

Rivista di Analisi
e Teoria Musicale

Periodico dell'associazione
«Gruppo di Analisi e Teoria
Musicale» (GATM)

Anno 2002/1

Recenti contributi italiani all'analisi musicale

a cura di Egidio Pozzi



GATM

Libreria Musicale Italiana

Rossana Dalmonte

RENÉ LEIBOWITZ E LA “FEDELTÀ AL TESTO”

René Leibowitz è soprattutto noto per aver dato un contributo determinante alla conoscenza e alla diffusione della seconda Scuola di Vienna e in generale della musica del Novecento nel suo triplice ruolo di teorico, didatta e direttore d'orchestra. Ma egli fu anche profondo conoscitore ed eminente interprete del repertorio classico. Fra le sue registrazioni più famose si ricorda il ciclo completo delle Sinfonie di Beethoven eseguite con la Royal Philharmonic Orchestra, edite dalla RCA nel 1962¹ e ripubblicate nel 1988 dalla Chesky Records.² Nel volume che raccoglie i frutti di un lungo periodo come insegnante di composizione [Leibowitz 1960], il pensiero orchestrale è illustrato attraverso esempi tratti dal repertorio sinfonico classico e romantico. Infine, nei saggi teorici sull'interpretazione, il ruolo del direttore nell'esecuzione delle sinfonie classiche (e specialmente di quelle di Beethoven) gioca un ruolo centrale [Leibowitz 1971, 110–137]. Non è quindi priva di fondamento la decisione di verificare analiticamente sui documenti come il pensiero teorico di Leibowitz si concretasse in suoni materializzandosi in scelte precise al momento dell'esecuzione di opere tanto lungamente esaminate dal punto di vista della struttura compositiva e dell'orchestrazione.

Il punto di partenza della mia ricerca è una frase della “voce” di Sabine Meine nel *New Grove* [seconda edizione 2001]: «Leibowitz, come direttore d'orchestra, basava sull'analisi la sua interpretazione e si atteneva alla partitura con scrupolosa fedeltà». Questa affermazione sollecita due interrogativi:

- 1) Per dichiarare che Leibowitz «basava sull'analisi la sua interpretazione» Sabine Meine si avvaleva di prove documentarie, di testimonianze di prima mano o si riferiva ad una sua semplice intuizione di ascoltatrice?
- 2) Cosa significa esattamente «attenersi alla partitura con scrupolosa fedeltà»? È ciò che Leibowitz stesso intende per *fidélité au texte* [Leibowitz 1971, 64–65] o è qualcosa d'altro?

A proposito del primo punto è facile per me sostenere che non si tratta di un'improvvisazione, ma della pura verità, quale che sia la fonte dell'asserzione del-

¹ L'esecuzione aveva avuto luogo il 12 aprile 1961 (informazione tratta dal disco Chesky Records, CD 17).

² Una seconda edizione della stessa registrazione venne diffusa dalla stessa etichetta nel 1992.

la Meine. Poco dopo la morte di Leibowitz (Parigi 1972), infatti, l'allora direttore del Dipartimento di Musica e Spettacolo dell'Università di Bologna, Luigi Rognoni, acquisì al Dipartimento la biblioteca dell'amico, comprendente volumi teorici e storici, ma anche le partiture utilizzate nelle esecuzioni. Su questi testi Leibowitz usava segnare in modi diversi le idee che si andava facendo durante la fase di studio a proposito di fraseggio, accenti, dinamiche, rilevanza delle singole linee melodiche ed altro ancora, poiché, come egli stesso sostiene, «la volontà di “suonare solo quello che è scritto” ci porta lontano dalle regole elementari dell'esecuzione musicale e ci trasporta nell'ambito del pensiero compositivo stesso» [Leibowitz 1971, 64]. Non basta “leggere” la partitura e accingersi a suonare quello che è scritto, poiché si suona quello che è scritto soltanto se si capisce perché è scritto a quel modo. Studiando una partitura per l'esecuzione si entra nei meccanismi strutturali dell'opera, la si “smonta” analiticamente per poi darne una “fedele” riproduzione sintetica durante l'esecuzione. Sulle partiture conservate nel Fondo Leibowitz di Bologna si trovano segni a penna, evidentemente fatti durante lo studio a tavolino ed altri a matita rossa e blu, messi durante le prove d'orchestra. Questi segni non soltanto dimostrano che Leibowitz analizzava i pezzi prima di eseguirli, ma ci danno anche un'immagine abbastanza dettagliata dell'idea strutturale che egli se ne era fatto.

