



TEATRO COMUNALE DI BOLOGNA

ENTE AUTONOMO

STAGIONE
D'OPERA
1992/1993

RIGOLETTO

L'EDIZIONE CRITICA E LA TRADIZIONE

RIGOLETTO: L'EDIZIONE CRITICA E LA TRADIZIONE

Dal momento, ormai quasi cinquant'anni fa, in cui si è parlato per la prima volta dell'importanza di fare edizioni critiche delle opere di Giuseppe Verdi, ci sono stati quelli che hanno voluto costruire ad ogni costo una barriera invalicabile fra l'edizione critica e la tradizione teatrale. Proponevano tesi assolutistiche del tipo: "L'edizione critica è il nemico del Verdi vero, presente solo nella tradizione teatrale" oppure "La musica di Verdi è stata tradita dalla tradizione, e si devono cantare e suonare le sue partiture soltanto nelle versioni messe in luce dalle nuove edizioni critiche". Ancora oggi si possono leggere affermazioni ed articoletti di questo tono, ma si tratta di assurdità, lontane ugualmente dalla realtà teatrale come dalla realtà dell'edizione critica.

Cominciamo con le edizioni. Un'edizione di un'opera è una partitura preparata da un edito-

re, insieme a materiali derivati da essa: gli spartiti per canto e pianoforte e le parti per gli strumenti dell'orchestra e per il coro. Per studiare ed eseguire un'opera si deve avere un'edizione disponibile. Tralascio il caso mitico del tenore - sempre un tenore - che non sa leggere la musica.

Verdi vendeva i manoscritti autografi delle sue opere, con il diritto di sfruttarle commercialmente, ad un editore, quasi sempre Ricordi di Milano, e spettava alla casa editrice predisporre le edizioni che sarebbero state utilizzate dai teatri. Nel caso di *Rigoletto*, abbastanza tipico per l'epoca (intorno al 1850), l'editore pubblicò per la vendita una riduzione per canto e pianoforte. Furono stampate, ma soltanto per noleggio, le parti per gli strumenti e per il coro. Non fu neanche stampata, invece, una partitura. La 'direzione' in teatro era normalmente affidata al violino principale, che gestiva la recita

sulla base di una parte per primo violino arricchita dalle parti vocali e dalle entrate più importanti degli altri strumenti. Dunque, una partitura come quella impiegata dai direttori d'orchestra ai tempi nostri, non era necessaria per la recita. Ricordi faceva preparare diverse copie manoscritte dalla partitura autografa originale, e i teatri le utilizzavano soprattutto come punto di riferimento. Soltanto alla fine dell'Ottocento fu stampata da Ricordi una partitura di *Rigoletto*.

In tutta questa attività commerciale intorno a *Rigoletto*, Verdi non entrava minimamente: non leggeva bozze, non controllava manoscritti. Lasciava tutto nelle mani dell'editore, e perlopiù il risultato fu discreto. Tuttavia, per motivi evidenti, il lavoro fu fatto in fretta, utilizzando soltanto le fonti disponibili in quel momento a Milano. Per evitare dei guai col governo austriaco, furono accettate le modifiche della censura. Per risolvere le tante incertezze e ambiguità dell'autografo verdiano, si cercava di fare il meglio possibile senza troppe preoccupazioni. Per loro *Rigoletto* non era un monumento del teatro musicale nazionale, ma piuttosto un'opera come tutte le altre, e Verdi stava già

scrivendone delle nuove. Quando Ricordi decise, nel tardo Ottocento, di stampare qualche partitura verdiana, prima solo per noleggio, poi per vendita, il lavoro fu affidato ai musicisti e funzionari della casa, intelligenti ed abili, certamente, ma non particolarmente sensibili alle peculiarità della scrittura verdiana. Verdi stesso, come si può immaginare, non pensava affatto a seguire la fortuna editoriale di opere scritte un mezzo secolo prima.

Da diversi decenni i musicisti e gli studiosi sentono sempre di più la necessità di rivedere le edizioni a stampa delle opere di Verdi (come quelle degli altri grandi compositori dell'Ottocento italiano). La ricerca musicologica ha portato alla luce la storia compositiva ed esecutiva, spesso complessa, di ogni opera. Attraverso manoscritti trovati in biblioteche e teatri in tutto il mondo, possiamo identificare le varie versioni autentiche di certe opere (come *Attila*, *La forza del destino*, o *Falstaff*). Utilizzando sia i carteggi fra Verdi ed i suoi librettisti sia le varie stesure manoscritte dei libretti, possiamo conoscere la volontà drammaturgica degli autori. Studiando a fondo i manoscritti musicali di Verdi, si possono comprendere meglio le sue

abitudini di scrittura.

