Il «tombeau» in musica nel periodo barocco

di Philippe Vendrix

Il tombeau, apparso in Francia alla metà del XVII secolo, è il riflesso di una società e della sua concezione della morte, nonché l'espressione di una parte dell'arte musicale francese la cui attrattiva fu particolarmente posta in risalto dai compositori tedeschi, alla ricerca di un adeguato mezzo espressivo. I contatti tra i due paesi si moltiplicarono e le opere francesi vennero diffuse in tutto l'impero: era normale che in un ambiente dove ciò che rappresentava il non plus ultra era di origine francese o imitava la Francia comparisse il tombeau.

IL RUOLO DI JOHANN JAKOB FROBERGER (1616-1667)

All'epoca del suo soggiorno a Parigi, nel 1652, Froberger fece amicizia con Claude Fleury, piú noto sotto il nome di Monsieur Blancrocher. Durante una delle sue visite al celebre liutista francese, quest'ultimo trovò la morte in una caduta accidentale; alla memoria dell'amico defunto Froberger compose un omaggio in stile francese: *Tombeau fait à Paris sur la mort de Monsieur Blancheroche; lequel se joue fort lentement à la discrétion sans observer aucune mesure.*
L'incidente che provocò la morte del musicista parigino è narrato in latino in un manoscritto di Vienna:

Monsieur Blancheroche, insignis Cytharoedus Parisiensis, D. Frobergeri optimus amicus, cum post convivium Dominae de S. Thomas, cum D. Froberger in horto regio deambulasset et domum reversus aliquid facturus scalas ascenderet; inde decidit, adeo graviter, ut ab uxore, filio aliisque in lectum debuerit trahi. D. Froberger vedens periculum,

cucurrit pro Doctore: adsunt et chirurgi qui sanguinem in pede laeso confluum mitterent facta incisione: adest Monsieur Marquis de Termes: cui Monsieur Blancheroche prolem suam commendavit; et paulo post ultimum spiritum coepit trahere animam exhalare.[1]

LO STILE E IL LINGUAGGIO

La forma
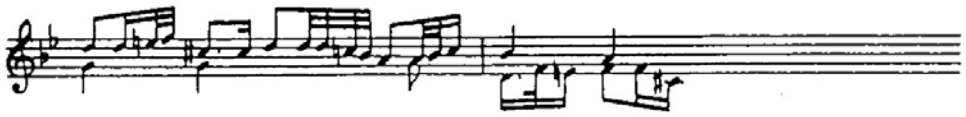
Il tombeau si presenta come una allemanda stilizzata: allemanda per la struttura bipartita e per il tempo in ¢, allemanda stilizzata per l'assenza di anacrusi e per la complessità ritmica che allontana letteralmente quest'opera da ogni connessione coreografica. La complessità ritmica deriva da due fattori: l'imitazione dello stile *brisé* messo a punto dai liutisti francesi e l'imitazione dello stile recitativo. Lo stile *brisé* si coglie nell'enunciato delle note in successione rapida:

Es. 1



Riprodurre lo stile recitativo nella musica puramente strumentale è piú complesso:

Es. 2



La tonalità

Il tombeau di Froberger è apparentemente in Do minore; in effetti la cadenza finale è innegabilmente in questa tonalità, ma non ci sono La bemolle. Questa assenza porta a considerare questo tombeau non come un'opera tonale, ma piuttosto come un'opera modale.

L'ambiguità tra tonalità e modalità è una delle maggiori caratteristiche dell'opera del compositore tedesco. Avo Somer[2] ha mostrato in quale modo Froberger abbia concepito un sistema nel quale modi e toni sono strettamente legati e non appaiono se non in funzione gli uni degli altri.

Il modo è normalmente determinato dalla tonica finale; da questa

[1] «Il signor Blancheroche, famoso liutista parigino ottimo amico del signor Froberger, dopo un banchetto della signora di S. Thomas e dopo aver passeggiato nei giardini reali con il signor Froberger, mentre saliva le scale di casa ov'era tornato per fare qualcosa, cadde in modo cosí grave che dovette esser trasportato a letto dalla moglie, dal figlio e da altri. Il signor Froberger, resosi conto del pericolo, corse dal dottore: si presentarono anche chirurghi che, fatta un'incisione, praticarono un salasso al piede ferito: era presente il signor marchese de Termes, al quale il signor Blancheroche raccomandò la sua prole; poco dopo cominciò a trarre l'ultimo respiro e a esalare l'anima».

[2] Avo Somer, *The 'modern' harmonic-contrapuntual style of Johann Jakob Froberger keyboard music*, «Chigiana» XXIV (1967) pagg. 67-78.

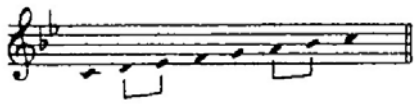
tonica dipende la scelta del modo, maggiore o minore, e la scelta del modo antico:

TAVOLA 1

Tonica	Modo moderno	Modo antico
DO	Maggiore	Ionico
RE	Minore	Dorico
MI	Minore	Frigio
FA	Maggiore	Lidio
SOL	Maggiore	Misolidio
LA	Minore	Eolio
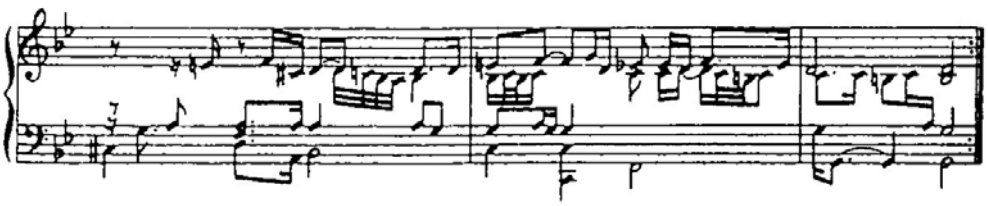
Nel caso del tombeau la tonica è Do, il modo è minore e il dorico compare:

Es. 3
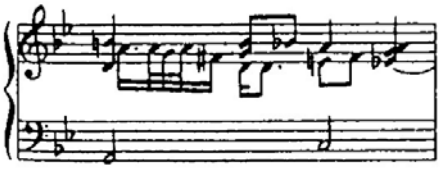


Si vede dunque che il compositore per quest'opera vuole uscire dalla orditura abituale. È evidente che Froberger non vuole limitarsi per 36 battute a questi soli tono e modi. Come in tutte le allemande, la prima parte si avvia verso la dominante, in questo caso Sol minore. Una volta di piú questo esito sulla dominante dà, per la assenza di sensibile, piú un'impressione modale che tonale:

Es. 4



Zone ambigue di questo tipo si ritrovano ugualmente nella seconda parte:

Es. 5
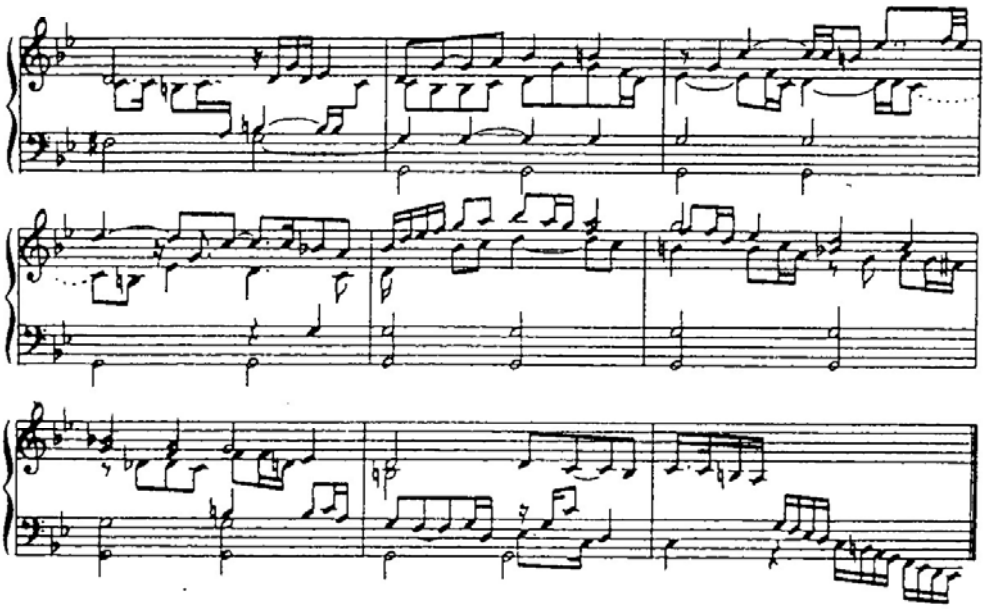


Qui la tonalità di Sol maggiore, molto accentuata, passa al tono diretto per cromatismo.
L'accordo seguente si presenta come una inversione del secondo

grado con sesta aumentata, tipica del minore e al quale segue un accordo del tutto differente sulla stessa fondamentale, potendo questo essere considerato come quinto grado di Re minore con seconda abbassata che si risolverà sul terzo grado tramite una nota di passaggio cromatico.

Particolarità

L'opera di Froberger si presenta come una sintesi di differenti elementi che vanno dal contrappunto tradizionale del rinascimento allo stile *brisé* dei liutisti, passando tramite le invenzioni di Girolamo Frescobaldi; a fianco di questi influssi compaiono elementi tipici di Froberger: il lungo pedale che inizia alla battuta ventisette è rimarchevole, essendo però dovuto piú a una volontà di simbolo che ad una prova armonica, dato che questo quinto grado persistente può essere interpretato come una presenza della morte:

Es. 6
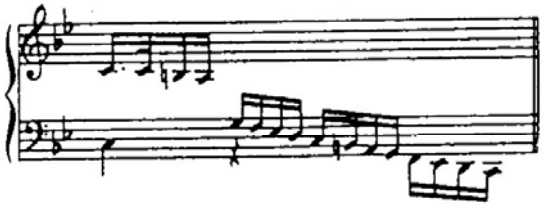


Su questo pedale Froberger sviluppa una linea melodica che traccia una curva molto regolare; la sua sommità si situa esattamente a metà della durata complessiva del pedale, punto ancora piú accentuato dal fatto che questa nota è la piú alta di tutto il brano.

Sembra che il compositore abbia voluto alludere a una figura retorica, la *circulatio*, che originariamente è una figura circolare di otto note rapide, trasformata in una figura che ruota attorno a un punto centrale: traduce uno stato di prigionia. A questo elemento ne va aggiunto un altro, tematico, di primaria importanza a livello simbolico: si tratta della scala discendente diatonica che occupa la trentaseiesima battuta del tombeau, ed è di nuovo un caso unico sia nella musica italiana sia in quella francese; vedervi un'influenza dello stile delle toccate, nelle quali si rinvengono figure piú o meno simili, sarebbe un errore. In piú

quest'andamento è bizzarro; non possiamo collocarlo precisamente né in una tonalità né in un modo:

Es. 7
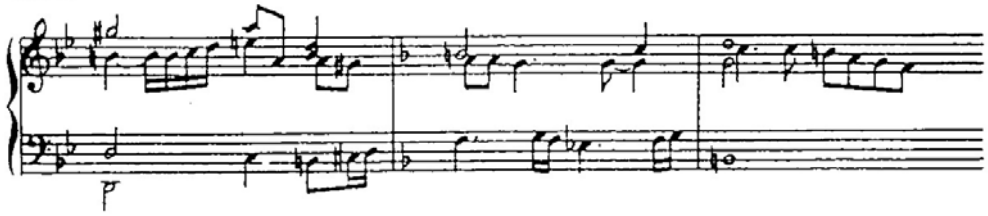


L'unica spiegazione valida della presenza di tale fenomeno è l'evocazione dell'incidente nel quale «Monsieur Blancheroche» trovò la morte. Il piccolo testo che segue al tombeau descrive una caduta per le scale; si può paragonare questa scala discendente a una figura retorica, la *katabasis*, i cui legami con la morte sono evidenti.

Louis Couperin e J. J. Froberger

Louis Couperin, proprio come J.J. Froberger, è l'autore di un tombeau alla memoria del celebre liutista: *Tombeau de Mr. de Blancrocher*. I legami tra i due clavicembalisti non si limitano solamente al titolo di una delle loro opere, ma riguardano anche il loro stile; in effetti, Louis Couperin è stato uno dei migliori discepoli di Girolamo Frescobaldi in Francia, cosí come Froberger lo è stato nei paesi germanici. Nei due tombeau le affinità sono particolarmente evidenti: si tratta di due allemande bipartite irregolari (11+23 in Couperin e 14+22 in Froberger) in ¢. Couperin fa ugualmente uso del pedale di dominante, che mantiene su sei battute complete (dalla 16 alla 21) sulle quali sviluppa un contrappunto sincopato; accanto a questo elemento particolare, usa molto liberamente la dissonanza:

Es. 8



Froberger traduce la sua pena utilizzando intervalli discendenti di settima e ottava al basso, e Couperin procede nello stesso modo, introducendo al basso salti di quinta e settima: i due virtuosi hanno sicuramente imparato questo procedimento dall'opera di Frescobaldi. Oltre questa innegabile influenza, bisogna aggiungere quella dei liutisti, presso i quali questi ampi intervalli sono frequenti[3].

