorto nella sensazione meravigliosa, teso nell'ansia che mi sfuggisse, i miei occhi non avevano più scorso l'uomo; d'un tratto lo vidi avvicinato chinarsi sopra di me e mi tolse delicatamente l'apparecchio di sul capo, poi andò a sconficcare la spina dal legno.

«sentito?»

«Sì»

«Che cosa?»

Indugiai. Avrei voluto dirgli che avevo sentito preludere le pitagoriche armonie d'un qualche sistema sidereo non ancora formato, o forse un pallido dialogo tra il piano astrale e il piano buddico dei teosofi. Ma mi feci pudore di esporre simili ipotesi ultra-poetiche.<sup>1</sup>

Nel corso dell'azione l'autore si imbatte nel telefono che, nella vicenda trasfigurata, è identificato con tutt'altro *medium* rispetto all'uso scontato della comunicazione diretta:

Ero appena disceso dal letto – s'era dunque, come è facile immaginare di mattina – quando strilla il campanello del telefono. Reggendomi non so che con la sinistra, mi precipito di là e afferro con la destra il

1 Massimo Bontempelli, *La vita operosa*, Milano, SE, 1988, p. 103. Pubblicato da Vallecchi nel 1921 col titolo *La vita operosa. Avventure del '19 a Milano*, il romanzo era già apparso nel 1920 tra settembre e novembre sulle pagine del settimanale «Industrie Italiane Illustrate».

ricevitore. «Pronto!». Una voce qualunque (maschile) m'investe senz'altro tutto d'un fiato con le seguenti parole: «La prego, si trovi tra un'ora al bar del Commercio, che devo farle una comunicazione importante». Stavo per chiedere maggiori spiegazioni, ma un improvviso fragore d'olio friggente scaturì dalle profonde viscere dell'ordigno e per qualche minuto m'impedì di sentire o far sentire una sola parola. Poi d'improvviso le lontananze ignote trasmisero lungo il mistero dei fili sino al mio orecchio il più profondo glaciale universale silenzio. Provai a sonare chiamare urlare fischiare guaire, ma ai miei sforzi più inumanamente rumorosi non rispondeva se non quel silenzio, così totale e impossibile che a un certo punto lo sentii sacro, e preso d'improvviso da un reverenziale timore di profanarlo riappoggiai piano piano il ricevitore al suo posto, sostai un istante trattenendo il respiro, poi in punta di piedi me ne tornai nella mia camera.<sup>2</sup>

È probabile che l'ispirazione di questa scena a Bontempelli venisse dal telefono che da tempo, ancor prima che a Roma sorgesse l'impresa dell'Araldo Telefonico fondato nel 1910 da Luigi Ranieri, era in grado di trasmettere via filo musica e parole dai teatri, ecc.<sup>3</sup> D'altra parte è interessante notare come molti anni dopo, nella voce *Ascolto* procurata per l'*Enciclopedia* Einaudi, Ronald Barthes non abbia prestato attenzione primieramente alla radio ma abbia similmente considerato il telefono:

Lo strumento archetipico dell'ascolto moderno, il telefono, associa i due attori del processo comunicativo entro un'intersoggettività ideale (al limite, intollerabile, tanto è pura), dal momento che abolisce tutti i sensi, tranne l'udito: l'ordine d'ascolto che apre ogni comunicazione telefonica invita l'altro a far convergere tutto il suo corpo nella voce e avverte ch'io mi raccolgo tutto nel mio orecchio.<sup>4</sup>

In una situazione in cui la trasmissione via radio non ancora istituzionalizzata muoveva i primi passi questa era la significativa condizione d'ascolto, che sarebbe in seguito diventata familiare attenuando progressivamente il carattere di misteriosità, ma in un modo o in un altro mantenendo la connotazione originaria di messaggio sciolto dalla tridimensionalità di quanto è percepibile nel naturale abbinamento di oggetto rilevato dalla percezione combinata dei due sensi, udito e vista.

Bontempelli, che era anche compositore, fu tra l'altro colui che diede la risposta meno evasiva alla nota inchiesta promossa nel 1937 da Guido M. Gatti nel 1937 sulle colonne della «Rassegna Musicale», quando la radio aveva già raggiunto uno stato avanzato di assestamento, fra le personalità interpellate in merito al rapporto tra radiofonia e musica, manifestando ancora la fiducia nella potenzialità espressiva del mezzo in termini di sganciamento dalla terza dimensione del reale a cui sempre più la pratica radiofonica si andava affidando:

Probabilmente il preciso, geloso e irritabile senso della tonalità e del ritmo, che ci domina quando udiamo una musica normale, è determinato in parte dal fatto che i suoni vengono a noi da quelle corde e da quei legni e ottoni che intravediamo in fondo alla sala, muovono da quel gruppo compatto di esecutori che

2 Ibid., p. 113.

3 Si veda in proposito Gabriele Balbi, *La radio prima della radio. L'Araldo Telefonico e l'invenzione del broadcasting in Italia*, Roma, Bulzoni, 2010.

4 Roland Barthes – Roland Havas, *Ascolto*, in *Enciclopedia*, a cura di Ruggiero Romano, 1977–1984, Torino, Einaudi, vol. 1 (1977), pp. 985–986.

creano un menomo di inquadratura visiva, un'ombra di spettacolo, al concerto musicale. Ben altro possiamo sostenere da una musica che arriva alla nostra solitudine da misteriose distanze dell'aria, portata da invisibili e inimmaginabili onde che non potranno mai perdere per noi una loro aura di mistero metafisico, veicolo che mantiene continuo nel nostro cuore un inquieto e sgomento senso di eterea infinità; tutto questo può farci intelligenti a creare e ascoltare una musica ben diversamente libera e vasta da quella che abbiamo conosciuta fino a oggi.<sup>5</sup>

Purtroppo Bontempelli non scrisse mai nulla di specifico per la radio, ma le sue idee avanzate in merito sono testimoniate dalla seguente affermazione rilasciata nel 1934 in un'intervista a Radio Palermo:

Vorrei fare un dramma nel quale, anzitutto, la situazione nascesse esclusivamente da un suono, che so io?: uno sbattere di porta, la caduta di un oggetto, uno starnuto, lo scoppio di una mina [...] E potesse poi sempre svilupparsi attraverso serie sonore, sia provenienti dall'uomo, sia dagli oggetti o della natura.<sup>6</sup>

La percezione della distanza – esibita come possibilità di entrare in una dimensione trascesa (sottolineata dalla perturbazione della qualità dei collegamenti ad aumentarne l'effetto di provenienza da fonte remota), oggi completamente rimossa in quanto assimilata dall'uso quotidiano e permanente dei mezzi di comunicazione oltre che annullata dall'alta fedeltà della qualità acustica – era accolta come valore aggiunto di una radio che a quel livello si trovava tra l'altro a svolgere una funzione sociale nuova nei riguardi dei cittadini spinti dall'emigrazione in paesi lontani.<sup>7</sup> Inoltre ben presto comparvero lavori che evidenziavano nel nuovo mezzo di comunicazione il potere di scandagliare la coscienza, quali *Il processo delle voci* (1937) di Carlo Linati e Mario Lazzari,<sup>8</sup> nella cui azione intervengono addirittura come personificazioni vocali la Ragione, la Gelosia, il Dubbio, l'Egoismo, il Rimorso, se non addirittura quello di radiodrammi costruiti sulla dimensione onirica come in *Chi va là?* (1936) in cui Eugenio Galvano intreccia un colloquio immaginario, nel sogno, di un ufficiale con la fanciulla amata, per non dire di *Radiosogno* (1936) dove il titolo parla da sé.<sup>9</sup> Non è allora un caso che Gian Francesco Luzi, in un radiodramma dal titolo *Tragedia anonima* realizzato nel 1947, abbia dato la voce a un soldato morto che, anche dopo il sacrificio supremo, rimane un estraneo senza tomba

5 *La radio e la musica* [inchiesta], «La Rassegna Musicale», 10, 1937, p. 305.

6 Citato in Fausto Malatini, *Cinquant'anni di teatro radiofonico in Italia 1929–1979*, Torino, ERI Edizioni RAI, 1981, p. 38.

7 Fu in particolare il caso della Svizzera italiana, a quel tempo ancora afflitta da questo problema. Ne faceva stato anche uno dei pionieri del teatro radiofonico della radio luganese, riferendo delle lettere che dagli emigrati giungevano a quella stazione: «Per essi la Radio della Svizzera italiana è la voce domestica che, con le campane, le musiche, le trasmissioni regionali, li riconduce in ispirito alla piccola patria, alla piazza del villaggio, al camposanto degli avi» (Guido Calgari, *1928–1938 La vita di un'idea*, 4, «Radioprogramma», 7/2, 8 gennaio 1939, p. 7).

8 Enrico Rocca, *L'ascesa del radioteatro italiano*, «Radioprogramma», 7/2, 8 gennaio 1939, p. 2. L'articolo, apparso nel settimanale della Radio della Svizzera italiana, certificava che il lavoro fu trasmesso per la prima volta in tale occasione.

9 Malatini, *Cinquant'anni di teatro radiofonico*, pp. 45–46.

e senza nemmeno il calore postumo di un ricordo, quasi non fosse mai esistito.<sup>10</sup> Anni prima in una 'pochade' di Georges Ribemont-Dossaignes con la musica di Bohuslav Martinu intitolata *Les larmes du couteau*, destinata al Festival di Baden-Baden del 1929 dedicato alla musica radiofonica (lo stesso che tra l'altro ospitò il noto dramma didattico per la radio *Der Lindberghflug* di Weill-Hindemith su testo di Brecht), significativamente era chiamato ad agire un impiccato surrealmente ridestato alla vita dall'amore di una donna contemporaneamente corteggiata da Satana.<sup>11</sup> E ancor prima, a un concorso di letteratura radiofonica indetto nel 1924 da «L'Impartial», il primo premio ex-aequo – l'altro toccò al celebre *Marémoto* di cui parleremo in seguito – fu vinto da *Agonie*, monologo di Paul Camille che aveva per protagonista una persona morente che, dopo essersi impossessata di una stazione radiofonica, descriveva la propria fine agli ascoltatori.<sup>12</sup>

## 1. Arte dell'invisibile

Una caratteristica fondamentale della radio da subito si rivelò anche essere la profondità di campo sonoro, la percezione della distanza variante delle fonti sonore, «come la possibilità di far dominare una voce all'improvviso, sorta di primo piano vocale, analogo al piano cinematografico, su tutte le altre voci; effetto molto suggestivo è pure il tono che si ottiene trasmettendo radiofonicamente voci quasi impercettibili, mormorii, sussurri, dialoghi a voce bassissima» (indicava un operatore e un teorico fra i più avvertiti del tempo, Enzo Ferrieri).<sup>13</sup> Valorizzatore di una componente oggi completamente trascurata (per non dire inimmaginabile) nella costipata dimensione sonora in cui siamo sommersi, quella del silenzio, l'allora direttore artistico dell'EIAR aveva compreso il fascino della radio nella messa in risalto della capacità di agire nella prospettiva sonora sollecitando la fantasia:

Ma ciò che dovrà dominare la trasmissione del Radiodramma è la diversa individualità delle voci. Sospinte anche dalla necessità che i personaggi invisibili non si confondano tra loro e siano riconoscibili in amplissimo spazio, sovente fuori dal proprio paese, le diverse voci diventeranno presto talmente caratteristiche, da essere addirittura rappresentative di determinati personaggi.<sup>14</sup>

10 Ibid., p. 74.

11 Rifiutato dalla giuria a causa della vicenda sconcertante, tale lavoro fu ridotto a sola musica col titolo di *Jazzová suita* (Guy Erisman, *Martinu, un musicien à l'éveil des sources*, Arles, Actes Sud, 1990, pp. 96–99).

12 Hélène Eck, *À la recherche d'un art radiophonique*, in Jean-Pierre Rioux, *La vie culturelle sous Vichy*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1990, p. 272.

13 Enzo Ferrieri, *La radio, forza creativa*, «Il convegno», giugno 1931, riportato in Id., *La radio! La radio? La radio!*, a cura di Emilio Pozzi, Milano, Greco & Greco Editori, 2002, p. 42.

14 Ibid., p. 41. In questa dimensione si sarebbe mosso poco più tardi Franco Antonicelli: «Scrivere per la radio – avrebbe teorizzato in quegli stessi anni – è come lavorare in una più affascinante astrazione. C'è una condizione metafisica in quell'opera. Perché il mezzo è sgombro di grossolanità materiali, il pubblico è ideale, e si ha il coraggio delle parole e la libertà concessa dalla solitudine e dal silenzio» (Gianni Isola, *Cari*

In base a questo principio Ferrieri non intendeva tale virtualità del mezzo radiofonico come risorsa da sfruttare solo nei programmi di pretesa artistica, di 'fiction', ma, nella dilatazione dello spazio e del tempo concessa dal mezzo, come potenziale della normale e scontata comunicazione informativa («La parte più viva della conversazione per radio dovrà essere affidata al gruppo degli 'inviati speciali', che parlino ogni sera alternativamente, dalle loro diverse città»):<sup>15</sup> «La Radio è invece, o meglio sarà, il grande unico giornale della notizia immediata e folgorante, della descrizione attuale, fatta dal corrispondente remoto, che discorre a casa vostra, mentre assiste a un avvenimento all'altro capo d'Europa».<sup>16</sup>

Oltre a sensibilizzare l'ascoltatore alla dimensione della distanza, a quel tempo si parlava della musica attraverso le onde hertziane come del «primo veicolo delle sensazioni della radiofonica arte invisibile».<sup>17</sup> Nel 1924 la BBC aveva addirittura messo in onda *Danger* di Richard Hughes, un dramma che si svolgeva nell'oscurità sotterranea di una miniera che, sebbene scritto per il palcoscenico, aveva trovato nella radio la sua naturale destinazione,<sup>18</sup> mentre Vittorio Minnucci in *Voce nell'ombra* (1938) aveva immaginato per la radio la situazione di un legionario spagnolo che, nel buio della sua cecità recente, crede di riconoscere in una voce quella di una fanciulla vista e amata prima della sua sventura.<sup>19</sup> Da parte sua in quegli anni Rudolf Arnheim intitolava *Elogio della cecità* un capitolo del suo trattato, indicando nel reporter «il cane fedele che accompagnerà l'ascoltatore cieco»,<sup>20</sup> mentre André Coeuroy aveva affermato: «La musique de la Radio est de l'essence de la musique. Elle renonce aux spectacles pittoresques de la salle, des exécutants, des solistes, du chef d'orchestre, au jeu des lumières. Elle relève de la psychologie de l'aveugle, et de l'aveugle en cellule».<sup>21</sup>

Non per niente Weill nell'opera radiofonica *Der Lindberghflug* (1929), oltre ad aver integrato i cori delle folle entusiasmata dall'impresa della trasvolata atlantica, con Brecht diede la voce personificandoli agli ostacoli naturali (la nebbia, la tempesta, il sonno) e a tutto l'apparato descrittivo rappresentato dai rumori del motore, del vento, dell'acqua, ecc.; seguito nel 1940 da Arthur Honegger il quale, nel *Christophe Colomb* composto per Radio Losanna su testo di William Aguet diede corpo vocale alla schiuma delle onde marine (*Prière des mousses*) nei termini di un coro gregorianeggiante.<sup>22</sup> Era la dimensione

---

amici vicini e lontani. *Storia dell'ascolto radiofonico nel primo decennio repubblicano*, Scandicci, La Nuova Italia, 1995, p. 311).

15 Ferrieri, *La radio, forza creativa*, p. 37.

16 Ibid., p. 46.

17 Mario Viglino, *Il teatro radiofonico*, «Radio Orario», 2/36, 1926, pp. 4-5, che riprendeva letteralmente Pierre Cusy - Gabriel Germinet, *Théâtre radiophonique. Mode nouveau d'expression artistique*, Paris, Étienne Chiron Éditeur, 1926, p. 19 (citati in Angela Ida De Benedictis, *Radiodramma e arte radiofonica. Storia e funzioni della musica per radio in Italia*, Torino, De Sono - EDT, 2004, p. 10).

18 Enrico Rocca, *Panorama dell'arte radiofonica*, Milano, Bompiani, 1938, pp. 185-186.

19 Rocca, *L'ascesa del radioteatro italiano*, p. 2.

20 Rudolf Arnheim, *La radio cerca la sua forma*, Milano, Hoepli, 1937, p. 125.

21 André Coeuroy, *Panorama de la radio*, Paris, Éditions KRA, 1930, p. 15. È interessante notare anche il fatto che nel 1952 in Germania fu istituito l'«Hörspielpreis der Kriegsblinden», il premio radiofonico dei ciechi di guerra (Hans-Jürgen Krug, *Kleine Geschichte des Hörspiels*, Konstanz, UVK, 2008, p. 70).

22 William Aguet, *Ondes. Émissions nationales radiophoniques du Studio de Lausanne*, Neuchâtel, Éditions de la Baconnière, 1943, p. 39.

d'ascolto che portò Rudolf Arnheim a riconoscere nella radio «un ponte acustico fra tutte le sonorità»:

voci legate alla scena e voci libere della scena sono ora della stessa materia, come recitazione e commento, canto e musica. Quello che finora poteva coesistere solo separatamente, ora si fonde insieme: la creatura del mondo dei corpi parla con la voce senza corpo, la musica lotta con la parola come antagonista di pari diritto.<sup>23</sup>

Ma già l'aveva anticipato Kurt Weill in un articolo risalente al 1925 (*Möglichkeiten absoluter Radiokunst*), immaginando

che ai toni e ai ritmi della musica si sarebbero aggiunti nuovi suoni provenienti da altre sfere: grida di voci umane e animali, voci della natura, il mormorio dei venti, dell'acqua, degli alberi e poi una schiera di rumori nuovi e mai sentiti, che il microfono potrebbe produrre in modo artificiale se le onde sonore venissero alzate o abbassate, sovrapposte o intrecciate, disperse e fatte rinascere.<sup>24</sup>

Una decina di anni dopo, forte delle esperienze maturate dallo sviluppo del mezzo, dalle abitudini d'ascolto affermatesi e dalla sua conquista delle menti, Arnheim poteva giungere a questa conclusione

Nella radio i rumori e le voci della realtà svelarono la loro affinità sensoria con la parola del poeta e con i suoni della musica, i suoni nati dalla terra e quelli nati dallo spirito s'incontrarono, e così la musica entrò nel mondo delle cose, il mondo s'immerse nella musica e la nuova realtà creata dal pensiero in tutta la sua audacia, si offerse con immediatezza, oggettività e concretezza più grande che sulla carta stampata: quello che sino allora era solo pensato e descritto sembrò materializzato, presente col corpo,<sup>25</sup>

mentre, in una delle prime trattazioni organiche della funzione della musica alla radio, André Coeuroy addirittura ipotizzava per questa via immaginifica la 'resurrezione' del genere operistico al tramonto:

Nul artiste créateur ne peut plus souffrir ses conventions visuelles [dell'opera], les poses de ses ténors rondouillettes, les mines de ses cantatrices adipeuses, les gueules de ses choristes couperosés, les anémies de ses décors papelards. La Radio en arrachant le son à cette triste géole, en lui assurant les espaces libres de l'immatériel, peut redonner vie à l'opéra mourant, et les jeunes musiciens de théâtre qui, en tout pays, se détournaient de lui avec grand' pitié lui reviendront par le détour du studio nu et sévère.<sup>26</sup>

Nei commenti dei primi studiosi del fenomeno radiofonico era spesso in evidenza il potenziale del mezzo che, per la novità, faceva leva sulla fantasia, stimolando la disposizione alla trascendenza:

23 Arnheim, *La radio cerca la sua forma*, p. 184.

24 Kurt Weill, *Musik und musikalisches Theater. Gesammelte Schriften*, Mainz, Schott, 2000, p. 269.

25 Arnheim, *La radio cerca la sua forma*, p. XI. Su questa tematica si veda Carlo Piccardi, *Drammaturgia radiofonica del rumore*, «Musica/Realtà», 18/53, luglio 1997, pp. 37–52.

26 Coeuroy, *Panorama de la radio*, p. 205.

Il corrispondente lontano che parla di un avvenimento commovente, l'autore drammatico che scrive per la radio, dovranno ricordarsi che la trasmissione radiofonica tende sempre ad attuare con forma estremamente rapida, questa inclinazione al fantastico, all'indeterminato, o meglio al senza-limiti, proprio, del resto, della musica, l'arte che, per fondarsi sul suono, è la più vicina al mezzo radiofonico.<sup>27</sup>

Non per niente, per designare la nuova realtà acustica, allora correvano termini quali in Messico 'teatro dell'aria' e in Francia 'teatro dello spazio' e 'teatro dell'invisibile'.<sup>28</sup> E, se la radio italiana nel 1935 programmava un radiodramma fantascientifico di Aldo Franco Pessina dal titolo significativo di *Nocchieri dell'etere*,<sup>29</sup> la radio tedesca nel 1924 aveva addirittura già dato spazio alla dimensione del soprannaturale con *Zauberei auf dem Sender* (Magia sulle onde) di Hans Flesch, seguito da *Spuk* (Spettro) di Rolf Gunold ispirato a E. T. A. Hoffmann.<sup>30</sup> Da parte sua Arnheim aveva definito la stazione radio un «regno da *Mille e una notte* che incanta il visitatore» delle sue «sale incantate che aspettano ancora i loro veri maghi»,<sup>31</sup> mentre a distanza di tempo si giunse ad appurare che: «Con la radio, [...] nella dimensione dell'ascolto, torna a realizzarsi l'interpretazione magica, non la visione realistica e documentaria».<sup>32</sup>

Il primo a esplicitare tale principio è stato notoriamente Marshall McLuhan, il quale, dopo aver attirato l'attenzione sulla dimensione 'tribale' della radio abilmente sfruttata dai moderni totalitarismi (Hitler *in primis*), rilevava: «Ci si presenta apparentemente in una forma diretta e personale che è privata e intima, mentre per ciò che più conta è una subliminale stanza degli echi che ha il potere magico di toccare corde remote e dimenticate».<sup>33</sup>

Per quanto riguarda il 'collegamento' a distanza, dobbiamo risalire a un lavoro del 1924 ricordato per aver fatto larga sensazione.

La storia del radioteatro francese s'inizia con un episodio di realtà romanzesca. Verso le 19 del 21 ottobre 1924, sulla lunghezza d'onda 1870, che è quella su cui trasmette di solito, ma non a quell'ora, Radio Paris, molti radioascoltatori disseminati in ogni parte della Francia intercettano, prima fiavoli e poi sempre più distinti, gli appelli disperati della nave Ville Saint Martin che cola a picco per una falla, a 40° di latitudine nord e a 39° di longitudine est. Alla voce del radiotelegrafista s'aggiungono, tra gli ululati del fortunale, gli

27 Enzo Ferrieri, *Regia radiofonica*, «Comoedia», 19/3, 1934 (riportato in Malatini, *Cinquant'anni di teatro radiofonico*, p. 28).

28 Ibid., p. 25.

29 Ibid., p. 45.

30 Ibid., p. 23. Quanto al programma di Radio Francoforte, *Zauberei auf dem Sender*, il turbinio di parole, musica, rumori è spinto fino al punto in cui il mago, lo stesso regista Hans Flesch, riesce a domare il tutto sfociando nel *Donauwalzer* di Strauss (Ludwig Stoffels, *Rundfunk als Erneuerer und Förderer*, in *Programmgeschichte des Hörfunk in der Weimarer Republik*, hrsg. von Joachim-Felix Leonhard, München, Deutsche Taschenbuch Verlag, 1997, vol. 2, p. 941).

31 Arnheim, *La radio cerca la sua forma*, p. 87.

32 Alberto Abruzzese, *Senza radio*, in *Cento anni di radio*, a cura di Maria Grazia Iannello, Venezia, Marsilio, 1995, p. 56.

33 Marshall McLuhan, *Understanding Media. The Extensions of Man*, New York, McGraw Hill, 1964; trad. it. *Gli strumenti del comunicare. Mass media e società moderna*, Milano, Il Saggiatore - Net, 2002, pp. 318-321.

urli di terrore dell'equipaggio e infine l'ordine del capitano di mettere le cinture di salvataggio precedente di poco un silenzio sul cui significato non v'è possibilità di dubbio.<sup>34</sup>

Potremmo anzi affermare che tale *Marémoto* firmato da Pierre Cusy e Gabriel Germinet abbia anticipato soprattutto *The War of the Worlds* (1937) di Orson Welles nell'effetto terrificante prodotto sugli ascoltatori. Benché la simulazione della tragedia fosse dichiarata da alcune volute incongruenze e soprattutto dal modo in cui si concludeva, l'impatto (dovuto soprattutto a coloro che lo ascoltarono solo parzialmente) fu quello di suscitare un allarme collettivo con telegrammi alla Prefettura marittima della regione e telefonate ai giornali, al punto che il Ministero della marina ne proibì la ritrasmissione. La più vistosa incongruenza era data dal fatto che a quell'epoca le navi in difficoltà potevano lanciare i loro appelli non per onde acustiche ma attraverso segnali radiotelegrafici, per cui gli ascoltatori avrebbero dovuto rendersi conto della finzione. Ma per la forza d'impatto non fu così, anche se la scena finale dell'affondamento – minuziosamente descritta nel copione dattiloscritto per quanto riguarda i suoni e i rumori (come in tutto il lavoro) – con l'arrivo del direttore dell'ente rivelava alla fine che quanto ascoltato non era altro che la prova di un radiodramma:

Bruits de chutes et d'objets sur plancher et dans l'eau.  
Grand glissement accompagné du bruit d'engloutissement  
d'eau dans la cabine. Puis bruit de nageur qui brasse l'eau  
précipitamment. Geignements, trahissant des efforts de  
plus en plus fréquents.

1° voix Ah!                      Ah! (son prolongé et crescendo)

Bruit plus caractéristique encore de quelqu'un qui se  
débat violemment dans l'eau

2° voix Ah!                      Ah! Tonnerre de D...

Après de D... brouhaha général pour couvrir le dernier mot  
du juron.

Les voix du texte s'entendent au maximum. Eclats de rire de  
Femmes, dont un très fort, au premier plan. On a l'impression  
désormais d'être en communication avec l'auditorium

Radiolo	Veux-tu te taire, Radioletto. Tiens, voilà le patron [...] Comment trouvez-vous les bruits Monsieur le Directeur ?
Le Directeur	Assez bien; cependant il faudra Améliorer la mer, elle est un peu Faible. Mais [...] vous n'aviez pas coupé pendant la répétition [...]

34 Rocca, *Panorama dell'arte radiofonica*, p. 223.



Radiolo	Sapristi.
Pause	
Radiolo	Mesdames et messieurs, rassurez-vous, les Hommes que vous avez entendu mourir sont toujours de ce monde, comme notre négresse d'ailleurs. Vous venez d'écouter MAREMOTO, radio- scénario français de Messieurs Pierre CUSY et Gabriel GERMINET. <sup>35</sup>

Per quanto tale radiodramma (peraltro breve) avesse interessato altre radio, tanto da essere stato trasmesso dalla BBC il 25 febbraio 1925, si trattava di un lavoro piuttosto modesto nello svolgimento. Esso rimane tuttavia degno d'interesse per l'elaborazione degli effetti sonori di cui era fatto largo uso e per la profondità di prospettiva, grazie a una drammaturgia in grado di sfruttare in modo articolato tutti gli accidenti che possono intervenire nel perturbare il collegamento inscenato, non solo rendendolo con ciò credibile, ma anche stimolando l'attenzione dell'ascoltatore.<sup>36</sup>

Per le sue potenzialità evocative il filone catastrofale ebbe fortuna alla radio, come dimostra *Oceano* di Cesare Mensio nel 1938 che aveva per tema il naufragio di una nave, di cui troviamo testimonianza nel «Radiocorriere»: «Appena ci ha portati in alto mare, dandoci il senso preciso di un prossimo naufragio, l'autore – con una dissolvenza d'onda marina – ci distacca dal mare e ci porta in una casa, ove la fidanzata dell'ufficiale imbarcato sul Maya attende il ritorno del transatlantico [...] ben presto si dissolvono a loro volta per affondare nello scroscio delle onde, mentre ai nostri orecchi torna la radio di bordo».<sup>37</sup> A questo filone è da ricondurre anche un «Hörspiel» di Martin Rost, *Stille um L 303*, trasmesso da Radio Basilea nel 1934, in cui un dirigibile si stacca dall'ancoraggio trascinandosi con sé una dozzina di spettatori saliti a bordo per una semplice visita. La peripezia che ne segue è raccontata da un reporter casualmente pure imbarcato, il quale in collegamento con lo studio radiofonico ne fa la cronaca drammatica.<sup>38</sup>

La radio nella radio quindi, che mette in scena se stessa: tema che di per sé, per la novità del fascinoso potenziale rappresentativo offerta dal mezzo, induceva gli operatori a sbizzarrirsi in invenzioni che sottolineavano la specificità del nuovo strumento espressivo. Uno dei prodotti più interessanti in questo senso è sicuramente costituito da *I sette*

35 Riportato in Cécile Méadel, *Une pièce radiophonique de Pierre Cusy et Gabriel Germinet*, «Réseaux», 10/52, 1992, pp. 91–92.

36 «La mise en onde intégrait en outre dans sa construction la manière dont les auditeurs écoutaient alors: au casque, attentifs à garder leur longueur d'onde, surveillant sans arrêt les piles, l'antenne [...] La mauvaise qualité de la transmission, centrale dans la pièce, faisait de toutes façons partie des conditions d'écoute. L'attention en était encore redoublée» (ibid. p. 78).

