

Vito Levi  
Conversazioni e  
dialoghi musicali  
Radio Trieste 1945-1954

a cura di  
Fabio Venturin



Vito Levi a Grado - 1957.

Fotografie gentilmente concesse dalla Signora Laura Levi Tomizza, che si ringrazia sentitamente.

# Sommario

*Fabio Venturin*

- 7 Vito Levi: il richiamo della radio

CONVERSAZIONI

DALLA RASSEGNA MUSICALE

RADIO TRIESTE 1945-1946

- 25 *In cerca di musica – Fatti e curiosità della vita musicale cittadina*  
5 dicembre 1945
- 29 *Radio, pianoforte e teatro*  
19 dicembre 1945
- 31 *Maestri e scolari – Aspetti dell'insegnamento*  
30 gennaio 1946
- 34 *Il ciclo di fortuna della sonata*  
3 aprile 1946

STORIA DELLA MUSICA

DALLA SERIE DI 30 LEZIONI IN FORMA DIALOGATA

RADIO TRIESTE 1946-1947

- 39 *La sinfonia classica da Haydn a Mozart*
- 44 *Beethoven*
- 49 *Il Romanticismo*

54	<i>La musica a programma</i>
60	<i>Giuseppe Verdi</i>
64	<i>Riccardo Wagner</i>
70	<i>La musica strumentale alla seconda metà dell'Ottocento</i>
76	<i>La musica moderna in Francia</i>
81	<i>La musica contemporanea</i>

SAPER ASCOLTARE  
 DALLA SERIE DI 30 CONVERSAZIONI DI ARGOMENTO MUSICALE  
 RADIO TRIESTE 1953-1954

89	<i>Introduzione alla specificità musicale</i>
94	<i>Sulla melodia fra passato e presente: Gluck, Bellini, Bach, Wagner</i>
98	<i>Musica tecnicamente facile ma di grande contenuto espressivo</i>
103	<i>Il quartetto d'archi: Haydn, Beethoven, Debussy</i>
108	<i>Rapporti tra suono e parola – L'“iterazione” in musica</i>
112	<i>Conversazione monografica dedicata a Franz Schubert</i>
118	<i>Schumann e Brahms, la conquista della sinfonia</i>
123	<i>Gli strumenti musicali e l'orchestra da Bach a Mozart</i>
127	<i>L'orchestra da Beethoven a Weber e Mendelssohn</i>
132	<i>Dall'impressionismo all'espressionismo musicale: Berg, Strauss e Stravinsky</i>
136	<i>Luoghi comuni sull'opera di Chopin e analisi delle “Ballate”</i>
141	<i>Robert Schumann dal pianoforte alle opere sinfoniche</i>
145	<i>Il mondo musicale contemporaneo e prospettive future</i>
155	APPENDICE E NOTA AL TESTO
163	INDICE DEI NOMI

# Vito Levi: il richiamo della radio

FABIO VENTURIN

Aprire uno scrigno musicale finora inedito, in questo caso un'indagine a tutto campo sull'immenso patrimonio costituito dal mondo dei suoni e della sua civiltà, dalle origini ai giorni nostri, può costituire già di per sé un'emozione. Che si rafforza se l'autore è una personalità che ha permeato con la sua visione culturale e artistica un lungo tratto di cammino nell'arco del Novecento, o addirittura partendo biograficamente dalla fine del XIX secolo, per chiudersi alla soglia dei primi anni Duemila.

Il riferimento riguarda un cospicuo lascito di testi dattiloscritti di Vito Levi (1899-2002), l'eminente musicista, compositore, studioso e docente triestino, non indirizzati ai comuni canali entro i quali si è esplicitata la sua conseguente rilevante attività, ma alla produzione radiofonica.

Tale percorso si era dipanato attraverso un'estesa opera d'insegnamento al Conservatorio della sua città, alla cattedra di composizione prima e quindi di Storia della Musica, in parallelo per quest'ultima materia nelle aule dell'Università di Trieste, dopo aver iniziato in gioventù un'attività strumentale quale valente violinista perfino nel "salotto Svevo" di casa Veneziani. Aveva operato in campo sinfonico e cameristico con una non obliata creatività, nel contempo collaborando quale critico musicale a varie testate giornalistiche; si era segnalato per decenni

come estensore dei programmi di sala per la Società dei Concerti giuliana, nonché in vari teatri da Trieste a Venezia, fino al «Teatro alla Scala» di Milano, indi responsabile per l'attività musicale del Circolo della Cultura e delle Arti, nei primi anni dalla sua fondazione. Era stato infine autore di alcune notevoli monografie, tra le quali in primo luogo la fondamentale *Vita musicale a Trieste. Cronache di un cinquantennio 1918-1968*.<sup>1</sup>

In tale contesto non gli erano sfuggite le possibilità divulgative offerte dal mezzo di comunicazione rappresentato dalla radiofonia. Ne fanno fede proprio i due nutriti plichi, pervenuti purtroppo lacunosi, i quali di pugno dell'autore ne recano indicata la finalità. Il primo gruppo riguarda una *Serie di 30 lezioni di Storia della musica tenute in forma dialogata alla Radio nel 1946*; un secondo è un'ulteriore *Serie di 30 conversazioni di argomento musicale tenute alla Radio di Trieste dall'ottobre 1953 al maggio 1954*. Le due raccolte manifestano già ad una prima lettura il loro ragguardevole pregio, in quanto frutto di una cultura approfondita e rara, non superata dagli studi musicologici odierni, per la particolare capacità sintetica dell'autore nel tratteggiare e illuminare vividamente epoche, problematiche ed espressioni musicali.

Al di là, ma non al di fuori, di tale intrinseco interesse, gli scritti acquistano un valore aggiunto per la loro destinazione e per il contesto storico in cui tali lezioni furono formulate: la prima serie per essersi collocata entro le particolari funzioni della radiofonia in un tormentato dopoguerra; la seconda serie in quanto creata a ridosso dell'imminente ritorno di Trieste all'Italia: proprio prima che le trasmissioni locali, inserite nella programmazione nazionale della RAI, subissero una notevole, per quanto ovvia, riduzione della loro autonomia.

Qual era dunque in particolare la situazione, al momento in cui Levi stendeva tali lavori, vien da chiedersi. In realtà allora la radio non rappresentava più da alcuni decenni uno strumento quasi di curiosità e di élite. Lo era stato quando aveva avuto inizio il servizio, il 6 ottobre 1924, nell'epoca in cui un'automobile come la Fiat "Balilla" costava poco più del triplo di un buon apparecchio radio e l'abbonamento equivaleva alla mensilità dello stipendio di un impiegato. Ma subito dopo, una volta superate le difficoltà tecniche, la prima delle quali dovuta all'incompleta elettrificazione del Paese, il nuovo mezzo di comunicazione aveva

---

<sup>1</sup> V. Levi, *Vita musicale a Trieste. Cronache di un cinquantennio 1918-1968*, All'insegna del Pesce d'Oro, Milano 1968, rist. a cura del Civico Museo Teatrale «Carlo Schmid», Trieste 1999.

dimostrato la sua forte potenzialità soprattutto per l'indottrinamento politico. Così dal 1933 era avvenuta la più diretta presa di controllo dell'emittente da parte del regime fascista, con lo slogan, magari non attuato, di «una radio in ogni villaggio». Una funzione subito condivisa e accuratamente pianificata in Germania dal regime nazista e infine raccolta, se non addirittura ampliata dagli avversari dello schieramento alleato.

Nell'ambito della Venezia Giulia, nella fattispecie, da quegli anni Trenta era in funzione la stazione di Radio Trieste e dopo la caduta del fascismo ognuna delle forze "occupanti" della città si era premurata di prenderne il controllo: prima i nazisti nel '43-'45, indi gli jugoslavi dal maggio al giugno '45, fino alla nuova amministrazione straniera, quella anglo americana<sup>2</sup>, destinata a durare fino all'ottobre 1954. Infatti immediatamente dopo il ritiro delle forze jugoslave, fin dal 12 giugno 1945, un reparto del *Psychological Warfare Branch* ("Reparto della guerra psicologica") britannico aveva preso in consegna gli impianti di Radio Trieste, per dare inizio il giorno successivo alle trasmissioni in lingua italiana e slovena. Ne aveva dato notizia il 13 giugno 1945 il quotidiano «Il Corriere di Trieste», pubblicando il primo schema giornaliero dei programmi.

Si trattava, ben chiaramente ravvisabile ancora una volta, di un intervento originato da una volontà propagandistica, al servizio di una penetrazione ideologica, nel quadro della cosiddetta "guerra fredda", per contrastare da parte occidentale il blocco comunista.

Tutto ciò tuttavia avrebbe avuto sul piano locale un'importanza solo iniziale e quindi in certo modo, se non relativa, perlomeno più sfumata. Quella stazione rappresentava invece in regione, per quanti vi erano impegnati, un'opportunità di primaria importanza civile e culturale, poiché metteva in grado gli elementi italiani, oltre a quelli sloveni non legati alla Jugoslavia, di portare alla superficie delle istanze di vario genere, riassumibili nel concetto generale di un recupero della libertà di espressione, fino a poco prima conculcata.

Stagione di singolare rilievo dunque, quella che vide la creazione dell'Ente Teatro Trieste (ERTT) dove la dicitura la diceva lunga sulla volontà di coordinare – e così metterle sotto controllo delle autorità militari – tutte le componenti, da quelle giornalistiche a quelle culturali, drammaturgiche e musicali. Successivamente i vari settori sarebbero

---

<sup>2</sup> AMG.VG – *Allied Military Government of Venezia Giulia*. 13 Corps. – Proclama n. 1 del Maresciallo Harold Alexander, 13 giugno 1945.

stati organizzati diversamente, con la creazione dell'Ente Radio Trieste (ERT), a far data dal 25 marzo 1947, quando venne posto fine all'interessante ma ibrida istituzione, scorporando il settore più specificamente legato al Teatro «Verdi» per la prosa e il repertorio lirico-sinfonico. La sua importanza, nel particolare raggio d'azione territoriale, non sarebbe affatto diminuita, semmai incrementata, per la possibilità di concentrare le proprie forze sull'intrattenimento in senso lato nel corso delle intere giornate. Per coprire le quali, ne conseguiva la necessità di “nutrire” la programmazione tramite la ricerca delle migliori forze disponibili, specie nella cultura.

Tra queste si annoverava senza alcun dubbio il Maestro Vito Levi, che a partire dal 1938, a causa delle leggi razziali, aveva dovuto subire l'allontanamento da tutte le sue attività, in quanto ebreo, e aveva corso gravi rischi per la sua esistenza durante il secondo conflitto mondiale, sfuggendo addirittura quasi per caso alla deportazione da parte dei nazisti a Venezia, dove si era rifugiato<sup>3</sup>.

Nel 1945 si trattava in effetti per lui di un vero e proprio ritorno alla vita, tanto che, come era avvenuto a numerose altre personalità della città, cui erano toccate analoghe discriminazioni, gli era stato riconosciuto una specie di benvenuto, o meglio un “bentornato”, nei suoi specifici settori d'interesse: quelli del giornalismo e della composizione musicale. Per il primo, vale un breve ma significativo trafiletto comparso sul quotidiano «Il Lavoratore», il 27 luglio 1945:

«Per quanto in ritardo [...] speriamo che il nostro saluto al ritorno di Vito Levi alla critica musicale giunga ugualmente gradito al nostro caro e tanto valoroso musicista da troppo tempo lontano – e non certo per sua volontà – dall'agone artistico».

Con l'aggiunta piuttosto retorica che tale ritorno: «...è suonato come una fanfara di gloria per il trionfo che il bene ha finalmente riportato sulle forze del male»<sup>4</sup>.

---

<sup>3</sup> Una latitanza, quella di Venezia, durata «per due anni, segnati dallo *chocante* rastrellamento di una mattiniera pattuglia di soldati tedeschi, che lo sorpresero ancora a letto; il cuore batteva forte e la testa pensava: ci siamo. Invece, per un allora impensabile atto di umana pietà, fu trascurato: il soldato rinchiuso la porta della stanza e lo lasciò al suo destino»: G. Radole, *Vito Levi. Antologia di scritti musicali*, Udine 1999, p. 14.

<sup>4</sup> *Ritorno di Vito Levi alla critica musicale*, in «Il Lavoratore», 27 luglio 1945. Cfr. citazione completa in Vito Levi, *Frammenti di un diario musicale 1919-1979*, a cura di F. Venturin, Lint, Trieste 2012, p. 35.

Per il secondo elemento, ne dà voce l'avviso di Guido Candussi nel suo volume *Storia della radiodiffusione*<sup>5</sup>, là dove si descrivono i programmi serali dell'emittente, per la rubrica dedicata ai *Concerti sinfonici e sinfonico-vocali con la grande orchestra*. Qui di particolare rilievo – nota l'autore – è «quello del 18 luglio [1945] diretto dal M.° Luigi Toffolo, nel quale era inserito anche il lavoro giovanile orchestrale *Le Dodici fanciulle* di Vito Levi [...]». Con questo concerto si salutava il ritorno del compositore triestino dopo il suo forzato esilio degli anni di guerra».

Entrambe le date, pressoché coincidenti, segnano già il preludio alla partecipazione di Levi all'attività radiofonica. Per misurare a questo punto più adeguatamente il valore delle trasmissioni, sarebbe indispensabile il supporto delle cronache contemporanee, ma ci si accorge che scarse sono le pubblicazioni disponibili, per la carenza della carta stampata, ovvero dei quotidiani e dei settimanali, poiché molte delle testate giornalistiche del periodo precedente erano cessate o “epurate” dato il coinvolgimento con i passati regimi.

Così era accaduto al principale organo d'informazione locale, il quotidiano «Il Piccolo», che avrebbe ripreso le pubblicazioni solo più tardi. Nel frattempo ne aveva occupato il posto il «Giornale Alleato», a partire dal 19 giugno 1945, accanto al quale, per offrire ai lettori dei *Radioprogrammi*, sebbene frammentari, erano rimasti i quotidiani «Il Corriere di Trieste», il «Primorski Dnevnik» e il settimanale «Trieste trasmette», mentre il «Radiocorriere» nazionale avrebbe incominciato le proprie uscite solo dal 23 dicembre 1945. La principale fonte diretta rimane il già citato volume di Guido Candussi, con le limitazioni indicate dal medesimo, poiché tutta la documentazione raccolta da anni dall'autore ed in particolare l'elenco particolareggiato dei programmi prodotti e messi in onda è stato purtroppo disperso o distrutto<sup>6</sup>. Nel complesso si riesce comunque a intravedere la grande validità di un mezzo d'informazione e di diffusione culturale quale dimostrava di essere quella stazione radio.