[3] Stéphanie Favereau, *J. J. Froberger et son influence sur la musique en France et en Allemagne de 1650 à 1750*, Ph. D.-Dissertation inedita, Paris-Sorbonne 1979. L'influenza del tombeau e dei lamentos di Froberger non vi è considerata.

LA PRESENZA FRANCESE NEL SACRO ROMANO IMPERO

Verso la fine del XVI secolo numerosi liutisti francesi rinunziarono a far carriera nel proprio paese per cercar gloria nelle corti tedesche[4].
É il caso di Victor de Montbuysson, dal 1595 legato alla corte del duca di Moritz; anche Jean-Baptiste Bésard mette a frutto le proprie capacità in Germania, cosí come Charles Bocquet. Gli scambi si moltiplicarono verso la metà del secolo, e giovani liutisti tedeschi andarono a studiare in Francia: può essere che Jacques Bittner abbia soggiornato in Francia; quanto a Philippe Franz Lesage, si disse allievo di Charles Mouton. Qualche liutista francese continuò a far carriera nel Sacro Romano Impero: è il caso di Antoine Gallot, Jacques Gallot il giovane, Jacques de Saint-Luc. La seconda metà del secolo vede peraltro il rinsaldarsi dei legami politici tra Francia e Sacro Romano Impero; i due principi piú prossimi di Luigi XIV sposarono principesse tedesche di Baviera e del Palatinato. Da quest'insieme di legami sia politici sia musicali deriva una larga diffusione di opere francesi in tutto il sacro impero, in particolare di opere per liuto: i pochi libri stampati, quelli di Denys Gaultier, Charles Mouton, Jacques Gallot si vendono tanto a Monaco che a Vienna o a Parigi, ma i manoscritti viaggiano di piú: molti di essi sono stati terminati o iniziati in Germania o in Austria.
Tale intensità di scambi ha favorito la nascita di una scuola austriaco-tedesca di liuto verso la fine del XVII secolo; pur essendo già presente una tradizione di musica per liuto, la novità sta nella stretta parentela che unisce questa nuova scuola a quella francese.

CATALOGO DEI TOMBEAU

a) Jacques Bittner

Compositore tedesco autore di una rarissima intavolatura per liuto in notazione francese dedicata a Pierre Pédrant: *Pièces de lut* (Norimberga 1682). In questo testo figura un *Tombeau. Adagio*, opera difficilmente databile dal momento che non è riferita ad alcuno. La presenza del termine «adagio» è significativa dell'influenza italiana, che si risente non soltanto a livello del titolo ma anche nella ricerca di un «cantabile» che lo porta a preconizzare «una nuova maniera»[5]. L'idea di comporre un tombeau deriva sicuramente dalla conoscenza dell'opera di Froberger e dal suo supposto viaggio in Francia; ma le notizie riguardanti questo liutista sono cosí lacunose che è difficile andare oltre le ipotesi[6].



[4] Vedi Jean-Michel Vaccaro, *La musique de luth en France au XVIe siècle*, Paris, C.N.R.S., 1981.
[5] Citato da Lionel de La Laurencie, *Les luthistes*, Paris, Laurens, 1928, pag. 83.
[6] H. Riemann, *Ein wenig bekanntes Lautenwerk*, «Monatshefte für Musikgeschichte» (1889) pagg. 9-24.

b) Philippe Franz Lesage de Richée

Compositore e liutista, è senza dubbio di origine francese; nel 1695 è ambasciatore presso il barone von Neidhardt a Breslavia e pubblica il suo *Cabinet der Lauten In welchem zur finden 12. neue Partien, aus unterschiedenen Tonen u. neuesten Manier so aniyo gebräuchilch.*
In questo libro troviamo un *Tombeau de son Altesse électroralle Madame l'Ellectrice de Bavière:* Adolf Koczirz[7] precisa che si tratta di un omaggio a Marianna Cristina Vittoria di Baviera, morta nel 1690, il che ci permette di collocare la composizione del tombeau tra il 1690 e il 1695.

c) Rochus Berhandtzky

È il compositore tedesco piú fecondo nei tombeau, tre dei quali sono conservati nel manoscritto L. 83 di Kremsmünster.[8] Quest'intavolatura francese è stata iniziata alla fine del XVII secolo e terminata nel 1705. I tre tombeau sono dedicati a personalità politiche: *Le funeste et glorieux tombeau de Mongr le Marquis de St. Maurisse. Gigue de Berhandtzky* è un omaggio all'intendente degli spettacoli della corte di Baviera, morto dopo il 1691.
Il *Tombeau de feu son E Mongr le Général Sereni. Allemande de Berhandtzky* è dedicato a Johann Karl Graf Sereny, morto nel 1705; l'ultimo tombeau è per Marianna Cristina Vittoria di Baviera, che già Lesage de Richée aveva omaggiato nel 1695: *Le Tombeau de feu Madame la Daufine. Allemande de Berhandtzky.*

d) Wolff Jacob Lauffensteiner

Hans Radke ha pubblicato una *Partie en do mineur* nella quale figura un tombeau[9]; l'assenza del destinatario rende pressoché impossibile una datazione precisa.

e) Wenzel Ludwig Edler von Radolt

Edler von Radolt fece pubblicare a Vienna nel 1701 *Der Aller Treüesten Verschwignesten und nach so wohl Frölichen als Trauriger Humor sich richtenten Freindin Zu Ihren Affecten mit helfente Gespilliner*, al quale aggiunge un elenco delle proprie opere. Sotto la sigla L. 11 scrive:
«L. 11. Ein Concert auss den E. mit der 3a min: mit Lautlen, Geigen, Gamba und Bass. Ouverture, Allem., Cur., Tombeau, Men., Gigue en Canon, Aria, Retirada». Adolf Koczirz[10] precisa che questo tombeau è una sarabanda.

