

Niccolò Paganini e il Centone di sonate

Niccolò Paganini e il Centone di sonate

di Carlotta Travaglini 13/06/2018

«[...] l'accompagnamento ritmico o armonico è importante almeno quanto la canzone stessa, e quindi bisogna ispirarsi in questo direttamente al popolo; chi la pensa diversamente con il suo lavoro non farà altro che un centone più o meno arguto di quello che vorrebbe realizzare nella realtà». In questo articolo, apparso sulla rivista «Música», Manuel De Falla parla del lavoro di scrittura delle proprie Canciones Populares Espanolas. L'anima intrinseca, la genuinità, la secolare capacità comunicativa, la familiarità autoctona, l'immediatezza: è questo ciò su cui si è lavorato e che si è voluto far uscir fuori.



Maclise Daniel, Ritratti di Niccolò Paganini (particolare) - Dover Museum.

Non si è trattato di una selezione, di una collazione o di una malriuscita imitazione. Un Centone è stato scritto nel 1828 da Niccolò Paganini - ovvero, il Centone di sonate, le Diciotto Sonate per violino e chitarra MS 112.

La fama del musicista lo precede già al suo tempo: "acrobata" nelle sue esecuzioni, elude tutte le possibilità tecniche allora conosciute, turbando gli spettatori - un prodigio estroso, che ama cimentare sé stesso in ardue sfide di improvvisazione sui suoi stessi scritti e su quelli altrui.

Perché mai, dunque, "scadere" in un Centone? Il Centone è in genere un

componimento letterario formato dalla sovrapposizione di parole, frasi, versi di un altro autore celebre. Il termine riprende una parola latina, *centō*, derivante dal greco *κέντρων*, che indica una veste di cenci di vari colori e anche un tipo di composizione. I primi centoni provengono dall'antico mondo greco, gli *ὀμηρικοί κέντρωνες*, e riprendono i celebri versi di Omero; famosi sono quelli di un vescovo di nome Patricius, ascrivibili al V sec. a.C. Altri provenienti dalla tradizione latina, sono spesso ad imitazione dei precedenti modelli greci, ma prediligono Ovidio.

Col passare del tempo acquisirono sempre maggior popolarità e varietà di argomenti: dal 500 compaiono pregiate edizioni a stampa (quali la celebre di Aldo Manuzio, uno dei maggiori stampatori italiani).

I testi letterari prediletti sono le Sacre Scritture e le opere virgiliane.

Nella letteratura medievale, dove il senso religioso è accresciuto in tutti i generi di testi, queste due matrici vengono reciprocamente commiste.

L'enigmista tardo ottocentesco Anacleto Bendazzi si cimenta in un centone basato su 666 versi virgiliani, a loro volta infarciti di altri autori e resi più aderenti alle storie evangeliche. Su questo indirizzo Etienne de Pleurre (1585-1635), canonico di Saint-Victor di Parigi, scrive una *Sacra Aeneis*, una vera e propria 'Eneide sacra', e la nobile romana Proba scrive, nel 362 circa, una *Vita di Cristo*.

Robert Burton, saggista inglese e pastore protestante, scrive ad Oxford, università nella quale insegnava, nel 1632, *The Anatomy of Melancholy*, dove descrive la malinconia come una vera e propria malattia, facendone diagnosi e prognosi in una rete di citazioni che vanno da Aristotele a Ippocrate e Galeno, da Marsilio Ficino alla letteratura Cristiana.

Il Centone nella musica è, dunque, un brano fatto di più brani, 'cuciti insieme' e pescati qua e là.

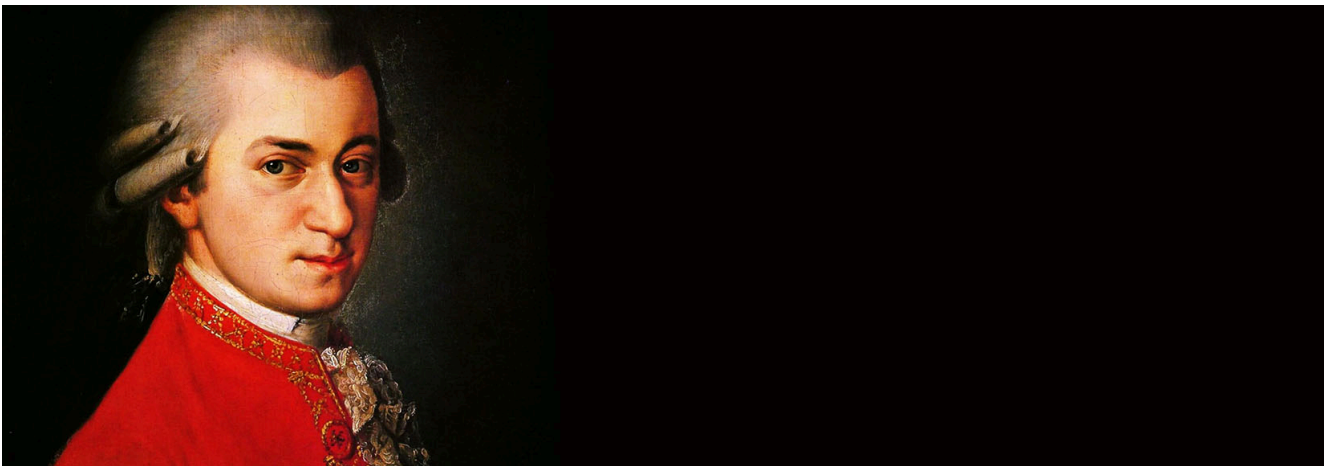
Nel repertorio gregoriano, è un canto formato da incisi di testi di provenienza varia, per buona parte ripresi dal repertorio sacro. Questo tipo di scrittura segue la prassi della centonizzazione.