Circolava davvero in quell'edificio di piazza Oberdan, dove aveva sede l'emittente, la consapevolezza di sostenere un ruolo non esclusivamente evasivo, distaccandosi nettamente dal passato. Ne avrebbe tratto vantaggio tutto il territorio dell'estremo nord Adriatico, caratterizzato

---

5 G. Candussi, *Storia della radiodiffusione. Radio Trieste e le altre stazioni italiane della e per la Venezia Giulia dopo il 12 giugno 1945*, vol. III, Trieste 2009, p. 61.

6 Ibidem, p. 3 e p. 55.

da molteplici e spesso complicati intrecci, in perenne conflitto, vista la ben nota presenza in tale breve perimetro di componenti molto diverse quanto a stratificazione politico sociale e linguistica.

Tra i notiziari legati alla cronaca e agli eventi cittadini, risaltano le rubriche culturali cadenzate a giornate fisse, come il *Panorama teatrale*, l'*Osservatore letterario*, la *Rassegna Musicale*, in cui sarebbe stato impegnato settimanalmente Vito Levi, la *Rubrica del medico*, l'*Orizzonte artistico*, perfino salutistiche lezioni di ginnastica, ben diverse dall'uso militaristico antecedente di questa disciplina per opera del fascismo. Da notare, ancora, che le lezioni d'inglese erano tenute dal fratello di James Joyce, Stanislaus, già residente a Trieste e ritornato dopo l'esilio bellico. L'interesse per l'arte e la letteratura traveicava l'orizzonte del ristretto confine che attanagliava la città e gli ascoltatori potevano avvalersi della presenza di notevoli studiosi e scrittori, tra cui Giani Stuparich e lo stesso Umberto Saba, direttamente impegnato ai microfoni. Ne era stato promotore Aldo Giannini, in attività a Radio Trieste fin dall'ottobre 1945, alla cui personalità si devono molte scelte culturali importanti. Per sua iniziativa, a esempio, la sera del 3 ottobre 1945 «Umberto Saba si era presentato per la prima volta al microfono per leggere suoi *Raccontini*; il 6 seguente egli aveva messo in onda sue *Dizioni poetiche*, il 23 dicembre aveva letto suoi *Raccontini e scorciatoie* ed il 30 successivo aveva tenuto una *Conversazione*»<sup>7</sup>. Nel contempo ritornavano in auge o venivano scoperti altri patrimoni musicali prima esclusi, con una rubrica appositamente formulata: «Da non dimenticare la serie del venerdì, iniziata il 19 ottobre [1945], intitolata *Musiche fino ieri proibite*»<sup>8</sup>. Tra queste soprattutto il jazz, finalmente alla pari con le altre espressioni artistiche<sup>9</sup>.

I testi radiofonici di Vito Levi, quindi, nascevano in un contesto in cui giocava in senso positivo la tensione a voler mantenere se non rafforzare i legami con l'Italia, da una parte, accanto alla volontà degli elementi sloveni a vedersi riconosciuta la presenza e la funzione in ambito regionale. E ancora, il peso di un'occupazione straniera, qual era in sostanza l'amministrazione anglo-americana, veniva controbilan-

---

<sup>7</sup> Ibidem, p.70.

<sup>8</sup> Ibidem, p.72.

<sup>9</sup> Significativo il titolo del ciclo di conversazioni tenute da Lelio Luttazzi, allora ventiduenne, avente come argomento le *Caratteristiche del jazz in rapporto all'altra musica* (Radio Trieste, 18 e 31 agosto, 14 e 28 settembre 1945).

ciato dalle possibili aperture offerte in direzione del mondo oltre oceano. Per quanto riguarda la musica, accanto a un'orchestra radiofonica per il repertorio "leggero", vi avevano un posto preminente i frequenti collegamenti con il Teatro «Metropolitan» di New York e con importanti istituzioni, tra cui le trasmissioni della NBC per gli eventi diretti da Arturo Toscanini, nel frattempo ritornato al «Teatro alla Scala», per la sua inaugurazione: esemplificazione di una messe straordinaria di concerti sinfonici e cameristici dei più grandi interpreti dell'epoca. Lo stesso Vito Levi, da affezionato ascoltatore, segnava a matita rossa sul «Radiocorriere» le trasmissioni musicali per lui più interessanti<sup>10</sup>.

E si comprende pure la diffusione di interessi e curiosità in direzione del settore della drammaturgia radiofonica, italiana e straniera, per la presenza di una compagnia di prosa molto seguita dal pubblico della medesima Radio Trieste.

Così il Maestro, che doveva la sua formazione a un lungo apprendistato giornalistico, come più volte da lui affermato<sup>11</sup>, non poteva di conseguenza che immedesimarsi nell'atmosfera nuova che si era creata. In più il suo occuparsi della radio potrebbe essersi sviluppato a compenso del fatto che allora, nel settore della carta stampata, la sua firma appariva momentaneamente sul solo quotidiano «La Voce Libera». Con il che si spiega l'approdo alla stesura dei testi ora riproposti e riemersi, «oltre il velo del tempo» si direbbe, per riprendere una felice espressione dell'illustre musicologo.

Prima ancora però egli aveva dato inizio alla sua partecipazione ai programmi radiofonici proprio entro una rubrica di stampo giornalistico. Avrebbe tenuto infatti, a partire dal 7 novembre 1945 fino al luglio

---

10 Lo si scopre nelle due copie del settimanale dedicato ai programmi della radio e della televisione, conservati da Levi in calce alla seconda serie di dattiloscritti. Precisamente il n. 50 (13-19 dicembre 1953) e il n. 17 (25 aprile-1° maggio 1954).

11 «...Io ho iniziato al "Piccolo" una critica musicale, che ho condotto per molti anni: dal '26 al '38 e lì ho potuto farmi le ossa. Direi che la critica musicale sul giornale è un ottimo esercizio. Del resto penso che oggi quasi tutti coloro che si occupano di musica in senso più serio hanno fatto una loro scuola attraverso il giornalismo, una grande scuola che insegna a pensare in modo sintetico, a trovare l'essenziale, a colpire la cosa al centro, quello che soltanto attraverso un lungo esercizio si può ottenere, altrimenti la cosa si dilunga e diventa letteratura»: registrazione dalla trasmissione *Compositori d'oggi*, RAI Regione: ascolti, dialoghi e commenti presentati da Stelia Doz, a cura di Euro Metelli e Guido Pipolo, 11 maggio 1981. In Vito Levi. *Frammenti di un diario musicale 1919 - 1979*, cit., p. 16.

1947, la *Rassegna Musicale* a cadenza settimanale<sup>12</sup>, che gli offriva agio di osservare con occhio acuto anche il costume cittadino di un dopoguerra complicato, dove alle varie carenze oggettive che ancora ostacolavano l'esistenza, si presentavano i prodromi di mutamenti dovuti al sopraggiungere di nuove tecnologie, quali appunto l'irrompere della radio, in rapporto al consumo musicale.

Quasi tutti i testi realizzati per la *Rassegna Musicale* sono attualmente irreperibili, forse anche a causa di un noto costume dello stesso Levi, che preferiva dotarsi di appunti vergati con una calligrafia minutissima, mentre solo in taluni casi procedeva alla trascrizione a macchina. Oltre poi a non essere geloso dei propri scritti e sempre in dubbio sul loro valore, non si mostrava troppo incline ad archivarli, specie quelli redatti tra il 1945 e il 1946, come chi dalla curiosità è spinto in avanti piuttosto che all'indietro.

Appare tuttavia singolare che il Maestro avesse deciso, come vedremo, di conservare tra quelli redatti per la *Rassegna Musicale*, proprio i più legati agli aspetti sociologici e di costume. Con il medesimo stato d'animo dello studioso qual era, abituato a scoprire i sintomi e le motivazioni storiche da ogni punto di vista. Eccolo allora sempre teso a prospettare non solo le situazioni ma soprattutto indicare traiettorie, supporre e scoprire linee di svolgimento e di tendenza: atteggiamento molto utile, se non indispensabile, nel particolare momento a cui gli scritti si riferiscono.

Si tratta dunque di due tra le prime sue collaborazioni a Radio Trieste, intitolate *In cerca di musica* (5 dicembre 1945) e *Radio, pianoforte e teatro* (19 dicembre 1945). Nella prima trova risalto, fra l'altro, la sua capacità di scrittore di razza, inutilmente dissimulata dietro il timore di cadere nei trabocchetti di una cattiva letteratura. Vi si dipinge, in un'atmosfera post-bellica, che si immagina squallida e si colora di un alone paradossale, le difficoltà di non poter eseguire la musica per la mancanza di spartiti, distrutti o dispersi nel corso del conflitto. Ma il disagio, pur spingendosi fino alle soglie di un teatro dell'assurdo, si scioglie nell'indicazione della soluzione, allo stesso tempo ingegnosa e vittoriosa, consistente nel far capo alla memoria, unica risorsa nei momenti critici. E se il concerti-

---

<sup>12</sup> Nella rubrica *Rassegna Musicale*, il primo contributo di Vito Levi, il 7 novembre 1945, è dedicato a *Conservatorio musicale e complessi da camera*. Per l'elenco dei titoli, v. più oltre in *Appendice*, p. 156 e sgg.

sta è costretto a mutare il programma previsto a causa della mancanza di spartiti per gli orchestrali, il quadro si allarga poi anche ai collezionisti di libri: «Codesti bibliofili sono gente pericolosa», commenta ironicamente il Maestro, ben sapendo di far parte egli stesso della medesima schiera e avendo dovuto tristemente vendere alcuni suoi preziosi volumi, per sopravvivere nei momenti tragici da lui trascorsi. Vi si riscontrano tocchi sapienti assieme a guizzi che oltrepassano vividamente ogni bozzettismo e l'elemento autobiografico si stempera in un sorriso chapliniano nei confronti di tante debolezze umane.

Il secondo testo mette l'autore nella necessità di confrontarsi proprio con la radio, osservata sulle prime nelle vesti di un nemico, pronto a instaurare un facile costume d'ascolto, con il rischio di allontanare il pubblico dalla sana ma defatigante pratica strumentale al pianoforte. Ma ciò che in altri meno avvertiti osservatori del costume sarebbe sboccato in un'invettiva passatistica, trova in Levi la via per una composizione del contrasto, ben sapendo che le vere ragioni della musica, quelle dei dilettanti volenterosi e pure quelle degli esperti concertisti, avrebbero finito col trionfare e trovare anche nel nuovo mezzo tecnico un supporto per raggiungere adeguate soddisfazioni personali o artistiche. E sulla medesima falsariga si muove l'autore pure in *Maestri e scolari, aspetti dell'insegnamento* (30 gennaio 1946), un breve spaccato sulla vita del Conservatorio, dove gli interessi individuali si devono inchinare alle superiori esigenze artistiche della musica.

Infine, a leggerlo tra le righe, il quarto intervento pervenuto, *Il ciclo di fortuna della sonata* (3 aprile 1946), rientra solo in parte nello schema di un'analisi storica sulle caratteristiche delle composizioni dedicate al duo per pianoforte e violoncello, per diventare un indicatore di linee di sviluppo. Infatti – è questa l'annotazione – dopo che la musica sonatistica moderna ha raggiunto il suo acme di crisi, essendo piombata in un'invernale «fredda notte senza stelle», per essa ci sarà, prima o poi, icastica immagine liberatoria, l'occasione in cui «i forti tendono l'orecchio a quel silenzio, ascoltano se nella notte non si alzi il canto dell'usignolo». Risposta profondamente poetica in sé, ma consapevolmente in linea con la dialettica hegeliana, per chi è sopravvissuto alle tragedie e alle persecuzioni della guerra, ma confida in un'apertura verso il futuro.

Il medesimo testo, infine, a guardarlo bene, si delinea come una prova per un autore in procinto di giungere a predisporre un piano di istruzione attraverso la radio, con le vere e proprie lezioni di *Storia della*

*musica*, mandate in onda a partire dal 13 dicembre 1946. La loro novità consiste nell'essere state concepite secondo uno schema dialogico, già aderente in sostanza all'ossatura del radiodramma, di cui Levi intuisce la forte portata divulgativa. Vi agiscono come protagonisti, alternativamente di fronte, un docente (**A**) e una volonterosa allieva (**B**), che scorrendo i capisaldi di un vasto mondo sonoro, in una rassegna di 30 incontri, dagli albori musicali fino all'età contemporanea, ne affrontano con eleganza quasi familiare i vari filoni storici:

#### I PRIMORDI MUSICALI

- A:** Mi sembra stanca oggi, signorina. Forse ha dormito male, stanotte?
- B:** Non ho chiuso occhio. C'erano due gatti nel cortile che hanno miagolato fino all'alba. Dopo il bellissimo concerto di ieri sera, una musica fuori programma insomma poco desiderabile.
- A:** Eppure, chissà quante belle cose si saran detti nel loro idioma i due mici!
- B:** Crede? A me pur non essendo della razza dei felini, è sembrato un discorso noioso, che ripeteva sempre la stessa cosa: una specie di lamento che si rinnovava con ostinazione...
- A:** E che continuerà a manifestarsi sempre così finché esisteranno dei gatti, mentre l'uomo, pur avendo incominciato ad esprimersi all'incirca allo stesso modo...
- B:** Come? Non mi verrà a dire che il nostro primiero linguaggio sia stato quello del gatto?
- A:** Non dico questo. Ma è quasi certo che l'uomo primitivo, abitatore delle caverne e cacciatore di fiere, per farsi intendere cominciò a usare della propria voce emettendo dei grugniti del tutto animaleschi. Poi attraverso un processo di evoluzione e di adattamento durato per decine di millenni, riuscì a produrre i primi suoni. Sono i cosiddetti suoni vocalici, ciascuno dei quali dovrebbe rappresentare uno stato affettivo. Ma tale teoria trova oggi degli oppositori e in generale il problema delle origini della musica costituisce il capitolo più dibattuto della storia e taluni storici la saltano addirittura e piè pari.
- B:** Infatti me ne sono accorta sfogliando qualche trattato famoso... [...]

Questione spinosa e molto dibattuta, l'origine della musica, alla quale la parola dell'insegnante cercherà di offrire una risposta persuasiva ed esauriente, affiancato da quella "signorina" che alla fin fine un po' maliziosamente sembra sapere più di quanto voglia apparire, mentre chi la guida rinuncia spesso al giudizio *ex-cathedra*, proprio nello stile di Levi medesimo nelle sue autentiche lezioni al Conservatorio o all'Università.