---

[7] Adolf Koczirz, *Osterreichische Lautenmusik zwischen 1650 und 1720*, «Denkmäler der Tonkunst in Osterreich» n. 50 (1918) pag. 92.
[8] Rudolf Flotzinger, *Rochus Berhandtzky und Wolff Jacob Lauffensteiner*, «Studien zur Musikwissenschaft» n. 27 (1966) pagg. 200-239; *Die Lautentabulaturen des Stiftes Kremsmünster*, «Tabulae Musicae Austriacae» II (1965).
[9] Hans Radke, *Zwei Präludien und fünf Partien für Laute von Wolff Jacob Lauffensteiner*, Graz, 1973, pag. 11.
[10] Rudolf Koczirz, Op. cit.

f) Jan Anton Graf Losy von Losintal

È nelle sue *Pièces de Guitarre*[11] che figura un *Tombeau sur la mort de Madame la Contessa Logi faite par Monsieur le Comte Antonio son fils*. La madre del celebre virtuoso redasse il proprio testamento l'8 maggio 1690[12], il che colloca la composizione del tombeau nell'ultima decade del secolo.

g) Sylvius Léopold Weiss

Weiss è l'autore di un *Tombeau sur la Mort de M. Comte de Logy arrivée 1721*[13]. I rapporti tra i due musicisti sono poco conosciuti, ma si pensa che Weiss potesse essere l'allievo del liutista ceco.

LO STILE E IL LINGUAGGIO DEI TOMBEAU

a) La collocazione dei tombeau

Il tombeau si ritrova nei paesi germanici sia come opera isolata, sia come elemento di una struttura. Froberger, Losy e Weiss hanno composto tombeau indipendenti; *Le funeste et glorieux tombeau de Mongr le Marquis de St. Maurisse* di Berhandtzky sembra fuori struttura, tuttavia quest'opera si trova in un manoscritto la cui redazione è stata effettuata indipendentemente dal compositore, e dunque non si può trarre alcuna conclusione definitiva. Il tombeau appare in strutture differenti: in una suite (Bittner, Lesage, Berhandtzky) e in un concerto (Edler von Radolt). I termini concerto e partita hanno lo stesso significato di suite; vi si ritrova sempre il gruppo di base formato da una allemanda, una corrente e una sarabanda.

TAVOLA 2

F C	Lesage	Bittner	Berhandtzky	Berhandtzky	Lauffenstein	Radolt
	Preludio	Preludio				Ouverture
	Tombeau	Tombeau	Tombeau	Tombeau	Tombeau	
		Allemanda				Allemanda
	Corrente	Corrente	Corrente	Corrente	Corrente	Corrente
		Sarabanda	Sarabanda	Sarabanda	Sarabanda	Sarabanda Tombeau
		Ciga		Ciga	Ciga	Ciga
			Minuetto		Minuetto	Minuetto
				Cavotta		
				Rondò		
					Bourée	
						Aria
						Ritirata

[11] Le opere per chitarra di Losy sono state pubblicate sotto il titolo *Jan Antonin Losy: Pièces de Guitarre*, ed. J. Pohanka. «Musica Antiqua Bohemica» n. 38 (1958).

[12] Adolf Koczirz, Op. cit., pagg. 90 e sgg.

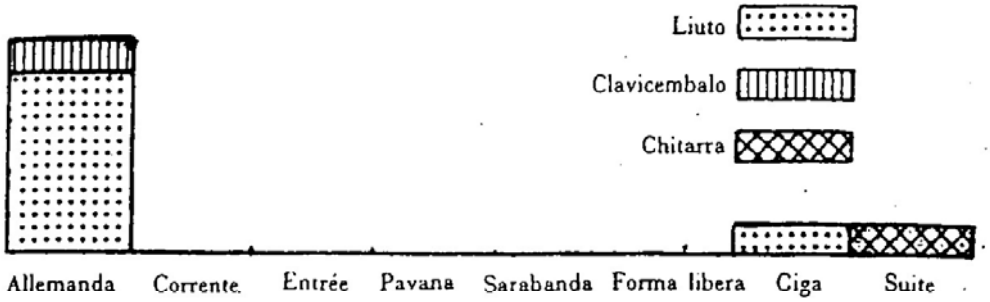
[13] Londra, British Museum, Ms. Add. 30387, f° 150-151. *Lautenmusik des 17/18 Jahrhunderts*, a cura di H. Neeman, coll. «Das Erbe Deutscher Musik», Braunschweig, 1939, pagg. 112-113.

b) Le forme

Dei nove tombeau tedeschi ritrovati, sette rivelano la forma di un'allemanda, gli altri due sono una giga e una breve suite.

TAVOLA 3
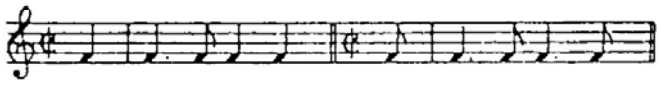
Ripartizione dei tombeau tedeschi per forme e strumenti



L'allemanda

Le allemande possono essere tradizionali, ovvero nettamente ispirate alla Francia: è il caso di Jacques de Saint-Luc, Philippe Lesage e Rochus Berhandtzky. La rassomiglianza tra i ritmi iniziali di Saint-Luc e Berhandtzky colpisce:

Es. 9

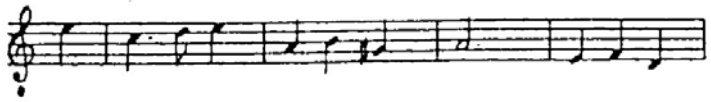


Sylvius Weiss sembra allontanarsi dai canevacci abituali: non chiama il proprio tombeau allemanda, benché gliene dia la forma: battuta binaria, struttura bipartita, schema tonale I - V / V - I. Il fatto che indichi come sottotitolo *Adagio*, che utilizzi una battuta in c anziché in ¢, che non inserisca anacrusi riflette lo spirito del tardo barocco: i compositori sono in cerca di nuove strutture espressive.
Dare come sottotitolo a un tombeau il termine italiano 'Adagio' non è una novità: è una pratica inaugurata da Jacques Bittner, che intitola il suo tombeau *Tombeau. Adagio.* Nonostante questo, ha fatto esattamente il contrario di Weiss: la battuta è in ¢, e vi si trova l'anacrusi tipica dell'allemanda. Ma quest'opera si sviluppa in un tratto continuo, senza ripresa o divisione; il fenomeno è piú complesso da spiegare nel caso di Bittner che in quello di Weiss: a un tratto vi è una netta influenza italiana.
In seguito, se l'autore sembra allontanarsi dall'allemanda tradizionale bipartita, non osa rompere totalmente i legami che uniscono il tombeau a questa forma d'origine coreografica.

