

101

Quadrimestrale

Musica/Realtà

Luglio 2013

Luglio 2013

101

Articoli di:

Mario Baroni
Paolo Emilio Carapezza
Rossana Dalmonte
Antonio Doro
Maurizio Franco
Francesco Galante
Giovanni Guaccero
Dario Miozzi
Carlo Piccardi
Giorgio Ruberti
Nicola Sani
Marcello Sorce Keller
Marco Targa
Eveline Vernooij

Musica/Realtà

Eveline Vernooij,
Il processo compositivo di *Déserts* di Edgard Varèse.
Implicazioni analitiche di una critica delle fonti

Giorgio Ruberti
Romanza da salotto e canzone napoletana a confronto nella
produzione di Francesco Paolo Tosti

Paolo Emilio Carapezza
Perché Mozart è unico?

Francesco Galante
Ragione e utopia del suono nella Elektronische Musik

Dario Miozzi
La *Faust-Ouverture* di Wagner: una “gelosa” risposta alla
Faust-Symphonie di Liszt

Giovanni Guaccero
“Fare musica”. Ipotesi per una “poietica” musicale

Mario Baroni
Il personaggio di *Hyperion* e la poetica musicale di Maderna

ISSN 2280-4242

Eu. 13



LIM

LIM

Musica/Realtà

MUSICA/REALTÀ

2013/02

101

Libreria Musicale Italiana

Musica/Realtà

Rivista quadrimestrale
Anno XXXIV, numero 101 - luglio 2013

Direttore responsabile
Luigi Pestalozza

Redazione e attività

Cesare Bermanni, Lorenzo Bianconi, Antonio Doro, Franco Fabbri, Roberto Favaro, Maurizio Franco, Enrico Fubini, Francesco Galante, Giovanni Guanti, Giacomo Manzoni, Alessandro Melchiorre, Richard Middleton, Pier Francesco Moliterni, Angelo Orcalli, Luigi Pestalozza, Carlo Piccardi, Paolo Prato, Nicola Sani, Andrea Talmelli, Alvise Vidolin

Corrispondenti
Hanns-Werner Heister, Philip Tagg

Redattore
Roberto Favaro

Segreteria di redazione
Anna Fiorini

Direttore editoriale
Istituto Musicale A. Peri, Reggio Emilia (telefono 0522/456771)

Direzione e Redazione
Corso Concordia, 6 - 20129 Milano (telefono e fax 02/796913)

Posta elettronica
musicarealta@libero.it

Amministrazione
LIM Editrice srl
55100 Lucca (telefono 0583/394464, fax 0583/394469)

<http://www.lim.it>

e-mail: lim@lim.it

Per il 2012 un numero Eu. 13,00, Rinnovo dell'abbonamento Italia Eu. 31,00; Estero Eu. 52,00. I versamenti vanno effettuati su c/c postale n. 11748555, intestato a LIM Editrice srl.

Registrazione del Tribunale di Milano n. 171 del 22 marzo 1997.

La collaborazione alla rivista avviene su invito della Redazione.

Stampato con i contributi di

CARIPLO

BANCA CRT • FONDAZIONE MUSICALE UMBERTO MICHELI

Indice

INTERVENTI

Verdi e Wagner: l'ideale di una musica europea (Carlo Piccardi) p. 5; *Il Futurismo guarda al jazz: il manifesto di Franco Casavola* (Maurizio Franco) p. 10; *Alcune riflessioni attorno ai duecentocinquant'anni del Teatro Comunale di Bologna* (Nicola Sani) p. 14; *Musica e musica teorica: una riflessione sui fondamenti* (Antonio Doro), p. 21.

TASTI BIANCHI E NERI

Cronocentrismo (Marcello Sorce Keller) p. 34.

SAGGI

- 37 Eveline Vernooij
*Il processo compositivo di Déserts di Edgard Varèse.
Implicazioni analitiche di una critica delle fonti*
- 55 Giorgio Ruberti
*Romanza da salotto e canzone napoletana a confronto nella
produzione di Francesco Paolo Tosti*
- 73 Paolo Emilio Carapezza
Perché Mozart è unico?
- 83 Francesco Galante
Ragione e utopia del suono nella Elektronische Musik
- 97 Dario Miozzi
*La Faust-Ouverture di Wagner: una "gelosa" risposta alla
Faust-Symphonie di Liszt*
- 117 Giovanni Guaccero
"Fare musica". Ipotesi per una "poietica" musicale

- 139 Mario Baroni
Il personaggio di Hyperion e la poetica musicale di Maderna

DOCUMENTI

- 167 Marco Targa
Puccini e la Giovane Scuola. Drammaturgia musicale dell'opera italiana di fine Ottocento