Così, nel corso delle lezioni radiofoniche, entrambi i personaggi si trovano uniti e concordi alla scoperta degli stessi autentici capolavori musicali. E c'è chi potrebbe chiedersi il perché di quell'inizio scherzoso, qui sopra riportato, che non è solo un invito, per quanto simpatico, per attirare l'attenzione dell'ascoltatore. Appartiene semmai alla sottile ironia dell'autore, che sceglie apposta di far comparire i gatti come primi attori, da autentici protagonisti, del resto compagni di vita per Levi<sup>13</sup>. Senza però scomodare gli antichi Egizi e la dea Bastet, raffigurata con una testa di gatto, o il culto di Iside, l'aura intrigante esistente nel rapporto tra l'uomo e il gatto sembra rimandare e adattarsi al tema principale, subito aleggiante fin dall'inizio tra il docente e l'allieva: su quali basi abbia origine l'arte musicale e si crei il suo fascino. La Musica in sé è mistero, si intuisce, è l'unica arte tautologica, che risolve tutto in se stessa.

Queste lezioni del 1946 e le successive di stampo più monografico del 1953-54 rientrano e sono in linea con tutto un lungo insegnamento, secondo quanto ha avuto modo di osservare in generale Gianni Gori, suo allievo e collaboratore: esse appartengono e sono «la testimonianza di una libera e vasta visione intellettuale, che trascende ogni limite specialistico musicale e che si riflette nella sua profonda coscienza estetica»<sup>14</sup>.

Una cultura nutrita di idealismo, la sua, con influssi senza schematismi del crocianesimo allora imperante, per la presenza nelle pagine, più liberamente ancora, da un lato della lezione desanctisiana, dall'altro verso la più recente evoluzione del pensiero critico, per avvalersi all'occasione delle impostazioni realistico-lukácsiane. Sempre tenendo presente che lo studioso vi aggiunge da parte sua un'intima penetrazione quasi empatica nell'interiorità, cioè nell'animo del compositore e sugli effetti che ne scaturiscono, per farne affiorare l'enorme vastità e bellezza della creazione musicale.

Col rammarico di non poter godere di tutte queste lezioni di *Storia della musica* in forma di dialogo, per la dispersione di parecchie di loro, riguardanti il periodo storico cruciale dall'Umanesimo al Settecento, si resta in presenza, con i testi per fortuna sopravvissuti, di uno strumen-

---

13 «Il gatto è stato l'animale sacro, il totem della mia casa. Tutti i gatti succedutisi durante la mia esistenza [...] sono stati gli assidui frequentatori del mio studio, hanno seguito in rispettoso silenzio il mio lavoro e per non decampare hanno accettato il suono del pianoforte...»: V. Levi, *Frammenti di un diario musicale 1919 - 1979*, cit., p. 52.

14 G. Gori, Vito Levi, *una coscienza europea nella cultura musicale triestina*, «Il Piccolo», 6 giugno 1981.

to che per il lettore attuale non ha perso nulla quanto a validità informativa e didattica.

A iniziare dal discorso sull'origine della sinfonia, dove ci si sbarazza con un gesto deciso da ogni qualsiasi pastoa di tipo nazionalistico, se cioè tale forma d'arte fosse nata in questo o nel tal altro paese. Mostrando, all'opposto, come essa fosse il frutto di un concorso a più voci nell'ambito di un preciso momento storico-psicologico, se ne individuano così e se ne mettono in luce meglio le autentiche energie creative provenienti dalle varie personalità di rilievo, in questo caso da Haydn a Mozart, per giungere a Beethoven, qui al centro di una illustrazione, che si amplierà e puntualizzerà nel ciclo dedicato al *Saper ascoltare*.

In più, fin dall'inizio della lezione dedicata al maestro di Bonn, viene risolta con decisione la *vexata quaestio* sulla sua collocazione tra esigenze classiche e romantiche:

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, dove 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...

Questo frammento, tra gli innumerevoli degni di altrettanta citazione, raffigura in pieno lo stile di Levi, che procede per capisaldi, come si è visto, frutto di una distillazione relevantissima. Proprio la guida di cui abbisogna l'allievo – magari qui l'ascoltatore della radio – per poter addentrarsi poi da solo nel labirinto musicale, fiducioso di non smarrirsi, ma anzi in grado di percepirne appieno i messaggi e provare le sensazioni e le emozioni che i capolavori sonori sapranno suscitare in lui.

Dedicandosi a illustrare alla radio un periodo quasi sterminato come il Romanticismo, oppure un solo Lied schubertiano, lo studioso opera con il medesimo schema di cui si avvale pure al di fuori, in tutta la sua pubblicistica. Lo si riscontra perfino nell'impostazione di un testo successivo, per intenderci nella breve ma non ancora superata monografia, dedicata a Richard Strauss<sup>15</sup>, per la perfezione delle intuizioni critiche ivi contenute, anche a fronte di lavori più recenti solo in

---

<sup>15</sup> V. Levi, *Richard Strauss*, Studio Tesi, Pordenone 1984.

apparenza più ricchi di dati, ma proprio per questo troppo dispersivi a danno dell'indispensabile.

A colpire, con pagine memorabili, sono appunto in queste lezioni, riservate al pubblico degli ascoltatori del dopoguerra, soprattutto i numerosi accenni dedicati a Schubert, a proposito del quale Vito Levi aveva qua e là accennato a una sua intenzione di farne un'opera completa.

Numerose le controprove in tal senso, per l'esistenza di altri scritti schubertiani del Maestro. Per quanto riguarda la radio, se ne riscontrano parecchi: dalla *Rassegna Musicale* con il contributo purtroppo perduto, stilato (22 gennaio 1947) in occasione dei 150 anni dalla nascita del compositore, fino ai numerosi discorsi attorno alle raccolte dei *Lieder*, con in evidenza i dialoghi della serie *Storia della musica*, per giungere alla lineare analisi monografica della lezione in *Saper ascoltare*, attorno a taluni capisaldi schubertiani<sup>16</sup>.

Accanto a Schubert giganteggia però tutta una serie di nomi, ad iniziare da Schumann, per la dicotomia presente nella sua opera, così sintetizzata:

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 assorto e sognante, o per reazione diventa capriccioso e ribelle, restando sempre fedele a se stesso.<sup>17</sup>

Nella serie successiva del *Saper ascoltare*, cessata la forma a dialogo, l'impostazione monografica permetterà a Levi di allargare il discorso, senza però mai rinunciare al suo costume di procedere sempre per illuminazioni, bagliori e rapidi schizzi. Tale stile risulta oltremodo efficace, del resto, onde chiarire senza appesantimenti numerosi dilemmi musicologici. Forte tensione critica si riscontra, a esempio, a proposito della complessa genesi della produzione sinfonica di Schumann e Brahms<sup>18</sup>, con risultanze che sono ancor oggi pietra di paragone per qualsiasi discorso su questo tema. Come non manca una parola decisiva pure su Chopin, nella giusta esigenza di sfatarne la pletora di numerosi ed er-

---

16 *Storia della musica*, XXI, 2 maggio 1947: *Il Romanticismo – Saper ascoltare*, XVI trasmissione, 27 gennaio 1954.

17 *Storia della musica*, XXI, cit.

18 *Saper ascoltare*, XVII trasmissione – 1 febbraio 1954 [Schumann e Brahms: la conquista della sinfonia].

rati luoghi comuni, prima di entrare con un'esemplare analisi nell'universo delle quattro *Ballate* del compositore:

Ora lieve, immateriale come un'apparizione, ora incisivo, ora rapito dal sogno, ora scattante con l'energia di un ritmo guerriero oppure rinnovante l'euritmia di un Mozart e del mondo attico, Chopin non solo si presenta tanto vario da brano a brano, ma da una stessa composizione fa scaturire a volte quella mobilità di atteggiamenti espressivi.<sup>19</sup>

Né va ovviamente dimenticato lo sveltante monolite, rappresentato da Wagner, scalato consapevolmente con una chiara percezione di ogni addentellato, spogliandone la musica dagli influssi ideologici, veri o presunti, di cui l'opera wagneriana è stata fin troppo oberata. La finezza dello scandaglio può così consentirgli una straordinaria agilità nell'indicare legami culturali e musicali, oppure differenze di mondi sonori e tendenze. Ecco allora sfilare, accanto alla personalità wagneriana, quella di Verdi, visto nello scorcio della forte evoluzione degli studi critici sul suo melodramma agli inizi del Novecento, per poi passare a Liszt e Berlioz, qui sul tema della musica a programma, per ognuno dei quali il metro di giudizio dello studioso triestino trova sempre l'intonazione e la rispondenza più adeguate.

Levi, transitato lucidamente nella doppia tragedia dei due conflitti mondiali, diviene la persona più adatta a dipanare altri basilari intrecci, disseminati in aree storiche più prossime: su dove e come collocare i lavori dei grandi russi di fine Ottocento, sul sinfonismo spesso dilatato fino all'elefantiasi tra Bruckner e Mahler, chiarendone la portata storica, ma finendo con lo spingersi, chiara preferenza e adesione per una volta tanto, nel cuore della Francia. Qui «l'arte si era andata orientando verso l'impressionismo, di cui Claudio [!] Debussy diventava per la musica il geniale esponente». Impossibile, a questo punto, non richiamare un ulteriore esempio della perfetta sintesi a cui sa giungere Vito Levi:

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

---

<sup>19</sup> *Saper ascoltare*, XXVI trasmissione, 5 aprile 1954.

alle soverchie esperienze vissute. La sua musica è, di contro, fresca e cangian-  
te e possiede la leggerezza dell'aria da cui sembra essere nata.<sup>20</sup>

Dopo di ciò è inevitabile, nelle due serie di lezioni radiofoniche, lancia-  
re uno sguardo sul Novecento. Qui gli strumenti di Levi, operativi negli  
anni Cinquanta entro una prospettiva critica forzosamente limitata, lo  
costringono a lamentare la mancanza di quel giusto distacco temporale  
e cronologico, un sessantennio dopo raggiunto ovviamente da noi, che  
gli sarebbe servito, in quanto la storia, sgombrando gli orpelli contin-  
genti, di per sé appare rivelatrice di più giusti valori. Lo esplicita chiara-  
mente nell'ultima puntata della *Storia della musica* a dialogo:

Affinché gli argomenti che tenteremo 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...

Sette anni dopo, nella successiva serie radiofonica del *Saper ascoltare* si  
ritrova ribadito:

La storia ha più fantasia degli uomini che vorrebbero prevederne gli eventi.  
Ma certissimo è questo: che tornare indietro anche per la musica è impossi-  
bile. Com'è altrettanto certo che la conquista sempre crescente dello spazio  
e del tempo, l'esperienza della fisica nucleare, l'indagine sull'infinitamente  
piccolo e dell'infinitamente grande hanno portato anche nell'arte quel rime-  
scolio in cui sono contenute le energie di un nuovo equilibrio. Tuttavia la  
forma d'arte contemporanea più legata all'esperimento in atto può interes-  
sare gli spiriti curiosi, ma non dà gioia. Per questo la moltitudine la ignora.

Il rapporto con il pubblico diventa a questo punto cruciale. Un pubblico  
in fase di evoluzione/involuzione, che non si turba assolutamente – e  
talora addirittura gradisce – se in un programma concertistico non ci  
sia qualche opera musicale contemporanea<sup>21</sup>. Sono i prodromi del pub-  
blico attuale, quello della “civiltà dei consumi”, che si accontenta di ria-  
scoltare composizioni ben conosciute, per la curiosità al massimo sulla  
“nuova” interpretazione del virtuoso di turno.

---

<sup>20</sup> *Storia della musica*, XXIX trasmissione: *La musica moderna in Francia*.

<sup>21</sup> V. Levi, *Il ciclo di fortuna della sonata*, in *Rassegna musicale*, 3 aprile 1946: «L'esclusione di un'opera d'autore moderno o contemporaneo non è stata neppure notata dall'uditorio...».

In realtà tutto ciò è qualcosa di ben diverso, anzi l'opposto di quella "iterazione", che ci viene indicata come una specificità del linguaggio musicale:

Uno di questi modi, il più importante, è l'iterazione, cioè il ripetersi ininterrotto di un breve inciso musicale. È questa una delle tante particolarità che la musica tiene in comune con l'architettura. Viceversa, nella poesia e specialmente nella prosa di concetto, la possibilità dell'iterazione è molto ristretta. Dove la musica eleva la ripetizione a legge costruttiva, la poesia la accoglie solo come un'eccezione [...].<sup>22</sup>.

Il brano del Maestro per delineare le caratteristiche degli ascoltatori, scritto nell'ormai lontano 1946, formulato con secca schiettezza, è per molti versi ancora attuale:

Il pubblico, intendo la stragrande maggioranza, s'interessa oggi solamente alla musica capace di divertirlo senza affaticarlo. Non desidera di più che uno sva-gio 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.

Poche altre volte la voce di Levi si è elevata in un tono simile d'ammonimento, ma il suo sguardo, questa volta trovandosi dinanzi al panorama musicale contemporaneo, si fa particolarmente penetrante, addirittura più fortemente che nello scorrere le musiche del passato. Gli succede perché si trova costretto a un'analisi più approfondita del solito, a contatto con musiche che alla fin fine si accorge di non amare, ma che proprio per questo sottopone a uno studio più tenace, anche per la necessità di confrontarsi con loro in quanto compositore egli medesimo. Le ultime puntate delle due serie di lezioni ne sono la testimonianza, soprattutto dell'onestà intellettuale del critico, che non si ritrae perfino dall'inoltrarsi in giudizi sul jazz, a lui fundamentalmente estraneo, anche se ne apprezza in taluni casi la funzione vivificatrice per la musica europea.

In cambio si trovano documentati con chiarezza i due poli estremi attorno ai quali all'epoca si esercitava, perfino combattendosi, il mondo

musicale e critico, vale a dire indicando in Arnold Schönberg e in Igor Strawinskij i più eminenti rappresentanti di due opposte tendenze artistiche. Nella circostanza risaltano ben distinte quali siano le corna del dilemma, riassumibile negli allora memorabili e discussi saggi di Adorno<sup>23</sup>, a giudizio del quale Schönberg sarebbe da collocare quale punta delle tendenze “progressive” e Schönberg quale “conservatore”.

