

Davide Monti

Conservatorio di Musica "Giovanni Pierluigi da Palestrina", Cagliari

LA PASSACAGLIA DI HEINRICH IGNAZ FRANZ BIBER: TRA FORMA E CONTENUTO

Abstract

L'analisi delle fonti storiche e lo studio del contesto sociale non solo forniscono spunti relativi alle soluzioni formali, ma approfondiscono anche l'atteggiamento filosofico dell'epoca. Questo articolo intende suggerire un'interpretazione degli elementi formali presenti nella *Passacaglia* per violino solo dalle *Sonate del Rosario* di Heinrich Ignaz Franz Biber, in relazione alla fisicità "carnale" dell'esperienza suggerita dalla filosofia gesuita del XVII secolo a Salisburgo.

A una consapevolezza intellettuale da un lato (*pensiero analitico*) si affiancherà quindi una consapevolezza emotiva/esperienziale dall'altro (*pensiero analogico*). In particolare, si analizzerà il valore del numero 10 all'interno del brano di Biber, evidenziando la logica strutturale ed esperienziale della struttura compositiva della *Passacaglia*.

L'approccio numerologico proposto per spiegare la struttura del brano vuole essere uno stimolo per produrre un'esecuzione più consapevole dei processi storici, del percorso spazio-temporale vissuto durante l'esecuzione e dell'impatto comunicativo insito in una performance retoricamente informata. In fin dei conti, l'articolo intende invitare il lettore a considerare un approccio metodologico simile alla musica barocca in generale.

Keywords

H. I. F. Biber | Violino Barocco | Performance | Pensiero Analogico | Analisi Musicale



Quest'opera è distribuita con licenza Creative Commons Attribution - Share alike 4.0 International License.

Ci sono opere che hanno sempre cose nuove da raccontare, e permettono a chi le incontra di continuare a viaggiare e di ricercare. La raccolta di Sonate del Rosario o dei Misteri (*Rosenkranzsonaten*) di Heinrich Ignaz Franz Biber (1644-1704) è questo per me. Ogni volta che affronto queste sonate ho la sensazione che abbiano qualche cosa di nascosto che io non ho ancora capito, sia dal punto di vista compositivo, che dal punto di vista emozionale, e quindi anche interpretativo. E allora mi rimetto a cercare.

Le sfide della prassi storica mi hanno dato alcuni strumenti per poter investigare dietro questo spartito; così come è successo per me, molti hanno già fatto ricerca e hanno dato contributi enormi alla comprensione di questa opera d'arte,¹ oppure ne hanno proposto la loro versione sonora.² I piani di approfondimento sono generalmente due: da un lato c'è la comprensione intellettuale del processo formale e compositivo, e dall'altro ci sono le implicazioni emotive. Spesso nel caso dell'interprete, lo studio e l'analisi sono il primo passo, per giungere nella fase finale al coinvolgimento emotivo; questo accade sicuramente maggiormente ai nostri giorni, in cui l'approccio formativo alla musica avviene principalmente a partire dagli spartiti e quindi dalla percezione visiva. Nel caso del compositore l'ordine è opposto, in quanto l'urgenza espressiva (come fosse quella "necessità" che gli antichi greci chiamavano *Ananke*), ovvero la scintilla che motiva l'azione, si trova all'inizio del percorso. In effetti anche i canoni della retorica classica mettono al primo posto l'*Inventio*, ossia lo scopo, la storia, l'emozione o l'energia che muove.³

Due sono gli scopi di questo articolo: il primo è di contribuire ad unire questi due punti di vista, ovvero quello dell'interprete e quello del compositore, fornendo i risultati del lavoro scaturito da qualche intuizione che ho elaborato in questi ultimi anni, in particolare sulla Sonata XVI, ovvero quella che, deducendolo dall'emblema in testa alla sonata, è dedicata all'*Angelo Custode*, e che porta la dicitura *Passagalia* sotto le prime battute.⁴ Il secondo scopo è quello di dare il mio contributo ad aprire lo sguardo e la riflessione sulla necessità di una maggiore fusione tra le componenti fisico/emotive e razionali del processo comunicativo in particolare della musica.

Numerose fonti trattano la relazione tra questi due poli da diverse angolazioni. La discussione sulla duplice natura della musica risale ai tempi antichi, dice Haberl:

[...] poiché Aristotele (384-322 a.C.) criticò l'equazione pitagorica e platonica di armonia e anima (Politica VIII/5), il che riflette anche l'acceso dibattito dell'epoca su una teoria della musica più speculativa o più empirica (come armonica) - un dibattito che non iniziò solo con l'allievo di Aristotele, Aristosseno [intorno al 370], al quale la musicologia si riferisce spesso come suo antenato. Questa controversia tra i pitagorici e gli acusmatici pita-

¹ Ho preso come riferimento la bibliografia su Biber in D. J. EDGAR, *The Encoding of Faith: Scordatura in Heinrich Biber's Mystery Sonatas*, Ph.D. Dissertation, University of York 2008.

² Naxos Music Library riporta almeno ventidue registrazioni complete di queste sonate.

³ I canoni dell'*Ars Oratoria* classica prevedono una suddivisione in cinque fasi: *Inventio*, *Distributio*, *Elocutio*, *Memoria* e *Actio*.

⁴ Le sonate di questa raccolta non sono numerate e non hanno nemmeno un titolo esplicito. Il titolo lo si deduce dalla figura posta all'inizio della sonata, mettendola in relazione con lo specifico Mistero del Rosario a cui si riferisce.

gorici e armonizzatori aristosseni è stata spesso ripresa nel corso della storia della musica, dove non è raro che ci si sia allontanati dal vero nocciolo della disputa per estenderla a una disputa tra teoria e pratica.⁵

Aurelio Agostino d'Ippona (Sant'Agostino) (354-430) sostiene che «la musica è l'arte della giusta composizione»;⁶ e anche Flavio Magno Aurelio Cassiodoro (485 ca. - 580 ca.) sostiene che «la musica è la scienza che parla dei numeri».⁷ Dunque, Orden sintetizza in tal modo la concezione Rinascimentale e Barocca, raggruppando il pensiero di Niccolò Machiavelli, Thoinot Arbeau, Nicolas Bergier e René Descartes:

Vediamo come la musica sia entrata in gioco sia nei vecchi sistemi di pensiero (come il neoplatonismo e il ragionamento basato sul linguaggio), sia in quelli nuovi (come il meccanicismo e il ragionamento basato sui numeri), occupando un posto al tempo stesso classico e moderno. Nel primo paradigma, la musica possedeva effetti straordinari che colpivano in modo diverso l'anima e potevano essere usati per dirigere il corpo; nel secondo, gli impulsi della musica potevano condizionare i riflessi del corpo e suscitare risposte prevedibili a comando. [...] La civiltà stessa fece lo stesso passaggio della musica da sistema profondamente moralizzato a sistema più meccanico.⁸

Stiamo forse tornando oggi a considerare la corporeità dell'atto performativo? Prendendo in prestito il termine usato da Le Guin, l'esperienza musicale può diventare «carnale».⁹ Nel suo articolo, Giles spiega in maniera estremamente chiara la connessio-

⁵ D. HABERL, *Ordo arithmeticus: Barocker Zahlbezug und seine Wurzeln dargestellt am Beispiel der Rosenkranzsonaten von Heinrich Ignaz Franz Biber*, Università di Salisburgo 1995, p. 5: «Der Streit zwischen Anhängern der beiden Strömungen ist sehr alt, denn schon Aristoteles (384-322 v. Chr.) kritisiert die pythagoreische und platonische Gleichsetzung von Harmonie und Seele (Politica VIII/5), worin sich nicht zuletzt auch die seinerzeit schon heftig geführte Auseinandersetzung um eine mehr spekulativ oder mehr empirisch orientierte Musiktheorie (als Harmonik) spiegelt - eine Auseinandersetzung, die nicht erst mit Aristoteles' Schüler Aristoxenos [um 370] beginnt, auf den sich die Musikwissenschaft vielfach als ihren Ahnherrn beruft. Diese Kontroverse zwischen pythagoreischen Akusmatikern und aristoxenischen Harmonikern wurde im Laufe der Musikgeschichte oft auf gegriffen, wobei man sich nicht selten weit vom wahren Kern der Auseinandersetzung entfernte und sie entweder auf einen Streit zwischen Theorie und Praxis ausweitete [...]». Traduzione dell'autore.

⁶ A. AGOSTINO D'IPPONA, *De musica libri sex* (Lib. I, Cap. 2): «Musica est scientia bene modulandi».

⁷ F. M. A. CASSIODORO, *De artibus ac disciplinis liberalium litterarum* (Cap. V, *De Musica*): «Musica est disciplina vel scientia, quae de numeris loquitur». Cfr. M. A. CASSIODORO, *Le Istituzioni. Basi per una rinascita di civiltà*, a cura di A. Caruso, Edizioni Vivere In, Roma 2003, pp. 208-213.

