

LE NOSTRE EDIZIONI

- *Perché non pubblichiamo fac-simili?*
- *Perché non pubblichiamo edizioni critiche (se non raramente)?*
- *Cosa sono le edizioni Musedita?*

PERCHÉ NON PUBBLICHIAMO FAC-SIMILI?

Un'edizione foto-meccanica o anastatica (comunemente definita un'edizione in fac-simile) è una semplice fotografia di un'edizione o di un manoscritto. Può essere una semplice fotocopia, ma le edizioni in fac-simile più pregiate sono quelle a colori, della stessa dimensione dell'originale e "ritoccate" fotograficamente, in modo da migliorare la leggibilità dell'originale riprodotto.

Come si vede è un lavoro da fotografi (una volta le operazioni venivano effettuate su lastre fotografiche, oggi si hanno a disposizione molti software di foto-ritocco).

Questa osservazione risponde in parte alla domanda: "Perché non pubblichiamo fac-simili?", in quanto Musedita è nata dall'iniziativa di un musicista professionista, desideroso di condividere la propria passione per la musica barocca con i colleghi.

Ma questa non è la sola ragione della scelta di escludere i fac-simili dal catalogo Musedita.

Perché abbia senso riprodurre in fac-simile un'edizione antica o un manoscritto bisogna però che l'originale abbia delle caratteristiche ben precise: deve essere molto ben conservato, deve essere ben leggibile, e possibilmente gradevole alla vista. Quando si considerano le edizioni Fuzeau e SPES davvero ci si chiede perché fare edizioni che non siano in fac-simile: sono così belle che possono essere usate da tutti, e spesso sono più affascinanti di una trascrizione moderna.

La risposta viene dai loro rispettivi cataloghi: gli originali che rispettino i criteri esposti e che risultino gradevoli da leggere sono davvero una minima parte della musica scritta o stampata.

Per la rimanente musica (la stragrande maggioranza) la via della riproduzione fotomeccanica non è percorribile.

Un'altra ragione? Eccola: la musica degli autori morti da più di 70 anni è di pubblico dominio. Questo significa che chiunque può eseguirla, stamparla, pubblicarla. Ma questo principio non vale per l'aspetto visivo della musica. In altre parole l'immagine della stampa antica o del manoscritto appartiene al proprietario della stampa o del manoscritto stesso. Non è quindi di pubblico dominio. Per pubblicare una riproduzione fotomeccanica (integrale o parziale che sia) bisogna avere l'autorizzazione della biblioteca che custodisce l'originale, e se fino a qualche anno fa le autorizzazioni venivano date facilmente, ora è spesso così complicato e così costoso da scoraggiare una casa editrice di piccole dimensioni come Musedita.

Ultima ragione: avete mai provato a registrare un brano del Seicento e a dare al direttore artistico della registrazione lo spartito in parti staccate, senza partitura, e stampato in caratteri mobili? Un minuto dopo sareste molto occupati a fare una veloce trascrizione a mano! Riteniamo che una partitura con le parti ben sovrapposte ed i numeri di battute uguali per tutti sia un valido aiuto anche in questo caso.

PERCHÉ NON PUBBLICHIAMO EDIZIONI CRITICHE (SE NON RARAMENTE)?

Un'edizione critica è un'operazione filologica di estremo interesse. Da quando Lachmann, alla metà dell'Ottocento, ha definito il suo ormai leggendario "metodo" (fondato su recensio ed emendatio), attraverso i vari adattamenti ai diversi tipi di filologia (classica, romanza, medievale, musicale etc.) molti filologi sono giunti alla convinzione che un'edizione, per essere seria, non abbia altre alternative che seguire la via dell'edizione critica.

Ma cos'è esattamente un'edizione critica? Molti neofiti della musicologia pensano che un'edizione critica sia un'edizione in cui si correggano gli errori del manoscritto preso come base e si elenchino le correzioni in una tabella (del tipo: battuta 3, nota 4, parte del violino II, nell'originale: sol) che chiamano apparato critico. Ma non è così.

La prima operazione consiste nella cosiddetta recensio: il filologo rintraccia tutti i testimoni esistenti di una determinata opera, tanti o pochi che siano. Poi li mette in ordine attraverso la collatio, cioè il confronto, dal più antico al più moderno, e stabilisce i gradi di parentela tra i testimoni (scopre cioè da quale testimone più antico è stato ricavato il testimone più recente - se ci riesce attua la eliminatio codicum descriptorum: se il testimone A è stato ricavato dal testimone B per copiatura, il testimone A non ci avvicinerà al testo concepito dall'autore, ma al massimo introdurrà qualche errore in più; il testimone A non verrà quindi preso in considerazione nelle fasi successive). Crea così un vero "albero genealogico" detto stemma codicum. Alla base dello stemma c'è un punto di domanda, il sacro Graal dei filologi: l'archetipo, ovvero il testimone che non possediamo più, ma che è quello più vicino al testo così come l'autore l'ha concepito che possiamo ragionevolmente ricostruire.