La giga

Rochus Berhandtzky è l'autore di un tombeau in forma di giga. Rudolf Flotzinger[14] ne fornisce l'incipit:

Es. 10



Ecco un caso particolare che in Francia non si riscontra affatto: non possiamo non confrontare questa giga con un'allemanda.

La suite

Losy presenta sotto il titolo di tombeau una suite di tre danze: un'allemanda, una sarabanda e un minuetto. Le tre danze sono legate tra loro da una stessa tonalità; l'autore vi sviluppa l'allemanda nel modo tradizionale, ovvero bipartita, con anacrusi. La sarabanda è molto vicina alle allemande francesi per la presenza pregnante dei ritmi puntati, messi particolarmente in evidenza dall'anacrusi. La terza danza è un'innovazione nell'ambito del tombeau: l'aggiunta di un minuetto, forma leggera, divertente per eccellenza, è una prefigurazione importante della presenza della morte. Per definizione il «Divertimento», in quanto categoria estetica[15], non ha alcuna connessione con la morte, ma ne è anzi l'esclusione; nonostante questo il minuetto tende verso un aggravamento e tenta di introdurre una densità metafisica tramite un messaggio di un lirismo tragico ancora soffocato. Losy usa già il procedimento che sarà tipico nella musica d'intrattenimento della seconda metà del XVIII secolo; cosí qualsiasi aberrazione delle strutture primarie del minuetto è un'intrusione dell'idea della morte, e l'aberrazione che piú colpisce in questa sede è l'utilizzo di un modo minore, opposto al tradizionale modo maggiore, modo di «divertimento».

Le tonalità

I tombeau tedeschi presentano, rispetto a quelli francesi, una maggiore audacia nella scelta delle tonalità: questa tendenza si può giustificare con l'apparizione tardiva dei tombeau nel Sacro Romano Impero e con la pubblicazione di numerose opere sul temperamento.

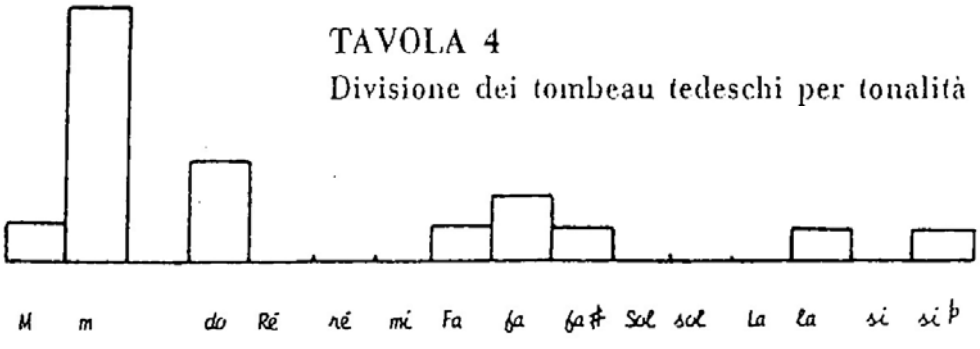


TAVOLA 4

Divisione dei tombeau tedeschi per tonalità

[14] Rudolf Flotzinger, Op. cit.

[15] Michel Guiomar, *Principes d'une esthétique de la mort*, Paris, José Corti, 1967, pagg. 107-134.

I due tombeau in Fa diesis minore sono opera di compositori che hanno stretti contatti con la Francia; le opere in Do minore e in La minore rappresentano ciò che di piú corrente v'è nelle tonalità minori. Piú particolari sono i tombeau in Fa minore: il primo è opera di Lesage, il secondo di Berhandtzky. Lesage ha sicuramente conosciuto l'opera di Froberger, il quale qualche anno prima aveva composto un *Lamento* in Fa minore; quanto a Berhandtzky non si sa se è l'opera del virtuoso del clavicembalo o il carattere particolarmente elegiaco di questa tonalità che ha determinato la sua scelta; bisogna aggiungere poi che Jacques Gallot il vecchio aveva composto un tombeau in Fa minore e che la sua opera era molto apprezzata nel Sacro Impero.
L'opera piú ardita dal punto di vista tonale è il *Tombeau sur la mort de Mr le Comte de Logy* di Weiss. In effetti per quest'omaggio il liutista è ricorso alla tonalità di Si bemolle minore: questa scelta è senza dubbio il risultato degli stretti contatti che Weiss dovette intrattenere con i teorici: Frederich Suppig, autore del *Labyrinthu Musicus* (Dresda, 1722) era attivo nella stessa città del virtuoso del liuto.
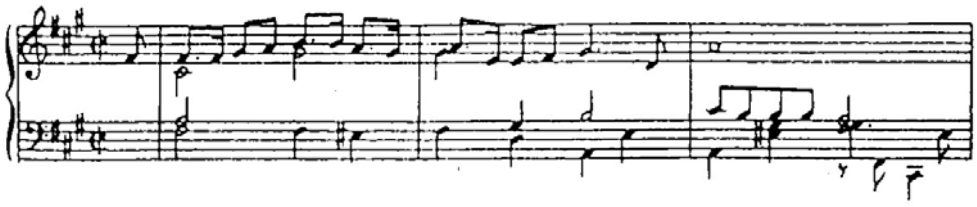
La scrittura

I compositori tedeschi riprendono in modo generale i principi di scrittura enunciati dai liutisti francesi; le osservazioni che seguono non riguardano che alcuni punti particolari dei tombeau tedeschi.

Jacques Bittner
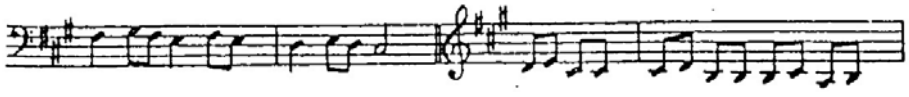
La Laurencie[16] definisce lo stile di Bittner come una associazione dello stile «sparpagliato e duro dei Gaultier a una certa ricerca del cantabile, dello stile galante, per parlare come Baron». È vero che nel tombeau di Bittner si trovano frasi melodiche che fanno dimenticare la scuola francese di liuto e ricordano lo stile vocale italiano, e questa tendenza si manifesta sin dall'inizio dell'opera:

Es. 11



Bittner utilizza frequentemente le sequenze, sotto questo aspetto è piuttosto libero; varia le frasi sottomesse alle marce:

Es. 12



[16] Lionel de La Laurencie, Op. cit., pag. 83.