⁸ K. VAN ORDEN, *Music, Discipline, and Arms in Early Modern France*, University of Chicago Press 2005, p. 215: «We see how music came into play both in old systems of thought (such as Neoplatonism and language-based reasoning), and new ones (such as mechanism and number-based reasoning), occupying a place at once classic and modern. In the first paradigm, music possessed extraordinary affects that struck diversely upon the soul and could be used to direct the body; in the second, the pulses of music could condition the body's reflexes and elicit predictable responses on command. [...] Civility itself made the same transition music did from being deeply moralized system to a more mechanical one». Traduzione dell'autore.

⁹ E. LE GUIN, *Boccherini's Body: An Essay in Carnal Musicology*, University of California Press, Berkeley 2006, pp. 14-37.

ne tra esperienza intellettuale ed esperienza del corpo, soprattutto dal punto di vista storico. Ecco un passaggio conclusivo del suo articolo:

L'esecutore di queste sonate cede l'intento e il controllo su tutti i fronti: nell'atto, oscilla perpetuamente tra confusione e comprensione, volatilità e stabilità, dubbio e illuminazione. In realtà, la seconda natura dell'esecutore è agire senza di loro. Questa lotta interiore, esternata attraverso un supporto artistico, richiama l'attenzione su abitudini fisicamente radicate e costringe il devoto, qui equiparato al performer, a dubitare dei propri pregiudizi e contemporaneamente lo spinge verso una nuova comprensione.¹⁰

È ugualmente noto da recenti studi in neurologia che la musica agisce contemporaneamente sulle aree temporali, sulle frontali, sulle sottocorticali (insula, cingolato, corpo calloso, cervelletto e gangli della base), l'amigdala, l'ippocampo, talamo e ipotalamo. Queste aree cerebrali si occupano sia della gestione razionale delle informazioni musicali, come anche «sono coinvolte nella codifica emotiva e nella rappresentazione corporea [...], l'elaborazione emotiva e della paura [...], consolidamento della memoria [...], la codifica multisensoriale».¹¹ Questo articolo quindi prende come punto di partenza la consapevolezza che la musica tocca simultaneamente le aree cerebrali dell'emotività e della razionalità.

1. Il pensiero analogico

Alcune articoli o dottorati di ricerca qui citati affrontano egregiamente già alcune tematiche utili alla comprensione dell'argomento. La novità del mio contributo è quella di voler collegare alcuni elementi derivanti dall'analisi numerologica della Sonata XVI all'esperienza corporea ed emotiva che questa sonata propone all'interprete e al pubblico; ampliando il raggio di azione, il mio desiderio è quello di inserire l'approccio a questa sonata all'interno di una riflessione più generale sull'equilibrio tra pensiero *analogico* e *analitico*.

Questi due termini sono le parole chiave di questo articolo, e ritengo sia fondamentale la contestualizzazione del loro significato nell'ampia finestra temporale che vede il passaggio tra Rinascimento e Barocco, per comprendere i meccanismi espressivi ed il loro ruolo nella storia in particolare dell'Europa occidentale, e nello specifico nelle Sonate del Rosario. Questo mi permette anche di poter sottolineare la forza di quest'opera, così come anche la sua importanza all'interno della storia della musica ed in particolare della letteratura violinistica.

¹⁰ R. GILES, *Physicality and Devotion in Heinrich Ignaz Franz Biber's Rosary Sonatas*, «Yale Journal of Music & Religion», IV/2, 2018, p. 104: «The performer of these sonatas concedes intent and control on all fronts: in the act, they are perpetually oscillating between confusion and understanding, volatility and stability, doubt and enlightenment. In truth, the performer's second nature is acting without them. Such internal struggle, externalized through an artistic medium, draws attention to physically ingrained habits and compels the worshipper, here equated with the performer, to doubt their preconceptions and simultaneously propels them into a new understanding». Traduzione dell'autore.

¹¹ A. MADO PROVERBIO, *Neuroscienze cognitive della musica*, Zanichelli, Milano 2019, pp. 16-17.

La comunicazione nel periodo in questione poneva le sue fondamenta nel simbolo come strategia *analogica* per trasmettere informazioni, emozioni, concetti, mondi paralleli, non necessariamente spiegabili o oggettivamente calcolabili, e quindi non univoci in termini matematici. Le Sonate del Rosario nascono quindi durante il processo di transizione dal pensiero *analogico* tipico dell'approccio esperienziale antico, e quello *analitico* sancito dalla rivoluzione scientifica.

Questa riflessione di Melandri pone l'accento sulla necessità dell'uomo di usare l'analogia per la sua propria esistenza. «Tutti facciamo uso di analogie. L'apprendimento, l'esperienza, lo sviluppo intellettuale dipendono da tale uso; senza di esso non si potrebbe neppure pensare».¹²

È interessante quindi declinare il tema dell'analogia dal punto di vista storico, ed esplorare come il pensiero si è trasformato nel tempo. Per spiegare cosa significa pensiero *analogico* partirò da qualche anno precedente le Sonate del Rosario. L'esempio della Figura 1 riporta la prima pagina di un trattato di scherma del 1410 circa, *Flos Duellatorum*, in cui sono descritte le qualità di un buon schermidore, riferendo ogni parte del corpo ad un animale o ad un oggetto, usati come elementi simbolici atti a richiamare e descrivere le qualità utili per una scherma efficace, ma anche e soprattutto a motivare la ricerca personale e lo sviluppo dell'energia necessaria per una scherma vincente.¹³



Fig. 1. Fiore De'Liberi, *Flos Duellatorum*, ca. 1410

¹² E. MELANDRI, *L'analogia, la proporzione, la simmetria*, Quodlibet, Macerata 2023, p. 13.

¹³ FIORE DE'LIBERI, *Flos Duellatorum*, ca. 1410. La trascrizione e traduzione in francese è a cura di Charl  lie Berthaut. La traduzione italiana   realizzata a partire dalla versione francese.

<p>Omnia nata oculis ego linx cernendo sub axe Vincō mensuraris quicquid tentare placeb[it] Prudentia</p>	<p>Tous les autres nés, moi le linx, en discernant des yeux sous l'axe, je les vaincs, tu auras mesuré quoi que ce soit qu'il plaira de tenter. Prudence</p>	<p>Tutti gli altri nascono, io la <u>lince</u>, discernendo occhi perspicaci sotto l'asse, Se li sconfiggo, avrete misurato qualsiasi cosa che vi farà piacere provare. Prudenza</p>
<p>Sum celer in cursu, subitosque revolui et in orbes Nec me currentez superabunt fulmia tigriz Celeritas</p>	<p>[à gauche] Je suis rapide dans la course, et je ramène aussi dans les cercles imprévus, et les éclairs ne me dépasseront pas, moi le tigre courant. Célérité</p>	<p>[a sinistra] Sono veloce nella corsa, e riporto anche nei cerchi imprevisi, e i fulmini non mi supereranno, io la <u>tigre</u> che corre. Velocità</p>
<p>Quadrupedum sum fortis apex, audacia Nam mea quaeque polo subsunt, nec corde leonez vincu[nt] [...]pant, quemcumque ergo vocitamus ad arma Audacia</p>	<p>[à droite] Je suis le sommet courageux qui marche à quatre pattes, En effet ma propre audace est sous le pôle, et ils ne vainquent pas le lion par le coeur* [...], nous appelons donc chacun aux armes Audace</p> <p>*cette traduction est faite à partir des éléments transcrits, le premier mot de la dernière ligne étant effacé</p>	<p>[a destra] Sono la cima coraggiosa che cammina a quattro zampe. Perché la mia stessa audacia è sotto il palo, e non vincono il cuore del <u>leone</u>* [...], per cui chiamiamo tutti alle armi Audacia</p> <p>*questa traduzione è stata fatta a partire dalla trascrizione essendo stata eliminata la prima parola dell'ultima riga, è difficile fare una traduzione</p>
<p>Quatuor ecce sumus animalia paribus ampla Que monuit nam potens ?ot* qu[isque] in armis Esse cupit clarus necnon pròvitate refulgens</p>	<p>[bas, à gauche] Voilà nous sommes les quatre animaux, grands dans les pareils, Que chaque puissant en effet a averti dans les armes, Il désire être clair et aussi brillant d'honnêteté. *peut-être un nombre (7, 4,), peut-être indéclinable (cf. «ot» final), qui irait avec «potens quisque».</p>	<p>[in basso, a sinistra] Eccoci qui sono i <u>quattro animali</u>, grandi nel genere, che ogni uomo potente ha avvertito in armi, Desidera essere chiaro e luminoso di onestà.</p>

