

Storia della musica

Dalla *Serie di 30 lezioni* in forma dialogata

Radio Trieste 1946-1947

LA SINFONIA CLASSICA DA HAYDN A MOZART

[...]¹

A: Secondo il Riemann² la culla della Sinfonia bisogna ricercarla in Germania, a Mannheim, e il suo primo assertore è Giovanni Stamitz³. Di cui lo storico tedesco fa una vera e propria esaltazione. I musicologi austriaci invece ritengono la Sinfonia un prodotto della loro terra ed hanno messo innanzi il nome di Wagenseil⁴, come quello d'un precursore nel campo sinfonico.

B: Wagenseil? Mai sentito nominare...

A: I francesi infine vogliono la loro parte di merito e dicono la Sinfonia una derivazione delle forme strumentali contenute nell'opera nazionale. Come vede, le opinioni non sono davvero concordi.

B: E secondo lei, chi ha ragione?

A: Tutti e nessuno.

¹ Testo incompleto: incomincia dalla pag. 2.

² Karl Wilhelm Riemann (1849-1919), teorico germanico, storico, lessicografo della musica.

³ Johann Wenzel Anton Stamitz (1717-1757).

⁴ Georg Christoph Wagenseil (Vienna, 1715-1777).

B: Ora ne so quanto prima.

A: Vede, secondo me, ha scarsissimo interesse stabilire chi abbia scritto per primo una Sinfonia di tipo classico, tanto più che non è facile stabilire per quali reali motivi essa possa a un certo punto definirsi classica. Codesto tipo si presenta del resto quasi contemporaneamente in diversi centri d'Europa, il che dimostra trattarsi d'una forma strumentale intesa come una nuova espressione del tempo. Nessuno potrà negare i meriti di quei precursori. Ma i grandi sinfonisti della classicità si chiamano e continueranno a chiamarsi Haydn, Mozart e Beethoven...

B: Finalmente dei nomi che mi si convertono subito in musica.

A: Mi dica adesso, sinceramente, che cosa conosce di Haydn?

B: In primo luogo molte sinfonie, poi qualche quartetto, trio, sonate, ecc.

A: Vorrebbe dirmi in proposito qualcosa di più preciso?

B: Volentieri. Per quel che riguarda le sinfonie, so che Haydn ne ha scritto parecchie dozzine.

A: Eh, sì! Più di cento.

B: Quelle giovanili, si capisce, sono meno tipiche, meno geniali che le opere mature. Massimamente delle sinfonie "londinesi", considerate dei capolavori.

A: Giustissimo, sì! Badi però che talune sinfonie scritte molti anni innanzi per Parigi, o comunque molto bene accolte in Francia, sono dei lavori di grande vitalità e vanno anche apprezzati per il loro carattere in certi casi molto diverso dalle cosiddette dodici sinfonie londinesi alle quali dobbiamo ancora aggiungere la stupenda *Sinfonia di Oxford*, scritta in origine pure per Parigi. Sono opere di carattere alle volte patetico, alle volte candidamente agreste, certo meno magistrali delle sinfonie di Londra, ma non per questo meno meno haydniane in quanto sincere e amabilmente ingenue. Certo, le sinfonie londinesi sono il monumento della sua arte orchestrale. Sono una delle espressioni più compiute di uno spirito sereno e scintillante al quale la vita si presenta illuminata di sole e benedetta da una provvidenza soccorrevole, pur non mancando nella musica haydniana i tratti drammatici né la commozione profonda che di quando in quando traspira un sentore pre-romantico. Ma Haydn è un artista di alta serenità. Gli piace spesso di gettare nel discorso musicale il motto arguto e si diverte a farlo scoppiettare nell'orchestra, che egli maneggia con sempre crescente genialità. Beethoven si ricorderà di quegli scoppi d'arguzia e li alimenterà d'un umore più intenso. E ancora da Haydn prenderà

le mosse per sviluppare la tematica. Cosicché il tema si piegherà a infiniti modi d'espressione, diventando il principio informatore d'un discorso vario e mutevole ma pur tutto intessuto d'uno stesso filo. E come ha saputo Haydn improntare le sue opere strumentali al tipo della sonata! Lei conosce la costruzione del tempo di sonata?

B: Se non sbaglio, di struttura tripartita, non è vero?

A: Sì, continui.

B: La prima parte espone i temi principali, la seconda ne elabora l'uno o l'altro, o anche entrambi, la terza ripete all'incirca la prima parte con qualche lieve variante.

A: Sì, questo sarebbe lo schema come lo presentano i trattati di composizione. Ma Haydn è innanzitutto uno dei primi creatori di tale forma e deve quindi appena plasmare quel che poi sarà considerato un modello normativo. Ma anche quando egli è al vertice della maturità, procede con la piena indipendenza dell'artista per il quale ogni lavoro è la risultante d'una particolare intuizione. Gli schemi che vi derivano sono quindi di volta in volta diversi. Non meno ampio è il suo processo evolutivo nei rispetti del quartetto d'archi.

B: Ne conosco parecchi, ma come si fa a ricordarli tutti? Se non m'inganno sono un'ottantina.

A: Anche in questo campo Haydn ha dei precursori importanti e dei rivali meno fortunati di lui. Va ricordato ora il Boccherini⁵, per gentilezza d'ispirazione, oltre che per la maestria costruttiva che i quartetti giovanili di Haydn, nati all'incirca negli stessi anni, sono ancora lungi dal possedere. In seguito, Haydn si conquista uno stile capace di fare dei quattro strumenti un complesso raffinato e che in sede di musica da camera ci parlerà con la stessa scioltezza e brillantezza di linguaggio che ritroviamo nelle sue maggiori sinfonie. Lo stesso va detto per taluni trii per pianoforte. Ne conosce qualcuno?

B: Ne ho inteso qualcuno, ma ora non saprei dire quali!

A: Allora le farò sentire due tempi del *Trio in sol maggiore* che possiede un finale zingaresco "all'ungherese", come lo ha intitolato lo stesso autore. È un *Rondò* sprizzante fuoco come tante volte avviene nei finali haydniani.

Ascolto: F. J. Haydn, dal *Trio in sol magg.* Hob. XV/25.

⁵ Luigi Boccherini (1743-1805).

- B:** È una musica salutare, non le sembra? Ascoltarla è come respirare a pieni polmoni in mezzo ai campi.
- A:** E non è che un'opera minore per quanto bella. Pensi alle vaste composizioni dello stesso Haydn: agli Oratori, come *La Creazione* e *Le Stagioni*, se vuole misurare l'orizzonte del suo genio. Ci voleva l'apparizione provvisoria di un Mozart per farci sentire che l'anima musicale del Settecento non si esaurisce in Haydn, ma può esprimere ancora toni più alti, più ricchi di umanità e quindi più universali.
- B:** Sono contenta che lei metta Mozart al di sopra di Haydn. Trovo che tra i due musicisti esista una diversità sostanziale, nonostante una certa spiegabile aria di famiglia che corre tra le loro opere. Haydn mi diverte e mi rallegra, ma Mozart mi commuove e m'incanta.
- A:** Sì, egli è una figura unica nel mondo della musica. Unica è la sua universalità, che abbraccia con lo stesso genio il teatro e la chiesa, la sinfonia e la musica da camera. Unica la trasparenza dell'ispirazione e la maestria dei mezzi che pare piuttosto magia, unico anche il destino umano, glorioso e misero, che egli accetta senza insuperbire né disperare. Mi dica ora quali lavori mozartiani l'hanno maggiormente commossa?
- B:** Ma moltissimi, non potrei ora elencarli tutti!
- A:** Capisco, ma vuol dirmi allora quali siano gli elementi nuovi che egli apporta all'arte?
- B:** Una sensibilità approfondita e pur leggera, che si traduce in canto, sia esso affidato alla voce o agli strumenti, una concezione della vita che concilia armonicamente le passioni umane.
- A:** E in quali lavori ritrova lei specialmente fuse codeste virtù animatrici del genio mozartiano?
- B:** Innanzi tutto, nel suo teatro.
- A:** Sì, è giusto! *Il Ratto dal Serraglio*, *Così fan tutte*, *Le Nozze di Figaro*, *Don Giovanni*, *Il Flauto magico*, sono espressioni pregnanti del suo genio drammatico. Il suo teatro, del resto, è una sintesi di esperienze di tutto un secolo, alla quale egli infonde il suo spirito, imprime il suo suggello. Ma come esce spiritualizzata l'opera settecentesca da questa sua intuizione del creato! Opera comica e opera seria vi sono commiste, e l'interpretazione dei personaggi è così acuta, la loro drammatizzazione così felice che essi spaziano al di fuori di ogni convenzione del tempo. Sono creature ancor calde di quella vita che l'autore ha loro infuso all'atto creativo.

- B:** Poi trovo ugualmente ammirevoli le sue maggiori opere strumentali e da camera, specialmente certi quartetti, le ultime sinfonie, gli ultimi concerti per pianoforte e orchestra...
- A:** Essi costituiscono in realtà l'altra metà del mondo mozartiano. Ma non rappresentano per questo un aspetto opposto. Starei quasi per dire che l'ispirazione mozartiana è polarizzata soprattutto verso il teatro. E che da questo mondo essa si proietta in quello strumentale. Nel grande *Concerto per pianoforte in re minore* [n. 20 KV 466], per esempio, riecheggiano accenti del *Don Giovanni*, come taluni tratti dei più deliziosi lavori da camera ricordano *Le Nozze di Figaro*, e la tematica cantabile delle sue grandi sinfonie richiamano insistentemente la lirica intonata per le scene. Non per questo l'intuizione strumentale mozartiana è meno felice, volevo dimostrarle soltanto che la suggestione del teatro ha agito fecondamente su Mozart suggerendogli per un verso quel periodare cantabile e per un altro verso la drammaticità degli accostamenti tematici per cui la sua musica è così mossa e commossa. La sua vivacità non ha più la gaiezza di Haydn.
- B:** Stavo appunto per dirlo. Certi suoi quartetti d'arco, quello in re minore o il *Quartetto della Caccia*, con quell'*Adagio* che mi par quasi anticipare la tristezza schumanniana, sono opere vivaci quanto a dinamica del sentimento, ma mi sembrano nate da un'anima esperta del dolore.
- A:** Sono perfettamente del suo avviso. Nelle opere della maturità, Mozart sembra conservare alle volte una grazia da adolescente. Ma appena lo si ascolti con una maggiore attenzione, vi scopriamo echi profondi, richiami cui da principio non avevamo fatto caso, illuminazioni e ombre improvvise, segni di una complessa vita interiore, cui fa da schermo la grazia.
- B:** Ecco, ora stavo proprio pensando alla *Sinfonia in sol minore* [n. 40 KV 550]: leggera ma infuocata, vivace ma risentita e divinamente bella.
- A:** Sì, è questo il segreto di Mozart. Dire le cose che gravano sul cuore senza alterare l'armoniosa bellezza del volto. Ma d'altra parte non dobbiamo ora esagerare, e fare a tutti i costi di Mozart un romantico sotto mentite spoglie. Egli è un genio sfaccettato come tutti gli artisti veramente grandi, dotati di una immaginazione drammaticamente vivace. Se egli ha dato in tante opere risonanze imperiture al dolore, alla tristezza, all'angoscia, e basta pensare al suo *Requiem*, più folta è la serie di lavori in cui la vita è intesa con gioia luminosa. E anche

quando il dolore preme, egli ne toglie il peso nativo e lo cela convertendo la sua pena in una dolcezza infinita. Chiudiamo ora con una sua opera di carattere interamente festivo: la *Sinfonia in re maggiore* detta di *Haffner*.

Ascolto: W. A. Mozart, *Sinfonia n.35 in re maggiore "Haffner" KV 385*:
Allegro con spirito – Andante – Minuetto – Finale-Presto / Verso la fine sfumare/

BEETHOVEN

- A:** L'altra volta Haydn e Mozart hanno occupato esclusivamente la nostra attenzione. Oggi dovremmo riparare alle omissioni fatte collocando al loro posto, che sarebbe di secondo piano, alcuni artisti minori della musica strumentale appartenenti a quello stesso periodo. Ma ecco già profilarsi all'orizzonte la figura di Beethoven...
- B:** Oh, gli altri minori me li nominerò dopo. Sembrerebbe quasi un atto irriverente far precedere al suo nome quello di musicisti di secondo piano, come dice lei, tanto più che Beethoven si ricollega direttamente a Haydn e Mozart, e conclude il grande ciclo classico.
- A:** Beethoven non conclude solo il ciclo classico, egli inizia anche l'era romantica. Taluni storici lo pongono addirittura a capo del romanticismo in considerazione della forte impronta soggettiva del suo linguaggio musicale.
- B:** Scusi un'obiezione: Mozart, quando scriveva per esempio la *Sinfonia in sol minore*, non si esprimeva forse in modo altrettanto soggettivo?
- A:** Oh, certamente. L'esempio che lei mi cita sembra fatto apposta per scompigliare i piani costruiti secondo degli schemi preordinati. Senza dubbio vi sono in Mozart degli elementi romantici che a tratti sommuovono il suo discorso. Lo stesso si potrebbe dire di talune sinfonie haydniane. Gli studiosi hanno in tal modo parlato di pre-romanticismo. In Beethoven, però, questo discorso segnato dalla agitazione interiore si pronuncia con maggiore frequenza e violenza, ed ha per caratteristica una drammaticità contrastante in cui, per così dire, si ripercuotono gli impulsi diretti del cuore, sicché in certe sue opere non è difficile indovinare la particolare condizione di spirito che le

ha dettate. Ma anche quando la vita affettiva si presenta tumultuosa, come nella *Sonata Appassionata* [n. 23 in fa minore op. 57] o nel primo tempo della *Sonata a Kreutzer* [n. 9 in la maggiore op. 47], la costruzione è in Beethoven sovranamente equilibrata, il che è una delle principali caratteristiche del classicismo.