37 Citato in Malatini, *Cinquant'anni di teatro radiofonico*, p. 47.

38 Paul Weber, *Das Deutschschweizer Hörspiel. Geschichte – Dramaturgie – Typologie*, Bern [...], Peter Lang, 1995, p. 60.

*peccati capitali* di Felice Filippini con la musica di Otmar Nussio, realizzato dalla Radio della Svizzera italiana (RSI) e presentato alla prima edizione del Prix Italia nel 1949 a Venezia in rappresentanza della Società Svizzera di Radiodiffusione. Ho già avuto modo di evidenziarne in altra sede l'originale drammaturgia, basata sulla vicenda di un personaggio passato a miglior vita, i cui meriti, per deciderne la destinazione nell'aldilà, sono esaminati da San Pietro e dal Maligno sulla base del riscontro della sua esistenza testimoniata nelle registrazioni dei relativi episodi vissuti conservate nella 'discoteca celeste', con conseguenti scarti temporali e di livello esistenziale. Si tratta di una realizzazione particolarmente elaborata che dà fondo al massimo grado all'imponderabilità dei personaggi in azione e allo sconfinamento oltre la terza dimensione in una rete di relazioni moltiplicate al di là dello spazio e del tempo.<sup>39</sup> Di poco posteriore è *Agenzia Fix*, lavoro pure radiofonico-musicale commissionato ad Alberto Savinio dalla RAI (ultimato il 30 luglio 1949,<sup>40</sup> realizzato nel novembre dello stesso anno per essere trasmesso il 15 aprile nel 1950).<sup>41</sup> Anche qui abbiamo a che fare con il passaggio dalla vita terrena a un oltretomba, identificato nel misterioso ente al cui centro sta la figura del Dottor 'O', suo consigliere delegato, la cui voce fa da filo conduttore alla vicenda che inizia col colpo di pistola di un suicida, a cui segue il trapasso dello stesso. Nella dimensione ultraterrena il protagonista – muto ma significativamente impersonato dal clarinetto basso che dialoga con la voce recitata del dottore – non si sente pronto per affrontare la realtà della sua nuova condizione. Non gli basta guardare da «una finestra che dà sul mondo» i luoghi e le persone che ha lasciato, ma, roso dalla nostalgia, chiede di ritornare sulla terra. Accompagnato dal Dottor 'O' rivede le tappe e le persone della sua vita rendendosi alla fine conto, nella situazione giudicante oltre il tempo, di essere ormai in armonia con la condizione superiore a cui è stato tratto. Nel lavoro di Savinio c'è sicuramente una profondità di riflessione che non troviamo in quello di Filippini, guidato piuttosto dall'azione, quindi assai più movimentato. Nel primo predomina il livello oltremondano, anche grazie all'intermittenza della musica rispetto al parlato (fatta di sospensioni, di tratti quasi incompiuti), un parlato per lo più svolto come un monologo da parte del dottore (riducendosi la voce del suicida, emanante dal clarinetto basso, a un sottinteso). Nel secondo la drammatizzazione costruita su dialoghi serrati, risulta assai vivace, facendo pendere l'asse portante verso la concretezza del vissuto. La dimensione superiore vi è invece richiamata dal passaggio programmatico dal tempo reale al tempo congelato nelle registrazioni su disco degli episodi del passato del protagonista, nell'evidenziazione della dimensione tecnologica della registrazione sonora, che in quanto tale in Savinio non è tenuta in considerazione.

39 Carlo Piccardi, *Un documento saliente di drammaturgia radiofonica. Il percorso di Felice Filippini a Radio Monte Ceneri*, «Musica/Realtà», 48/114, novembre 2017, pp. 109–143.

40 Michele Porzio, *Savinio musicista. Il suono metafisico*, Venezia, Marsilio, 1998, p. 211.

41 De Benedictis, *Radiodramma e arte radiofonica*, p. 56.

## 2. La vita mediata dall'apparecchio

Nonostante che con ciò sia stata raggiunta la metà del secolo, tali prodotti recano ancora il segno della problematicità che accompagnò l'affermazione di nuove prospettive artistiche indotte dall'evoluzione tecnico-industriale. In questo senso non solo la radio divenne tema di riflessione delle caratteristiche che la differenziavano dagli altri ambiti espressivi, ma lo fu anche il cinema sorto quasi in parallelo, il quale soprattutto con essa condivideva la dipendenza da un apparato di produzione che, per l'apporto dominante della componente tecnologica, si presentava come un fattore di disumanizzazione. Come già Bontempelli l'aveva rilevato relativamente al telefono e alla radio, così, in quanto strumento meccanico in grado di riprodurre le azioni dell'uomo, Pirandello ne fece argomento di riflessione riguardo al cinema. Nel suo romanzo *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* del 1925 – ma inizialmente pubblicato a puntate nella rivista «Nuova antologia» nel 1915 col titolo di *Si gira...* – egli si immedesima appunto in un operatore cinematografico che annota nel suo diario la propria esperienza lavorativa presso una casa cinematografica tra attori, tecnici e magazzinieri, in cui spicca la distanza tra il vissuto diretto e ciò che la macchina da presa fissa come dato congelato, azionata da «una mano che gira la manovella» di un uomo ridotto a «servitore di una macchina»,<sup>42</sup> affrontando quindi una problematica fondamentale per la cultura del Novecento, prendendo drammaticamente atto dei risultati prodotti dalla moderna evoluzione tecnologica: «La macchina è fatta per agire, per muoversi, ha bisogno d'ingoiarsi la nostra anima, di divorar la nostra vita. E come volete che ce le ridiano, l'anima e la vita, in produzione centuplicata e continua, le macchine?».<sup>43</sup>

Ponendosi agli antipodi della concezione ottimistica per non dire gioiosa che in quel contesto guidava i coevi artisti futuristi, nella visione pessimistica di una vita in cui l'uomo è ridotto a schiavo del mezzo tecnico lo scrittore rilevava in profondità il condizionamento della mediazione tecnologica della rappresentazione dell'esistente. La cinepresa vi è quindi espressionisticamente immaginata come un «ragno nero sul treppiedi», insaziabile nel bisogno di nutrirsi di «questi attori», di «tanta gente che per bisogno si presta a dare in pasto a questa macchinetta il proprio pudore, la propria dignità».<sup>44</sup> Nella sua condizione di operatore, «con la manovella in mano», il protagonista ha la sensazione di essere «in realtà per loro una specie d'esecutore»,<sup>45</sup> cioè metaforicamente un carnefice che toglie la vita. Ciò che più ci interessa ai fini del nostro discorso è il rilevamento da parte di Pirandello della distanza che, con tutta la sua capacità di divertire, il nuovo mezzo tecnico frappone fra attori e pubblico,<sup>46</sup> distanza tra arte e vita percepita nella realtà di un

42 Luigi Pirandello, *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, Milano, Garzanti, 1993, p. 23.

43 Ibid., p. 8.

44 Ibid., p. 94.

45 Ibid., p. 71.

46 «Ma non odiano la macchina soltanto per l'avvilimento del lavoro stupido e muto a cui essa li condanna; la odiano sopra tutto perché si vedono allontanati, si sentono strappati dalla comunione diretta col pubblico, da cui prima traevano il migliore compenso e la maggior soddisfazione: quella di vedere, di sentire dal

prodotto consegnato senz'anima all'archiviazione: «La vita ingoiata dalle macchine è lì, in quei vermi solitari, dico nelle pellicole già avvolte nei telai. Bisogna fissare questa vita, che non è più vita, perché un'altra macchina possa ridarle movimento qui in tanti attimi sospeso». <sup>47</sup>

Ben cognito degli effetti resi possibili dalla nuova tecnologia, nei numerosi riferimenti alle caratteristiche della nuova professione l'autore d'altra parte non mancava di richiamarsi ai procedimenti innovativi della narrazione, come l'andare a ritroso della pellicola:

Un lieve sterzo. C'è una carrozzeria che corre davanti.

- Po', pòpòòò, pòòò.

Che? La tromba dell'automobile la tira indietro? Ma sì! Ecco pare che la faccia proprio andare indietro, comicamente. <sup>48</sup>

Non è allora senza significato notare che nel 1918 Ruggero Leoncavallo, che da parte sua aveva già composto la celebre *Mattinata* destinandola direttamente alla diffusione attraverso il disco, fu tra i primi ad essere attirato dalla cinematografia componendo un'opere intitolata *Pierrot au cinéma* su libretto di Charles Trulet nella quale, a testimoniare l'impatto del nuovo mezzo come prospettiva estetica, arrivò addirittura a inscenare la lavorazione di una pantomima per il film. <sup>49</sup>

In verità già con il disco, prima ancora che con la radio in virtù del congelamento del messaggio al di fuori della dimensione del tempo e dello spazio, si era manifestata la prospettiva del superamento del vincolo alla realtà e la sollecitazione della fantasia creatrice a stabilire le proprie coordinate al di là del concretamente visibile e udibile. In uno scritto del 1930 a proposito di un disco di inizio secolo che conservava l'interpretazione della *Fedra* di Racine da parte di Sarah Bernhardt, Cocteau sottolineava significativamente l'effetto trascendente della sua voce registrata con queste parole: «Le soir, j'emportai le disque, le posai sur mon Columbia, trouvai le nombre de tours grâce aux souvenirs de mon enfance, ressuscitai la morte». <sup>50</sup> E in proposito non è superfluo ricordare che Thomas Edison, l'inventore del fonografo che coltivava interessi nel campo dello spiritismo e del paranormale, nel 1920 annunciò persino di avere in corso di elaborazione un'apparecchiatura per comunicare con i defunti. <sup>51</sup>

---

palcoscenico, in un teatro, la moltitudine intenta e sospesa segue la loro azione *viva*, commuoversi, fremere, ridere, accendersi, prorompere in applausi» (ibid., p. 72).

47 Ibid., p. 58.

48 Ibid., p. 52.

49 Carlo Piccardi, *Pierrot al cinema. Il denominatore musicale dalla pantomima al film*, «Civiltà musicale», 19/51-52, gennaio-agosto 2004, pp. 129-131.

50 Jean Cocteau, *Ecrits sur la musique*, sous la dir. de David Gullentops et Malou Haine, Paris, Vrin, 2016, p. 311.

51 Greg Milner, *Perfecting sound forever. An aural history of recorded music*, New York, Faber and Faber, 2009, trad. it. *Alla ricerca del suono perfetto*, Milano, Il Saggiatore, 2016, p. 59.

Nel 1926, in un articolo pubblicato ne «Il Secolo», disquisendo sui nuovi mezzi tecnici di trasmissione, Alberto Savinio riconosceva che «il cinematografo, il grammofono, la T.S.F. [Telegrafia Senza Fili, cioè la radio] hanno dato alla vita di noi moderni una metafisica nuova, un nuovo demonismo». <sup>52</sup> Per lui il mezzo tecnico non si riduceva quindi all'estensione, all'amplificazione di una dote in fondo già detenuta dall'individuo, ma era visto come uno strumento in grado di far nascere «sensibilità nuove», che rendeva possibile un salto di qualità nella comunicazione e nella percezione del messaggio. Nell'immaginare uno sviluppo «di intere orchestre composte di grammofoni», affermando di essere «un animista arrabbiato della fenomenologia moderna», nella nuova invenzione egli non vedeva la riproduzione di sonorità naturali, ma una realtà emancipata, una nuova e diversa realtà, con caratteristiche proprie destinate addirittura a soppiantare l'originale. Egli esortava quindi a superare l'impressione ricavata dal rapporto inteso tra fonografo e voce umana come relazione «tra la carne fresca e la carne in scatola». In altre parole per lui il grammofono valeva come uno strumento nuovo adatto a una concezione estetica nuova, «rispondente ai nostri gusti di uomini modernamente intellettuali». Nel confronto con l'originale a cui attinge, nella differenza dei due termini causata (lo sappiamo) dall'insufficienza della capacità riproduttiva, egli rifiutava di vedervi un decadimento di qualità, «perché alla voce naturale, al suono naturale il grammofono aggiunge una sua particolare sonorità, certo suo velo e densità e allontanamento particolari, una sua particolare ironia che a quelli manca». In certo qual modo secondo tale concezione saremmo indotti a ravvisare nella musica riprodotta dal «demonio del grammofono» – come egli lo chiamava – «con la sua sonorità nuova e intonata al carattere della vita attuale» la prefigurazione della musica elettronica. Diversamente da Pirandello, che era portato a individuare nei nuovi mezzi tecnici gli agenti di un processo di disumanizzazione, in polemica con gli esponenti della generazione precedente che «non vedono di questi meccanismi se non la parte puramente meccanica e inanimata [...] sordi alla nostra voce che vorrebbe iniziarli ai nuovi misteri [e che] si ostinano a non vedere nel cinematografo se non un vano e insensato alternarsi di ombre e di luci, nel grammofono se non una fredda e metallica riproduzione della voce umana», Savinio prospettava una capacità d'ascolto decisamente aperta alla dimensione spirituale: «Quel giorno i grammofoni, pieni non d'altro se non del loro dio sonoro, rauco, metallico, dominante, canteranno liberamente sulle città mostruose e trionfanti». <sup>53</sup>

E in tale quadro di riferimenti non è perciò da sottovalutare l'utilizzazione del grammofono come è presentata nel film di Max Ophüls, *Lachende Erben* (1932), <sup>54</sup> in cui un ricco signore consegna il proprio testamento al disco: la sua voce quasi d'oltretomba vi s'innalza davanti agli eredi riuniti e attoniti con lo sguardo alzato e teso verso il suo ritratto, in una scena in cui il regista ha fatto in modo di inquadrarli in ascolto dall'alto, cioè dal punto di osservazione del personaggio trapassato.

52 Alberto Savinio, *Scatola sonora*, a cura di Francesco Lombardi, Milano, Il Saggiatore, 2017, pp. 483–484.

53 Ibid., pp. 484–486.

54 Cfr. *Zur Programmgeschichte des Weimarer Rundfunks*, hrsg. vom Deutschen Rundfunksarchiv et al., Frankfurt a. M., Deutsches Rundfunksarchiv, 1986 (Materialien zur Rundfunkgeschichte, 2), p. 258.

In questo senso, tanto quanto il disco e la radio pure come espressione mediata del reale, il cinema a più riprese fu sollecitato a sconfinare dai termini del direttamente vissuto. Al 1941 risale *Here comes Mr. Jordan* (*L'inafferrabile signor Jordan*) di Alexander Hall, un film che, articolandosi sui due livelli (terreno e ultraterreno), potrebbe avere ispirato i prodotti radiofonici citati, di Filippini e Savinio. Vi è protagonista un pugile perito in un incidente aereo a cui l'anima è sottratta anzitempo da un angelo pasticcione, il quale non aveva tenuto conto che non era giunta la sua ora. Per rimediarsi viene rimandato sulla terra a reincarnarsi nel corpo di un miliardario ucciso dalla moglie fedifraga, con tutti gli equivoci che ne conseguono.

Il precedente cinematografico più vicino ai citati lavori radiofonici è però rappresentato dall'inglese *A Matter of Life and Death* (*Scala al paradiso*) di Michael Powell e Emeric Pressburger, che narra di un pilota britannico (interpretato da David Niven) il quale viene abbattuto in una missione sulla Manica durante la Seconda guerra mondiale. Si salva, ma per sopravvivere in precarie condizioni mentali. Durante l'operazione chirurgica a cui viene sottoposto, immagina di vedere uno strano personaggio inviato dall'al di là a reclamarlo, in quanto l'aviatore, a suo dire, sarebbe morto. Nel sogno giunge in uno strano paradiso dove incontra una folla di figure di varie epoche e dove viene dibattuto il suo caso giuridico. Un giudizio salomonico gli permetterà di tornare sulla terra, proprio mentre andrà a buon fine l'operazione chirurgica. I due livelli, quello del mondo reale e quello soprannaturale, vi si distinguono per la resa a colori (il primo) e in bianco e nero (il secondo). Essendo stato prodotto nel 1946 e distribuito in italiano nel 1948, non è escluso che abbia in qualche modo potuto ispirare il soggetto del citato lavoro di Filippini, benché vi manchi la sottolineatura del 'film nel film' con l'esibizione del rispettivo apparato tecnologico. Anche *Heaven can wait* (*Il cielo può attendere*) di Ernst Lubitsch realizzato nel 1943 presenta una storia simile, in cui tuttavia il livello celeste non è intermittente ma presente solo in apertura e alla fine. Dello stesso genere è *It's a wonderful life* (1946) di Frank Capra, in cui il protagonista indotto al suicidio dalla propria catastrofica situazione finanziaria si salva grazie all'intervento di un angelo mandato da Dio.

L'opera cinematografica che più si apparenta all'originalità de lavoro radiofonico di Filippini è *Liliom* realizzato da Fritz Lang nel 1934 a Parigi dopo aver lasciato la Germania hitleriana. Basata su una pièce teatrale di Ferenc Molnár risalente al 1909, vi si svolge l'azione di un giostraio spaccone (interpretato da Charles Boyer) che maltratta la moglie, vivendo di espedienti al limite della legge. Durante una rapina, per non cadere nelle mani dei poliziotti, si infligge un colpo di coltello al cuore. Trapassato nell'al di là, rappresentato come un commissariato, gli vengono inflitti sedici anni di purgatorio al termine dei quali gli sarà concesso di tornare sulla terra per vedere la figlia che non ha mai conosciuto. Giunto il tempo egli le si presenta come un vecchio amico del padre, raccontandole le cattive azioni da lui commesse. La ragazza, fedele all'immagine affettuosa del padre consegnatale dalla madre, rifiuta di credergli. Indispettito Liliom perde il controllo e la picchia. Ciò basta a condannarlo alla dannazione eterna, che gli viene risparmiata grazie alle lacrime spese in sua memoria dalla moglie stringendo tra le braccia la figlia. L'analogia con quello che sarà il lavoro di Filippini

è stretta, per la messa in discussione del peccato innanzitutto, ma soprattutto per la presenza della sequenza del film nel film, quando il commissario celeste proietta davanti a Liliom l'episodio in cui egli in una disputa con la moglie perde il controllo e la batte. Per quanto sia tutt'altro che un capolavoro, colpisce per la delicatezza e il candore fiabesco con cui è evocata la dimensione ultraterrena.

A questa categoria tematica appartiene anche il film altrettanto rappresentativo intitolato *Les jeux sont faits* di Jean Delannoy del 1947, pure svolto sui due piani distinti (terreno e celeste, con effetti fantasmatici), in cui due personaggi morti di morte violenta (una donna avvelenata dal marito) e un uomo (capo di un movimento rivoluzionario, assassinato da un traditore) si ritrovano nell'al di là in un rapporto che prelude all'amore. Per essere messi alla prova è loro concesso il diritto di tornare sulla terra a condizione di amarsi nello spazio di ventiquattr'ore. Nello specifico è significativo il fatto che tale lavoro cinematografico risultasse sceneggiato da Jean-Paul Sartre, il quale in certo qual modo vi ripercorreva la stessa dimensione trascesa sperimentata in *Huits clos*, dramma rappresentato la prima volta nel 1944 e pubblicato nel 1947, in cui tre personaggi pure trapassati si ritrovano in una camera a interrogarsi in una sorta di processo alle azioni di cui sono stati responsabili nelle rispettive esistenze: l'inferno si rivela allora essere lo stesso tormento psicologico prodotto da tali confronti reciproci. Si consideri inoltre che pochi anni prima, il 12 maggio 1940, a Radio Berna con la regia di Ernst Bringolf era stato trasmesso in prima mondiale *Der Verhör des Lukullus*, dramma espressamente concepito per la radio da Bertolt Brecht, in cui il grande condottiero romano viene giudicato nel mondo delle ombre e in cui si elevano le voci del «Giudice dei morti», dello «Speaker del tribunale dei morti» e la «Voce atona del guardiano del regno delle ombre». <sup>55</sup> Su questa linea, non a caso, in quel periodo la RSI (quindi Felice Filippini il quale vi operava come responsabile capo della 'sezione sperimentale') annunciava nel ciclo dei propri programmi di punta «*Cimitero in collina* [...], a far rivivere scenicamente e con effetti raffinati i migliori documenti poetici dell'opera di [Edgar] Lee Masters *L'antologia di Spoon River*, che fa parlare i defunti sepolti nel cimitero in collina di una piccola città americana». <sup>56</sup> Ne risulta che in quegli anni, per diverse ragioni (dal materialismo di Brecht all'esistenzialismo di Sartre), si sia configurata una problematica che diede corso a tale singolare orientamento tematico capace di collegare varie esperienze di settori artistici diversi in cui la radio assunse una centralità non trascurabile.

È interessante altresì notare come non infrequente fosse negli anni Trenta e Quaranta la presenza evocativa della radio nei film che, dopo il passaggio dal muto al sonoro, scoprivano nella gravidanza della voce (e della musica e dei suoni che la contornavano) la dimensione suggestiva che l'avvento del disco e della radio aveva aperto, tanto più ammaliante quanto più proveniente da una fonte invisibile. La radio irrompeva autoritariamente nei

55 In versione operistica, con la musica di Paul Dessau, il lavoro sarebbe andato in scena alla Staatsoper di Berlino nel 1951 e successivamente col nuovo titolo di *Die Verurteilung des Lukullus* (John Willett, *The theatre of Bertolt Brecht*, London, Methuen, 1959; trad. it. *Bertolt Brecht e il suo teatro*, Milano, Lerici, 1955, pp. 65-67).

56 *Alla ricerca di soluzioni radiofoniche: una sezione sperimentale alla RSI*, «Radioprogramma», 12/41, 7 ottobre 1944, p. 2.

film celebrativi delle magnifiche sorti e progressive del regime fascista come voce del potere: lo *speaker* che cattura l'attenzione diffondendo il comunicato del maresciallo Badoglio al culmine della guerra d'Abissinia in *Il grande appello* di Mario Camerini (1936),<sup>57</sup> per non dire nei discorsi radiotrasmessi di Mussolini nei cinegiornali dell'Istituto Luce, *in primis* quello 'oracolare' dell'entrata in guerra dell'Italia del 10 giugno 1940 ad annunciare «l'ora delle decisioni irrevocabili», offrendo l'immagine della folla radunata in Piazza Venezia sotto gli altoparlanti Radiomarelli<sup>58</sup>. È dalla Radio di Monaco che il duce, in una situazione ancor più drammatica tornò a farsi sentire dopo la liberazione dalla prigionia del Gran Sasso nel 1943 («ecco che nuovamente vi giunge la mia voce e sono sicuro che la riconoscerete»).<sup>59</sup> In questi termini ne diede testimonianza Giorgio Nelson Page: «La sua voce era stanca, depressa [...] la voce di chi sembrava parlasse dall'oltretomba». <sup>60</sup> Ben noto è anche l'impatto avuto dalla presenza radiofonica di Adolf Hitler come voce del destino del 'milenario' Reich tedesco. Non a caso, asceso al potere, il governo nazista varò subito una rubrica dal titolo fatale, *Stunde der Nation* (l'ora della nazione). Quel contesto 'sacrale' ospitò il 13 aprile 1933 uno «Sprechoratorium» di Richard Euringer dal titolo *Deutsche Passion 1933*,<sup>61</sup> mentre in ottobre dedicò l'intera puntata alla trasmissione della cantata *Von deutscher Seele* (Dell'anima tedesca) di Hans Pfitzner.<sup>62</sup>

### 3. Cattedra spirituale

A un livello ancor più sacrale si ergevano i messaggi papali diffusi attraverso la radio, strumento di cui la Chiesa si dotò assai presto fondando nel 1931 la Radio Vaticana:

Quando, durante una messa pontificale dell'Anno santo, la voce del Pontefice, che già prima conosceva la via dell'etere, s'alzò d'un tratto amplificata sulla dissolvenza dei canti, delle acclamazioni e dei clangori delle trombe d'argento, i fedeli sparsi in tutto il mondo dovettero credere davvero d'intendere la biblica voce che a volte scendeva onnipotente dal Cielo rispondendo alle supplicazioni del suo popolo.<sup>63</sup>

57 Paola Valentini, *Presenze sonore. Il passaggio al sonoro in Italia tra cinema e radio*, Firenze, Le Lettere, 2007, pp. 146-147.

58 Ibid., p. 217.

59 Giorgio Simonelli, *Cari amici vicini e lontani. L'avventurosa storia della radio*, Milano, Bruno Mondadori, 2012, p. 55.

60 Riportato in Isola, *Cari amici vicini e lontani*, p. 21.

61 Krug, *Kleine Geschichte des Hörspiels*, pp. 45-46.

62 Lorenzo Lorusso, *Orfeo al servizio del Führer. Totalitarismo e musica nella Germania del Terzo Reich*, Palermo, L'Epos, 2008, p. 205.

63 Era quanto in proposito scrisse Enrico Rocca nell'articolo *Decalogo del radiocronista* pubblicato sul «Lavoro fascista», citato in *Una voce autorevole. Enrico Rocca e un'iniziativa della RSI*, «Radioprogramma», 7/37, 10 settembre 1938, p. 2.



Non per niente la cerimonia d'inaugurazione della stazione ufficiale della Chiesa romana si apriva con un radiomessaggio di Pio XI scritto di suo pugno in latino (*Qui arcano Dei*), rivolto *urbi et orbi* «a tutto il creato»:

Essendo, per arcano disegno di Dio, Successori del Principe degli Apostoli, di coloro cioè la cui dottrina e predicazione per divino comando è destinata a tutte le genti e ad ogni creatura (*Mt.*, 28, 19; *Mc.*, 16, 15), e potendo per primi valerci da questo luogo della mirabile invenzione marconiana, Ci rivolgiamo primieramente a tutte le cose e a tutti gli uomini, loro dicendo, qui e in seguito, con le parole stesse della Sacra Scrittura: «Udite, o cieli, quello che sto per dire, ascoltate la terra le parole della mia bocca (*Deut.*, 32, 1). Udite, o genti tutte, tendete l'orecchio, o voi tutti che abitate il globo, uniti in un medesimo intento, il ricco e il povero (*Ps* – XLVIII, 1) – Udite, o isole, ed ascoltate, o popoli lontani» (*Is.*, 49, 1).

Le parole che Guglielmo Marconi in quell'occasione rivolse al papa, osservando essere «la prima volta che la Sua viva voce [poteva] essere percepita simultaneamente su tutta la superficie della terra», rilevavano come la radio realizzasse in un certo senso in modo tangibile oltreché spirituale la cifra universalistica dell'istituzione ecclesiastica.<sup>64</sup>

In ogni caso l'impatto dei programmi religiosi trasmessi attraverso l'etere fu molto esteso tanto che, nel referendum indetto nel 1930 dall'EIAR sulle preferenze degli ascoltatori, le conversazioni religiose si collocavano in alto nella classifica, dopo l'opera lirica e venendo addirittura prima dello sport. Lo si desume dal successo di vari predicatori, in particolare dalla popolarità arrisa a Padre Vittorino Facchinetti, il cui appuntamento domenicale era testimoniato da una fitta e significativa corrispondenza con gli ascoltatori rivelante una disposizione quasi liturgica all'ascolto: «Nella mia casa così rumorosa si fa un silenzio di tomba quando Lei, Padre, comincia a parlare e il più piccolo di tre anni corre a chiamarmi appena s'inizia la predica [...] Vado in chiesa di rado. Ma ogni domenica vado davanti all'alto parlante della nostra Radio e ascolto la sua parola così chiara, così calda di desiderio di bene che mi scende nel cuore».<sup>65</sup> Nonostante che il noto francescano si premurasse di ribadire «che la cattedra ordinaria, dalla quale il Maestro divino evangelizza il popolo, rimane e rimarrà sempre il pulpito delle nostre chiese e delle nostre cattedrali», egli badava a incorniciare il suo intervento con musica sacra giungendo ad affermare con accento fatale:

La mia voce, che in questo momento è la voce di Dio, partendo dalla sala silenziosa e raccolta delle audizioni, si spande, con la rapidità della folgore, ovunque arriva la potenzialità dell'onda sonora e dominando lo spazio, soggiogando il tempo, vincendo il fragore della tempesta e dell'uragano, sale sui tetti delle

64 Raffaella Perin, *La radio del papa. Propaganda e diplomazia nella seconda guerra mondiale*, Bologna, Il mulino, 2017, pp. 22–23.