L'ipotesi da cui muove questo saggio è che il confronto fra i segni sulla partitura e la reale esecuzione, in questo caso la registrazione della Quinta Sinfonia di Beethoven, possa mettere in luce quanto l'analisi influenzi l'interpretazione.

Assai più difficile è rispondere alla domanda a proposito di cosa esattamente Leibowitz intendesse per “fedeltà al testo”, poiché dalla lettura dei suoi saggi sull'argomento emergono tesi piuttosto contraddittorie.

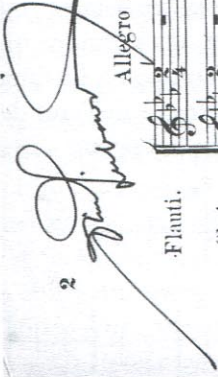
Il tema in sé stesso è quanto mai inafferrabile. Se ne è discusso a lungo durante tutto il XX secolo a proposito di edizioni “critiche”, di diapason “originale”, di strumenti “d'epoca” e di come venivano suonati, di rigore e libertà nella scelta del tempo, ecc., ma tutti questi approfondimenti hanno portato nuovi interrogativi in maggior numero di quanti non abbiano saputo risolvere, tanto è vero che all'ingenua fiducia dell'esecutore di trovarsi di fronte “al” testo cui giurare fedeltà, è subentrato il dubbio su “quale” sia il testo da interpretare [Taruskin 1995, 51-197]. La partitura, un tempo semplice traccia da riempire di suoni, indi feticcio cui immolare ogni pensiero creativo, ha rivelato di recente tutta la sua doppiezza, le sue innumerevoli “autenticità” [Kivy 1995].

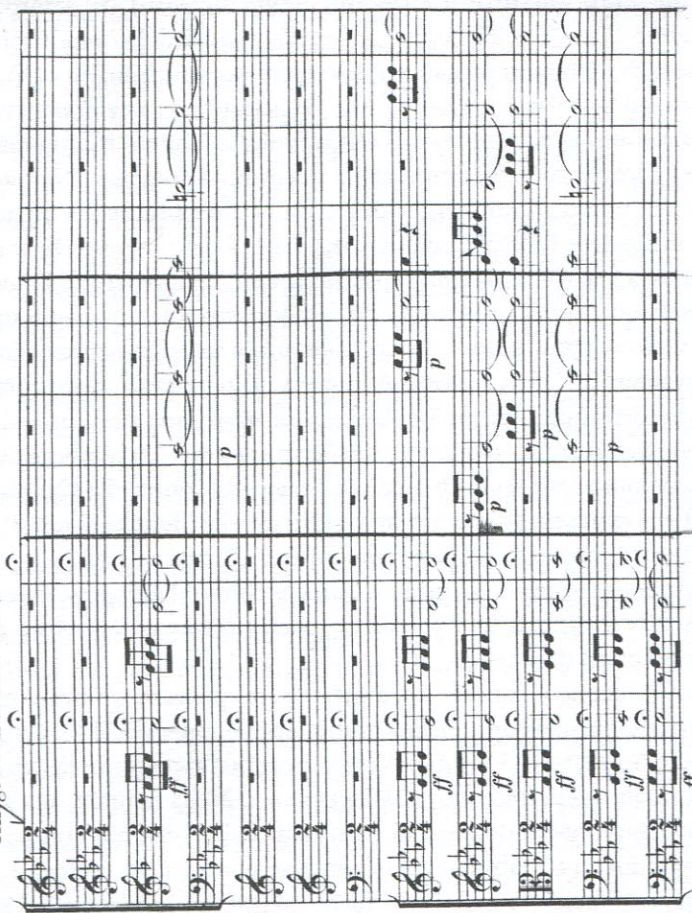
Già alla fine del XIX secolo Hans von Bülow era diventato il simbolo del direttore d'orchestra che prende possesso del pezzo e lo “interpreta” come se fosse suo e nella sua possessiva fedeltà scavalca i limiti dell'abuso di potere. Leibowitz ne è perfettamente consapevole, tuttavia approva — come (quasi) tutti i direttori d'orchestra — il fatto che, ad esempio, von Bülow modifichi la parte originale delle trombe all'inizio della Terza di Beethoven, poiché è quello che l'autore stesso

L. van Beethoven, Op. 67.

FÜNFTHE SYMPHONIE.