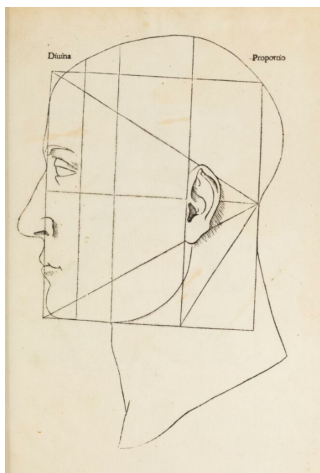
<p>Accipiat* documenta sibi quę cernit [in]esse Pectoribus nostris affixa indicitus, inde Ille erit armorum pr[ę]doc]tus inter amicos</p> <p>* il est possible que «accipiat» (subj. présent) soit une erreur pour un «accipiet» (indic. Futur).</p>	<p>[bas, à droite] Que, notifié, il reçoive* à lui les modèles appliqués, qu'il discerne être dans nos pensées, De là celui-ci sera instruit d'avance aux armes parmi les amis.</p> <p>* en gardant l'idée de la note de la transcription, on aurait «Notifié, il recevra».</p>	<p>[in basso, a destra] Che gli venga notificato ricevere* da lui i modelli applicati, che egli discerne essere nei nostri pensieri, Per questo deve essere istruito in anticipo sulle armi tra amici.</p> <p>*mantenendo l'idea della nota di trascrizione, avremmo "Notificato, riceverà".</p>
Fortitudo	Force [texte coupé]	Forza [testo mancante]
<p>Pos[ta dominarum] dextra [Posta dominarum] sinistra Posta fenestrarum dextra Posta fenestrarum sinistra Posta longa Posta brevis Tota porta ferea Media porta ferrea Dens apri</p>	<p>[autour du maître d'armes en rouge de haut en bas et de gauche à droite] Posture des dames droite Posture des dames gauche Posture des fenêtres droite Posture des fenêtres gauche Posture longue Posture brève Porte de fer entière Porte de fer médiane Dent du sanglier</p>	<p>[intorno al maestro d'armi in rosso, dall'alto in basso e da sinistra a destra] La postura corretta delle signore Postura delle signore a sinistra Postura delle finestre di destra Postura della finestra sinistra Posizione lunga Posizione corta Porta in ferro piena Cancello centrale in ferro Dente di cinghiale</p>

La scherma fino al Rinascimento e Barocco è ancora una materia di interesse vitale; il tema della sopravvivenza mette in azione diverse parti del corpo che devono rispondere in maniera veloce ed efficace. Questo atteggiamento istintivo ed emotivo è tipico di una società che si confronta con un'alta probabilità di morte; al contrario una società del benessere può abbassare il livello di attenzione perché la sopravvivenza è generalmente garantita. I dati che seguono testimoniano per esempio che i duelli di spada erano parte integrante della vita di tutti i giorni nel periodo tra Rinascimento e Barocco: solamente tra il 1589 e il 1607 in Francia quattromila persone sono documentate morte in duello, novecento nei primi sette anni di regno di Luigi XIV in Francia (1643-1650), e ancora oltre duecento persone nei sessanta anni di regno di Giorgio III d'Inghilterra (1760-1820).¹⁴

¹⁴ Cfr. R. COHEN, *L'Arte della spada*, Sperling & Kupfer Editori, Milano 2003, pp. 71-178.

In una società in cui la sopravvivenza è un'attitudine quotidiana, il concetto di numero è ancora molto collegato all'istinto, all'osservazione della natura e all'evocazione e invocazione di Dio. Anche l'educazione nei collegi e nelle accademie richiama questo percorso: nel *Quadrivium*,¹⁵ partendo dalla Matematica, passando dalla Geometria e Astronomia, si giunge alla Musica, come compimento massimo della Misura, Armonia delle Sfere e dell'Ordine Divino che è bellezza, armonia, e *Divina Proportione*, concetti tanto anelati in un mondo che si sente ancora in bilico tra l'istinto di sopravvivenza e l'organizzazione del sapere. Niccolò Machiavelli scrive nel suo trattato *Dell'Arte della Guerra*: «E senza dubbio gli uomini feroci e disordinati sono molti più deboli che i timidi e ordinati, perché l'ordine caccia dagli uomini il timore, il disordine scema la ferocia».¹⁶

Il desiderio di passare dal disordine all'ordine spinge a dare forma alla conoscenza e a trovarne le formule. L'evocazione della perfezione delle proporzioni tra Dio, Uomo e il Creato (per esempio nel *De Divina Proportione* di Pacioli, Fig. 2 e 3),¹⁷ tipica del pensiero *analogico*, permette di descrivere, organizzare ed elevare a rango di nobile perfezione la vita quotidiana, la politica, le forme artistiche come anche le discipline come la scherma e l'equitazione: l'armonia celeste nella quale le attività dell'uomo sono immerse, danno senso al suo vissuto e gli danno forma.



(da sinistra)

Fig. 2. L. Pacioli, *De Divina Proportione*, 1509, p. 136

Fig. 3. L. Pacioli, *De Divina Proportione*, 1509, tavola XXIII, p. 236

Fig. 4. C. Ripa, *Iconologia, figura dell'Allegrezza*, Padova 1618, p. 13

¹⁵ Il *Quadrivium*, che include aritmetica, geometria, astronomia e musica, a partire da Boezio fino al periodo barocco, è l'insieme delle materie che, assieme al *Trivium* (grammatica, retorica e dialettica), venivano insegnate all'interno del curriculum scolastico delle Arti Liberali.

¹⁶ N. MACHIAVELLI, *Dell'Arte della Guerra*, 1537, p. 115.

¹⁷ L. PACIOLI, *De Divina Proportione* del 1509, di Luca Pacioli con l'ausilio dei disegni di Leonardo da Vinci, è l'emblema di questa ricerca: la sezione aurea, dalla sua osservazione in natura alla realizzazione delle figure geometriche perfette, rappresenta un Ordine Divino perfetto e irrinunciabile.

L'uso del simbolo nella comunicazione è una strategia che richiama ancora la saggezza antica, ma che aiuta ad organizzare e trasmettere il sapere. A partire dal tardo Rinascimento il libro *Iconologia* di Cesare Ripa diventa un *best-seller*, tante sono le edizioni dal 1593 fino al 1860. Questo libro è un catalogo di affetti, vizi, passioni e virtù, ovvero una sorta di *florilegium* che conserva la memoria della saggezza antica, ed è vetrina del sapere *analogico*. L'*Iconologia* identifica e guida nella scelta di tutti gli elementi simbolici che possano aiutare a formulare una comunicazione efficace.¹⁸

Nella Figura 4 è rappresentata la figura dell'*Allegrezza*, che viene così descritta:

GIOVANETTA con fronte carnosa, liscia, e grande, sarà vestita di bianco, e detto vestimento dipinto di verdi fronde, e fiori rossi, e gialli, con una ghirlanda in capo di vari fiori, nella mano destra tenga un vaso di cristallo pieno di vino rubicondo, e nella sinistra una gran tazza d'oro. Sia d'aspetto gratioso, e bello, e prontamente mostri di ballare in un prato pieno di fiori.

Allegrezza è passione d'animo volto al piacere di cosa che intrinsecamente contempi soprannaturalmente, ò che gli siano portate estrinsecamente dal senso per natura, ò per accidente.

Haverà la fronte carnosa, grande, & liscia per lo detto d'Aristotile de Fisonomia al 6 cap. I fiori significano per sè stessi allegrezza, e si suol dire, che i prati ridono, quando sono coperti di fiori; però Virgilio gli dimandò piacevoli nella 4 Egloga dicendo: *Ipsa tibi blandos fundent cunabula flores*.¹⁹

Il vaso di cristallo pieno di vino vermiglio, con la tazza d'oro, dimostra che l'allegrezza per lo più non si cela, & volentieri si comunica come certifica San Gregorio nel lib. 28 de Morali, così dicendo: *Solet letitia arcana menti aperire*.²⁰ Et il Profeta dice: Il vino rallegra il cuore dell'huomo, e l'oro parimente ha virtù di confortare gli spiriti: E quello conforto è cagione dell'allegrezza. La dispositione del corpo, e la dimostrazione del ballo è manifesto inditio dell'allegrezza.²¹

Il simbolo richiama l'archetipo, fissato nella memoria dagli antichi, assieme al ricordo della sensazione fisica, all'emozione vissuta anche attraverso la vicinanza "empatica" verso altri; questo provoca nel proprio corpo gli stessi effetti descritti, visti e sentiti, e riporta nel presente antichi ricordi. L'immaginazione e l'evocazione diventano quindi strategia per educare, per muovere gli affetti, per comunicare e convincere. I gesuiti, in particolare, impostano la loro azione educativa spirituale su questo concetto: gli *Esercizi Spirituali* di S. Ignazio di Loyola del 1548 sono un idiomatizzato esempio di strategia sinestetica che attraverso un'esperienza multi-sensoriale evocano l'oggetto della riflessione. Biber vive in prima persona questo modello educativo e lo utilizza in maniera completa nelle Sonate del Rosario. Giles riferisce che il compositore boemo riceve infat-

¹⁸ C. RIPA, *Iconologia*, prima edizione nel 1593.