Basandosi sulla ricerca di un nutrito gruppo di studiosi, italiani, americani, inglesi e tedeschi, Casa Ricordi insieme a The University of Chicago Press, ha pubblicato nel 1983 l'edizione critica della partitura di *Rigoletto* (a cura di Martin Chusid); è questo il primo volume di un'edizione critica completa delle Opere di Giuseppe Verdi. Fino ad oggi sono stati stampati altri cinque volumi: *Ernani*, *Nabucco*, la *Messa da Requiem*, *Luisa Miller* e *Il Trovatore*. Fra poco verranno pubblicati anche *Alzira* e *Stiffelio*, mentre sono in preparazione *I Masnadieri*, *La Traviata*, *Un ballo in maschera* e *La forza del destino*.

Che cosa si trova in queste edizioni? Innanzitutto una partitura completa dell'opera nella versione ritenuta 'definitiva', oltre a diverse appendici contenenti tutta la musica scritta da Verdi per l'opera in altre occasioni. (Nel *Nabucco*, ad esempio, si trovano altre due versioni della preghiera di Fenena; della *Messa* sono state stampate per la prima volta la versione primitiva del 'Libera me', preparata da Verdi nel 1868 per una Messa commemorativa di Rossini, e la versione originale del 'Liber scriptus' nel 'Dies irae', una fuga

corale eseguita alla prima rappresentazione della *Messa*). Vi è inoltre un'introduzione che racconta la storia della composizione dell'opera e gli interventi successivi di Verdi, insieme ad una descrizione delle fonti dell'opera (musicali e librettistiche) e un capitolo dedicato ai problemi particolari nella preparazione dell'edizione e nella sua realizzazione pratica in teatro. Infine, un 'Commento Critico', pubblicato in un libro a parte, indica dettagliatamente tutte le incertezze che sono venute fuori nel corso della preparazione dell'edizione, spiegando i motivi delle scelte operate dal curatore ed offrendo le lezioni delle fonti, suggerendo (quando occorre) altre soluzioni ipotetiche. Diversa dalle edizioni precedenti, l'edizione critica non nasconde nulla: volendo, un musicista ha l'informazione completa a sua disposizione per fare delle scelte diverse da quelle operate dal curatore dell'edizione. Prendiamo qualche caso particolare e rappresentativo nel *Rigoletto*:

1) Alla fine della sua Aria, "Caro nome", Gilda ripete due volte il nome amato "Gualtier Maldè...". Originariamente Verdi ha finito la frase con un salto ascendente di una quarta. In questa versione il

pezzo fu copiato da un impiegato di Ricordi durante le prove e mandato a Milano per la preparazione della riduzione per canto e pianoforte. Più tardi, nel corso delle prove, tuttavia, Verdi ha cambiato idea, sostituendo l'intervallo con una ripetizione della nota precedente. In questa maniera, Gilda sale alla nota superiore soltanto quando riprende il tema di "Caro nome". Benché questo cambiamento di Verdi sia chiarissimo nell'autografo (e in un manoscritto di Venezia copiato dall'autografo dopo la prima dell'opera al Teatro La Fenice), non fu mai accolto nelle edizioni di Ricordi, tutte basate sulla versione mandata precedentemente a Milano.

2) Nella scena all'inizio del terzo atto, il Duca chiedeva a Sparafucile nelle edizioni precedenti "Due cose, e tosto... Una stanza e del vino...". Sappiamo adesso che la parola "Una stanza" rimpiazzò le parole originarie di Verdi e Piave, "tua sorella", un cambiamento effettuato dalla censura e scritto da altra mano nella partitura autografa verdiana. L'edizione critica restituisce la versione originale.

3) Nella presentazione strumentale del tema di "La donna è mobile", nelle edizioni precedenti si trovano quattro accenti sulle prime quat-

tro note. Nell'autografo di Verdi, tuttavia, il quarto è scritto in una maniera totalmente diversa dagli altri tre: si tratta, infatti, di un piccolo diminuendo. L'effetto è ben diverso quando si seguono, come nell'edizione critica, le indicazioni autografe.

4) Nel Quartetto, Maddalena canta i due versi:

Ha un aria il signorino
da vero libertino...

con le stesse note. Verdi ha aggiunto degli staccati soltanto per le parole "vero libertino". L'edizione vecchia ha esteso questi staccati anche al primo verso. Togliendoli, come nell'edizione critica, si segue più da vicino la scrittura del compositore, offrendo poi alla cantante un elemento espressivo supplementare per variare la declamazione della frase.

