

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.¹ 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.²

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,³ 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»,⁴ 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	
1956 - Prima Venerdì	
23 novembre	ALVAR AALTO
30 novembre	MARIO ABELLOSO
7 dicembre	ROMAN VJAD <i>48/457</i>
14 dicembre	G. B. ANGIOLINI <i>Primo di Ponte</i>
1957 - Grande	
11 gennaio	JACQUES CHARBENTIER <i>Colombini</i>
18 gennaio	MASSIMO PALLOTTINO <i>Leura</i>
25 gennaio	VALENTINO BOMPIANI
Febbraio	
1° febbraio	R.F.A.M. CARÉ
8 febbraio	ARTURO DANUSSO
15 febbraio	ROBERTO PAPINI
22 febbraio	CARLO BO
Marzo: nei venerdì 8-15-22-29	
Aprile: nei venerdì 5-12	
Maggio-Aprile	
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 pobra numerata di plaza)
Bonomeriti	* 20.000 (* * 600 *) (con diritto a pabo riservato)
Biblioteca	
	bio-bibliografico dei Conferenzieri gratuito ai Soci.
Admission	
	si ricevono tutti i giorni dalle ore 10 alle 12 e dalle 15 alle 18,30 presso la Sede in via Po 89, tel. 81-658.
Ingresso	
	gratuito per i Soci. - Per i non Soci L. 350 ogni conferenza.

DAL 23 NOVEMBRE 1956 AL 12 APRILE 1957 - ORE 18	
TEATRO CARIGNANO	
Alvar Aalto	Problèmes d'architecture comme je les conçois dans mes bâtiments (con proiezioni).
G. B. Angiolini	La cultura europea davanti al mondo nuovo.
Mario Apollonio	Il teatro italiano contemporaneo: trent'anni, in margine.
Carlo Bo	Dieci anni di romanzo italiano (1945-1955).
Valentino Bompiani	Come nasce un libro.
R.P. Ambroise M. Carré	De Molière à Jovet: l'Eglise, le théâtre et les comédiens.
André Chamson <i>de l'Association Française</i>	Métamorphoses et continuité de notre culture et de notre destin.
Jacques Charpentier	Qu'est-ce que la Justice?
Arturo Danusso	Scienza e Natura.
A. C. Jemolo	Come si legge oggi in Italia?
Leo Longanesi	Il nemico spiegato al popolo (con proiezioni).
Herbert Oliverona	La moderna chirurgia cerebrale.
Massimo Pallottino	Scienza e poesia alla scoperta dell'Etruria.
Roberto Papini	Sfregi alla bellezza d'Italia.
Guido Piovene	Viaggio in Italia.
Paolo Rossi	Il problema della scuola.
Roman Vlad	La mistica nel mondo moderno.

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.

La Direzione si riserva di variare il programma in casi di forza maggiore.

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,⁵ 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.⁶ 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.⁷ 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].⁸

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»,⁹ 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»,¹⁰ 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.¹¹ 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 1950.¹² 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).¹³ 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)

Il 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.¹⁴ 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.¹⁵ 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,¹⁶ 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 [...].¹⁷

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.¹⁸ 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,¹⁹ 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»;²⁰ fedele a questo 'compito sociale', che evidentemente avvertiva come proprio, non ha esitato a impegnarsi in prima persona per attuarlo.²¹ 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.²² In breve, si trattava di una programmazione incentrata su quella che è stata definita «politica dei generi, e dei sottogeneri»,²³ in cui i programmi televisivi spesso ricalcavano nei contenuti e nelle modalità espositive quelli radiofonici.²⁴ 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»;²⁵ 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]». ²⁶ 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»;²⁷ in breve, scrive ancora una telespettatrice, Vlad è sempre «chiaro, convincente, istruttivo. Sono le volte che si dice: benedetta la TV!». ²⁸ 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).²⁹



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

29 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».³⁰ 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.³¹

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.³²

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),³³ 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.³⁴

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».³⁵

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 20th 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 Addressi, 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.³⁶

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>) ³⁷	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 ³⁸	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 Tele-
mann”.

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 Brandenburgischen 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 unmittlerbaren 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 Notengetreu 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 Sechzentel 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 Kadenz 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 Stegreiflächern (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