¹⁹ Trad. dell'autore: "Quelle stesse cose ti riempiranno di dolci fiori".

²⁰ Trad. dell'autore: "La felicità solitamente apre ai segreti della mente".

²¹ C. RIPA, *Iconologia*, Padova 1618, p. 13.

ti un'educazione gesuita, probabilmente al collegio di Opava, in Moravia.²² Questo argomento è trattato in maniera molto chiara anche nel Dottorato di Edgar del 2008.²³

La tematica qui descritta è la sintesi di temi che sto trattando in maniera più ampia nel campo della ricerca, educazione e performance dal 2015 nell'area dell'improvvisazione storicamente informata in un progetto chiamato Helicon Project.²⁴ Questo progetto propone di riscoprire l'origine dei codici espressivi a partire dall'esperienza fisica ed emotiva, multidisciplinare storica: si tratta di abbinare attività fisiche come la scherma, l'equitazione, il teatro e la danza alla musica improvvisata, ricercandone l'implicazione emotiva, che è motore dell'azione, e il gesto che la descrive. In questo progetto il punto di vista storico è fondamentale per la comprensione ed il lavoro sull'equilibrio tra due mondi: quello *analogico* e quello *analitico*.

2. I numeri nel contesto analogico

Il pensiero *analogico* si trova quindi in un momento storico di equilibrio/contrasto con il nascente pensiero *analitico*, che poco per volta, e a volte anche al prezzo della vita da ambedue le parti, sarà promotore della modernità. La rivoluzione scientifica, sancita da personaggi come Galileo Galilei e René Descartes, consolida la tendenza verso il processo di astrazione e verso la presa di distanza nell'osservazione degli eventi, sostituendo poco per volta l'antico sistema *analogico* con il nuovo sistema *analitico*: il numero non porterà più con sé una valenza esperienziale e simbolica, ma sarà semplicemente espressione di se stesso. Il Rinascimento e il primo Barocco sono quindi un momento speciale nella storia dell'umanità grazie al loro radicamento nella mentalità antica, e nello stesso tempo alla proiezione verso il futuro.

Orden nel suo libro descrive che il numero è contemporaneamente organizzazione della falange della milizia ma anche la forza del ritmo che insegna alla fanteria a marciare insieme e ad avere forza, è la misura che organizza l'architettura e nello stesso tempo la geometria sociale nel rispetto delle gerarchie, è il numero di passi di una danza ma anche l'allenamento psicologico e fisico in tempo di pace per preparare la guerra, è la lunghezza della spada e nello stesso tempo la misura della mia distanza di sicurezza in un combattimento, è la coreografia di un balletto a cavallo e nello stesso tempo la capacità del Re di governare il suo popolo.²⁵ Con i numeri si giustifica l'origine del potere temporale del Re, e si definisce la forma della musica.²⁶

²² R. GILES, *Physicality and Devotion in Heinrich Ignaz Franz Biber's Rosary Sonatas*, cit., p. 78.

²³ D. J. EDGAR, *The Encoding of Faith: Scordatura in Heinrich Biber's Mystery Sonatas*, University of York, 2008, pp. 24-38.

²⁴ Per approfondire cfr. D. MONTI, *Il metodo Helicon*, <https://helicon.it>.

²⁵ K. VAN ORDEN, *Music, Discipline, and Arms in Early Modern France*, University of Chicago Press, Chicago 2005.

²⁶ Jean Bodin scrive *Six livres de la République*, un best-seller edito in numerose edizioni e lingue tra il 1576 e 1641, in cui teorizza la perfezione dell'armonia di governo basata sulla serie dei numeri Pitagorici da 1 a 4.

I numeri legati al Vecchio e Nuovo Testamento sono un continuo riferimento su cui plasmare la forma delle cose: si pensi alle 12 tribù di Israele, o ai 33 anni di Cristo, o al numero 3, indicante la Trinità. Le Sonate del Rosario non sono esenti da questa logica e da queste strategie.²⁷ Numerosi studi hanno rivelato quanto Johann Sebastian Bach, alcuni anni dopo Biber, sia ancora immerso in questo sistema mentale e progettuale, organizzando alcune sue composizioni secondo calcoli numerici che abbiano un significato particolare, come per esempio i numeri o la somma dei numeri che rappresenta il suo nome.²⁸ Il numero viene utilizzato per rappresentare qualche cosa d'altro: per analogia infatti si usa un elemento fisico o astratto, nel caso delle Sonate del Rosario anche numerico, per evocare qualcosa d'altro, un'idea, un'immagine, o magari una forza.

Nonostante la modernità abbia investito molte energie nell'approccio analitico, alla luce dell'indagine storica, sento ancora più convincente l'invito di Melandri alla ricerca del pensiero *analogico*, considerando il sapere esperienziale e il suo collegamento con il mondo immaginifico come fondamentale passaggio per avvicinarci alla comprensione e alla fruizione dell'estetica antica.²⁹

3. Contestualizzazione storica e sociale delle Sonate del Rosario

Biber è da un lato un uomo del suo tempo, ed è quindi capace di comporre usando le strategie comunicative della sua epoca; e dall'altro lato è un genio innovatore, ovvero è capace di spingere i confini del "buon gusto" e dell'invenzione in avanti. In questo panorama vanno inserite quindi le scelte compositive alla base del brano scelto per questo articolo, la *Passaglia* (da qui in avanti "Passacaglia") detta dell'*Angelo Custode*. Questa sonata è messa a coronamento di una raccolta di Sonate che vogliono rappresentare, trasmettere ed esaltare il potere della preghiera del Rosario in particolare nell'Europa centro-orientale, all'interno del sistema sociale e politico nel quale la Controriforma ha sicuramente avuto un ruolo molto importante. Questa composizione vede la luce quindi intorno al 1680 a Salisburgo, quando Biber è al servizio dell'Arcivescovo Maximilian Gandolph, prima della promozione ad insegnante di contrappunto ai cantori giovani del coro della cattedrale, e prima della nomina a vice, e nel 1684 di Kapellmeister, nella Cappella dell'Arcivescovo. Biber era stato precedentemente al servizio del Principe-Vescovo Karl di Kremsier (l'odierna Kroměříž), la cui ricca biblioteca conserva ancora molta musica scritta dal compositore boemo durante e dopo il periodo di ingaggio, probabile segno di buoni rapporti e di buona reputazione del compositore presso la corte vescovile.

²⁷ Solo per fare due esempi, nella Sonata 10 e 11 si fa riferimento al 10 come numero romano X, e nella Sonata 15 è possibile un riferimento al numero 33. Il 10 è anche presente nella Sonata 16, oggetto di questo articolo.

²⁸ Ci riferiamo all'uso dei numeri 14, come anche 41 e 158, che rappresentano la somma delle lettere del nome e cognome di Bach.

²⁹ Anche a questo proposito è interessante l'articolo scritto da R. GILES, *Physicality and Devotion in Heinrich Ignaz Franz Biber's Rosary Sonatas*, cit.

L'Arcivescovo di Salisburgo, anch'egli educato dai gesuiti nel Collegium Germanicum a Roma, era sicuramente un uomo forte della controriforma, con una dottrina solida contro le eresie e la stregoneria (quasi duecento persone, per lo più ragazzi sotto i diciotto anni, poveri e donne accusate di stregoneria furono uccise sotto il suo governo)³⁰ e protettore della Confraternita dell'Assunzione di Maria Vergine.³¹ Le Confraternite erano delle organizzazioni che potevano assumere un certo potere grazie ad una attività di raccolta fondi, di organizzazione di eventi e di gestione di patrimoni, e quindi in qualche modo anche esercitare un certo peso politico. Le congregazioni dovevano però sottostare alle volontà del Vescovo della diocesi, nonostante avessero un Priore, dei vicari, degli assistenti, e consiglieri, e fossero dotate, oltre che di un nome e una vocazione specifica, anche di uno statuto, di uno specifico abito ed un luogo di ritrovo. Erano quindi dei luoghi dove il Vescovo poteva esercitare una certa influenza che poteva tornare utile al momento opportuno.