Attraverso tutta una serie di meccanismi che non vale la pena di spiegare in questa sede (ad esempio procedimenti come la lectio difficilior, la conoscenza dell'usus scribendi, e soprattutto attraverso la propria intelligenza) stabilisce il testo.

Ma il lavoro del filologo non finisce qui. Anzi la parte più interessante viene forse ora: il filologo deve compilare il cosiddetto apparato critico. Si tratta di un lavoro complesso, nel quale deve dare conto al lettore di tutto il lavoro fatto: deve dire con chiarezza come ha trovato i testimoni, descriverli minuziosamente, presentare il suo stemma codicum spiegando come ci è arrivato, argomentare tutte le sue scelte. Per completare l'opera e consegnarla degnamente ai posteri è anche utile che accompagni l'apparato con un articolo sulla cultura che ha prodotto il testo oggetto dell'edizione e che necessariamente ha dovuto penetrare: se sull'autore ha scoperto cose interessanti o mai studiate da altri (magari ha scoperto l'autore stesso), se ha scoperto particolari sulla prima esecuzione di un'opera o sulla sua tradizione, e così via.

Mi scuso di non poter estendere la trattazione alle critiche di Bédier ed alle loro conseguenze espresse dal lavoro di grandi filologi del Novecento (fra cui i grandi testi di Contini e di Pasquali), ma credo che sia possibile trovare sufficienti spiegazioni in internet.

Perché dunque Musedita non pubblica edizioni critiche se non in rari casi?

La prima risposta viene da sé: la mole di lavoro necessaria per produrre uno studio così approfondito richiede investimenti finanziari sostenibili solo dalle grandi istituzioni di ricerca (le quali già hanno le loro difficoltà e spesso iniziano grandi progetti di opera omnia per lasciarli in sospeso sine die).

La seconda risposta viene di conseguenza alla prima: il costo delle edizioni così prodotte sarebbe talmente elevato da escludere la possibilità di mettere sul mercato opere di autori minori (e quindi di scarso appeal commerciale). Le stesse

grandi edizioni critiche monumentali (ad esempio gli opera omnia di Bach e di Mozart) ho visto i loro editori costretti a ricavarne delle edizioni tascabili a prezzi abbordabili per un fruitore che non sia la biblioteca specializzata.

Dalla terza risposta in poi si esce dall'ambito economico (comunque non trascurabile per una casa editrice che si sostiene esclusivamente con la vendita delle sue partiture, senza alcun finanziamento esterno) e si entra nel merito della metodologia filologica.

L'edizione critica ha come scopo ultimo la ricostruzione del testo, o meglio de "IL" testo.

Già alcuni filologi hanno messo in dubbio che possa esistere IL testo partendo da un simpatico aneddoto relativo al celebre scrittore Goethe: un giorno lo scrittore incontra una persona che gli dice di essere molto curiosa di leggere le sue opere. Lo scrittore, già celebre, risponde che non ci vuole molto: i suoi libri si trovano in tutte le librerie.

L'interlocutore allora se ne esce con la sua boutade: sta aspettando che lo scrittore sia morto per poter leggere la "versione definitiva" delle sue opere!

Senza entrare nel dettaglio possiamo subito vedere come il concetto di "versione definitiva" sia inutilizzabile in molti casi: è più "definitiva" la prima versione del Venusberg (dal Tannhäuser) di Wagner senza balletti, o quella posteriore con balletti scritti con la speranza che venisse rappresentata a Parigi? È più "definitiva" la versione giovanile del trio op.8 di Brahms o quella rivista 20 anni dopo, ed accorciata di un buon 20-30%?

Ci sono voluti molti decenni, ma anche la filologia ha accettato che una versione non esclude l'altra: se si pubblica "Don Giovanni" di Mozart è insensato abolire l'aria del tenore del primo atto perché l'autore l'ha composta per la ripresa dell'opera a Vienna, così come è insensato abolire l'aria del tenore del secondo atto solo perché era stata scritta per Praga e tolta per la ripresa di Vienna. È molto più utile erudire il lettore (la filologia usa questo termine; io direi "l'esecutore"), in un apparato critico agile e di facile lettura, non infarcito di note a piè di pagina in cui si dà conto della provenienza di ogni parola, delle scelte dell'autore ed eventualmente (in un'opera con una così grande diffusione) sulla tradizione che ne è scaturita.

La filologia Lachmanniana nasce a metà Ottocento, in ambiente tedesco romantico, in cui concetti come superuomo, creatore, demiurgo in ambito artistico si sprecano: questo fa sì che al compositore sia dato, più o meno esplicitamente, il ruolo dell'artista solitario ed isolato, che opera cambiamenti alla sua "creatura" artistica (di per sé pura e perfetta) solo per compiacere la gretta ottusità del committente (singolo o collettivo che sia), dando a questi cambiamenti un carattere di "impurità", di "debolezza" dell'artista che deve cedere al potente.