DOCUMENTI/RILETTURE

- 189 Rossana Dalmonte
La musica della Rivoluzione Francese

- 215 **DISCHI DI OGGI**
a cura di Maurizio Franco

Romanza da salotto e canzone napoletana a confronto nella produzione di Francesco Paolo Tosti

di Giorgio Ruberti

I termini musica vocale da camera, romanza da salotto, canzone napoletana, canto popolare, circoscrivono relativamente all'Ottocento italiano un'area musicale molto complessa dove trovano posto differenti categorie, generi, forme, stili, in un intreccio articolato che non di rado caratterizza l'opera di uno stesso autore. Il catalogo delle composizioni di Francesco Paolo Tosti (1846-1916) conta 371 titoli,¹ tra cui si annoverano ariette, ballate, romanze, melodie, canzoni, canzonette, canti popolari, canti napoletani, finanche *songs* inglesi e *mélodies* francesi. E una simile varietà terminologica, che nel caso specifico di Tosti addirittura non esaurisce l'intera nomenclatura,² è l'effetto e insieme la spia della dialettica attiva nel corso del XIX secolo tra i concetti di canto quale espressione naturale e universale, e di canto quale espressione culturale di specifiche regioni o nazioni.³ Pur essendo animata da ragioni principalmente ideologiche e culturali tale dialettica ha trovato un'effettiva corrispondenza nella coeva prassi compositiva, relativamente alla quale fino agli ultimi decenni del secolo non è possibile applicare una netta distinzione tra canto di matrice popolare e canto di matrice borghese. Categorie quali musica popolare, musica d'arte, *popular music*, necessarie per la classificazione dei diversi generi a partire dalla fine dell'Ottocento risultano inapplicabili alla restante parte del secolo, quando un medesimo contesto linguistico accomunava un'aria di Bellini a una romanza di Donizetti – e viceversa – oppure a una canzone napoletana di Guglielmo Cottrau.⁴

Di questo clima Tosti fu uno degli ultimi rappresentanti, e in nome di una generica italianità della melodia (e del canto) fu

¹ Francesco Sanvitale, *Il canto di una vita. Francesco Paolo Tosti*, EDT, Torino 1996, pp. 323-60.

² La congerie di titoli impiegati per definire la musica vocale da camera italiana dell'Ottocento è illustrata e discussa esaurientemente in Piero Mioli, "Ballate, preghiere e stornelli. Titoli e generi della romanza da Mercadante a Respighi", in *La romanza italiana da salotto*, a cura di F. Sanvitale, EDT, Torino, 2002, pp. 5-4.

³ Per approfondimenti dei concetti di canto, canto popolare e canto operistico relativamente al panorama ideologico-culturale dell'Italia pre e post-unitaria, si veda Antonio Rostagno, "Canto, popolo, nazione, regionalismo: concetti in continuo mutamento. Canzone napoletana e melodramma fra Ottocento e primo Novecento", in *La canzone napoletana. Le musiche e i loro contesti*, a cura di E. Careri e A. Pesce, "Quaderni del Centro Studi Canzone Napoletana", 1/2011, pp. 53-72.

⁴ *Ibid.*, pp. 58-59.

autore sia di musica vocale da camera su versi italiani sia di canzoni napoletane sia di canti popolari abruzzesi – sebbene quest’ultimi su trascrizione italiana di testi dialettali. A dispetto dell’impiego di titoli e sottotitoli che rinviano a precisi generi e categorie musicali (quali melodia, stornello, canzone popolare, canto napoletano) le sue composizioni condividono uno stesso linguaggio, come appare in maniera evidente dalla struttura formale o dalla sintassi melodica. Ma se ciò è innegabile in relazione alle regole e strategie compositive che a un livello gerarchicamente più alto definiscono lo stile di Tosti, a un livello stilistico più profondo è immaginabile un’analoga identità di linguaggio tra una sua romanza da salotto e una sua canzone popolare? Oppure a questo livello più profondo, e a seconda del tipo di composizione, Tosti operò delle scelte linguistiche differenti che come dei “marcatori” definiscono sottostili diversi, e conseguentemente permettono di distinguere tra un Tosti “italiano” e uno “napoletano”, oppure “abruzzese”, “francese”, “inglese”, ecc.?

Nelle pagine seguenti risponderemo a questi interrogativi attraverso un confronto tra romanze e canzoni napoletane, dal quale cercheremo di capire se e quali elementi dei vari parametri musicali consentono di individuare all’interno dello stile di Tosti un sottostile italiano e uno napoletano. Ed essendo Tosti uno dei massimi autori del suo tempo sia di romanze da salotto sia di canzoni napoletane, le eventuali differenze (sotto)stilistiche che emergeranno saranno pure indicative delle differenze che in termini di “dialetto” distanziano nella seconda metà dell’Ottocento i generi imparentati della romanza italiana e della canzone napoletana.⁵

Quando nel 1886 Tosti pubblicò la sua prima canzone napoletana (*Marechiaro*) questo genere aveva già attraversato una fase di stilizzazione, alimentata dalla pluridecennale attività di raccoglitori-trascrittori di canti di strada (Cottrau, Girard, Florimo, Ricci), sui moduli della coeva musica vocale da camera. Nel processo di trascrizione del canto di tradizione orale per il pubblico dei salotti aristocratici e borghesi la canzone napoletana venne riarticolata secondo gli schemi formali e strutturali della produzione cameri-

⁵ La parola “dialetto” è qui intesa secondo il significato attribuito a essa da Meyer: “Dialects are substyles that are differentiated because a number of composers - usually, but not necessarily, contemporaries and geographical neighbors - employ (choose) the same or similar rules and strategies. [...] Dialects can, for example, be subdivided in terms of geographical area, nationality, or movements: northern versus southern Renaissance music, Venetian versus Roman opera, impressionism versus expressionism. Or a dialect may be defined by social class or cultural function: folk music versus art music, military music versus dance music”. Leonard B. Meyer, *Style and Music: Theory, History and Ideology*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 1989, p. 23.

