

EDWARD NEILL

LUIGI BOCCHERINI

ABSTRACT - A comparison with Boccherini's String Quartets reveals certain anticipations and similarities with those of Mozart and Haydn. With particular reference to chromatism and canons.

KEY WORDS - String Quartets, Anticipations, Chromatism, Canons.

RIASSUNTO - I Quartetti di Boccherini vengono confrontati con quelli di Haydn e Mozart, rilevando straordinarie anticipazioni e affinità, con particolare riguardo all'impegno di cromatismi e procedimenti a canone.

PAROLE CHIAVE - Quartetti, Anticipazioni, Cromatismo, Canone.

Strano destino quello toccato a Boccherini che, pur avendo offerto un contributo ragguardevole alla musica strumentale italiana del secondo Settecento, fu presto relegato nelle ombre più ingrato della storia. Nell'Italia del suo tempo infatti un compositore che non si occupasse di opera lirica era destinato alla emarginazione oppure costretto ad emigrare in cerca di lidi più ospitali, sempre che non godesse della protezione dei potenti.

Nell'*Autobiografia* Spohr riassume la situazione in questi termini: «È impossibile tenere in Italia concerti di musica strumentale; se si vuole infilare qualche brano nei programmi vocali, bisogna venire a patti con i cantanti i quali in cambio del favore ti chiedono dei soldi...».

Per citare un altro caso, un Paganini è costretto a smembrare i suoi concerti per violino eseguendo solo un tempo di essi tra un pezzo vocale e l'altro, perché l'intero concerto annoierebbe il pubblico!

È quasi un miracolo che Boccherini agli esordi della sua carriera di violoncellista, fosse riuscito a tenere concerti in Italia suonando in duo con Filippo Manfredi. Non solo, Boccherini è il primo a concepire il quartetto moderno almeno in Italia, suonando con lo stesso Manfredi e Nardini, violini, e Cambini in veste di violista. Ho detto

«moderno» perché in questa formazione i quattro strumenti assumono parti indipendenti senza essere più vincolati dalla schiavitù del basso continuo realizzato dal clavicembalo e dal violoncello come avveniva nelle Sonate a tre o a quattro del passato.

È un fatto non certo curioso né accidentale che il musicista lucchese avesse scoperto la propria vocazione di compositore in occasione del primo soggiorno compiuto a Vienna dove il padre fu assunto come contrabbassista in uno dei teatri della capitale, mentre il fratello Gastone, singolare figura di ballerino e librettista già vi operava per conto dei *Teatri Cesarei*. In questa veste fornì a Salieri i libretti per cinque opere liriche e ad Haydn il testo dell'oratorio *Il ritorno di Tobia*. Una famiglia di musicisti, dunque, che mostrano molteplici e disparati interessi. Siamo nel l'anno 1758. Mozart ha appena due anni.

Dopo Vienna, Boccherini insieme con Filippo Manfredi si reca a Parigi dove vedono la luce le sue prime opere cameristiche che incontrano quel successo generalmente accordato agli estrosi musicisti italiani del momento, agli inventori dello «stile italiano» cui sia Haydn che Mozart furono sensibili.

Il successivo trasferimento di Boccherini in Spagna, dove morì in stato di grande indigenza, contribuì senza dubbio al suo isolamento dai grandi movimenti musicali dell'Europa centrale.

Nei sei volumi dell'epistolario mozartiano, il nome di Boccherini non viene mai citato. Eppure sembra impossibile che Mozart non ne conoscesse le opere come più volte cercheremo di dimostrare⁽¹⁾.

Quanto a Haydn, sappiamo che nel 1781 Boccherini aveva scritto all'editore Artaria di Vienna pregandolo di estendere la sua stima al maestro viennese.

Ho tentato di tracciare un profilo molto sommario di alcuni fatti salienti della vita di Boccherini perché essi mi permettono di affrontare ora i caratteri della sua opera sia pure in maniera altrettanto schematica, puntando soprattutto sui suoi aspetti innovativi in relazione ai musicisti vissuti nello stesso periodo. Del resto, nell'ambito temporalmente limitato di questa relazione risulterebbe impossibile intrattenerci compiutamente su tutta la sua produzione sterminata e prolifica. Basti pensare ai dodici Concerti per violoncello e orchestra, un unicum in questo genere di letteratura musicale. Mozart non ne scrisse neppure uno, Haydn solo tre.

⁽¹⁾ Risulta comunque assodato che Mozart «suonò all'improvviso assai bene un Trio del Boccherini» in occasione del concerto dato a Verona il 5 gennaio 1770.