65 Lettere riportate in Gianni Isola, *Abbassa la tua radio, per favore... Storia dell'ascolto radiofonico nell'Italia fascista*, Firenze, La Nuova Italia, 1990, pp. 148, 150. Anche uno studio fatto dalla BBC nel 1939 dimostra che le trasmissioni a carattere religioso erano largamente ascoltate (Kenneth M. Wolfe, *The Churches and the British Broadcasting Corporation 1922–1936. The Politics of Broadcast Religion*, London, SCM Press Ltd., 1984, pp. 127–129).

vostre case, colpisce le antenne ricevitrici, attraverso le mura delle vostre abitazioni, giunge, più o meno armoniosa e squillante, al vostro orecchio ed al vostro cuore.<sup>66</sup>

L'attrazione che rappresentava si era diffusa a tal punto che, in un paesetto della provincia pavese, i fedeli disertavano la messa parrocchiale «per andare a sentire la predica proveniente dall'alto parlante di un pubblico caffè».<sup>67</sup>

Era il tempo in cui l'autorevolezza assunta da determinati momenti radiofonici induceva negli ascoltatori un atteggiamento di riverenza e di subordinazione dichiarato, come risulta dal sondaggio promosso nel 1995 dalla rivista «Les Cahiers d'Histoire de la Radiodiffusion» (*La TSF dans la vie des auditeurs avant 1940*):

Mon père écoutait les communiqués le matin. Avant de partir pour son travail, et à midi durant le déjeuner le silence était de rigueur et gare à celui ou celle qui y aurait dérogé.<sup>68</sup>

Henry Barraud, compositore e importante dirigente della radio francese, noto per aver prodotto tra il 1958 e il 1962 un elaborato ciclo di trasmissioni culturali intitolato *Analyse spectrale de l'Occident* coinvolgendo una schiera notevole di intellettuali, in proposito ci ha ragguagliato sul contesto dell'ascolto negli anni Cinquanta:

Il y avait encore dans le public de cette époque une forte demande d'émissions sur des thèmes religieux et j'avais résolu de porter un grand coup en suivant pas à pas pendant les journées du jeudi et du vendredi saint l'horaire même des récits évangéliques de la Passion dans la mesure où l'on peut en prendre une vue d'ensemble en dépit de leurs multiples divergences. Les œuvres musicales, littéraires ou poétiques qu'a fait naître le moindre de leurs épisodes sont légion. Je n'avais que l'embaras du choix, et si je me trouvais devant un trou, je le comblai par une commande.<sup>69</sup>

Su questa linea, a partire dal 1948, la RAI aprì il proprio spazio alla *Quaresima dei laici* ciclo ideato da don Giuseppe De Luca con l'intenzione di resuscitare l'uso delle antiche confraternite («E la Radio chiamando un laico a discorrere di Fede, si ricongiunge con quell'antichissima costumanza»),<sup>70</sup> a cui aderirono intellettuali quali Antonio Baldini, Salvatore Garofalo, Bonaventura Tecchi, Arturo Carlo Jemolo.<sup>71</sup> Non per niente 'microfono di Dio' fu l'appellativo assegnato in quegli anni alla figura popolare di padre Riccardo Lombardi,<sup>72</sup> mentre l'occasione dell'Anno Santo decretato dal Vaticano, fra i

66 Isola, *Abbassa la tua radio*, pp. 150–151.

67 Ibid., p. 155.

68 Christophe Bennet, *La musique à la radio dans les années trente. La création d'un genre radiophonique*, Paris, L'Harmattan, 2010, p. 315.

69 Henry Barraud, *Un compositeur aux commandes de la Radio. Essai autobiographique*, sous la dir. de Myriam Chimènes et Karine Le Bail, Paris, Fayard, 2010, p. 708. Da tale presa di coscienza derivò la serie di trasmissioni *Formes du sacré*, diffuse dal 1961 al 1962 (ibid., p. 978).

70 Giuseppe De Luca, *Presentazione della compagnia laicale*, «Radiocorriere», 25/7, 15–21 febbraio 1948, p. 14.

71 Pier Silverio Pozzi, *La radio di Antonio Baldini*, in Antonio Baldini, *Siparietti radiofonici*, Pesaro, Metauro Edizioni, 2014, pp. XLIX–LIII.

72 Isola, *Cari amici vicini e lontani*, p. 186.

programmi *ad hoc*, indusse la RAI a proporre, per quanto riguardava la musica, un ciclo di 33 messe curato da Alessandro Piovesan con presentatori d'eccezione, oltre a molte composizioni di ispirazione religiosa dal *Parsifal* di Wagner a lavori di Malipiero, Perosi, Refice, Pedrollo e Soresina.<sup>73</sup>

Da parte sua, pur senza alludere alla radio, nella sua esemplare messa a fuoco del concetto di 'ascolto', Roland Barthes non ha potuto sottrarsi al riferimento della dimensione soprannaturale:

*Ascoltare* è il verbo evangelico per eccellenza: la fede è tutta ricondotta all'ascolto della parola divina e attraverso l'ascolto l'uomo si lega a Dio. La Riforma (con Lutero) è stata realizzata in gran parte in nome dell'ascolto: il tempio protestante è esclusivamente un luogo d'ascolto; e la stessa Controriforma, per non essere da meno, ha posto il pulpito al centro della chiesa (negli edifici dei Gesuiti), trasformando i fedeli in 'ascoltatori' (di un discorso che fa rivivere la retorica antica come arte di 'forzare' all'ascolto).<sup>74</sup>

A questi concetti risale anche la contestualizzazione della musica romantica, stante la definizione di Heinrich Bessler che l'ha collegata all'abbandono all'«ascolto passivo» richiamandola alla formulazione di A. F. J. Thibaut che giudicava la musica a cappella rinascimentale risorta nell'Ottocento «una sorta di servizio divino con elevazione dell'anima» opponendola «alle modalità dell'ascolto attivo-sintetico dell'età moderna».<sup>75</sup> A questo livello andrebbe anche ricordata l'esortazione di Jean Cocteau (*Le Coq et l'Arlequin*, 1918) a superare la fase dell'ascolto con «la tête dans les mains» (cioè ad occhi chiusi, arreso alla corrente del suono con ovvio riferimento al trascorso messaggio wagneriano), spronando il Gruppo dei Sei a calarsi nell'oggettività del reale.<sup>76</sup>

Per quanto enormemente distante da quella stagione, è significativo come tale dimensione spiritualistica sia stata recentemente rilevata proprio da un esponente della concezione interattiva del mezzo radiofonico che ne ha rivoluzionato la pratica proprio 'desacralizzando' il messaggio, in un suo recente (e peraltro intelligentemente scherzoso) contributo:

73 Roberto Giuliani, *La musica alla RAI. Dagli anni della riorganizzazione al Terzo Programma (1945-1954), in Italia millenovecentocinquanta*, a cura di Guido Salvetti e Bianca Maria Antolini, Milano, Guerini e Associati, 1998, p. 192.

74 Barthes-Havas, «Ascolto», p. 984. In proposito va ricordato il modo in cui alle origini era letto l'*Antico Testamento*, cioè in pubblico e ad alta voce, implicando una certa forma di canto che ha ispirato Adriano Guarnieri nella composizione di *Fammi udire la tua voce*, rappresentato dal Teatro Lirico Sperimentale di Spoleto nel settembre 2017, prendendo spunto appunto dal *Cantico dei cantici* nei versi cruciali: «Una voce, il mio amato, eccolo, viene», «Il tempo del cantare è vicino», «Ascolta la mia voce, fammi sentire la tua voce». In proposito vale la pena di riportare anche il giudizio di un compositore particolarmente sensibile al problema dell'ascolto quale Luigi Nono: «E anche la diversità del grande canto ebraico, rituale e no, mobile per microintervalli, e di quello cristiano-gregoriano, statico nell'altezza dei suoni. Come dire: la profonda diversità tra la cultura dell'«ascolto» e quella del «credo»» (*Un'autobiografia dell'autore raccontata da Enzo Restagno*, in *Nono*, a cura di Enzo Restagno, Torino, EDT, 1987, p. 53).

75 Heinrich Bessler, *Das musikalische Hören der Neuzeit*, Berlin, Akademie-Verlag, 1959 (trad. it. *L'ascolto musicale nell'età moderna*, Bologna, Il Mulino, 1993, pp. 87-98).

76 Jean Cocteau, *Le Coq et l'Arlequin* (1918), in *Rappel à l'Ordre*, Paris, Stock, 1948, p. 42.

È un rito preciso. È l'uno a molti, la verticalità assoluta. Come il prete dall'altare che dice messa e i devoti stanno in basso, spazialmente e comunicativamente. E anche quando l'officiante invita a farsi sentire: «Uniti agli angeli e ai santi, cantiamo *insieme* l'inno della tua gloria», e tutti intonano: «Santo, santo, santo il Signore Dio dell'universo, i cieli e la terra...», domina la voce di chi sta davanti al microfono, sull'altare. È una gerarchia comunicativa, partecipata ma sempre unidirezionale, sugli altari come nella radio del *broadcasting*. La formula di congedo è diversa – la radio dice: «Rimanete con noi» e il prete: «Andate in pace» – ma la liturgia è uguale.

Andrà avanti così per decenni, dalla nascita del *broadcasting* fino agli anni sessanta del Novecento. Li chiamano *radio days*, sono uno splendore di spettacolo, gli anni d'oro della radio. C'è un nostalgico affetto, è la radio ascoltata da tanti. Ma tutti muti.<sup>77</sup>

Una liturgia appunto, che potrebbe essere riportata alla lettura ad alta voce praticata dagli antichi e ancora nel Medio Evo, richiamata all'attenzione da McLuhan proprio come azione anche pubblica rivolta alla comunità da parte dei rapsodi che diffondevano l'epica omerica.<sup>78</sup>

E non è un caso che tale dimensione trascesa della radiofonia, in termini anche religiosi, fosse documentata fin dai primi tempi, come risulta dalla testimonianza di Iwan Goll nel riferire la situazione d'ascolto della radio nel contesto frenetico della grande città:

Era un'esperienza inaudita, la voce del beato mondo superiore, suoni dell'arte, nell'ululato di questo inferno urbano! Era un grande vero miracolo, di gran lunga più incomprensibile di quelli raccontati nelle leggende.

La fiamana altrimenti inarrestabile della folla si fermava incantata, Mosè aveva bussato alla roccia, Dio rispondeva.<sup>79</sup>

In proposito non va quindi sottaciuto che nel 1928, per la radio tedesca e per essere trasmesso dal Südwestdeutscher Rundfunkdienst di Francoforte, Kurt Weill compose il *Berliner Requiem* su testi di Bertolt Brecht, un lavoro in qualche modo legato all'attualità come dichiarato dall'autore, intenzionato ad esprimere sul tema «ciò che oggi l'uomo della metropoli prova all'apparizione della morte»,<sup>80</sup> con riferimento anche allo sterminio in massa dei soldati nella recente guerra mondiale e all'assassinio di Rosa Luxemburg,<sup>81</sup> ma anche una composizione che nel nuovo mezzo di trasmissione trovava lo strumento adatto a mandare un messaggio spirituale, sottolineato nei suoi termini religiosi, ai contemporanei.

77 Massimo Cirri, *Sette tesi sulla magia della radio*, Milano-Firenze, Bompiani-Giunti, 2017, pp. 103–104.

78 Marshall McLuhan, *The Gutenberg galaxy. The making of typographic man*, Toronto, University of Toronto Press, 1962; trad. it. *La galassia Gutenberg. Nascita dell'uomo tipografico*, Roma, Armando, 1976, p. 126.

79 Iwan Goll, *Auf dem Boulevard des Italiens*, risposta data all'inchiesta bandita da «Der Deutsche Rundfunk» nel 1928 «Als ich zum ersten Mal Radio hörte», riportata in *Radio-Kultur in der Weimarer Republik*, hrsg. von Irmela Schneider, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1984, p. 46.

80 Weill, *Musik und musikalisches Theater*, p. 410.

81 Andrea Hauff, *Der Rundfunk, die Öffentlichkeit und das Theater*, in Kurt Weill: *Die frühen Werke 1916–1928*, hrsg. von Jürgen Schebera, München, Ed. Text & Kritik, 1998 (Musik-Konzepte, 101–102), pp. 96–98.

## 4. L'altoparlante incombente

Non stupisce allora che tale potenzialità 'arcanà' della radio sia stata sfruttata dagli stessi autori nell'opera *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* (1929) nella scena cruciale del ciclone in procinto di investire la Città della gioia, con una serie di annunci in crescendo dell'altoparlante che paralizzano i cittadini atterriti di fronte al tabellone in cui una freccia descrive il percorso dell'evento incombente:

Un altoparlante, su un ritornello eseguito dall'orchestra, trasmette a intervalli degli annunci:

LA VELOCITÀ ORARIA DEL CICLONE È ANCORA AUMENTATA! ESSO SI DIRIGE IN LINEA RETTA SU MAHAGONNY. I COLLEGAMENTI TELEFONICI CON MAHAGONNY SONO GIÀ INTERROTTI. 11'000 MORTI A PENSACOLA.

Tutti, atterriti, fissano la freccia. Un minuto prima di raggiungere Mahagonny la freccia si ferma. Silenzio mortale. Poi la freccia descrive un rapido semicerchio intorno a Mahagonny e prosegue. Voce dell'altoparlante:

IL CICLONE HA AGGIRATO LA CITTÀ DI MAHAGONNY E CONTINUA LA SUA CORSA.<sup>82</sup>

D'altra parte in un'altra opera di quel tempo proprio destinata alla radio, *Malpopita* di Walter Goehr, una *Sprechstimme* con funzione spesso giudicante si alterna alle voci dei personaggi.<sup>83</sup>

È anche significativo che qualche anno prima Ernst Krenek nella settima scena di *Johnny spielt auf*, in continuità con la voce siderale del ghiacciaio alpino che risponde attraverso il coro al proposito del protagonista di volersi suicidare gettandosi nel suo crepaccio, facesse diffondere dall'altoparlante di un albergo vicino la voce radiofonica dell'amata cantante Anita intonante una sua aria, tale da farlo desistere dal compiere il gesto insano. La didascalia nello spartito è precisa: «Piuttosto elevato sulla terrazza è collocato un enorme altoparlante immerso in una spettrale luce viola», sottolineante l'effetto della trasmissione incutente timore. Subito dopo la voce dell'annunciatore comunica in modo autoritario: «Achtung! Welle fünfundertzehn! Jazzband».<sup>84</sup>

In proposito vanno considerati anche «les deux phonographes humains, à droite et à gauche de la scène» che Jean Cocteau aveva previsto per *Les mariés de la Tour Eiffel* con la musica dei Six (1921), in pratica dei megafoni viventi (o se si vuole protoaltoparlanti),

82 Bertolt Brecht, *Teatro*, a cura di Emilio Castellani, Torino, Einaudi, 1965, p. 543.

83 Vincitrice di un concorso indetto da Radio Berlino nel 1930, l'opera, su libretto di M. Felix Mendelssohn e Robert Seitz, fu trasmessa il 29 aprile 1931 sotto la direzione di Erich Kleiber. La sua ricostruzione nel 2004 a cura della Komische Oper di Berlino è disponibile su CD (CAPRICCIO 60 124). Si veda anche Elena Averbach, *La musica contemporanea e la radio-estetica. Note problematiche*, «Musica/Realtà», 6/18, dicembre 1985, pp. 82-83.

84 Ernst Krenek, *Johnny spielt auf*, spartito, Wien, Universal Edition, 1926, pp. 146-151.

immaginati dal poeta «comme un choeur antique»,<sup>85</sup> mentre sintomatico è anche il modo in cui le caricature del tempo coglievano la nuova realtà della comunicazione via etere. È il caso della rappresentazione di un artista monacense intitolata *Der neue Sender* risalente al 1926, che mostra una folla atterrita e dispersa sovrastata da un gigante dalla bocca abnorme a forma di altoparlante emanante messaggi inappellabili.<sup>86</sup>

La centralità della radio è documentata dalla sua presenza nei film dell'epoca in cui, quasi facendo concorrenza simbolica ai 'telefoni bianchi', si insinuava nella quotidianità rappresentata dal cinema come specchio della società di quegli anni. L'apparecchio radiofonico compare allora in primo piano a far sentire la sua voce in *La signora di tutti* di Max Ophuls (1934), *Darò un milione* di Mario Camerini (1935), *Non ti scordar di me* di Augusto Genina (1935), *Vecchia guardia* di Alessandro Blasetti (1935), *Luciano Serra pilota* di Goffredo Alessandrini (1938), *Mille lire al mese* di Max Neufeld (1939).<sup>87</sup>

In verità si trattava di una tipologia riscontrabile in tutte le filmografie. Specificamente indagata è stata anche quella francese e svizzera, a partire da *L'argent* (1929) di Marcel L'Herbier in cui l'annuncio da un altoparlante dell'insuccesso di un raid aereo paralizza il pubblico ascoltante, a *La meilleure bobonne* (1930) di Marc Allégret in cui una cuoca si trova in ambascie dopo aver acquistato a credito e a nome dei suoi padroni un apparecchio ricevente, a *L'Atalante* (1934) di Jean Vigo in cui la protagonista evade dalla ristrettezza a cui è relegata sulla chiatta del marito grazie all'ascolto della seduttrice voce radiofonica, a *Lumières de Paris* (1938) di Charles Pottier in cui il popolare 'chanteur de charme' Tino Rossi si svela dall'anonimato nel momento in cui la radio diffonde la sua voce, a *La règle du jeu* (1939) in cui Jean Renoir immagina l'intervista a un pilota reduce da una trasvolata atlantica il quale ne approfitta per dichiararsi all'amata in ascolto alla quale dedica l'impresa, a *Menaces* (1939-1945) di Edmond T. Gréville contrappuntato dagli annunci di notizie dal fronte, a *Wachmeister Studer* (1939) di Leopold Lindtberg, in cui la voce della radio contrappunta una scena drammatica della forsennata ricerca di un'arma da parte di un poliziotto in un appartamento privato, a *Les surprises de la radio* (1940) di L'Herbier in cui ai vincitori di un concorso è offerta la visita alla stazione radiofonica che l'ha lanciato, a *La fille du puisantier* (1940) di Marcel Pagnol in cui un collettivo di cittadini della Francia meridionale ascolta l'annuncio della mobilitazione generale, a *Le père tranquille* (1946) di René Clément in cui fa da sfondo la tensione dell'ascolto proibito di Radio Londra, a *Nous irons à Paris* (1949) di Jean Boyer svolto come una collana di *sketches* musicali in una vicenda che impegna la polizia nei rilevamenti del radiogoniometro alla ricerca della radio clandestina che interferisce con la radio nazionale.<sup>88</sup> Similmente *Roma città aperta* (1945) di Rossellini si apre proprio sulla città cupa e fosca percorsa da un furgone militare attrezzato per la ricerca dell'ascolto

85 Jean Cocteau, *Préface* a *Les Mariés de la Tour Eiffel*, «Les Oeuvres Libres», n. 21, marzo 1923, p. 353.

86 Caricatura riprodotta in Stoffels, *Kunst und Technik*, in *Programmggeschichte des Hörfunk*, vol. 2, p. 683, e riproposta in coda al presente saggio (cfr. Fig. 1).

87 Valentini, *Presenze sonore*, pp. 203-219.

88 Rémy Pithon, *La radio dans la vie quotidienne des années 30 et 40: les témoignages du cinéma*, in *Talk about radio. Zur Sozialgeschichte des Radios*, hrsg. von Theo Mäusli, Zürich, Chronos Verlag, 1999, pp. 151-170.

clandestino di Radio Londra, «mentre la colonna sonora ripete il cadenzato segnale beethoveniano del colonnello Stevens».<sup>89</sup>

In questa «sorta di 'cortocircuito' tra radio e cinema, un continuo va e vieni in cui la radio si ispira al cinema e gli offre nuovi spunti e viceversa»,<sup>90</sup> non vanno sottaciute le realizzazioni promozionali come il film di Giacomo Gentilomo *Ecco la radio!*, prodotto direttamente dalla radio italiana nel 1940. Concepito come «Panorama di una giornata radiofonica realizzata col concorso degli artisti, dei maestri e delle orchestre dell'EIAR», oltre a documentare in modo articolato i vari generi di programma, esso si avventurava in sequenze formalmente ardite coniugando, nel «Bollettino meteorologico per la pesca e le navi da piccolo tonneggaggio», l'annuncio di sfavorevoli condizioni climatiche con immagini documentarie di tempesta, a chiamare in causa la musica con dissolvenza su un'orchestra la quale a sua volta giungeva a evocare immagini liriche di natura acquietante (di montagna, di cascate, di stormire di foglie, ecc.).<sup>91</sup> Al di là dell'aspetto dimostrativo, tale reciproco scambio di stimoli tra i due media registrava un grado avanzato nell'evoluzione della sensibilità dell'epoca, attestato dalla definizione di 'radiovisione' sempre più circolante a sancire «l'idea che cinema e radio siano destinati a fondere e confondere i propri territori».<sup>92</sup>

Lo attestavano esemplarmente i film concepiti nella realtà stravolta dagli avvenimenti bellici, in cui la radio si insinuava come voce di una dimensione sperduta, quasi trascesa, come avviene in *Un ami viendra ce soir* (1945) di Raymond Bernard, in cui i militanti della resistenza francese ascoltano i messaggi in codice provenienti da Radio Londra («La grand-mère joue au cerceau», «La cuisinière n'est pas très propre», «La clé tourne dans la serrure», «Un ami viendra ce soir» appunto), quasi annunci ultraterreni affidati a un mezzo in grado di aprire orizzonti siderali.<sup>93</sup> Non per niente Jean Cocteau, nel suo *Orphée* ne ricaverà ispirazione nella scena in cui il poeta, condotto contro voglia da una donna misteriosa in una strana casa in cui giace una persona morta, si indigna quand'ella ammirandosi nello specchio accende la radio. Egli allora scaglia un oggetto sullo specchio mandandolo in frantumi, nello stesso momento in cui dall'apparecchio risuona il misterioso messaggio: «Les miroirs feraient bien de réfléchir davantage, trois fois».<sup>94</sup>

Oltre a Radio Londra, entrata nell'immaginario collettivo, è opportuno ricordare Radio Brazzaville, emittente creata da un gruppo indipendente dopo la resa francese, dalla cui antenna De Gaulle nel luglio del 1944 pronunciò il discorso che definiva il suo programma di governo e il suo progetto di decolonizzazione. Nel dramma della Seconda guerra mondiale, il ruolo pratico che le competeva di diffondere informazioni preziose per le popolazioni

89 Isola, *Abbassa la tua radio*, pp. 249–250.

90 Valentini, *Presenze sonore*, p. 205.

91 Ibid., pp. 215–225. Su questo film si veda anche Maurizio Corbella, *Il podio e lo schermo*, in *La politica sinfonica della RAI. Storia delle orchestre radio-televisive italiane*, a cura di Andrea Malvano, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2016, pp. 138–142.

92 Valentini, *Presenze sonore*, p. 219.

93 Python, *La radio*, p. 160.

94 Ibid., p. 162.

in pericolo rinforzò nella radio la portata quasi sacrale, certamente raggiunta da Radio Leningrado nei mesi dell'assedio, impegnata a mantenere viva nella popolazione la motivazione alla resistenza attraverso slogan, poesie, canzoni, ritratti di cittadini che si erano distinti in combattimento e nel lavoro: «l'emissione spesso flebile di voci, di suoni, di rumori, anche ridotta al minimo, talvolta ai soli rintocchi del metronomo, era, come raccontano molti diari scritti nei giorni dell'assedio, una presenza di consolazione e di speranza, il segno della sopravvivenza della città, il suo respiro vitale che i cittadini potevano sentire».<sup>95</sup>

A lasciare il segno nella memoria collettiva era inoltre il ruolo della radio testimoniato dall'esperienza dei prigionieri di guerra, come fu il caso di un capitano d'artiglieria fatto prigioniero in Jugoslavia e trasportato in un campo in Germania: «In un ambiente dominato dalla ossessione della sopravvivenza, dall'incubo quotidiano della fame, dove ogni prigioniero è sempre alla ricerca affannosa di cibo (per negarlo al collega), la presenza dell'apparecchio radio crea spontaneamente sentimenti di solidarietà, rispetto della parola data, ritorno ad ideali elevati».<sup>96</sup> Tale esperienza, oltre ai fortunosi tentativi dei reclusi di dotarsi di apparecchi riceventi (o di costruirli), fu significativa per il rapporto di subordinazione agli altoparlanti disseminati nei campi.<sup>97</sup>

Possiamo quindi capire come qualche anno dopo sia maturata la stagione memorabile del *Teatro dell'usignolo*, ciclo varato dalla radio italiana da un manipolo di operatori guidato da Sergio Pugliese, come preannuncio di quello che sarebbe stato il Terzo Programma. Nella convinzione che il mezzo, oltre a godere di un primato di diffusione, fosse pienamente in grado di affermare attraverso l'etere un potere espressivo incontrastato, con quell'esperienza la RAI tentò l'avventura di colonizzare lo spazio estremo del programma, certa che (nelle parole di Gino Modigliani) «nelle ore notturne l'anima è portata alla generosità, al godimento del bello, alla maggiore elevazione estetica forse perché il corpo affaticato si sente vicino al sonno cugino della morte, e per questo la mente è condotta a pensieri alti».<sup>98</sup>

In modo ancora più esplicito ne definiva i tratti un'altra colonna portante della trasmissione, Leonardo Sinisgalli:

Questo strumento che tra la luce e i rumori del giorno perde i suoi attributi miracolosi, riattinge nel cuore della notte, simile a certi fiori e a certi mostri, le sue incantevoli virtù. Direi che in quel silenzio la radio diventa qualcosa come un *medium*, un *medium* cosmico che stimola non solo il nostro udito, ma

95 Simonelli, *Cari amici vicini e lontani*, pp. 58–59.

96 Testimonianza riportata *ibid.*, p. 95.

97 Nel caso di quelli inglesi, con effetto autoritario, ai soldati italiani erano propagandisticamente destinati i programmi delle radio gestite dagli alleati: «Gli altoparlanti non ci lasciavano in pace per un minuto. Quelli che abitavano nelle baracche di prima fila, ai margini del filo spinato, non ne potevano più. Era un supplizio cinese. Trasmettevano altissimo, in tutte le lingue, fino alle undici di sera. Radio Roma divenne rara, predominarono invece, ritrasmessi da Delhi, i programmi di Radio Algeri e Radio Marocco» (*ibid.*, p. 89).

98 *Ibid.*, p. 84.



sommuoove la nostra coscienza nelle facoltà più indecifrabili: la memoria e il presentimento. Quella ch'è l'alba per i sensi è la notte per l'anima.<sup>99</sup>

Da parte sua, a corroborare tale orientamento dell'ascolto verso una dimensione riconosciuta come specifica del medium comunicativo, Pugliese affermava:

Si continua da parte di molti scrittori che collaborano ai programmi radiofonici a considerare l'ascoltatore come un 'cieco' e quindi a concepire il copione semplicemente con delle preoccupazioni visive, cercando di sostituire ciò che non si vede con battute e didascalie. Sarebbe meglio forse immaginare l'ascoltatore non come un cieco ma come un 'super auditivo', e il radiodramma pensarlo non destinato a spettatori che non possono vedere, ma ad ascoltatori che chiudono gli occhi perché le scene e i personaggi che si sono creati nella loro immaginazione sono ben più significativi e persuasivi di quelli che poteva loro fornire un volto di attore o un macchinista di palcoscenico.<sup>100</sup>

Un ambito questo certamente ormai remoto, per non dire rimosso, a causa dei mutamenti strutturali nel consumo del prodotto radiofonico intervenuti soprattutto a partire dall'avvento della televisione, temibile concorrente non nel senso di sottrarre alla radio parte del suo pubblico ma nel senso di avere essa indotto una passività d'ascolto prima inconcepibile. Lo prevedeva già negli anni Trenta Enrico Rocca nel primo capitolo del suo libro (*Geografia dell'invisibile*):

Quando la televisione sopprimerà l'integratore, dando a chi ascolta concretamente tutto o quasi tutto, sparirà forse quello che il nostro critico [Rudolf Arnheim] chiama «un tipo insopportabile di dilettante», ma anche una forma di collaborazione tra creatore e pubblico di cui la radio in quanto arte offre un auspicabile ed auspicabilissimo esempio.<sup>101</sup>

99 Malatini, *Cinquant'anni di teatro radiofonico*, p. 84. In questo senso non è senza significato che qualche anno dopo Radio Colonia mettesse in onda i suoi primi prodotti di musica elettronica nel suo «Nachtprogramm» (Pascal Decroupet, *Elektronische Musik*, in *Im Zenit der Moderne – Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik 1946–1966*, hrsg. von Gianmario Borio und Hermann Danuser, Freiburg im Breisgau, Rombach Verlag, 1997, vol. 2, pp. 90–91). Va anche ricordato che la Radio Vaticana negli anni problematici della guerra, quando nel proprio ruolo *super partes* alla Chiesa non era possibile denunciare esplicitamente i soprusi e i crimini del potere nazista e dei suoi accoliti, il padre gesuita Emmanuel Mistiaen orientò i suoi interventi nel richiamo al «regno del silenzio»: «Bisogna entrarci con un cuore attento, con un'anima disponibile. Bisogna entrarci con una sensibilità che non è rivolta a un atteggiamento offensivo, ma con una sensibilità trattenuta e coperta, che non vuole sottomettere il mondo alle sue fantasie cieche, ma è pronta a mettersi d'accordo con il mondo prendendo in esso il posto che le spetta» (Perin, *La radio del papa*, pp. 164–165).

100 In «Radiocorriere», 26/52, 1949, riportato in Malatini, *Cinquant'anni di teatro radiofonico*, p. 79. Pugliese riprendeva letteralmente il concetto già espresso nel 1936 da Carlos Larronde nella prefazione al suo *Théâtre invisible* (Paris, Denoël et Steele, 1936): «Il ne faut pas considérer les auditeurs comme des aveugles. Ils sont autre chose. Ils sont des 'sur-auditifs' [...] Sachons leur donner tout ce que l'ouï, le sens subtil et intérieur par excellence, peut accueillir de lyrisme, de rêve ou d'évocation. Sachons en faire des VOYANTS» (p. V). «Il ne s'agit pas de remédier à une absence, mais de créer une présence» (p. VI).

101 Rocca, *Panorama dell'arte radiofonica*, p. 19.

Con questo lo studioso definiva la caratteristica di una comunicazione meritevole di essere protetta e difesa dalla prospettiva di perdere ciò che, al di là dell'uso pratico, costituiva una potenzialità in termini di creatività artistica:

Che cosa accade precisamente quando siamo in ascolto accanto a un altoparlante? Una voce arriva da chi sa dove, prende la via del nostro udito, raggiunge direttamente l'intelletto, provoca in esso i concetti o le immagini che si propone. Ma nel caso più caratteristico il mondo s'insinua auditivamente in noi sprovvisto sì della sua sostanza visibile, ma come arricchito da questo suo difetto che suscita una collaborante possibilità d'integrazione. Il fascino di un paesaggio che aumenta in ragione della nostra possibilità di completarlo, la grandezza di un'opera d'arte che si arricchisce volta a volta delle interpretazioni che sa darle chi compiutamente la rivive, riescono per approssimazione a spiegar la malia di quell'impercettibile e ineliminabile complemento che l'ascoltatore è costretto a conferire anche alla più perfetta radioaudizione.<sup>102</sup>

Sulla stessa linea ad Arnheim non era sfuggito il modo in cui la radio perseguiva con ogni mezzo lo scopo di fare dell'annunciatore un personaggio astratto.