Si potrebbe continuare con migliaia di esempi grandi e piccoli. Con tutto questo, l'edizione critica non ha la pretesa di offrire un 'nuovo' *Rigoletto* ai musicisti. Si tratta piuttosto di un tentativo serio, sempre verificato con gli esecutori, di creare un'edizione a stampa dell'opera il più fedele possibile alle fonti originali dell'opera stessa, con tutti gli interventi editoriali necessari (e ce ne sono, e tanti) differenziati graficamente. Un musicista davan-

ti all'edizione critica sa subito cosa ha scritto Verdi, cosa è stato preso da altre fonti dell'epoca, cosa è stato aggiunto dal curatore.

In tutto questo, dove entra la cosiddetta 'tradizione'? Non c'entra affatto. Fin qui ho parlato soltanto dell'edizione *stampata* del *Rigoletto*. Le edizioni vecchie di Ricordi non hanno nulla a che fare con la tradizione teatrale. Non dipendono dalla tradizione teatrale, non furono preparate sulla base di questa tradizione. I cantanti hanno imparato le loro parti da queste edizioni, certamente, ma fino alla pubblicazione dell'edizione critica non esistevano altre possibilità. Non fu la prassi esecutiva che ha definito l'edizione, ma piuttosto l'edizione che ha imposto una certa prassi esecutiva.

In che cosa, dunque, consiste veramente la 'tradizione' teatrale? Lasciando da parte le 'gags' sceniche, tanto amate soprattutto dai buffi del vecchio stile nei panni dei vari Bartolo, Basilio, Dulcamara e Don Pasquale, si può localizzare la 'tradizione' nei punti in cui gli esecutori si scostano per un motivo o per l'altro dal testo musicale presente nell'edizione di un'opera. Anche se il pubblico può pensare che si tratti soprattutto di introdurre gli acuti per dar piace-

re ai cantanti ed ai loggionisti, ci sono in verità diversi motivi per introdurre questi cambiamenti, e devono essere capiti meglio. Si tratta di modifiche introdotte dagli strumentisti, dai cantanti, dai direttori, per ragioni tecniche, per adeguarsi ai cambiamenti nella costruzione fisica degli strumenti, per motivi di gusto, ecc.

Prendiamo qualche esempio:

1) Verdi aveva a sua disposizione nell'orchestra soltanto due Timpani, accordati normalmente alla tonica ed alla dominante della tonalità di base di una composizione. Spesso, tuttavia, il compositore richiese un colpo di Timpano anche quando non aveva a sua disposizione una nota appropriata. Gli strumenti dell'epoca non avevano un suono tanto preciso come quelli moderni, e dunque l'effetto non fu sgradevole. Oggi, queste note urtano in maniera più profonda. In più, i Timpani in orchestra adesso sono normalmente tre o anche quattro. La tradizione vuole, di conseguenza, che si sostituiscano le note dissonanti scritte da Verdi con altre che fanno parte dell'accordo.

2) Molti degli strumenti dell'epoca erano ben diversi da quelli moderni. Anche ammettendo l'importanza dei tentativi di recuperare gli

strumenti antichi, è chiaro che si continuerà a suonare la musica di Verdi con strumenti moderni. E non è pensabile che i teatri italiani decidano di far spostare l'orchestra dal golfo mistico al livello della platea, dove suonava normalmente all'epoca di Verdi.

Prese insieme queste considerazioni, cambiano profondamente i livelli dinamici del suono. Quando Verdi indica un "fortissimo" ai Tromboni sta pensando ai Tromboni dei suoi tempi, non a quelli, molto più potenti, di oggi. La tradizione teatrale, dunque, vuole che le indicazioni dinamiche di Verdi siano interpretate in una maniera diversa da quelle scritte. Per citare un esempio preciso dal *Rigoletto*, il solo Violoncello e il solo Contrabbasso nel Duetto magico fra *Rigoletto* e *Sparafucile* devono suonare la melodia "con sordina", secondo Verdi. Ma nel golfo mistico e con gli strumenti moderni non è semplice arrivare così ad un suono bilanciato, e nella tradizione teatrale questi strumenti solisti spesso levano la sordina.

3) In quasi tutto il repertorio italiano, la tradizione di fare certi tagli ha cominciato ad affermarsi in modo rilevante alla fine dell'Ottocento, e per tanti anni questi tagli furono sempre rispettati. Cor-

rispondevano ai gusti dell'epoca, per cui la ripetizione di un passo era considerata inutile. Avevano anche lo scopo di risparmiare i cantanti, spesso costretti a cantare in teatri molto più grandi di quelli per i quali le opere furono composte e con un'orchestra che suonava in modo più forte. Per un pubblico nutrito dalla musica di Puccini, le ripetizioni non sembravano essenziali, mentre per il pubblico della prima metà dell'Ottocento, sembravano non soltanto giuste ma essenziali per definire bene le proporzioni di ogni pezzo. (Nel caso di Rossini, Bellini, Donizetti, e anche forse del primo Verdi, le ripetizioni avevano anche la funzione di dare modo ai cantanti di introdurre delle variazioni).