Allegro con brio. (♩ = 108.)

2 



Flauti.
Oboi.
Clarinetti in B.
Fagotti.
Corni in Es.
Trombe in C.
Timpani in C, G.
Violino I.
Violino II.
Viola.
Violoncello.
Contrabbasso.

Fig. 1. Il primo sistema della Quinta nell'edizione Peters. Si noti la firma autografa di Leibowitz in alto a sinistra.

avrebbe fatto se gli strumenti che aveva a disposizione lo avessero concesso [Leibowitz 1971, 67–68]. Questa “fedeltà per amore”, secondo Leibowitz, è più fertile di una obbedienza cieca, poiché non vuole “correggere” Beethoven, bensì avvicinarlo alle sue stesse idee musicali che l’interprete ha scoperto attraverso l’analisi.

Di solito questo è il falso argomento invocato da coloro che pretendono di mettere i diritti dell'interprete davanti a quelli del compositore. Ma non è questo il caso di Leibowitz, cresciuto al senso di responsabilità in ogni aspetto del fare musica ereditato dal suo maestro Arnold Schönberg. I cambiamenti apportati alla partitura sono il risultato di una analisi volta a mettere in miglior luce la natura profonda del pezzo, e specialmente la sua interna coerenza. Nel processo sinfonico dei classici, infatti, Schönberg rileva come tratto distintivo la capacità di collegare e di far dipendere la totalità dalle parti che la compongono. In un tempo di sinfonia, egli afferma, «le immagini musicali, i temi, le figurazioni, le melodie, gli episodi si susseguono come scadenze del destino in una vita umana, in modo certamente assai vario ma pur sempre logico, collegato e interiormente coerente, costruttivo dal loro interno [...] la sinfonia è simile a un panorama, dove certamente si potrebbe anche osservare ogni particolare per sé stesso, ma dove in realtà questi particolari sono strettamente collegati e intrecciati fra loro.» [Schönberg 1974, 127] Attraverso il confronto fra i segni di analisi e la registrazione della Quinta di Beethoven fatta da Leibowitz, mi propongo di dimostrare che “fedeltà al testo” per lui significa soprattutto ricreare la coerenza fra le parti e il tutto.

Appena si apre la partitura si rimane colpiti dalle spesse linee in inchiostro nero che attraversano tutti i sistemi in corrispondenza della fine della quinta e della nona battuta (fig. 1).

La funzione di queste linee pare essere quella di unificare gruppi di battute (di norma 4) in una sorta di ipermisura che rappresenta il “macro-ritmo” dell'intero pezzo. Sulla scorta di questi segni è possibile ricostruire la “riscrittura” metrica di Leibowitz del primo tempo della sinfonia. Nella figura 2, alla scansione in ipermisure è aggiunto il numero di battute di cui ciascuna è composta. La disposizione “paradigmatica” sottolinea le simmetrie e le varianti metriche nell'area del primo tema, ma sarebbe possibile “ridurre” allo stesso modo tutto il primo movimento.