- B:** Allora Beethoven è un classico o un romantico? Finora, per quanti libri io abbia letto, non ho mai trovato una risposta che mi soddisfacesse.
- A:** È un quesito pressoché impossibile a essere risolto. A mio avviso, la personalità di Beethoven è così vasta da poter contenere in sé esigenze classiche e romantiche insieme. In ogni modo, se proprio si vuol parlare di romanticismo beethoveniano, esso si lascia meglio definire nelle sue ultime opere, nella quali il fraseggio appare prosciolto dai legami tradizionali della Sonata, e possiede la complessa inquietudine, la mobilità di immagini, quelle tendenze alle espressioni fluide, quasi aeree, così contrastanti con le opere precedenti, per lo più espresse con mezzi plasticamente finiti.
- B:** Infatti, mi ha sempre fortemente impressionato un'audizione per accostamento di opere appartenenti ai due periodi estremi della produzione beethoveniana. Ho inteso proprio pochi giorni fa il *Quartetto "delle riverenze"*⁶ e il *Quartetto op. 132 in la minore*, eseguiti l'uno dopo l'altro, con un intervallo sufficiente appena a riaccordare gli strumenti. Ascoltati così di fila, non mi sembravano quasi più due opere dello stesso autore.
- A:** Eh già, me l'immagino. Gli è che i due quartetti in questione rappresentano il momento iniziale e terminale della sua arte. Pensi quale immensa evoluzione, quanti lavori, quali esperienze succedevano a quella fresca opera giovanile, e allora potrà anche spiegarsi la ragione di quelle profonde diversità di stile, cui poc'anzi lei accennava.
- B:** Capisco, sì, è la stessa diversità che si verifica tra le prime e la *Nona Sinfonia* [in re minore op. 125], fra la prima *Sonata per pianoforte in fa minore* [op. 2 n.1] e l'ultima in do minore [n. 32 op. 111], non è vero?
- A:** È chiaro! Beethoven prende le mosse dai suoi predecessori. Benché fosse un genio precoce, continuò a studiare le opere del passato anche quando aveva già dato prove eloquenti di maestria tecnica oltre che di potenza inventiva. I suoi lavori giovanili sono quindi tutt'altro

⁶ Il *Quartetto in sol maggiore* op. 18 n.2 è definito «Le Riverenze» per certi particolari armonici (detti "inchini") che vi si riscontrano.

che rivoluzionari, tranne che in certi momenti ove il suo genio balena come per un'improvvisa rivelazione. Si direbbe che Beethoven si addenti ben bene nel passato per prendere la rincorsa verso il suo domani. Scrive della musica improntata ancora allo stile del Settecento, e non disdegna quelle composizioni ingenue, alle vole gaie e divertenti, ispirate al genere delle Serenate e delle Cassazioni, di cui Mozart ci ha lasciato una fiorentissima letteratura. Il delizioso *Settimino* [in mi bemolle maggiore op. 20] è per esempio uno di questi lavori.

B: Ma esso mi pare non possa più dirsi un'opera iniziale di Beethoven! Se non erro, fu eseguita la prima volta insieme con la *Prima Sinfonia* [in do maggiore op. 21]. Beethoven aveva allora già trent'anni.

A: Per l'appunto. Egli era ormai padrone di tutte le forme e anche in un genere meno impegnativo come il *Settimino* poteva ormai dire una parola sua. Questo lavoro, pur essendo improntato allo spirito settecentesco, accusa di già tratti beethoveniani rimarchevoli e va inteso anche come opera preparatoria alla sinfonia.

B: È vero che Beethoven rinnegò più tardi il suo *Settimino*?

A: Sì, la grande popolarità arrisa al lavoro lo infastidì, in quanto altre opere ben più importanti erano pressoché ignorate dall'opinione pubblica. In quel periodo Beethoven aveva composto dei lavori ben più significativi, nei quali la sua nuova individualità era pronunciatissima. Fra questi i sei *Quartetti* dell'opera 18, che taluni biografi, anche recenti, continuano a dire haydniani e mozartiani, ma che invece sono beethoveniani per slancio costruttivo, arditezza di sviluppi, profonda passionalità del linguaggio. Esempio tipico, il *Quartetto in do minore* [n. 4], che insieme con la *Sonata "Patetica"* [n. 8 in do minore op. 13] e il *Terzo Trio* [op. 1], pure in do minore, rappresentano uno dei momenti profondamente combattuti dell'animo beethoveniano, oppure il *Quartetto in fa maggiore* [n. 1], che ha un primo tempo costruito interamente sullo spunto iniziale dal quale nasce un'elaborazione fervida e incalzante.

B: C'è poi in quel *Quartetto* uno stupendo *Adagio*...

A: Sì, anch'esso di respiro tutto beethoveniano, misterioso e doloroso. Ma purtroppo non possiamo indugiare dinnanzi alle bellezze di ogni tempo e di ogni opera. I *Quartetti* beethoveniani costituiscono del resto una letteratura a sé, che andrebbe studiata profondamente. In essa il musicista si esprime più segretamente, considerando egli il quartetto d'archi il complesso meglio atto a tradurre le intime

vicissitudini. Per questo nella sua produzione finale esso acquista un'importanza così grande. Beethoven si accosta per la prima volta al genere quartettistico solamente quando sente di avere acquistato la piena padronanza dei mezzi della tecnica.

B: È l'età in cui scrive la prima *Sinfonia*, non è vero?

A: Precisamente! Ma la sinfonia diventerà per Beethoven un campo di più vaste espansioni. In essa egli farà campeggiare i grandi conflitti e le espressioni di alta serenità, a seconda dei momenti che attraversa il suo spirito in perenne divenire. Non occorre che le parli del carattere particolare di ciascuna delle nove sinfonie. Lei le conosce bene, non è vero?

B: Sì, come potrei non conoscerle? Esse sono il pane quotidiano per ogni persona che si interessi un poco di musica.

A: Ecco, anch'io la penso così. Le piacerebbe ora dirmi le sue impressioni?

B: Se si accontenta di una esposizione molto semplice...

A: Ma anzi, la semplicità è segno di chiarezza, perbacco!

B: Ecco, le due prime sinfonie sono informate ad una visione serena della vita.

A: Sì, è giusto. Nella seconda *Sinfonia* [in re maggiore op. 36] vi sono peraltro degli accenni più profondi. Già l'introduzione ce li presenta e poi li sentiremo vibrare diffusamente nell'incantevole *largo* non scevro di una segreta malinconia.

B: La terza sinfonia porta d'un balzo Beethoven alla sommità dell'espressione sinfonica. Per conto mio condivido pienamente l'opinione di quei musicologi che considerano l'*Eroica* [n. 3 in mi bemolle maggiore op. 55] la più grande *Sinfonia* di Beethoven. La sua musica par davvero infusa dello spirito di un tragico antico.

A: Non si può asserire la terza sinfonia superiore alla quinta, alla settima, alla nona, e neppure alla *Pastorale* [n. 6 in fa maggiore op. 68] o all'*Ottava* [in fa maggiore op. 93], che le sono tanto differenti. Parlare di una superiorità dell'una sull'altra significa giudicare sulla base di incontrollabili preferenze personali. Certo è però che l'*Eroica* possiede un linguaggio fino allora mai prima usato da Beethoven e del quale egli si è impadronito lottando con la materia ribelle per imprimerle il suo accento fatale. In apparenza mancano i collegamenti stilistici con le opere precedenti. Se facciamo un raffronto con le due sinfonie precedenti vien fatto di pensare ad un violento distacco. L'opera

nuova sembra balzata alla luce improvvisamente da profondità non ancora prima sondate, come per un fenomeno d'emersione. Ma invece i collegamenti ci sono e vanno ricercati in lavori come la *Sonata a Kreutzer* con quel suo primo tempo, in cui c'è l'ansare di un titano, o l'altra *Sonata per piano e violino in do minore* [op. 30 n.2], in cui l'*Allegro* iniziale è pure scosso da accenti così virili. Beethoven ha ormai superato quel momento di sconforto dovuto al progredire dell'infermità dell'udito e ad altre forse più profonde ragioni che costituiscono il complesso psicologico della sua personalità. Forze riparatrici sono sempre al fondo della natura beethoveniana. Esse insorgono a placare la tempesta. Più forte sarà l'agitazione interiore e più energico sarà il loro intervento. Dall'*Eroica* in poi, assisteremo ad un alternarsi quasi costante fra sentimenti violentemente commossi e sentimenti calmi e sereni. A un Beethoven insomma corrucciato o rapito farà riscontro un Beethoven che vuol degustare le gioie semplici e che una volta svanito il corruccio, sa dire delle cose alte facendo vista di celiare o celiando davvero.

B: In questa varietà e profondità di sentimenti risiede l'universalità di Beethoven, non le pare?

A: Sì, Beethoven sarà sempre amato perché la sua musica esalta i valori fondamentali dell'anima umana. Al contatto della sua musica sentiamo accresciute le nostre potenze interiori. E quel che di eroico c'è nelle sue opere, sarà sempre inteso come simbolo di forza. Non creda quindi troppo a tutta quella letteratura che, illustrando il significato epico dell'*Eroica*, fa di Napoleone il grande ispiratore di Beethoven. In realtà l'*Eroica* non è la sinfonia di Napoleone, ma la sinfonia di Beethoven, il sentimento eroico è nella sua stessa natura. Si ritrova nelle opere di maggior respiro, compresi i molti tratti della *Nona Sinfonia*. Ma le ultime opere sono generalmente ispirate ad un'intimità emotiva che esclude la presenza di violenti conflitti. Per questo la forma di sonata, così drammaticamente mossa nelle sue opere più appassionate, appare ivi così profondamente diversa. I grandi conflitti, che conosciamo così bene, dall'*Eroica* o dalla *Quinta Sinfonia* [in do minore op. 67], li ritroviamo egualmente intensi, penetrati dello stesso impeto drammatico, risolti con la stessa tragica grandezza nelle *Ouverture del Coriolano* e dell'*Egmont*. In entrambe, Beethoven ha esaltato la figura di un eroe in lotta fra il sentimento di patria e quello dell'amore e della famiglia, e soccombente al destino.

[...] Oggi ascoltiamo quelle due *Ouverture*, anzi facciamo un'audizione comparativa, cominciando dal *Coriolano*, che precede in ordine di tempo l'*Egmont*. Vedrà come in entrambi i lavori si pronuncia la stessa concentrata energia pur avendo ciascuno il suo carattere particolare.

Ascolti: L. v. Beethoven, *ouverture Coriolano in do min. op. 62 ed Egmont op. 84.*

IL ROMANTICISMO

- A:** Il Romanticismo: ecco una parola che, applicata alla musica, ci dice tante cose e che tuttavia è così difficile da precisare nei suoi termini giusti.
- B:** Sì, già parlandomi di Beethoven lei aveva fatto all'incirca la stessa considerazione.
- A:** Appunto. Ora però il nostro compito diventa più facile. I musicisti che incontreremo non sono più dei giganti come Beethoven che sta a cavaliere di due epoche. Benché la loro arte possa apparire più agitata e a volte dia luogo a delle espressioni perfino tormentose, essa è di gran lunga meno complessa di quella beethoveniana. Codesti musicisti sono dei lirici. La loro voce suona più profonda quando si concentra in forme di minore ampiezza, specie nel Lied, da cui peraltro prendono le mosse anche le composizioni di più largo respiro. Non per questo i Romantici dimenticano il modello beethoveniano, al contrario lo vagheggiano come un luminoso sogno di bellezza. Ma l'originalità, il fascino della loro musica sono proprio in quella particolare nota lirica che nelle loro composizioni assume un valore prevalente.
- B:** Quella nota, per esempio, che vibra con tanta dolcezza in un Lied di Schubert, non è vero?
- A:** Stavo appunto per dirlo. Vede, Schubert è vissuto pure a Vienna ed è morto soltanto un anno dopo Beethoven. Eppure in virtù del suo genio eminentemente lirico è riuscito a dire delle cose nuove e spinigersi così innanzi nel tempo di una generazione.
- B:** Mi consenta un'obiezione: Schubert non è soltanto un grande, anzi il più grande compositore della letteratura del Lied. La *Sinfonia*

Incompiuta, il *Quintetto* [in la maggiore “La Trota”], i [due] *Trii con pianoforte* [op. 99 e op. 100], mi sembrano delle musiche altrettanto geniali.

A: Oh, senza dubbio. Nessuno si sognerebbe di negarlo. Ma lei non deve prendere ora alla lettera il termine di Lied, sebbene intenderlo come il principio animatore della sua musica. Allora intenderà ancora meglio il carattere della *Sinfonia Incompiuta* [n. 8 in si minore] e di tanti altri lavori strumentali schubertiani. Un nuovo tipo d’ispirazione dà vita a quelle composizioni. Detto in parole povere, la melodia intesa come un succedersi di frasi fiorenti, prevale sulla elaborazione tematica. Come melodista, lei lo sa bene, Schubert non è secondo a nessuno, neppure a Mozart, al quale vien fatto spontaneamente di accostarlo, anche per la brevità della vita e per la precocità del genio. E fu un genio autentico, folgorante di arditezza, specie per l’intuizione armonistica che scoprì nuovi orizzonti al Romanticismo musicale. A 19 anni egli aveva già scritto dei capolavori, come le due *Ballate Margherita all’arcolai* [Grete am Spinnrad] e *Il re degli Elfi* [Erlkönig], entrambe ispirate a Goethe, di cui intonò complessivamente un centinaio di poesie.

B: Un centinaio? Allora quanti *Lieder* ha scritto egli in tutto?

A: All’incirca 600. Essi sono la corona sempre verde intrecciata dal suo genio melodico. E quale varietà in questa immensa fioritura! Accanto a canzoni di adorabile semplicità, svolte su taglio strofico, come la *Rosellina da campo* [Haidenröslein], liriche ampie come *Onnipotenza* [Die Allmacht] o *La giovane monaca* [Die junge Nonne], ballata fortemente colorita, in cui alle volte ci sono già dei presentimenti wagneriani, come *Il Nano* [Der Zwerg] degno di rivaleggiare con *Il re degli Elfi*. E poi ancora melodie d’insuperabile volo, come l’*Ave Maria*, dolci effusioni canore come la *Serenata* [Ständchen], spesso purtroppo, al pari dell’*Ave Maria*, eseguita in trascrizioni indegne. Altri *Lieder* magistrali... ma me ne citi lei qualcuno ora...

B: Il *Commiato* [Abschied], così vivace e commosso nel canto, su quell’accompagnamento che imita il trotto del cavallo, o l’*Elogio delle lacrime* [Lob der Tränen], *Alla musica* [An die Musik], *Mignon*, e – occorre che lo dica? – tutti i *Lieder* costituenti i cicli di *La bella mugnaia* [Die schöne Müllerin] e *Viaggio d’inverno* [Winterreise].

50

A: Vorrebbe ora riascoltare la divina, sussurrante lirica del *Tiglio* [Der Lindenbaum], che fa parte della seconda raccolta?

B: Oh, magari! È una delle canzoni schubertiane che più mi commuovono, anche per la tragica semplicità delle sue parole.

A: Allora, ascoltiamo insieme...

Ascolto: F. Schubert, *Der Lindenbaum*.