Della sua esistenza corporea nella cabina di trasmissione non deve trapelare nulla, non si devono sentire i suoi passi; perfino la sua voce, l'unica cosa che rimanga di lui nella cabina afona dev'egli evita ogni rumore, non dev'essere caratteristica e personale: basta che sia chiara, piacevole, armoniosa.<sup>103</sup>

In verità il tema dell'ineffabilità del personaggio radiofonico si era imposto alla radiofonia fin dall'origine. Lo aveva sottolineato Richard Kolb nel 1930, nella serie di articoli *Das Horoskop des Hörspiel*: «la voce scorporata dell'attore radiofonico diventa la voce del proprio Io [...], diventa essenza senza corpo».<sup>104</sup>

E, quando effettivamente la televisione si affacciò e cominciò a mostrare di che tipo fosse la sua capacità di penetrazione nelle coscienze, per un certo tempo non mancarono prese di posizione tese a difendere la specificità della radiofonia nel suo valore comunicativo.

È certo che una voce invisibile, che giunga da regioni ignote, spersonata, vivente tutta e sospesa ad una pura essenza di suono, senza alcun dato visivo o spaziale o personale, che possa suscitare attrazioni o resistenze, ha una sua immediatezza di contatti e una sua *efficacia di penetrazione* che si risolve in credito e in suggestività, non comuni alla voce impersonata e concreta. Solo un atteggiamento consapevole e voluto di quasi-difesa e di critica valutazione sottrae individui adulti e menti adusate al controllo al suo potere di suggestione.<sup>105</sup>

102 Ibid., pp. 18–19. Riflettendo sull'ascolto della radio Adorno ha sottolineato il modo in cui essa dimostra la propria capacità di sottrarsi alle coordinate prestabilite del reale riferendosi a «un saggio pubblicato su 'Anbruch' nel 1930 [da] Günther Anders [il quale] ha descritto lo choc dell'ubiquità che avverte chi, camminando per strada, senta provenire una musica da un altoparlante per poi percepirne la continuazione dalla successiva fonte sonora» (Theodor Wiesengrund Adorno, *Der getreue Korreptitor*, Frankfurt a.M., S. Fischer Verlag, 1963, trad. it. *Il fido maestro sostituto*, Torino, Einaudi, 1969, p. 245).

103 Arnheim, *La radio cerca la sua forma*, p. 129.

104 Citato in Krug, *Kleine Geschichte des Hörspiels*, p. 34.

105 Salvatore Gallo, *Psicologia della radio e della TV*, Napoli, La voce, 1955, p. 22.

[...] Questi elementi, sommati alla indeterminazione spaziale (che non si trova nelle rappresentazioni visive) e agli altri fattori della tipica fisionomia della radio, danno all'attività psichica dell'ascoltatore la possibilità di *spezzare le costrizioni e le determinazioni sensoriali e ambientali e le abitudini dei consueti processi mentali* che vi aderiscono e ne sono una necessaria derivazione: offrono cioè la possibilità dell'evasione dallo spazio e dal tempo in cui la persona vive immersa e appesantita.<sup>106</sup>

Tale prospettiva espressiva era all'origine della frequente spinta in ambito radiofonico a sfruttare le manipolazioni tecniche per valicare il confine della rappresentazione realistica, come è il caso di *Orestes* del compositore olandese Henk Badings, vincitore del Prix Italia 1954 che, nel coro delle Erinni, ha raddoppiato «la velocità della registrazione del coro maschile, allo scopo fondamentale di *disumanizzare* le voci delle Erinni», oltre a sfruttare altri procedimenti: combinazioni simultanee di registrazioni, nastri fatti scorrere alla rovescia, echi magnetici, ecc.<sup>107</sup>

In base a tali constatazioni non è un caso che, pensato inizialmente come un progetto cinematografico, *La voce dell'Inferno* di Edoardo Torricella sia poi stato realizzato nel 1981 da Salvatore Sciarrino in versione radiofonica con elaborazione elettronica attuata nello Studio di Fonologia della RAI di Milano.<sup>108</sup> In questo senso è da segnalare anche la sezione conclusiva di *Ritratto di Erasmo* realizzato per la RAI nel 1972 da Bruno Maderna, svolta come una fantasmagorica ridda di diavoli a contorno della descrizione da parte di Calvino della condizione dell'uomo asservito al peccato, in cui lo spazio prospettato dall'elaborazione elettronica del suono pure rimanda d'acchito alla rappresentazione dell'oltretomba;<sup>109</sup> mentre a dimostrazione di come la dimensione del fantastico si sia mantenuta nel campo della *fiction* radiofonica valgono alcuni titoli di lavori prodotti dal Bayerisches Rundfunk: *Orbis auditus* (1990), *Radio Inferno* (1993) e la *Radio-Oper* dal titolo *Apocalypse Live* di Andreas Ammer (1994).<sup>110</sup>

106 Ibid., p. 26. «Anzi si può dire che quel che forma il fascino della radio è appunto questa creazione personale, fatta di immagini, di associazioni, di emozioni, di fattori mnemonici individuali. È di esperienza comune infatti che la radio *esige una ricostruzione personale immaginativa*» (ibid., p. 56).

107 Mario Rinaldi, *La musica nelle trasmissioni radiotelevisive*, Caltanissetta-Roma, Salvatore Sascia Editore, 1960, pp. 52–53, 76–77.

108 Carlo Garratelli, *La voce dell'Inferno di Edoardo Torricella e Salvatore Sciarrino*, in *L'immaginazione in ascolto. Il Prix Italia e l'immaginazione radiofonica*, a cura di Angela Ida De Benedictis e Maria Maddalena Novati, Milano-Roma, Die Schachtel – Raitrade, 2012, p. 10).

109 Angela Ida De Benedictis, *Ritratto di Erasmo di Bruno Maderna*, «Musica/Realtà», 25/73, marzo 2004, p. 155; Maurizio Romito, *Ritratto di Erasmo di Bruno Maderna*, in *L'immaginazione in ascolto*, pp. 58–59). In proposito non è senza significato che uno dei più interessanti prodotti realizzati dalla RAI vincitore del Prix Italia 1961, *Attraverso lo specchio* di Niccolò Castiglioni, avesse scelto l'impianto di una favola (*Alice nel paese delle meraviglie*), addirittura di un *non-sense*, facendo affermare a un certo punto allo speaker: «E sapete cosa diventa un *non-sense* quando le fate lo incantano? Diventa un SOGNO» (Carlo Piccardi, *Didascalicità del moderno: Attraverso lo specchio di Niccolò Castiglioni*, in *L'immaginazione in ascolto*, pp. 11–24; ampliato in «Musica/Realtà», 35/103, marzo 2014, pp. 73–130). I lavori testé menzionati sono riprodotti su CD nel cofanetto che completa la pubblicazione *L'immaginazione in ascolto*.

110 Krug, *Kleine Geschichte des Hörspiels*, p. 127.

## 5. Echi mitici

Per capire quanto contasse allora l'impatto della radio sull'immaginario degli utenti è interessante prendere atto del criterio con cui fu impostata un'indagine statistica del servizio opinioni della RAI tra i radioascoltatori della Provincia di Roma nel 1946, invitati ad indicare la preferenza tra il teatro «brillante e divertente», quello «sentimentale e commovente», e quello «impressionante»,<sup>111</sup> quest'ultimo percentualmente meno gradito ma significativo come riferimento a una categoria che oggi non considereremmo più come rilevante ma che in quel tempo corrispondeva a una primaria ed effettiva capacità persuasiva del mezzo. Salvatore Gallo, che oltre ad essere stato studioso di psicologia fu attivo alla Radio Vaticana, ha testimoniato il grado di impressionabilità dei radioascoltatori:

È toccato proprio a noi di ricevere lettere e telefonate da non poche persone perché non ripetessimo la trasmissione radio di una ricostruzione fonica della distruzione di Montecassino, che aveva un fondo di suoni di sirene di allarme, di sibili di bombe sganciate, di scoppi, di spari, di crollo di mura, di gemiti, di passi di profughi e di soldati, di parole di conforto dei monaci ai feriti, di rumori di aerei in volo ecc. Tanto, ci dicevano, è il terrore che proviamo, anche noi adulti.<sup>112</sup>

Lo confermerebbe anche l'orientamento programmatico dei primi esperimenti di 'musica concreta', a partire dall'*Orphée* di Pierre Schaeffer realizzato in collaborazione con Pierre Henry nell'ambito del Groupe de recherche de la musique concrète della Radio francese, presentato a Parigi nel 1951 e due anni dopo rimaneggiato alle Giornate musicali di Donaueschingen, di cui Prieberg diede un resoconto colorito ma per certi versi conturbante:

L'apparato elettronico scatenava brutali universi di rumori. Assomigliava a una belva feroce. Fra l'assordante ruggito correva una vibrazione lungo il pavimento della sala, che era adesso completamente al buio. Soltanto sul palcoscenico brillava la luce rossastra di due candelieri. Tutta la scena aveva qualcosa che evocava in modo opportuno l'atmosfera infernale.<sup>113</sup>

È come se la chiamata in causa di un mito antico, del personaggio trapassato negli inferi in un'opera di teatro puramente acusmatico, apparisse come una via obbligata. In questo senso è significativa la reazione dei radioascoltatori alla trasmissione del primo *Concerto di rumori* basato sull'elaborazione di suoni concreti da parte del Club d'Essai trasmesso dalla Radio francese il 5 ottobre 1948. Eccone un riscontro:

111 Anna Lucia Natale, *Gli anni della radio (1924-1954). Contributo a una storia sociale dei media in Italia*, Napoli, Liguori Editore, 1990, p. 114.

112 Gallo, *Psicologia della radio*, p. 73.

113 Fred K. Prieberg, *Musica ex machina*, Berlin, Ullstein, 1960; trad. it. Einaudi, Torino 1963, p. 82.

Ho creduto di ascoltare una grandiosa musica balinese, musica della quale si potrebbe pensare che domini nell'interno dell'atomo, musica ultrasonica che nasce forse dal movimento dei pianeti, musica che ascolterebbero per sé soli Poe, Lautréamont e Raymond Russel.<sup>114</sup>

Non è d'altra parte senza significato il fatto che uno dei primissimi programmi concepiti per la radio da Pierre Schaeffer insieme con la compositrice Claude Arrieu, esposto sul lato del rumorismo anticipatore delle ricerche sulla musica concreta, fosse *La Coquille à planètes* (realizzato nel 1943–1944 e trasmesso nel 1946), in cui il protagonista dialoga con un astrologo e con i dodici segni dello zodiaco,<sup>115</sup> in una specie di percorso iniziatico alla ricerca della benemata morta che lo porta a librarsi nell'alto di Parigi (sulla cima della Tour Eiffel, alla sommità delle torri di Notre-Dame) e oltre, nello spazio siderale. Per quanto verboso e dispersivo il testo di questa specie di monologo interiore di Schaeffer vi ha sfruttato abilmente la condizione di ascolto individuale della radio, che egli definì in modo fulminante: «La scène de la radio, c'est le monde entier; son public, un homme seul».<sup>116</sup> Facendo leva sull'immaginazione stimolata dall'«horloge rétrograde» (sesto episodio: *Idylle aux machines*) che riporta indietro magicamente nel tempo e dalla «chambre des merveilles» (terzo episodio: *Nocturne aux lions*) il protagonista può ascoltare da una speciale conchiglia il ronzio dei diversi pianeti,<sup>117</sup> ammiccando allo stesso radioascoltatore quando è portato all'Opéra per assistere all'«opera di mezzanotte» riservata a lui solo in piena notte (quinto episodio, *L'opéra de minuit*), unico spettatore isolato in un'atmosfera di incantamento (il coro vi intona tra parlato e cantato «Au coeur sophistiqué de la nuit maléphique / Instillons, Léonard, ton coeur de narcotique»)<sup>118</sup> C'è tra l'altro da chiedersi se il noto incunabulo della musica concreta, *Symphonie pour un homme seul* (1949) concepito da Schaeffer e Pierre Henry nel contesto delle loro produzioni per la RTF, nel titolo non implichi tale condizione d'ascolto propria della radiofonia. Nel quinto episodio della *Coquille à planète* (*Ères et Aubes*), all'«arrivo delle aquile» quando musica, sirene e voce si sovrappongono evocando la terrificante atmosfera portatrice di morte dei bombardamenti, Léonard (il protagonista) grida: «Le ciel a visité la terre»,<sup>119</sup> mentre nel primo (*Le Zodiaque*) Léonard ascolta la voce della propria anima dal segno del Leone.<sup>120</sup> In tale dimensione surreale lo stesso mezzo radiofonico è metaforicamente chiamato in causa come strumento di trasmissione musicale:

114 Riportato *ibid.*, p. 88.

115 Andrea Cohen, *La musique et l'évolution de son rôle du studio au Club d'Essai (1942–1952)*, in *Marges de l'opéra. Musique de scène, musique de film et musique radiophonique 1920–1950*, sous la dir. de Frédérique Toudoire-Surlapierre et Pascal Lécroart, Paris, Vrin, 2015, p. 240.

116 Pierre Schaeffer, *Propos de la Coquille*, Arles, Éditions Phonurgia nova, 1990, p. 50.

117 «de loin d'abord les planètes lentes et lointaines, et en vous approchant peu à peu les planètes rapides et plus proches» (Pierre Schaeffer, *La Coquille à Planètes*, testo integrale ricostruito, con album di 4 CD, Arles, INA / Ades, 1990, p. 74).

118 *Ibid.*, p. 92.

119 Giordano Ferrari, *La conchiglia di Pierre Schaeffer*, in «AAA – TAC. Acoustical Arts and Artifacts – Technology, Aesthetics, Communication», 1, 2004, p. 13.

120 Schaeffer, *La Coquille à Planètes*, p. 29.

On prend l'harmonie des sphères  
 Avec un fil à la patte  
 C'est la T.S.F. [téléphonie sans fil] ma chère  
 Qui met la musique en boîte  
 Sol, ré, la, mi, sol, ré, la,<sup>121</sup>

mentre dal simbolo della conchiglia ripreso da Valéry come mezzo posto sull'orecchio capace di rimandare il suono del mare mischiato con il rumore del sangue dell'ascoltatore, è derivata l'immagine dell'altoparlante, de «l'Homme [qui] a fini par fabriquer des coquilles de plus en plus révélatrices. L'âge du machinisme, dénoncé à tort par les pharisiens du spiritualisme, c'est celui de la sensibilité humaine la plus démesurée».<sup>122</sup> L'autore ha quindi colto immediatamente il rovesciamento di prospettiva paradossalmente prodotto da un'applicazione sorta nel contesto tecnologico del Novecento. Se all'apparenza la radio si imponeva come mezzo vincolato alla realtà materiale, predisposto al superamento della fase decadentistica dell'arte proiettata nella vaghezza di prospettive fuori del tempo, in verità grazie al suo potere allusivo essa si rivelava come strumento in grado di dirigere l'ascoltatore oltre il limite fisico dell'esperienza: «Elle nous apporte l'univers et pénètre loin en nous, de l'autre côté de cette membrane sensible derrière laquelle vibre notre âme aussi».<sup>123</sup>

In verità fin da subito la potenzialità della musica concreta, diffusa attraverso gli altoparlanti, si rivelò particolarmente adatta ad accompagnare situazioni sganciate dalla dimensione reale, nel *Faust* di Goethe prodotto nel 1954 dalla Radio francese, ma anche nel radiofonico *Il viaggio spaziale* e nel televisivo *Jules Verne*, nonché nella trasposizione teatrale de *Il castello* di Kafka allestito a Kassel.<sup>124</sup> La stessa situazione è stata documentata da Prieberg nella sua visita del 1958 allo studio di musica elettronica di Radio Varsavia gestito dal musicologo Józef Patkowski e dal compositore Zbigniew Wiszniewski, rimanendo colpito da un radiodramma in cui la dimensione sonora elettronica accompagnava il viaggio nel tempo a ritroso in chi fiuta una polverina portentosa capace di trasportare chi l'annusa nella Varsavia del 1858.<sup>125</sup> Altrettanto significativo è il fatto che il primo esempio di musica elettronica 'assoluta' uscito da quello studio fosse realizzato da Wiszniewski per la colonna sonora della versione televisiva dell'*Orphée* di Cocteau,<sup>126</sup> quasi una predestinazione dopo il precedente di Schaeffer e Henry.

L'identico immaginario ultraterreno in quegli anni troviamo evocato anche da parte dei detrattori della musica elettronica, «che sostituisce ai suoni sinistri rumori [che ricordano] spesso il latrare del Cerbero [das Gebell des Höllenhundes]: essi provengono da un mondo nel quale l'uomo non è più, ma dove ci sono soltanto esseri diabolici, coi quali l'uomo, dotato di anima, non si può probabilmente misurare, e che lo annientano o lo spingono

121 Ibid., 175.

122 Schaeffer, *Propos de la Coquille*, p. 41.

123 Ibid., p. 74.

124 Prieberg, *Musica ex machina*, p. 138.

125 Ibid., p. 164.

126 Armando Gentilucci, *Introduzione alla musica elettronica*, Milano, Feltrinelli, 1972, p. 63.

alla follia [...] Come se l'armonia delle sfere di Pitagora fosse caduta in mano ai diavoli, da loro stravolta in orribili dissonanze».<sup>127</sup> Tale giudizio rispecchia una costante rintracciabile nei resoconti delle prime occasioni d'impatto del pubblico con la musica elettronica e concreta, come fu il caso dell'esecuzione di *Déserts* di Edgar Varèse il 30 novembre 1955 alla Town Hall di New York. Il fatto che le quattro sezioni strumentali della composizione fossero intercalate da tre sezioni di suoni elaborati su nastro magnetico era destinato a far risaltare maggiormente la diversa natura di questi ultimi, al punto che il cronista della rivista «Time» ne documentava l'effetto sconvolgente con queste parole:

Uno spaventoso apocalittico ruggito uscì da uno dei due gruppi di altoparlanti. Dapprima sembrava che non avesse alcuna relazione con la parte precedente, ma poi si fece chiaro attraverso il nebbioso frastuono: molti dei ritmi erano riapparizioni di ritmi precedenti. I rumori incisi sui nastri interruppero ancora due volte l'orchestra. Diventarono ogni volta più violenti, provocando infine un vero terrore quando salve di mitragliatrici si alternarono con urla di animali, con acutissimi stridii di grilli, con il rumore di folle immense di uomini senza volto che urlano.<sup>128</sup>

Considerando che in verità il tessuto sonoro dei passaggi registrati in questo lavoro risulta piuttosto rarefatto (e dalla dinamica meno aggressiva e travolgente rispetto ai passaggi orchestrali), è evidente che tale impressione era provocata più dal contesto della mediazione tecnologica che dalla reale durezza dell'urto acustico.

A proposito di Varèse un che di altrettanto minaccioso avrebbe assunto la dimensione del padiglione della Philips progettato da Le Corbusier all'Esposizione universale di Bruxelles del 1958, predisposto per l'esecuzione del suo *Poème Électronique* con le 'antropomorfe' «quatre cents bouches sonores situées tout autour de cinq cents visiteurs», che dava corpo alla meditazione del compositore al tempo dei suoi studi parigini su un testo umoristico del fisico Helmholtz, che invitava a figurarsi

l'air d'une salle de danse ou de concert, parcouru dans tous les sens par une foule d'ondes s'entrecroisant gracieusement. De la bouche des hommes sortent des ondes de six à douze pieds de longueur; des lèvres des dames s'échappent des ondes plus courtes, de un pied et demi à trois pieds de long. Le frôlement des habits produit des petites plissures dans l'air; chaque son de l'orchestre émet ses ondes, et tous ces systèmes se propagent sphériquement depuis leur origine, se traversent les uns les autres, se réfléchissent sur les murs de la salle, et rebondissent ça et là, jusqu'à ce que, dominés par des ondes nouvelles, ils s'éteignent.<sup>129</sup>

In ogni caso è da tener presente che tale genere di musica non sarebbe mai sorto senza la radio, come testimoniava Stockhausen, non solo per il suo impegno nello studio di Radio Colonia, ma prendendo posizione sull'uso 'riproduttivo' del mezzo in quanto diffusore di musica preesistente:

127 Walter Riezler, *Die Musik*, in *Die Künste im technischen Zeitalter*, hrsg. von der Bayerischen Akademie der Schönen Künste, München, Verlag R. Oldenbourg, 1956, p. 107.

128 Riportato in Prieberg, *Musica ex machina*, p. 144.

129 Odile Vivier, *Varèse*, Paris, Éditions du Seuil, 1973, p. 166.

Ma benché la radio fosse ormai diventata una di queste fabbriche di conserve, accadde qualcosa di inatteso: entrò in gioco la musica elettronica, una musica che scaturiva in maniera assolutamente funzionale dalle peculiarità specifiche della radio. Essa non viene registrata con microfoni su un qualche podio per essere conservata e poi riprodotta, ma nasce con l'aiuto delle valvole elettroniche, esiste solo sul nastro magnetico e può essere ascoltata solo attraverso gli altoparlanti.<sup>130</sup>

Ugualmente riflettente la carica visionaria suscitata da tal genere di musica comunicata attraverso gli altoparlanti, Luigi Rognoni inquadrava la prospettiva di sviluppo della musica elettronica nel ritrovamento del «contatto umano con la natura del suono», allargando in questo modo la propria percezione sino a ritrovare la ricchezza originaria del mondo sonoro, di quello che potremmo chiamare l'*Ur-Ton-Welt*,<sup>131</sup> sulla scorta della riflessione filosofica di Enzo Paci il quale, proprio a proposito dell'incipiente pratica musicale elettronica, aveva concluso:

Moltiplicando le nostre possibilità ogni strumento ci dà un 'supplemento d'anima' perché ci dà un supplemento di percezione. Allargando la nostra percezione rafforza l'intenzionalità cosmica che in noi preme e potenzia la responsabilità umana.<sup>132</sup>

Per quanto determinato a contrastare la propensione ad ascoltare la musica elettronica attraverso un processo di associazioni, descrittivo, subordinato a una lettura contenutistica, è rivelante come Luciano Berio diede testimonianza del suo primo contatto con la 'musica per *tape recorder*', nella fattispecie *Sonic Contours* di Vladimir Ussachevsky, nel 1953 a New York, rilevandovi la capacità di alterare la coscienza:

l'altoparlante – cioè l'interprete di turno – entrò in funzione e una pulsazione sonora mai udita prima fasciò l'uditorio. Fu reazione comune a tutti, nel pubblico, musicisti e no, il collegare quelle sensazioni sonore a inconsce nostalgie, a stati ipnotici e a confuse, elusive e lontane esperienze della psiche. Qualcuno ha categoricamente affermato che ciò corrisponde esattamente a quanto si ode durante un processo di anestesia.<sup>133</sup>

Negli stessi termini di inquadramento di tale nuova realtà sonora, dispensata direttamente dalla riproduzione meccanica senza intermediazione, Stuckenschmidt – riconoscendovi «il carattere cosmico» – si era addirittura spinto ad identificare nel suo avvento una nuova

130 Karlheinz Stockhausen, *Elektronische und instrumentale Musik*, «Die Reihe», 3, 1959, p. 55.

131 Luigi Rognoni, *Fenomenologia della musica radicale*, Milano, Garzanti, 1974 (1ª ed. 1956), p. 32.

132 «Come la possibilità di produrre con le macchine dei suoni 'elettronici' libererà la musica, con una 'riduzione fenomenologica' di fatto, dai sistemi precostituiti del tonalismo e della serialità dodecafonica e permetterà di 'ritrovare' la più vasta ricchezza dei suoni della natura, la ricchezza dei suoni anteriori agli schemi chiusi, senza finestre come le monadi di Leibniz, la libera varietà dei suoni liberi di svolgersi in forme che esprimano, nel processo aperto che le costituisce, la possibilità e il valore estetico di cui sono funzione, così ogni macchina può e deve potenziare la nostra percezione e la nostra libertà, far sempre più nostra la natura che ci costituisce, rendere sempre più urgente l'apertura a nuovi e più armonici rapporti, l'attuazione di più positive e di più giuste strutture sociali» (Enzo Paci, *La natura e il culto dell'io*, «Aut Aut», 34, 1956, p. 297).

133 Luciano Berio, *Scritti sulla musica*, a cura di Angela Ida De Benedictis, Torino, Einaudi, 2013, p. 174.



fase epocale dell'evoluzione musicale, giudicandola «lontana mille miglia dall'ambito di sensibilità soggettivo, nella sua ignota, nuova, spesso terrificante essenza formale [scatenante] forze che appaiono d'un ordine non solo sovrumano [übermenschlich], ma anche ultraterreno [überirdisch]». <sup>134</sup>

È allora degno di nota il fatto che un'opera quale *Hyperion* (1964) di Bruno Maderna, significativa per essere declinata a più livelli (compreso quello elettronico), nelle versioni bolognesi del 1968 e del 1972 integrasse cinque intermedi 'in stile rappresentativo' del secentesco *Orfeo dolente* di Domenico Belli trascritti dal compositore, alternando le implorazioni di Orfeo, alle prese con gli dei degli inferi, con il poeta moderno impersonato dal flauto protagonista (in cui si riflette la dimensione auletica di antica origine), <sup>135</sup> contrastante le forze condizionanti della modernità tecnologica rappresentate dall'orchestra e dalla colonna sonora elettronica. <sup>136</sup> Nel richiamo all'ascendente hölderliniano è evidente la presa di coscienza del parallelismo tracciato tra il moderno artista e il mito dell'antico cantore esaltante la libertà creativa nel conflitto col circostante mondo ostile. <sup>137</sup> A giustificare il procedimento dell'incastro della composizione secentesca nell'opera di Maderna è interessante il giudizio dato nell'occasione dal regista Virginio Puecher sul senso di tale inserimento, orientato più all'ascolto che alla rappresentazione:

Nell'asaperato lirismo con cui Orfeo – unica voce dell'opera, le altre essendo nient'altro che controcanti responsoriali, giaculatorie funzionali – effonde la sua pena e la innalza a negazione universale è ben presente quella componente formale di carattere anti-teatrale, anti-spettacolare anti-barocca che costituirà uno dei termini più importanti dei successivi sviluppi della forma epico-oratoriale nata in opposizione al melodramma. <sup>138</sup>

Si consideri inoltre che in *Hyperion* l'idea di assegnare al flauto il ruolo simbolico del poeta risulta anticipata in un lavoro radiofonico di Maderna, al personaggio di *Don Perlimplin* (da Federico Garcia Lorca), presentato al Prix Italia del 1961, nel quale oltretutto un quartetto di sassofoni dà voce alla figura della suocera. <sup>139</sup>

Ma ancor più significativa fu l'elaborazione dello stesso Maderna dell'*Orfeo* di Monteverdi attuata per essere presentata all'Holland Festival del 1967, non soltanto nella scelta tematica ma soprattutto nella soluzione adottata per la *Toccata* d'apertura, prevista non per essere eseguita dal vivo, bensì per essere diffusa stereofonicamente: «Tutta la *Toccata* va registrata

134 Hans Heinz Stuckenschmidt, *Die dritte Epoche*, «Die Reihe», 1, 1955, p. 19.

135 Giordano Ferrari, *Hyperion: il canto del poeta Maderna*, «Musica/Realtà», 32/64, marzo 2002, p. 40.

136 Sull'impatto del relativo flusso emanato dagli altoparlanti opposto al flauto protagonista ecco il significativo giudizio di D'Amico in occasione della rappresentazione del lavoro nel 1978 a Venezia: «Contro di lui, la barbarie dell'era tecnologica, rappresentata per il nostro orecchio dai nastri elettronici, per l'occhio da una macchina mostruosa, che partoriva esseri disumani» (Fedele D'Amico, *Tutte le cronache musicali – L'Espresso 1967–1989*, Roma, Bulzoni, 2000, vol. 2, p. 1549).

137 Mario Baroni, *Il personaggio di Hyperion e la poetica musicale di Maderna*, «Musica/Realtà», 34/101, luglio 2013, p. 152.

138 Virginio Puecher, *Nota alla messa in scena di Hyperion e dell'Orfeo dolente*, in *Feste musicali a Bologna*, programma generale, Bologna 1968, s.p.

139 Giordano Ferrari, «Questa storia di Don Perlimplino era...», in *L'immaginazione in ascolto*, p. 27.

su nastro magnetico bicanale», indica la partitura.<sup>140</sup> Nel suo ruolo di revisore egli giungeva inoltre a prospettare una sua possibile replica, sempre registrata e diffusa da altoparlanti, anche nell'atto quinto dell'opera, nel punto in cui Apollo scende dal cielo e si palesa a Orfeo.<sup>141</sup> Anche se non disponiamo di una sua dichiarata motivazione, vi risulta evidente la ricerca di una dimensione arcana, consona all'argomento e individuata nella riproduzione sonora attraverso gli altoparlanti, oltretutto in uno strumentale (sezione di ottoni) di per sé già cavernoso, esemplato sul topos delle scene infernali che rimandano a Gluck.<sup>142</sup> Da ciò siamo indotti ad affermare che la scelta di Maderna di collegare Hyperion con una figura fondante del teatro musicale, col momento in cui l'opera per giustificare l'artificiosità e l'innaturalità del personaggio cantante non lo collocava in azioni reali bensì nell'immaginario trasceso della mitologia, si trovava a riprodurre lo stesso rapporto nella moderna situazione artificiosa della mediazione tecnologica del suono rispetto a quella dell'ascolto naturale.