Levi senza dubbio era a conoscenza di altre importanti prese di posizione, tra cui probabilmente i saggi di Pierre Boulez – si presti attenzione alle date – *Schönberg è morto* (1952) e *Strawinskij rimane* (1953)<sup>24</sup>, scritti in prossimità della stesura delle lezioni di *Saper ascoltare*. Tuttavia è certo che egli non vi fu spinto a un’adesione teorica, tanto meno a inserirsi nel dibattito, preferendo piuttosto una scelta decisamente pragmatica, pur lasciando trasparire un’inclinazione più positiva nei confronti del compositore russo piuttosto che per quello austriaco, di cui peraltro con pagine lucide e pregnanti analizza lo stile. Così alla fine afferma:

Anche dopo la morte del Maestro, la sua opera ha continuato a restare al centro dell’interesse dei musicisti [...]. Ma non per questo Schönberg si è guadagnato un suo pubblico. Esistono dei gruppi di adepti, dei discepoli sinceramente entusiasti, esiste tutto un movimento musicale che da Schönberg discende; ma non esiste quella folla che il genio innovatore trascina con sé e va gradatamente aumentando.

Il genio universale e il pubblico, dunque, restano alla fine le discriminanti oggettive per Vito Levi, il quale conclude: «Dall’avanzata ora di questo Novecento, con la sua arte travagliata, ci ritiriammo nel cuore della grande tradizione.»<sup>25</sup>

Quella tradizione che in una delle ultime interviste, in occasione dei suoi lucidissimi 90 anni, si sintetizza nel voler riascoltare l’estremo e siderale messaggio mozartiano dell’*Ave verum corpus*.

---

23 Theodor Ludwig Wiesengrund Adorno (1903-1969), nelle sua opera: *Filosofia della musica moderna* (1949) il primo e più originale tentativo di formulare i caratteri della crisi dei linguaggi artistici del Novecento.

24 P. Boulez, *Stravinskij demeure*, in *Musique Russe*, I, Paris 1953; trad. it. *Stravinskij rimane*, in Id., *Note di apprendistato*, Torino 1968; vi compare anche il testo di *Schönberg è morto*, apparso sulla rivista “The Score” (1952).

25 *Saper ascoltare*, XXX trasmissione, 3 maggio 1954.



# Conversazioni

## Dalla *Rassegna Musicale* Radio Trieste 1945-1946

IN CERCA DI MUSICA – FATTI E CURIOSITÀ DELLA VITA MUSICALE CITTADINA  
5 DICEMBRE 1945

Di recente un pianista è stato costretto a disdire un concerto, perché non riusciva a procurarsi la musica che doveva eseguire. Egli sapeva gran parte dei brani a memoria, ma avrebbe voluto confortare la sua sicurezza col documento alla mano, anzi davanti agli occhi. Si trattava precisamente di un concerto alla Radio, dove tutti suonano con la musica, anche se posseggono quella memoria, che volentieri fanno valere quando si trovino davanti a un uditorio che li veda oltre che ascoltarli.

Quel pianista ha poi suonato sostituendo i brani introvabili con degli altri. Sicuro, la musica stampata è diventata una cosa rara. Forse è una difficoltà momentanea, fintanto che gli editori ricomincino il lavoro di ristampa. Intanto la penuria del materiale musicale è sensibilissima. E una pubblicazione nuova costa un occhio della testa, quanto una decina d'anni fa bastava per procurarsi un incunabolo, un libro figurato del Settecento francese.

In difetto delle macchine lavorano le copisterie. Si copia la musica dagli esemplari diventati preziosi, che pochi anni fa si ammuchiavano sulle bancarelle. Se si tratta di lavori ponderosi, si ricorre alla divisione

del lavoro: cinque o più copisti intorno a una partitura, i cui quinterni vengono distribuiti e poi nuovamente rilegati. Se si potesse dattilografare una partitura come si fa per un romanzo, la vita musicale correrebbe più spedita. Ma tale macchina, nonostante certi strombazzamenti, che di tanto in tanto ne fanno i giornali, finora non esiste. Oggi, quando si affaccia il progetto di un concerto, la prima domanda non verte sul problema dell'esecuzione, bensì su quella della disponibilità del materiale.

Si procura di conciliare il libero criterio artistico con la necessità arbitraria dell'inventario. E si risuona Beethoven dal manoscritto, come è avvenuto ultimamente da noi, quando l'orchestra, abituata a leggere delle belle edizioni di Breitkopf, s'è vista alla prova dei fogli scritti da una mano affrettata, per cui sono volati all'indirizzo dell'amanuense tutti gli accidenti che mancavano nel manoscritto. E uno dei più agguerriti pianisti italiani, chiamato a Trieste per eseguirvi il terzo concerto di Prokofieff, ha dovuto, per mancanza dei materiali d'orchestra, suonare un altro lavoro, scegliendo fra quelli esistenti nell'archivio del teatro. Non costò fatiche lo scegliere al concertista, che sapeva a memoria parecchie opere della grande letteratura del concerto.

Fu una bella prova di potenza mentale, che dimostrò come la musica viva non potrebbe essere distrutta anche se per sventura tutti i documenti che la fissano sulla carta, sul disco, sulla colonna sonora dovessero perire. In ogni angolo del mondo vi sarebbe qualche musicista capace di intervenire col suo contributo mnemonico per la ricostruzione. Ma non abusino i musicisti della memoria quando non ce ne sia bisogno. Facciano piuttosto come quel tale citato da Schumann, al quale nel mezzo di un'esecuzione caddero i fogli a terra, e continuò a suonare imperturbabile.

Ogni città ha le sue particolari richieste di musica. Un brano anche conosciutissimo avrà sempre un alto numero di persone desiderose di acquistarlo, specie se la Radio o il disco s'incarichino di mantenerne viva l'impressione. Così per il vecchio, troppo eseguito, troppo fortunato *Fremito di primavera* di Sinding<sup>1</sup> ci sarebbero nella nostra sola città centinaia e centinaia di acquirenti. E la stessa richiesta si verificherebbe per tantissimi altri pezzi del genere, se il pubblico non sapesse che sono irreperibili.

---

<sup>1</sup> Christian Sinding (1856-1941), compositore norvegese, autore di numerose pagine sinfoniche, da camera e vocali, ma noto per il pezzo pianistico *Mormorio di primavera*, risalente al 1893 e diffuso in numerosissime trascrizioni. .

Ci sono poi in ogni città gli studiosi, i raffinati, quelli che vanno alla caccia delle cose rare; e in questa fatica mettono la pertinacia e l'ardore di un umanista in cerca di un codice. Il loro codice sono le partiture, la musica di autori moderni francesi, oggi introvabile come i libri di letteratura francese, le pubblicazioni di musicologia. La speranza di poter trovare qualcosa sarebbe assurda se non ci fosse l'antiquariato. Ma anche qui le occasioni si sono fatte sempre più rare. Qualche volta esse si presentano con richiami vistosi dalla vetrina davanti alla quale passano giornalmente gli inguaribili collezionisti. Codesti bibliomani sono gente pericolosa; sempre all'erta, fiutano le occasioni e arrivano con quel tanto di vantaggio di tempo che basti a portare via all'acquirente meno abile il libro che gli abbisogna e che, maledizione, quell'accaparratore insaziabile gli fa desiderare ora con una pertinacia più acre, in cui si mescola l'invidia, il rancore, un istinto torbido che in caso di recidiva potrebbe spingerlo a un gesto insano; e capisce che il mite e dottissimo bibliotecario, che diventa omicida per l'amore di un libro trafugatogli, potrebbe essere benissimo qualcosa di più di una mirabile finzione letteraria immaginata da Anatole France<sup>2</sup>.

A Trieste ci sono molti posti frequentati dai cercatori di libri rari, ove alle volte avviene di trovare delle opere riguardanti la musica. Vi è la Libreria antiquaria di via San Nicolò, che tutti i bibliofili conoscono e più d'uno sente di amare perché porta il nome di Umberto Saba; qui il poeta ha trascorso gran parte della sua vita schiva, mentre lentamente ne andava crescendo la fama oggi salita così alta.

Vi sono altre botteghe, botteghini e bottegucce, talune nascoste nella città vecchia non ancora sventrata, altre timidamente affacciate su qualche ampia via della città moderna, dove per la loro modestia spariscono alla vista del passante affrettato, abituato alle appariscenti insegne dei grandi negozi. In uno di questi buchi uno studente trovò giorni or sono un piccolo tesoro: una pila di partitutine tascabili d'autori francesi, russi e tedeschi, che poté portar via per pochi biglietti da cento. Per quale stranezza del caso, forse dolorosa, quella musica ancora in condizioni perfette, era andata a finire in quella tana? Era tutta musica eletta: il grande *Valzer* di Ravel, i *Notturmi* di Debussy, l'*Apprendista Stregone* di

---

<sup>2</sup> Anatole France (Jacques François-Anatole Thibault, 1844-1924), premio Nobel per la letteratura (1921). Allusione al romanzo *Le crime de Sylvestre Bonnard membre de l'Institut* (Il delitto dell'accademico Sylvestre Bonnard), 1881.

Dukas, *Scheherazade* e *La Grande Pasqua Russa* di Rimsky-Korsakoff, il *Requiem* di Brahms, il *Till Eulenspiegel* di Strauss, ecc. ecc. Il primiero possessore doveva essere presumibilmente un uomo di buon gusto. Forse apparteneva al numero infinito di coloro che la guerra uccise nel primo fiorire delle speranze. O forse era un figlio di papà che in una giornata di burrasca in famiglia aveva tolto dal bello scaffale decorativo quei libriccini mai aperti e li aveva barattati con lo sprezzo dell'uomo nato ricco per recarsi al cine con la propria amichetta.

In questo caso si trattava di un sentimentale che all'arte anteponeva l'amore; o comunque fosse, quegli era un carattere franco, che preferiva essere anziché parere, perché i libri si potevano riacquistare e non vederseli più davanti gli procurava certo meno rammarico del pensiero di non dover più vedere lei. Intanto, di questa vicenda libresco, dolorosa o spassosa che sia, veniva a fruire un giovane musicista povero in canna, preso dall'incanto orchestrale moderno, che gli era penetrato per gli orecchi e del quale ora poteva chiedersi ragione con gli occhi non meno curiosi dell'udito.

La musica parla direttamente all'orecchio della folla, e questa non è solita a chieder di più. E accettarla così, senza chiedere il come e il perché della sua bellezza, giova ad accrescerne il mistero. Ma il musicista non ne è interamente pago se non ne vede anche il simbolo grafico, questo meraviglioso riproduttore del pensiero musicale, al cui perfezionamento l'ingegno dell'uomo ha lavorato per un millennio.

Nell'ora presente in cui le grandi stamperie musicali sono pressoché inattive, l'umile e prezioso copista, disprezzato e accarezzato insieme dai musicisti, è diventato un operaio più indispensabile che mai. I compositori, i cantanti, i concertisti, tutti gli devono della riconoscenza. Neppure Beethoven direbbe oggi al suo copista quelle parolacce di cui l'epistolario reca qualche saggio pittoresco. Ma il Maestro era scusabile: tutti gli Editori erano ai suoi piedi, tutti i torchi sarebbero entrati in azione per lui.

Quando una quindicina d'anni fa s'introdusse da noi l'uso della Radio, parve e taluni che lo studio della musica dovesse venirne a soffrire, e specialmente lo studio degli strumenti. Molte famiglie desiderose di fare un po' di musica e di accompagnarla magari con quattro salti, acquistarono una radio anziché il pianoforte, stimando ormai superfluo lo studio di uno strumento, dove un apparecchio poteva offrire le esecuzioni più svariate senza verun dispendio della propria energia. Molti altri ritennero saggio ascoltare una buona trasmissione anziché una mediocre esecuzione alla tastiera. E soggiurarono lo strumento con una specie di commiserazione riservata ai vecchi che la vita ha messo in disparte.

Fu un momento d'allarme per i più modesti insegnanti di musica, che attendevano la chiamata presso quella tal famiglia, dove c'era un bravo ragazzo da istruire, e ne ricevevano invece un invito a venire ad ascoltare la radio appena acquistata. Ma poco a poco le cose mutarono, e al pianoforte fu restituita la sua funzione inalienabile in seno alla famiglia, la quale, disimparando l'uso del pianoforte, aveva appreso il giusto modo di approfittare delle trasmissioni musicali. Si dimostrò così che i due strumenti, lungi dal farsi guerra l'un l'altro, concorrevano ugualmente alla nostra conoscenza musicale. E dove la funzione dell'uno si arrestava, sottentrava l'altro.

La vita odierna procede così rapida e affannosa, che l'uomo qualunque stenta a sacrificare giornalmente qualche mezz'ora alla musica. Tuttavia, quando ciò avviene, egli preferisce ascoltare una trasmissione. Ma vi sarà pure quel tal giorno che vorrà ritrarre lui la musica dalla tastiera, o, se non sa suonare, chiederà ad altri di suonare per lui. Quei brani che ha uditi trasmessi da esecutori provetti, egli desidera ora di risentirli risuonare con il suono vivo, suscitato magari da mani inesperte, che però s'industriano di far del loro meglio, dandogli così l'illusione di un'esecuzione nata per il suo esclusivo bisogno musicale e riservata all'intimità della sua stanza.

Per un altro verso, il musicista uso ai lunghi colloqui col pianoforte, abbandona volentieri la tastiera per la radio, ogni qual volta la sua curiosità musicale ne sia stuzzicata. Riascoltare una composizione pianistica da quel tale esecutore può interessarlo molto. Ma più lo seduce l'audizione di quella musica di cui il pianoforte non ha potuto offrirgli che un

saggio approssimativo, e che per le vie dell'etere gli giungerà nella sua veste sonora fedele.

Più raffinato è il musicista e più sottile sarà la sua curiosità davanti all'apparecchio ricevente. Qui egli s'accorge che la sonorità orchestrale può alle volte giocare certi tiri birboni alla partitura. Parti di accompagnamento salgono alla superficie, voci d'armonia interna spiccano in rilievo, certi suoni perdono, altri acquistano in sonorità. Viene per così dire alla luce lo spaccato della partitura. Gli è che il suono, trasformato e quindi restituito alla sua natura, deve ora fare i conti con le leggi dell'acustica, capricciosa e tirannica insieme, che nella trasmissione provoca nuovi ipertoni, suoni di combinazione, suoni di moltiplicazione, ai quali l'uditore non si è mai sognato di pensare. Con questo non voglio dire che la partitura perda d'intelligibilità timbrica al punto di apparire diversa. Per cogliere questi fenomeni sonori, occorre la capacità di saper ascoltare. E poi, bisogna distinguere fra musica e musica, fra partitura più o meno atta all'esecuzione trasmessa.