B: Musica incantevole! Così trasparente e così profonda! Mi faccia sentire ancora qualche altro Lied!

A: Preferirei piuttosto passare a un genere diverso. Schubert è autore così felicemente ispirato che non può deludere con una musica di tipo diverso, neanche dopo averci deliziato con un piccolo capolavoro come il *Tiglio*. Ora le farò sentire un lavoro strumentale che lei ben conosce. È una gemma della letteratura sinfonica per piccola orchestra: il balletto di *Rosamunda*.

B: Anch'esso fragrante e colorito!

A: Sì, colorito da una sensibilità che denota una caratteristica fondamentale del Romanticismo, quella cioè che ha il potere di aumentare l'espressione attraverso l'uso particolare del timbro sonoro. Ecco le variazioni che ne seguono, ora concitate, ora illuminate da una dolcezza celestiale.

Ascolto: da *Rosamunda*, musiche di scena D 797.

A: Ma il genio schubertiano non si esaurisce in questo tipo di musica. E sarebbe inesatto qualificarlo solamente come un lirico. Schubert per un altro verso possiede un'energia alle volte quasi beethoveniana, che si estrinseca con un linguaggio fortemente commosso in cui si indovina un dramma. Molte sue opere contengono accenti cupi, moniti profondi che vanno interpretati come momenti di disperazione di quell'animo fondamentalmente sereno e ci dicono che il presagio della fine prematura era entrato in lui profondamente.

B: Le pare che anche il *Quartetto "La morte e la fanciulla"* [n. 14 in re minore] sia nato da questa condizione psicologica?

A: Tutto lo fa supporre: la violenza combattuta del primo tempo, il grave Lied che dà il nome all'opera, con le variazioni che ne seguono, ora concitate, ora illuminate da una dolcezza celestiale e soprattutto quella specie di tarantella finale, che è la corsa affannosa del tempo con il rapido apparire e il dileguare delle cose belle, che invano ci

hanno illuso sul nostro cammino. Anche il secondo *Trio con pianoforte in mi bemolle maggiore* [op. 100] è per molti tratti partecipe di questo stato d'animo. E nel robustissimo *Quintetto d'archi* [in do maggiore] con due violoncelli, scritto nell'anno della morte, ne abbiamo una più eloquente conferma, specie al trio dello *Scherzo*, ricco di accenti funebri e al tempo lento, dal respiro parsifaliano all'inizio e mortalmente agitato all'irrompere della frase centrale. L'ultimo tempo, invece, ci restituisce l'immagine di uno Schubert spensierato, amante delle gaie brigate, dell'osteriola fuori dalle mura, dove si beve, s'intrecciano i *Ländler* e gli idilli di un'ora.

B: Anche il *Quintetto della Trota* [in la maggiore op. 114] è interamente sgombro di sentimenti angosciosi, non le pare?

A: È una delle freschissime opere della musica da camera. Umore sano, salute, fiducia nella vita, hanno fatto nascere questo sereno capolavoro. Ma quante altre opere schubertiane ci resterebbero ancora da nominare!

B: A cominciare da quelle pianistiche...

A: Brava, quasi me ne dimenticavo! Eppure sono molte, singolarmente belle e importanti!

B: Oh, i deliziosi *Momenti musicali*, gli *Improvvisi*, i *Valzer*...

A: Ecco, vede, tutte composizioni che nascono nell'ambito del Lied, e con le quali Schubert crea una letteratura nuova per il pianoforte, peraltro già preannunciata dalle *Bagatelle* di Beethoven. La fecondità di Schubert è quasi incredibile, in quasi tutti i campi che egli ha prodotto con una fertilità sorprendente: otto Sinfonie, una ventina di Ouverture, se oltre a quelle per i concerti includiamo quelle scritte per le opere, che non riuscì mai a vedere rappresentate. Il magnifico *Ottetto* [in fa maggiore] per fiati e archi, quindici quartetti, Messe, e altre opere religiose, per non dire della musica che abbiamo già menzionata e tante, tante opere ancora. Buona parte della sua produzione è stata resa di pubblico dominio solamente parecchi anni dopo la sua morte. A Schumann, ammiratore entusiasta di Schubert, si deve fra l'altro la scoperta e la divulgazione della grande *Sinfonia in do maggiore*, massima espressione di Schubert sinfonista, nella quale egli ha esaltata l'anima di Vienna, di cui fu il figlio più schietto.

B: Nel campo del Lied mi sembra che Schumann sia l'autore più intimamente aderente alla lirica schubertiana, non è vero?

- A:** Sì, per l'intensità del sentimento, che lo anima, ma la lirica schumanniana è sensibilmente diversa. I suoi *Lieder* sono per lo più scritti con una tecnica pianistica più elaborata, accusano una psicologia reattiva anche alle oscillazioni sentimentali, indice codesto di inquietudini interiori, che caratterizzano un aspetto fondamentale del Romanticismo. Un altro lirico contemporaneo molto notevole è Carl Loewe⁷, le cui *Ballate*, genialmente concepite, si presentano in una forma strofica liberamente variata, che conferisce al testo una forte risonanza emotiva, anche per la trattazione pianistica ingegnosa e alle volte coloritissima. Il Loewe, da noi poco eseguito, è un grande autore per quel che riguarda la Ballata tedesca, specie ove si tenga conto della perfetta aderenza fra musica e poesia. Ma tanto Schubert che Schumann lo superano per la potenza dell'invenzione musicale.
- B:** Ha il Loewe intonato qualche poesia già messa in musica da Schubert e da Schumann? Un raffronto fra le due composizioni dovrebbe riuscire oltremodo interessante.
- A:** Esistono, sì, parecchie liriche intonate da Schubert, Loewe e Schumann su un medesimo testo. *Il re degli Elfi* per esempio è stato musicato anche da Loewe.
- B:** Ah, sì? Ed è anche così bello come quello di Schubert?
- A:** Se fosse altrettanto bello probabilmente lo conoscerebbe, ma in tal caso Loewe sarebbe un genio! Si tratta ad ogni modo di una Ballata molto efficacemente pensata e attuata con una melodia semplice e robusta, che però all'audizione viva fa sempre desiderare l'ardente ispirazione della Ballata schubertiana. Quando invece ascoltiamo un *Lied* di Schumann, anche se esso è molto semplice, sentiamo palpitare un'anima veramente ispirata che perviene da vette raggiunte soltanto da Schubert. La natura schumanniana è peraltro ricchissima in ogni campo musicale. Forse la sua ispirazione più spessa si raccoglie nelle opere per pianoforte, in quelle di dimensioni brevi e ampie, dove la sua fantasia spazia con eguale libertà e arditezza di volo.
- B:** Basterebbero delle opere pianistiche con il grande *Carnevale*, gli *Studi sinfonici*, il ciclo dei *Kreislariani*, per rivelarcelo.
- A:** Ma anche le brevi pagine, per esempio le *Scene infantili*, sono espressioni di un genio profondamente originale. Schumann è un poeta del suono, un evocatore di stati d'animo non prima espressi da alcuno, può essere fervido e appassionato, ma è per lo più assor-

⁷ Johann Carl Gottfried Loewe (1796-1869).

to e sognante, o per reazione diventa capriccioso e ribelle, restando sempre fedele a se stesso. La sua produzione che, negli ultimi anni, rallenta e s'annebbia per il sopraggiungere di un grave perturbamento psichico, va dalla miniatura musicale alle creazioni per coro e orchestra e alle Sinfonie (ne scrisse quattro) alla Cantata e all'Opera (ne scrisse una sola *Genoveffa* che però non ebbe fortuna) alla produzione per pianoforte e orchestra – non dimentichiamo il *Concerto in la minore*, capolavoro della letteratura romantica – e una copiosa letteratura per musica da camera, che rappresenta quanto di meglio possa offrire il repertorio stabile da concerto: i tre *Trii*, il *Quartetto* e il *Quintetto con pianoforte* e i tre *Quartetti d'arco*. Ascoltiamo ora il primo tempo del terzo *Quartetto d'archi in la maggiore*, inquieto e intenso come gran parte della sua musica. Ne è esecutore il Quartetto Lener.

Ascolto: R. Schumann, *Quartetto in la maggiore* op. 41 – 5 dischi/sfumare.

LA MUSICA A PROGRAMMA

A: Le è piaciuto il concerto sinfonico diretto l'altra sera dal maestro Perlea⁸?

B: Sì, molto! E specialmente il poema *Così parlò Zarathustra* di Strauss, che udivo per la prima volta. L'ho ascoltato con grande attenzione, tentando di ritrovare nella musica qualcosa del famoso libro di Nietzsche. Ma invece...

A: Invece, dica la verità, non ha trovato che Strauss, non è vero?

B: Non vorrei dire proprio questo, ma certo è che mi sono un po' affaticata a seguire le vicende che la musica illustra.

A: Probabilmente lei si è preoccupata di rintracciarvi dei riferimenti presi troppo alla lettera, che la musica non può darci, perché tende sempre alle espressioni sintetiche e si traduce solamente in un gioco di sentimenti.

B: Ecco, deve essere proprio così. Ma credevo, trattandosi di musica a programma...

⁸ Jonel Perlea (1900-1970), direttore d'orchestra rumeno di fama internazionale.

- A:** Innanzi tutto, vediamo cosa essa sia veramente e in che si differenzi dalla musica “senza” programma o musica “pura”, come dir si voglia.
- B:** Nei libri vi ho trovato varie definizioni, a volte poco concordanti fra loro.
- A:** Lasci stare ora i libri, e mi dica quello che ne pensa lei.
- B:** Ecco, secondo me, la musica pura nasce da sentimenti indeterminati, mentre quella a programma si ispira a un determinato soggetto.
- A:** Pressappoco va bene. Ma deve anche aggiungere che quel determinato soggetto, piegandosi alla volontà del linguaggio sonoro, acquista una vita indipendente, diventa insomma un’architettura musicale suscettibile di aderire solo esteriormente alla premessa del programma. Del resto in un certo senso un soggetto ispiratore lo contengono molte opere di pura costruzione classica, senza per questo poter essere dette ancora della musica a programma, che è un portato del Romanticismo. Pensi a un’ouverture beethoveniana...
- B:** Il *Coriolano*, per esempio, di cui abbiamo parlato proprio in una delle ultime lezioni.
- A:** Benissimo: Beethoven l’ha scritto con l’intendimento preciso di farne una sintesi della tragedia del poeta austriaco Collin⁹. È indubitato che le aspre strappate degli strumenti ad arco dipingano all’inizio il carattere del fiero patrizio romano, com’è evidente che il tema supplichevole rappresenta l’animo commosso della consorte Volumnia; infine il ritorno dello strappato e il cupo distendersi dell’accordo di do minore dipingono la catastrofe del dramma. Ebbene, tutto quanto si riferisce alla tragedia lo si può eventualmente ignorare, perché Beethoven si esprime con i mezzi propri della musica pura e del dramma ci fa intendere le passioni fondamentali che sono in gioco.
- B:** E allora, in che cosa risiede la particolarità della musica a programma?
- A:** Risiede nell’applicazione di un nuovo principio estetico che fu estraneo alla musica classica e in forza del quale la forma di sonata si modifica profondamente, pur non venendo rinnegata. La dinamica dei sentimenti vi appare accresciuta e bisognosa di variare frequentemente il ritmo del suo respiro. Influssi melodrammatici vi si fanno sentire e accanto ad essi figurano dei ricorsi tematici, i quali – come nel dramma wagneriano – hanno il compito di suscitare delle associazioni nell’ascoltatore. Anche l’elemento timbrico, già piegato da

⁹ Heinrich Joseph von Collin (1771-1811), poeta drammatico austriaco, stimato anche da Goethe.

Schubert, Weber, Mendelssohn a delle espressioni pittoresche, diventa un mezzo musicale di primaria importanza. E così nasce il poema sinfonico, concepito in un unico vasto tempo contenente vari episodi, ciascuno dei quali rappresenta all'incirca un tempo di sinfonia condotto peraltro con maggiore libertà di svolgimento. Creatore del poema sinfonico è Liszt, i cui meriti di innovatore sono ugualmente significativi per la letteratura pianistica e per quella orchestrale.

B: Sicché Liszt può dirsi il creatore della musica a programma?

A: Non precisamente il creatore, in questa direzione egli è preceduto da un francese: Ettore [Hector] Berlioz.

B: Come si spiega l'apparire di una nuova arte sinfonica proprio in Francia, paese che non possedeva allora né dei grandi sinfonisti, né tanto meno una tradizione strumentale paragonabile per esempio a quella tedesca?

A: Si spiega per il sormontare francese della corrente romantica, di cui in quegli anni è il vessillifero Victor Hugo. Le nuove idee trionfano oramai nella vita, nelle lettere e nella musica. Ogni spirito giovane vi si sente attratto e in quell'atmosfera di superba ribellione al passato, già arditamente professate nella prefazione del *Cromwell* di Hugo, si forma l'individualità di Berlioz, che della musica programmatica è il vero iniziatore. Il suo primo lavoro del genere, composto nel 1830, cioè a 28 anni, è la *Sinfonia Fantastica*.

B: L'ho intesa recentemente. A me è sembrato un lavoro di intonazione cupa e condotto con idee alquanto bizzarre, non le pare?

A: Eh, sì! Non potrei darle torto. Vi si incontrano gli elementi tradizionali di un romanticismo compiaciuto dell'orrido, dell'irreale, del fantastico ammalato.

B: Ma quale ne è veramente il programma ispiratore?

A: È una specie di romanzo autobiografico lavorato di fantasia: un artista stanco della vita, e ciò non pertanto follemente innamorato, tenta il suicidio con l'oppio. Ma la dose insufficiente gli procura soltanto un sonno ipnotico, durante il quale gli si presentano alla mente alcuni episodi del suo infelice romanzo vissuto. Codesti momenti sono: il presentimento amoroso, l'incontro con l'amata, caratterizzato da un tema che ritorna insistentemente, fungendo da collegamento fra i cinque tempi, tema definito da Berlioz *l'idée fixe*, un ballo che nella musica diventa un amabile valzer, una scena campestre, non priva di ricordi beethoveniani, la marcia al supplizio...