La familiarità del musicista veneziano con la diffusione del suono mediato elettricamente, consolidata dalla sua attività nello Studio di Fonologia della RAI di Milano, non è quindi da considerare semplicemente come equivalente a uno stadio evolutivo del linguaggio musicale ma anche come un'apertura verso una prospettiva di significati legati al mezzo di comunicazione in quanto tale, accumulati attraverso ciò che storicamente la radiofonia ha indotto nel processo comunicativo.

Orbene, non appare allora casuale che lo stesso immaginario, proprio ai primordi della radio, già si fosse imposto ad Arthur Silbergleit nella poesia *Orpheus vernimmt ein Mikrophon*,

E Orfeo fu risuscitato dalle onde dell'etere / e, pronto per un nuovo pellegrinaggio, / si lanciò sull' aquila dall'ampio volo / e ascoltò l'orchestra del nostro tempo. / E rimase stupito, la trovò imprigionata / in una scatoletta, stretta appena cinque dita, / da quella si avvicendavano le voci di uomini / come lingua di tutti i giorni, strofa e corale [...] / E Orfeo rimase stupito, assolutamente sopraffatto, / ed egli, l'eterno lieto cantore di inni, tacque; / il suo canto primigenio ora gli sembrava affidabile, / modellato per una nuova musica del mondo<sup>143</sup>

140 Claudio Monteverdi, *Orfeo*, nuova realizzazione ed elaborazione di Bruno Maderna, Milano, Edizioni Suvini Zerboni, 1967, p. 2. Ringrazio Michele Chiappini di aver attirato la mia attenzione su questo fatto rilevante.

141 «All'apparizione di Apollo può essere eseguita, ancora una volta, la TOCCATA che precede l'opera, sia registrata su nastro magnetico oppure dal vivo» (ibid., p. 288).

142 1 tromba, 4 corni in fa, 2 fagotti («Spur 1», cioè pista 1) e 3 trombe in do, 4 tromboni, timpani («Spur 2», cioè pista 2). Significativo è altresì il fatto che, oltre ad approdare agli *Studi per Il processo di Franz Kafka* (1950), Maderna avesse tentato di ricavare dal romanzo una sceneggiatura teatrale in cui i fatti riferiti a una vicenda notoriamente sfuggente alla logica razionale sono narrati attraverso altoparlanti, «due in sala e uno sul palcoscenico» (Rossana Dalmonte, *Lecture maderniane del Processo di Kafka*, in *Bruno Maderna. Studi e testimonianze*, a cura di Rossana Dalmonte e Mario Rizzo, Lucca, LIM, 2004, Quaderni di M/R 53, p. 14).

143 «Und Orpheus ward erweckt von Ätherwellen / Und liess, zu neuer Pilgerschaft bereit, / Auf schwingenbreiten Aar sich niederschnellen / Und lauschte dem Orchester unser Zeit. / Und staunte auf: er fand es eingefangen / In einem Kästchen, kaum fünf Finger schmal, / Aus dem gestuft der Menschen Stimmen schwangen / Als Alltagsprache, Strophe und Choral [...] / Und Orpheus staunte auf, jäh überwältigt, / Und er, der ewig Hymnenfrohe, schwieg; / Ihm schien sein Urdie jetzt vertrauensfältig, / Geformt zu

e che, sempre in ambito weimariano, lo slancio modernistico coinvolgesse la figura mitica di Orfeo pure declinato al presente. Lo rivela altresì il testo della cantata *Der neue Orpheus* di Iwan Goll per la musica di Kurt Weill (1925), in cui il semidio ritrova Euridice sul marciapiede di una stazione a Berlino e dove «grammofoni, pianole, / organi a vapore diffondono la musica d'Orfeo. / Sulla Tour Eiffel l'undici settembre / egli dà un concerto senza fili [cioè radiofonico]»;<sup>144</sup> senza contare il lavoro di Paul Dessau presentato alla manifestazione berlinese «Neue Musik 1930», *Orpheus 1930/31* su testo di Rudolf Seitz, una «Radio-Operette» appunto in cui il semidio si ritrova in una grande città del ventesimo secolo che ha perso il senso della buona musica: in questo divertimento cabarettistico nel fragoroso paesaggio sonoro metropolitano egli canta e constata che il suo canto produce l'effetto di trasformare i nemici della musica in entusiasti per la sua capacità di rapimento.<sup>145</sup> Inoltre un *Orphée ou la Peur des miracles* di Gabriel Aroust fu scritto per la radio francese prima di approdare sulla scena di un teatro nel 1943.<sup>146</sup>

Sulla stessa lunghezza d'onda surreale si sarebbe mosso anche William Aguet, predisponendo per Radio Losanna il già citato *Christophe Colomb*, «jeu radiophonique» con la musica di Honegger, concepito come un viaggio al di là del tempo e dello spazio di un mago alla ricerca del celebre personaggio:

Moi, Magicien, je te cherche, je te cherche, il m'a été ordonné de te chercher, de te trouver, Christophe Colomb, de te faire surgir, de te tendre la main par delà les abîmes, de te hisser jusqu'à nous!

Miroir magique, aide-moi, aide-moi dans ce siècle bouillonnant à pêcher ce Christophe Colomb.<sup>147</sup>

È anche sintomatico il fatto che la prima realizzazione del compositore franco-svizzero in quest'ambito fosse la musica per *Le Douzième Coup de minuit* di Carlos Larronde (1933), denominato «Radio-mystère»,<sup>148</sup> la cui azione si svolge nel decimo secolo all'annuncio della fine del mondo, quando il 'costruttore' propone di edificare una cattedrale per scongiurare il pericolo. Terminata la costruzione poco prima del rintocco della mezzanotte del giorno fatidico, l'opera si conclude sulle parole: «Quelle heure est-il? – il est l'éternité».<sup>149</sup> In questo senso va anche segnalato *Le Chant des sphères* ancora di Larronde, trasmesso dalla

eine neuen Weltmusik» (pubblicato in «Rufer und Hörer», 2, n. 1, 1932, p. 37, citato in Peter Dahl, *Radio. Sozialgeschichte des Rundfunks für Sender und Empfänger*, Reinbek, Rowohlt, 1983, p. 77).

144 «Grammophone, Pianolas / Dampforgeln verbreiten Orpheus Musik. / Auf dem Eiffelturm am elften September / gibt er ein drahtlos Konzert» (Kurt Weill, *Der neue Orpheus*, cantata per soprano, violino solo e orchestra op. 15, spartito [UE 8472], Wien, Universal Edition, 1978, pp. 25–26).

145 Fritz Henneberg, *Paul Dessau*, Leipzig, VEB Deutscher Verlag für Musik, 1965, p. 28.

146 Eck, *À la recherche d'un art radiophonique*, p. 286.

147 Aguet, *Ondes*, p. 9. Qualche anno dopo, nella citata *Coquille à Planètes*, Schaeffer (dal canto suo introdotto al pensiero esoterico del Gruppo Gurdjieff), affidava l'epilogo alla figura dell'astrologo: «sachez qu'il n'est aucune de nos serrures qui puisse s'ouvrir sans sa clé propre, nul qui ne soit, Monsieur, Madame, capable de la forger mais nul qui puisse, Monsieur, Madame, qu'il soit Mage ou Sorcier voire Astrologue, vous remplacer dans cet office» (Ferrari, *La conchiglia di Pierre Schaeffer*, p. 16).

148 Geoffrey K. Spratt, *The music of Arthur Honegger*, Cork, Cork University Press, 1987, p. 535.

149 Pascal Lécroart, Arthur Honegger, *La radio et le drame radiophonique*, in *Marges de l'opéra*, pp. 225–226.

radio francese nel marzo del 1936 con la musica di Nicolas Obouchov,<sup>150</sup> compositore russo emigrato in Francia noto per la sua concezione mistica e teosofica della musica che l'aveva portato a sviluppare una sorta di dodecafonia parallelamente a Schönberg e soprattutto a creare strumenti di impianto elettrico come la 'croix sonore' (derivata dal theremin) utilizzata appunto in quel programma radiofonico per l'effetto spiritato. Anche nel *Battement du monde*, realizzato sempre dalla coppia Aguet-Honegger nel 1944 per Radio Losanna, suscitato dall'UISE (Union Internationale du Secours aux Enfants) e fondato sull'aspro confronto tra «l'Homme» e «le Diable» come parabola ispirata dal male prodotto dalla guerra ancora in corso,<sup>151</sup> la situazione è proiettata nell'aldilà, in una sorta di purgatorio in cui le anime attendono la sorte che sarà loro riservata e in cui l'interlocutore della vicenda simbolica è il demone.<sup>152</sup>

Come sempre, anche le caricature riflettono le concezioni del tempo. Una vignetta, pubblicata in «Der Deutsche Rundfunk» e riferita alla prima trasmissione dal Festival di Bayreuth il 18 agosto 1931, rappresentava un al di là con gli angioletti sulle nuvole indaffarati intorno a un apparecchio ricevente con tanto di altoparlante a tromba da cui esce l'annuncio («Achtung! Hier ist Bayreuth mit allen deutschen Sendern und Belgien, Frankreich, Finnland, Jugoslawien, Oesterreich, Norwegen, Polen, Schweden, Ungarn, Amerika»).

Che l'orientamento dell'ascolto radiofonico abbia in qualche modo determinato la scelta di tali soggetti risulta confermato dai lavori di Alberto Savinio, non a caso autore dell'atto unico *Orfeo vedovo* (1950), il quale Savinio in un articolo sul grammofono del 1926 già citato si era pure già avvalso in proposito di una metafora che rimandava alla mitologia greca: «È Euterpe in cassetta. È la musica in scatola. È la musica purificata dalla macchina».<sup>154</sup>

Oltre al già considerato *Agenzia Fix* si impone allora all'attenzione anche il suo *Cristoforo Colombo* realizzato nel 1951 per la RAI (e trasmesso nel 1952) che, per quanto poco rilevante per la componente musicale con funzione essenzialmente esornativa, lo è invece nella concezione dell'azione che fa vivere il personaggio al di là dello spazio e del tempo. Responsabile di avere allontanato il centro della civiltà dall'Europa aprendo la via dell'America, come uno spirito inquieto il celebre personaggio si aggira infatti seminando il panico nella Washington del presidente Truman, dove il suo compito è quello di richiamare gli Americani, tornati in Europa a liberarla dalla barbarie del totalitarismo, alla coscienza di essere loro ora i veri europei. Compiuta la missione Colombo può finalmente morire.<sup>155</sup>

150 Eck, *À la recherche d'un art radiophonique*, p. 274.

151 «Radioprogramma», 12/21, 20 maggio 1944, pp. 3, 9.

152 Lécroart-Honegger, *La radio et le drame radiophonique*, p. 228.

153 Vi compare pure l'anima di Beethoven, che si rivolge a quella di Wagner con queste parole: «Sì, Signor collega Wagner, un decimo di questi onori in vita e non avrebbe avuto bisogno di farsi prestare soldi» (immagine riportata in Susanna Grossmann-Vendrey, *Rundfunk und etablierte Musikleben*, in *Programmschichte des Hörfunk*, vol. 2, p. 782).

154 Savinio, *Scatola sonora*, p. 485.

155 Alessandro Tinterri, *Savinio e lo spettacolo*, Bologna, Il Mulino, 1993, pp. 198–200.

In questo senso sulla stessa via non a caso Savinio si era significativamente già mosso nella sua *Alceste di Samuele*, tragedia pubblicata nel 1949 trasponendo nella ripresa del soggetto euripideo un fatto vero, il suicidio della moglie ebrea del direttore artistico della viennese Universal Edition, intenzionalmente commesso allo scopo di evitargli il divorzio impostogli dai nazisti per mantenere la sua posizione professionale. Oltre ai due livelli, quello reale e quello dei trapassati (il «Kursaal dei Morti») – nella fattispecie il ruolo di Eracle che riporta dagli inferi Alceste (Teresa) è ricoperto dallo spirito di Franklin Delano Roosevelt – in tale tragedia troviamo in azione l'altoparlante incombente – «È con queste voci metalliche e senza corpo, che l'uomo oggi fa paura all'uomo»<sup>156</sup> – in una forma di dialogo con i personaggi sovrastati autoritariamente da ripetute esortazioni («Il lutto non deve apparire in questa casa»),<sup>157</sup> in cui è difficile prescindere dal riferimento all'esperienza della voce trasmessa via etere dalla radio. Con riferimento agli annunci radiofonici Savinio aveva d'altronde già usato l'espressione «voce metallizzata dell'aralda» in un articolo del 1940.<sup>158</sup> Si tenga inoltre conto in proposito della scelta di Giorgio Strehler relativa alla prima rappresentazione avvenuta al Piccolo Teatro di Milano nel giugno 1950 di ambientarvi l'intero secondo atto in un buio quasi totale che, al di là del risultato di fomentare ulteriormente le reazioni contrariate del pubblico per un lavoro di per sé già problematico,<sup>159</sup> mirava a realizzare una sorta di teatro dell'ascolto.

D'altra parte sul fascino dell'effetto dell'altoparlante come istanza incombente parla da solo un lavoro realizzato dalla RSI negli anni 40, *Messaggio*, il cui retroscena realizzativo fu documentato in un articolo illustrativo:

L'azione si svolgeva tutta su due piani ben distinti: vi era sopra tutto la voce metallica dell'altoparlante che guidava la vita, ora per ora, dei galeotti raccolti nel cortile di un penitenziario [...] Per ottenere questi effetti particolarissimi, la messa in onda di *Messaggio* ha richiesto molta pazienza e molte prove. Per ottenere la voce dell'altoparlante si è piazzato l'attore in un angolo del locale di trasmissione, in posizione sopraelevata, e alla sua voce, con un sapiente giro di potenziometro, si è aggiunta la pastosità dell'eco modulata a volontà.<sup>160</sup>

156 Alberto Savinio, *Alceste di Samuele*, Milano, Bompiani, 1949, p. 12. Più o meno allo stesso periodo risale l'incompiuto progetto radiofonico di Antonin Artaud intitolato *Il n'y a plus de firmament*, costellato di annunci provenienti dalla «voix d'un haut-parleur»: «Immense découverte – Le ciel matériellement aboli – La terre à une seconde de Sirius – La télégraphie céleste est faite – Le langage interplanétaire est établi (Peter Szendy, *Radio-Artaud: le théâtre, l'enregistrement, l'écoute*, in *Musique et dramaturgie. Esthétique de la représentation au XXe siècle*, sous la dir. de Laurent Feneyrou, Paris, Publications de la Sorbonne, 2003, p. 707). Lo stesso autore ha rilevato: «Mais cette dimension spectrale de la radiophonie d'Artaud apparaît aussi, et même surtout, lorsque sa voix se dédouble. Lorsqu'elle devient plusieurs voix en une. C'est toute la 'Conclusion' de *Pour en finir avec le jugement de dieux*, dite par la 'seule' voix d'Artaud» (ibid., p. 714).

157 Savinio, *Alceste di Samuele*, pp. 82–89.

158 Alberto Savinio, *Concerto radiofonico*, in Id., *Scatola sonora*, p. 476.

159 *Note di Alessandro Tinterri*, in Alberto Savinio, *Alceste di Samuele e atti unici*, Milano, Adelphi, 1991, pp. 335–336. Non è allora senza significato il fatto che uno dei primi lavori realizzati per la radio nel 1929 fosse *Alkestis*, «Gedicht für Chören und Orchester» composto per Radio Monaco da Hermann Waltershausen, direttore della locale Staatliche Akademie der Tonkunst ma anche consigliere musicale di detto ente radiofonico (Stoffels, *Rundfunk als Erneuerer und Förderer*, pp. 874, 883).

160 *Possibilità della radio: illusioni e realtà. Ricordi di una vecchia trasmissione da [...] Sing-Sing*, «Radioprogramma», 13/35, 1° settembre 1945, p. 3.

Se poi consideriamo che parallelamente George Orwell nel romanzo *1984* (uscito nel 1949), sulla scorta delle degenerazioni prodotte dai fascismi e dallo stalinismo, illustrava la rappresentazione dei regimi dittatoriali specificamente proprio attraverso l'incombere autoritario e minaccioso dei messaggi trasmessi via etere, avremmo la misura della portata di come tale percezione crebbe nell'immaginario del tempo. Trasferendo l'azione 40 anni dopo rispetto al proprio tempo, Orwell identificava il mezzo di persuasione autoritaria nella televisione che si sarebbe affermata, ma è significativo che la sua portata venisse misurata non sull'effetto dell'immagine, bensì su quello del suono:

Un attimo dopo, dal teleschermo in fondo alla sala esplose uno stridio lacerante, terribile, come se a produrlo fosse stata una qualche mostruosa macchina mal lubrificata, un rumore che allegava i denti e faceva rizzare i capelli in testa. L'Odio era cominciato.<sup>161</sup>

In ogni caso ne rappresentava il dispotismo attraverso il mezzo tecnico:

Da una piattaforma drappeggiata di scarlatto un oratore del Partito Interno [...] arringava la folla [...] La sua voce, resa metallica dagli altoparlanti, vomitava un elenco interminabile di atrocità, massacri, deportazioni, saccheggi, stupri, torture di prigionieri, bombardamenti di civili, propaganda sleale, aggressioni immotivate, patti infranti.<sup>162</sup>

Nello specifico il mezzo tecnico non solo trasmetteva, ma ascoltava, cioè spiava:

«Voi siete i morti» disse una voce metallica alle loro spalle.

[...] Era accaduto, infine! Non potevano fare altro che restare immobili [...] Disobbedire agli ordini di quella voce metallica che proveniva dalla parete era impensabile. Si sentì uno scatto, come se fosse stato girato un fermo, poi lo schianto di un vetro che andava in frantumi. Il quadro era caduto a terra, rivelando il teleschermo alle sue spalle.<sup>163</sup>

A questo proposito, stante il giudizio (per certi versi dogmatico ma acuto) di Pestalozza su *Hymnen* (1967–1970) di Stockhausen in quanto opera mirante «a prevaricare l'ascoltatore mediante il discorso senza fine, a bloccarlo così, per asservirlo»,<sup>164</sup> c'è da chiedersi se l'«autoritarismo» che la informerebbe, oltre che dalla sua 'lunghezza wagneriana', non dipenda anche dall'effetto opprimente (dal coefficiente di fatalità) legato alla riproduzione attraverso gli altoparlanti delle parti preregistrate recanti le elaborazioni simboliche degli inni nazionali.

Anni più tardi l'effetto acustico dell'altoparlante, nella sua risonanza in profondità spaziale ('oracolare'), è stato abilmente sfruttato nella citata *Voce dell'inferno* di Torricella e Sciarino, accanto agli altri procedimenti (sussurri, mormorii a microfono a contatto, ecc.). In

161 George Orwell, *Nineteen Eighty-Four*, Secker & Warburg, London 1949, trad. it. 1984, Milano, Mondadori, 2016, p. 14.

162 Ibid., p. 190.

163 Ibid., pp. 227–228.

164 Luigi Pestalozza, *L'opposizione musicale*, Milano, Feltrinelli, 1991, p. 139.

verità la dimensione ultraterrena si ritrova costantemente anche in lavori radiofonici lungo i vari decenni del dopoguerra. È il caso di *Una notte in paradiso* (1959), adattamento di Luigi Bazzoni di una fiaba di Italo Calvino per la musica di Valentino Bucchi,<sup>165</sup> e ne *La fidanzata del bersagliere* (1960) di Edoardo Anton con le musiche di Armando Trovaioli.<sup>166</sup> È il caso anche della voce scissa dal corpo che la produce (*Mi devi ascoltare*, radiodramma di Nigel Kneal con stacchi musicali di Luciano Berio, 1955)<sup>167</sup> e di *Vento d'agosto* di Enrico Bassano e Dario G. Martini con la musica di Valentino Bucchi (1958), in cui la voce di una vecchia campana rievoca l'episodio dell'arrivo nel villaggio di un pallido e inquietante ragazzo dai capelli corvini il cui linguaggio era formato dai suoni prodotti da «un strumento strano», capaci di accendere e travolgere in modo insano gli animi degli ascoltanti.<sup>168</sup> Per certi versi in tale contesto andrebbe fatto rientrare anche l'originale ciclo di trasmissioni curate da Lidia Motta andato in onda sul Secondo Programma della RAI dal 1973 al 1975, intitolato *Le interviste impossibili*, in cui autori viventi (Umberto Eco, Edoardo Sanguineti, Guido Ceronetti, Vittorio Sermonti, Luigi Malerba, Alberto Arbasino e altri) erano chiamati a confrontarsi con figure storiche richiamate dalla profondità del tempo a dialogare con loro (Pitagora, Socrate, Jack lo Squartatore, Marco Aurelio, Epicuro, D'Annunzio, ecc.).<sup>169</sup>

In verità se Arnheim, intitolando il settimo capitolo del suo trattato *Elogio della cecità: liberazione dal corpo*, aveva già collegato l'ascolto radiofonico a un processo di smaterializzazione, ancora quarant'anni dopo nella prefazione alla sua ripubblicazione nel 1979, nel riferirsi alle virtualità dei radiodrammi di «realizzare soggetti liberi da ogni limite spaziale e temporale», egli li evidenziava come dipendenti da

rapporti non più geografici, ma di pensiero, l'incontro non realistico di figure oniriche e la presenza acustica di creazioni fantastiche, di dei o di personificazioni hanno fatto della radio la forma espressiva prediletta non solo per pezzi didattici come *Il processo di Lucullo* di Brecht, ma anche per le fiabe spettrali di Dürrenmatt o le costruzioni giocose di Ionesco.<sup>170</sup>

165 Due amici legatissimi fanno un giuramento: chi per primo si sposerà dovrà chiamare l'altro per comprare l'anello. Giunto il momento del primo matrimonio uno degli amici è ormai morto per cui non resta che richiamarlo dall'aldilà, ecc. (si veda De Benedictis, *Radiodramma e arte radiofonica*, p. 246).

166 A pochi giorni dal matrimonio Anita perde il suo futuro marito, un bersagliere, ma la morte ha unito più che separato i due fidanzati. Il bersagliere, in spirito, è sempre vicino alla donna che accetta di continuare in tale relazione spirituale. Ma in punto di morte lo stato di purezza raggiunto dalla ragazza rischia di separare i due innamorati (lei predestinata al Paradiso e lui sospeso nel Purgatorio). Accortasene, Anita riesce a evitare il pericolo rievocando con lui un loro lontano peccatuccio carnale, poco per l'Inferno, ma quanto basta per restare accanto al bersagliere nel Purgatorio (ibid., pp. 249–250).

167 Drama interamente svolto nel cavo telefonico in cui rimasta imbrigliata la voce di una donna suicida (ibid., p. 237).

168 Ibid., p. 243.

169 Simonelli, *Cari amici vicini e lontani*, pp. 90–91. Si trattò di 82 puntate, i cui copioni furono parzialmente pubblicati da Bompiani (Milano 1975).

170 Rudolf Arnheim, *Rundfunk als Hörkunst und weitere Aufsätze zum Hörfunk*, München-Wien, Carl Hanser Verlag, 1979, trad. it. *La radio, l'arte dell'ascolto e altri saggi*, Roma, Editori Riuniti, 1997, p. 22.

Inoltre, in un saggio risalente al 1930, constatando come il mezzo radiofonico avesse la capacità di praticare forme più libere rispetto al principio dell'unità di luogo, di tempo e d'azione, egli giungeva a riconoscerci possibilità più estese rispetto al film:

In assenza dell'elemento visivo, i cambiamenti di scena si attuano più facilmente rispetto al cinema. Ciò che in un film può solo essere accennato, lo si può realizzare alla radio, dove è possibile far incontrare persone che vivono in luoghi e tempi diversi: Goethe e Frick, disoccupati berlinesi e commercianti di cereali argentini. Non è l'ascoltatore a 'ricomporre' nella sua mente l'immagine mancante, bensì sono le voci completamente staccate dallo spazio a parlargli.<sup>171</sup>

Appare allora sintomatico il fatto che il 1° ottobre 1950 la serata inaugurale del Terzo programma della RAI, dopo gli interventi di Roberto Sernesi e di Emilio Cecchi, avvenisse intorno al tema di Orfeo, con la diffusione della *Favola di Orfeo* del Poliziano, rappresentata dalla Compagnia di prosa di Roma, dell'opera di Monteverdi (III, IV e V atto) con l'Orchestra e il Coro di Milano diretti da Vittorio Gui, di pagine scelte dall'*Orphée aux Enfers* di Offenbach e dell'*Orpheus* di Stravinsky, composto due anni prima.<sup>172</sup> Inequivocabili risuonano quindi le parole di Corrado Pavolini nell'introdurre sul «Radiocorriere» lo storico evento, indicando nel mitico personaggio il simbolo della voce del mezzo di comunicazione radiofonico:

Ogni attività che dallo spirito e dalla buona fede promani e che allo spirito e alla buona fede si rivolga non può idealmente che intitolarsi ad Orfeo, adesso come ieri e come sempre, che partire da Orfeo, da Orfeo impetrandolo un viaggio propizio ai suoi lamenti. L'Orfeo dell'epoca nostra così buia è una voce per l'appunto: pura voce e voce cieca, la radio. E vorrebbe essere, nel suo impegno più alto, una voce veggente. È la ragione sostanziale per cui la Radio Italiana apre col Terzo Programma un nuovo campo d'azione alla compromettente facoltà di sollecitare le coscienze in ascolto [...] e incanterà la belva?

Dunque la serata inaugurale invoca su di sé, nei sacri nomi della poesia e della musica (ma anche di tutte le arti e le scienze, beninteso, e delle discipline storiche e morali) la protezione del primo cantore.<sup>173</sup>

## 6. Elevazione e ricerca dell'assoluto

Era questo in fondo il riconoscimento del fatto che il mezzo tecnico più avanzato nella diffusione del suono, anziché vincolare l'ascolto alla dimensione immanente e materiale che ci si aspetterebbe nel superamento dei retaggi del passato, viceversa resuscitasse un rapporto sperimentato agli albori dell'umanità:

171 Ibid., pp. 212–213.

172 Giuliani, *La musica alla RAI*, p. 194.

173 Corrado Pavolini, *Orfeo*, «Radiocorriere», 27/40, 1–7 ottobre 1950, p. 14. Lo spettacolo inaugurale intitolato a Orfeo costituiva la prima delle *Serate a soggetto*, ciclo del Terzo programma ideato da Alberto Mantelli (Pozzi, *La radio di Antonio Baldini*, p. XLVIII).



Car, en définitive, cette méthode de graver dans l'esprit de l'auditeur, sous forme rythmée et musicale, des vérités proverbiales à retenir, n'est autre chose que la résurrection de la transmission orale des mythes et des légendes utiles, à l'époque où nos ancêtres velus se les communiquaient de bouche à l'oreille, d'une caverne à l'autre...<sup>174</sup>

A tale circostanza in qualche modo si è richiamato addirittura Henry Pousseur:

Non dimentichiamo, prima di tutto, che l'altoparlante che è, perlomeno finora, la vera sorgente, il vero corpo sonoro della musica elettronica non è un niente, non è una cosa qualsiasi. Una membrana tesa non è forse un poco la realizzazione dell'ideale di quei tamburi parlanti di cui le *tablas* indù, per esempio, offrono, probabilmente da millenni, un esempio così straordinario? E le correnti elettriche che noi inviamo ad esso non sono forse i nostri 'modi d'attacco', che sostituiscono le dita o il fiato, i plettri, gli archi o le bacchette dei più antichi strumenti?<sup>175</sup>

È una riflessione che si collega alla teoria di McLuhan che rilevava «la separazione tra il mondo magico dell'orecchio e il mondo neutro dell'occhio» nell'opporre il contesto della comunicazione nelle società orali a quello della società alfabetizzata generata dalla diffusione dei prodotti della stampa.<sup>176</sup> E, se già non mi sembra un caso che un pioniere della musica elettronica quale Karlheinz Stockhausen concepisse il capolavoro di *Gesang der Jünglinge* (1955–1956) con l'introduzione della voce adolescenziale sul testo del Libro di Daniele a glorificazione di dio in un'opera diffusa circolarmente nello spazio da cinque altoparlanti, nella nota inchiesta televisiva di Luciano Berio del 1972, il compositore tedesco così prospettava l'avvenire del suono amplificato elettronicamente:

Pensate, ad esempio, che l'uomo già vola sulla Luna e presto andrà sugli altri pianeti; forse già all'inizio del prossimo secolo noi usciremo fuori del sistema solare. Ecco, gli uomini vogliono sempre andare oltre, diventano degli esseri sempre più spirituali.

[...] Ci serviremo sempre più di mezzi tecnici: l'uomo si ridurrà così a un sacco di carne e ossa; questo dimostrerà sempre di più che l'uomo è un essere spirituale, che può trasferirsi nel cosmo e non sarà più legato alle sue spoglie mortali.

[...] Nel futuro esisteranno soprattutto piccole formazioni orchestrali, composte magari di sei esecutori intercambiabili, che suoneranno soprattutto strumenti elettronici o semi-elettronici.<sup>177</sup>

Sul fatto che la pratica dell'amplificazione elettrica del suono con conseguente diffusione attraverso altoparlanti in Stockhausen si profilasse sempre più come mezzo che rimanda a una dimensione espressiva travalicante il vissuto reale parlano esplicitamente alcuni

174 *La publicité sonore et musicale*, articolo di P. Allard pubblicato in «Radio-Magazine» del 16 novembre 1930, citato in Bennet, *La musique à la radio*, p. 229.