stica, così evolvendosi da genere popolare urbano a genere d'autore a destinazione interclassista.⁶ Ciò implica che la derivazione della canzone napoletana dalla romanza da salotto va intesa principalmente – se non unicamente – entro i confini di quei parametri più strettamente dipendenti dalla notazione, come quello formale innanzitutto. È infatti ipotizzabile che la forma del brano suddivisa in strofa e ritornello, dominante a partire da *Funiculi funiculà* (1880), sia un'evoluzione di quella strofica della fase pre-autoriale che i trascrittori avevano preso in prestito dalle romanze del tempo. L'impianto formale di *Marechiaro* (vedi esempio 1 alla fine del saggio) è in strofe e ritornelli, secondo lo schema AA'//BB' ripetuto in maniera identica per due volte; mentre quello di *Ideale*, romanza di Tosti del 1882 (vedi esempio 2 alla fine del saggio), è strofico, secondo lo schema AB ripetuto in maniera variata per due volte.⁷ Confrontando i due schemi formali non dovrebbe essere difficile riconoscere nel primo uno sviluppo del secondo, frutto dell'"ottimizzazione" di principi basilari del processo compositivo quali la ripetizione, la variazione e il contrasto: la netta bipartizione formale in strofa e ritornello favorisce, all'interno della singola sezione e a seconda dello schema realizzato, una maggiore ripetizione identica (AA//BB) oppure variata (AA'//BB'); mentre il passaggio da una sezione all'altra consente di enfatizzare il contrasto ottenuto sul piano melodico – fattore che del resto non manca alla forma strofica bitematica AB – mediante una serie di strategie compositive che coinvolgono gli altri parametri musicali (dinamica, ritmo, armonia).⁸

⁶ Per approfondimenti su questa fase evolutiva della canzone napoletana che ebbe luogo a partire dai primi decenni dell'Ottocento si veda Raffaele Di Mauro, "Canzone napoletana e musica di tradizione orale: dalla canzone artigiana alla canzone urbana d'autore", *Musica/Realtà*, n. 93, novembre 2010, pp. 133-51.

⁷ Generalmente le due o tre ripetizioni variate delle frasi musicali A e B possono presentare piccole differenze o nella linea melodica o nell'inflessione ritmico-melodica o nell'accompagnamento armonico. Talvolta, come nel caso di *Ideale*, si registra l'aggiunta di una terza frase C in sostituzione della frase B. In questo specifico caso lo schema generale realizzato, ABAC, è una forma definibile "rondò semplice". Per chiarimenti e approfondimenti terminologici, non solo relativamente agli aspetti formali delle canzoni, si veda Massimo Privitera, "Ogne canzona tene 'o ritornello". Riflessioni su come sono fatte le canzoni napoletane", in *La canzone napoletana*, pp. 9-33.

⁸ Richard Middleton ha sostenuto che la forma in strofa e ritornello sia probabilmente derivata dalle tradizioni folkloriche del XIX secolo (cfr. *Studiare la popular music*, Feltrinelli, Milano 1994, p. 79). Questa ipotesi, dunque, parrebbe essere confermata dall'evoluzione formale che proprio in quel secolo fece registrare la canzone napoletana (del resto già *Te voglio bene assaje*, brano del 1839, presenta una forma con ritornello).

La forma con ritornello è utilizzata da Tosti per sei delle sette canzoni su testo dialettale napoletano da lui composte,⁹ in linea con la nuova tendenza a impiegare sistematicamente tale forma che si registra nella storia della canzone napoletana a partire – come anticipato – dall’anno di *Funiculì funiculà*. Tuttavia va aggiunto che questa struttura è riscontrabile pure in non poche romanze dello stesso Tosti (tra cui *Aprile, Entra!*, *L’ultima canzone, La serenata*), che per un’esigenza di varietà stilistica collegata all’alto numero di romanze composte adottò spesso soluzioni alternative alla forma strofica bitematica. Così, oltre alla forma con ritornello, le sue romanze possono impiegare o varianti della stessa forma strofica, quali la “forma rondò” ABAC (*Ridonami la calma!*, la stessa *Ideale*) e la “forma canzone” AABA (*Amore!*, *M’amasti mai?*), oppure una struttura non-strofica che in base a un principio *durchkomponiert* permette di evitare la riesposizione di materiale già presentato (*Donna, vorrei morir, Quando cadran le foglie, Lasciali dir*).

La somiglianza tra romanza da salotto e canzone napoletana risulta anche sul piano della sintassi melodica, sebbene in questo caso essa potrebbe trascendere il rapporto di parentela dovuto al processo di trascrizione per essere agganciata a quel concetto di “melodia italiana” che nell’Ottocento accomunava il canto popolare o popolareesco alla melodia (nel senso di canto) d’autore o d’arte. Per entrambi i generi vige il principio costruttivo del 4+4 battute, applicato sullo schema metrico-poetico ricorrente della quartina che consente la realizzazione di una frase musicale di otto battute, questa composta da due semifrasì di quattro battute ciascuna costruita su due versi con un rapporto regolare di due battute per singolo verso.