- B:** Speriamo che quest'episodio non faccia parte del romanzo vissuto...
- A:** Già, qui subentra la fantasia, come al finale intitolato *Sogno della notte di Valpurga*, dove predomina l'elemento del grottesco, acquistando un amaro sapore di auto derisione. La *Sinfonia Fantastica*, al suo apparire lodata fuori misura da Schumann, sempre generoso con spiriti audaci, ha aperto alla musica un nuovo orizzonte. Ma nonostante la novità e la genialità del colore orchestrale, del discorso drammaticizzante del tema conduttore, di tanti particolari nuovi, come concezione musicale Berlioz si mantiene abbastanza ligio alla costruzione della sinfonia classica. Molto più ricca e più schietta immaginazione rivela il Berlioz nella sinfonia del *Romeo e Giulietta*.
- B:** Ah, esiste dunque un *Romeo e Giulietta* concepito anche sinfonicamente, non lo sapevo. Naturalmente è ispirato alla tragedia shakespeariana.
- A:** Già, Berlioz era un fervente lettore di Shakespeare, com'era altrettanto appassionato ammiratore di Beethoven. Vede dunque come due autori così contrastanti fra loro si conciliano nell'animo romantico del maestro francese. Quanto alla sinfonia di *Romeo e Giulietta*, essa è un lavoro di enormi dimensioni, svolto il otto tempi, nei quali si inseriscono anche degli episodi vocali, procedimento codesto poi ripreso da Mahler in talune sue sinfonie.
- B:** Lo *Scherzo della Regina Mab* appartiene allora anche a questa sinfonia, non è vero?
- A:** Precisamente. È la gemma della partitura. Sa lei chi è la regina Mab?
- B:** È la fata dei sogni, che per Shakespeare ci presenta solamente attraverso il racconto di Mercuzio.
- A:** Allora richiamiamo la fata dei sogni dal suo mondo fiabesco e ascoltiamo la musica che il Berlioz vi ha intessuto.

Ascolto: H. Berlioz, *Queen Mab scherzo* – dur. 7' 20".

- A:** Com'è riuscito bene il Berlioz a ridarne il carattere leggero e fiabesco! La musica si svincola qui dal programma per rivendicare i suoi compiti e diritti di indipendenza. L'economia drammatica musicale del lavoro ne vien compromessa, ma intanto Berlioz ha scritto uno *Scherzo* al quale la musica sinfonica romantica non può contrapporre degnamente che lo *Scherzo* di *Una notte d'estate* di Mendelssohn.
- B:** Sono due opere che senza Shakespeare non sarebbero nate. Mi pare dunque che il programma abbia in questo caso i suoi grandi meriti.

Non le pare che uno dei valori più positivi della musica programmatica sia proprio questo, ch'essa attraverso lo stimolo della poesia riesca a convertire in un'opera d'arte un'energia che altrimenti sarebbe rimasta allo stato potenziale?

A: Può darsi. Ciò dipende in buona parte dalle particolari attitudini creative del musicista. Vi sono degli artisti che abbisognano dello stimolo dal di fuori per poter creare. Altri lo trovano in se stessi, altri ancora obbediscono secondo i casi all'uno o all'altro dei moventi. Ma ciò ha per noi una scarsa importanza. La musica va giudicata per se stessa, si attenga o no a una traccia extra musicale.

B: Ma nel caso in cui questa traccia esiste, bisogna pur tenerne conto, per poter giustamente valutare un lavoro?

A: Questo è chiaro. Ma d'altra parte la musica deve essere in se stessa un'opera finita, mi capisce? Deve cioè possedere un'eloquenza derivante unicamente dalla propria natura. A tale postulato, meglio che Berlioz ha corrisposto Liszt nei suoi poemi sinfonici, concepiti quando egli era ormai sazio di trionfi quale pianista e il suo orizzonte si allargava in una visione più ricca e più vasta di problemi.

B: Non di meno, da quanto mi par d'aver capito, a Berlioz resta in questo campo il merito dovuto a un precursore.

A: Questo sì. Ma vede, Liszt è un musicista più completo e di gran lunga più equilibrato del maestro francese. Egli è un'anima aperta alla grande poesia, quella che ora gli parla per il verso del poeta, ora per i fasti della storia, ora per la maestà della natura. Herder, Schiller, Lamartine, Hugo, un quadro di Kaulbach¹⁰, raffigurante la *Battaglia degli Unni*, figure di aedi ed eroi, gli ispirarono la serie dei dodici poemi, ai quali si aggiungono una *Sinfonia a Dante* e una al *Faust* di Goethe, che al finale introduce le voci come nella *Nona* beethoveniana, e va considerata il suo capolavoro.

B: Di tutti questi lavori che lei mi menziona non ho potuto finora sentire che i *Preludi*.

A: Purtroppo l'opera sinfonica lisztiana è da noi pressoché sconosciuta. Ciò costituisce una grave lacuna nei riguardi del giudizio che la moltitudine si è formata di Liszt, lacuna lamentata anche dal D'Annunzio, in un capitolo del suo *Libro segreto*, dove narra del suo incontro

¹⁰ Wilhelm von Kaulbach (1805-1874), pittore tedesco noto per i suoi affreschi (tra cui *Hunnenschlacht*, "La battaglia degli Unni") e come illustratore di libri.

a Roma con il musicista ungherese. I suoi poemi sono forse la sua opera più geniale, al cui influsso non rimase insensibile neppure Wagner. Con grande evidenza Liszt interpreta il programma ispiratore. Sono dei poemi ampi ma non prolissi e stilisticamente molto più omogenei di molte delle sue opere per pianoforte.

- B:** Immagino che non vi si riscontri certo orpello voluto dal virtuosismo che luccica per tante sue pagine pianistiche.
- A:** Infatti, quei modi virtuosistici non vi si ritrovano più e ciò è ben naturale. Nei suoi poemi sinfonici Liszt appare animato da uno slancio idealistico, che interpreta la vita come una lotta costante per la conquista di un bene irraggiungibile, ma appunto per questo tanto più dolce a vagheggiare, tanto più incitante per chi alla mollezza degli ozi tranquilli preferisce la dura battaglia. Questo è anche il motivo dei *Preludi*, il suo poema più popolare ispirato a una poesia di Lamartine. Vano e ridicolo sforzo compirebbe chi in questi *Preludi* volesse ritrovare il pensiero del lirico francese. Torno a ripeterle che la musica, nonostante il programma, continua anche qui a obbedire alla propria natura, che è essenzialmente emotiva. Essa quindi non tralascia di valersi dei ritorni tematici, degli sviluppi, delle riprese sconosciute alla poesia. Una legge superiore al programma, possiamo anzi dire indifferente al programma, la legge dell'organista, governa il movimento del pensiero musicale. Onde gli aspetti infinitamente vari del poema sinfonico, che si manifesta nella maggioranza dei casi come una forma intermedia tra la sinfonia e il dramma musicale. L'esempio più evidente della varietà cui è suscettibile la forma poetica, ci viene da Riccardo Strauss, che ha condotto il poema sinfonico all'acme delle sue possibilità pittorico-rappresentative. Ma qui comincia un nuovo capitolo, davanti al quale ci arrestiamo. Riascoltiamo i *Preludi* di Liszt, così perfetti nella loro architettura, degna di un maestro classico

Ascolto: Franz Liszt, *Les Préludes*.

- A:** L'altra volta abbiamo seguito lo svolgimento del melodramma italiano all'incirca fino al 1840, non è vero?
- B:** Credo di sì. Ma lei sa che le date non sono il mio forte. Vuol dirmi per favore cosa succede precisamente in quell'anno?
- A:** Molte cose vi succedono. Per esempio, Donizetti rappresenta a Parigi due opere nuove, l'una comica e l'altra seria: *La Figlia del Reggimento* e *La Favorita*.
- B:** Ecco, ora mi raccapezzo.
- A:** È quello il periodo creativo finale di Donizetti, ma intanto sta sorgendo il nuovo astro del teatro italiano.
- B:** Giuseppe Verdi...
- A:** Non era difficile indovinarlo.
- B:** È per questo che l'ho nominato subito, diamine!
- A:** Via, non tenti di rendersi interessante ostentando un'ignoranza che non ha.
- B:** Non mi crede. Ebbene, mi chiedo qualcosa del teatro italiano, così potrà rendersi conto delle mie vastissime lacune.
- A:** Mi dica piuttosto sinceramente se le opere verdiane la commuovono o no.
- B:** Oh, mi commuovono moltissimo. Certo, ho anche in questo campo le mie predilezioni. Non so se lei lo approverà, ma le dico, sinceramente come desidera, che l'*Aida*, l'*Otello*, il *Falstaff*, mi procurano un godimento più completo di quello che deriva dalle altre opere verdiane. Non è d'accordo con me?
- A:** Vede, senza volere lei tocca ora un argomento per me oltremodo interessante. Anch'io alla sua età ero convinto che quelle tre opere costituissero il vertice dell'arte verdiana.
- B:** E poi si è ricreduto.
- A:** Ricreduto non è la parola giusta. Continuo ad amare e ascoltare con intenso godimento quei tre lavori: artisticamente essi sono l'espressione più completa del genio verdiano.
- B:** E allora?
- A:** Allora, a un certo punto della mia vita mi sono inteso sospinto verso le sue opere concepite d'un sol getto: intendo precisamente il *Rigoletto*, *Il Trovatore* e *La Traviata*. Verdi le ha scritte intorno ai 40 anni, l'età della massima potenza creativa. E sono davvero tre opere rigurgitanti di vita e così ricche di umanità, così sinceramente sue, nei moti

di dolcezza, di amore e di odio che le informano, che mi sembrano l'espressione più concentrata della sua arte, pur omettendone certe ingenuità d'altra parte adorabili, che a lei e generalmente ai giovani possono riuscire fastidiose.

- B:** Quel che mi dice mi sorprende alquanto. Non avevo mai inteso ancora un siffatto giudizio su Verdi, neppure da parte di critici anziani.
- A:** Mi guarderei bene dal voler imporre il mio giudizio come un fatto incontestabile. Senonché la mia non è solamente un'impressione derivante da predilezioni personali. Essa è convalidata artisticamente... Verdi, come lei sa, ha avuto una vita lunghissima, e come avviene in tutti gli artisti di lunga operosità, si può riscontrare anche nella sua arte un periodo formativo, un periodo di raggiunta maturità, e un periodo finale che da quella maturità ritrae le conseguenze estreme, talvolta insospettabili, com'è appunto il caso di *Falstaff*. Ora, nel periodo della raggiunta maturità, cadono appunto il *Rigoletto*, *Il Trovatore* e *La Traviata*.
- B:** Non mi dirà che la cabaletta del "Sì, vendetta...", e della "Pira", o la canzonetta "La donna è mobile", siano artisticamente paragonabili al monologo "Spento è il sol..." dell'*Otello* o "A lui pietà" dell'*Aida*!
- A:** Ecco una solita obiezione che nasce da un errore di prospettiva.
- B:** È anche questo un errore dovuto alla giovinezza?
- A:** Sì, cara signorina, proprio così. *Aida* e *Otello* sono delle opere più moderne o perlomeno meglio corrispondenti a quella che fu la concezione del teatro moderno. Per queste ragioni principalmente esse piacciono di più a lei e ai suoi coetanei. Il *Trovatore* è invece il melodramma di un'altra età, tecnicamente molto meno interessante per noi, e in fatto di psicologia semplice fino all'ingenuità, ma florido di giovinezza e come la giovinezza un'arte che ha raggiunto la massima facoltà di concentrazione, un'arte insomma che ha trovato il punto focale delle propri virtù drammatico-musicali. Verdi era già un maestro provato da moltissime esperienze, quando dettò quella musica ardente. Lei sa il curriculum teatrale del maestro?
- B:** Pressappoco. So che esordì alla Scala a 26 anni, con l'*Oberto conte di San Bonifacio*, poi ebbe un insuccesso con l'opera comica *Un giorno di regno*, ma si riebbe nel 1842 con il *Nabucco*.
- A:** Già, fu il grande avvenimento di quell'anno. In quest'opera Verdi ha già degli accenti profondamente suoi. E ciò non solo nei famosi momenti corali, ma anche in talune parti del recitativo e dell'aria.

La parte del baritono sembra anticipare alle volte quella di Rigoletto. Continui lei ora. Quale opera succede al *Nabucco*?

B: Non saprei. Sarà certamente qualche lavoro di soggetto patriottico. So che il suo teatro giovanile è percorso da motivi che sotto la finzione storica lasciano intravedere la situazione politica d'allora che porterà l'Italia al suo riscatto nazionale.

A: Sì, e Verdi esalta le aspirazioni dell'epoca specialmente attraverso i cori che diventano i canti del Risorgimento italiano.

[...¹¹]

A: Verdi si era orientato verso un teatro romantico animato dalle grandi passioni. E tutte codeste opere, oggi considerate nella loro prospettiva storica, sono dei lavori preparatori alla luminosa trilogia *Rigoletto – Trovatore – Traviata*, con cui Verdi attinge il primo vertice del suo teatro.

B: In tal caso, lei nega allora l'evoluzione dell'arte verdiana compiutasi in seguito?

A: Ho detto primo vertice. Evoluzione ci fu, senza dubbio, per quel che riguarda l'affinamento dei mezzi e della tematica, la dilatazione del pensiero artistico, abbracciante orizzonti sempre più vasti. Torno però a ripeterle che la pienezza dell'espressione, la concordanza fra scena e musica sono già pienamente raggiunte in quelle tre opere. Esse costituiscono una visione del teatro diversa da quella di *Aida* e *Otello*, ma non meno felicemente attuate. Vede, lei mi diceva poc'anzi che la cabaletta della "Pira" non può reggere al paragone di quel tale arioso dell'*Otello*.

B: Sì, lo ripeto ancora.

A: Ma probabilmente è in torto. Anzitutto, il suo torto è di voler istituire un parallelo. Sicuro è comunque questo: che la cabaletta della "Pira" giunge al suo momento efficace e non è affatto un pezzo appiccicato a forza per ottenere solamente l'effettaccio. Anche dal punto di vista strettamente musicale, esso è una delle molte frasi di fuoco che comunicano al *Trovatore* l'impeto elementare della passione. E il sopravvenire del coro, gridante all'armi, con il suo ritmo incitante, conferisce a quel finale un accresciuto vigore. Questo è il Verdi muscoloso, accigliato, ma potentemente espressivo, che a vent'anni mi piaceva meno ed oggi invece m'incatena. Ogni melodia del *Trovatore*, anche

¹¹ Omesso per brevità l'elenco delle opere.

quelle brutali, risuona nel cuore, come una strofe d'epopea. Davanti a certe scene, poi, si ha la precisa intuizione che il melodramma ha con esse raggiunto il limite delle proprie possibilità di espressione. Ascolti il fremito che trascorre nel racconto di Azucena...

Ascolto: G. Verdi, *Il Trovatore*: "Condotta ell'era in ceppi...".