175 *La musica elettronica. Testi scelti e commentati da Henri Pousseur*, Milano, Feltrinelli, 1976, p. 245.

176 McLuhan, *The Gutenberg Galaxy*, p. 47.

177 Testimonianza rilasciata nella nona puntata del ciclo *C'è musica & musica* di Luciano Berio pubblicato in *Una polifonia di suoni e immagini*, a cura di Angela Ida De Benedictis, Milano, RAI Eri – Feltrinelli, 2013, p. 109.

suoi titoli (*Sternklang*, 1971; *Sirius*, 1975–1977), mentre all'ascolto a occhi chiusi proprio della radio rimandano i 'cori invisibili' del ciclo teatrale *Licht* (*Montag, Donnerstag*, ecc., 1977–2003).

Prieberg ha colto questo aspetto della concezione spiritualistica dell'arte formulata da Stockhausen ponendola in relazione con il pensiero di Bergson, per il quale «l'uomo supera spazio e tempo con i suoi mezzi tecnici, cioè si dilata corporeamente, il corpo attende anche un corrispondente incremento spirituale, e così la meccanica – le cui origini del resto sono più mistiche di quel che non si creda – esige una mistica». <sup>178</sup> Su questa linea si era posto anche il filosofo Max Bense, secondo il quale «la tecnica produce un mondo surreale [...] In ogni caso l'arte, che riferisce qualche cosa, qualsiasi cosa di questa tecnica, è un'arte che partecipa a essa, che ne è un elemento, che non dipinge, bensì istrumenta, cioè un'arte surrealista». <sup>179</sup>

D'altra parte – nella messa a fuoco della disposizione all'ascolto quale si è configurata nel tempo – è sintomatico che un pioniere delle ricerche intorno alla musica radiofonica quale fu Hermann Scherchen, nell'esecuzione orchestrale collocata nello studio asettico senza presenza diretta di pubblico, sottratta a ciò che di accidentale ciò normalmente implica, vedesse il raggiungimento di un ideale realizzazione ai limiti della perfezione:

Le trasmissioni prodotte in studio hanno qualcosa di definitivo, esse concernono l'opera nella sua stessa definizione formale. *L'esecuzione in concerto* è legata ad aspetti relativi, mentre alla *trasmissione dallo studio* spetta l'obbligo di realizzare l'assoluto. <sup>180</sup>

Non va nemmeno dimenticato che nello stesso concerto in cui fu proposto *Gesang der Jünglinge* fu presentato anche *Spiritus intelligentiae Sanctus op. 152* di Ernst Krenek per soprano, tenore, recitante e vari suoni elettronici, realizzato nello studio radiofonico di Colonia nel 1955. Vantando un'esperienza che in gioventù non solo l'aveva visto operare sul fronte radiofonico facendosi conoscere nel 1924 per un noto *Radio-Blues*, ma che l'aveva visto comporre per lo Studio di Kassel musiche per le festività di Natale e di Pasqua 1925/26, <sup>181</sup> quando egli ascoltò per la prima volta musica elettronica «notò che il suo suono era quello 'dell'acciaio, spettrale, fugace e astratto, quasi monotono e tuttavia

178 Prieberg, *Musica ex machina*, p. 90.

179 Ibid.

180 Hermann Scherchen, *Bekennnis zum Radio. Gedanken zu den Problemen der Orchestermusik im Radio*, Bern (9 agosto 1944), dattiloscritto pubblicato in Hermann Scherchen, *Werke und Briefe*, vol. 1: *Schriften 1*, hrsg. von Joachim Lucchesi, Bern [...], Peter Lang, 1991, p. 126. Tale riflessione si collega a una considerazione a suo tempo proposta dallo scrivente riguardo al contributo dato dalla radio a propagandare l'idea di musica assoluta (Carlo Piccardi, *Prosaico e sublime: storia e attualità di confronti musicali*, in *La radio che non c'è. Settant'anni, un grande futuro*, a cura di Franco Monteleone, Roma, Donzelli Editore [Interventi 14], 1994, p. 88; in versione ampliata anche in «Nuova Rivista Musicale Italiana», 29/3, luglio-settembre 1995, p. 400).

181 Stoffels, *Rundfunk als Erneuerer und Förderer*, pp. 863, 942.

eccitante – qualcosa di simile a un'aurora boreale musicale'». <sup>182</sup> Di lì gli venne l'impulso a concretizzare in quei termini l'idea di un oratorio pentecostale:

Circa dieci anni fa ero pronto a formulare un abbozzo per il testo, e misi pure su carta i primi schizzi musicali... Accingendomi all'elaborazione di questo progetto fui invaso da una crescente delusione. La musica che cominciai ad abbozzare non sembrò rispondere in alcun modo alla particolarità del tema da me prescelto. Ma poi mi si affacciarono con frequenza dei suoni che non seppi realizzare coi mezzi a me conosciuti. Specialmente il concetto dello Spirito Santo si associava quasi sempre all'idea di un rimbombo chiaro, riempitivo dello spazio, e che si snodava in esso: non lo seppi tradurre. Con rincrescimento misi da parte il lavoro.

Quando due anni fa venni a conoscere i lavori dello studio elettronico del Westdeutscher Rundfunk di Colonia, incontrai dei suoni che risvegliavano quelle mie antiche percezioni, e sentii che il mezzo elettronico mi avrebbe offerto delle nuove possibilità per tentar ancora quel grande progetto. <sup>183</sup>

Indipendentemente dalla relativa rarità della produzione di musica elettronica va notato che negli ambienti radiofonici, per la consustanzialità estetica, il suo riconoscimento fu pressoché immediato, portando a una continuità di realizzazioni esibite particolarmente nelle occasioni internazionali di incontro e di scambio di esperienze. Nel 1957 il Prix Italia che si tenne a Taormina assegnò il premio a *La grande tentazione di sant'Antonio* del belga Louis de Meester (da una poesia di Michel de Ghelderode), che si avvaleva delle recenti applicazioni tecnologiche di nuovo in una prospettiva spiritualistica:

Il compositore aveva musicalmente accentuato in modo suggestivo lo sfondo dell'argomento e delle figure – sant'Antonio, le sirene, i diavoli, Salomè –; accanto a una grande orchestra sinfonica, orchestra da camera, jazz, cantanti, doppio coro, organo e cembalo – in parte denaturati, vi erano i vari elementi di musica elettronica e concreta, montaggi e trasformazioni di voci, tutti gli effetti acustici della fosforescenza del mare, il luccichio, il canto, le grida, risate disumane; apparizioni e sparizioni degli spiriti infernali, i loro svolazzi all'intorno, la voce che sussurra 'Indietro Satana!' e un amen conclusivo, che con frequenze spostate sale ad altezze soprannaturali. <sup>184</sup>

Era quello il tempo in cui la musica elettronica veniva coltivata in termini assolutistici, essendo diffusa in pubblico in una forma quasi sacrale a causa dell'assenza dell'esecutore-mediatore, il venir meno della cui funzione umanizzante produceva una comunicazione perentoria. Forse il primo ad attirare l'attenzione su questo aspetto di imperiosa imposizione d'ascolto, rilevando nel contempo una forma di 'ritorno all'ordine' dopo alcuni anni scegliendo prevalentemente di coniugare suoni sintetici con suoni strumentali prodotti dal vivo, è stato Konrad Boemer:

182 Prieberg, *Musica ex machina*, p. 185.

183 Testimonianza di Krenek riportata in Roman Vlad, *Storia della dodecafonìa*, Milano, Edizioni Suvini Zerboni, 1958, p. 271.

184 Prieberg, *Musica ex machina*, pp. 204–205.

Les photos des présentations de concert (qui n'étaient pas des exécutions) en Allemagne ou en France montrent bien ces spectateurs déroutés, accrochés à leur chaise et fixant deux ou quatre haut-parleurs, comme s'il s'agissait de la Caaba à la Mecque ou d'un tabernacle chrétien, habité par un Dieu invisible. Lorsque la musique électro-acoustique (depuis environ 1960) se mit en quête de nouveaux attraits optiques, elle retomba sous l'emprise de ceux des concerts bourgeois: elle se ré-instrumentalisa, et la solution toute prête des 'solistes devant la bande qui se déroule' n'est guère plus qu'un 'concerto grosso' évolué (*Kontakte* de Stockhausen, etc.).<sup>185</sup>

In proposito – anche se esente da diretti riferimenti religiosi – va considerata la prassi compositiva di Luigi Nono, ben presto attirata dalle possibilità del suono trasformato e riprodotto elettronicamente, non solo per quanto riguarda le sue composizioni per nastro magnetico realizzate nello Studio di Fonologia della RAI, ma soprattutto quelle facenti uso del live electronics. Se in queste è d'un canto recuperata la presenza performativa degli interpreti dal vivo, dall'altro la conseguente diffusione per mezzo degli altoparlanti non va intesa solo come un procedimento di spazializzazione della dimensione sonora in senso evolutivo (come prevalentemente si ritiene), ma anche come ricorso a un mezzo incombente, impostosi nella prassi come un fattore storicamente segnato da un significativo grado di fatalità, capace di incutere timore per la sua presenza oppressiva.

Non a caso, in un'opera chiave quale *A floresta é jovem e cheja de vida* (1966), sia i momenti 'lirici' di suoni selezionati per la trasparenza in altezze sideree inarrivabili sia i più drammatici quali il riferimento all'escalation' dei bombardamenti propugnata dal governo americano per la guerra del Vietnam – episodio che raggiunge una conflagrazione sonora agghiacciante – gli altoparlanti si rivelano quali strumenti di impatto impressionante. Nella fattispecie, per la carica evocativa, il riferimento agli specifici avvenimenti di lotta armata sfugge esemplarmente all'abbraccio limitativo della cronaca per conseguire un livello di rappresentazione profondamente tragico ed elevato a una dimensione irrealistica di pregnanza decisamente spirituale. Tale livello di percezione è stato riconosciuto da Massimo Cacciari relativamente alle successive realizzazioni noniane che hanno indotto il filosofo veneziano a teorizzare l'ascolto come «organo dell'intelligenza spirituale»,<sup>186</sup> nel periodo in cui era coinvolto nel progetto di *Prometeo* (1984), indicato appunto come «tragedia dell'ascolto», opera chiave per la quale egli stesso approntò i testi. Nonostante i tentativi di scindere la pretesa concezione 'teologica' del filosofo opponendola a quella 'fenomenologica e materialista' del compositore,<sup>187</sup> non può sfuggire l'afflato spirituale che ha nutrito la tensione di Nono verso

185 Konrad Boemer, *Aspects socio-esthétiques de la musique électronique*, «Contrechaps», 11, agosto 1990, p. 23.

186 Massimo Cacciari, *Per l'ascolto di Nono*, versione preliminare dattiloscritta comunicata al compositore e conservata nell'Archivio Luigi Nono a Venezia, pubblicata in versione definitiva con il titolo *L'ascolto*, in Massimo Cacciari, *Dell'inizio*, Milano, Adelphi, 1990, p. 595.

187 Si veda Matteo Nanni, *Politica come silenzio / il silenzio della politica. Riflessioni sulla questione dell'impegno (Politica dell'ascolto III)*, in *Presenza storica di Luigi Nono*, a cura di Angela Ida De Benedictis, Lucca, LIM, 2011 (Quaderni di M/R, 60), pp. 232–237.

gli «inattesi ascolti», gli «istanti inauditi per tempi a più dimensioni, atemporali»,<sup>188</sup> e verso gli «infiniti possibili»<sup>189</sup> che rimanda esplicitamente agli «infiniti universi» di Giordano Bruno,<sup>190</sup> rilevata da Cacciari come «dimensione d'*incanto* rispetto al suono»<sup>191</sup>, cosa che, se non proprio 'sacrale', implica un processo di trascendenza. Processo che il compositore ha riconosciuto in Wagner,<sup>192</sup> per la capacità di svincolarsi dallo spazio unidirezionale dei teatri e delle sale di concerto ottocenteschi funzionalizzato a sollecitare la vista «nel fronte a fronte» a seguire i gesti degli esecutori.<sup>193</sup>

A dire il vero tale concezione risaliva al primo lavoro teatrale di Nono, ad *Intolleranza 1960*, all'idea di

teatro non più limitato alla scena (come in una chiesa) ma in tutta la sala, non più unità di luogo – scenico – come non più unità di tempo – e d'azione.

ma con installazioni di amplificatori in sala in vari posti, collegati con magnetofoni (nastri – registrazioni già preparate – anche con mezzi e suoni elettronici) o direttamente con voci-canti-strumenti sulla o dietro la scena, ma diffusi da udire in sala alle spalle, a destra a sinistra in alto in basso dappertutto!

(nessuna complicazione tecnica!!!! ma oggi piuttosto semplice).

non più elemento visivo e auditivo collegati: cioè ascolto quello che vedo e viceversa come sempre finora – ma sviluppo autonomo e collegato delle possibilità auditive-visive, e sviluppo simultaneo di varie possibilità,<sup>194</sup>

realizzato poi diffondendo i cori, preregistrati quindi non per ragioni pratiche ma intenzionalmente, per l'effetto particolare che potevano produrre con quella soluzione.

È inoltre da rilevare che la seconda parte di *Intolleranza 1960* si apre su un episodio del tutto acusmatico: un montaggio su nastro magnetico diffuso dagli altoparlanti rappresenta il dominio della burocrazia attraverso l'incalzare di voci sovrapposte con effetto cumulativo, che esibiscono le sue regole assurde e costrittive; mentre nella prima parte sono introdotte la «voce di [Henri] Alleg» (quarta scena, testimone della tortura), rispettivamente la «voce di Sartre» (quinta scena), pure diffuse attraverso gli altoparlanti. Il montaggio del relativo nastro magnetico fu realizzato da Bruno Maderna presso lo Studio di Fonologia della RAI di Milano su materiali forniti da Nono. In un quaderno risalente

188 Luigi Nono, *Frammenti di diari*, in *Verso Prometeo*, a cura di Massimo Cacciari, Milano, Ricordi, 1984, p. 11.

189 *Conversazione tra Luigi Nono e Massimo Cacciari raccolta da Michele Bertaggia*, in *Verso Prometeo*, p. 37.

190 *Un'autobiografia dell'autore*, pp. 11, 72–73.

191 *Conversazione*, p. 23.

192 «Col *Tristano* si entra davvero in uno spazio attraversato da proiezioni tra silenzi, suoni e soprattutto *nuovi suoni... 'ultrasuoni'*. Ecco! a proposito del *Tristano* direi che Wagner è effettivamente giunto a comporre 'ultrasuoni': suoni non 'naturalistici' ma che tuttavia esistono: l'inudibile reso infinito udibile. Questo è il magico del *Tristano!!!*» (ibid., p. 34).

193 Ibid., p. 25.

194 Lettera ad Angelo Maria Ripellino dell'11 gennaio 1960, riportata in *Intolleranza 1960, a cinquant'anni dalla prima assoluta*, a cura di Angela Ida De Benedictis e Giorgio Mastinu, Venezia, Marsilio, 2011, p. 62.

agli anni 1956–1957 con appunti preparatori di questo lavoro il compositore annotò: «uso di microfoni – e altoparlanti, non solo per le voci (coro e soli) ma anche per gli strumenti, o in orchestra o dietro il palcoscenico [...] IMPORTANTE TECNICO – MAESTRO DEL SUONO».<sup>195</sup>

In proposito merita attenzione la messa in scena berlinese del *Moses und Aron* di Arnold Schönberg nel 1959 diretta da Hermann Scherchen che, per quanto concerne l'incompiuto terzo atto, venne così documentata da Hans Heinz Stuckenschmidt:

il testo del terzo atto venne recitato [gesprochen], e in aggiunta il nastro con la musica della prima scena venne diffuso a bassissimo volume. L'effetto era quello di un radiodramma [Hörspieeffekt], nient'affatto malvagio finché la musica rimane in penombra come una sorta di visione del ricordo.<sup>196</sup>

Si trattava del risultato dell'applicazione delle ricerche che il grande direttore d'orchestra conduceva fin dal 1954 nel suo «Studio di musica e elettroacustica» di Gravesano, su cui si espresse in una conferenza tenuta a Berlino nel 1962:

Ho quindi proposto, e [Gustav Rudolf] Sellner [il regista] ha accettato subito, che la prima scena, che si svolge in un ambiente irreali, la scena del rovetto (una delle grandi visioni dell'antichità), fosse fatta con la musica elettronica, in modo che la musica della parte recitata venisse da dietro, dal fondo della scena, mentre l'altra musica, quella che viene dallo Spirito, venisse dai lati [...]<sup>197</sup>

Pur risultando non trattarsi di 'musica elettronica' vera e propria, si trattava pur sempre di esecuzione preregistrata e diffusa attraverso altoparlanti, per di più stereofonicamente con effetto mirante a impressionare lo spettatore-ascoltatore. Il maestro illustrò più dettagliatamente tale scelta riguardo alla scena del rovetto:

Nell'orchestra cantano le 6 voci solistiche; in aggiunta risuona il coro parlato dal «cespuglio ardente» (fondo della scena). Ambedue furono registrati per mezzo di un apparecchio a due piste spazialmente distinte e allo stesso modo – orchestra e solisti vocali attraverso altoparlanti direttamente dalla fossa d'orchestra e coro parlato attraverso altoparlante dal fondo della scena – riprodotti.<sup>198</sup>

195 Angela Ida De Benedictis, *Azione e trasformazione: la riconquista di un'idea. Genesi drammaturgica e compositiva di Intolleranza 1960*, «Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft / Annales Suisses de Musicologie / Annuario Svizzero di Musicologia», 28–29, 2008–2009, p. 328. Va segnalato inoltre che, nella fase progettuale, per la *Composizione per orchestra n. 2 – Diario polacco '58*, Nono «intendeva registrare la propria testimonianza sullo sterminio nazista perpetrato ad Auschwitz, Birkenau e Varsavia [prevedendo l'uso di un] nastro stereofonico» (ibid., p. 330).

196 Hans Heinz Stuckenschmidt, *Berliner Triumph für Moses und Aron trotz Störversuchen*, «Melos», 26/11, 1959, p. 339 (riportato in Angela Ida De Benedictis, *Arnold Schönberg, Moses und Aron, Druck mit Dirigie-reintragungen von Bruno Maderna*, in «On revient toujours». *Dokumente zur Schönberg-Rezeption aus der Paul Sacher Stiftung*, hrsg. von der Paul Sacher Stiftung, Mainz, Schott, 2016, pp. 142).

197 Hermann Scherchen, *Dramaturgie und Regie der Oper*, in Id., *Werke und Briefe*, p. 203.

198 Hermann Scherchen, *Methoden elektroakustischer Schallaufnahmen*, «Gravesaner Blätter», 15/16, 1960, p. 149.

Soluzione audacemente adottata anche per l'intermezzo («Moses, wo bist du»):

Il compositore prescrive di eseguire il coro, in parte sussurrato in *pp*, nell'oscurità. Dalle combinazioni di altoparlanti montate nel soffitto della sala le parole del coro sprizzano sugli spettatori [Zuhörern] come scintille di pensiero. Sulla riproduzione elettroacustica a due piste delle parti corali entra in aggiunta l'orchestra *live* suonando e accompagnando.

Interventi preregistrati Scherchen adottò anche per alcune scene successive (seconda del secondo atto, canto delle quattro vergini, fine della seconda scena del secondo atto). Per il terzo atto il maestro giunse a concepire la riproduzione da nastro magnetico attraverso una combinazione di nove altoparlanti disposti ad arco sul fondo della scena, azionati in successione o alternati a gruppi.<sup>199</sup>

Luigi Nono – allievo di Scherchen a cui a quel tempo era ancora strettamente legato – dovette averlo constatato, tanto più che sappiamo essere egli stato a conoscenza della soluzione suggestiva e peraltro avventurosa, sintomaticamente immaginata dallo stesso Schönberg per la scena delle «quattro voci del rovetto», attraverso le quali a Mosè si manifestava la volontà di Dio:

si può prendere in considerazione di lasciarle parlare attraverso il telefono dietro la scena, separate l'una dall'altra dal punto di vista sonoro, unite solamente alla vista, ognuna delle quali dotata di un proprio collegamento via cavo e portata in primo piano attraverso altoparlanti, in modo da riunificarsi solo nella sala.<sup>200</sup>

Nono ne era perfettamente al corrente, avendo avuto modo di riferirne in un suo articolo del 1962, in cui precisava:

Già nell'oratorio incompiuto *Die Jakobsleiter* (La scala di Giacobbe), Schönberg pensa all'utilizzazione di varie sorgenti sonore in sala.

In una nota relativa all'idea finale dell'oratorio, ancora nel 1921 inoltre indicava: «Iniziano dal podio i solisti e il coro, poi a poco a poco sempre più i cori lontani nelle orchestre lontane, così che alla fine la musica si diffonde nella sala da tutte le parti». (Per i cori e orchestre lontane – *Fernchöre* e *Fernorchester* – Schönberg intende cori e gruppi orchestrali separati dal podio e collegati per mezzo di microfoni a gruppi di altoparlanti situati in vari punti della sala).<sup>201</sup>

Importante è anche il fatto che, dopo la scomparsa di Scherchen, la concertazione del *Moses und Aron* nella ripresa dello stesso allestimento alla Deutsche Oper fosse

199 Ibid., p. 150. Su Scherchen in generale, e in particolare sulla sua attività a Gravesano e sul suo rapporto con la radio, si veda Carlo Piccardi, «Rendere eterno l'unico». *La linea retta di Hermann Scherchen*, (I) «Musica/Realtà», 48/112, marzo 2017, pp. 125–163, (II), ibid., 48/113, luglio 2017, pp. 95–127.

200 Arnold Schönberg, *Moses und Aron*, Studienpartitur, Mainz, Schott, 1958, p. 3 (riportato in De Benedictis, *Arnold Schönberg*, p. 142).

201 Luigi Nono, *Possibilità e necessità di un nuovo teatro musicale*, in Luigi Nono, *Scritti e colloqui*, I, a cura di Angela Ida De Benedictis e Veniero Rizzardi, Milano-Lucca, Ricordi-LIM, 2001, pp. 124–125.

assegnata a Bruno Maderna, pure suo allievo, il quale ne ripropose tutte le avanzate soluzioni tecnologiche.<sup>202</sup>

Da parte di Luigi Nono è in conclusione significativa l'ammissione della presa di coscienza del superamento dell'abitudine invalsa:

ad un certo momento cominciai ad avvertire in me una specie di sindrome antivisualistica, che non solo mi allontanò da ogni progetto visivo, ma fece esplodere in me tutte le varie esperienze che avevo fatto nello Studio di Friburgo [della Siemens]. Improvvisamente fui tutto preso dalla necessità dell'ascolto in se stesso, della problematicità e delle enormi tensioni che esso poteva suscitare.<sup>203</sup>

Cos'altro è questo se non il recupero dell'originale posizionamento dell'ascoltatore di fronte alla radio, anche se in proposito egli non vi fece mai cenno? Al di là del fatto che varie sue opere implicanti l'elaborazione per nastro magnetico sono state realizzate nello Studio di Fonologia milanese della RAI, non è per niente un caso che alcune di queste siano state espressamente concepite per l'ascolto radiofonico,<sup>204</sup> rivelando una continuità d'azione con l'orizzonte estetico prospettato fin dall'origine della radiofonia che, seppur concretizzato per vari motivi in modo intermittente, ha caratterizzato vari decenni dell'arco del suo sviluppo.<sup>205</sup> Inoltre, constatando che gli studi radiofonici in un modo o nell'altro sono stati il luogo deputato alla produzione e alla trasmissione di musica elettronica (che vi ottenne un riconoscimento pressoché immediato), c'è da chiedersi se non sia riscontrabile un rapporto tra l'evoluzione di detta musica dagli anni 60 in poi – da una parte diramata verso il live electronics (recuperando l'aspetto performativo) e dall'altra arroccatasi nelle cittadelle esclusive della ricerca – e il parallelo prepotente imporsi della televisione sulla radio con l'effetto di determinare un riorientamento strutturale dell'ascolto nella società.

Su questa linea una rilevanza è sicuramente detenuta anche da *Un re in ascolto* (1984), «azione musicale» di Luciano Berio fondata su un libretto di Italo Calvino, il cui punto di partenza è da ricondurre al già citato saggio di Roland Barthes, secondo cui l'intera realtà è fisiologicamente data attraverso la facoltà dell'udito, elaborata dalla coscienza attraverso l'atto di ascoltare:

Tende l'orecchio e ogni suono come ogni silenzio è l'indizio di qualcosa che avviene o non avviene nel palazzo: un cambio di guardia delle sentinelle, un andirivieni per le scale, un galoppo di cavalli. Lo spazio

202 Si veda la p. 237 della partitura annotata da Maderna dell'*Intermezzo* («Wo ist Moses?») in cui figurano le indicazioni a matita: «Coro su tape orchestra alive» (in alto), «Segno al monitor di cominciare», «attacca orch.» (riportata in De Benedictis, *Arnold Schönberg*, p. 141).

203 *Un'autobiografia dell'autore*, p. 71.

204 È il caso del *Contrappunto dialettico alla mente*, prodotto dalla RAI nel 1968 per essere presentato al Prix Italia, ma che fu ritirato per 'motivi di cortesia' nei confronti dei rappresentanti degli Stati Uniti presenti alla rassegna, suscettibili di sentirsi offesi per il contenuto politico dell'episodio «Lo zio Sam racconta una novella» (si veda la *Dichiarazione di Luigi Nono*, in Luigi Nono, *Scritti e colloqui*, I, a cura di Angela Ida De Benedictis e Veniero Rizzardi, Milano-Lucca, Ricordi – LIM Editrice, 2001, pp. 242–243).

205 Se non risulta che Nono si sia mai espresso sull'ascolto radiofonico in quanto tale, è significativo il suo interessamento per la diffusione commerciale degli ultimi mezzi di riproduzione del suono, ad esempio il *walk-man* (*Conversazione*, p. 33).



del palazzo è descritto dai suoni, e anche il tempo: le ore calme e le ore ansiose. In questa esplorazione auditiva il vecchio scudiero non gli è d'aiuto perché è sordo, ma parlandogli all'orecchio, descrivendogli i suoni che non sente, il re padroneggia la propria angoscia.

[...] I suoi passi ora rimbombano. Si rende conto d'essere entrato in un sotterraneo. Una voce nel buio. La riconosce: è quella del suo predecessore imprigionato. È nel sotterraneo della prigione che il re è finito a nascondersi.<sup>206</sup>

Orbene non è un caso che la sua anticipazione sia stata fornita in una composizione destinata alla radio, *Duo*, prodotto per la RAI nel 1982, vincitore del Prix Italia di quell'anno, concepito come dialogo tra «due violinisti» e «un vecchio impresario morente»: «L'impresario ascolta. È chiuso nello spazio irrealistico dei suoi ricordi: dialoga con le voci del suo passato e con la coscienza della sua fine imminente».<sup>207</sup> In *Un re in ascolto* Prospero, il direttore di teatro, vive in solitudine il sentore della morte vicina, attraversato dall'eco dei suoi ricordi, completamente concentrato nella disposizione all'atto del sentire:

I suoni arrivano al porto, al teatro, all'orecchio,  
al grande porto del teatro orecchio [...]  
Io sto qui a orecchio teso e ascolto l'orecchio teatro.  
Qui tornano i suoni partiti da qui  
in questo momento.  
Il mio orecchio teso accoglie quei suoni all'arrivo:  
diversi da com'erano partiti.<sup>208</sup>

D'altra parte – probabilmente memore della sua diuturna pratica radiofonica negli anni Cinquanta che l'aveva confrontato con un immaginario che potremmo chiamare 'animistico' come fu il caso della sua collaborazione alla realizzazione de *La Loire* curata dal regista Alessandro Brissoni nel 1957 –<sup>209</sup> è significativo come già in *Opera* (1969–1977) Berio intendesse la rappresentazione come qualcosa tendente a sottrarsi alla vista:

Ce qui pour moi est très important dans *Opera* c'est d'éviter la scénographie et réaliser tout dans un espace très neutre. Tout se passe comme dans un lieu tout à fait blanc, comme dans une chambre d'hôpital,

206 Italo Calvino, primo abbozzo per *Un re in ascolto*, dattiloscritto riportato in Ute Brüdermann, *Das Musiktheater von Luciano Berio*, Frankfurt a.M., Peter Lang, 2004 (Perspektiven der Opernforschung, 13), pp. 147–148.

207 Avvertenza dell'autore riportata ibid., p. 162. «Ma è stata l'esperienza di *Duo* che ha contribuito, più delle altre, a chiarirne definitivamente il senso; infatti tutto il testo che Italo ha scritto per *Duo* è presente in *Un re in ascolto*» (Berio, *Scritti sulla musica*, p. 271).

208 Luciano Berio – Italo Calvino, *Un re in ascolto* (libretto), nel programma di sala del Teatro alla Scala, Milano 1986, p. 14.