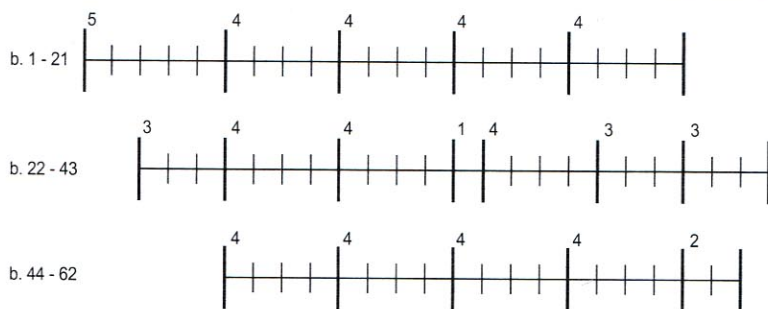


Fig. 2. Grafico dell'esposizione della Quinta tratto dai segni di Leibowitz sulla partitura che egli utilizzò per l'esecuzione

Il primo tempo della Quinta, pur essendo scritto in 2/4, è, come Leibowitz stesso sottolinea «il solo movimento [nelle sinfonie di Beethoven] che tutti sono

d'accordo di battere in un tempo solo», mettendo un accento in ogni battuta [Leibowitz 1971, 123, nota 1]. Nella scansione in ipermisure, invece, è soltanto la prima delle quattro battute originali che tende a ricevere un accento o che comunque si trova in posizione più forte delle altre. All'ascolto della registrazione questa particolare struttura accentuativa non è sempre percepibile, ma se ascoltando si ha sotto gli occhi la partitura è facile avvertire la presenza di un macro-ritmo e il suo effetto d'impulso verso i momenti salienti del pezzo. La spinta propulsiva verso ciò che sta per accadere non significa arrivare al *climax* attraverso un accelerando, anzi la "quadratura" sovrimposta al testo aiuta il direttore a mantenere l'unità del tempo ossia a non cadere nell'errore assai comune di accelerare quando i valori metrici sono rapidi e di rallentare quando sono lenti [*ibid.*, 114].

Il macro-ritmo in 4 battute non è la sola peculiarità dell'interpretazione di Leibowitz, anzi non è nemmeno un obiettivo in sé stesso ma un mezzo per trasmettere all'ascoltatore una particolare (e particolarmente coerente) immagine dell'opera. Leibowitz, infatti, è convinto che Beethoven sia il musicista più amato dal pubblico ma anche il più sottoposto ad interpretazioni falsificanti e scorrette. «Ci si domanda perfino se gli interpreti e il pubblico che tanto hanno contribuito a dare lustro all'opera di Beethoven la conoscano veramente. Situazione quanto mai paradossale, poiché si arriva ad adorare qualcosa che si conosce soltanto attraverso delle deformazioni e si deforma sistematicamente quello che si adora» [*ibid.*, 111].

Forse Leibowitz esagera un poco, ma basta dare un'occhiata alle esecuzioni del primo tema della Quinta — uno dei più celebri temi di tutta la storia della musica, si può dire — per convincersi che la sua polemica non è infondata. Nel 1993 Mario Baroni e Luigi Finarelli hanno analizzato con strumenti informatici la registrazione di questo tema eseguito da 6 direttori famosi: Solti, Abbado, Karajan, Toscanini, Knappertsbusch e Harnoncourt. Questo studio ci fornisce l'immagine della durata di ciascuna nota del tema nelle 6 registrazioni all'inizio della sinfonia (bb. 1-5), al ritornello (b. 124) e alla ripresa (b. 248).³ Lo studio di Baroni e Finarelli dimostra che le durate sono diverse nelle varie apparizioni del tema, in quanto esso non è un'entità autonoma, bensì è parte di una struttura nella quale gioca ruoli diversi: all'inizio è una presenza assertiva, mentre si trova all'apice di un *climax* al ritornello e nella ripresa (ed anche nella falsa ripresa della Coda). Il materiale iconografico di cui il saggio è corredato mostra anche che le due metà del tema (bb. 1-2 e 3-4) non vengono eseguite allo stesso modo, che la seconda metà è sempre più lunga della prima e che fra le due parti alcuni direttori (e specialmente Toscanini e Knappertsbusch) inseriscono una pausa di silenzio che non esiste nel testo (fig. 3).

³ Un utile ampliamento del lavoro dovrebbe prevedere l'analisi delle durate anche all'apparizione del tema nella falsa ripresa della Coda (b. 478), poco prima della fine del movimento.