A: E ascolti ora ancora una volta il "Miserere"...

Ascolto: G. Verdi, *Il Trovatore*: "Miserere di un'alma già vicina...".

A: Di là da questo teatro ce n'è un altro ricco di fluttuazioni psicologiche e, glielo concedo, di gran lunga più interessante per la felice soluzione di problemi ai quali il Verdi del *Trovatore* o della *Traviata* non poteva ancora interessarsi.

B: Ma quando poi se n'è occupato sono nati dei capolavori.

A: D'accordo. Anche allora però Verdi perviene attraverso vari assaggi alla meta vagheggiata. Come furono necessarie le esperienze dell'*Attila*, dei *Masnadieri*, della *Luisa Miller* per giungere al *Rigoletto*, così per arrivare all'*Aida* e all'*Otello*, Verdi dovette passare attraverso gli esperimenti del *Vespri Siciliani*, del *Ballo in maschera*, della *Forza del Destino*.

B: Mi conceda di protestare. Lei chiama *Il Ballo in maschera* solamente un esperimento...

A: Non mi fraintenda, la prego, so bene che l'opera è vitale, che ha tratti stupendamente nuovi, specie quel suo fare leggero dove più incalza il dramma. Tutto questo è argilloso, parlando di esperimento. Intendo solamente dimostrare che codeste nuove espressioni non ancora sempre saldate in unità stilistica, si affineranno ulteriormente, confluendo verso le opere dell'ultima maturità, dove appunto il linguaggio verdiano conosce anche i chiaroscuri e direi quasi le malizie dell'interpretazione del discorso. Ma di fronte a questo cantare e questo suonare accorto, approfondito, cesellato, senza il quale non sarebbero pensabili le figure di Jago e di Falstaff, sta in quelle opere la grande linea musicale, dagli amplissimi sviluppi, obbedienti ormai a una legge più consapevole del dramma.

B: Le pare che Verdi abbia subito nelle sue opere finali qualche piccolo influsso del teatro wagneriano?

A: Lo nego assolutamente. La natura di Verdi è in profonda antitesi con quella di Wagner. Nulla di wagneriano possiedono l'*Otello* e il *Falstaff*. Se di accostamento si può parlare, conviene piuttosto mettere in luce le simpatie verdiane per il teatro francese, per quell'opera cioè elaborata con impiego di tutti i mezzi intrinseci ed estrinseci di cui può disporre. Il suo orizzonte, allargandosi, accoglie anche delle voci che gli giungono da fuori, ma appena entrano nell'orbita della sua ispirazione, acquistano la loro voce caratteristica, la gran voce di Verdi. Esempio vivissimo è il *Don Carlos*, che resta intimamente verdiano anche se per l'aspetto esteriore possa ricordare i modi magniloquenti del *grand opéra*. Tuttavia un'opera, anche considerata dal di fuori, resta un prodigio di originalità: il *Falstaff*, opera saggia oltre che ispirata, alleggerita del peso della vita, senza età e senza precedenti. Eccone il monologo "Mondo ladro", nell'interpretazione di Mariano Stabile, ultimo grande interprete dell'eroe panciuto

Ascolto: "Ehi, taverniere... mondo ladro..." dal *Falstaff*.

A: Ed ora, per godersi uno dei profondi contrasti balzanti dal carattere multanime del genio verdiano, ascoltiamo questa musica triste e delicata, cara ad ogni cuore: il *Preludio* atto III da *La Traviata*.

Ascolto: Preludio atto III da *La Traviata*.

RICCARDO WAGNER

A: Ha mai pensato alle condizioni privilegiate di cui poteva godere cent'anni fa un frequentatore dell'opera?

B: Veramente non afferro bene la domanda. Quali condizioni? Forse quelle d'ordine economico?

A: Ma no! Le condizioni artistiche, perbacco. Fioriva allora l'opera e quel che più conta, vi nascevano dei lavori vitali. L'abbiamo visto del resto nelle nostre lezioni precedenti.

B: Già: in Italia, in Francia, in Germania, il teatro musicale era in pieno rigoglio.

- A:** Anche la Russia si era ormai creata un suo teatro. Il Glinka¹² con l'opera di intonazione nazionale *La vita per lo Zar* ne aveva dato il primo, insigne lavoro. Tosto o tardi nell'opera dell'Ottocento penetrano motivi nazionali. Ciascun Paese ha quindi un'opera di una sua impronta particolare. E ciò conferisce grande varietà al panorama teatrale d'Europa.
- B:** In qual modo si esprime codesto sentimento nazionale?
- A:** In vari modi. Ora per l'inclusione di canzoni popolari e in genere per il ritorno ad un linguaggio musicale liberato da convenzionalismi; ora per la scelta di soggetti in cui rivivono la fantasia, il carattere, le aspirazioni di un popolo, che ritrova nella musica la loro ripercussione.
- B:** Come avviene in tante opere giovanili verdiane, non è vero?
- A:** Sì, oppure nel teatro di Weber e di Marschner¹³ o in misura ben più vasta e significativa nel teatro wagneriano.
- B:** Eccoci finalmente a Wagner.
- A:** Perché finalmente?
- B:** E me lo chiede? Lei me lo ha nominato tante volte nel corso di queste ultime lezioni. Ma tendevo sempre d'imboccare la strada che ci avrebbe condotto al *Tristano*, al *Sigfrido*, al *Parsifal*, invece – sul più bello – lei scantonava.
- A:** Stia pur certa che non gliel'ho nominato invano. Wagner è, dopo Beethoven, la più grande figura del nostro centro musicale. Per di più egli è stato un agitatore di altissimi problemi. Ha dominato il secolo come nessun altro artista e la sua opera, una volta impostasi nel mondo, esercitò un suo forte influsso sui contemporanei e sui posteri tedeschi e non tedeschi, e ciò a prescindere dalla ripercussione che la sua arte determinò nella poesia e nell'estetica del teatro musicale. Si può asserire che fino al primo conflitto mondiale la musica abbia obbedito, talvolta suo malgrado, alla forza d'attrazione del teatro wagneriano.
- B:** E questo fu un bene o un male?
- A:** Che ingenua domanda! Fu semplicemente la risultante di una condizione storico-psicologica che, essendo durata così a lungo, ci dà quindi la misura dell'ascendente esercitato da Wagner, finché la guerra non fece nascere il bisogno di un'arte nuova.
- B:** Ebbe forse allora l'arte nuova il potere di detronizzare Wagner?

¹² Michail Ivanovič Glinka (1804-1857).

¹³ Carl Maria von Weber (1786-1826); Heinrich August Marschner (1795-1861).

- A:** Detronizzare Wagner? La sua espressione potrebbe sembrare altisonante, ma invece è perfettamente intonata all'argomento. Wagner infatti fu oggetto di un vero e proprio culto. Dopo essere stato fieramente osteggiato, divenne l'idolo delle folle; ma stia pur certa nessun'arte nuova o antica riuscirà a sbalzarlo dal trono.
- B:** È quello che pensavo anch'io. Se le ho rivolto quella domanda, era solo perché di quando in quando mi capita di leggere o di dover sentire certi giudizi su Wagner...
- A:** Lo so, lo so! Li ho letti anch'io tante volte, signorina! Oggi è di moda trattare Wagner come un romantico sofferente di ipertrofia che il tempo ha sgonfiato. Ciò è ben triste e accusa solamente la miseria spirituale di chi crede di formulare così un giudizio, come si suol dire, aggiornato.
- B:** Badi però che anche grandi musicisti come Strawinsky non si sono espressi diversamente.
- A:** I giudizi di un grande musicista come lui sono interessanti in quanto contribuiscono a farci conoscere i suoi gusti, le sue predilezioni, le sue avversioni, ma come lei sa, l'artista è un pessimo giudice dell'opera altrui.
- B:** Già, basterebbe pensare alle critiche mosse dallo stesso Wagner a Meyerbeer, a Schumann, Berlioz, a tantissimi altri musicisti del suo tempo.
- A:** Appunto. Schumann resta ciò non pertanto un grande romantico e Meyerbeer sarebbe sparito dal teatro anche senza le avvelenate censure di Wagner.
- B:** Era un forte polemico il maestro tedesco, non è vero?
- A:** Egli portava nella polemica lo stesso ardore che lo soccorreva all'atto di comporre, di dirigere un'orchestra, d'avventurarsi in una passione amorosa. Obbediva all'impulso iniziale ma poi riusciva a indirizzarlo verso una meta ben precisa. Sapeva attendere e costruire in silenzio, sfidando tutti gli ostacoli. Se egli poté assistere all'apoteosi della sua arte nel teatro di Bayreuth, per lui costruito, ciò è avvenuto soprattutto per virtù di quella sua indomita costanza.
- B:** Com'è stata la vita di Wagner?
- A:** Vasta e romanzesca, come ben poche altre vite d'artista. Sogni di gloria e fiere delusioni, passioni capricciose e amori profondi, miseria e ricchezza, amicizie e inimicizie potenti lo accompagnarono in un'agitata alternativa. E da ogni evento egli trasse un novello stimolo a operare.

B: Fu un musicista precoce?

A: Precoce no, perché cominciò a comporre vero i 17 anni, età in cui Mozart, Schubert, Medelssohn avevano già scritto delle pagine magistrali. I primi anni della sua giovinezza sono musicalmente poco significative e non lasciano davvero sospettare il genio venturo. Ma neppure è lecito asserire che giunse tardi a padroneggiare la tecnica della composizione. Generalmente la sua prima opera teatrale che meriti tal nome è considerata il *Rienzi*, composto a 27 anni. La verità è invece che esso succede a una estesa serie di opere, frammenti d'opera, lavori sinfonici e vocali, in parte distrutti dallo stesso autore o andati perduti, in parte mai eseguiti o riprodotti in quegli anni, e tutti rimasti sconosciuti a una più vasta cerchia di pubblici.

B: Fra questi lavori c'è anche l'opera *Le Fate*, dico giusto?

A: Sì, Wagner la scrisse a vent'anni, ma non la vide mai rappresentata. L'anno dopo scrisse *Il divieto d'amare*, che invece fu inscenato al Teatro di Magdeburgo, dove il Maestro era stato assunto in qualità di direttore d'orchestra. Cominciano anni difficili per il Maestro...

[...]¹⁴

A: Ora bisogna abbandonare il romanzo per riprendere la storia. Wagner era ormai un artista di larga fama. I tempi avversi in cui a Parigi aveva dovuto accettare i lavori più umilianti per vivere, con la speranza vana di vedervi rappresentata una delle sue opere, erano per lui finiti per sempre. Il *Rienzi*, tagliato ancora secondo il modello della grande opera di Spontini e Meyerbeer; *L'Olandese Volante*, già così wagneriano nell'agitata *Ouverture* e nel vasto finale, il *Tannhäuser* con i suoi larghi tratti drammatici e certe incantevoli scene liriche, con il fremito di un'orchestra parlante un linguaggio di un'arditezza fino ad allora sconosciuta: codeste opere avevano fatto convergere su di lui l'attenzione dei pubblici e dei critici tedeschi, pur attraverso le immancabili avversità che un artista, più forte sia il suo spirito innovativo, più numerose suole incontrare sul suo cammino

B: Wagner aveva composto il *Lohengrin*, prima di dover abbandonare la Germania?

A: Sì, ma l'opera non fu rappresentata che qualche anno dopo a Weimar sotto la direzione di Liszt, che divenne il suo più grande amico e il più appassionato divulgatore della sua arte.

¹⁴ Omessa per brevità la parte riguardante la biografia.

- B:** *Lohengrin* è considerata un'opera giovanile del maestro. Le sembra davvero ancora tanto lontana da quello che sarà lo stile del dramma musicale?
- A:** Quanto a concezione drammatica, il *Lohengrin* possiede certe ingenuità di vecchio libretto d'opera. Non sempre la musica riesce a farcelo dimenticare, ma essa sgorga con pienezza d'ispirazione per quasi tutto la svolgersi del lavoro ed ha certi tratti degni del Wagner più maturo.
- B:** Ad esempio, il *Preludio* del primo e terzo atto, l'arrivo del cigno e la congiura del secondo atto, che mi par preannunciare l'atmosfera del *Tristano*.
- A:** Infatti l'uso del declamato, lo sfondo notturno creato dall'orchestra, il respiro della musica abbracciante un'intera situazione, sono già caratteristiche profonde del dramma musicale.
- B:** Vorrebbe spiegarmi in che si differenzia il dramma musicale dell'opera?
- A:** La spiegazione potrebbe trovarla negli scritti teorici di Wagner, specialmente nel trattato *Opera e Dramma*. Ma l'avverto subito che la teoria wagneriana come illuminazione della sua arte stenta a persuadere per se stessa. In sostanza Wagner asserisce che nell'opera la musica è il fine, mentre nel dramma musicale è il mezzo per il quale il dramma si attua. Ora i grandi musicisti che scrissero per il teatro intesero sempre di adeguare la musica alla necessità drammatica: Monteverdi, Gluck, Mozart mirano in sostanza agli stessi ideali di Wagner, esprimendosi con i mezzi del loro tempo. Anche la tanto esaltata fusione fra poesia e musica non è poi il motivo costituente la vera grandezza del teatro wagneriano, perché in realtà lo spirito della musica finisce col prevalere anche nei suoi drammi. Wagner appartiene all'umanità per l'altezza del suo genio musicale assai più che per la sua poesia.
- B:** Non si possono scindere dalla sua personalità il musicista e il poeta. Non costituiscono essi due aspetti integratisi a vicenda?
- A:** D'accordo. Sono due aspetti inscindibili. Ma come dalla sua opera la musica prevale sulla poesia, così doveva prevalere in lui il musicista sul poeta. Nessuno potrà disconoscere l'ammirevole costruzione drammatica dell'*Oro del Reno* o la serena poesia dei *Maestri Cantori*. Tuttavia, solo per virtù della musica esse sono diventate delle opere universali. Poco fa lei mi ha chiesto quali caratteristiche possiede il suo teatro.
- B:** Appunto e attendo ancora una spiegazione.