Nel caso di Tosti la stessa esigenza stilistica che spesso lo indusse a variare la struttura formale delle sue composizioni lo spinse pure a non applicare in maniera sempre rigorosa la regola della quadratura fraseologica. E anche per questo parametro ciò è vero soprattutto in relazione alle romanze, genere nei confronti del quale Tosti osò sperimentare maggiormente forse avvertendo i legami con la tradizione meno vincolanti rispetto alla canzone napoletana. Di conseguenza, dato l’alto numero di romanze composte, non poche sono quelle che presentano frasi melodiche di lunghezza diversa dalle canoniche otto battute. Le prime tre frasi

⁹ L’unico brano in forma strofica è *Comme va?* (1893, Di Giacomo). Gli altri titoli sono *Marechiarè* (1886, Di Giacomo), *Tutto se scorda* (1893, Di Giacomo), *Napule!* (1895, Di Giacomo), *Serenata allera* (1901, Di Giacomo), *Chi sa!* (1902, Russo), *A vucchella* (1907, D’Annunzio).

di *Ideale*, ad esempio, sono lunghe sei battute, ciascuna composta di due semifrasì di tre battute; l'ultima frase, di nove battute, è invece costruita su due semifrasì di cinque e quattro battute rispettivamente.

La lunghezza irregolare delle frasi melodiche può scaturire, come nel caso di *Ideale*, dall'impiego di due semifrasì di lunghezza diversa dalle quattro battute (*Canta!*, la strofa di *Luna d'estate, Non mi guardare!*), oppure può essere il risultato non infrequente dell'aggiunta di una terza semifrase nella composizione della frase (le ultime frasi di *L'alba separa dalla luce l'ombra* e *La mia canzone*, oppure le frasi B di *Mattinata* e *Preghiera*). A quest'ultima soluzione Tosti ricorse spesso, e infatti essa dà vita a un tratto stilistico (la frase melodica costruita su tre semifrasì) riscontrabile pure nelle sue canzoni napoletane. Nella strofa di *Marechiarè*, la ripetizione del primo endecasillabo in conclusione della quartina (*Quanno sponta la luna a Marechiarè*) è dovuta proprio all'aggiunta di un'ulteriore semifrase melodica. Pure la prima frase di *A vucchella* è composta da tre semifrasì (qui la seconda semplicemente ripete la prima secondo lo schema aab), analogamente all'unica frase su cui è costruita l'intera *Comme va?* (in cui una stessa semifrase è ripresentata in forma variata per ben due volte secondo lo schema aa'a") e alla frase del ritornello di *Tutto se scorda* (qui invece la ripetizione della prima semifrase, secondo lo schema aba', svolge la funzione grammaticale di chiusura melodica).

A ogni modo le canzoni napoletane di Tosti, rispetto a quanto risulta dalle romanze, evidenziano una sintassi melodica più "quadrata", sebbene anche esse talvolta facciano registrare frasi melodiche dalla lunghezza "irregolare" (il motivo A di *Marechiarè*, ad esempio, che presenta una sintassi interna di 3+5 battute). Tuttavia, a trovare applicazione nella maggioranza dei casi è il principio del 4+4 battute (talvolta realizzato in scala ridotta mediante frasi di quattro battute composte da due semifrasì di due: *Serenata allera e Chi sa!*), conformemente a uno stile di genere che, per i suoi legami col canto tradizionale, quasi mai trasgredisce quel principio.¹⁰

Su questa base linguistica di struttura formale e sintassi melodica che – con tutte le eccezioni appena considerate – accomuna romanza da salotto e canzone napoletana si innestano quei tratti "dialettali" che differenziano i due generi in termini sottostilistici,

¹⁰ Solo per dare un'indicazione numerica che rende bene l'idea del livello di regolarità fraseologica che caratterizza le canzoni napoletane del tempo, su cento brani analizzati ben tre su quattro presentano una sintassi melodica di 4+4 battute.

tratti che la produzione “italiana” e quella “napoletana” di Tosti ci consentono di evidenziare bene.

Un principio osservato scrupolosamente da Tosti nelle romanze, che prima ancora di rappresentare una regola di stile compositivo d'autore costituisce una regola di genere, interessa la pronuncia ritmico-melodica dei versi. Nel canto uno stesso metro poetico può trovare una realizzazione ritmica frequentemente diversa, e gli otto endecasillabi di un testo letterario “tipo” di una sua romanza possono far registrare fino a sei o sette pronunce differenti.¹¹ Per variare una frase melodica Tosti poteva intervenire sia sul movimento o sul profilo melodico sia sulla struttura ritmica. Il testo letterario di *Ideale* prevede quattro quartine di endecasillabi e settenari alternati, su ognuna delle quali è costruita una frase melodica secondo lo schema ABA'C. Da parte loro le frasi A e A' sono costruite su due semifrasi, di cui la seconda è una variazione della prima (A: a, a'; A': a'', a'''). Tanto a livello di frasi quanto di semifrasi, le variazioni consistono in piccole differenze che sono rilevabili nell'inflessione ritmica in alcuni punti corrispondenti: la figurazione della semiminima seguita da quattro crome sostituita dalla minima seguita dalla terzina di crome (primo e terzo endecasillabo della prima quartina), oppure la terzina di crome che varia la croma puntata seguita da semicroma (secondo e quarto settenario della prima quartina), o ancora semplicemente due semicrome al posto di una croma (primo e terzo endecasillabo della terza quartina).