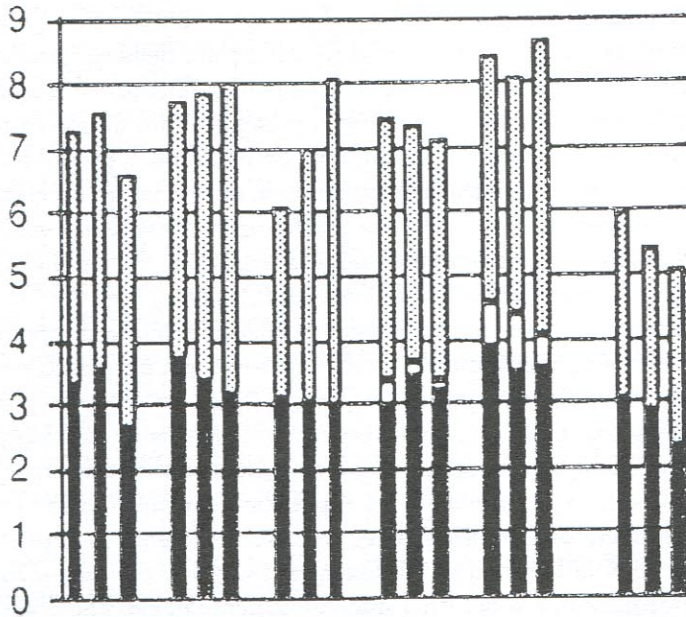


Fig.3. Grafico delle durate del tema nelle tre apparizioni analizzate. Da sinistra a destra le registrazioni di Solti, Abbado, Karajan, Toscanini, Knappetsbusch e Harnoncourt. In verticale è indicato il tempo in secondi. Le parti in nero si riferiscono alla prima metà del tema, quelle punteggiate alla seconda. Lo spazio bianco fra le due indica la pausa [Baroni-Finarelli 1993, 34]

Purtroppo Baroni-Finarelli non misurano la pausa che separa il tema dalla frase successiva, la cui lunghezza è invece estremamente significativa per l'immagine globale del pezzo. Inoltre essi sostengono che la pausa fra le due parti del tema introdotta da Toscanini e Knappetsbusch è "evidentemente dovuta alla tecnica di registrazione" [Baroni-Finarelli 1993, 35]. Attribuire la pausa fra le due parti del tema a cause tecniche non mi pare convincente, dal momento che tale "respiro" si può trovare o no in registrazioni più antiche e lo si trova anche in registrazioni recenti e tecnicamente molto sofisticate. Il modo di collegare le due parti del tema, come pure il tema stesso alla frase successiva, è, infatti, tratto interpretativo assai indicativo del modo di intendere il materiale tematico principale della sinfonia.⁴ Si confrontino, ad esempio l'esecuzione di Leibowitz con quella di Hermann Scher-

⁴ Sul valore strutturale delle fermate sulle prime due corone si veda Schenker s.a., 17.

Fig.4. Secondo sistema della partitura della Quinta con segni di Leibowitz (bb. 14–27).

chen,⁵ anche lui fervente sostenitore della *Neue Musik*, ma anche paladino della “fedeltà al testo” nell’interpretazione dei classici.⁶

⁵ Disco Ermitage ERM 126 ADD, Orchestra della Radiotelevisione della Svizzera italiana, Lugano 1965, riedizione 1992.

⁶ Su questo punto posso portare una testimonianza personale. Durante le prove al Teatro Comunale di Bologna negli anni Sessanta, Scherchen era divenuto famoso fra gli orchestrali per la risposta che dava a qualsiasi richiesta di indicazioni esecutive: “Suoni, per favore, come è scritto”.

Beethoven ha scritto questo tema come somma di due motivi in levare, senza soluzione di continuità fra il primo e il secondo, ma con una corona sulla nota che deve accogliere e confermare l'impulso impresso dall'anacrusi. Molti direttori, invece, trasformano le tre crome in anacrusi in una terzina che inizia sul secondo movimento della battuta o che si distende sull'intera prima battuta, ossia spostano il peso accentuale dalla seconda alla prima battuta. Tenere molto lunga la corona di b. 2 o addirittura fare una pausa di silenzio immediatamente dopo (come fa Scherchen nell'esecuzione presa ad esempio, ma anche Toscanini e Knappertsbusch nelle registrazioni analizzate da Baroni-Finarelli), consente di iniziare in battere anche la seconda metà del tema. Leibowitz non fa pause fra le due parti del tema e mantiene ciascuna nella sua forma di "levare-battere", anzi non fa pausa neppure dove Beethoven la prescrive; si veda a b. 21: il segno di corona dato alla nota solo ai primi violini viene da Leibowitz allargato a tutta l'orchestra, così che la fermata viene spostata dalla pausa all'accordo (fig. 4).