A: Ecco, esso si distingue per l'importanza del commento sinfonico che vi assume all'incirca le funzioni del coro greco, per il respiro vastissimo, onde la necessità di abolire almeno apparentemente i limiti della forma chiusa, per la ricchezza e varietà del linguaggio orchestrale, per il canto degli attori svolgentesi nella forma di un declamato, per l'abolizione dei pezzi d'insieme e del coro, ancorché qualche volta Wagner se ne dimentichi e crei un capolavoro come il quintetto dei *Maestri Cantori*. Altri fattori contribuiscono alla creazione del dramma wagneriano: l'applicazione metodica dei temi conduttori, il pronunciarsi del sinfonismo appena una situazione musicale lo consente. Questi i segni esteriori della sua arte essenzialmente romantica, sulla quale negli anni della maturità del maestro agì il pensiero di Schopenhauer e Nietzsche. Ma generalmente si attribuisce un'importanza soverchia all'azione esercitata dalla filosofia sull'opera wagneriana. Con o senza il contributo del pensiero schopenhaueriano il *Tristano* è però il punto culminante della sua vita. La sua riforma è qui pienamente attuata, senza quel ferreo rigore che poi incontreremo nella *Trilogia*...

B: «Trilogia» o «Tetralogia»?

A: Meglio *Trilogia*: perché l'*Anello del Nibelungo* si compone di tre giornate: la *Walkiria*, il *Sigfrido*, il *Crepuscolo degli Dei*, cui fa da prologo o da vigilia *L'Oro del Reno*. Come grandiosità di concezione la *Trilogia* è il suo lavoro più eccelso, quello che fa di Wagner un Titano, ma il *Tristano*, *I Maestri Cantori*, il *Parsifal* sono degli altri mondi, degni di fronteggiare quello ora splendente, ora cupo, ora epicamente solenne dei Nibelungi.

B: Quale lavoro wagneriano preferisce?

A: Francamente non saprei rispondere. Credo però che il *Tristano* potrà morire solamente quando non esisterà più l'amore.

Ascolto: *Preludio e morte d'Isotta*, dal *Tristano e Isotta*.

A: Una volta preso in esame il dramma musicale wagneriano, possiamo abbandonare il teatro per vedere quanto nella seconda metà dell'Ottocento stava accadendo nel campo sinfonico.

B: Vuole che le scodelli la mia "sapienza"?

A: Ma certo, cominci pure.

B: Ecco... cominciare mi è difficile... Mi dia lei un cenno, per favore, poi comincerò.

A: Potrebbe prendere le mosse dalla sinfonia romantica, quella schumanniana, per rinnovarne i caratteri che la distinguono, ma la fanno anche apparire in una luce discreta, che è quasi penombra rispetto alla sinfonia beethoveniana.

B: Grazie dell'imbeccata. Dunque Schubert, Schumann, Mendelssohn avevano scritto delle sinfonie facendovi penetrare la nota romantica attraverso il Lied e ammorbidendo di conseguenza il carattere della sinfonia classica. Solamente nel tardo Ottocento riuscirà a Brahms di infondere nuovo vigore alla sinfonia, riaccostandosi al modello classico e riprendendo la dialettica del discorso usata da Beethoven. Dico bene?

A: Sì, ma ciò non impedisce che *l'Incompiuta* e la *Sinfonia Grande* di Schubert siano delle opere non meno godibili, non meno importanti di quelle brahmsiane, appunto perché ci dicono delle cose nuove pur essendo nate all'incirca negli anni della *Nona Sinfonia* [beethoveniana]. E questa è una virtù del genio che bisogna saper apprezzare.

B: Oh, ma io intendevo solo precisare che in Brahms si sente una forza più rude. L'architettura del suo discorso mi pare posseda una solidità affine a quella beethoveniana.

A: E solo per queste qualità le piacciono le sinfonie di Brahms o non piuttosto per degli altri attributi di più intima natura?

B: Ecco, sì, l'intimità della sua musica, espressa in un modo ora aspro, ora dolce mi commuove particolarmente. Ma l'energia con cui egli si sottrae a un abbandono sentimentale attraverso gli scatti del ritmo e della modulazione, l'equilibrio solidissimo di cui si compongono i vari e spesso contrastanti motivi del suo mondo interiore mi sembrano una delle caratteristiche brahmsiane più profonde.

A: Giustissimo. Questo vale in generale per la musica di Brahms e non solo per le sue quattro sinfonie.

B: Veramente ne ha scritte poche a paragone degli altri sinfonisti.

- A:** In compenso ciascuna è un'opera d'arte di infinita bellezza. Non si può neppur parlare di una linea ascendente nell'attività sinfonica del maestro. La prima *Sinfonia*¹⁵ ancorché più direttamente nutrita di esperienze beethoveniane è già sostanzialmente sua ed è costruita con lo stesso alto magistero delle altre. È logico che non potrebbe essere diversamente, avendo Brahms scritto questa sinfonia nella pienezza degli anni, nell'età cioè in cui Beethoven aveva composto la *Nona* e Strauss avrebbe già da un pezzo concluso la serie dei poemati sinfonici. Non era quello però il suo primo lavoro orchestrale di grande impegno. Bisogna tener presenti inoltre l'ardita impostazione sinfonica del *Concerto per pianoforte in re minore* [n. 1 op. 15] o le ricchissime *Variazioni su un tema di Haydn*, per non dire delle sue *Serenate*, se si vuol farsi un'idea del cammino percorso da Brahms in quella direzione, prima di imboccare la strada maestra della sinfonia.
- B:** Delle quattro sinfonie sue prediligo la quarta¹⁶ per il suo tono elegiaco, coronato dal quello stupendo finale. È un tema con variazioni, non è vero?
- A:** Più esattamente detto, è una *Passacaglia* con trentadue variazioni, costruite come una tale forma, sopra un tema ostinato, cioè di volta in volta ripetuto. Brahms è qui polifonista altamente ispirato. Ma la predilezione che lei ha per questa sinfonia muove probabilmente da ragioni del tutto personali. Non meno belle sono le altre, anche perché da questa profondamente diverse. Una singolare virtù di Brahms sinfonista è proprio questa: ciascuna delle quattro partiture ha, come in Beethoven, la sua fisionomia distinta. Alla prima in do minore, che potrebbe essere qualificata la sua "Patetica", segue la *Sinfonia* [n. 2] *in re maggiore* [op. 73] profumata di freschezza e sgombra di affanni. Poi segue la *Sinfonia* [n. 3] *in fa maggiore* [op. 90] traboccante di energia e concepita con una novità di svolgimenti derivante da Beethoven, in quanto i temi stessi si pronunciano con un respiro così vasto da consentire un raccorciamento del conseguente sviluppo.
- B:** Trovò pronta comprensione Brahms tra i contemporanei?
- A:** Vinte le inevitabili resistenze che ogni grande artista incontra sul suo cammino, egli assistette al progressivo diffondersi della sua opera, che finì col penetrare profondamente nella coscienza dei pub-

¹⁵ *Sinfonia n. 1 in do minore* op. 68.

¹⁶ *Sinfonia n. 4 in mi minore* op. 98.

blici tedeschi. Senonché l'ascesa del suo nome coincide con il vittorioso dilagare dell'opera wagneriana. Per un lungo periodo i nomi di Brahms e Wagner furono sbandierati colme due insegne di battaglia, simboleggianti le opposte tendenze della musica: Brahms era portato sugli scudi dai fautori della musica pura, ispirata ai canoni dell'arte classica, Wagner per contro era considerato il rivoluzionario, il creatore della cosiddetta "musica dell'avvenire", che sarebbe diventato il nostro presente. La contrapposizione di Brahms a Wagner fu peraltro una di quelle assurdità che sogliono verificarsi quando le passioni accalorate tengono il posto del giudizio sereno.

B: Sicché chi affermava la grandezza di Brahms era implicitamente avverso a Wagner e viceversa?

A: Proprio così, con la sola variante che il più delle volte l'avversione era tutt'altro che implicita, ma si dava a conoscere in modo patente e aggressivo.

B: E Brahms scese in lizza per la difesa della sua arte?

A: No, ciò non era nel suo carattere di uomo schivo, alieno da ogni sorta di esibizionismi. Egli anzi si dimostrò più intelligente dei suoi ammiratori piccoli e grandi, perché non negò mai la potenza della musica wagneriana. Una partitura, quella dei *Maestri Cantori*, per esempio, egli l'ammirava sinceramente. E, in realtà, lo spirito anticheggiante di quella musica su cui passa il soffio animatore dei nuovi tempi doveva piacergli assai. Più di una volta egli avrà pensato che la distanza fra sé e il rivale enorme non era poi invalicabile.

B: Il "rivale enorme"? Lei considera allora Wagner di molto superiore a Brahms?

A: Veramente non amo i raffronti. E questo al quale lei vorrebbe indurmi mi sembra di pessimo gusto.

B: E perché mai, se è lecito chiedere?

A: Perché si tratta di due artisti operanti in campi diversi, anzi opposti. Se mai, comprenderei piuttosto un accostamento di Brahms con Bruckner¹⁷.

B: Mi arrendo allora alle sue ragioni. Ma quel che mi dirà di Bruckner dovrò accettarlo passivamente, perché purtroppo di lui conosco solamente la quarta *Sinfonia "Romantica"* [in mi bemolle maggiore].

¹⁷ Anton Bruckner (1824-1896).

- A:** È già qualche cosa, ma non è sufficiente per potersi formare della sua musica un giudizio sicuro.
- B:** Eh, lo so anch'io. A quanto però mi dicono quasi tutti coloro che hanno più estesa conoscenza della musica bruckneriana, le sue sinfonie generano stanchezza per l'eccesso delle loro dimensioni, nonostante le molte bellezze che vi sono contenute.
- A:** Sono infatti dei lavori condotti con dei larghissimi svolgimenti. Risentono dell'influsso lisztiano e wagneriano, anche in questa loro epica larghezza, la quale fuori dal poema e dal dramma perde alquanto della loro efficacia. Questo l'aspetto negativo della sinfonia bruckneriana, compensato da autentici valori di spontaneità e grandezza di concezione. Bruckner è un'anima candida e austera su cui la commozione s'incide con tratti profondi. Ed è musicista fortissimo e senza tentennamenti stilistici, si crea un linguaggio ricco di espressioni necessarie al suo pensiero sinfonico ansioso d'avvenire, pur non sprezzando i legami con Beethoven e massimamente con Schubert, col quale ha comuni l'abbondanza melodica e l'aria alle volte astutamente paesana. Le sue sinfonie sono scritte con passione anche se oggi possono apparire un po' enfatiche, come del resto ci suonano enfatici tanto tratti delle sinfonie di Mahler. Ciò non impedisce che nella musica di Bruckner ci siano forza, originalità, alle volte vera grandezza. Certi musicologi tedeschi lo preferiscono addirittura e Brahms...
- B:** Eccoci finalmente a un raffronto nudo e crudo.
- A:** Ma non sono io a farlo, questa volta.
- B:** Ebbene, mi dica almeno se è d'accordo con quei musicologi...
- A:** Le confesso di no. Brahms ha chiarezza, il giusto senso delle proporzioni, un'umanità insomma governata da equilibrio psicologico che purtroppo non mi riesce di trovare tanto di sovente nelle sinfonie bruckneriane. Le loro dimensioni accusano quel fenomeno di titanismo che, a detta del filosofo Spengler¹⁸, si verifica solitamente quando una civiltà è prossima al tramonto. Ciò vale in misura più estesa per le nove sinfonie di Mahler, che includono pagine di trasparente bellezza accanto a tratti magniloquenti spesso concepiti con un implicito programma. L'apparato orchestrale già notevolmente ampliato nel-

¹⁸ Oswald Spengler (1880-1936), autore, tra le altre opere, di *Il tramonto dell'Occidente* (1917).

le ultime delle nove sinfonie bruckneriane, in cui sono introdotte le tube con procedimento wagneriano, diventa in Mahler più voluminoso ancora. Neanche Riccardo Strauss, fatta eccezione per la *Sinfonia delle Alpi*, ha mai usato uno strumentale così denso.

B: Davvero? Vorrebbe dirmi com'è composta una partitura mahleriana?

A: Non tutte le sue sinfonie sono così cariche, ma per darle un esempio di un'impostazione strumentale fra le più pesanti, le elenco gli strumenti richiesti per la sua *Sesta Sinfonia*: 4 flauti e un ottavino, 4 oboi e un corno inglese, 4 clarinetti e un clarinetto basso, 4 fagotti e un controfagotto, 8 corni, 6 trombe, 5 tromboni, arpe e celeste chi più ne ha più ne metta, un corpo ipernutrito di strumenti ad arco e una batteria interminabile di fronte alla quale quella di una normale orchestra jazz è un gingillo...

B: Dice sul serio?

A: Sul serio. Pensi che ci sono campanelli, campane dietro la scena, grancassa, tamburo e tamburello, piatti, tam-tam, martello, raganella.

B: Vi debbono risultare effetti grandiosi.

A: Sì, la grandiosità è appunto una caratteristica mahleriana e in ciò ha dei punti di contatto con Berlioz. Ma la musica più genuina di Mahler è nelle espressioni semplici, quando ad esempio tocca la nota popolare. Allora diventa un poeta di profonda emotività. In talune sinfonie egli ha introdotto anche la voce, come già, dopo la *Nona* di Beethoven, avevano usato fare, per non dire osato, Liszt nella *sinfonia Faust* e Berlioz nel *Romeo e Giulietta*.

B: Di Mahler tuttavia si parla molto più di quanto in realtà non si conosca, non le pare?

A: È vero, sì. Ma è difficile che il maestro, rimasto impopolare ai suoi anni, si conquistò una popolarità ora che l'arte guarda a orizzonti opposti ai suoi. E poi, vede, l'opera di Mahler è contemporanea al poema sinfonico straussiano, nel quale lo spirito del suo tempo ha trovato la più geniale espressione.

B: Ma Strauss non rappresenta un altro genere della musica strumentale, quello a programma?

A: Sì, ma come mi par d'averle detto a una precedente lezione, nello Strauss il programma non è determinante, non infirma cioè i fondamentali principi costruttivi della musica pura. Nel *Don Giovanni*, per esempio, la poesia di Lenau gli è solo di pretesto per atteggiare sinfonicamente la sua lirica, che arde di giovinezza e muove alla con-

quista di nuove posizioni all'estremo margine della tradizione wagneriano-lisztiana. Il poeta dilata qui ancora la sua forma accogliendovi una ricchissima serie di episodi secondari, ma le grandi linee sono condotte in modo tale che i temi principali si ritrovano attraverso le simmetrie volute dalla sinfonia classica. Lo stesso principio costruttivo c'è in *Morte e Trasfigurazione*, che Strauss scrisse dopo aver superato una grave malattia. Il programma è già implicito nella musica e tanto poco lo preoccupa il testo letterario, che l'interpretazione in versi in funzione del testo ispiratore avviene a posteriori. Guardiamo ora allo svolgimento musicale: esso è oltremodo serrato, con un'introduzione lenta, un allegro espositivo, uno sviluppo vastissimo ma concentrato, la ripresa e infine l'epilogo con la sua apoteosi wagnerianizzante. Ancora dunque lo schema del tempo di sonata.