Nel *Rigoletto*, dunque, si tagliarono quasi sempre diversi passi nel Duetto del primo atto fra *Rigoletto* e *Gilda*, mentre nell'*Aria del Conte* si tralasciò almeno metà della Cabaletta ("Possente amor mi chiama") o addirittura tutta la sezione.

4) I cantanti hanno imparato l'uno dall'altro (soprattutto da quando si è avuta la diffusione dei dischi) diverse "astuzie" sia per facilitare l'esecuzione di alcuni passi sia per far risplendere ancor più le loro

voci. Queste modifiche vanno da piccoli aggiustamenti nei dettagli fino all'interpolazione delle cadenze e degli acuti finali dove Verdi indicò che la voce deve scendere. Molte di queste modifiche riflettono problemi specifici nella tecnica vocale. Per simmetria, ad esempio, Verdi spesso mise una sillaba in un punto piuttosto difficile dal punto di vista vocale; i cantanti, per meglio prendere un respiro o per aiutarsi nell'emissione del suono, spostano le sillabe di qualche nota. In una cadenza, Verdi talvolta non fece molta attenzione alla posizione delle parole, concentrandosi sull'invenzione della parte melodica. Anche qui, i cantanti hanno trovato vari modi per aiutarsi, e questi procedimenti sono entrati nella 'tradizione esecutiva'. Diversamente da un Rossini, Verdi scrisse sempre per esteso le cadenze vocali, ma si tratta di un aspetto della produzione vocale che stava cambiando in modo consistente intorno agli anni Cinquanta dell'Ottocento. Dieci anni dopo Verdi non avrebbe scritto certamente la grande cadenza a due del Duetto per Gilda e il Duca nel primo atto del *Rigoletto*. La tradizione teatrale storica, particolarmente sensibile ai cambiamenti di gusto, ha fatto tagliare quasi sempre

questa cadenza.

Verdi non era un compositore, come Rossini, che rifiutava sempre l'acuto finale, e ce ne sono diversi scritti in ogni sua partitura, fra cui *Rigoletto*. Si deve pensare, ad esempio, alla fine del *cantabile* nell'Aria del Duca "Parmi veder le lagrime" o nell'Aria di *Rigoletto* "Miei signori perdonate pietade". Il gusto dell'acuto finale esteso liberamente, anche dove Verdi non lo scrisse, è un gusto del tardo Ottocento, che resta prediletto anche dal pubblico di oggi. Questi acuti sono stati accettati dalla tradizione fino al punto di diventare in qualche caso il *sine qua non* di una composizione (come nel caso del do di petto alla fine del "Di quella pira" nel *Trovatore*). E così i re bemolle acuti aggiunti regolarmente alla fine del Duetto fra Gilda e il Duca e il famoso si acuto per chiudere "La donna è mobile". Ma esistono altri acuti, sparsi qua e là nella partitura dai cantanti, in alcuni punti nocivi al senso musicale (il mi bemolle aggiunto per *Rigoletto* nella frase "Un vindice avrai" prima di "Sì, vendetta, tremenda vendetta").

La tradizione, poi, non è una cosa statica: ogni recita di un'opera vive delle recite precedenti, ma offre anche delle diversità che derivano

dalle esigenze dei cantanti che partecipano a quella recita, dalla volontà del direttore, dall'acustica della sala, ecc.

Questo *Rigoletto* di Bologna ha l'intenzione di utilizzare come un sicuro punto di riferimento la nuova edizione critica dell'opera, non con cieca fiducia, ma come strumento di lavoro. Ogni tradizione teatrale è stata rivista tra il direttore ed i cantanti; ne sono state accettate molte e rifiutate altre. Con un diverso direttore ed altri cantanti si sarebbero certamente fatte altre scelte; che è giustissimo! L'edizio-

ne critica non ha la pretesa di dare la verità assoluta, che sarebbe, in ogni caso, un'assurdità. Ma forse l'edizione critica, chiarendo tante particolarità della scrittura di Verdi, rifiutando di "regolarizzare" ogni aspetto della sua notazione, e spiegando i problemi del testo, ha potuto aiutare nel lavoro di pulitura e di ripensamento. Così si è tentato di mediare le tradizioni esecutive attraverso l'edizione critica. Il teatro è il teatro e l'edizione è l'edizione: nessuno di noi, musicisti e studiosi, dimenticherà mai questa differenza.

PHILIP GOSSETT

The University of Chicago

Direttore dell'edizione Le opere di Giuseppe Verdi