Ovviamente Tosti cercò di soddisfare a monte, sin dalla scelta del testo da musicare, la sua aspirazione alla continua variazione ritmico-melodica della frase musicale. Il genere letterario della poesia per musica, ossia quell'infinita produzione di versi destinata a ispirare gli autori di romanze, possedeva delle peculiarità ben definite. Queste poesie, infatti, erano realizzate sistematicamente prima della musica che ne avrebbe costituito il naturale completamento estetico (anzi molte di esse, pubblicate in raccolte e immesse sul mercato con la speranza di essere selezionate solo successivamente da un musicista, non trovarono mai veste musicale), pertanto i loro autori operavano nella consapevolezza di dover agevolare il lavoro posteriore del compositore, in particolare favorendo la realizzazione delle frasi quadrate. A tal fine lo schema metrico di gran lunga preferito era la quartina di versi, preferibilmente tutti della stessa lunghezza e con regolare ritmo accentua-

¹¹ *Amore!*, ad esempio, romanza del 1878 su testo di Carmelo Errico, presenta un testo letterario formato da due stanze indivisibili ciascuna formata da tre quartine di settenari, e i dodici versi fanno registrare sette pronunce diverse.

tivo. Data una simile produzione letteraria dagli schemi rigidamente prefissati, e viste le personali esigenze stilistiche, il criterio che Tosti utilizzò costantemente per la selezione dei testi da musicare fu quello della varietà, oltre che delle situazioni drammatiche, degli schemi accentuativi. La scelta dei testi era indirizzata o verso quelli costruiti su uno stesso metro poetico se questo era reso attraverso un'accentuazione disuguale, oppure – soprattutto nello stadio finale della sua attività – verso testi dagli schemi metrici diversi, ossia costruiti mediante strofe che adottavano metri poetici differenti di per sé garanzia di un ritmo diversificato.

Dalla prospettiva della pronuncia ritmico-melodica dei versi possiamo osservare un'ulteriore differenza stilistica tra romanze e canzoni napoletane di Tosti. Leggiamo un passaggio di una sua lettera del 1887 scritta a Rocco Emanuele Pagliara, incaricato di realizzare il testo di *Charitas!*: “Ed ora vorrebbe Ella scrivermi: *ma a vapore* – una cosettina d'occasione? Si tratterebbe di una melodia intitolata Caritas! Come sa io sono Abruzzese – e vorrei io pure naturalmente contribuire al sollievo di quelle povere vittime del terremoto. Dovrebbe essere una *melodia* triste, popolare e *facile* detta da una donna. Una specie di *cantilena con ritornello* – Desidererei potendo che il metro fosse *decasillabo* – o *quinario doppio* – Tre strofe – Una strofa musicata, e le altre due ripetute [...]”.¹² *Charitas!* non è una delle sue canzoni napoletane, ma la strategia che Tosti indica al fine di conferire una connotazione popolare a questo pezzo trova applicazione pure nelle canzoni napoletane. I suggerimenti forniti a Pagliara appaiono di estremo interesse non solo quali spia della volontà del musicista di piegare il lavoro del poeta alle proprie esigenze compositive, ma soprattutto perché ci rivelano il significato estetico dato da Tosti alla categoria del popolare. Questa è musicalmente tradotta in una “facile cantilena con ritornello”, con l'utilizzo di un termine, “cantilena”, allora adottato spesso in ambito critico per indicare la regolarità ritmica e, insieme, fraseologica della melodia “italiana” – sempre senza distinzione tra “popolare” e “d'arte”. Non a caso il metro poetico che Tosti consiglia di impiegare è il decasillabo, verso dall'accentuazione estremamente regolare sulla terza, sesta e nona sillaba. E con l'eccezione di *A vucchella* su versi di D'Annunzio, le restanti canzoni napoletane scritte da Tosti mostrano quella regolarità ritmico-melodica che manca alle romanze, sebbene nelle prime non siano affatto raggiunti gli eccessi “cantilenanti” che invece caratte-

¹² Lettera del 25 novembre 1887 scritta da Francesco Paolo Tosti a Rocco Emanuele Pagliara, riportata in Sanvitale, *Il canto di una vita. Francesco Paolo Tosti*, pp. 140-1.

rizzano quello stesso genere nell'attività di altri autori del tempo (in particolare di Gambardella, Di Capua e De Curtis).¹³

La varietà contro la regolarità della pronuncia ritmica del verso nel canto è solo uno dei tratti sottostilistici che permettono di differenziare il Tosti "italiano" da quello "napoletano". Sempre relativamente al parametro melodico va aggiunto che il carattere cantilenante risulta enfatizzato dal costante ricorso a un profilo ondulato della linea vocale, e da un suo movimento poco articolato che la fa procedere per gradi congiunti, note ribattute e salti raramente più ampi di un intervallo di terza. Questi tratti possono essere colti bene nella melodia del "canto napoletano" *Marechiare*, per di più caratterizzata da un ulteriore elemento dialettale, le alterazioni "tipiche" che conferiscono colore napoletano: l'oscillazione tra lo stato naturale e quello alterato del sesto e settimo grado (conseguenza della commistione modale), il quarto grado aumentato (alterazione della tradizione folklorica), il secondo grado abbassato (riflesso melodico dell'accordo di sesta napoletana al basso).