Tali premesse hanno fatto nascere l'idea di una musica immaginata direttamente per la radio. Fino a oggi non si è andati oltre il limite degli esperimenti più o meno ingegnosi; ma la radio domina il mondo ed è probabile che i musicisti faranno il possibile per servirla sempre più fedelmente. Dal canto suo, essa continuerà a perfezionarsi, ci offrirà delle esecuzioni sempre più limpide e vittoriose delle insidie atmosferiche. E gli usati strumenti continueranno ad alimentarla di sonorità, finché non ne nasceranno dei nuovi, suggeriti dalla stessa tecnica radiofonica. Ultimo a sparire sarebbe il pianoforte. Egli è lo strumento più radio-genico, suoni solo o con un complesso da camera o con l'orchestra. Ed è lui, tacciato di monotonia dai dilettanti melomani, l'istrumento più duttile e più vario che si conosca. Si suol dire per antonomasia sia l'organo il re degli strumenti; ma è un sovrano quasi inaccessibile, che incute soggezione, e non tratta che di argomenti eccelsi che lo riguardano direttamente. Il pianoforte invece sa accordarsi a tutte le forme della conoscenza musicale. In potenza egli contiene tutti gli altri strumenti. Non potrebbe farne a meno il musicista, né chi è stretto dall'indigenza si rassegna a doverlo vendere. Squallida diventa la casa senza di lui, come se ne fosse partito l'amico devoto che sa tante cose di noi, e tante cose ci ha insegnato giorno per giorno, senza che ce ne accorgessimo. Invero, chi pratica la tastiera ha della musica una visione più completa di chi suona un altro strumento o è solamente un uditore.

Perché il piano, senza che ce ne rendiamo conto, ci insegna a conoscere tutti gli strumenti costitutivi della musica, ci mette in rapporto con i suoi più alti spiriti per tramite dell'armonia e del contrappunto, ci schiude uno spiraglio sul panorama universale dell'arte dei suoni. Di un pubblico convenuto alla rappresentazione di un'opera nuova ne saranno i giudici migliori coloro che hanno scorso lo spartito alla tastiera. La sapranno più lunga di coloro che l'hanno conosciuta dalla trasmissione, la quale coglie l'uditore alla sprovvista e se per un verso gli offre la possibilità di ritrarne un'impressione alquanto più completa del suo svolgimento, per un altro verso non gli consente di addentrarsi in quel mondo con l'amorosa pazienza dalla quale derivano le scoperte più belle. Anche in questo caso, radio e pianoforte aiutano a vicenda a illuminare il frequentatore del teatro musicale.

[...]³

#### MAESTRI E SCOLARI – ASPETTI DELL'INSEGNAMENTO

30 GENNAIO 1946

Qualche anno fa un musicista di fuori venuto in visita al nostro Conservatorio ci diceva la sua meraviglia d'aver trovato in questa città un così alto numero di persone che studiano uno strumento. Alle quali parole dell'ospite inatteso ma punto sconosciuto per il pungente spirito d'osservazione che lo distingueva, era successo fra gli astanti un attimo di perplessità. Significava l'osservazione una lode o un biasimo per Trieste? E poiché il silenzio minacciava di prolungarsi, uno dei presenti aveva risposto fra il serio e il faceto: «Bah, è uno sfogo anche quello!», e tutti avevano ridacchiato. La battuta era finita così.

Senonché l'altro giorno essa doveva improvvisamente risuscitarmi nella memoria, quando passando per una via della città alta, mi giunse per le imposte mal chiuse di una finestra al pianterreno un'aspra voce femminile che tentava l'aria di Liù dalla *Turandot*: "Signore, ascolta...". L'accompagnatore, non si capiva se per sostenere quel canto o per co-

---

³ Omessa la breve recensione all'opera *Faust* di Charles Gounod, rappresentata al Teatro «G. Verdi» di Trieste.

prirlo, scalpitava con affanno sulla tastiera, allorché un pezzo d'omac-  
cione, evidentemente un operaio, commentò forte tirando innanzi:  
«Sfòghite, sfòghite, te farà ben!». Morale del raccontino: varie sono le  
vie che portano alla musica, e taluna per nulla precedenti da una reale  
vocazione. Non il numero, ma solo la qualità di chi suona e studia può  
indicare lo stato di efficienza musicale di una popolazione.

Resta il fatto concreto che a Trieste il numero di coloro che studiano  
la musica è elevatissimo. Se al Conservatorio fosse abrogato il numero  
chiuso delle iscrizioni, i nuovi alunni vi affluirebbero a centinaia. Evi-  
dentemente la musica è diventata per tutti un complemento necessario  
dell'educazione. L'arte non ne deriverà per questo un vantaggio, ma ri-  
prenderà forse quella sua funzione mediatrice in seno alla società che  
aveva già esercitata nel Medioevo. L'insegnante è messo di fronte a un  
compito nuovo e più duro: iniziare lo scolaro anche se esso non possie-  
de delle particolari attitudini, accoglierlo come fa la scuola per svegliare  
e comporre in un'armonia più o meno completa le sue facoltà latenti  
che faranno del piccolo selvaggio una persona civile.

Ma qui cominciano i guai: lo scolaro, e più di lui i genitori, desidera-  
no che lo studio apporti insieme con l'utile il dilettevole, e convien dire  
che per loro conto hanno ragione. Quindi quasi tutti si scelgono per lo  
strumento il violino o il pianoforte, pochi, una volta superati gli studi  
necessari del pianoforte, si sentono spinti verso l'organo, e per cento  
scolari pianisti non riusciremmo a contrapporne uno di violoncello.  
Non parliamo del contrabbasso e degli strumenti a fiato; qui la situazio-  
ne si prospetta allarmante per l'avvenire, giacché se nessuno si sente di  
dedicarsi all'oboe, al corno, al fagotto, la nostra orchestra di domani non  
avrà l'indipendenza dell'organismo che vive delle proprie forze e dovrà  
ricorrere agli acconciamenti che ne compromettono la stabilità e alle  
volte anche il decoro.

Ricordate un film bellissimo, ricavato da un romanzo di [Ferenc]  
Molnár *I ragazzi della via Paal*? Giocano a far la guerra quei monelli, seri,  
disciplinati, come dei grandi. Ma nessuno vuol essere semplice soldato,  
tutti son colonnelli e generali, tranne quel macilento figlio di un arti-  
giano che non sa più che fare per ubbidire a tanti superiori. Qualche  
cosa di analogo sta succedendo nell'insegnamento musicale. Sorride a  
tutti l'idea di poter suonare, ma ben pochi sono quelli che non preferi-  
scono lo strumento atto a dominare, come il violino o il pianoforte, di  
fronte al fagotto o al contrabbasso, nati per servire. Difatti, quali sod-

disfazioni artistiche, quale appagamento alla propria ambizione può offrire un fagotto al paragone di un violino o del canto?

S'è visto però più volte un mediocre scolaro di violino passare allo studio di uno strumento a fiato e ottenere quindi degli ottimi risultati. Meglio allora essere un buon servitore che un cattivo padrone. Solo gli eletti della natura sentono il richiamo dello strumento al quale dedicheranno se stessi. Gli altri scelgono indifferentemente. Quei pochi giovani che si sono iscritti spontaneamente alla classe di uno strumento a fiato meriterebbero, se non danno risultati proprio negativi, un piccolo premio a ogni fine trimestre. Essi rappresentano la *condicio sine qua non*, per le orchestre di domani in cui lavoreranno oscuri ma alle volte esposti assai più del violino di spalla, a servizio dell'arte.

In questa branca dell'insegnamento la nostra città ha subito negli ultimi anni delle perdite molto dolorose, quelle del maestro Barazzetti primo cornista al Teatro Verdi e del maestro Alberto Montagna, direttore della banda comunale. Entrambi innamorati della loro professione, entrambi istruttori d'impareggiabile energia, essi rappresentavano l'insegnante in modo assai diverso da quello che siamo soliti incontrare in musicisti di più larga e più irrequieta attività, come il concertista che non può considerare l'insegnamento più di una sua attività marginale, o il musicista di profonda vita intellettuale che alla funzione di pedagogo non può dedicare che una parte modesta di se stesso. Instancabili maestri erano essi e ottenevano risultati inaspettati da scolari mediocri.

Tutti quelli che hanno esperienze d'insegnanti sanno quanto sia piacevole tirar su un ingegno promettente, come non ignorano la fatica e la pazienza necessarie a far progredire un alunno scarsamente dotato. Ciò non pertanto un insegnante sarà apprezzato molto di più presentando uno scolaro d'ingegno che non un mediocre. Questo è un segno dell'umana ingratitudine, ma è anche d'altra parte un atto giustificabile, perché scolaro o non scolaro, quando uno ascolta della musica, vuol essere esteticamente soddisfatto e al momento non può fare delle considerazioni discriminanti.

Esiste però una specie di legge beffarda creata dalla stessa psicologia umana per cui al maestro vengono riconosciuti e negati nello stesso tempo i meriti delle sue opere. Ciò vale specialmente per gli allievi ravvedutisi, per gli esecutori mancati, i quali a un certo punto hanno abbandonato lo strumento per dedicarsi a un'attività più conforme

alle loro attitudini. Ebbene, questi allievi di nessun conto che se mai non hanno potuto arrecare che danno e fastidio al loro insegnante, e vittime dello loro stessa ostinazione ne hanno subito i rimbrotti e lo scherno, questi tardi ravveduti conserveranno sempre un'immensa gratitudine per il loro maestro. Lo ricordano quando possono, ne frequentano i concerti, cercano si direbbe quasi di scusarsi d'averlo fatto dannare per tanto tempo. Non così l'ingegno arrivato: il suo maestro oramai egli lo discute, gli nega certe qualità, lo considera spesso un superato. È triste tutto questo. Ma il maestro vi si è ormai abituato. Forse, a vent'anni, anche lui ha parlato così. Ed è sereno perché sa di aver insegnato con amore.

#### IL CICLO DI FORTUNA DELLA SONATA

3 APRILE 1946

Al programma inaugurale della Società dei Concerti il pianista Carlo Zecchi e il violoncellista Gaspar Cassadò hanno eseguito tre Sonate: la prima [in fa maggiore, op. 5 n.1] e l'ultima delle cinque [in re maggiore, op. 102 n.2] di Beethoven e l'opera brahmsiana in fa maggiore [op. 99]. L'esclusione di un'opera d'autore moderno o contemporaneo non è stata neppure notata dall'uditorio, mentre non avrebbe mancato di suscitare dei commenti in un programma, a esempio, di musica sinfonica. È facile spiegarcene la causa. Gli è che il ciclo della sonata è già storicamente conchiuso, laddove l'arte sinfonica attuale ha ancora davanti a sé un vastissimo orizzonte, alla cui conquista i compositori si sono avventurati con la baldanza che viene dall'ardore e dall'ardire dell'impresa. Sicuramente la conquista più ampia è avvenuta nel campo orchestrale, per opera di Debussy, di Ravel, di Strawinsky, per non dire che dei maggiori.

Se la sonata possedesse ancora delle possibilità di evoluzione, è certo che questi tre grandi nomi comparirebbero con altrettanta frequenza in programmi come quello recente di Zecchi e Cassadò. Ma il destino della sonata, che ebbe in Beethoven il suo eroe, non può rinnovarsi. Questa constatazione, che molti storici hanno enunciata da lungo tempo, noi l'abbiamo rimeditata durante quel concerto di sonate per violoncello e

pianoforte. E abbiamo ripensato alla letteratura esistente per i due strumenti: una letteratura molto più ristretta di quella per il pianoforte solo o per il piano e violino, ma non meno tipica, in quanto, come vedremo, segna al margine del suo percorso le stesse tappe di fortuna raggiunte dalle opere pianistiche e violinistiche più famose. Ci sia consentito, una volta tanto, di fare un po' di storia.

Se chiediamo a un formalista la definizione della sonata, egli risponderà che essa è una composizione a più tempi, solitamente tre o quattro, legati insieme da una parentela tonale, oltre che da intrinseci vincoli musicali, e che solo il primo tempo ha una sua forma propria, chiamata per l'appunto "tempo di sonata". La definizione è però troppo ristretta, troppo spicciativa, per appagare chiunque abbia delle esperienze vive in questione. A parte il fatto che nel Seicento il significato della parola fu generico, non indicando altro che una composizione da suonarsi, la sonata drammatica o classica, come dir si voglia, venuta di poi, andò col tempo soggetta a delle modificazioni così profonde, che, a volerne stabilire uno schema, conviene per ciascuno esempio sollevare le eccezioni che sono poi tante, così frequenti e sempre suggerite da una così inderogabile necessità, da costituire piuttosto una nuova regola di volta in volta diversa.

Ciò vale per tutte le forme dello spirito destinate a evolversi, ma vale più decisamente ancora per la musica, che è l'arte più mutevole nel tempo. A confermarcelo, basta pensare alla musica greca o alla musica del Quattrocento fiammingo, davanti alla quale, confessiamolo pure, restiamo indifferenti, laddove il frammento di un'ode saffica, il frontone di un tempio, una poesia del dolce stil novo o un affresco di Giotto ci riempiono l'animo di commozione.

Nel Settecento, la sonata ci si presenta come un'espressione adolescente della musica, portati come siamo a considerare sempre l'arte un riflesso dei nostri sentimenti, delle nostre passioni, del nostro vivere attuale, anche se quest'arte è nata in condizioni molto diverse dalla nostra, in un tempo spiritualmente molto lontano dal nostro. L'adolescenza è peraltro la più dolce stagione della vita, quella che matura i fiori e i frutti di un'età più forte e manifestamente più ricca.

Il duo Zecchi - Cassadò ha ommesso nel suo programma Luigi Boccherini, cioè un musicista che come pochi ci fa gustare il candore adolescente della sonata settecentesca. Come risaputo, il Boccherini arreca un contributo suo proprio molto considerevole alle forme nuove forme strumen-

tali, dividendo in ciò gli onori con il Platti, il Galuppi, il Sammartini<sup>4</sup>, per non citare che i maggiori, in Italia, e con gli Stamitz, Saverio Richter, Filippo Emanuele Bach<sup>5</sup> e infine il grande Haydn, nei paesi tedeschi.

La fertilità dell'estro di Boccherini, tradottosi nei quartetti e nei quintetti nella misura più piena, è però anche sensibile nella ventina di sonate per il violoncello e il pianoforte, che di lui finora conosciamo. Violoncellista insigne egli stesso, gli fu compito facile trattarvi lo strumento con virtuosità, superando anche in questo il Bononcini e l'Ariosti, che con lui furono i maggiori violoncellisti-compositori del tempo. Che codesto arricchimento della tecnica obbedisca sempre a una necessità musicale, non oseremo affermarlo. Talvolta la bravura diventa fine a se stessa. Il violoncello, naturale trasformazione della viola da gamba, che ha sortito una voce virile, nel Settecento è spesso trattato alla stregua dei cantanti evirati; egli perde il suono largo e robusto della tessitura media e grave per ricamare la frase sul capotasto, civettando col violino, al quale par voler dire: «Vedi un po' che non so fare come te». Ma come si alza invece affettuosa la frase di un cantabile, e quanta nobiltà, quanto ardore dolente non sentiamo fremere in quei *larghi*, dove l'istrumento canta naturalmente.