Sia Scherchen sia Leibowitz non sono "fedeli al testo" nonostante le loro proteste di correttezza, perché entrambi pensano che le "libertà" che si sono presi siano funzionali ad una migliore comprensione delle intenzioni di Beethoven da parte del pubblico. Se non che ognuno di loro "interpreta" in maniera diversa le intenzioni del compositore: per Scherchen quel tema significa positività, sicurezza, solidità, fondamento e perciò lo fa sentire ben scandito sui tempi forti; per Leibowitz invece doveva significare qualcos'altro, qualcosa di più enigmatico e interrogativo, privo dell'appoggio iniziale. E qui il discorso si riallaccia a quello iniziale sulle ipermisure.

La mia ipotesi è che la "quadratura" in ipermisure consenta a Leibowitz di estendere a tutto il primo movimento l'impulso "levare-battere" del tema iniziale, quel ritmo sentito dalle generazioni cresciute all'ombra della teoria riemanniana come ritmo "originario", fondamentale e fecondo per scandire il tempo della musica.

In numerosi scritti, molto diffusi in Germania e ripresi da molti teorici del Novecento, Riemann elabora una teoria del ritmo come dispiegamento nel tempo e su più livelli della *Lebenskraft* (forza vitale) concretata nella musica. Basandosi su studi di psicologia e sociologia, oltre che su trattati di composizione, Riemann è convinto che una scansione ritmica regolare sia alla base di un utilizzo ottimale delle possibilità psico-fisiche dell'uomo. Una "misura ritmica", dunque, esisterebbe prima di qualsiasi percezione musicale che ad essa dovrebbe perciò adeguarsi. Uno dei postulati più salienti di una teoria peraltro estremamente complessa e diversificata, è che il nostro senso ritmico interiore organizzi gli eventi della musica in base all'alternanza regolare di unità "pesanti" e "leggere":

In generale [...] i valori "leggeri" vanno intesi alla stregua di premesse a quelli "pesanti" che li seguono [...] In altre parole: ciascun valore "leggero" costituisce sostanzialmente un'anacrusi di quello "pesante" successivo. Il flusso musicale consiste nella

Fig.5. Le bb. 56-67 con i segni di Leibowitz

successione continua di proposte e risposte: la fase di risposta è quella conclusiva di una struttura autonoma. Il peso maggiore ricade sulla seconda unità conclusiva” [Riemann 1902, in Carrozzo-D’Ambrosio 1996, 87-88].

Ma, come fare a estendere questo impulso, così ben esposto dal primo tema anche al secondo? Come riuscire a far sentire come “leggero”-“pesante” quell’area tematica che analisti e direttori fanno di norma iniziare con gli accordi che introducono la melodia in Mi \flat maggiore a b. 59?⁷ Leibowitz, consapevole delle capaci-

⁷ Si veda per tutti un eminente analista e interprete, Charles Rosen [Rosen 1982, 467].

tà elaborative di Beethoven, della sua arte nel trarre fiumi di musica da brevi cellule, convinto della necessità di dare coerenza interna a tutto il primo tempo, deve trovare il modo di imprimere l'impulso ritmico in "levare-battere" anche al secondo. Riesce a farlo attraverso l'ipermisura, che gli consente di raggruppare anche il secondo tema in due unità, una "leggera" e una "pesante". Come si vede in figura 5, raggruppando le battute in 4+2+4, Leibowitz suddivide il secondo tema in due metà asimmetriche: la prima parte (4+2), introduttiva e con funzione di collegamento, contiene la cellula del primo tema e termina in battere sulla prima battuta dell'ipermisura successiva, mentre la seconda parte, cantabile e riconoscibile come unità tematica a sé stante, assume il carattere di una larga anacrusi che sfocia sul successivo tempo forte con una appoggiatura. Il movimento "levare-battere" è sintetizzato dalla cellula dei violoncelli e dei contrabbassi messa in evidenza da un segno.