Per le stesse categorie del parametro melodico Tosti riservò alle romanze un trattamento diverso, più "colto", che potremmo dire "difficile" rispetto al "facile" delle cantilene popolari. Innanzitutto il profilo, non più sistematicamente ondulato ma più spesso associabile ad altre categorie motiviche, in particolare alla famiglia dei profili "aperti/chiusi" (in cui rientra quello di *Ideale*) oppure "terrazzati".¹⁴ Poi il movimento melodico, sempre articolato con intervalli spesso più ampi di quello di terza (come le quarte, le quinte o addirittura le seste di *Ideale*). Infine le alterazioni melodiche, all'insegna di quel cromatismo che ritroviamo anche nella coeva scrittura melodrammatica (come il quinto e primo grado aumentati di *Ideale*, rispettivamente nota di passaggio e di volta).

Non appaia irrealistico o irriverente aver adottato il concetto di scrittura melodrammatica in riferimento alle romanze tostiane, spesso caratterizzate da un buon livello di originalità che scaturisce dalla varietà nella scelta dei metri (con l'impiego di metri poco comuni quali il 9/8, il 3/2 o il 12/8), delle tonalità (come il La

¹³ Non a caso Andrea Della Corte, tra i vari pregi di *Marechiare*, ha rilevato pure le sottili variazioni del ritmo melodico: "[...] Ecco una romanza o canzone, che dir si voglia, forte nella grazia della melodia, agile, decisa nello scatto, solida nella voluta delle frasi rispondentesi, sensibile nella modulazione della cantilena [...]" (in Sanvitale, *Il canto di una vita*. Francesco Paolo Tosti, p. 144).

¹⁴ Il profilo "aperto/chiuso" prevede l'esposizione di una prima sezione della melodia (una semifrase oppure una frase) rimasta melodicamente "aperta" su un grado della scala diverso dalla tonica (solitamente il quinto grado, più raramente il secondo, il settimo, il terzo), sulla quale la successiva sezione di risposta "chiude" l'intero percorso melodico. "Terrazzato" è invece il profilo costruito mediante progressioni melodiche.

bemolle maggiore, il Re bemolle maggiore oppure il Mi maggiore, che mai o raramente si riscontrano nella canzoni napoletane), delle soluzioni armoniche e modulazioni (settime diminuite, alterazioni cromatiche oppure modulazioni insolite – per questo genere – a tonalità anche molto distanti da quella d’impianto). Ma la scrittura “melodrammatica” è percepibile soprattutto nel rapporto della musica col testo letterario, nella volontà di tradurre musicalmente tutti gli spunti drammatici che la poesia è capace di offrire.

Questa profondità di scrittura musicale che – sempre relativamente agli *standard* del genere – traspare dalle romanze di Tosti, non è riscontrabile invece nelle canzoni napoletane del tempo, dove il rapporto col testo letterario appare di tipo pre-testuale. Ovviamente le eccezioni non mancano nemmeno in questo genere (una vistosa è sicuramente *Era de maggio* di Costa e Di Giacomo), ma già in *Marechiare*, ad esempio, la commistione modale tra sezioni è una scelta dettata più da esigenze stilistiche, di *ædialetto* per l’appunto, che drammaturgico-musicali. La cosiddetta “bifocalità tonale”, ossia il passaggio dalla tonalità minore della strofa all’omologa maggiore del ritornello, è un tratto stilistico di molte romanze e canzoni napoletane coeve, anch’esso di derivazione melodrammatica. La differenza consiste nel fatto che mentre nelle canzoni napoletane dalla fine del secolo in poi questa possibilità è molto spesso adottata come scelta puramente stilistico-musicale, per dare luce e rendere più accattivante il ritornello, di contro nelle romanze di Tosti il suo impiego risponde quasi sempre a esigenze drammaturgico-musicali (*Vorrei morire!*, ad esempio).

La differenza stilistica tra i due repertori di Tosti risulta evidente anche sul piano armonico. Le canzoni napoletane, in linea con lo stile di genere, sono costruite su non più di tre o quattro accordi, questi disposti in cadenze plagali o perfette oppure in successioni di quinte (in circoli come II-V-I e VI-II-V-I). La semplicità dell’armonia è di certo un tratto popolaresco che intende riprodurre il tradizionale accompagnamento alla chitarra, tuttavia essa serve pure a esaltare il colore napoletano veicolato dall’accordo di sesta napoletana (oppure da una sua variante consistente nell’abbassare di un semitono la terza dell’accordo costruito sul quarto grado) quando questo si staglia quale elemento dialettale nella ripetitività e prevedibilità dell’accompagnamento. Di contro le romanze fanno rilevare una maggiore varietà di soluzioni accordali e un più intenso uso di alterazioni cromatiche. *Ridonami la calma!* (1888), ad esempio, presenta un accompagnamento armo-

nico che si muove sui vari gradi della scala, soprattutto nei punti in cui la melodia tende a ripetersi, come nella parte conclusiva (inoltre qui Tosti impiega un'innovativa tecnica di accompagnamento pianistico basato sul ritmo delle terzine che si oppone a quello binario della melodia – laddove il procedimento più usato era detto “a chitarrone” per via dell'esecuzione di accordi sulla tastiera in stile chitarristico).