Come scrive Giles:

Tutti gli studenti dell'Università di Salisburgo appartenevano a questa confraternita e il loro principale obbligo religioso era la preghiera del Rosario. Le loro devozioni si svolgevano nella Große Aula, chiamata Aula Academica, che era stata eretta nel 1619. L'aula, allora come oggi, era una sorta di sala polifunzionale utilizzata per le convocazioni, le devozioni religiose e persino per la messa in scena di opere liriche. Nella sala sono appesi quindici dipinti che raffigurano i Misteri del Rosario.³²

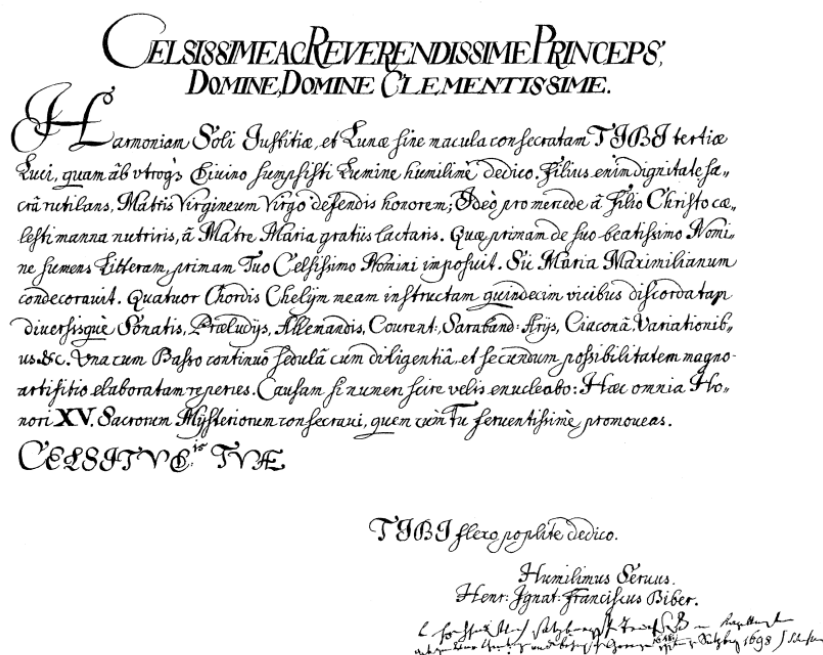
Anche Biber nel 1684 fa parte di una confraternita, e la concomitanza con la sua nomina a Maestro di Cappella nello stesso anno potrebbe essere segno del raggiungimento di uno stato sociale nettamente superiore rispetto alla condizione di semplice musicista. La sua crescita nella scala sociale è testimoniata dal fatto che, nel dicembre del 1690, riceverà dall'imperatore Leopoldo I il titolo nobiliare "von" da aggiungere al suo nome.

Negli anni precedenti però è probabile che Biber abbia frequentato la Confraternita in compagnia del suo mecenate e "datore di lavoro". La cappella privata dell'Arcivescovo Maximilian (come anche l'Aula Magna dell'Università di Salisburgo) in effetti riporta medaglioni che raffigurano le immagini dei Misteri del Rosario, che assieme alla numerosa iconografia dell'epoca, è sicuramente stato un importante stimolo nella composizione delle sonate da parte di Biber, e soprattutto nell'elaborazione dell'edizione a stampa che riporta all'inizio di ogni sonata la raffigurazione grafica del relativo Mistero.

³⁰ B. A. PAVLAC, *Witch Hunts in the Western World: Persecution and Punishment from the Inquisition Through the Salem Trials*, Bloomsbury Publishing, London 2009, p. 79.

³¹ R. GILES, *Physicality and Devotion in Heinrich Ignaz Franz Biber's Rosary Sonatas*, cit., p. 80.

³² *Ibidem*: «All the students at the University of Salzburg belonged to this confraternity, and their main religious obligation was the prayer of the Rosary. Their devotions took place in the Große Aula (Great Hall), called the Aula Academica, which had been erected in 1619. The hall, then as it is now, was something of a multipurpose room used for convocations, religious devotions, and even the staging of operas. Hanging in the room are fifteen paintings depicting the Mysteries of the Rosary». Traduzione dell'autore.

Fig. 5. Dedicazione introduttiva alle Sonate del Rosario di Biber ³³

L'Arcivescovo Maximilian era fervente promotore del culto del Rosario in onore della Vergine Maria Regina Coeli, come scritto nell'intestazione delle sonate per mano di Biber (Fig. 5): «[...] le ho consacrate in onore del XV Sacro Mistero che voi [Arcivescovo] avete fermamente promosso». Il Mistero in questione è l'incoronazione in Cielo di Maria Vergine che corrisponde alla quindicesima Sonata (Fig. 6). Questa particolare devozione sembra essere rafforzata anche da alcuni dettagli che potrebbero essere collegati fra loro: la festa della Madonna del Rosario (inizialmente istituita con il nome Madonna della Vittoria) cade il 7 ottobre, e fu istituita da papa Pio V nel 1571 dopo la vittoria dei Cristiani sui Turchi nella battaglia di Lepanto. Ottobre è anche il mese del compleanno dell'Arcivescovo, nato il 30 Ottobre 1622. Nel 1677, grazie alla richiesta dell'imperatore Leopoldo I, fu istituita ufficialmente dal papa Clemente XI anche la festa dell'Angelo Custode nel giorno del 2 Ottobre, celebrata a Vienna e Salisburgo (probabilmente già venerato negli anni precedenti). Non è espressamente documentato ma il risultato che Biber ottenne presso la corte arcivescovile di Salisburgo è un meritato avanzamento di "carriera", ed il tema del Rosario sembra forse essere stata una carta vincente e un buon pretesto per sostenere la causa del suo protettore.

³³ *Harmoniam Soli Justitiae, et Lunae sine macula consecratam TIBI tertiae Luci, quam ab utroque Divino sumpsisti Lumine humilime dedico. Filius enim dignitate sacram rutilans, Matris Virgineum Virgo defendis honorem; Ideo pro mercede ab filio Christo caelesti manna nutritis, ab Matre Maria gratiis lactaris. Quae primam de suo beatissimo Nomine fremens Litteram, primam Tuo Celssissimo Nomini imposuit. Sic Maria Maximilianum condecoravit. Quatuor Chordis Cheliim meam instructam quindecim vicibus discordatam diversissime Sonatis, Praeludiis, Allemandis, Corentis, Sarabandis, Ariis, Ciacona, Variationibus & c. Una cum Basso Continuo fedula cum diligentia, et secundum possibilitatem magno artificio elaboratam reperies. Causam si numen scire velis enucleabo: haec omnia honori XV Sacronem Mysterionem consecravi, quem cum Tu ferventissime promoveas.* Ringrazio Matteo Zenatti per la trascrizione dal Latino.



Fig. 6. Immagine della Sonata XV



Fig. 7. Immagine della Sonata XVI

4. Schema della Passacaglia

Molti studi hanno trattato la numerologia in campo compositivo, specialmente in Johann Sebastian Bach, per arrivare fino ad Alban Berg e a Sofija Gubaidulina. Il citato dottorato di Haberl ha sicuramente affrontato il tema della numerologia, sottolineandone in particolare il punto di vista matematico. Questo articolo vuole affrontare la Sonata XVI, ovvero la Passacaglia detta dell'*Angelo Custode* (Fig. 7), utilizzando l'espediente della numerologia, e in generale del numero come strumento del pensiero *analogico*, ovvero come occasione di esperienza "carnale" del simbolo e della memoria ad esso connessa.³⁴

Nel contesto della preghiera del Rosario e della storia della vita, morte e risurrezione di Gesù Cristo, il numero 10 ha una valenza importante, perché legato alla ripetizione delle 10 *Ave Mater* per ogni mistero (3 serie da 5 misteri, per un totale di 150 *Ave Mater*),³⁵ ma anche per il valore simbolico che il numero 10 assume se scritto in numeri romani, "X", direttamente riconducibile alla croce, simbolo per eccellenza della Cristianità.³⁶

³⁴ Cfr. E. LE GUIN, *Boccherini's Body: An Essay in Carnal Musicology*, cit.

³⁵ La formula delle 150 *Ave Mater* si rafforza ulteriormente come precedentemente accennato grazie alla bolla pontificia di Papa Pio V, "Consueverunt romani Pontifices", nella quale viene stabilito definitivamente l'origine del rosario, il nome, gli elementi essenziali (15 Pater e 150 Ave Maria, più la meditazione sui misteri) e le finalità: «Il rosario o salterio della beatissima Vergine Maria è un modo piissimo di orazione e di preghiera a Dio; modo facile e alla portata di tutti, che consiste nel lodare la stessa beatissima Vergine, ripetendo il saluto dell'angelo per 150 volte, quanti sono i salmi del salterio di Davide, interponendo a ogni decina la preghiera del Signore, con determinate meditazioni illustranti l'intera vita del Signore nostro Gesù Cristo» (Fonte: R. DE SANTIS, *Rosarium, La devozione mariana di San Pio V*, catalogo della mostra di piccole immagini devozionali, SMS 2004, p. 15).

³⁶ Biber ha utilizzato il simbolo della croce come strumento retorico nella composizione di altre sonate, in particolare la X, la Crocefissione, e nella XI la Resurrezione.