209 In quel caso l'impiego delle nuove risorse acustiche elaborate nello Studio di Fonologia della RAI ottenne «risultati particolarmente aderenti al clima irrealistico e fantastico dell'opera di Obey, trasformando le voci di attori normali e che parlano in modo normale, in voci ultraterrene e immaginose quali potrebbero essere appunto, se la realtà uguagliasse la immaginazione, le voci dei fiumi, delle piante, degli animali, delle ninfe» (*La Loire di André Obey*, «Radiocorriere», 25/11, 1958, p. 8, citato in Angela Ida De Benedictis, *Radiodramma e arte radiofonica*, p. 42).

peut-être, tout à fait neutre. Et les figures qui viennent sont des taches blanches qui disent ou chantent des choses et qui disparaissent comme dans un rêve [...] Je voulais créer un contexte tellement neutre, presque vide, qu'il suffirait de très peu de choses pour provoquer une réaction forte.<sup>210</sup>

Evidentemente il diffondersi dell'uso dell'amplificazione microfónica (già predominante nella musica leggera ma persino nel sostegno della voce nel teatro di prosa), anche nel sostegno degli strumenti ad esempio da parte dei minimalisti americani, ha fatto sì che l'altoparlante sia giunto a profilare la sua presenza in modo sempre meno distinto.<sup>211</sup> Ciò non toglie che in un lavoro significativo quale *Different Trains* (1988), nell'evocazione dei treni che trasportavano gli ebrei ad Auschwitz, Steve Reich fra i suoni campionati sia giunto a trasformare i fischi delle locomotive in agghiaccianti sirene di guerra; mentre l'originale e notevole realizzazione di Gavin Bryars di *Jesus's Blood Never Failed Me Yet* (1972) – costituito dalla registrazione di un canto captato dalla voce di uno sconosciuto senz'altro incontrato in una stazione della metropolitana londinese, riprodotto ciclicamente ad anello (come loop) in un contesto strumentale cangiante – abbia innalzato quell'umile e individuale testimonianza esistenziale a messaggio dell'umanità tutta.<sup>212</sup>

Per altri versi lo stimolo all'ascolto sviluppato dalla radiofonia può essere visto anche come manifestazione di una costante rappresentativa che attraversa i tempi, al punto da indurci a riconoscere significative anticipazioni di tale dimensione evocativa ad esempio nel *mélodrame* ottocentesco, come è il caso di *Les Frères corses* ricavato dall'omonimo romanzo di Alexandre Dumas, rappresentato a Parigi nel 1850, inscenante due fratelli gemelli che comunicano tra di loro telepaticamente nell'atmosfera spiritata tracciata dalla «mélodie de l'esprit» composta da Alphonse Varney. Emilio Sala vi ha ravvisato la prefigurazione di situazioni che (in combinazione con la musica) si sono imposte nel cinema, ad esempio in *Vertigo* (*La donna che visse due volte*) di Hitchcock.<sup>213</sup> Indicando come in proposito la strada principale vada dal *mélodrame* al cinema, Sala ha anche attirato l'attenzione sul fatto che essa non possa non passare attraverso l'opera italiana, soprattutto attraverso le scene di pazzia belliniane e donizettiane: la melodia del corno inglese che annuncia l'entrata di Imogene nel *Pirata* e la disincarnata voce del flauto (inizialmente e significativamente concepita da Donizetti per il suono spiritato della Glasharmonica) nella scena cruciale della

210 Citato in Ivanka Stoianova, *Luciano Berio. Chemins en musique*, «La Revue Musicale», 375–377, 1985, p. 276.

211 «Il microfono è talmente onnipresente nella nostra vita che a stento ci facciamo caso. È diventato uno strumento di uso comune nel jazz e nella musica popolare già negli anni Quaranta» (Steve Reich, *La mia vita con la tecnologia*, in Reich, a cura di Enzo Restagno, Torino, EDT, 1994, p. 248).

212 A un esito similmente rilevante Steve Reich ha mirato in *It's Gonna Rain* (1965), basato su un loop riprodotto in modo ossessivo la voce di un predicatore pentecostale che parlava del Diluvio universale, colto in un discorso tenuto in Union Square a San Francisco (Reich, *Note su alcune composizioni*, p. 150).

213 Emilio Sala, *La «mélodie de l'esprit» dei Frères corses come 'voce acustica'. Musica e effetti dal mélodrame al cinema*, «Trans. Revista transcultural de música», 18, 2014, pp. 1–19: <[www.sibetrans.com/trans/articulo/472/la-ldquo-melodie-de-l-rsquo-esprit-rdquo-dei-freres-corses-come-ldquo-voce-acustica-rdquo-musica-e-efecto-dal-melodrame-al-cinema](http://www.sibetrans.com/trans/articulo/472/la-ldquo-melodie-de-l-rsquo-esprit-rdquo-dei-freres-corses-come-ldquo-voce-acustica-rdquo-musica-e-efecto-dal-melodrame-al-cinema)> (15.02.2018); ed Emilio Sala, *Musica melodrammatica e sincronizzazione*, «Materiali di Estetica», 3/2, 2017, pp. 30–41: <<https://riviste.unimi.it/index.php/MdE/article/view/8044/0>> (15.02.2018).

*Lucia di Lammermoor*.<sup>214</sup> Ma proprio a questo livello allusivo e nella dimensione irrealistica lo stesso corso porta allo sceneggiato radiofonico integrato dalla musica, come risulta nei già citati *Agenzia Fix* di Savinio, in cui il protagonista non si manifesta parlando ma attraverso il suono del clarinetto basso, e *Attraverso lo specchio* di Niccolò Castiglioni, in cui il corno inglese doppia lo speaker, nonché la personalizzazione del flauto in *Don Perlimplin* di Bruno Maderna a cui ho già accennato.<sup>215</sup> In quanto medium altrettanto popolare, in ciò si potrebbe riconoscere l'ascendenza di certa specifica drammaturgia radiofonica:

Nella tipica forma di arte che si è venuta formando in questo trentennio, la radio ha potuto dare infatti espressività autonoma, e persino una loro voce, alla coscienza, e a *personaggi simbolici e astratti* (la voce ad esempio dell'*anima* di due fidanzati disintegrati dalla bomba atomica di Hiroshima, nel radiodramma dello svizzero Carlo Castelli *Gli innamorati dell'impossibile*, la voce dello stesso ascoltatore, che deve giudicare del destino del protagonista in *Trasmissione interrotta* di D[iego] Fabbri, la voce di uno spirito, d'un trapassato).<sup>216</sup>

Ma tale dimensione dell'ascolto non si è estinta con la perdita del suo primato negli anni Cinquanta. Lo sfruttamento del potenziale immaginativo radiofonico, nel senso di impressionare l'ascoltatore attraverso voci e suoni provenienti da una 'quarta dimensione', si ritrova ancora in produzioni a noi più vicine, che continuano a essere marcate dall'impianto estetico delle sue origini, quali *Resonanz Rosa: Eine Frau hört mehr* di Walter Filz, realizzato nel 1999 alla WDR di Colonia, in cui la protagonista subisce attacchi al proprio udito, invasa da voci, suoni e rumori destinati a non estinguersi e popolando uno spazio acustico irrealistico.<sup>217</sup>

In questo vasto intreccio di relazioni e di rimandi, per quanto rimasta in posizione marginale – spesso considerata a torto come un contenitore di diversi generi e poco studiata nella sua specificità estetica – la radiofonica ha individuato e più volte rivelato potenzialità proprie e distinte, che, sebbene debitorie di rami espressivi storicamente affermati, ha aperto prospettive comunicative alternative in grado a loro volta di influenzare lo sviluppo di altri generi. Sorta nel corso dell'evoluzione tecnologica novecentesca, tutta protesa all'affermazione di una società razionalmente pianificata e fondata su dati oggettivi – specchio della realtà metropolitana stimolata dall'impeto del progresso industriale in opposizione ai tempi allargati

214 Emilio Sala, *Women crazed by love: an aspect of romantic opera*, «The Opera Quarterly», 10/3, 1994, p. 29.

215 È anche significativo che uno dei primissimi compositori di musica radiofonica alla Funk-Stunde di Berlino, Walter Gronostay, si applicasse a unire musica a poesia recitata, com'è documentato dalla musica composta per *Requiem* di Theodore Dreiser. Lo testimonia Albert Hentschel (*Das Ohr im Äther*, «Die Sendung», 48, 29 novembre 1929, p. 802) giudicandolo «un tentativo della moderna rivitalizzazione di una vecchia forma d'arte, il *Melodram* [melologo] [...] Gronostay compone una musica semplice e molto tenera, [...] che si pone in estrema economia sotto le parole. È un minimo di musica [...]; generalmente solo una breve serie di archi melodici, che un violino disegna sopra l'accompagnamento monotono di un secondo violino». Citato in Iris Pfeiffer, *Walter Gronostay. Ein Rundfunkpionier aus Schönbergs Meisterklasse*, in *Arnold Schönbergs 'Berliner Schule'*, hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München, Edition Text + Kritik, 2002 (Musik-Konzepte, 117/118), p. 147.

216 Gallo, *Psicologia della radio*, pp. 20–21.

217 La registrazione di tale lavoro è accessibile nell'album di dieci CD contenente rispettive produzioni della WDR dal 1958 al 2013, dal titolo *Bilanz. Hörspielkunst aus Studios des WDR*, hrsg. von Wolfgang Schiffer und Michael Serr, Düsseldorf, Lilienfeld Verlag, 2016.

e ai modi distesi della natura – essa in definitiva ha aperto possibilità meno vincolate al reale e, in virtù del suo rivolgersi al solo senso dell'udito non verificato dall'azione complementare degli altri sensi, facilmente proiettate in una dimensione immateriale ai confini dello spirituale. Per quanto nei decenni abbia perso la centralità a vantaggio della concretezza del messaggio televisivo, essa ha conservato e continuato a sfruttare il proprio potenziale immaginativo recante l'impronta del primo impatto che il mezzo aveva prodotto sull'ascolto, quando Arthur Mangeot in «Le Monde musical» (7–8 aprile 1923) scriveva:

Les cantiques célestes ont cessé d'être une légende. Les voix du ciel sont devenues une réalité.

[...] Tel est le miracle de la téléphonie sans fil!<sup>218</sup>



Der neue Sender. Münchener Karikatur von Ende 1926

Fig. 1: Caricatura del 1926 riprodotta in Ludwig Stoffels, *Kunst und Technik*, in *Programmgeschichte des Hörfunk in der Weimarer Republik*, hrsg. von Joachim Felix Leonhard, München, Deutsche Taschenbuch Verlag, 1997, vol. 2, p. 683.

218 Citato in Duchesneau, *La musique radiogénique*, in *Marges de l'opéra*, p. 189.

## Abstract

The radio was not only an important means of circulation for music. It also enabled another way of listening which requests imagination to go beyond the perception of reality. Playwrights and musicians were encouraged to design works projected in a supernatural dimension thusly giving voice to incorporeal essences. Although the radio is the result of technological advances anchored in materiality, its use as a vehicle for artistic messages unilaterally based on listening (unconfirmed by the sight and the other senses) made it inclined to take action in a spiritual dimension as it can be observed in radiophonic experiences of composers such as Weill, Dessau, Martinu, Honegger, Oboukhov, Savinio, and others. The fact that it encouraged a religious sentiment is no coincidence. Indeed, it has revealed itself as a seductive means for telling myths outside of history. After the television's coming, the radio has been reduced essentially to an informative medium. However, the appeal, which is provided by the unpredictability and sometimes mystery of the voice and the sound coming from the loudspeaker, has been maintained. Concrete music and electronic music demonstrate this aspect since these genres appeared within radio studios and various experiments on voices and sounds uttered by loudspeakers were conducted by important composers such as Krenek, Schönberg, Varèse, Nono, Maderna, Stockhausen and others.

## Bibliografia

- Abruzzese Alberto, *Senza radio*, in *Cento anni di radio*, a cura di Maria Grazia Iannello, Venezia, Marsilio, 1995.
- Adorno Theodor Wiesengrund, *Der getreue Korrepetitor*, Frankfurt a.M., S. Fischer Verlag, 1963; trad. it. *Il fido maestro sostituto*, Torino, Einaudi, 1969.
- Aguet William, *Ondes. Émissions nationales radiophoniques du Studio de Lausanne*, Neuchâtel, Éditions de la Baconnière, 1943.
- Alla ricerca di soluzioni radiofoniche: una sezione sperimentale alla RSI*, «Radioprogramma», 12/41, 7 ottobre 1944.
- Allard P., *Publicité sonore et musicale (La)*, «Radio-Magazine», 16 novembre 1930; citato in Bennet, *La musique à la radio*, p. 229.
- Arnheim Rudolf, *La radio cerca la sua forma*, Milano, Hoepli, 1937.
- , *Rundfunk als Hörkunst und weitere Aufsätze zum Hörfunk*, München-Wien, Carl Hanser Verlag, 1979; trad. it. *La radio, l'arte dell'ascolto e altri saggi*, Roma, Editori Riuniti, 1997.
- Autobiografia dell'autore raccontata da Enzo Restagno (Un)*, in *Nono*, a cura di Enzo Restagno, Torino, EDT, 1987.
- Averbach Elena, *La musica contemporanea e la radio-estetica. Note problematiche*, «Musica/Realtà», 6/18, dicembre 1985.
- Balbi Gabriele, *La radio prima della radio. L'Araldo Telefonico e l'invenzione del broadcasting in Italia*, Roma, Bulzoni, 2010.

- Baroni Mario, *Il personaggio di Hyperion e la poetica musicale di Maderna*, «Musica/Realtà», 34/101, luglio 2013.
- Barraud Henry, *Un compositeur aux commandes de la Radio. Essai autobiographique*, sous la dir. de Myriam Chimènes et Karine Le Bail, Paris, Fayard, 2010.
- Barthes Roland – Roland Havas, *Ascolto*, in *Enciclopedia*, a cura di Ruggiero Romano, 1977–1984, Torino, Einaudi, vol. 1 (1977).
- Bennet Christophe, *La musique à la radio dans les années trente. La création d'un genre radiophonique*, Paris, L'Harmattan, 2010.
- Berio Luciano, *Una polifonia di suoni e immagini*, a cura di Angela Ida De Benedictis, Milano, RAI Eri – Feltrinelli, 2013.
- , *Scritti sulla musica*, a cura di Angela Ida De Benedictis, Torino, Einaudi, 2013.
- Berio Luciano – Calvino Italo, *Un re in ascolto* (libretto), Milano, Teatro alla Scala, 1986.
- Bessler Heinrich, *Das musikalische Hören der Neuzeit*, Berlin, Akademie-Verlag, 1959 (trad. it. *L'ascolto musicale nell'età moderna*, Bologna, Il Mulino, 1993).
- Bilanz. Hörspielkunst aus Studios des WDR*, hrsg. von Wolfgang Schiffer und Michael Serrer, Düsseldorf, Lilienfeld Verlag, 2016.
- Boemer Konrad, *Aspects socio-esthétiques de la musique électronique*, «Contrechaps», 11, agosto 1990.
- Bontempelli Massimo, *La vita operosa*, Milano, SE, 1988.
- Brecht Bertolt, *Teatro*, a cura di Emilio Castellani, Torino, Einaudi, 1965.
- Brüdermann Ute, *Das Musiktheater von Luciano Berio*, Frankfurt a.M., Peter Lang, 2004 (Perspektiven der Opernforschung, 13).
- Cacciari Massimo, *Dell'inizio*, Milano, Adelphi, 1990.
- Calgari Guido, 1928–1938 *La vita di un'idea. 4*, «Radioprogramma», 7/2, 8 gennaio 1939.
- Cirri Massimo, *Sette tesi sulla magia della radio*, Milano-Firenze, Bompiani-Giunti, 2017.
- Cocteau Jean, *Écrits sur la musique*, sous la dir. de David Gullentops et Malou Haine, Paris, Vrin, 2016.
- , *Le Coq et l'Arlequin* (1918), in *Rappel à l'Ordre*, Paris, Stock, 1948.
- , *Préface a Les Mariés de la Tour Eiffel*, «Les Oeuvres Libres», n. 21, marzo 1923.
- Coeuroy André, *Panorama de la radio*, Éditions KRA, Paris 1930.
- Cohen Andrea, *La musique et l'évolution de son rôle du studio au Club d'Essai (1942–1952)*, in *Marges de l'opéra*.
- Conversazione tra Luigi Nono e Massimo Cacciari raccolta da Michele Bertaggia*, in Nono, *Verso Prometeo*.
- Corbella Maurizio, *Il podio e lo schermo*, in *La politica sinfonica della RAI. Storia delle orchestre radio-televisive italiane*, a cura di Andrea Malvano, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2016.
- Cusy Pierre – Germinet Gabriel, *Théâtre radiophonique. Mode nouveau d'expression artistique*, Paris, Étienne Chiron Éditeur, 1926.
- D'Amico Fedele, *Tutte le cronache musicali – L'Espresso 1967–1989*, Roma, Bulzoni, 2000.
- Dalmonte Rossana, *Letture maderniane del Processo di Kafka*, in *Bruno Maderna. Studi e testimonianze*, a cura di Rossana Dalmonte e Mario Rizzo, Lucca, LIM, 2004 (Quaderni di M/R 53).
- De Benedictis Angela Ida, *Arnold Schönberg, Moses und Aron, Druck mit Dirigiereintragungen von Bruno Maderna*, in «On revient toujours». *Dokumente zur Schönberg-Rezeption aus der Paul Sacher Stiftung*, hrsg. von der Paul Sacher Stiftung, Mainz, Schott, 2016.

- , *Azione e trasformazione: la riconquista di un'idea. Genesi drammaturgica e compositiva di Intolleranza 1960*, «Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft / Annales Suisses de Musicologie / Annuario Svizzero di Musicologia», 28–29, 2008–2009.
- , *Radiodramma e arte radiofonica. Storia e funzioni della musica per radio in Italia*, Torino, De Sono – EDT, 2004.
- , *Ritratto di Erasmo di Bruno Maderna*, «Musica/Realtà», 25/73, marzo 2004.
- De Luca Giuseppe, *Presentazione della compagnia laicale*, «Radiocorriere», 25/7, 15–21 febbraio 1948.
- Decroupet Pascal, *Elektronische Musik*, in *Im Zenit der Moderne – Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik 1946–1966*, hrsg. von Gianmario Borio und Hermann Danuser, Freiburg im Breisgau, Rombach Verlag, 1997, vol. 2.
- Dichiarazione di Luigi Nono*, in Nono, *Scritti e colloqui*, vol. 1.
- Eck Hélène, *À la recherche d'un art radiophonique*, in Jean-Pierre Rioux, *La vie culturelle sous Vichy*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1990.
- Erisman Guy, *Martinu, un musicien à l'éveil des sources*, Arles, Actes Sud, 1990.
- Ferrari Giordano, *La conchiglia di Pierre Schaeffer*, in «AAA – TAC. Acoustical Arts and Artifacts – Technology, Aesthetics, Communication», 1, 2004.
- , «Questa storia di Don Perlimplino era...», in *Immaginazione in ascolto (L')*, p. 27.
- , *Hyperion: il canto del poeta Maderna*, «Musica/Realtà», 32/64, marzo 2002.
- Ferrieri Enzo, *La radio, forza creativa*, «Il convegno», giugno 1931, riportato in Id., *La radio! La radio? La radio!*, a cura di Emilio Pozzi, Milano, Greco & Greco Editori, 2002.
- , *Regia radiofonica*, «Comoedia», 19/3, 1934, riportato in Malatini, *Cinquant'anni di teatro radiofonico*.
- Gallo Salvatore, *Psicologia della radio e della TV*, Napoli, La voce, 1955.
- Garratelli Carlo, *La voce dell'Inferno di Edoardo Torricella e Salvatore Sciarrino*, in *L'immaginazione in ascolto*.
- Gentilucci Armando, *Introduzione alla musica elettronica*, Milano, Feltrinelli, 1972.
- Giuliani Roberto, *La musica alla RAI. Dagli anni della riorganizzazione al Terzo Programma (1945–1954)*, in *Italia millenovecentocinquanta*, a cura di Guido Salvetti e Bianca Maria Antolini, Milano, Guerini e Associati, 1998.
- Grossmann-Vendrey Susanna, *Rundfunk und etablierte Musikleben*, in *Programmgeschichte des Hörfunk*, vol. 2,
- Hauff Andrea, *Der Rundfunk, die Öffentlichkeit und das Theater*, in *Kurt Weill: Die frühen Werke 1916–1928*, hrsg. von Jürgen Schebera, München, Ed. Text & Kritik, 1998 (Musik-Konzepte, 101–102).
- Hennenberg Fritz, *Paul Dessau*, Leipzig, VEB Deutscher Verlag für Musik, 1965.
- Hentschel Albert, *Das Ohr im Äther*, «Die Sendung», 48, 29 novembre 1929.
- Immaginazione in ascolto. Il Prix Italia e l'immaginazione radiofonica (L')*, a cura di Angela Ida De Benedictis e Maria Maddalena Novati, Milano-Roma, Die Schachtel – Raitrade, 2012.
- Intolleranza 1960, a cinquant'anni dalla prima assoluta*, a cura di Angela Ida De Benedictis e Giorgio Mastinu, Venezia, Marsilio, 2011.
- Isola Gianni, *Abbassa la tua radio, per favore... Storia dell'ascolto radiofonico nell'Italia fascista*, Firenze, La Nuova Italia, 1990.
- , *Cari amici vicini e lontani. Storia dell'ascolto radiofonico nel primo decennio repubblicano*, Scandicci, La Nuova Italia, 1995.
- Krenek Ernst, *Johnny spielt auf*, spartito, Wien, Universal Edition, 1926.

- Krug Hans-Jürgen, *Kleine Geschichte des Hörspiels*, Konstanz, UVK, 2008.
- Lécroart Pascal – Honegger Arthur, *La radio et le drame radiophonique*, in *Marges de l'opéra*, pp. 225–226.
- Loira di André Obey (La), «Radiocorriere», 25/11, 1958, p. 8; citato in De Benedictis, *Radiodramma e arte radiofonica*, p. 42.
- Lorusso Lorenzo, *Orfeo al servizio del Führer. Totalitarismo e musica nella Germania del Terzo Reich*, Palermo, L'Epos, 2008.
- Malatini Fausto, *Cinquant'anni di teatro radiofonico in Italia 1929–1979*, Torino, ERI Edizioni RAI, 1981.
- Marges de l'opéra. Musique de scène, musique de film et musique radiophonique 1920–1950*, sous la dir. de Frédérique Toudoire-Surlapierre et Pascal Lécroart, Paris, Vrin, 2015.
- McLuhan Marshall, *The Gutenberg galaxy. The making of typographic man*, Toronto, University of Toronto Press, 1962; trad. it. *La galassia Gutenberg. Nascita dell'uomo tipografico*, Roma, Armando, 1976.
- , *Understanding Media. The Extensions of Man*, New York, McGraw Hill, 1964; trad. it. *Gli strumenti del comunicare. Mass media e società moderna*, Milano, Il Saggiatore – Net, 2002.
- Méadel Cécile, *Une pièce radiophonique de Pierre Cusy et Gabriel Germinet*, «Réseaux», 10/52, 1992.
- Milner Greg, *Perfecting sound forever. An aural history of recorded music*, New York, Faber and Faber, 2009; trad. it. *Alla ricerca del suono perfetto*, Milano, Il Saggiatore, 2016.
- Monteverdi Claudio, *Orfeo*, nuova realizzazione ed elaborazione di Bruno Maderna, Milano, Edizioni Suvini Zerboni, 1967.
- Musica elettronica. Testi scelti e commentati da Henri Pousseur (La)*, Milano, Feltrinelli, 1976.
- Nanni Matteo, *Politica come silenzio / il silenzio della politica. Riflessioni sulla questione dell'impegno (Politica dell'ascolto III)*, in *Presenza storica di Luigi Nono*, a cura di Angela Ida De Benedictis, Lucca, LIM, 2011 (Quaderni di M/R, 60).
- Natale Anna Lucia, *Gli anni della radio (1924–1954). Contributo a una storia sociale dei media in Italia*, Napoli, Liguori Editore, 1990.
- Nono Luigi, *Frammenti di diari*, in Id., *Verso Prometeo*.
- , *Verso Prometeo*, a cura di Massimo Cacciari, Milano, Ricordi, 1984.
- , *Possibilità e necessità di un nuovo teatro musicale*, in Luigi Nono, *Scritti e colloqui*, I, a cura di Angela Ida De Benedictis e Veniero Rizzardi, Milano-Lucca, Ricordi-LIM, 2001.
- Orwell George, *Nineteen Eighty-Four*, Secker & Warburg, London 1949; trad. it. 1984, Milano, Mondadori, 2016.
- Paci Enzo, *La natura e il culto dell'io*, «Aut Aut», 34, 1956.
- Pavolini Corrado, *Orfeo*, «Radiocorriere», 27/40, 1–7 ottobre 1950.
- Perin Raffaella, *La radio del papa. Propaganda e diplomazia nella seconda guerra mondiale*, Bologna, Il mulino, 2017.
- Pestalozza Luigi, *L'opposizione musicale*, Milano, Feltrinelli, 1991.
- Pfeiffer Iris, *Walter Gronostay. Ein Rundfunkpionier aus Schönbergs Meisterklasse*, in *Arnold Schönbergs 'Berliner Schule'*, hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München, Edition Text + Kritik, 2002 (Musik-Konzepte, 117/118).
- Piccardi Carlo, *Didascalicità del moderno: Attraverso lo specchio di Niccolò Castiglioni*, in *L'immaginazione in ascolto*, pp. 11–24; ampliato in «Musica/Realtà», 35/103, marzo 2014, pp. 73–130.
- , *Un documento saliente di drammaturgia radiofonica. Il percorso di Felice Filippini a Radio Monte Ceneri*, «Musica/Realtà», 48/114, novembre 2017.



- , *Drammaturgia radiofonica del rumore*, «Musica/Realtà», 18/53, luglio 1997.
- , *Pierrot al cinema. Il denominatore musicale dalla pantomima al film*, «Civiltà musicale», 19/51–52, gennaio-agosto 2004.
- , *Prosaico e sublime: storia e attualità di confronti musicali*, in *La radio che non c'è. Settant'anni, un grande futuro*, a cura di Franco Monteleone, Roma, Donzelli Editore [Interventi 14], 1994, p. 88; versione ampliata in «Nuova Rivista Musicale Italiana», 29/3, luglio-settembre 1995.
- , «*Rendere eterno l'unico*». *La linea retta di Hermann Scherchen*, (I) «Musica/Realtà», 48/112, marzo 2017; (II), *ibid.*, 48/113, luglio 2017.
- Pirandello Luigi, *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, Milano, Garzanti, 1993.
- Pithon Rémy, *La radio dans la vie quotidienne des années 30 et 40: les témoignages du cinéma*, in *Talk about radio. Zur Sozialgeschichte des Radios*, hrsg. von Theo Mäusli, Zürich, Chronos Verlag, 1999.
- Porzio Michele, *Savinio musicista. Il suono metafisico*, Venezia, Marsilio, 1998.
- Possibilità della radio: illusioni e realtà. Ricordi di una vecchia trasmissione da [...] Sing-Sing*, «Radio-programma», 13/35, 1° settembre 1945.
- Pozzi Pier Silverio, *La radio di Antonio Baldini*, in Antonio Baldini, *Siparietti radiofonici*, Pesaro, Metauro Edizioni, 2014, pp. XLIX-LIII.
- Prieberg Fred K., *Musica ex machina*, Berlin, Ullstein, 1960; trad. it. Einaudi, Torino 1963.
- Puecher Virginio, *Nota alla messa in scena di Hyperion e dell'Orfeo dolente*, in *Feste musicali a Bologna*, programma generale, Bologna 1968, s.p.
- Radio e la musica (La)*, «La Rassegna Musicale», 10, 1937.
- Radio-Kultur in der Weimarer Republik*, hrsg. von Irmela Schneider, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1984.
- Reich Steve, *La mia vita con la tecnologia*, in Reich, a cura di Enzo Restagno, Torino, EDT, 1994.
- Riezler Walter, *Die Musik*, in *Die Künste im technischen Zeitalter*, hrsg. von der Bayerischen Akademie der Schönen Künste, München, Verlag R. Oldenbourg, 1956.
- Rinaldi Mario, *La musica nelle trasmissioni radiotelevisive*, Caltanissetta-Roma, Salvatore Sascia Editore, 1960.
- Rocca Enrico, *L'ascesa del radioteatro italiano*, «Radioprogramma», 7/2, 8 gennaio 1939.
- , *Panorama dell'arte radiofonica*, Milano, Bompiani, 1938.
- Rognoni Luigi, *Fenomenologia della musica radicale*, Milano, Garzanti, 1974 (1ª ed. 1956).
- Romito Maurizio, *Ritratto di Erasmo di Bruno Maderna*, in *L'immaginazione in ascolto*, pp. 58–59.
- Sala Emilio, *La «mélodie de l'esprit» dei Frères corses come 'voce acusmatica'. Musica e effetti dal mélodrame al cinema*, «Trans. Revista transcultural de música», 18, 2014, pp. 1–19: <[www.sibetrans.com/trans/articulo/472/la-ldquo-melodie-de-l-rsquo-esprit-rdquo-dei-freres-corses-come-ldquo-voce-acusmatica-rdquo-musica-e-effetto-dal-melodrame-al-cinema](http://www.sibetrans.com/trans/articulo/472/la-ldquo-melodie-de-l-rsquo-esprit-rdquo-dei-freres-corses-come-ldquo-voce-acusmatica-rdquo-musica-e-effetto-dal-melodrame-al-cinema)> (15.02.2018).
- , *Musica melodrammatica e sincronizzazione*, «Materiali di Estetica», 3/2, 2017, pp. 30–41: <<https://riviste.unimi.it/index.php/MdE/article/view/8044/0>> (15.02.2018).
- , *Women crazed by love: an aspect of romantic opera*, «The Opera Quarterly», 10/3, 1994.
- Savinio Alberto, *Alceste di Samuele*, Milano, Bompiani, 1949.
- , *Concerto radiofonico*, in *Id.*, *Scatola sonora*, p. 476.
- , *Scatola sonora*, a cura di Francesco Lombardi, Milano, Il Saggiatore, 2017.
- Schaeffer Pierre, *Propos de la Coquille*, Arles, Éditions Phonurgia nova, 1990.