Ma il parametro musicale che più degli altri mette in luce le differenze di scrittura di Tosti relativamente ai distinti generi della romanza da salotto e della canzone napoletana è la vocalità. Precedentemente, nel discutere della melodia, sono già state considerate due categorie che interessano pure il parametro vocale, vale a dire il movimento e l'articolazione; a quest'ultime va ora aggiunta la tessitura. E il concetto di “cantilena popolare” – pure discusso poco sopra – torna a questo punto ancor più utile per differenziare in base alla vocalità i due dialetti tostiani. Questa “cantilena”, elemento popolare che permane quale tratto popolare in gran parte delle canzoni napoletane d'autore coeve (un esempio paradigmatico è costituito dalla strofa di *Era de maggio*), è rinvenibile nella strofa di *Marechiarè*: qui, dopo l'iniziale salto di quarta ascendente (lo stesso che dà l'avvio a *Funiculì funiculà*) e la successiva salita per gradi congiunti al fa 4, la linea vocale discende fino alla tonica re 3 con un andamento cantilenante che scaturisce dal movimento ondulato e dall'articolazione per note ribattute e gradi congiunti. In questo caso la tessitura è piuttosto ampia, estendendosi in un intervallo di decima, ma nelle altre canzoni napoletane di Tosti, come accade normalmente in questo genere, essa tende a essere contenuta entro l'intervallo di ottava. Inoltre, se consideriamo la vocalità anche del ritornello di *Marechiarè*, potremo notare che l'articolazione della melodia raramente presenta intervalli più ampi di quello di terza.

Un'ultima caratteristica della vocalità “napoletana” di Tosti consiste nell'impiego di vocalizzi finali, elemento tipico del canto popolare (si pensi agli stornelli) che è spesso ripreso da Tosti per rendere “tradizionale” la vocalità delle sue canzoni popolari napoletane e non. Questo tratto, che non è riscontrabile con la stessa frequenza nei coevi autori di canzoni napoletane, in *Marechiarè* si mostra in tutta la sua evidenza sul lamento passionale dell'innamorato in conclusione di brano, dove è per di più impreziosito in termini di popolarità e “napoletanità” da idiomatismi tipici del melodizzare tradizionale (le alterazioni del modo minore armonico, l'intervallo di seconda eccedente tra settimo e sento grado enfaticizzato dalle acciacature).

L'articolazione con note ribattute, gradi congiunti e salti di terza, il profilo ondulato tendenzialmente discendente che si estende in una tessitura quasi sempre di ottava, i vocalizzi finali oppure le fioriture in conclusione di semifrase o frase musicale in corrispondenza dell'ultima sillaba tonica del verso poetico, tutti questi rappresentano i tratti dialettali utilizzati da Tosti per connotare di popolare il canto sempre sillabico delle sue canzoni napoletane.

Piuttosto diversa appare la vocalità delle sue romanze – e principalmente in questa distinzione si palesa pure la differenza tra i due generi sul piano dei destinatari. Non che si tratti di una vocalità di stampo melodrammatico, tuttavia l'interprete deve possedere buoni fondamenti tecnici per poter eseguire correttamente le romanze di Tosti – destinatario ideale di queste era infatti il cantante dilettante dei salotti aristocratici e borghesi, che sebbene non fosse dotato di una tecnica da cantante d'opera era comunque dotato di una buona vocalità, essendo allora lo studio della musica e del canto una tappa fondamentale del percorso formativo del giovane aristocratico o borghese. La linea vocale non prevede virtuosismi insuperabili, e il canto è di tipo sillabico. Sebbene queste caratteristiche sono riscontrabili anche nelle canzoni napoletane, le similitudini si arrestano qui. La distanza tra i due stili appare notevole sul piano del profilo melodico e, soprattutto, dell'articolazione e della tessitura. Il disegno della melodia, per quanto possa essere assegnato a categorie motiviche rinvenibili pure nelle canzoni napoletane (aperto/chiuso, terrazzato), raramente presenta un profilo ondulato. Ciò non predispone la melodia alla cantilena popolareggiante, così come non fanno sia un movimento molto più articolato (in cui gli intervalli di quarta, quinta e sesta non sono numericamente inferiori a quello di terza) sia una tessitura più ampia (con le estensioni di nona e decima più ricorrenti di quella d'ottava). Inoltre, più spesso di quanto accade nelle canzoni napoletane, nelle romanze la melodia può assumere atteggiamenti "imprevisti" ai fini drammatici. E anche le indicazioni agogiche, dinamiche ed espressive sono più frequenti e precise negli spartiti delle romanze, richiedendo all'esecutore più attenzione e maggiori capacità tecniche per un loro scrupoloso rispetto (si vedano, ad esempio, i tanti *ritardando*, *affrettando*, *a tempo*, *crescendo*, *ritenuto*, *con anima*, *parlato*, dello spartito di *Ideale*).