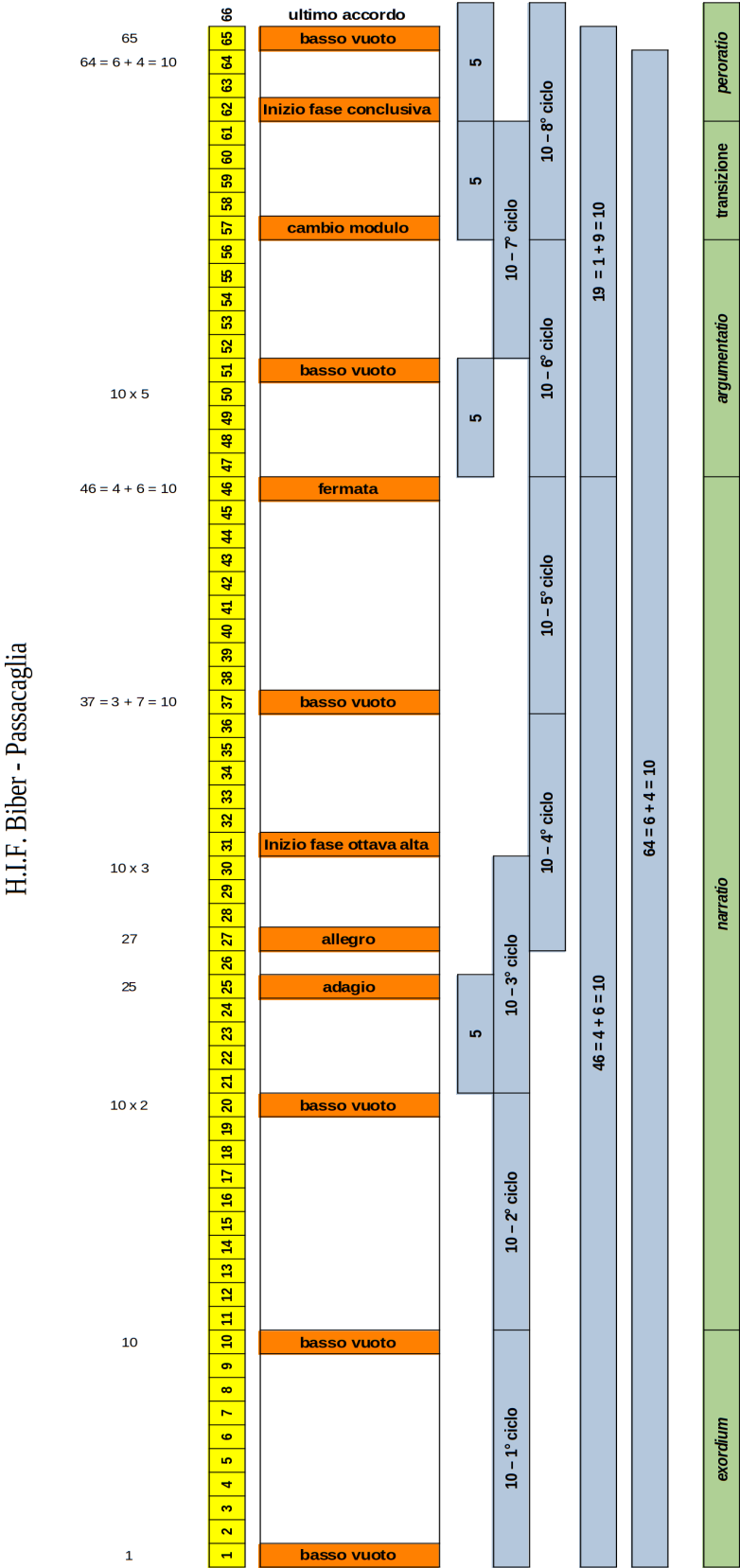


Fig. 8. Schema Sonata XVI, Passacaglia

L'analisi di questa sonata prende quindi come punto di riferimento l'utilizzo del numero 10. Lo schema nella Figura 8 riassume graficamente alcuni dei momenti utili alla narrativa di questo articolo.

Il brano preso in analisi è una passacaglia, ovvero un basso ostinato basato sulla ripetizione di un tetracordo discendente composto dalle note SOL, FA, Mib, RE (Fig. 9); Biber ha organizzato e composto variazioni su un totale di 65 ripetizioni del basso. Per poter osservare la bellezza e la genialità del suo impianto compositivo occorre prima di tutto numerare le ripetizioni del basso di passacaglia (che d'ora in poi chiameremo "basso") di tutto il brano, ed osservare i punti particolari dove il compositore ha adottato specifiche strategie, per poi darne un possibile significato.



Fig. 9. Basso di passacaglia della Sonata XVI

Qui di seguito sono elencati i punti salienti che ritengo significativi per la comprensione del brano (vedi *Appendice*):

- In corrispondenza delle ripetizioni del basso 1, 10, 20, 37, 51, 65, Biber posiziona il tetracordo della passacaglia "vuoto", ossia senza armonizzazione o altre voci;
- Al 25° basso c'è un *adagio* e due bassi più tardi, al basso 27, inizia un *allegro*;
- Dopo trenta (30) bassi dall'inizio, al 31° basso, la passacaglia si alza di un'ottava;
- Il basso a vuoto successivo nella passacaglia, il 37°, avviene dieci (10) bassi dopo l'inizio dell'*allegro* segnato al 27° basso;
- Alla fine dell'*adagio* del 46° basso c'è una fermata, esattamente dopo dieci (10) bassi dal basso a vuoto trovato al numero 37;
- La nuova sezione, che inizia dal 47° basso e conclude il brano, ha diciannove (19) bassi;
- Il 5° basso dopo la fermata è una ripetizione a vuoto del basso di passacaglia (il 51° basso);
- Al 52° basso inizia una sezione di dieci (10) bassi che precede la coda finale che inizia al 62° basso;
- Dopo dieci (10) bassi dalla fermata, ovvero al 57° basso, a metà del ciclo di dieci (10) bassi che dal 52° arriva al 61°, c'è un cambio di motivo melodico che dura cinque (5) bassi, caratterizzato da un tema proposto al 57° e al 61° basso, in preparazione dei cicli conclusivi;
- La coda finale inizia al 62° basso e dura quattro (4) bassi, terminando con un piano nelle ultime note dell'ultimo basso.

Conclusa questa prima analisi, è possibile fare alcune ulteriori riflessioni. Anche l'ultimo ciclo che inizia al 57° dovrebbe finire con una ripetizione della passacaglia al 66° basso seguendo la regola del 10, mentre invece il brano finisce con sessantacinque (65) ripetizioni del basso, e solo un accordo di SOL maggiore all'inizio di un ipotetico 66° basso. A mio parere questo ciclo (che parte dalla metà del precedente, ovvero dal 57°) rappresenta la continuazione della strategia dei 10 bassi, iniziata già dall'*allegro* del 27° giro, nell'idea di infinito che, a livello percettivo, un basso ostinato come la passacaglia, provoca nell'ascoltatore. Un'immagine *analogica* che potrebbe descrivere l'effetto del suono che rimane nella memoria al termine di un basso ostinato è quello del "retroguisto di un vino raffinato". Se infatti i bassi ostinati rappresentano l'idea di infinito, di un ricordo che si perpetua oltre la fine del brano musicale, proprio grazie alla sua natura insistente ed ipnotica, la passacaglia non finisce al giro 65, ma prosegue idealmente e lascerà spazio sicuramente ad un ulteriore giro che rimarrà nella memoria grazie alla conclusione *piano* voluta da Biber nell'ultimo giro.

I numeri corrispondenti ai tre momenti particolari della sonata, ovvero il quarto basso a vuoto di passacaglia al 37° basso, la fermata al 46°, il numero totale di bassi dalla fermata fino alla fine uguale a 19, danno il numero 10 come somma delle cifre al loro interno: $3+7=10$, $4+6=10$, $1+9=10$. Anche dietro a questi momenti particolari della passacaglia potrebbe nascondersi la strategia numerica del 10. Ci potremmo spingere a considerare che dall'inizio della passacaglia, esclusa la prima oppure l'ultima ripetizione a vuoto del basso, ci sono altre 64 ripetizioni, e $6+4=10$. Oppure potremmo pensare che il numero totale di ripetizioni è 65, la cui somma dei numeri interni è 11: questo numero, nella mia percezione, richiama la memoria della XI Sonata dedicata alla Resurrezione, in cui 11 si riferisce a $10+1$, ovvero al miracolo che succede dopo e nonostante la croce (X). Alla stessa maniera quindi il numero totale di ripetizioni nella Passacaglia potrebbe richiamare alla Resurrezione.