B: Eppure la sua musica è tanto fervida di elementi nuovi.

A: Ciò non toglie che per i suoi scopi egli non abbia rinunciato a valersi di modelli preesistenti. Riprendere con uno spirito nuovo delle forme antiche è uno dei suoi procedimenti prediletti e, aggiungerei, il modo d'operare d'ogni grande artista.

B: Anche il *Till Eulenspiegel* è costruito su modello classico?

A: Sì, con esso egli ripristina lo spirito del rondò, rielaborato con libertà d'espressione. Il poema è impostato su quattro temi ricorrenti di cui quello maliziosissimo di Till, il protagonista, ha la funzione del ritornello, ripresentato appunto con maggiore frequenza. *Till* è il capolavoro sinfonico di Strauss. Vi ritroviamo i tratti salienti del suo carattere: l'umore burlesco, il sarcasmo, l'argento vivo della sua irrequietezza e, al fondo, una liricità capace di salire e ardere per brevi istanti.

Ascolto: R. Strauss, *I tiri burloni di Till Eulenspiegel*.

A: Le nostre lezioni , cara signorina, stanno per finire. Ormai siamo giunti alle soglie del Novecento. [...¹⁹] Ecco, vede, sul limitare del nostro secolo si scoprono due opposti indirizzi musicali: il tedesco e il francese. Quello tedesco è impersonato per un verso da Max Reger, per un altro da Riccardo Strauss, con il quale continua la tradizione brahmsiano-wagneriana. E con Reger conviene aggiungere la tradizione bachiana. L'indirizzo francese è invece rappresentato principalmente da Debussy, Ravel e Dukas, che nasce in reazione a Wagner con il proposito di restituire alla musica francese il suo carattere nazionale.

B: Il wagnerismo era dunque penetrato anche in Francia?

A: Sì, molti compositori fra gli anni Ottanta e il Novecento, volenti o nolenti, ne avevano subito l'ascendente. Ne era uscita un'arte d'imitazione destinata a un'effimera vita, come ad esempio l'opera *Sigurd* di Reyer²⁰. Anche fuori del teatro, nell'ambito della musica orchestrale, Wagner era ormai avvertibile per l'uso del cromatismo, per gli effetti dell'orchestrazione. Per altro, un senso innato dell'euritmia faceva sì che i più notevoli fra quei compositori non si avventurassero in alto mare e usassero parti del sistema wagneriano con un criterio corrispondente alla loro indole profondamente diversa, adeguandolo, si capisce, alla loro più modesta capacità creativa. In questi casi anzi l'accostamento a Wagner riuscì fecondo all'aria francese, quando cioè il musicista fosse riuscito a far predominare la propria nota personale. Lei ha presente l'atto del giardino di *Sansone e Dalila* di Saint-Saëns?

B: Sì, perfettamente. Per me è la scena più appassionata e più poetica di tutta l'opera.

A: Condivido la sua impressione. Indubbiamente in quel lungo duetto erotico scorrono fremiti wagneriani, che richiamano non solo il *Lohengrin*, ma anche il *Tristano*. Nondimeno il Saint Saëns riesce a dire qualcosa di fondamentalmente suo. Non è lecito parlare di imitazione, ma piuttosto d'una assimilazione geniale. Anche Cesare Franck è una forte personalità. Nonostante le sue simpatie per

¹⁹ Omesso per brevità un passo discorsivo, riguardante gli assunti della lezione precedente.

²⁰ Louis Etienne Ernest Rey, detto Ernest Reyer (1823-1909), le cui opere principali sono *Sigurd* (1884) e *Salambô* (1890), eseguite in prima rappresentazione a Bruxelles.

il cromatismo wagneriano, è stato un musicista d'incalcolabile importanza per le sorti della musica francese avanti l'affermazione di Debussy. Dobbiamo innanzi tutto tener presenti le condizioni svantaggiose per l'arte in cui egli iniziò la sua opera di compositore, in quella Parigi musicalmente ancora tutta dedita alle frivole e insulse musicchette. Egli risollevò la musica strumentale ad un alto livello, infondendole insieme con un respiro larghissimo la solennità della commozione, che possiede anche momenti di candore, vibrazioni sentimentali degne di un poeta delicatissimo.

B: Ora lei mi fa pensare alla *Sonata per piano e violino* e alle *Variazioni sinfoniche*.

A: Quelle sono infatti due opere particolarmente felici. Ma io intendevo ancora riferirmi a certi brani per l'organo e per il pianoforte, alla *Sinfonia in re minore*, a taluni tratti delle *Beatitudini*, al *Quartetto d'archi*. E molti altri lavori ci sarebbero da aggiungere ancora.

B: Non trova qualche volta la sua musica un tantino divagante, appesantita dal procedimento?

A: Alle volte sì. Franck non è un musicista interamente francese – come lei sa, egli è belga – e si direbbe che qualche stilla di sangue teutonico gli sia colata nelle vene, quando ne si ascoltino delle pagine di massiccia elaborazione, come il primo tempo della *Sinfonia in re minore*, che inizia e continua per un bel tratto con un fare quasi wagneriano. La struttura psicologica di Franck è quella di un artista d'altri tempi. Ricorda gli antichi polifonisti fiamminghi dai quali egli discende. Ma i mezzi della sua tecnica esercitarono una forte azione nel suo tempo, com'è attestato dai suoi numerosi discepoli, fra i quali emergono il d'Indy, il Duparc, lo Chausson e il geniale Lekeu²¹, morto a 24 anni. La corrente francese che prese vigore dopo la morte di Franck, vissuto nell'ombra e sconosciuto alla moltitudine, non era però destinata ad avere un seguito di opere vitali, perché intanto l'arte si era andata orientando verso l'impressionismo, di cui Claudio Debussy diventava per la musica il geniale esponente.

B: Se non sbaglio, il termine impressionismo viene dalla pittura, non è vero?

A: Precisamente. La musica aveva finito per stringere alleanza con l'impressionismo pittorico sorto alla metà dell'Ottocento e ne divideva il

21 Vincent d'Indy (1851-1931); Henri Duparc (1848-1933); Ernest Chausson (1855-1899); Jean Joseph Nicolas Guillaume Lekeu (1870-1894).

progresso d'arte condensato nel motto "prevalenza del colore sul disegno". Il che, tradotto in musica, significa un predominio dei valori armonici e timbrici su quelli melodici.

- B:** Sicché, secondo tale teoria, la melodia in Debussy è un elemento d'importanza secondaria. Non mi pare giusta la definizione. Io sento distintamente scorrere una linea melodica nella musica debussiana, anche se essa non si svolge con le simmetrie abituali del discorso.
- A:** Giustissimo. Bisogna appunto saperne cogliere il procedere volubile, irrequieto, e intenderne il respiro attraverso le interruzioni ingannevoli, oltre le sottilissime fluttuazioni del colore. L'arte debussiana è il prodotto di un'estrema raffinatezza ed è arte essenzialmente moderna, in quanto si libera dall'Ottocento per quello che esso possiede di accalorato, di romanticamente solenne, di troppo pesante in seguito alle soverchie esperienze vissute. La sua musica è, di contro, fresca e cangiante e possiede la leggerezza dell'aria da cui sembra essere nata. Predominano in essa i colori chiari, come nella pittura di Monet, Manet, o Renoir, Cézanne. Il suo fascino è di natura atmosferica. Abolito vi è il contrappunto considerato d'impaccio alla fantasia; abolito o ristrettissimo e rinnovato nell'uso lo svolgimento tematico, cui già i romantici avevano tolto una funzione dialettica; abolito vi è il cromatismo, questo elemento faustiano della musica che aveva dato una voce alle aspirazioni, alla gioia e al dolore dell'Ottocento, che Chopin, Schumann, Wagner avevano agitato con tanta potenza. Attenuate vi sono inoltre le tinte orchestrali ed evitati per lo più i forti contrasti.
- B:** Con tante abolizioni e limitazioni che cosa resta allora nell'opera di Debussy?
- A:** Resta una commozione improvvisa, non condotta oltre il suo limite nativo attraverso delle evoluzioni associative. Resta un'atmosfera palpitante, dove la sensazione o anche, se vuole, uno stato lirico si risolve in arabeschi sonori. La sua musica non vuole instillare dei sentimenti che la psicologia del passato soleva considerare profondi. Il singolarissimo pregio di Debussy sta appunto in questo: che egli, sottraendosi all'azione del *pathos* settecentesco, ha superato la tradizione e di là da quella ha colto una visione spesso pallida e incantata e come immersa in un chiarore antelucano, non ancora mai prima ritratta da alcuno. Per questo egli è l'iniziatore di un nuovo periodo musicale. Il suo coetaneo Strauss rispetto a lui sembra appartenere

a un'altra generazione; a prescindere dal dato puramente anagrafico egli lo è di fatto nel quadro della storia.

- B:** Immagino che questa sia anche la ragione per cui Strauss si conquistò il pubblico molto prima di Debussy, eccezion fatta per i raffinati che subito intuirono nella sua musica l'uomo dei nuovi tempi.
- A:** Erano ben pochi quei raffinati, come li chiama lei, a Parigi al tempo del *Preludio al pomeriggio di un fauno*. Debussy dovette attendere alquanto, prima di riuscire ad imporsi.
- B:** Quanti anni aveva il Maestro, quando scrisse questo *Preludio*?
- A:** Aspetti: il lavoro è del '92. Debussy aveva dunque trent'anni. Stupenda originalità in questa musica, non è vero?
- B:** E poi è così chiara, così trasparente. Tutto il contrario dell'egloga di Mallarmé che pur ha dato lo spunto al musicista. Per amore a Debussy me la sono letta, ma le confesso che molti tratti mi son rimasti oscuri.
- A:** Si consoli, cara signorina: gli stessi francesi dicono oscuro il simbolismo di Mallarmé.
- B:** Meno male.
- A:** Ciò non esclude tratti di grazia, di sensualità finemente espressiva nel poeta francese. Certo è che la musica ha saputo dilatare la poesia ad un respiro di universale commozione: Musica giovanile e già interamente immersa nella luce debussiana. Ascoltiamola...

Ascolto: C. Debussy, *Prélude à l'Après-midi d'un faune*.

- A:** Conviene peraltro distinguere dal Debussy giovanile quello degli anni più avanzati. Il suo strumentale infatti vi si presenta ancora più rarefatto e con un'aumentata fluidità di elementi espressivi, di cui più o meno quasi tutti i musicisti venuti di poi hanno saputo ricavare qualche insegnamento. C'è quindi notevole diversità fra il *Pomeriggio di un fauno* o i tre squisiti *Notturmi* orchestrali e l'*Iberia*, ove l'impressionismo ha tocchi ancora più aerei, diffusi come un fluido natante nell'atmosfera.
- B:** I tre *Notturmi* sono per il mio gusto le sue più belle pagine orchestrali.
- A:** Non so se per intrinseco valore possono dirsi superiori alle altre partiture, ma sono composizioni delle più avvincenti, anche perché di dimensioni brevi. Debussy non ama costruire su vasti piani. Gli sviluppi gli sono estranei, perché lo stato d'animo cui egli dà vita non comporterebbe un'amplificazione, senza perdere della sua immediatezza.

L'arte è come una luce che scaturisce improvvisa: essa deve colpire i sensi e l'immaginazione dell'ascoltatore. Tuttavia Debussy sa anche creare delle felici eccezioni alla regola: pensi al suo poema *Il Mare*.

B: Appunto...

A: Ecco uno dei suoi pochi lavori alquanto sviluppati. Se nei primi tempi nasce ancora dal senso timbrico-armonico, il finale denota una certa saldezza costruttiva, derivante da una tematica che non disdegna gli sviluppi e i ritorni di un'idea. Eppure è una musica schiettamente debussiana anche questa. Si può asserire che l'arte moderna non conosca musicista più conseguente e più originale di lui. Tale rimane Debussy anche quando scrive per il teatro. Il suo *Pelléas et Mélisande* è pertanto un'opera d'importanza fondamentale per la scena, sgombra d'ogni residuo drammatico ottocentesco, fremendo per una commozione che mai cede alle lusinghe della pura sinfonia, né si lascia fuorviare da amplificazioni che alla psicologia sottilissima debussiana apparirebbero retoriche. Alla base della partitura è una semplicità sconosciuta al teatro di quell'epoca, ma per intenderla occorre della preparazione spirituale. Per l'evanescenza del suo discorso, per la naturale refrattarietà a tutto quel che il teatro ha di violento e corposo, il *Pelléas* è l'antitesi della straussiana *Salomè* concepita in quegli stessi anni. Non voglio dire con questo che il Debussy più eloquente sia proprio quello del *Pelléas et Mélisande* e del *Martirio di San Sebastiano* intonato, come lei sa bene, al *Mistero di D'Annunzio*. La sua opera più tipica in cui si attua e da cui procede la sua arte è quella per il pianoforte. Con le due raccolte di *Preludi*, con gli *Studi*, con l'arditissimo *Bianco e nero* per due pianoforti egli ha creato l'ultimo capolavoro della letteratura per la tastiera. Quanto poi alla rivoluzione apportatavi in sede puramente tecnica, essa non è meno profonda di quella operata nell'età romantica da Liszt e Chopin. Immenso seguito ha avuto Debussy sia pure attraverso l'innesto della musica russa e massimamente di Mussorgsky, dal quale lo stesso maestro aveva derivato le prime determinanti impressioni. In Francia nessuno seppe sottrarsi al suo influsso, neppure Ravel, per non dire di Dukas, che però resta aderente a una costruzione tradizionale. Anche il giovane Stravinsky dell'*Uccello di fuoco*, dei *Fuochi d'artificio*, del *Canto dell'usignolo* è passato attraverso l'esperienza debussiana. Altrettanto dicasi per gli spagnoli Albéniz e de Falla, o per l'ucraino Szymanowsky, per gli inglesi

Scott e Delius²². Anche in Italia Debussy trova risonanza: ne trae incitamento particolarmente significativo il Respighi, per le sue vaste impressioni sinfoniche. Ascolti ora alcune liriche per canto e pianoforte di Debussy. Esse sono trasparenti e maliose, così diverse dalle liriche straussiane e regeriane, con quella trama pianistica tanto densa che alle volte pare la riduzione di uno spartito d'opera. Ecco due canzoni delle tre formanti la collana *Chansons de Bilitis*: *Il flauto di Pan* e *la Capigliatura*. In chiusa un'interpretazione di Walter Gieseking: *Le colline d'Anacapri*.