Nella letteratura della sonata, il complesso di violoncello e pianoforte sarà destinato a rappresentare della musica l'aspetto meditativo, patetico, virilmente accorato. Perché ciò si avveri, è necessario che i tempi siano diventati maturi. Tale pensosa capacità di affetti trova la sua adeguata espressione in Beethoven, massimamente nell'opera 102, e in pietre miliari di questa letteratura, come la *Sonata a Kreutzer* [per il violino e piano] o l'*Appassionata* [pianistica]. Dopo Beethoven la sonata per violoncello e pianoforte ritrova il nerbo, la concisione, l'intimità affettiva nelle due opere di Brahms, la cui struttura aderente per molti aspetti a quella delle due ultime sonate beethoveniane, svela però all'orecchio esperto una più minuta elaborazione del particolare, un intento segreto, che alle volte è quasi preoccupazione, di svolgere il filo emotivo intorno ai gruppi tematici. Ciò è un segno dell'anima autunnale, o diciamo pure, del tardo romanticismo dell'autore, al quale la visione

---

4 Giovanni Benedetto Platti (1697-1763); Baldassare Galuppi (1706-1785); Giovanni Battista Sammartini (1700 o 1701-1775).

5 Johann Wenzel Anton Stamitz (1717-1757), padre di Carl (1745-1801) e Anton (1750 o 1754-1798 o 1809), anch'essi compositori; Franz Xaver Richter (1709-1789); Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788).

del mondo si presenta non più come in Beethoven, illuminata dal sole meridiano, bensì immersa in una luce declinante, dove le ombre allungandosi acquistano il loro stacco profondo, preannunciando la notte. È il momento accorato di *ruit hora*, che in Brahms ritorna spesso senza però riuscire a insinuargli in cuore una tristezza definitiva. Sempre egli ritrova la via di liberazione con uno di quei suoi scrolli subitanei del ritmo, o nella modulazione cruda che rompe l'indugio, o nello spiegarsi del contrappunto che tempera tutte le malinconie.

Dopo Brahms la sonata decade, e decadono le forme che a lei si ispirano: il concerto, la sinfonia. Siamo prossimi al tramonto dell'Ottocento, e la musica, sotto la pressione della melodia infinita, precipita in forme meglio convenienti al suo respiro mutevole. La costruzione a gruppi tematici contrapposti, già fortemente scossa dal romanticismo, perde la sua autorità. Un tema suscettibile di varie trasformazioni assume il predominio, ripresentandosi a ogni tempo [di sonata]. Di questa forma monotematica, Cesar Franck ci ha lasciato un capolavoro nella sonata per violino e pianoforte. Tale ostinato apparire di un tema fondamentale, cui vengono sottomessi e non più contrapposti degli altri motivi minori, è il segno di un individualismo raffinatissimo che però soffre per la rarefazione dell'atmosfera in cui deve respirare.

La sonata decadente ricorda nel suo svolgimento il romanzo psicologico, dove vari motivi concorrono tutti all'illuminazione d'un personaggio o d'un fatto principale. Ciò non pertanto in altri paesi estranei alla tradizione romantico-tedesca prosperano ancora in questo periodo delle opere vitali, intonate a una vita del sentimento più semplice, attaccata alle vicende del paesaggio e della sua gente. Al primo posto è Edvard Grieg, con le sue tre freschissime sonate per violino e pianoforte e con la sonata in la minore per il violoncello. Anche lui è però un'anima autunnale. Ma dopo Grieg si piomba nell'inverno. Fredda notte senza stelle è nella sonata col violoncello di Debussy; gelo e nebbie nella sonata di Arthur Honegger e degli altri autori che hanno scritto fra una guerra e l'altra. Gli spiriti delicati si ritraggono rabbrivendo. Ma i forti tendono l'orecchio a quel silenzio, ascoltano se nella notte non si alzi il canto dell'usignolo.

Serie di 30 lezioni  
di Storia della medicina  
tenute in forma dialogata  
alla Ratio nel 1986

# Storia della musica

## Dalla *Serie di 30 lezioni* in forma dialogata

### Radio Trieste 1946-1947

#### LA SINFONIA CLASSICA DA HAYDN A MOZART

[...]<sup>1</sup>

**A:** Secondo il Riemann<sup>2</sup> la culla della Sinfonia bisogna ricercarla in Germania, a Mannheim, e il suo primo assertore è Giovanni Stamitz<sup>3</sup>. 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 Wagenseil<sup>4</sup>, 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.

---

<sup>1</sup> Testo incompleto: incomincia dalla pag. 2.

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

<sup>3</sup> Johann Wenzel Anton Stamitz (1717-1757).

<sup>4</sup> 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 Boccherini<sup>5</sup>, 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.

---

<sup>5</sup> 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"*<sup>6</sup> 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

---

<sup>6</sup> 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 pronunciano 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, ascoltiamolo 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 Loewe<sup>7</sup>, 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 *Kreisliriana*, 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-

---

<sup>7</sup> 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 Perlea<sup>8</sup>?

**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...

---

<sup>8</sup> 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 Collin<sup>9</sup>. 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

---

<sup>9</sup> 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 Kaulbach<sup>10</sup>, 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

---

<sup>10</sup> 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.

[...<sup>11</sup>]

**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

---

<sup>11</sup> 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 Glinka<sup>12</sup> 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 Marschner<sup>13</sup> 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?

---

<sup>12</sup> Michail Ivanovič Glinka (1804-1857).

<sup>13</sup> 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...  
[...]<sup>14</sup>

**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.

---

<sup>14</sup> 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*<sup>15</sup> 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 quarta<sup>16</sup> 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-

---

<sup>15</sup> *Sinfonia n. 1 in do minore* op. 68.

<sup>16</sup> *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 Bruckner<sup>17</sup>.

**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].

---

<sup>17</sup> 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 a 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 Spengler<sup>18</sup>, 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-

---

<sup>18</sup> 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 enumero 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. [...<sup>19</sup>] 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 Reyer<sup>20</sup>. 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

---

<sup>19</sup> Omesso per brevità un passo discorsivo, riguardante gli assunti della lezione precedente.

<sup>20</sup> 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 Lekeu<sup>21</sup>, 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 Delius<sup>22</sup>. 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.

---

<sup>22</sup> Isaaq 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 Milhaud<sup>23</sup> 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*<sup>24</sup>. 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-

---

<sup>23</sup> Darius Milhaud (1892-1974).

<sup>24</sup> *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*<sup>25</sup>, 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 Messiaen<sup>26</sup>, 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.

Scie di 30 conversazioni di stampa

num. de <sup>ditise</sup>  
forme de l'artio <sup>ditise</sup> l'abbora 1953 al  
mepu 1/54

opri l'abbora l'abbora 1953 al  
(col. Radioemira)

# Saper ascoltare

## Dalla Serie di 30 conversazioni di argomento musicale

### Radio Trieste 1953-1954

I TRASMISSIONE – 5 OTTOBRE 1953

[INTRODUZIONE ALLA SPECIFICITÀ MUSICALE]

In questa rassegna di musiche d'ogni epoca e d'ogni compositore in qualche modo rappresentativo intendiamo portare l'accento soprattutto sul fatto musicale, sui valori di espressione che in seno alla musica nascono e si risolvono, tralasciando di chiamare a soccorso quei vari elementi di ordine biografico, o psicologico, o strettamente tecnico-grammaticali, che in altra sede potrebbero invece acquistare un interesse sostanziale alla cosa. Teniamo innanzi tutto presente che pur essendo una l'essenza dell'arte, la musica si attua con un proprio linguaggio, con un suo respiro, in una sua dimensione. Nulla che sia musicale e che appartenga quindi al suo dominio, può prescindere da questi attributi.

Comprendere un brano di musica, sia esso una pagina pianistica o una sinfonia, significa gustarlo nella sua espressività che nel mondo sonoro si determina e si esaurisce. Ciò vale non solamente per la cosiddetta "musica pura", cioè la musica strumentale come la sonata, il concerto, la sinfonia, il preludio, la fuga, ma anche per la musica legata alla parola, o ispirata a un presupposto programmatico. Infatti un poema sinfonico, come ad esempio il *Don Giovanni* di Strauss o *Il mare* di

Debussy, o una pagina pianistica debussiana come *La fanciulla dai capelli di lino*, son arte in quanto hanno raggiunto la loro piena autonomia di espressione; il loro motivo ispiratore è stato riassorbito dalla musica, e il godimento che ne deriviamo si verifica in virtù delle leggi musicali che a quel presupposto hanno dato una propria realtà artistica, un significato nuovo. Di questo fatto avremo occasione di parlare diffusamente un'altra volta. Oggi ci preme mettere in evidenza la piena libertà della creazione musicale.

Sarà bene premettere subito che i termini, come sonata, preludio, concerto, sinfonia ecc., sono indicazioni generiche di ordine puramente strutturale, il cui significato varia da autore ad autore, da epoca a epoca. Sono termini necessariamente imprecisi, perché la musica è il più fluido dei linguaggi e per sua natura si sottrae a un ordine matematicamente predisposto, per quanto ancor oggi qualche filosofo sia d'avviso contrario.

Non va dimenticato che anche la dodecafonia, cioè il linguaggio più rigidamente devoto a un ordine geometrico, ha dovuto concedersi delle licenze per poter vivere la sua propria vita. Certo la nomenclatura dei componimenti poetici è molto più esatta. Un sonetto, sia esso di Dante o del Foscolo, è un componimento rispondente sempre alla stessa struttura esterna. Nessuna parentela di struttura – e ciò a prescindere dalla distanza storica e dalla diversità dei caratteri fantastici – esiste invece fra una sonata di Domenico Scarlatti e una sonata di Beethoven, fra un preludio di Sebastiano Bach e un preludio di Chopin o di Debussy. E una parentela architettonica solo faticosamente rintracciabile sussiste anche fra quelle composizioni che sembrano più ostinatamente fissate da un ordine ritmico, vale a dire le forme di danza. Si pensi alla ciaccona di Lulli<sup>1</sup> e alla ciaccona di Vivaldi, a un minuetto di Boccherini e a un minuetto dell'ultimo Mozart o di Schubert, a una giga di Corelli e a una giga di Bach. Possiamo dunque inferire che, nell'impossibilità di dare un nome sempre appropriato alle proprie composizioni, il musicista ne abbia deliberatamente accettato il significato vago, indeterminato, ribadendo così il carattere essenziale della musica stessa.

Certo la conoscenza della tecnica giova alla comprensione della musica; tuttavia chi è musicale d'istinto ed ha coltivato quest'istinto può

---

<sup>1</sup> Giovanni Battista Lulli, fr. *Lully* (1632-1687), fiorentino giunto giovanissimo in Francia, riformatore e indiscusso protagonista dalla scena musicale francese del Seicento.

apprezzarne le bellezze anche senza sapere di armonia, di contrappunto, di composizione.

La tecnica è lo strumento di cui la fantasia si vale; e più segretamente questo strumento serve la fantasia, più l'opera d'arte è perfetta. Quello che ci incanta in un'opera che diciamo tecnicamente difficile o complessa non è già la bravura con cui il compositore sa far giocare i propri mezzi, ma la perfetta fedeltà con cui quei mezzi obbediscono alle ragioni della fantasia. Osserviamo da vicino alcune sonate scarlattiane. Sembrano dettate da un estro virtuosistico; sono brillanti, vivaci, sfaccettate, piene di insidie per chi con la tastiera non abbia una profonda dimestichezza. Eppure, da un'esecuzione perfetta scaturisce un senso di felicità, dovuta appunto al pieno risalto dei valori ideali della composizione. Scarlatti ci ha fatto dimenticare che in quella tal Sonata ci sono due voci precedenti ora vicino, ora distanti, ora contrappuntandosi fra loro, ora intessendo arabeschi e arpeggi divisi fra le due mani. Vi abbiamo unicamente ammirato il brillare dell'invenzione; e il mediatore tra l'opera d'arte e il pubblico, l'esecutore insomma, ha saputo a sua volta farci dimenticare le difficoltà tecniche del brano.

Conviene suonare Scarlatti al pianoforte o al clavicembalo per il quale le sonate sono state scritte? Il quesito, sollevato una trentina d'anni fa, in sede critica, sembra sempre più decisamente propenso alla tesi storicistica, quella favorevole al clavicembalo. E in realtà, se al pianoforte le sonate guadagnano in rotondità e in brillantezza di suono, ne vanno perduti la canorità sussurrante, il rilievo minuto, qualche improvviso scoppio festoso dovuto alle combinazioni delle due tastiere e dei pedali, la colorazione fondamentale. Nel suono del clavicembalo è racchiuso l'eco di strumenti che gli hanno trasmesso direttamente la propria eredità: c'è l'arpeggiare ora secco, ora armonioso e languido del liuto, c'è il suono più caldo ma sempre discreto della tiorba. Tutto ciò conferisce alla sonata del primo Settecento un suo carattere particolare. Volerlo conservato all'esecuzione non ci sembra davvero una pedanteria da eruditi.

Presentiamo di conseguenza ai nostri ascoltatori due sonate di Domenico Scarlatti interpretate sul loro strumento originale.

Ascolto: D. Scarlatti, *Sonata in do minore* – *Sonata in la maggiore* (Clav.: Yella Pessl).

Senza prefiggerci un ordine di successione suggerito da ragioni stilistiche, ma anzi prendendo a norma l'accostamento per contrasti, passiamo ora a un'altra composizione per la tastiera. È una *Mazurca in la minore* di Chopin.

La sonata scarlattiana, in cui generalmente riecheggia il ricordo di danza, è uno scoppio di felicità, uno sgorgar di suoni disposti in simmetrie perfette. Anche autori storicamente lontani da Scarlatti, come Rossini, ritroveranno a volte quella vena, e la coloriranno di nuovi riflessi. Chopin, invece, con una sua euritmia bilanciata sul ritmo di una danza nazionale polacca, ci dice qui cose accorate, che nessuno potrà più ripetere dopo di lui. Vi ritroviamo il suo abbandono e la sua energia improvvisa. Come s'è detto, il ritmo è quello della danza, ma la melodia respira e si propaga come nell'atmosfera di un *Notturmo*. Le modulazioni digradanti per semitono e l'intensità degli accenti ora respingono, ora consentono a quel ritmo che vorrebbe esser più lieto.