Curiosamente uno dei Concerti boccheriniani più eseguiti, quello in Si bemolle maggiore, nono della serie, fu pasticciato da Friedrich Gruetzmayer alla fine del secolo scorso, stravolgendo il senso e lo spirito della stesura originale.

A questo punto vorrei chiarire un piccolo concetto che mi pare basilare quando s'indaga sulle affinità che possono esistere tra composizioni di due diversi musicisti, affinità che non riguardano soltanto la sostanza, ma anche la forma. Per esempio una stessa o simile disposizione degli intervalli di una frase melodica configurano spesso un «*plagio*», ammessa la priorità storica di un'opera sull'altra. Ma conta anche lo spirito che informa le due composizioni messe a confronto, anche se divergono sul piano della disposizione intervallica o su quello del ritmo.

Questa breve dimostrazione mira a sottolineare un nuovo regime espressivo adottato da Boccherini nell'ambito della letteratura concertistica del violoncello in unione con l'orchestra. La breve introduzione ha lo stesso aspetto dolce, rotondo e maestoso di una mela trentina.

Il prossimo esempio musicale è tratto dal Concerto per violoncello e orchestra di Boccherini, dodicesimo della serie, la cui data viene attribuita all'anno 1770 circa (la data non è sicura). Le battute iniziali anticipano l'Allegro finale del Concerto per violino e orchestra K.219, composto nel 1775.

La produzione cameristica Boccheriniana distribuita in centinaia di Terzetti, Quartetti, Quintetti ed altre formazioni, è come prima si diceva, sterminata.

Spesso si pensa a Boccherini come all'autore di Quintetti per archi e chitarra che in realtà sono elaborazioni di Quintetti per soli archi, elaborazioni dettate dalla necessità di accontentare il Marchese Benavente, suo protettore e chitarrista dilettante. Del pari, alcuni tocchi folkloristici ispirati alla Spagna possono considerarsi meramente occasionali e quindi non sistematici o ricorrenti come possono esserlo nelle Sinfonie e nei Quartetti di Haydn.

Ma certi spunti cromaticistici e il ricorso al canone o alla fuga, pur nella loro episodicità, debbono essere rilevati anche perché si apparentano volentieri ad analoghi ricorsi da parte di Haydn e di Mozart. Ai loro tempi le possenti fughe di Bach non erano che un pallido ricordo, e come tutti sappiamo Bach fu una scoperta dell'Ottocento. Anche se Haydn impiega talvolta il fugato nelle Sinfonie o la fuga su 2 o 3 o ancora 4 soggetti nei Quartetti, egli sembra inconsciamente avvertirci che se un compositore infila una fuga da qualche parte è perché non riesce a fare di meglio.

Sarà Beethoven a dare il colpo di grazia alla fuga, almeno in un ambito sinfonico. Se l'episodio fugato della Nona Sinfonia ha il pregio di movimentare il discorso musicale, la Grande Fuga per quartetto (Op.135) non è affatto grande. So che questa mia affermazione mi costerà una sicura condanna per eresia.

Ma tornando a Boccherini, troviamo un primo esempio di questo procedimento poi scaduto al rango di pura esercitazione accademica, nel *Terzetto in Re maggiore Op. 1 n. 4* composto nel 1760.

In Mozart la prima fuga che compare in un quartetto, risale al 1773 e costituisce l'ultimo movimento del Quartetto in Fa maggiore K. 168.

Per quanto riguarda il cromatismo, anch'esso viene trattato in maniera occasionale e diciamo pure «sperimentale» com'era prima successo in Bach. Varrà come esempio l'*Andantino lentarello* tratto dal Quartetto n. 6, Op. 32 di Boccherini che può essere accostato all'*Adagio* del Quartetto K. 168 di Mozart. Oltre all'impiego del cromatismo notiamo la stessa formulazione a canone.

A proposito del Quartetto K. 168 vorrei doverosamente far notare che Alfred Einstein nel suo volume dedicato a Mozart, mette a confronto le prime battute dell'Andante mozartiano con quelle della Fuga del Quartetto Op. 20 n. 5, battute che risultano identiche. Do - Mi bemolle (una V sotto) e Re bemolle una VII sopra). Vi è dunque una identità perfetta tra queste battute. Ma questo può interessare fino a un certo punto. E mi scuso se sono costretto a tirare ancora in ballo alcune date.