Va sottolineato l'aspetto poco ordinario della cadenza finale, nella quale il primo tempo è costituito da un accordo di quinta sul quinto grado con il primo grado in appoggiatura:
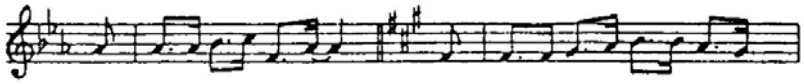
Es. 13



Franz Lesage de Richée

Lo stile di Lesage è abbastanza simile a quello di Bittner: l'armonia e il contrappunto sono vicini a quelli utilizzati dai liutisti francesi. Su questa base, Lesage ricerca linee melodiche in stile cantabile: la parentela tra il suo motivo iniziale e quello di Bittner è evidente.

Es. 14



Rochus Berhandtzky

I tre tombeau di Berhandtzky differiscono per un gran numero di elementi:

Es. 15
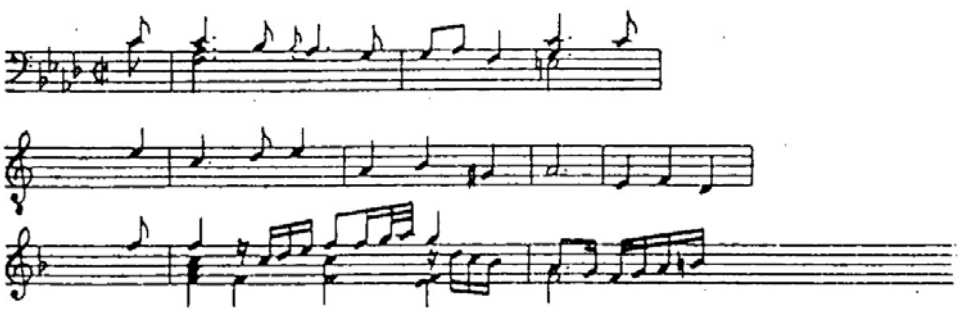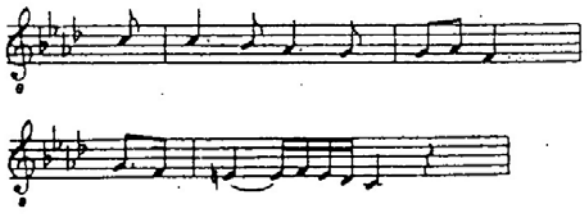


TAVOLA 5

Sereni	Maurisse	Dauphine
— allemanda	— giga	— allemanda
— Fa minore	— La minore	— Fa maggiore
— scrittura armonico - contrappuntistica semplice	— scrittura accordale	— scrittura armonico - contrappuntistica rigogliosa
— anacrusi	— anacrusi	— anacrusi
— tema discendente	— tema discendente	— tema ascendente

Da questa tavola comparativa risalta che i due tombeau in forma di allemanda sono i piú simili, anche se è netta la differenza di modi.
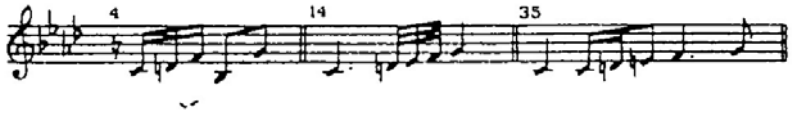
L'inizio del tombeau in Fa maggiore lascia presagire un'opera complessa a livello della scrittura. Il tombeau in Fa minore presenta un'unità tematica tra le sue due parti:

Es. 16



L'unità tematica non si limita ai soli attacchi, ma si estende ad altre cellule:

Es. 17



Berhandtzky fa uso di qualche procedimento espressivo corrente: la frase mista ai silenzi al fine di produrre un effetto a singhiozzo, salti melodici di quinta diminuita, passaggi cromatici.

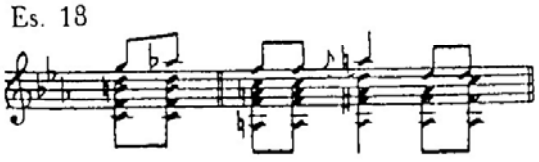
Wolff Lauffensteiner

La caratteristica maggiore del tombeau di Lauffensteiner si situa sul piano ritmico, che esige una grande precisione. Le sue frasi sono spesso interrotte da silenzi; il ricorso a valori molto brevi (biscrome) rende l'esecuzione accessibile solo ai virtuosi. Segnaliamo inoltre che questa allemanda è ancora imbastita sul principio di variazione; lo stesso tema appare all'inizio di ognuna delle parti, e qualche altra cellula si ritrova in modo quasi identico dall'una all'altra parte.

Anton Losy von Losintal
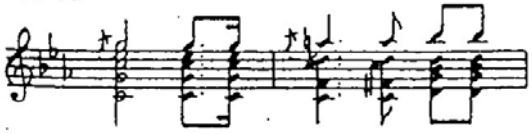
Losy utilizza nella propria opera la tecnica del rintocco di campana a morte: fa suonare una nota nel registro grave, mentre altre formano un accordo. Queste sovrapposizioni di rintocco di campana e accordo producono aggregati armonici complessi:

Es. 18
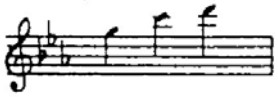


Questi passaggi che evocano la campana a morte costituiscono il legame fra i differenti brani di questa suite tombeau:

Es. 19



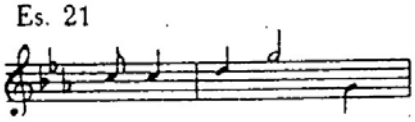
La sarabanda non è in effetti basata che su una ripetizione di questa cellula-campana a morte. Quanto al minuetto, la sua prima parte sviluppa una scrittura contrappuntistica semplice a due voci, mentre la seconda parte presenta come una progressione basata su tre motivi: tema di testa, rintocco di campana e motivo di legatura. Losy giunge a creare un'unità attraverso l'obliquità tematica. Il motivo iniziale dell'allemanda può essere ridotto a questa cellula:

Es. 20



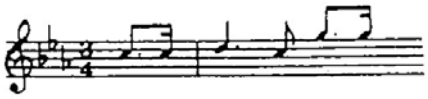
La si ritrova capovolta all'inizio della sarabanda:

Es. 21



Sotto la stessa forma appare nel minuetto:

Es. 22



Ed è sottoposta a un trattamento contrappuntistico:

Es. 23



Sylvius Léopold Weiss

L'originalità tonale del tombeau di Weiss è già stata sottolineata; ad essa si accompagnano una serie di caratteristiche che fanno di quest'opera uno dei tombeau meglio riusciti o piuttosto dei piú evocativi.