Il termine si estende poi anche a 'raccolta di canti liturgici'.

Nel XVIII secolo si scrivono sovente composizioni con spunti provenienti da altre opere. Questo 'infarcimento' è molto in voga e particolarmente gradito al pubblico, che desidera uno svago in cui riecheggi di qualcosa di già noto.

Di grande successo è il pasticcio, un'opera composta da più compositori insieme, formata da spunti di più opere oppure scritta rielaborando creativamente un'opera preesistente in maniera libera, non autorizzata o inautentica. Il termine è ripreso dall'ambito culinario, ma in Italia designa per la prima volta una composizione musicale nel 1795.

Compositori come Georg Frederik Haendel (nell'opera Muzio Scevola, 1721) o Cristoph Willibald Gluck e Johann Christian Bach si cimentano in lavori di altri compositori, aggiungendoci del proprio, come anche molti inglesi (ad esempio, William Shield, compositore, violinista e violista britannico), che riprendono dal repertorio delle canzoni popolari irlandesi o britanniche. Un esempio illustre ci è dato dallo stesso Wolfgang Amadeus Mozart, i cui primi quattro Concerti per pianoforte (K 37, K 39 - 41) sono quasi completamente trascrizioni da movimenti di sonate per strumento a tastiera contemporanee, a cui non fece che aggiungere parti orchestrali e separare una linea melodica più marcata da affidare al solista.



Barbara Krafft, Wolfgang Amadeus Mozart (particolare), 1819.

Il concerto per pianoforte n.1 K 39 in fa maggiore riprende: nel primo movimento, l'Allegro della Sonata n. 5 op.1 di Hermann Friedrich Raupach; nel secondo, un Andante di Johann Schobert; il finale è tratto da spunti dal primo tempo della Sonata op. 2 n. 3 di Leontzi Honauer. Lo stesso Leopold Mozart, padre integerrimo del compositore, non dovette ritenere conveniente una cosa del genere, visto che scelse di non inserire composizioni simili negli autografi del figlio. Al contrario, Ludwig von Kochel, autore del catalogo integrale dell'opera di Mozart, li inserì a pieno titolo tra i 27 concerti per pianoforte del compositore.

La prassi della trascrizione, comunque, non era aliena. Nel repertorio rinascimentale, inizialmente, la musica per strumenti era una 'riscrittura' di quella vocale, fatta in forma più o meno radicale. Nell'epoca moderna troviamo delle vere e proprie 'riduzioni' per pianoforte solo, o per due pianoforti, anche di imponenti sinfonie di Brahms.

Nella tradizione clavicembalistica vi sono imponenti lavori di trascrizione. Questo strumento apriva un ulteriore squarcio di possibilità alle combinazioni del

contrappunto: celebre è la trascrizione del Concerto a quattro violini in si minore RV 580 di Antonio Vivaldi scritta da J.S.Bach nel suo Concerto a quattro clavicembali in la minore BWV 1065.

Nell'Ottocento il culto dell'estro creativo fa fondere la trascrizione col virtuosismo: celebri le trascrizioni o 'parafrasi' di compositori come Liszt su motivi di opere teatrali o sinfoniche (per l'ascolto: ad esempio, Paraphrase de concert sur Rigoletto, per pianoforte e orchestra, basata sul quartetto dell'atto III dell'opera di Giuseppe Verdi).

Ad opere di tale grandiosità concorrono, invece, 'sollazzi' per un ambito più elitario, ristretto, 'sofisticato', i cosiddetti pot-pourri; era usanza che insigni virtuosi dello strumento riproducessero in forma ridotta melodie molto in voga all'epoca nei grandi salotti della borghesia - un intrattenimento ciarliero ma di buon gusto, che riecheggia di sollazzi, risate e grida, fremiti, alternati ad abissi ricchi di mistero e, infine, a frasi di straripante ampiezza lirica.

Sono musiche di carattere, suonate ed interpretate anche ai giorni nostri con quel tipo di respiro e di spensieratezza che caratterizzava il contesto.

Di questo tipo sono le sei Rossiniane di Mauro Giuliani o, dello stesso autore, i numerosi Pot-Pourri e la Semiramide (opera di Rossini) ridotta in dodici walzer con introduzione e gran finale, entrambi per chitarra.