5. Proposta di interpretazione

Dall'analisi effettuata, il numero 10 sembra essere un elemento chiave nella strategia compositiva di Biber: il suo valore simbolico viene declinato nel brano a tal punto da diventare un'esperienza di cammino *spazio/temporale* dell'esecutore, così come dell'ascoltatore, così come proponeva Giles. Questo significa che la curva di tensione dell'intera sonata può tenere in considerazione il ciclo di dieci bassi come unità di misura del brano; l'azione rappresentata, la "storia" raccontata nell'intera sonata, ha un suo ciclo di vita che è però composto da molte curve di tensione più piccole, che corrispondono ognuna ad un ciclo di dieci ripetizioni di passacaglia.

L'invito che io colgo dalla strategia decimale utilizzata da Biber è di gestire in maniera organica le diverse curve di tensione all'interno del brano, comprendendone il luogo dove si svolgono, l'energia che sviluppano a seconda dei moduli tematici, dell'uso di tecniche differenti, e le formule al servizio del ciclo di bassi. Affrontare il brano significa quindi fare esperienza della tensione che si sviluppa all'interno del ciclo di 10

bassi, unità di misura dell'intero brano, sperimentando la fatica del viaggio nello *spazio* percorso, e la sensazione del *tempo* passato nel percorrere il viaggio.³⁷ Queste curve di tensione ovviamente avranno tensioni diverse a seconda delle soluzioni melodiche scelte per sviluppare le varie fasi del brano.

6. Analisi retorica

La Retorica Classica era materia di studio nei collegi gesuiti, per Biber e i suoi contemporanei, ed è quindi ipotizzabile che fosse utilizzata come modalità di composizione del periodo barocco. Si tratta di ripercorrere il processo tipico dell'*Ars Oratoria* per riconoscere e collocare all'interno del brano i punti salienti dell'organizzazione della sonata come se fosse un discorso. Le fasi canoniche prevedono i seguenti passaggi: *Inventio*, *Distributio*, *Elocutio*, *Memoria* e *Actio*.

Il valore della Croce, nella preghiera del Rosario in genere, come evocazione specifica nella Passacaglia, fanno parte dell'*Inventio*, e sono quindi il contenuto della "storia" che Biber vuole raccontare, quasi come fosse un richiamo finale a conclusione della sua opera.

La *Distributio* in Retorica ha dei canoni specifici che si possono riassumere nelle quattro fasi generali dell'organizzazione di un discorso: *Exordium*, *Narratio*, *Argumentatio*, *Peroratio*.³⁸

L'ipotesi che propongo è di collocare l'*Exordium* nella nuda esposizione del tema della Passacaglia, oppure di estenderlo alla prima parte del brano fino al 10° basso, come introduzione o come un primo movimento di sonata; in questa sezione si apre la porta alla sonata, si invita ad entrare nel discorso e a percepire la durata e lo spazio del primo ciclo di dieci ripetizioni di basso di passacaglia.

³⁷ Nel citato libro, *The Mystery of the Mystes, Sonatas: A Musical Rosary Picture Book*, p. 27, Katia Strieck riporta la seguente ipotesi, probabilmente fatta da Davitt Moroney: «The structure of the Passacaglia summarizes all of the prayers of the Rosary and connects the rest of the cycle to the Guardian Angel. It consists of a two-measure theme and 64 variations. Why 64? A rosary necklace has enough beads for one set of five mysteries, the normal daily devotion, but if one counts the number of prayers (not the number of beads since some beads are used for two prayers) for that set of five mysteries the magic number of 64 appears. Going around the set of rosary prayers once, for one cycle of five mysteries, you get the following:

1 x Pater Noster, 10x Ave Maria, 1 x Gloria Patri (12)

1 x Pater Noster, 10x Ave Maria, 1 x Gloria Patri (24)

1 x Pater Noster, 10x Ave Maria, 1 x Gloria Patri (36)

1 x Pater Noster, 10x Ave Maria, 1 x Gloria Patri (48)

1 x Pater Noster, 10x Ave Maria, 1 x Gloria Patri (60)

then add on the four prayers (Pater Noster, three Ave Marias) corresponding to the four beads leading to the attached crucifix and you get 64!». Nel libretto che accompagna il CD delle *Sonate del Rosario con le Bizzarrie Armoniche*, Riccardo Minasi (Arts 47735-8) sostiene invece che «il tetracordo discendente della Passacaglia suggerisce il tetragramma JHWH, i quattro Arcangeli, i quattro Vangeli e i quattro fiumi del Paradiso, come del resto anche i quattro Padri della Chiesa e i quattro Cavalieri dell'Apocalisse».

³⁸ I Canoni della Retorica possono comprendere una suddivisione più dettagliata a cui non farò riferimento.

La *Narratio* potrebbe svilupparsi nella sezione che va dal 11° basso fino alla fermata nel 46° basso; questa sezione è come un secondo movimento di una sonata dell'epoca di Corelli, in cui si sviluppa il discorso nelle sue diverse sfaccettature, si gioca con le differenti ottave, e con una specie di fugato delle parti, in cui si spostano i cicli di 10 bassi, in cui i calcoli matematici organizzano il brano.

Dopo la fermata c'è il momento più intimo, una sorta di *climax* emotivo, quello tipico dell'*Argumentatio*, quello che mostra la passione, l'estasi della preghiera e il momento più profondo di un percorso lungo e articolato. Questa fase dura dieci bassi, ovvero dal 47° al 56°, anche se in questa sezione i cicli di 10 ripetizioni si accavallano, e il ciclo che parte a 52° basso arriva al 61°.

La conclusione quindi inizia a svilupparsi al 57° basso ma arriva ad un finale solenne dopo cinque bassi, a partire dal 62°, con una *Peroratio* che ripropone efficacemente lo stesso finale che Biber utilizza alla fine del 2° ciclo di 10 bassi, a partire dall'inizio del brano.

Ho sempre considerato importante che l'interprete musicale sia in grado di percepire ed esporre la curva di tensione, o le curve di tensione, che muovono il brano, plasmando l'energia di una storia che si sviluppa, secondo il profondo senso di efficacia comunicativa insita nella Retorica Classica. L'inizio e la fine di una frase musicale definiscono una misura, e sono quindi il primo livello di consapevolezza nell'affrontare un brano. Nella passacaglia in questione questo corrisponde ai cicli di 10 bassi. Una ulteriore strategia che ritengo utile per poter essere efficaci nella comunicazione dell'energia di un brano consiste nell'identificare il *climax*. Il *climax* è il culmine di una frase musicale, o del brano stesso, ovvero il punto di concentrazione di una speciale qualità espressiva. Seguendo la logica dei canoni della Retorica, l'apice emotivo della sonata, ovvero il *climax* dell'intero brano, corrisponde all'*Argumentatio*, che è quel luogo intimo in cui l'interlocutore può finalmente parlare della parte del discorso che gli sta più a cuore, dopo aver preparato la curva di tensione con un *Exordium* e una *Narratio* adeguati.

Lo stesso risultato può essere visto utilizzando il concetto della *messa di voce*, che è contemporaneamente un fondamentale simbolo dell'estetica barocca ed allo stesso tempo anche strategia compositiva. La forma di una nota, che nasce piano per crescere al *climax* per poi terminare ancora in piano, corrisponde alla forma dell'arco barocco e all'effetto sonoro da esso prodotto, ma può rappresentare anche la forma e la tensione di una frase musicale, o, come nel nostro caso, il ciclo di 10 bassi di passacaglia, oppure anche la sezione di un brano (che sia *Exordium*, *Narratio*, *Argumentatio*, o *Peroratio*), oppure la gestione del brano intero, fino alla gestione di una collezione di sonate. Questo spiega il perché il finale della sonata sia un piano, e spiega anche come mai l'ultima delle Sonate del Rosario sia una passacaglia.³⁹ Seguendo questa logica ogni unità decimale, o sezione funzionale alla decina, porterà ad un relativo *climax* di quella sezione.

³⁹ Nel periodo barocco spesso si sono utilizzati bassi ostinati per terminare raccolte di brani o opere. Basti pensare, nel repertorio violinistico, la Follia di A. Corelli come 12ª Sonata dell'op. 5, e dell'op. 2, o la Ciaccona di C. A. Lonati alla fine delle sue 12 Sonate.