Il macro-ritmo "levare-battere" di tutto il primo movimento mi pare il tratto idiosincratico più caratteristico dell'interpretazione di Leibowitz messo in rilievo dalla sua stessa analisi, ma vi sono altri particolari degni di attenzione. Cosa significano, ad esempio, le "rotture" dell'ipermisura di 4 battute (cfr. fig. 2, secondo rigo del grafico)? Perché una battuta viene isolata e altre si raggruppano in ipermisure di tre battute? Non sembra che vi siano ragioni di carattere armonico da sottolineare in questo punto, ma soltanto dei mutamenti di direzione (linee melodiche che vanno verso l'acuto o verso il grave) disposti, appunto per gruppi simmetrici che in questo punto non coincidono con la quadratura generale del brano. Una delle novità del linguaggio beethoveniano, infatti, è quella di trasformare — anche metricamente — le figure di cui si compone il tessuto musicale. Mettere in rilievo tali modificazioni, per poi riprendere immediatamente il macro-ritmo del pezzo, è uno dei compiti più difficili del direttore d'orchestra. Fin dal primo apparire delle sinfonie, afferma Leibowitz, i direttori cercarono "espedienti" e "facilitazioni" laddove i problemi di ritmo parevano insuperabili. Tali cattive abitudini hanno creato una tradizione d'esecuzione e d'ascolto che si è nel tempo depositata fra l'opera e la sua immagine deformata. Occorre, al contrario, accettare le sfide del Grande di Bonn ed essere pronti a tutte le sorprese disseminate nella pagina [Leibowitz 1971, 118].

Analoghe considerazioni sul ritmo profondo della frase conducono Leibowitz a modificare in alcuni punti il fraseggio:

– bb. 67–82: il fraseggio dei fagotti non è di 2+2 battute, come indicato nelle usuali partiture a stampa con le legature tra le bb. 67–68 e 69–70, bensì a frasi di 4 battute, ossia lunghe quanto l'intero secondo tema (e la prima parte del suo sviluppo) (fig. 6). Lo stesso fraseggio è dato a bb. 307–330 ai violini II e alla viola, ai 2 fagotti e ai 2 oboi che a turno accompagnano il secondo tema.

The image shows a musical score for measures 67-74. It consists of four staves: flute (fl.), clarinet (cl.), fagotto (fg.), and violino I (v.l.). The key signature is two flats (B-flat and E-flat) and the time signature is 2/4. The flute part has a long rest followed by a melodic line starting in measure 71. The clarinet part has a melodic line starting in measure 67 and ending in measure 70. The fagotto part has a rhythmic accompaniment of chords. The violin I part has a long rest followed by a melodic line starting in measure 71.

Fig. 6. bb. 67-74

– bb. 86-93: i violini I e II (ma non i violoncelli) hanno una sola legatura: non una frase composta di tre frammenti di 2+2+4 battute, ma una sola frase di 8 battute (fig. 7). Curiosamente, nel passaggio parallelo a bb. 338-345, ritroviamo il fraseggio segnato nella partitura a stampa.

The image shows a musical score for measures 86-93. It consists of two staves: Violino I (V.I.) and Violino II (V.II.). The key signature is two flats (B-flat and E-flat) and the time signature is 2/4. Both staves feature a single, long melodic line with a slur covering the entire 8-measure phrase.

Fig. 7. bb. 86-93

Un'altra categoria di modificazioni proviene dal doppio binario dell'analisi strutturale e della scienza organologica. Laddove, attraverso l'analisi, Leibowitz individua un momento culminante, un passaggio significativo o comunque un dettaglio su cui occorre attirare l'attenzione dell'ascoltatore, non esita a rafforzare il suono in diversi modi, ma soprattutto aggiungendo strumenti o raddoppi all'ottava che gli strumenti dell'epoca non avevano consentito, sicuro che Beethoven avrebbe fatto lo stesso. Queste modifiche sono giustificate teoricamente nel volume *Le compositeur et son double* (specialmente nei capitoli riguardanti i repertori beethoveniano e schubertiano), e si trovano puntualmente anche nella partitura qui presa in considerazione:

- bb. 196-209: Leibowitz aggiunge un secondo corno come raddoppio in ottava del secondo fagotto;
- bb. 303-305: aggiunge due corni che raddoppiano in ottava i due fagotti.