Il musicista "dei salotti" può esprimersi, sofisticato ed estremamente lusinghiero. Mauro Giuliani era uno di questi: vastamente noto nei salotti mondani per le sue mirabolanti esecuzioni alla chitarra, portò ad una totale riscoperta di questo strumento, prima di allora relegato ad intrattenimento casalingo per il suo contenuto volume. Versatile, agile, riesce al contempo ad essere solista, corale, sinfonica ed assolutamente concertante nel connubio con altri strumenti (per l'ascolto: Serenata op. 127 per flauto e chitarra, dello stesso autore). La crescente stima negli ambienti musicali europei gli valse il soprannome di 'Paganini della chitarra', e la sincera amicizia del compositore.

Spesso gli stessi compositori, nella scrittura di qualcosa di nuovo, riprendevano in parte proprie vecchie opere. Gioacchino Rossini riprende la celebre Sinfonia del suo Barbiere di Siviglia dall'Aureliano in Siria, e la riutilizza anche nell'Elisabetta regina d'Inghilterra.

In questo senso possiamo intendere il Centone di sonate di Paganini, dove il solismo cede il passo a toni più intimi, nel duo violino - chitarra. Allo strumento a pizzico aveva destinato una vasta produzione: 22 pezzi solistici, delle serenate con il mandolino, quindici quartetti con gli archi (violino, viola, violoncello) ... Non è inconsueto il dialogo col violino: ci sono temi e variazioni (Variazioni sul

Barucabà, melodia popolare genovese; Carmagnola con variazioni), sonate di vario respiro (Gran Sonata, Sonate varie, Centone). La voce del violino è ancora largamente solistica, ma il lavoro di limatura sulla commistione dei timbri dei due strumenti è notevole. In un'abbinata di certo non comune, Paganini ritrova un piacevole dialogo, dove l'eccentrico decade in favore della cantabilità.



Daniel Maclise, Niccolò Paganini.

Nelle mani di compositori coevi come Beethoven, Schubert, troviamo il violino ed il pianoforte tra i protagonisti assoluti del genere della Sonata da camera, di cui hanno seguito tutte le vicissitudini, la storia e la crescita come genere.

Tuttavia Paganini riprende, del genere della Sonata, soltanto il nome. Tradizionalmente, infatti, ad esso corrispondeva già all'epoca una forma di scrittura d'obbligo, la "forma-sonata", ed il reiterato connubio dei due elementi divenne distintivo del genere: scrivere una Sonata voleva dire scrivere in forma-sonata. Qui esso è inteso semplicemente come "composizione esclusivamente strumentale", nel significato originario del termine nelle sue prime comparse del XVI secolo.

La forma è dunque libera e duttile, e non obbedisce ad uno schema se non alla creatività di Paganini.

I toni lirici ed estrosi sono chiari autografi del suo stile, ma la forma sciolta fa succedere i movimenti con leggerezza, intrattenendo il pubblico con i più svariati toni.

La Sonata n. 1 in la minore si apre con una suggestiva introduzione, dove il violino si fa strada con brevi e percussivi incisi di semicrome, conclusi a mo' di cadenza su un vigoroso accordo in chiusa della chitarra. Subito dopo, una melodia breve e sospesa, improvvisa e impellente come un grido languido, che si conclude

con l'insistenza dei ritmi iniziali, sospesi sulla dominante.

Subito dopo, dal levare del violino la melodia risolve poderosamente su un accordo di tonica, un la minore allegro in una mossa marcetta dai ritmi puntati, corrucciati e lievi insieme. Subito dopo, un breve spunto lirico dai toni caldi ed ispirati, quasi pensosi. Il movimento si chiude con la ripresa del tema iniziale.

L'ultimo movimento è festoso, vivace, fanciullesco nella voce del violino, che si destreggia tutt'altro che corrucciato sotto l'incedere incalzante e disteso della chitarra. Il dialogo, stavolta in la maggiore, si fa sempre più interessante quando, all'incalzare del ritmo dello strumento a pizzico il suono del violino si gonfia, e, poi, d'improvviso, scompare nel sussurro del pizzicato. Dove esso, nel suo scarno risultato acustico, è sostenuto dagli accordi 'strappati' della chitarra, su una melodia dubbiosa e puntigliosa e allo stesso tempo molto spiritosa, ecco il 'gridolino' di rivalsa dell'altro, che rapidamente riprende l'arco e suona una goffa strappata, a marcare la fine dell'inciso melodico, e subito riprende a pizzicare. Il finale riprende il tema iniziale e in una coda sempre più incalzante, dopo un timido refolo di pizzicati, si chiude ironicamente su tre granitici accordi di la maggiore.

Per l'ascolto si consiglia:

_Niccolò Paganini, Centone di sonate, vol. 1-2-3, Naxos, 1994 (violino Moshe Hammer, chitarra Norbert Kraft).

© L'altro - Das Andere - Riproduzione riservata