La 'terribile' e 'lugubre' tonalità di Si bemolle minore offre l'occasione a Weiss di schierare la propria tavolozza armonica. Il suo tombeau rivela accordi variati: quinta (battuta 31), settima maggiore (battuta 31), settima con quinta (battute 20 e 26) e settima diminuita (battuta 15).

Spesso questi accordi sono molto densi, di cinque o sei note; non ci si può dimenticare che Weiss era anche un virtuoso della chitarra. Il musicista usa anche il procedimento corrente in epoca barocca, cioè il rintocco di campana; il concerto di campane funebri è evocato sin dalla quinta battuta e risuona per tutta la durata dell'opera, sotto diverse forme: ritmi ostinati ( o ), note ripetute (battute 12 e 13), ripetizione di una seconda

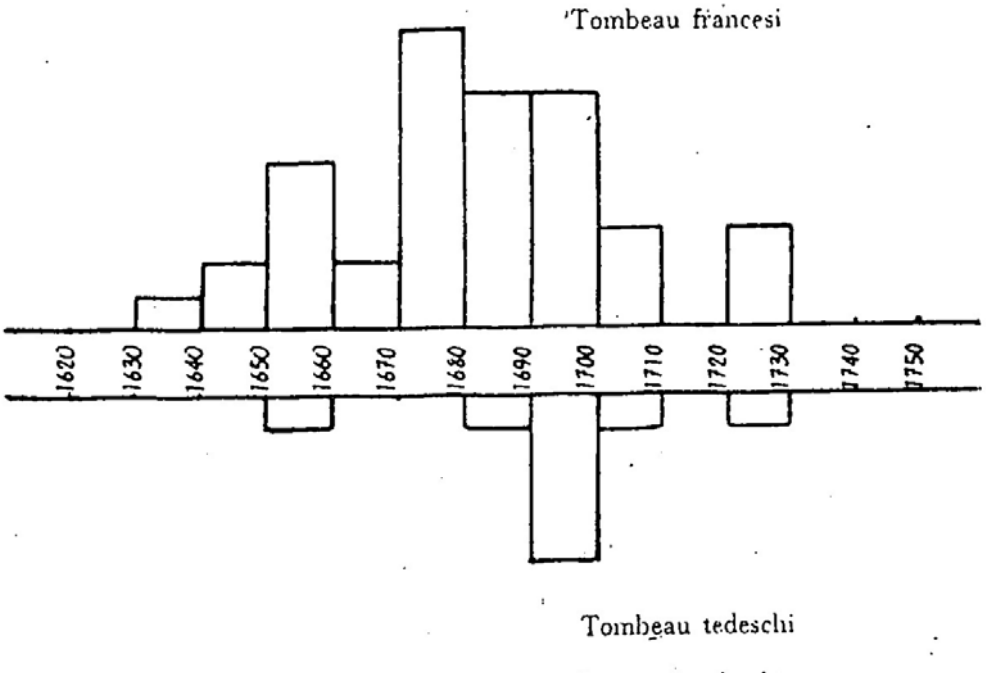
minore (battute 8 e 9), progressione melodica (battute 22-23, 26-27).
Un ornamento aggiunge un colore particolare alle campane delle battute 12 e 13: Weiss ha posto nell'intavolatura un segno a forma di croce, generalmente interpretato come un mordente. Ora, nel caso di note gravi, questo segno dev'essere interpretato come indicativo di un vibrato[17]. Marin Marais e Charles Dollé avevano fatto uso, nei loro tombeau, di questo stesso ornamento. Tutti questi elementi si integrano in una scrittura rigogliosa, dove abbondano i tratti di virtuosismo; questi ultimi si presentano sotto due forme: accordi arpeggiati e passaggi cromatici.

Conclusione

Il tombeau musicale nel sacro romano impero è il riflesso da un lato dell'influenza musicale francese nello sviluppo della musica barocca tedesca, e dall'altro delle concezioni barocche della morte. La produzione tedesca dei tombeau è nettamente meno elevata di quella francese; nonostante che nel suo paese d'origine tale forma raggiunga il suo apogeo produttivo tra il 1670 e il 1680, è tra il 1680 e il 1690 che ispirerà maggiormente i compositori d'area tedesca.

TAVOLA 6

Evoluzione della produzione di tombeau



[17] C. Moens-Haenen, *Das Vibrato in der Musik der 17. und der ersten Hâlfte des 18. Jahrhunderts*, Ph. D. Dissertation inedita, Università di Louvain, 1983.

Sono state sondate diverse possibilità compositive; si osserva tuttavia la mancanza di una sistematizzazione. L'influenza francese è netta, dominano le stesse forme, le stesse tonalità:

TAVOLA 7

Divisione dei tombeau per forme e strumenti

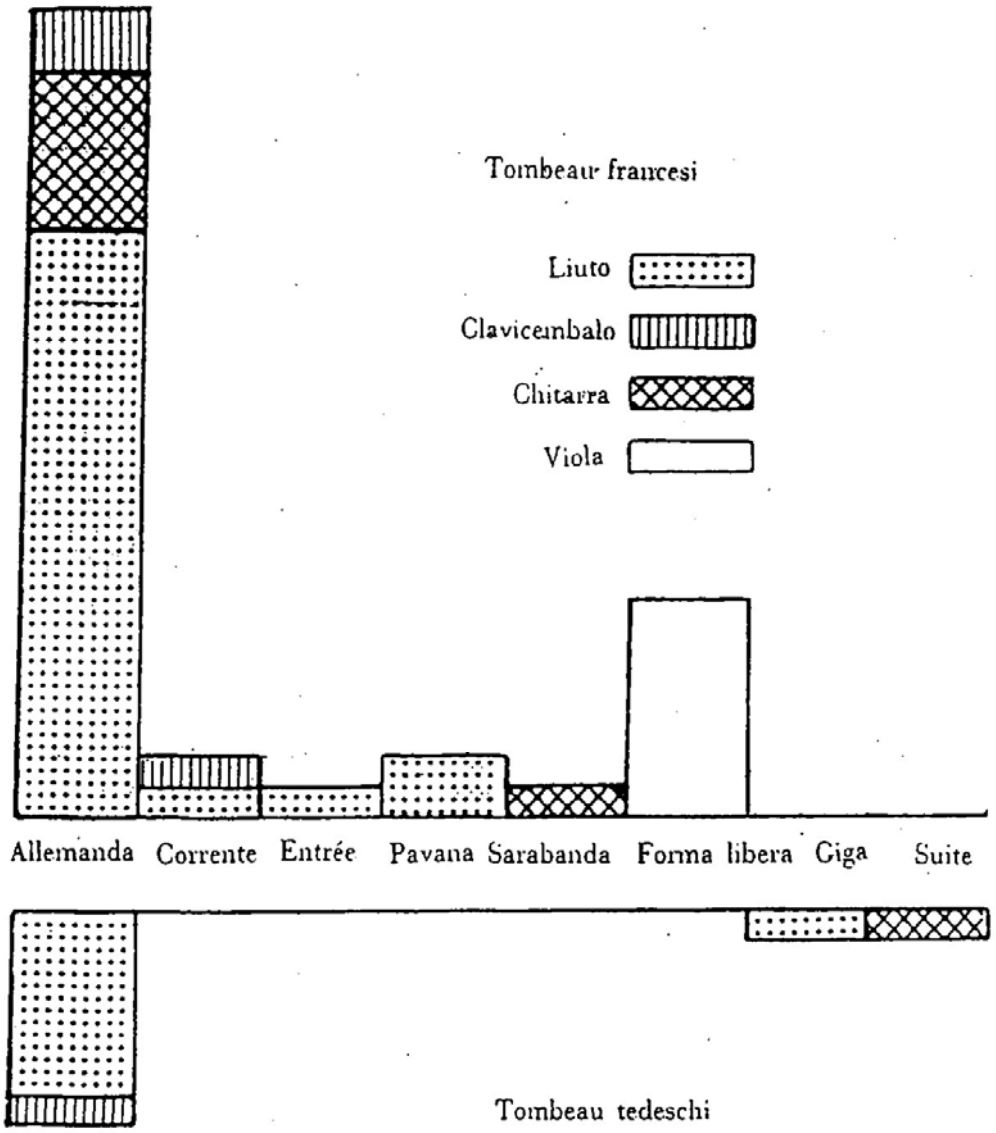
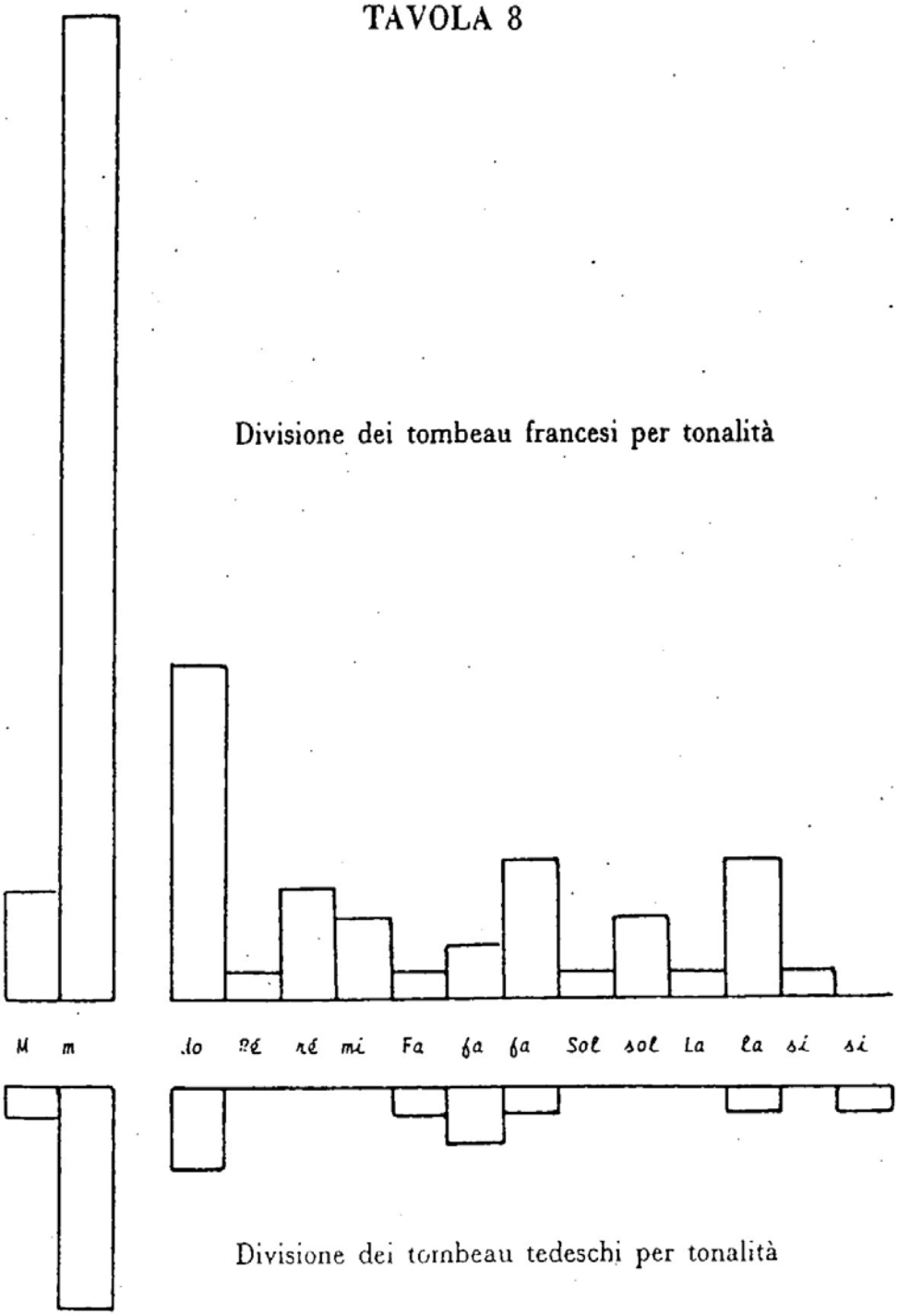


TAVOLA 8



Divisione dei tombeau francesi per tonalità

Divisione dei tombeau tedeschi per tonalità

Manifestazione artistica, il tombeau è parimenti il riflesso delle concezioni della morte sviluppate nel Sacro Impero in epoca barocca. La guerra dei Trent'anni e le epidemie hanno lasciato il segno nel XVII secolo; da questa società emerge un pensiero spesso antitetico della vita: la coscienza di un'opposizione irriducibile tra l'ideale e la realtà, la coscienza della vanità delle cose umane di fronte all'eternità. La pittura, la poesia e la musica, segnatamente tramite i suoi tombeau, danno un'immagine fortemente evocativa di questo pensiero.

(Traduzione dal francese di Claudia De Venuto)