- Scherchen Hermann, *Bekennnis zum Radio. Gedanken zu den Problemen der Orchestermusik im Radio*, in Id., *Werke und Briefe*, vol. 1: *Schriften 1*, hrsg. von Joachim Lucchesi, Bern [...], Peter Lang, 1991, p. 126.
- , *Dramaturgie und Regie der Oper*, in Id., *Werke und Briefe*.
- , *Methoden elektroakustischer Schallaufnahmen*, «Gravesaner Blätter», 15/16, 1960.
- Schönberg Arnold, *Moses und Aron*, Studienpartitur, Mainz, Schott, 1958.
- Silbergleit Arthur, «Rufer und Hörer», 2, n. 1, 1932, p. 37, citato in Peter Dahl, *Radio. Sozialgeschichte des Rundfunks für Sender und Empfänger*, Reinbek, Rowohlt, 1983, p. 77.
- Simonelli Giorgio, *Cari amici vicini e lontani. L'avventurosa storia della radio*, Milano, Bruno Mondadori, 2012.
- Spratt Geoffrey K., *The music of Arthur Honegger*, Cork, Cork University Press, 1987.
- Stockhausen Karlheinz, *Elektronische und instrumentale Musik*, «Die Reihe», 3, 1959.
- Stoffels Ludwig, *Rundfunk als Erneuerer und Förderer*, in *Programmgeschichte des Hörfunk in der Weimarer Republik*, hrsg. von Joachim-Felix Leonhard, München, Deutsche Taschenbuch Verlag, 1997, vol. 2.
- Stoianova Ivanka, *Luciano Berio. Chemins en musique*, «La Revue Musicale», 375–377, 1985.
- Stuckenschmidt Hans Heinz, *Berliner Triumph für Moses und Aron trotz Störversuchen*, «Melos», 26/11, 1959.
- , *Die dritte Epoche*, «Die Reihe», 1, 1955.
- Szendy Peter, *Radio-Artaud: le théâtre, l'enregistrement, l'écoute*, in *Musique et dramaturgie. Esthétique de la représentation au XX<sup>e</sup> siècle*, sous la dir. de Laurent Feneyrou, Paris, Publications de la Sorbonne, 2003.
- Tinterri Alessandro, *Note*, in Alberto Savinio, *Alcesti di Samuele e atti unici*, Milano, Adelphi, 1991, pp. 335–336.
- , *Savinio e lo spettacolo*, Bologna, Il Mulino, 1993.
- Valentini Paola, *Presenze sonore. Il passaggio al sonoro in Italia tra cinema e radio*, Firenze, Le Lettere, 2007.
- Vigliano Mario, *Il teatro radiofonico*, «Radio Orario», 2/36, 1926.
- Vivier Odile, *Varèse*, Paris, Éditions du Seuil, 1973.
- Vlad Roman, *Storia della dodecafonìa*, Milano, Edizioni Suvini Zerboni, 1958.
- Voce autorevole. Enrico Rocca e un'iniziativa della RSI (Una)*, «Radioprogramma», 7/37, 10 settembre 1938.
- Weber Paul, *Das Deutschschweizer Hörspiel. Geschichte – Dramaturgie – Typologie*, Bern [...], Peter Lang, 1995.
- Weill Kurt, *Musik und musikalisches Theater. Gesammelte Schriften*, Mainz, Schott, 2000.
- , *Der neue Orpheus*, cantata per soprano, violino solo e orchestra op. 15, spartito [UE 8472], Wien, Universal Edition, 1978.
- Willett John, *The theatre of Bertolt Brecht*, London, Methuen, 1959; trad. it. *Bertolt Brecht e il suo teatro*, Milano, Lerici, 1955.
- Wolfe Kenneth M., *The Churches and the British Broadcasting Corporation 1922–1936. The Politics of Broadcast Religion*, London, SCM Press Ltd., 1984.
- Zur Programmgeschichte des Weimarer Rundfunks*, hrsg. vom Deutschen Rundfunksarchiv et al., Frankfurt a. M., Deutsches Rundfunksarchiv, 1986 (Materialien zur Rundfunkgeschichte, 2).

## Rezensionen / Comptes rendus / Schede critiche

*Samuel Baud-Bovy (1906–1986) : néohelléniste, ethnomusicologue, musicien*, sous la dir. de Bertrand Bouvier et Anastasia Danaé Lazaridis, Genève, Droz, 2016 (Recherches et Rencontres, 34).

Le Genevois Samuel Baud-Bovy est bien connu des mélomanes et des musicologues travaillant sur la Romandie pour son apport diversifié au monde musical. Chef d'orchestre et de chœur, il dirige de nombreux concerts de l'Orchestre de la Suisse Romande, ainsi que la Société de chant sacré (1938–1976) avec laquelle il crée *Golgotha* de Frank Martin, préside l'Association des Musiciens Suisses (1955–1960), enseigne au Conservatoire de Musique de Genève, dont il est directeur entre 1957 et 1970. Une énumération impressionnante qui, toutefois, ne rend justice qu'au musicien. En parallèle, Baud-Bovy fut professeur de grec moderne à l'Université de Genève (1931–1957) et reconnu internationalement comme spécialiste de la chanson populaire grecque, dont il a livré de nombreux volumes de transcriptions, faisant figure de pionnier en ethnomusicologie. C'est à cet homme hors du commun que le colloque *Samuel Baud-Bovy (1906–1986) : néohelléniste, ethnomusicologue, musicien*, organisé les 24 et 25 novembre 2006 par l'Unité de grec moderne de la Faculté des lettres de l'Université de Genève, rendait hommage. Les actes qui en résultent dépassent de loin le domaine musicologique et témoignent – par la diversité des domaines d'études, des angles d'approche et des langues de communication (français et grec) – de la variété des champs abordés par Baud-Bovy durant sa carrière prolifique.

La première partie de l'ouvrage, consacrée à la formation néohelléniste de Baud-Bovy, permet de prendre la mesure tant de l'enseignement qu'il a reçu que de celui qu'il a prodigué (Socrate V. Kougéas, Bertrand Bouvier), mais aussi de l'ampleur de son érudition dans un panorama relatant sa perception du théâtre grec médiéval et des questions évoquées par ce genre à cette période (Michel Lassithiotakis). La présentation des propos tenus par Baud-Bovy sur la poésie de la Grèce moderne, ainsi que de ses réflexions et problèmes de traducteur est intéressante pour le musicologue car elle éclaire notamment son intérêt pour la métrique, nécessairement importante pour le musicien (Anastasia Danaé Lazaridis, Martha Vassiliadi, Grigoris A. Sifakis). L'étude d'Alexis Politis replace la production de Baud-Bovy dans le contexte grec de l'entre-deux-guerres, mettant en lumière les questions idéologiques qui déchiraient les Hellènes, notamment la querelle des Anciens et des Modernes relative à la forme – savante ou populaire – que la langue moderne devait adopter. Cet essai fort passionnant donne les clés au musicologue pour éviter de lire trop hâtivement l'engagement de Baud-Bovy en faveur de la chanson populaire uniquement en lien avec l'intérêt européen pour la musique folklorique (Béla Bartók, Zoltán Kodály, etc.). En soulignant la part spécifiquement grecque dans le rapport à la question nationale – c'est-à-dire la relation ambiguë ou conflictuelle entretenue avec l'idéal de la

civilisation antique – Politis rappelle un point essentiel, tout en remarquant que le tournant vers le populaire est général dans le modernisme européen.

La deuxième partie traite de Baud-Bovy et l'Antiquité. La contribution d'André Hurst permet de comprendre avec le cas concret de l'énigme « tophlaaothrat » dans les *Grenouilles* d'Aristophane à quel point la formation musicale de Baud-Bovy a influencé et enrichi son approche des textes grecs, antiques ou modernes, en rappelant comment il a opté pour une onomatopée musicale dans la résolution du rébus « tophlaaothrat ». Jean-Jacques Richard se consacre, quant à lui, aux références à la mythologie et à l'histoire ancienne dans la chanson rébétique, c'est-à-dire de marginaux qui rejettent les valeurs de la société contemporaine, s'inscrivant par là même dans le sillage de Baud-Bovy et de ses études de la chanson populaire grecque.

La troisième partie est consacrée à l'ethnomusicologie et à la musique contemporaine grecque. Dans le cadre de la musique populaire, la transmission orale entraîne des défis que les musicologues n'ont pas souvent à relever : la plupart des contributeurs met l'accent sur l'importance des enregistrements sonores pour l'ethnomusicologie et sur les difficultés techniques rencontrées à l'époque par Baud-Bovy. Si Lambros Liavas présente son édition d'inédits figurant dans le Fonds Samuel Baud-Bovy au Conservatoire de Musique de Genève, il souligne également le rôle pionnier et toujours d'actualité des recherches du savant genevois, en publiant un complément – formé tant de traductions de textes théoriques que de notes et d'enregistrements de terrain de Baud-Bovy – à son ouvrage *Chansons populaires de Crète occidentale* (1972). Les enjeux, dans le cadre de l'édition susmentionnée, soulevés par la numérisation de la notation musicale des enregistrements effectués en Crète par Baud-Bovy en 1954 mettent en exergue sa minutie, surtout dans la transcription verticale des strophes afin de rendre perceptible leurs variations (Thanassis Moraïtis). De son côté, Laurent Aubert évoque les Archives internationales de musique populaire et le rôle que Baud-Bovy y tint : membre du comité lors de leur création en 1944, puis chaînon entre leur fondateur, Constantin Brăiloiu, alors décédé et Aubert lui-même qui lui succéda. Cette contribution souligne également le rôle de passeur de la connaissance que Baud-Bovy assumait avec beaucoup de talent. Quant à Marcos Ph. Dragoumis, il propose la visualisation – par une bibliographie et une discographie jusqu'à nos jours – du stimulus que les recherches de Baud-Bovy sur la chanson populaire du Dodécane ont provoqué. Cette partie s'achève par une mise en évidence de l'engagement de Baud-Bovy en faveur des compositeurs grecs contemporains, dont il a dirigé et enregistré une centaine d'œuvres. A nouveau, son éclectisme est remarqué : il s'est intéressé tant à des compositeurs de l'Ecole nationale comme Antiochos Evanhélatos ou Andréas Nézeritis qu'à la musique dodécaphonique de Yorgos Sicilianos. Michel Bichel s'appuie sur la correspondance que ce dernier a échangée avec Baud-Bovy pour documenter certaines créations, dont celle de son *Concerto pour violoncelle et orchestre*.

La quatrième partie revient sur l'implication de Baud-Bovy dans la vie musicale genevoise. Alors que Claude Viala rappelle l'importance de Baud-Bovy, conseiller administratif aux Beaux-Arts entre 1943 et 1947, pour le développement de l'Orchestre de la

Suisse Romande dans un contexte économique morose conduisant les musiciens à travailler dans des conditions précaires, puis son engagement au sein du Conservatoire de Musique de Genève, Inès Chennaz-Boissonnas et Raymond Jourdan évoquent son côté visionnaire. Appelant de ses vœux un cursus simultané au Conservatoire en classe professionnelle et au collège en latin-grec, Baud-Bovy lança une réflexion qui aboutit à une réforme de l'enseignement gymnasial genevois et à la création d'une maturité artistique qui dépassa ses ambitions initiales. Quant à Jacques Tchamkerten, il brosse le portrait de la relation entre Baud-Bovy et Emile Jaques-Dalcroze, qui a collaboré à plusieurs reprises avec son père Daniel, notamment pour la *Fête de juin* (1914), spectacle auquel le jeune Samuel participa. Par la suite, il étudia avec Jaques-Dalcroze dans son Institut et fut un fervent défenseur de sa musique, dont il dirigea de nombreuses œuvres. La contribution de Tchamkerten met également en évidence la tendance à l'auto-réélaboration musicale de Jaques-Dalcroze à l'exemple des *Tableaux romands* redevables au *Festival vaudois*.

Ces actes se terminent par des témoignages de Jean Starobinski et de Mario Vitti soulignant l'humanité, la disponibilité et la pédagogie hors pair de Baud-Bovy. Enfin, Starobinski montre la connaissance approfondie que Baud-Bovy possédait des écrits sur la musique de Jean-Jacques Rousseau, dépassant de loin la question de son rapport avec la musique grecque antique. Dernière pirouette sur laquelle le lecteur referme un ouvrage qui rend un magnifique hommage à l'érudition multiple et libre de préjugés d'un homme qui a inlassablement contribué au développement de la musique et de son étude tant dans sa ville natale que dans des contrées éloignées et sous des aspects dont la diversité laisse admiratif. Les questions et les pistes de recherche suscitées par cet important volume d'actes laissent la voie ouverte, nous l'espérons, à de nombreux travaux ultérieurs afin de mieux connaître cette personnalité exceptionnelle.

DELPHINE VINCENT  
(Fribourg)



## Autoren / Auteurs / Autori

RAYMOND AMMANN studierte Musikethnologie in Basel. Nach Feldforschungen in der Beringstrasse, wo er im Rahmen seiner Dissertation den Kehlkopfesang der Tschuktschen und Sibirischen Yupik untersuchte, lebte und forschte er während 15 Jahren in Melanesien: Neukaledonien, Vanuatu und Papua-Neuguinea. Für seine Habilitation untersuchte er die unterschiedlichen Flötentypen in Melanesien. Ammann veröffentlichte zahlreiche Bücher, Artikel, CDs und Filme. Seit 2004 lebt er wieder in der Schweiz und wirkt als Professor an der Universität Innsbruck und an der Hochschule Luzern – Musik. Seit 2012 betreibt er Forschungen zur Schweizer Volksmusik, insbesondere über das Alphorn und das Jodeln.  
Email: raymond.ammann@hslu.ch

ANGELA CARONE è diplomata in Pianoforte e laureata in Musicologia. Nel 2004 ha conseguito le abilitazioni per l'insegnamento della musica nelle scuole secondarie di I e II grado. Quattro anni dopo si è addottorata in Musicologia e Scienze filologiche (Università di Pavia). In qualità di assegnista di ricerca (Pavia, 2008–2010 e 2014) ha svolto ricerche sulla *Formenlehre* e sui processi compositivi nella musica italiana del XX secolo. Dal 2012 al 2014 ha collaborato con il Centro Studi Luciano Berio di Firenze; nel 2016 e 2017 ha insegnato Estetica musicale all'Università Ca' Foscari di Venezia. Dal 2013 è collaboratrice e responsabile di archivi musicali presso la Fondazione Giorgio Cini di Venezia. Ha pubblicato articoli su musica strumentale ed estetica romantica, processi compositivi nel XX secolo, narratologia musicale.  
Email: angi\_carone@yahoo.it

ANDREA KAMMERMANN absolvierte an der Pädagogischen Hochschule Luzern die Ausbildung zur Primarlehrperson. An der Zürcher Hochschule der Künste studierte sie Musikpädagogik mit Vertiefung Musik und Bewegung, Schwerpunkt Rhythmik. Sie arbeitete mehrere Jahre an Volks- und Musikschulen. Seit Mitte 2015 ist Andrea Kammermann wissenschaftliche Mitarbeiterin im Forschungsschwerpunkt Musikpädagogik an der Hochschule Luzern – Musik. Sie promoviert an der Universität Innsbruck über die Beziehung zwischen Naturjodel und Emotion.  
Email: andrea.kammermann@hslu.ch

CARLO PICCARDI si è laureato all'Università di Friburgo. Dal 1968 al 2004 ha svolto la sua attività presso la Radiotelevisione della Svizzera italiana, dapprima come produttore musicale alla televisione, dal 1989 come capo del dipartimento musicale alla radio e dal 1994 come direttore della rete culturale radiofonica (Rete Due). Fa parte del comitato di redazione delle riviste «Musica/ Realtà» e di «AAA – TAC (Acoustical Arts and Artifacts – Technology, Aesthetics, Communications)». Ha pubblicato saggi su vari autori e aspetti della musica dell'800 e del '900, in particolare su musica radiofonica e da film.

Fra i suoi volumi: *L'occhio del compositore: Ernest Bloch tra Ticino e Italia* (LIM, 2009); *Maestri viennesi: Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert: verso e oltre* (Ricordi, 2011); *La rappresentazione della piccola patria: gli spettacoli musicali della Fiera Svizzera di Lugano, 1933–1953* (LIM, 2013).

Email: carlo.piccardi@bluewin.ch

SUSAN RUTHERFORD is Professor of Music at the University of Manchester. Her publications include *The new woman and her sisters: feminism and theatre, 1850–1914* (co-editor, 1992), *The prima donna and opera, 1815–1930* (Cambridge University Press, 2006), and *Verdi, opera, women* (Cambridge University Press, 2013), as well as numerous essays on voice, performance, and nineteenth-century Italian opera. Her current project (funded by a three-year Leverhulme Trust Major Research Fellowship, 2016–2019) is entitled *A history of voices: singing in Britain 1690 to the present*.

Email: susan.rutherford@manchester.ac.uk

JACQUES TCHAMKERTEN est né à Genève. Après avoir travaillé l'orgue, il étudie les Ondes Martenot auprès de Jeanne Loriod. Responsable de la Bibliothèque du Conservatoire de Musique de Genève, il poursuit une activité dans le domaine musicologique et a publié des monographies consacrées à Arthur Honegger, Emile Jaques-Dalcroze et Ernest Bloch, ainsi que de nombreux articles sur la musique en Suisse romande et la musique française des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles. A ce titre, il a contribué au *Dictionnaire du Théâtre en Suisse*, au *Dictionnaire de la Musique française au XIX<sup>e</sup> siècle* et à la nouvelle édition du *New Grove Dictionary*. En 2011, il s'est vu décerner le prix de la Fondation Pierre et Louisa Meylan pour l'ensemble de ses travaux.

Email: jacques.tchamkerten@cmg.ch

DELPHINE VINCENT a étudié la musicologie, l'histoire et l'esthétique du cinéma et l'histoire aux Universités de Lausanne, de Genève et de Fribourg. Après avoir soutenu sa thèse à l'Université de Fribourg, elle a été boursière du FNS à l'Université de Paris 8 et a participé aux projets FNS *L'autre Marcello: correspondance et écrits intimes d'Adèle d'Affry, dite « Marcello »* et *« Beau pays de la vigne »: musiques pour tous et construction de l'identité romande, 1900–1945*. Elle est actuellement maître d'enseignement et de recherche en Musicologie à l'Université de Fribourg. Ses domaines de recherche comprennent les relations entre musique et *moving image* (musique de film, opéra filmé, concert filmé), ainsi que la musique française et romande des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles. Outre de nombreux articles, elle a publié *Musique classique à l'écran et perception culturelle* (L'Harmattan, 2012), *« De l'âme à la plume »: les lettres de Charles Gounod à la duchesse Colonna, dite Marcello* (Peter Lang, 2017) et dirigé *Verdi on screen* (L'Âge d'homme, 2015).

Email: delphine.vincent@unifr.ch

YANNICK WEY, Studium in Zürich und Innsbruck, ist wissenschaftlicher Mitarbeiter im Forschungsschwerpunkt Musikpädagogik an der Hochschule Luzern – Musik. 2015



bis 2018 arbeitet er im Rahmen des SNF-Projekts *Musikalische Beziehung zwischen Alphornmusik und Jodeln – Faktum oder Ideologie?* und ab 2018 an einer musikkognitiven Studie anhand der Sammlung von Naturjodeln im Zentrum für Appenzeller Volksmusik. Er promoviert zurzeit an der Universität Innsbruck zum Thema *Transkriptionsprozesse wortloser Gesänge im deutschsprachigen Alpenraum*. Eine Publikation der Dissertation ist 2018 geplant.

Email: [yannick.vey@hslu.ch](mailto:yannick.vey@hslu.ch)



## Notes for contributors

### Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft / Annales Suisses de Musicologie / Annuario Svizzero di Musicologia

Contributions should be submitted (in German, French, Italian or English) as .word, .pages or .rtf files. Musical examples and illustrations should be submitted as separate files: Musical examples as Finale (preferred) or Sibelius files, illustrations as .tiff or .jpeg files, with a resolution of at least 300 dpi. Please include an abstract in English (150–200 words) and a short biography (100–150 words) with your submission.

Please mark carefully where the music examples and illustrations are to be inserted in the main text, and provide a caption for each one. Use “ ” or « » marks for direct quotations, italics for the titles of works, quotation marks for the titles of numbers, movements or sections within works (ex: *Giulio Cesare*, «Ombra del gran Pompeo»). When quoting a source in a different language from that of the contribution, provide the original language quotation in the text, and the translation in the footnote. Pitches are to be indicated with octave markings (according to the usual system in each language). The first reference to a person should always include the first name (both in the main text and the footnotes).

Bibliographic citations should always appear in full the first time; for further references to the same work only the family name of the author and the title beginning are required; in the case of immediately subsequent footnotes, standard abbreviations are to be used (e. g. id., ead., ibid., ders., ebd.). When quoting reprints please always indicate the year of the original publication. References to dictionaries should follow the international abbreviation norms. Footnotes should be presented in the following manner:

#### *Deutsch*

Catherine Kintzler, *Jean-Philippe Rameau. Splendeur et naufrage de l'esthétique du plaisir à l'âge classique*, Paris: Minerve, 1988 (1. Aufl. 1983), S. 177.

Carl Dahlhaus, «Dramaturgie der italienischen Oper» (Erstdruck: «Drammaturgia dell'opera italiana», 1988), in: *Gesammelte Schriften 2. Allgemeine Theorie der Musik II*, hrsg. von Hermann Danuser, Laaber: Laaber-Verlag, 2001, S. 467–545.

Gianmario Borio, «Tempo e ritmo nelle composizioni seriali. 1952–1956», in: *Le musiche degli anni Cinquanta*, a cura di Gianmario Borio, Giovanni Morelli e Veniero Rizzardi, Firenze: Olschki, 2004 (= *Studi di musica veneta. Archivio Luigi Nono*, 2), S. 61–115.

Vgl. Leo Treitler, «The early history of music writing in the West», in: *Journal of the American Musicological Society*, 35 (1982), S. 237–279.

Isabelle Peretz, «Le cerveau musical», in: *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI<sup>e</sup> siècle*. Bd. 2: *Les savoirs musicaux*, sous la dir. de Jean-Jacques Nattiez, Arles: Actes Sud, 2004, S. 293–320.

- Wolfgang Amadeus Mozart, *Le nozze di Figaro*, vorgelegt von Ludwig Finscher, Kassel u.a.: Bärenreiter, 1973 (= *Neue Mozart-Ausgabe*, II/5/16).
- Harold S. Powers, Art. «Mode», in: *NGroveD*, 1980, Bd. 12, S. 376–450, hier: S. 378.
- Philip Bate – Ludwig Böhm, Art. «Boehm, Theobald», in: *Grove music online*, 10.01.2010: <[www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/03374](http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/03374)>.
- Ludwig Finscher, Art. «Streichquartett», in: *MGG<sup>2</sup>S*, Bd. 8 (1998), Sp. 1924–1977.
- Alban Berg, *Lulu*, musikalische Leitung Andrew Davis, Inszenierung Graham Vick, Glyndebourne 1996, DVD NVC Arts 0630-15533-2.

### Français

- Catherine Kintzler, Jean-Philippe Rameau. *Splendeur et naufrage de l'esthétique du plaisir à l'âge classique*, Paris, Minerve, 1988 (1<sup>ère</sup> éd. : 1983), p. 177.
- Carl Dahlhaus, « Dramaturgie der italienischen Oper », in *Gesammelte Schriften 2. Allgemeine Theorie der Musik II*, hrsg. von Hermann Danuser, Laaber, Laaber-Verlag, 2001, (1<sup>ère</sup> éd. : « Drammaturgia dell'opera italiana », 1988), pp. 467–545.
- Gianmario Borio, « Tempo e ritmo nelle composizioni seriali. 1952–1956 », in *Le musiche degli anni Cinquanta*, a cura di Gianmario Borio, Giovanni Morelli e Veniero Rizzardi, Firenze, Olschki, 2004 (Studi di musica veneta. Archivio Luigi Nono, 2), pp. 61–115.
- Cf. Leo Treitler, « The early history of music writing in the West », *Journal of the American Musicological Society*, 35, 1982, pp. 237–279.
- Isabelle Peretz, « Le cerveau musical », in *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI<sup>e</sup> siècle*. Vol. 2 : *Les savoirs musicaux*, sous la dir. de Jean-Jacques Nattiez, Arles, Actes Sud, 2004, pp. 293–320.
- Wolfgang Amadeus Mozart, *Le nozze di Figaro*, vorgelegt von Ludwig Finscher, Kassel [...], Bärenreiter, 1973 (*Neue Mozart-Ausgabe*, II/5/16).
- Harold S. Powers, « Mode », in *NGroveD*, 1980, vol. 12, pp. 376–450 : 378.
- Philip Bate – Ludwig Böhm, « Boehm, Theobald », in *Grove music online*, 10.01.2010 : <[www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/03374](http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/03374)>.
- Ludwig Finscher, « Streichquartett », in *MGG<sup>2</sup>S*, vol. 8 (1998), col. 1924–1977.
- Alban Berg, *Lulu*, direction musicale Andrew Davis, mise en scène Graham Vick, Glyndebourne 1996, DVD NVC Arts 0630-15533-2.

### Italiano

- Catherine Kintzler, Jean-Philippe Rameau. *Splendeur et naufrage de l'esthétique du plaisir à l'âge classique*, Paris, Minerve, 1988 (1<sup>a</sup> ed. 1983), p. 177.
- Carl Dahlhaus, *Dramaturgie der italienischen Oper* (1<sup>a</sup> ed.: *Drammaturgia dell'opera italiana*, 1988), in *Gesammelte Schriften 2. Allgemeine Theorie der Musik II*, hrsg. von Hermann Danuser, Laaber, Laaber-Verlag, 2001, pp. 467–545.
- Gianmario Borio, *Tempo e ritmo nelle composizioni seriali. 1952–1956*, in *Le musiche degli anni Cinquanta*, a cura di Gianmario Borio, Giovanni Morelli e Veniero Rizzardi, Firenze, Olschki, 2004 (Studi di musica veneta. Archivio Luigi Nono, 2), pp. 61–115.
- Cfr. Leo Treitler, *The early history of music writing in the West*, «Journal of the American Musicological Society», 35, 1982, pp. 237–279.

- Isabelle Peretz, *Le cerveau musical*, in *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI<sup>e</sup> siècle*, vol. 2: *Les savoirs musicaux*, sous la dir. de Jean-Jacques Nattiez, Arles, Actes Sud, 2004, pp. 293–320.
- Wolfgang Amadeus Mozart, *Le nozze di Figaro*, vorgelegt von Ludwig Finscher, Kassel [...], Bärenreiter, 1973 (*Neue Mozart-Ausgabe*, II/5/16).
- Harold S. Powers, *Mode*, in *NGroveD*, 1980, vol. 12, pp. 376–450: 378.
- Philip Bate – Ludwig Böhm, *Boehm, Theobald*, in *Grove music online*, 10.01.2010: <[www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/03374](http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/03374)>.
- Ludwig Finscher, *Streichquartett*, in *MGG<sup>2</sup>S*, vol. 8 (1998), coll. 1924–1977.
- Alban Berg, *Lulu*, direttore Andrew Davis, messa in scena Graham Vick, Glyndebourne 1996, DVD NVC Arts 0630-15533-2.

### English

- Catherine Kintzler, *Jean-Philippe Rameau. Splendeur et naufrage de l'esthétique du plaisir à l'âge classique* (Paris: Minerve, 1988; 1<sup>st</sup> ed. 1983), p. 177.
- Carl Dahlhaus, “Dramaturgie der italienischen Oper” (1<sup>st</sup> ed.: “Drammaturgia dell’opera italiana”, 1988), in: *Gesammelte Schriften 2. Allgemeine Theorie der Musik II*, hrsg. von Hermann Danuser (Laaber: Laaber-Verlag, 2001), pp. 467–545.
- Gianmario Borio, “Tempo e ritmo nelle composizioni seriali. 1952–1956”, in: *Le musiche degli anni Cinquanta*, a cura di Gianmario Borio, Giovanni Morelli e Veniero Rizzardi (Firenze: Olschki, 2004; = Studi di musica veneta. Archivio Luigi Nono, 2), pp. 61–115.
- See Leo Treitler, “The early history of music writing in the West”, in: *Journal of the American Musicological Society*, 35 (1982), pp. 237–279.
- Isabelle Peretz, “Le cerveau musical”, in: *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI<sup>e</sup> siècle*. Vol. 2: *Les savoirs musicaux*, sous la dir. de Jean-Jacques Nattiez (Arles: Actes Sud, 2004), pp. 293–320.
- Wolfgang Amadeus Mozart, *Le nozze di Figaro*, vorgelegt von Ludwig Finscher (Kassel [...]: Bärenreiter, 1973; = *Neue Mozart-Ausgabe*, II/5/16).
- Harold S. Powers, “Mode”, in: *NGroveD*, 1980, vol. 12, pp. 376–450: 378.
- Philip Bate – Ludwig Böhm, “Boehm, Theobald”, in: *Grove music online*, 10.01.2010: <[www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/03374](http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/03374)>
- Ludwig Finscher, “Streichquartett”, in: *MGG<sup>2</sup>S*, vol. 8 (1998), cols. 1924–1977.
- Alban Berg, *Lulu*, conductor Andrew Davis, director Graham Vick, Glyndebourne 1996, DVD NVC Arts 0630-15533-2.

### For submissions

All contributions should be sent to the Editor:

Prof. Luca Zoppelli  
 Faculté des Lettres – Université de Fribourg  
 Site Miséricorde  
 CH-1700 Fribourg (Suisse)  
 email: [luca.zoppelli@unifr.ch](mailto:luca.zoppelli@unifr.ch)