Questi interventi sulla partitura fanno più impressione ad una lettura a tavolino che all'ascolto, dove restano nascosti anche all'udito più esercitato. Più che “tradi-

menti” sono “ricette di cucina” per rendere più brillante un passaggio che tuttavia non viene modificato nella sua sostanza.

La vera idea interpretativa di questo movimento è il macro-ritmo in ipermisure di 4 battute, l’impulso “levare-battere” che esso imprime a tutto il movimento e l’elasticità interna che la stessa quadratura consente. Avendo individuato in questa immagine dell’opera l’obiettivo espressivo del compositore, Leibowitz, in veste di suo “doppio”, prende delle iniziative che non sono “tradimenti dell’originale”, ma sono volte a rafforzare l’immagine sonora voluta dal compositore. Ed è questa la sua “fedeltà al testo”. Forse anche Scherchen pensava di avere individuato l’intento espressivo di Beethoven; aveva però trovato un’immagine diversa e perciò aveva preso diverse misure per realizzarla al meglio: ma questo è tema per un altro saggio.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BARONI M. – FINARELLI L. (1993), *Alcune osservazioni sulla esecuzione della Quinta Sinfonia di Beethoven*, in *Atti del X Colloquio di Informatica Musicale*, a cura di G. Haus e I. Pighi, Università degli Studi di Milano, Milano, 31-35.
- CARROZZO M. – D’AMBROSIO W. (1996), *La teoria musicale di Hugo Riemann e l’analisi della Sonata op. 27 n.2*”, in *I classici dell’analisi e la Mondscheinsonate di Ludwig van Beethoven*, a cura di E. Pozzi, «Bollettino del GATM», III/1, 79-117.
- KIVY P. (1995), *Authenticities: philosophical reflections on musical performance*, Cornell University Press, Ithaca N.Y.
- LEIBOWITZ R. (1960), *Thinking for Orchestra. Practical exercises in Orchestration*, Schirmer, New York. (trad. ital. R. Leibowitz – J. Maguire, *Il pensiero orchestrale. Esercizi pratici di orchestrazione*, traduzione e introduzione di M. De Natale, Edizioni Musicali Salvati, Bari s.a.)
- LEIBOWITZ R. (1971), *Le compositeur et son double*, Gallimard, Paris. (trad. ital. del saggio *Le respect du texte*, pp. 64-81, con il titolo *Il rispetto del testo (Bisogna correggere le sinfonie classiche?)*, «Nuova Rivista Musicale Italiana», 1970/2, 244-262.)
- MEINE S. (2001), voce “Leibowitz”, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Second Edition*, a cura di S. Sadie, Macmillan Publishers Limited, London.
- ROSEN CH. (1982²), *Lo stile classico. Haydn, Mozart, Beethoven*, Feltrinelli, Milano.
- SCHENKER H. (s.a.), *Beethoven V. Sinfonie*, Universal Edition n. 7646, Wien. Prima ediz. in *Der Tonwille* (vol. I, 1921, e voll. V-VI, 1922; rist. come *Beethoven Fünfte Sinfonie*, Universal Edition, Wien 1925 e 1978; trad. ingl. della parte relativa al I movimento in L. van Beethoven, *Symphony No. 5 in C minor, An Authoritative Score, The Sketches, Historical Background, Analysis, Views and Comments*, a cura di E. Forbes, Norton & Co., New York-London, 1971, 164-182
- SCHÖNBERG A. (1960), *Stile e idea*, Rusconi e Paolazzi, Milano.
- SCHÖNBERG A. (1974), *Analisi e pratica musicale*, Einaudi, Torino.
- TARUSKIN R. (1995), *Text and Act, Essays on music and performance*, Oxford University Press, New York- Oxford.