Ascolto: F. Chopin, *Mazurca in la minore*, op. 17 n. 4 (pianista A. Rubinstein).

Veniamo ora a parlare di qualche musica intonata alla parola. Rivivere in suoni il sentimento poetico, è questa l'intenzione che ha sempre spinto il compositore a intonare un testo; ma, si badi bene, riviverlo in piena libertà, assoggettandolo al nuovo destino musicale. Non facciamoci dunque delle illusioni circa la possibilità di fusione fra l'arte della parola e l'arte del suono. Il musicista s'impadronisce del testo, lo maneggia, come più gli conviene, ne rispetta o ne distrugge le strutture ritmiche, e ciò a seconda dei mezzi del linguaggio usati da un'epoca e dal particolare mezzo sceltosi all'uopo dal compositore.

Il Cinquecento polifonico, a esempio, del testo poetico strazia il verso, ripetendolo o troncadolo, secondo le esigenze architettoniche del contrappunto, che riporta di voce in voce uno stesso disegno o che, sovrapponendo più motivi, usa contemporaneamente parole diverse. Tutto ciò potrebbe sembrare sommamente impoetico e anzi ridicolo; invece corrisponde alle particolari esigenze di una invenzione musicale che mira al rilievo delle grandi linee, dello slancio poetico.

Prendiamo in esame un madrigale di un insigne compositore della seconda metà del Cinquecento, il bresciano Luca Marenzio. Il testo è uno dei più famosi sonetti petrarcheschi, in cui pare preannunciarsi la voce del Foscolo. Rileggiamone l'esordio, prima di passare all'esecuzione:

*Solo e pensoso i più deserti campi  
vo mesurando a passi tardi e lenti;  
e gli occhi porto, per fuggire, intenti  
ove vestigio uman l'arena stampi.*

Il Marenzio ha dato la più ampia espressione al verso iniziale, al senso della solitudine profonda e, quasi a misurarne l'immensità, ha creato una lenta parabola, una scala cromatica salente e discendente nel soprano, sotto la quale le altre quattro voci si muovono più sensibilmente, portando un ritmo di umana inquietudine.

Ascolto: L. Marenzio, *Solo e pensoso*, madrigale.

Quando invece, in un'età successiva, la musica da polifonica si fa melodico-armonica e fioriranno le arie e i Lieder accompagnati, poesia e musica, parola e suono sembrano aderire intimamente l'uno all'altro. Ma in realtà anche qui la parola è diventata l'ancella. Si ascolti la *Violetta* di Mozart su testo di Goethe, riespressa con una melodia infinitamente varia, che alla strofa chiusa alterna il recitativo e resta non di meno unita nella sua espressione trepida e innocente, fedelissima nello spirito al testo goethiano.

Ascolto: W. A. Mozart, *Das Veilchen* KV 476 (Lotte Lehmann sop., Paul Ulanowsky pf.)

E poiché ci siamo avvicinati a Mozart, consideriamo ancora una composizione orchestrale nata dall'interpretazione di un testo drammatico: l'Ouverture del *Flauto Magico*. Vano sarebbe ricercarvi un riferimento a determinati personaggi, a determinate situazioni del dramma, come invece altri hanno tentato di fare. Ma nella musica fervida, con i suoi sottilissimi intrecci fugati è liricamente esaltato il motivo fondamentale del dramma, quello di un inesausto operare, volto alla conquista di una felicità sognata.

Ascolto: W. A. Mozart, *Il Flauto Magico*, ouverture (Orch. NBC, dir. Arturo Toscanini).

Al Festival di musica contemporanea tenutosi recentemente a Vienna, un vecchio e insigne compositore che vi assisteva, richiesto di dare il suo giudizio su alcuni brani più rappresentativi, rispose che quella non era musica, perché non vi aveva trovato alcuna melodia. La risposta era ingenua assai: e nell'udirli i richiedenti, tutti convinti sostenitori dell'arte contemporanea, si guardarono ammiccando fra loro. Nel suo ben radicato tradizionalismo il vecchio si ribellava alla manomissione di quelle leggi del linguaggio che egli riteneva inviolabili e ripeteva una frase che altri vecchi musicisti in altri tempi avevano già proferito davanti alla musica di Wagner, di Debussy, di Strawinsky. Con ciò non intendiamo fare l'apologia delle opere eseguite al Festival viennese, per la semplice ragione che non le abbiamo udite e neppure potute scorrere sulla partitura. C'interessa invece proprio la frase del musicista conservatore, la quale, sotto un'aspra scorza, rinchiude una verità e insieme ribadisce una fede in un valore di bellezza mai scaduto, da quando la musica è tale.

Ebbene sì: tutta la musica, dai più remoti canti cinesi fino alle ultime composizioni di un Bartók e di uno Strawinsky non può prescindere dalla melodia. Solo che essa non si definisce sempre nella maniera con cui è generalmente intesa dalla moltitudine. Poiché la melodia è un elemento che può assumere infiniti aspetti. Non sempre possiede un lineamento plasticamente determinato, un rigore di proporzioni geometricamente esatto: ora il suo percorso è avvicinato e ne risulta una linea variamente ondulata, ora si svolge capricciosamente con la volubilità di un arabesco appena accennato. Oppure si definisce solo per il concorso di altri elementi da cui trae vita, come a esempio nella musica della tarda età romantica, quando domina il senso di un'armonia pregnante, che in se stessa è già potenzialmente melodia.

Né forse, come qualche musicologo ha già osservato, armonia e melodia possono considerarsi due elementi del linguaggio nettamente distinti. Sono piuttosto due aspetti diversi di una stessa sostanza, l'uno con carattere estensivo, l'altro intensivo e pertanto intimamente legati fra loro. Restringendo il campo di osservazione alla musica fiorita fra la fine del Cinquecento e la fine dell'Ottocento, il periodo cioè che va dall'aurora al tramonto della moderna musica tonale, si potrebbe agevolmente

dimostrare come la melodia non sia che un arco teso fra due accordi o fra una serie di accordi; un gettare quell'arco così che esso respiri perfettamente nella sua luce, e appaghi il nostro sentimento estetico. Questo è un mistero dell'arte che nessun maestro potrà mai insegnare.

Oggi vogliamo prendere in esame quattro famose pagine musicali, in cui volta a volta la melodia si attua diversamente secondo il suo principio. Scegliamo a primo esempio l'aria dell'*Orfeo* di Gluck "Che farò senza Euridice". La struttura è quella di un'aria col daccapo, uno dei modelli più usati nel melodramma del Settecento: sono note a tutte le interminabili discussioni sollevate dai teorici e letterati del tempo, intorno ai rapporti di musica e azione, discussioni che naturalmente riguardavano anche la forma dell'aria solistica, vale a dire il momento di pura espansione lirica. S'invocava una intima rispondenza fra testo e musica, massime nelle arie che spesso erano delle melodie belle in se stesse, ma indifferenti al significato del verso.

Secondo l'Algarotti, a esempio, il fatto stesso che una melodia, dopo aver spiegato il suo canto, dovesse per un puro ossequio formale ritornare sui suoi passi, dovesse insomma riprendere col daccapo, costituiva un pericolo per la logica drammatico-musicale. La passione – così ragionava il nostro critico – non si ripiega su se stessa; di conseguenza, se è possibile, neanche la melodia andrà ripetuta. Senonché codesti ragionamenti non tenevano conto del fattore decisivo: la fantasia musicale, che si determina con proprie leggi architettoniche, seconda spesso, ma a volte anche piega alla sua superiore necessità le proposte del testo. È proprio quello che fa il Gluck, che riforma, o meglio rinfresca e purifica il melodramma settecentesco. Egli non esita a porre in oblio le ragioni della teoria per quelle dell'arte e per la scena culminante dell'*Orfeo* detta un'aria con tanto di daccapo. Ora è proprio il ripetersi della prima parte della melodia, quel ripiegare della passione su se stessa, come diceva l'Algarotti, a creare alla musica un senso di compiuta bellezza. Obbedendo a una suggestione tutta musicale, il Gluck ha anche qui pienamente corrisposto alle esigenze del dramma.

"Che farò senza Euridice?", si chiede il divino cantore dinanzi alla sposa diletta da lui creduta morta. E la frase, ripetendosi, pare acquistare accenti sempre più profondi.

Dopo quest'aria plasticamente finita, bilanciata su semplici accordi di sostegno, passiamo a esaminare un'aria molto diversa per carattere e struttura: la cavatina "Casta Diva" dalla *Norma* belliniana. Ben si può dire che qui la melodia compie uno dei voli più lunghi e più alti raggiunti dalla fantasia di un musicista. Anche qui la frase è interamente scoperta e si regge su accordi arpeggiati. Ma il suo vasto percorso si svolge in un solo respiro con una varietà euritmica che prescinde dalle simmetrie obbligate e pertanto travolge la formazione ottonaria dei versi da cui trae ispirazione:

*Casta Diva, che inargenti / queste sacre antiche piante...*

Dobbiamo proprio continuare? Il verso conta qui ben poco. Basterà sapere trattarsi di un'invocazione alla luna fatta nel bosco sacro alla sua divinità. Da questa condizione di poesia, che il Bellini ha trovato nel libretto del Romani, nasce la melodia dall'esordio soave, indugiante su qualche vocalizzo. Gradatamente il canto si allarga, sale sempre più alto, insiste alquanto su quella nota acuta sincopata in una specie di ebbrezza per l'altitudine conquistata e tocca il vertice per poi ripiegare, con la stessa snellezza e concludere. Benché, come s'è detto, l'accompagnamento sia semplicissimo, va osservato – contrariamente all'affrettato giudizio di alcuni critici tedeschi – che l'armonia vi è varia e geniale, pur nella sobrietà dei mezzi impiegati. Ed è ovvio, dopo quanto abbiamo rilevato al principio della conversazione, che parlando della melodia della "Casta Diva", come di ogni altra melodia accompagnata, sottintendiamo i valori armonici di cui è nutrita.

Ascolto: V. Bellini, da *Norma*, "Casta Diva".

Più complessa si presenta invece la natura della melodia nella musica contrappuntistica. Qui in realtà la melodia non si delinea con un unico canto, bensì con un procedere simultaneo di voci, ciascuna delle quali ha la sua linea melodica indipendente. Per la comprensione di questo tipo di musica è quindi richiesta una maggiore concentrazione mentale; occorre cioè seguirne l'andamento attraverso le varie profondità prospettiche che esso presenta. Una voce, a esempio, inizia il discorso, che però si delinea in seguito su vari piani e con disegni diversi. Quando l'orecchio è sufficientemente esperto, allora si compie nel nostro spi-

rito quella operazione di sintesi, per cui dal complesso intrecciarsi dei vari canti ricavamo il lineamento espressivo unitario. Ciò vale per la comprensione di Palestrina o di Frescobaldi o di Bach: o, scusate il salto, di certe opere di Max Reger, di Hindemith, di Bartók. In questo senso i corali figurati bachiani sono forse le pagine più difficilmente accessibili. Ma anche dove Bach intende fare della monodia accompagnata, finisce col creare secondo il suggerimento del suo genio polifonico.

Ne offre un esempio eccellente l'*Aria* della *Suite in re maggiore* per orchestra: vi domina una melodia dal giro amplissimo, segnata qua e là da un accoramento virilmente contenuto. Sotto la frase maestosa, il basso traccia un suo disegno rigorosamente ritmato e altre voci si destano al passaggio del canto, sollecitate dal basso stesso e dagli inviti della melodia, così che ne risulta un intreccio polifonico anche se una voce spicca su tutte le altre. Questa pagina è diventata popolare attraverso una trascrizione per violino solo, ancor oggi generalmente conosciuta sotto il titolo improprio di «Aria sulla quarta corda». Ne diamo ora un'audizione con il complesso strumentale originale, sebbene in una revisione un po' vistosa curata da Leopold Stokowski<sup>2</sup>.

Ascolto: J. S. Bach, *Aria*, dalla *Suite n. 3 in re maggiore* BWV 1068.

Ed eccoci all'ultimo esempio che ci siamo riservati per le nostre considerazioni: quello di una melodia che si definisce solo per il concorso di altri elementi del linguaggio e specialmente dell'armonia e del colore strumentale: il *Preludio* del *Tristano* wagneriano. Qui, in realtà, armonia, melodia, timbro sono un'unica cosa, acquistano un'unica vibrazione, per cui anche volendo limitarsi a un'analisi dei vari componenti assai difficilmente si riuscirebbe a scindere quello che Wagner ha plasmato in unità. La frase dei violoncelli all'esordio, per esempio, non sarebbe una frase se non vi si aggiungessero quegli accordi alterati pieni di tensione. E solo col timbro greve, opaco degli strumenti a doppia ancia il colore e la carica emotiva di quegli accordi acquistano la loro piena espressione. Del *Preludio* del *Tristano* si è soliti parlare come di una musica trascinate. E infatti è questo l'epiteto che più le si addice. La spinta che la rende tale, procede da una nuova intuizione di ordine armonistico: ogni accordo, ogni modulazione sono chiamati ad aumentare pro-

---

2 Leopold Stokowski (1882-1977).

gressivamente l'arco di tensione del discorso: a una musica articolata secondo il classico principio di riposo e di movimento, di consonanza e dissonanza, subentra qui definitivamente, senza possibilità di ripiegamenti una musica perennemente agitata, tesa verso una soluzione sempre elusa, densa di energie, che operano in profondità ed esplodono alla luce sotto specie di melodia, portando in sé il calore e il mistero della loro origine sotterranea.

Ascolto: R. Wagner, *Preludio* atto I, dal *Tristano e Isotta*.

#### IV TRASMISSIONE – 26 OTTOBRE 1953

[MUSICA TECNICAMENTE FACILE MA DI GRANDE CONTENUTO ESPRESSIVO]

Talvolta, seppure abbastanza di rado, nel repertorio di un concertista ci accade di incontrare quelle composizioni di facile esecuzione tecnica che nel programma ministeriale sono incluse fra il secondo e il quinto anno di studio di uno strumento. Le ragioni, che sconsigliano generalmente l'esecutore provetto dal suonare in pubblico quei brani, sono facili a immaginare: volontà di imporsi con tutta la ricchezza di mezzi di cui dispone, da parte del concertista; e desiderio di godere di quella ricchezza, di misurarla, di metterla magari a raffronto con quella di altri esecutori, da parte dell'uditorio. L'uno e l'altro, dunque, pubblico ed esecutore, muovono all'incirca dalle medesime premesse; ed è certo che un programma pianistico che si componesse, a esempio, di una delle più facili *Suites francesi* di Bach, di una di quelle deliziose *Sonatine* mozartiane scritte nella maturità degli anni, di qualche *Bagatella* beethoveniana, di una *Romanza senza parole* di Mendelssohn, di una *Consolazione* di Liszt, di una *Mazurca* di Chopin, di un'*Arabesque* di Debussy, sarebbe giudicata una specie di beffa intesa a colpire quelli che sono ritenuti gli obblighi del concertista e i diritti del pubblico. Programma da saggio del quinto anno, si direbbe.