Boccherini compone il Terzetto incriminato nel 1760; Mozart il Quartetto K. 168 nel 1773 e lo pubblica insieme ad altri a Vienna nel 1785; Haydn pubblica il Quartetto Op. 20 n. 5 nel 1774. In ogni caso, la priorità storica andrebbe vista non tanto nella citazione identica di alcune battute, ma nel ricorso a un procedimento particolare. Non v'è dubbio che Boccherini è il primo a impiegare il canone e la fuga in una composizione cameristica con almeno dieci anni di anticipo rispetto ai suoi illustri colleghi d'Oltralpe. È da notare, inoltre che il Terzetto già richiamato, viene dallo stesso Boccherini denominato «*opera piccola*», con una modestia abbastanza inusuale per quei tempi. Modestia che è il risultato di una libera scelta e non di una imposizione come quella che vede un musicista vestire l'uniforme da lacché o subire un calcio nei posteriori.

Questi punti di contatto tra Boccherini e Mozart non possono considerarsi puramente fortuiti. Infatti, è da notare che il Quartetto K. 168 fu composto nel 1773 dopo il soggiorno di Mozart a Milano e

non v'è dubbio che egli avesse tenuto conto di quell'influsso italiano di cui buona parte della sua opera offre più d'una testimonianza. Tuttavia, confrontando in linea più generale l'opera di Mozart e anche di Haydn con quella boccheriniana, non si potrebbe non rilevare profonde divergenze. In pratica i due maestri austriaci miravano alla organizzazione del discorso musicale entro quelle strutture che sono note come «*forma della sonata*». Benché la vecchia estetica italiana si fosse sforzata a dimostrare che Giovanni Battista Sammartini ne avesse anticipato quanto meno le linee essenziali, riesce abbastanza difficile considerare la sinfonia sammartiniana - concepita usualmente in due soli movimenti - come foriera dello stile viennese. Né l'affermazione di Mislivecek secondo la quale Sammartini era il «*padre dello stile di Haydn*» va presa se non con beneficio d'inventario. D'altra parte lo stesso Haydn considerava il musicista milanese un «*imbrattacarte*» come Mozart aveva definito Clementi un «*imbroglione*». Nonostante queste affermazioni di disistima, lo stile italiano continuava a trionfare già al principio del Settecento e soprattutto in Francia dove François Couperin ne tenta la fusione con quello francese nella composizione strumentale guarda caso intitolata «*Goûts réunis*».

Boccherini ripropone e prolunga questo «*gusto italiano*» arricchendolo di polifonie meno elementari e badando anche ai caratteri timbrici degli strumenti ad arco tramandati dalla Scuola toscana allora incarnata da Cambini, Geminiani, Manfredi, Nardini e Veracini. Una scuola che a differenza di quella Lombardo-piemontese di Locatelli e Viotti più portata al virtuosismo, poneva attenzione alle risultanze timbriche, all'accorta fusione di esse in un ambito già moderno per quei tempi dominati biicamente dal melodramma.

Sotto il profilo cameristico e quello timbrico, il contributo di Boccherini alla formazione del quintetto con due viole appare rilevante se paragonato a quello di Mozart senza dubbio modesto.

Prima di avviarci alla conclusione, vorremmo dire che Boccherini, per quel poco che si conosce, è stato vittima di elaborazioni e trascrizioni arbitrarie. A parte il Concerto n. 9 per violoncello e orchestra, anche il famoso Minuetto ci è noto nella trascrizione per orchestra d'archi mentre la versione originale è quella per Quintetto, pubblicata nel 1771.

Da questo brano apparentemente insignificante ma certamente italiano sia Haydn che Mozart hanno tratto qualche spunto. Il primo, in particolare, ne richiama l'atmosfera nel Quartetto Op. 3 n. 5 che fa parte di una serie a lui attribuita anche se fu data alle stampe con il nome di un certo Roman Hoffstetter. E anche se il Minuetto

boccheriniano è in tempo dispari, la Serenata di Haydn o chi per esso è in tempo pari.

In proposito si reca ad esempio l'Andante cantabile, secondo movimento del Quartetto n. 5 Op. 3 di Haydn: e il primo Minuetto del Divertimento K. 334 di Mozart che si rifà della stessa atmosfera.

Non sarà dunque difficile notare alcune affinità con il Minuetto boccheriniano e soprattutto con le proprie caratteristiche - in tutti questi brani è costante l'uso dei pizzicati - che si riuniscono in fondo sotto il comun denominatore della Serenata all'italiana.

Indirizzo dell'autore:

dr. prof. Edward Neill - Salita delle Battistine, 8/2 - I-16125 Genova