Certo, non si può affermare che questa visione non riguardi alcun compositore: Beethoven, ad esempio, passò la vita a cercare di capire come conciliare la propria dimensione di "creatore" con le esigenze pratiche del rapporto con i potenti. Ma per la maggior parte dei musicisti dal medioevo in poi è una visione assolutamente fuorviante: non solo per i compositori del Seicento e Settecento era naturale sostituire un'aria in un'opera se cambiava il cantante (o anche per altre ragioni), ma l'autore stesso in molti casi non avrebbe saputo indicare quale fosse la "versione definitiva".

Questo concetto, di per sé pacifico, va poi esteso al dettaglio della scrittura. Un esempio banale: fino alla metà del Settecento le alterazioni che si trovano durante la composizione (cioè non quelle in chiave) venivano ripetute ogni volta che quella nota si ripresentava; non valevano cioè per l'intera battuta. Inoltre se la nota alterata era ripetuta senza altre note in mezzo, l'alterazione si scriveva solo all'inizio della sequenza di note ribattute, anche se essa andava oltre la battuta. Tutto ciò, però, era solo una consuetudine, e si trovano eccezioni ovunque. Non parliamo della quantità di alterazioni che si davano per scontate (verso fine Settecento, ad esempio, era normale mettere l'alterazione davanti ad una nota senza metterla davanti alla stessa nota dopo un salto d'ottava).

Un'edizione critica, per sua stessa natura, ha la necessità di stabilire una regola: non può limitarsi a mettere le alterazioni come nell'originale, poiché basta confrontare due testimoni, e una buona parte di queste alterazioni "inutili" (per noi) saranno poste diversamente, pur indicando lo stesso testo musicale. Così normalmente si usa la

regola Ottocentesca: l'alterazione vale per l'intera battuta. Se la si vuole annullare prima che la battuta finisca bisogna indicare un bequadro; se non si scrive nulla l'alterazione rimane. In questo modo il lettore può conoscere con certezza l'altezza di ogni suono scritto.

E qui arrivo al punto: quando si studia la musica del Seicento (ma non solo) ci si rende conto che il rapporto tra scrittura ed esecuzione (ricordiamo che si scriveva musica per suonarla e cantarla, non per farci della filologia) era molto diverso da quello che i moderni musicisti hanno con la musica del proprio tempo: la scrittura era poco più di una "traccia", e la sua interpretazione era affidata in massima parte all'esecutore. Se il musicista moderno cerca di eseguire con la massima precisione le indicazioni dell'autore vivente che gli spiega che vuole sentire una differenza tra la nota "piano" con lo sforzato e la nota "pianissimo" con un accento, l'esecutore seicentesco non poteva nemmeno contare su indicazioni grossolane come forte e piano, legato e staccato, se non in rarissimi casi (non parliamo delle sfumature, degli abbellimenti, degli "affetti" di cui tanto si parla nei trattati...).

Addirittura non poteva nemmeno contare su una sequenza di note ben precise: spesso le alterazioni erano più una questione di gusto personale, di orecchio individuale, nonché di stile di un'epoca.

Se nella nostra edizione diamo l'impressione che ogni segno scritto venga dall'intenzione dell'autore stiamo già dando un'immagine sbagliata del testo che pubblichiamo: l'autore stesso avrebbe spesso operato scelte diverse di volta in volta.

Il punto è questo: superato il primo momento in cui si pensa che tutti compositori, stampatori e copisti si ubriacassero prima di mettersi al lavoro (ipotesi peraltro non così peregrina...) ci si rende conto che la quantità di "indeterminatezza" insita nella maniera di comunicare dell'epoca non è assolutamente comparabile alla nostra eterna sete di "determinatezza". Si pensi che il primo vocabolario della lingua italiana venne pubblicato nel 1612 (300 anni dopo che il divino poeta aveva dimostrato che il volgare italiano era una lingua a tutti gli effetti, completa ed efficace ad esprimere anche gli argomenti più impegnativi): così poca era l'esigenza di avere un testo di riferimento che definisse se una parola fosse "giusta" o "sbagliata" (peraltro il vocabolario del 1612 non risponde ancora se non in minima parte a tale esigenza, dal momento che riporta solo termini letterari, spesso con varie ortografie).

L'idea di stabilire le alterazioni "una volta per tutte" è tipicamente tardo-Ottocentesca, e si riferisce ad una maniera di fare musica in cui la tonalità viene data come unico sistema di "grammatica" musicale possibile. La musica del Seicento è solo parzialmente tonale (mi è capitato di vedere un'edizione di Caccini in cui si diceva che un tal brano era in sol minore, un altro in re minore: Caccini stesso non avrebbe capito di cosa parlasse l'editore). Il percorso per trovare più le note indicate secondo il sistema degli esacordi (A la mi re, G sol re ut) fu lungo e faticoso: si deve arrivare alla fine del Settecento, e in alcuni casi in pieno Ottocento.

Per capire

Noi siamo culturalmente figli dell'Illuminismo, dell'Encyclopédie, del Positivismo, oltre che, come già detto, del Romanticismo. Per noi esistono le note giuste e le note sbagliate, ed i casi ambigui vengono istintivamente classificati come erronei. Ma quando ci accostiamo a culture diverse, per lontananza geografica o storica, non si può definire "errore" ciò che non comprendiamo.