Ascolti: C. Debussy, da *Trois chansons de Bilitis: La flûte de Pan e La chevelure*.
Dai *Preludi*, libro I: *Le colline d'Anacapri*.

LA MUSICA CONTEMPORANEA

- A:** Eccoci giunti alla musica contemporanea, vale a dire al periodo che presenta le maggiori difficoltà di giudizio a chi si accinga a trattarne, sia pure sommariamente, la vastissima materia. È una materia scottante, le assicuro.
- B:** Anzi, diciamolo pure, una materia ancora allo stato incandescente.
- A:** Ecco, brava. Vedo che ci intendiamo a meraviglia. Affinché gli argomenti che tenderemo di trattare diventino storia, bisogna che la materia si raffreddi oppure, se vuole, bisogna che noi stessi mettiamo al bando le nostre predilezioni e le nostre avversioni, lasciando parlare i fatti o imponendoci un esame obiettivo di quel che il Novecento ha finora prodotto di particolarmente importante.
- B:** Mi rendo conto benissimo dei suoi scrupoli. Capisco anche l'impossibilità di dare in certi casi un sicuro giudizio su un indirizzo musicale o di un artista, mancandovi ancora la necessaria distanza che crea la prospettiva storica. Ma per mio conto, preferisco le vedute magari incomplete, ma derivanti da una diretta osservazione, ai panorami di maniera costruiti sulla scorta del documento rimasto inerte e non interrogato.

22 Isak Albéniz (1860-1909); Manuel de Falla (1876-1946); Cyril Meir Scott (1879-1970); Frederick Theodore Albert Delius (1862-1934); Karol Szymanowsky (1882-1937).

- A:** Ebbene, incominci allora lei col dirmi quale sia per i suoi gusti il musicista più rappresentativo del Novecento.
- B:** Credo di non sbagliare rispondendo che, per un quasi unanime consenso del nuovo e del vecchio mondo, questo musicista è Igor Stravinsky.
- A:** Sì, questo è ormai pacifico, non si può peraltro negare trattarsi di una predilezione come dire un po' sbrigativa ed alquanto comoda, perché dispensa dal considerare il contributo molto rilevante dato da altri compositori allo sviluppo dell'arte odierna, contributo che all'attenzione del musicista può sfuggire. Resta inoppugnabile il fatto che Stravinsky ha corrisposto in più estesa misura a quel bisogno di rinnovamento, si potrebbe chiamarlo ringiovanimento, determinatosi intorno agli anni del primo conflitto mondiale.
- B:** Un rinnovamento, se non erro, inteso soprattutto come reazione all'impressionismo, non è vero?
- A:** Precisamente. Ogni lunga guerra, come lei sa, comporta sempre un alienamento dello spirito del passato. La prima grande guerra aveva spento negli uomini le ultime illusioni di un romanticismo già agonizzante e che, sgombrato dalle forti passioni, aveva tuttavia palpitato con echi nuovi e nuove luci nell'impressionismo debussiano. Era un'arte squisitissima, un simbolo della raffinata civiltà francese che in pari tempo possedeva il valore di un'espressione universale dell'arte. Intanto veniva formandosi un'arte nuova in antitesi con quella di Debussy. Musica non più effusa come un elemento impalpabile nell'atmosfera, non più tremante in sottili rabeschi sonori, lieve come una nube, iridescente, innamorata delle sfumature, aborrente la forza brutale, i richiami violenti dell'istinto. Sibbene un linguaggio acre, energico, primitivo, che non escludeva le incursioni nei campi della fantasia, ma anzi ne sferzava la naturale propensione con l'incitamento del ritmo, riascoltato nel suo oscuro battere, in cui urgevano gli istinti infrenati per lungo volger di secoli.
- B:** Questa è appunto la musica dei balletti stravinskiani, dell'*Uccello di fuoco*, di *Petrushka*, ecc.
- A:** Sì, ma non bisogna prendere tutto in un fascio le opere del maestro russo.
- B:** Intendevo parlare soltanto delle opere che conosco. So che la sua arte è piena di sorprese e che apparentemente tra un'opera e un'altra vi si possono notare dei divari sconcertanti.

- A:** Appunto. Strawinsky non smentisce il carattere russo che è al fondo di lui. Ma la sua ispirazione originaria è attraversata da violente correnti contrarie che ne mutano di volta in volta l'aspetto e lasciano l'ascoltatore sorpreso e insieme affascinato dalla visione che gli balena davanti.
- B:** Tuttavia la sua opera più aderente al mondo russo è quella giovanile, per quanto mi pare di aver capito.
- A:** Non si può affermarlo perentoriamente. *La Sinfonia dei Salmi*, per esempio, ha accenti altrettanto nativi dei balletti che lei conosce, nei quali del resto si può ancora ravvisare qualche derivazione da Rimsky Korsakov, oltre che dei non trascurabili tratti desunti dalla tecnica di Debussy. Negli anni della maturità debussiana Strawinsky sembra ai più come un musicista essenzialmente russo che all'occasione sa trarre dalla musica occidentale un partito eccellente. Vengono poi le grandi sorprese, vengono le partiture più audaci e contraddicentisi l'una con l'altra. Musica dove oriente e occidente si scontrano o dove i contrari si annullano, dando corso a un linguaggio lucido e ironizzante, in cui crediamo di riconoscere un artista cosmopolita. Raffinatezza e barbarie sembrano alle volte alternarvisi, altre volte fondersi. Qualche cosa di remoto e di nuovissimo, come nella *Sagra della Primavera* e più tardi nell'Oratorio *Edipo Re*, si pronuncia con una forza di sintesi che par irridere alla distanza dei millenni. Sono queste le partiture destinate a rappresentare meglio di ogni altra la musica della prima metà di questo secolo. Questa musica, alla quale va aggiunta la possente *Sinfonia dei Salmi*, attrae come un gorgo. Vi sentiamo eromper la vita del sentimento, liberata da un'etica tradizionale.
- B:** Allora in definitiva anche lei riconosce in Strawinsky il musicista più rappresentativo del nostro tempo?
- A:** Conta ben poco il mio giudizio davanti all'evidenza dei fatti. Pensi che Strawinsky ha amato e respinto violentemente come tutti gli innovatori ed ha da lungo tempo vinto la sua battaglia. Fino ad oggi non è spuntato ancora il nuovo artista capace di contendergli il primato.
- B:** Già. C'è da scommettere che indicando oggi un referendum nel mondo, inteso a stabilire quale sia il musicista vivente preferito dal pubblico, il nome di Strawinsky vi figurerebbe con una maggioranza schiacciante.
- A:** Lo credo anch'io. Eppure, nonostante questo consenso universale, l'arte strawinskiana rappresenta solamente uno degli aspetti del-

la musica contemporanea e non una sintesi esauriente di questa. Con la sua tecnica orchestrale stupefacente, con quel suo ritmo vivo come un cuore ed implacabile come una macchina, con quel suo fare barbarico che solo un gran signore dell'arte può concedersi, egli si è conquistato i pubblici di tutto il mondo, costringendo alla stessa ammirazione l'uditore smaliziato e quello ingenuo.

B: E crede che egli possa avere un seguito presso i compositori di domani?

A: È presumibile di no. La sua arte racchiude una carica di alto potenziale che non può comunicarsi ad altri senza scosse rovinose.

B: Molti musicisti sono però oggi attratti verso Strawinsky e in prima linea i russi, non escluso Shostakovich.

A: Ciò è ben naturale. Specialmente il Prokofieff non ha potuto sottrarsi al suo influsso e in tutta Europa, non esclusa l'Italia, vi furono e vi sono tuttora dei compositori che a lui devono qualche cosa. Si tratta peraltro in sostanza di un qualcosa non molto significativo. Non va dimenticato il fatto che esistono degli altri musicisti molto significativi per il Novecento, come le dicevo, i quali sono amati da un pubblico più ristretto. Taluni di essi sono già morti, altri perseverano ancora nella loro opera rivolta all'avvenire. Attraverso di essi il Novecento si esprime con una voce non ancora intesa dalla vasta moltitudine, ma destinata probabilmente a esser compresa e apprezzata in un futuro migliore.

B: Crede lei che il pubblico non si trovi attualmente in una svantaggiosa condizione di spirito per valutare la musica nuova?

A: Il pubblico, intendo la stragrande maggioranza, s'interessa oggi solamente alla musica capace di divertirlo senza affaticarlo. Non desidera di più che uno svago passeggero, una musica che sfiori e colpisca i sensi, ma poi lo lasci padrone dei propri nervi. È il pubblico del dopoguerra, torbido, desideroso di sensazioni nuove ma mentalmente impigrito, per il quale buona parte della musica di questo ultimo quarto di secolo è lettera morta. Sì, cara signorina, in fatto di musica, il pubblico grosso sta oggi peggio che dopo la prima grande guerra.

B: Sta peggio perché mancano presentemente i musicisti convenienti al suo gusto o per delle altre ragioni?

A: Vede, dopo la prima guerra la folla aveva trovato nel jazz una specie di tonico musicale. Il jazz penetrò nello stesso organismo della musica europea come un elemento vivificante.

B: Però è stato di effimero risultato.

A: D'accordo. Ma ebbe nondimeno un effetto salutare. Oggi manca alla musica un tonico corrispondente. Esso costituì una specie di linguaggio universale, direi quasi un gergo, che tutti intendevano, nonostante il suo ibridismo e la sua origine esotica. Senonché l'Europa non poteva applicare alla propria tradizione, non poteva insomma darsi perduto in braccio alla musica allegra, ma solo sperimentarne curiosamente le singolarità di un'avventura, dalla quale buona parte dei compositori si tenne lontano. Perché ha poca importanza il fatto che anche i compositori di estrema raffinatezza come Ravel si siano mostrati alle volte proclivi a saggiare il sapore languido o acre della musica sincopata. In Ravel, come in Milhaud²³ una tale curiosità non infirma l'estro musicale nativo. Ma la musica europea, quella cioè legata al suo patrimonio secolare, reagì a tale penetrazione violenta, che somigliava a una incursione barbarica nel campo dell'arte, tentando di stabilire dei contatti con la tradizione lontana, segnatamente con la musica polifonica del Sei-Settecento. Onde, una reminiscenza del contrappunto, espresso con mezzi nuovi, spinti oltre la cerchia tonale, reprimenti le dolcezze e i deliqui dell'armonia romantica crepuscolare e sboccanti nell'atonalità e nella dodecafonia.

B: Ed eccoci ora ad Arnold Schönberg e ai suoi imperterriti discepoli.

A: Arnold Schönberg è il più anziano dei musicisti contemporanei, ma la sua opera di compositore continua a conservare intatta la sua attualità, o forse meglio: l'attualità dei problemi che essa ha agitati.

B: Non pensa lei che la musica di Schönberg sia un prodotto eminentemente cerebrale?

A: Non si può ancora formulare ancora un giudizio obiettivo intorno alla sua opera. Schönberg muove dalla tradizione romantica tedesca. Wagner lo tiene in suo potere nei lavori della giovinezza, fino ai *Gurrelieder*²⁴. Poi la sua scrittura ultra-cromatica si va per necessità orientando verso l'atonalismo, un'espressione cioè liberata dai moti di attrazione e di repulsione degli accordi, i quali superano così il concetto di consonanza e dissonanza e vengono costruiti con un criterio diverso dal tradizionale, dove gli intervalli cosiddetti conso-

²³ Darius Milhaud (1892-1974).

²⁴ *Gurrelieder* ("Canti di Gurre", dal nome del castello danese omonimo), grandioso oratorio per 5 solisti, recitante, coro e orchestra – Prima esecuzione: Vienna 1913.

nanti non hanno più posto. Infine, con la dodecaфония, egli si riafferma all'arte più complicata del contrappunto, come già avevano fatto i fiamminghi antichi: impiega una serie di suoni tolti dalla scala cromatica e ne sviluppa le più temerarie costruzioni attraverso canoni e limitazioni d'ogni genere. Intendere questa sua musica è certo una dura fatica, ma non bisogna scartarla a priori solo per il fatto che si tratta di musica atonale o dodecafonica. L'atonalità, la dodecaфония, la politonalità – cioè la sovrapposizione simultanea di melodie svolgentisi in tonalità diverse – sono solamente delle tecniche della composizione musicale. Quel che importa si è che esse obbediscano a un impulso creatore.

B: Ho inteso dire che da ultimo Schönberg ha sconfessato il suo sistema atonale.

A: Pare di sì. Ma tale sistema esiste ugualmente e musicisti geniali hanno saputo piegarlo alle loro esigenze. Spicca per altezza d'ingegno in questo campo Alban Berg, allievo diretto di Schönberg. Egli è un'anima ardente di un istinto di alta vibrazione drammatica come lo attesta la sua opera *Wozzeck*²⁵, originalissima per la sua struttura interamente ligia alle forme rigorose, per cui crea delle scene costruite sulla base della *Passacaglia*, del *Fugato*, della *Variazione*, del *Tempo di Sonata*, ecc. I rapporti fra musica e dramma sono qui arditamente capovolti. Non è la musica che interpreta la scena, ma la scena che si determina dallo spirito della musica. Le correnti odierne appaiono del resto diversissime fra loro e molte inconciliabili. Pare ci sia anche una tendenza a carattere mistico impersonata da Messiaen²⁶, al quale molti francesi guardano come all'astro sorgente. E di contro c'è una musica celebrante la vita, il lavoro, la gioia degli istinti, come intendono cantarla i musicisti della Russia sovietica. Vi è ancora un'arte sdegnosa del gran pubblico, che mira alla pura architettura sonora e non vuol essere altro che musica per esprimere soltanto se stessa con le inesauribili risorse del ritmo e delle combinazioni contrappuntistiche. Ma si tratta in sostanza di un indirizzo di orizzonte europeo che in ogni paese possiede i suoi nobili rappresentanti e in Italia ha avuto in Alfredo Casella il suo propugnatore infaticato. Ed

25 Alban Marie Johannes Berg (1885-1935). – *Wozzeck*, la sua prima opera, scritta nel 1921 ma rappresentata quattro anni dopo.

26 Olivier Eugène Prosper Charles Messiaen (1908-1992).

ora, prima di congedarci, quale musica significativa del nostro secolo desidererebbe ascoltare?

B: Se è possibile, *La Sagra della Primavera* di Strawinsky.

A: Va bene, eccola accontentata.

Ascolto – I. Strawinsky, *La Sagra della Primavera* – 5 dischi /sfumare.