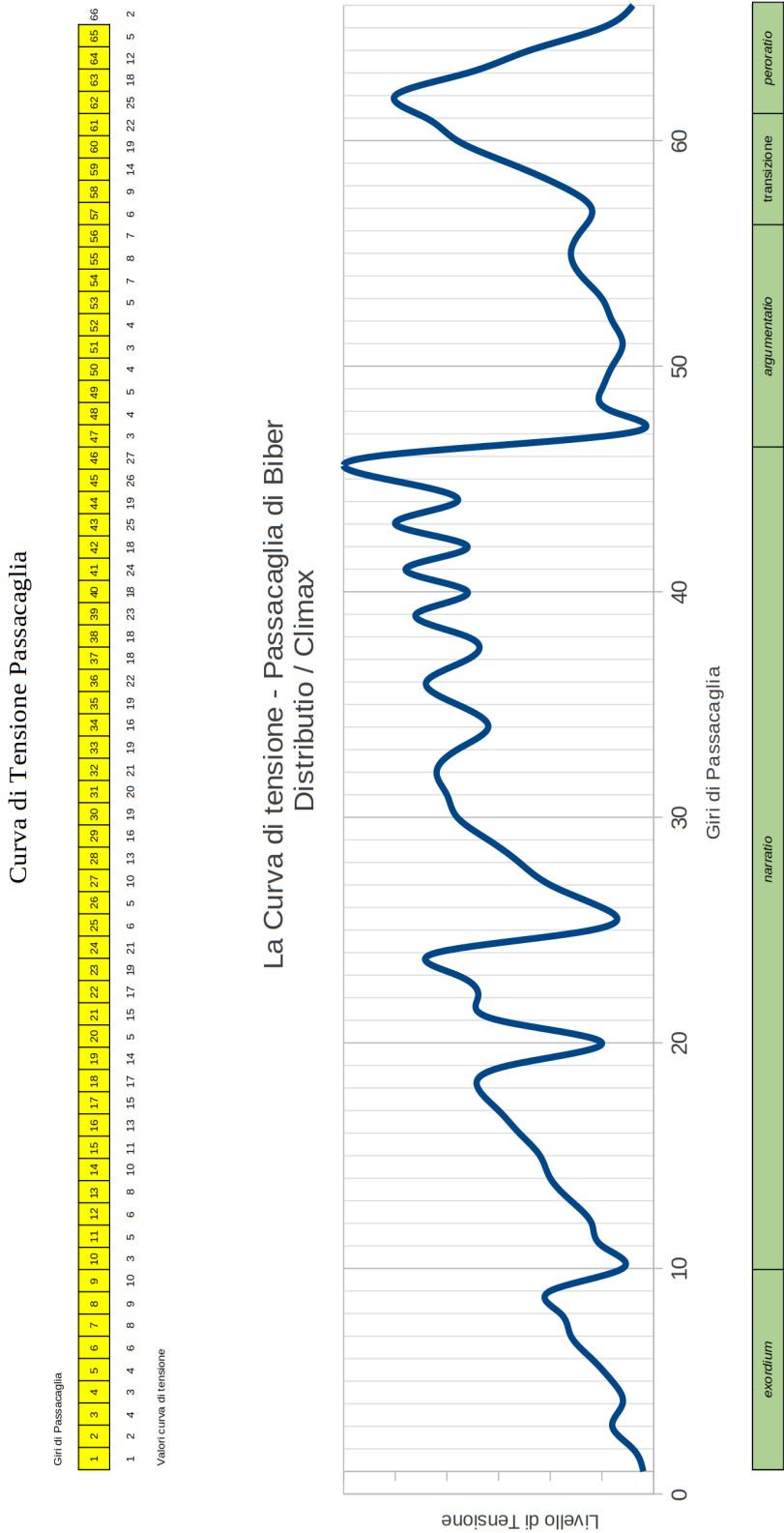


Fig. 10. Curva di tensione Passacaglia

Il grafico precedente (Fig. 10) rappresenta la mia personale visione delle linee di tensione di questo brano cercando di rispettare l'idea di retorica e la curva di tensione che è possibile ricreare, in ogni ciclo e proporzionalmente nel brano intero. Ho assegnato un valore numerico ad ogni ripetizione del basso di Passacaglia, in base alla personale percezione della tensione delle frasi musicali. La fase corrispondente all'*Argumentatio*, seppur non mostri una tensione elevata, corrisponde come precedentemente detto, ad un momento molto intimo della sonata. Questa rappresentazione empirica vuole servire solo ad esemplificare il mio personale percorso e mi auguro sia di stimolo perché ciascuno abbia il desiderio di ricercare la propria interpretazione del brano e dei cicli di passacaglia, magari guardando sotto una nuova luce, i suggerimenti sia *analogici* che *analitici* che questo articolo propone.

Si riapre quindi la tematica frequentemente espressa a favore, ma più spesso contro, del valore programmatico delle sonate di Biber. Cosciente della disputa, credo che parte della risposta possa risiedere ancora nel valore *analogico*, e quindi evocativo ed esperienziale, insito nell'atto compositivo ed esecutivo delle sonate.

Credo sia comprensibile la tensione artistica di un compositore barocco, che ancora conserva la conoscenza del contrappunto rinascimentale, ma che in virtù della *Seconda Pratica* del primo '600, è in grado di mettere in atto strategie compositive sempre più orientate alla rappresentazione degli affetti e all'imitazione della natura: fin dalla fine del '500 numerose sono le sonate in stile rappresentativo, di cui lo stesso Biber è artefice. Anche la pressione politica della Controriforma è molto forte in quegli anni, e sponsorizza un'arte che possa rappresentare la potenza di Dio e della Chiesa. Il percorso, in quegli anni così come oggi, è quindi quello di trovare la migliore strategia formale per rappresentare la fatica e la ricerca di un messaggio profondo ed efficace. Questa è l'interminabile ricerca di equilibrio tra Contenuto e Forma, sia nell'atto compositivo che in quello performativo, che considero il centro del percorso artistico, ed è questo a cui mi riferisco anche nella proposta del metodo Helicon, citato all'inizio di questo articolo.

Il mio augurio alla fine di questo percorso, è che il pensiero *analogico*, attraverso l'esperienza del viaggio personale, diventi occasione per ritornare ad essere responsabili promotori di questo equilibrio tra Contenuto e Forma, riappropriandosi di una dimensione intima interpretativa e compositiva, e che dopo aver attraversato il piano individuale nella relazione con i brani scritti, si trasformi in condivisione di una fatica interiore e di una efficace ricerca comunicativa con i propri compagni di viaggio musicale, così come con il proprio pubblico.

Vivi felice.

BIBLIOGRAFIA & DISCOGRAFIA

- AURELIO AGOSTINO D'IPPONA, *De musica libri sex*, 389 ca.
- BODIN J., *Six livres de la République*, Jacques du Puys, Parigi 1576
- CHAFE E. T., *The Church Music of Heinrich Biber*, Ph.D. University of Toronto, UMI Research Press, 1987
- CASSIODORO F. M. A., *De artibus ac disciplinis liberalium litterarum*; trad. it. *Arti e discipline delle materie profane*, in F. M. A. CASSIODORO, *Le Istituzioni. Basi per una rinascita di civiltà*, presentazione e trad. it. a cura di A. Caruso, Edizioni Vivere In, Roma 2003, pp. 159-220
- COHEN R., *L'Arte della spada*, Sperling & Kupfer Editori, Milano 2003
- DE SANTIS R., *Rosarium, La devozione mariana di San Pio V*, Catalogo della mostra di piccole immagini devozionali, SMS 2004
- EDGAR D. J., *The Encoding of Faith: Scordatura in Heinrich Biber's Mystery Sonatas*, Ph.D. Dissertation, University of York 2008
- GILES R., *Physicality and Devotion in Heinrich Ignaz Franz Biber's Rosary Sonatas*, «Yale Journal of Music & Religion», IV/2, 2018
- GOEBEL R., *Sonate del Rosario*, CD, Musica Antiqua Koln, Archiv production, UPC 00028943165624
- HARBERL D. J., *Ordo arithmeticus: Barocker Zahlbezug und seine Wurzeln dargestellt am Beispiel der RosenkranzSonaten von Heinrich Ignaz Franz Biber*, Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades an der Geisteswissenschaftlichen Fakultät der Universität Salzburg, 1995
- IGNAZIO DI LOYOLA (SANT'), *Esercizi Spirituali*, Antonio Blado, Roma 1548
- LE GUIN E., *Boccherini's Body: An Essay in Carnal Musicology*, University of California Press, Berkeley 2006
- MADO PROVERBIO A., *Neuroscienze cognitive della Musica*, Zanichelli, Bologna 2019
- MELANDRI E., *L'analogia, la proporzione, la simmetria*, Quodlibet, Macerata 2023
- MINASI R., *Sonate del Rosario*, CD, Bizzarrie Armoniche, Arts 47735-8
- MORONEY D., *Sonate del Rosario*, CD, John Holloway - Tragicommedia, Virgin Classic, Veritas 0777 7595512 5
- VAN ORDEN K., *Music, Discipline, and Arms in Early Modern France*, University of Chicago Press, Chicago 2005
- PACIOLI L., *De divina proportione*, A. Paganius Paganinus, Venice 1509
- RIPA C., *Iconologia*, Gli heredi di Gio. Gigliotti, Roma 1593
- STRIECK K., *The Mystery of the Mystes, Sonatas: A Musical Rosary Picture Book*, McGill University, Montreal 1999



Quest'opera è distribuita con licenza Creative Commons Attribution - Share alike 4.0 International License.