Esempio 1: spartito di *Marechiare*

MARECHIARE

(Napoli, 1886)

CANTO NAPOLETANO

Versi di Salvatore Di Giacomo - Versione italiana di Rocco E. Pagliara

PIANOFORTE

Allegretto

leggero e pp

p

CANTO

p

1^a Quando spon - ta la lu.na a Ma.re.chia.re pu.re li pi.sce nee fan.n'a l'am.mo - -
 2^a Chi di.ce ca li stel.le so lu.cen.te nun sa.pe si uocchie ca tu tie.ne n'iron. - -
 1^a Quan.do sor - ge la lu.na a Ma.re.chia.re, per - fi.no i pe - sci tre.ma.no d'a - mo - -
 2^a Chi di.ce che la stel.le son lu.cen - ti de li vo.chi tuoi non vi.de lo spen.do - -

- re se re - vol.ta.no l'on.ne de lu.ma.re, pe
 - te sti do je stel.le li sac.cio.sio.la.men.te, din.
 - re si scon.vol.go.no l'on.de in grem.bo al ma.re, e
 - re! Ah, li co.no.sco io ben quei rag.giar.den - ti! Ne

p

la priez-za ca-gneno cu-lo - re, quan-no spon-ta la lu-na a Ma-re - chia -
 -t'a lu co-re ne tengo li pon-te, Chi di-ce ca li stelle so lu-cen -
 per la gio-ia can-gia-no co-lo - re, Quan-do sor-ge la lu-na a Ma-re - chia -
 scen-do, no le pun-te in que-sto co - re! Chi di-ce che te stel-le son lu-cen -

cresc.

o - re, A Ma-re - chia - re nec sta na fe-ne - sta, la
 -te? Sce - ta - te, Ca - ru - li ca l'a - ria è do - ce, quan -
 - re, A Ma - re - chia - re sor - ri - de un bal - co - ne, la
 -ti? Dè - sta - ti, che la se - ra è tut - to in - can - to, e

sentito

pas - sio - ne mia nec tuz - zu - le - a, nu ca - ro - fa - no ad - do - ra in - t'a na
 - ma - ie tanto tempo aggio aspet - ta - to? P'ac - compagna li suo - ne cu la
 pas - sio - ne mia vi bat - te l'a - le: l'a - cqua can - ta di sot - to u - na can -
 mai per tan - to tempo t'ho aspet - ta - ta! Per ac - cop - piar gi'ac - cor - dia - l me - sto

p

te - sta, passa l'a - cqua pe - sot - to e mur - mu - le - a: A Ma - re - chia - re nec sta - na fe -
 vo - ce sta - se - ra na chi - tarra aggio por - ta - to! Sce - ta - te Ca - ru - li, ca l'aria è
 - so - ne, un ga - ro - fa - no - lozza al da - van - za - le: a Ma - re - chia - re sor - ri - de un bal -
 can - to sta - se - ra una chi - tarra ho qui por - ta - ta! Dè - sta - ti, che la se - ra è tut - to in -

sentito

- ne - - sta. Ah! Ah! Ah!
 do - - ce! Ah! Ah! Ah!
 - co - - ne, AA! AA! AA!
 - nan - - to! AA!

pp

cresc. *pp*

cresc.

A Ma-re. chia. - - re, a Ma-re - chia - -
 Ah! See - ta - te! Ah! See - ta -
 A Ma-re - chia - - re, a Ma-re - chia - -
 AA! De - sta - ti! AA! De - sta -

cresc.

- re nce sta na fe. ne. - - sta.
 - te, ca l'a - ria è do. - - ce!
 - re sor - ri - do un bal - co - - ne,
 - ti, che è tut. to in - can. - - to!

p

dim.

Esempio 2: spartito di *Ideale*

IDEALE

(1882)

MELODIA

Parole di Carmelo Errico

PIANOFORTE

pp *3* *3* *3* *3* *cresc.*

CANTO

pp *p* *rit:.....*

Io ti se. guì co. m'ì. ri. de di pa. ce Lungo le vie del *rit:.....*

din. *pp e legato assai* *col canto*

a tempo *3* *a tempo*

cie. lo: lo ti se. guì come un'a. mi. ca fa. ce De la not. te nel

cresc:..... *affrett.*

ve. lo. E ti sen. tii ne la lu. ce, ne l'a. ria, Nel profu. mo dei

cresc:..... *affrett.*

con anima *rit:..... I. Tempo*
 fio - ri: E fu pie - na la stanza so - li - ta - ria Di te, dei tuoi splen - do - ri.

rit:..... I. Tempo
col canto
cresc. sempre
p

p
 In te ra .

cresc. *dim.* *pp sempre assai legato*

rit. *pp* *a tempo*
 - pi - to, al suon de la tua vo - ce Lungamen.te so - gnai; — E de la

a tempo
col canto
pp

pp *rit:.....*
 ter - ra ogni affan.no, o.gni cro - ce In quelgior.no scor.dai

rit:.....
col canto

a tempo
pp *ritenuto*
 Tor - na, ca.ro i.de . al, *Pa tempo* tor . na un i . stante A sor.ri.fermian.
a tempo
pp *col canto* *armonioso*
pp * * * *

rit. *cresc.*
 .co . ra, E a me ri.splen.de . ra nel tuo sem . bian . te U . na no . vel . l'au .
rit.
col canto *cresc. a poco a poco*
 * * * *

f *rit.*..... *a tempo*
 .ro . ra, u . na no . vel . la au . ro . ra .
rit...... *a tempo*
f *col canto* *cresc.*
f * * * * *

p Tor . na, ca.ro i.de . al, *pp* tor . na, *PPP parlato* tor . na .
dim. sempre..... *rit.* *PPP*
 * * * *