Eppure, come si sa, anche quelle sono musiche vive, sebbene la loro bellezza sia più umile. Esse possono a volte perfino soffrire nell'ampia sala da concerto, alla quale la loro intimità resta estranea. Non si confonda dunque una musica tecnicamente facile con una musica di facile invenzione. Semmai, infiniti esempi stanno a testimoniare il contrario. Si pensi alla

letteratura virtuosistica, dove la sostanza intrinseca è povera o pressoché nulla: e non alludiamo soltanto, in questo caso, alla musica per un solo strumento, bensì anche alle opere di più complesso organico, come certe pagine sinfoniche di Berlioz, o certe composizioni recenti dove la novità del virtuosismo messo in gioco poté sorprendere il nostro orecchio, fino al giorno in cui, acquistata consuetudine con quel tecnicismo, esse ci hanno rilevato la loro interna vuotezza. Poiché la tecnica, sia essa compositiva o esecutiva – e già ne abbiamo parlato altre volte – non esiste di per sé, ma è inscindibilmente legata alle esigenze dell'invenzione.

Contrariamente a quanto si è soliti credere, quelle pagine piane, tecnicamente facili, scritte da compositori di natura complessa, non sono nate da un presupposto strumentale, quanto piuttosto da una particolare condizione della fantasia, che appunto doveva prendere consistenza artistica in una forma piana. I mille pezzi facili che ingombrano i cataloghi editoriali di tutto il mondo sono nati morti, perché il presupposto tecnico è rimasto fine a se stesso. Ma la *Träumerei* o *Il contadino allegro* di Schumann dalle *Scene fanciullesche* e dall'*Album per la gioventù*<sup>3</sup> continuano a vivere proprio in virtù della loro schiva semplicità, che ne costituisce la particolare intonazione poetica.

Tali pagine nascono a Schumann da una fervida, geniale esperienza creatrice maturata al pianoforte. Egli ha già composto, fra l'altro, lo stupendo *Carnevale* op. 9 e i *Kreisleriana* [op. 16], opere pianisticamente audaci, com'è audace la fantasia che le ha dettate. Ed ora, nelle *Scene fanciullesche* conquista alla sua arte un nuovo aspetto, dove la stessa limitatezza dei mezzi gli è d'incentivo e gli suggerisce un'espressione essenziale, una precisione senza angolosità, una lievità di respiro che ha della fiaba. E brevissime fiabe musicali potrebbero dirsi le pagine della raccolta. Solo che, a somiglianza delle favole di Andersen o di certe pagine goethiane intonate popolarmente, sono scritte per gli adulti. Il titolo non deve trarci in inganno. Confidandosi a un amico, lo stesso Schumann qualificava le *Scene fanciullesche* come l'espressione nostalgica di un'anima adulta, che a degli adulti si rivolgeva. E ciò, a differenza del successivo *Album per la gioventù*, in cui, sempre a detta dell'autore, presagi e sentimenti allusivi al futuro erano indirizzati da un'anima esperta a quella adolescente.

---

<sup>3</sup> R. Schumann, *Kinderszenen* [Scene fanciullesche], op. 15 n.7: *Träumerei*; e *Album für die Jugend* [Album per la gioventù] op. 68 n.10: *Il contadino allegro*.

Ora, questa musica, nata da una profonda esperienza umana e delicata, così che la minima improprietà d'esecuzione ne spezza l'incanto, questa musica, diciamo, non può essere debitamente suonata che da un interprete maturo. Non se ne abbiano a male gli insegnanti: i loro bravi allievi di dieci o dodici anni potranno riprodurre esattamente quanto è scritto sul rigo ed essendo molto musicali faranno tesoro dei suggerimenti del loro maestro e magari ci metteranno qualcosa di proprio. Ma sono ancora distanti da quella musica. E più distanti che ai tempi di Schumann debbono apparirci oggi che meglio conosciamo la psiche del fanciullo e le cose che possono interessare la sua immaginazione.

A conclusione del ragionamento, ecco le pagine centrali delle *Scene fanciullesche* interpretate da Carlo Zecchi:

Ascolto: R. Schumann, da *Scene fanciullesche* op. 15.

Anche Debussy si sentì spinto a comporre dei pezzi destinati ai piccoli esecutori: c'è, fra la sua complessa e difficile opera pianistica, la raccolta *Children's corner* ("L'angolo dei bimbi") ritenuto di modeste esigenze tecniche, tanto che figura al Conservatorio fra le composizioni d'obbligo nel programma finale del corso inferiore.

Debussy ha composto *L'angolo dei bimbi* per la propria figliuola Claudia, chiamata Chou-Chou. Nell'intenzione paterna i sei pezzi dovevano essere un affettuoso commento ai vari doni che egli soleva fare alla sua bambina; doni offerti con fine accorgimento psicologico e che il maestro sceglieva cercando di indovinare il significato che avrebbero assunto nella mente e nell'immaginazione infantile. La musica è quindi di un Debussy che va amorosamente incontro al mondo dei piccoli, ma che tuttavia non smentisce la sua umanità adulta, la sua comprensiva tenerezza. Spesso quella tenerezza si difende con una lievissima ironia, oppure sotto la celia infantile s'indovina un sentimento più complesso, trema una sensibilità commossa dallo spettacolo sempre vario dell'anima bambina, con la quale il poeta non può tuttavia immedesimarsi. Si ripete cioè pressappoco la situazione psicologica da cui nascono i brani fanciulleschi di Schumann; e qualche cosa di simile avviene anche nella raccolta di canzoni *Camera dei bimbi* del Mussorgsky<sup>4</sup>.

---

4 Ciclo di sette canti per voce e pianoforte (1868-1872): «Non sono poesie più o meno idealizzanti il mito dell'infanzia, ma scene dal vero, scritte da Musorgskij stesso; il quale le scrisse, e le musicò, soltanto perché nella vita era grande amico dei bambini

Va peraltro rilevato che Debussy, osservatore acutissimo, cresciuto in un'epoca agguerrita all'indagine psicologica, è riuscito nell'intenzione di tenersi il più vicino agli interessi dell'anima infantile. Della gentile ironia spesso accennante nell'opera testimonia già il titolo inglese, allusivo alla governante di Chou-Chou. E finemente ironico è il brano d'apertura, intitolato *Doctor Gradus ad Parnassum*, quasi che nell'immaginazione bambina la raccolta degli studi del Clementi si concreti in una grave persona dall'aspetto dottorale, che provoca rispetto e insieme noia; e anche un po' di paura. Il brano comincia impettito, riproducendo letteralmente il passaggio di un esercizio, ma poi la frase si svaga, corre dietro a fantasticherie, ritenta i duri passaggi, fa sentire la noia della lezione, per concludere brillantemente, come a significare la gioia per l'ostacolo superato.

Segue la *Ninna nanna di Jimbo*: chi è Jimbo? È l'elefante di Chou-Chou, l'animale grave e misterioso che le evoca paesi lontani e che al tempo stesso suscita nel suo cuore un sentimento di tenerezza materna. Morbido e vellutato com'è, Jimbo dormirà di notte accanto alla sua padroncina. Il brano si determina secondo un programma: c'è anzitutto il dinamismo lieve, un pianissimo più o meno sfumato, propizio a creare l'atmosfera del sonno imminente. Ed ecco da quella sonorità diffusa farsi innanzi i vari temi, ciascuno rispondente a un particolare della scena infantile: il primo è una melodia d'andamento goffo, costruito sulla scala pentatonica, allusiva all'Asia, come in altre composizioni debussiane; ma qui la melodia si riferisce anche al suo animale sacro e leggendario. Il secondo tema è la ninna-nanna costituita da un canto popolare francese. Triste è il terzo tema e non si lascia riportare a un determinato motivo programmatico. Ma in Debussy il programma è rielaborato secondo un'esigenza costruttiva rigorosamente musicale. Come nel *Doctor Gradus ad Parnassum* i vari ritorni al molesto passaggio tecnico da vincere si realizzano con le strutture di un Rondò, così nella *Ninna nanna di Jimbo* i vari temi allusivi acquistano vita e unità di svolgimento attraverso il moto con cui si alternano e comunicano tra loro.

Una pagina scherzosa è la *Serenata per la bambola*, dalla ritmica interessante per gli elementi di danza che con le sovrapposizioni e gli

---

e li trattava, precorrendo la pedagogia moderna, senza vezzeggiarli, semplicemente obliandosi nella loro umanità. La musica, con i suoi prodigi espressivi e le sue novità formali, nasce direttamente da questa impostazione.» (F. D'Amico, dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia, Roma, 23 febbraio 1962).

spostamenti di tempo preannunciano il jazz. E convien tener presente che questa musica risale al 1909. Anche la realizzazione delle sonorità sembra voler a volte riprodurre le strappate del banjo e della chitarra.

Ed ecco il quarto brano: *Cade la neve*, con al fondo una tristezza verlainiana e di finissima elaborazione pianistica. Ecco ancora il *Piccolo pastore*, dalla melodia scoperta, librata sul discreto accompagnamento e da ultimo la spiritosissima danza di *Golliwogg*: un fantoccio che piroetta instancabile ne è il motivo ispiratore, da cui scaturisce una musica ricca di impensati atteggiamenti ritmici, ora con tempi sincopati, ora grottescamente incisivi. Debussy ha qui anticipato musicalmente il tipo di ballerino di una “hall” 1920 o giù di lì. Ascoltiamo ora la composizione per intero.

Ascolto: C. Debussy, *L'angolo dei bambini* – pianista Alfred Cortot.

Dopo queste musiche, che dal contatto con l'infanzia hanno derivato una loro anima alleggerita, seppur ancora sempre umanamente sensibile al dolore, passiamo invece a una pagina in cui le passioni più forti, sentite con pienezza, sono esaltate e trasfigurate: la *Ballata in sol minore* di Chopin. La musica ha qui una densità corrispondente alla sua più vasta esperienza umana: i temi si annunciano con una capacità di sviluppo ignota alle pagine poc'anzi eseguite e tutto il tono appare profondamente mutato. Ma nonostante tutto, una cosa hanno quelle musiche in comune fra loro: l'energia e l'inventiva che le ha rese resistenti e – diremmo – indifferenti al tempo. Certo la *Ballata* chopiniana è tecnicamente ardua, quanto le precedenti erano piane, e il suo contenuto umano è più intenso. Inoltre, essa appaga anche quel desiderio istintivo dell'uditore, che da una musica è tanto più attratto, quanto più intensamente sente in essa vivere la propria umanità. E in omaggio a questa verità, chiudiamo con il brano chopiniano.

Ascolto: F. Chopin, *Ballata n.1 in sol minore* op. 23.

L'estetica dell'Ottocento, usa a considerare ogni opera secondo il principio di un genere o di una determinata categoria, riteneva il quartetto d'archi la forma musicale più intima e più pura. Giudizio codesto passibile di molte obiezioni, come già avevano avvertito alcuni studiosi lungimiranti, ma giudizio comprensibile in quanto era fondato principalmente su delle considerazioni d'ordine tecnico-musicale.

Il fatto che Haydn, Mozart, Beethoven si fossero scelti il quartetto d'archi a fondamentale mezzo d'espressione nella musica da camera è non solo dovuto a motivi artistici e sociali, quali un bisogno d'intimità e di mobilità discorsiva, che solamente gli strumenti ad arco potevano appagare. Sotto quei motivi, una ragione derivata dall'osservazione empirica guida la scelta del compositore e cioè questa: che la distribuzione a quattro parti o voci corrisponde meglio d'ogni altra alle leggi dell'eufonia.

Non si tratta già di una scoperta dell'età classica musicale, ma essa si presenta spontaneamente al musicista non appena il linguaggio tende a organizzarsi verticalmente, secondo un principio melodico-armonico. Già nell'avanzata seconda metà del Quattrocento, con il fiorire della villotta nell'alta Italia, spunta uno stile a quattro voci dove il soprano e il basso, le parti estreme, sono chiamate a definire l'una melodicamente, l'altra armonicamente, il carattere della composizione. Le altre due voci interne si comportano obbedendo alla istanza della melodia e del basso; e con la loro presenza subordinata al tutto conferiscono alla composizione la necessaria sonorità, che vuol essere piena ma trasparente. Non mancheranno nell'età umanistica delle trattazioni speculative intorno alla distribuzione delle quattro voci, nelle quali, riprendendo l'antichissima mistica del numero, si vedranno simboleggiati i quattro elementi: l'aria, il fuoco, l'acqua e la terra. Poi l'ondata polifonica, scesa d'oltralpe, travolgerà quel tipo musicale nato da un senso già aperto alla moderna espressione melodica, senza tuttavia distruggerne il principio vitale, destinato a fiorire incontrastato quando l'esperienza contrappuntistica apparirà ormai esaurita.

Sonorità piena ma trasparente, abbiamo detto, era quella vagheggiata dagli antichi frottolisti nelle loro ingenue pagine popolari e intonate. Ebbene, nonostante la distanza di secoli e la scrittura artisticamente finita, nonostante l'esperienza umana profondamente diversa, i

quartetti del Settecento viennese e i giovanili quartetti beethoveniani corrispondono anch'essi all'incirca a quell'istanza di eufonia, che poté sussistere e mantenersi fin tanto che prevalse un linguaggio armonico sobrio, fortemente tonale, distintamente articolato in ogni sua voce, e ancora immune da intenzioni orchestrali e coloristiche in generale.

Si potrebbe dire con altre parole che nell'età classica musicale la particolare formazione strumentale del quartetto fungesse da incentivo e al tempo stesso da termine alla fantasia, mentre nei quartetti della seconda generazione romantica e in quelle opere nate in clima straussiano o debussiano i quattro strumenti vogliono superare quel termine, confidando in nuove avventure della fantasia e smentendo così a volte la loro originaria natura per conquistarsi un'espressione, che anche quand'è esteticamente efficace richiama, volutamente o no, la suggestione di altri strumenti, di altri orizzonti.

Schumann, a esempio, non può non farci ricordare il pianoforte, specie in certi disegni arpeggiati della viola e del secondo violino. Brahms, e con maggiore evidenza nel *Quartetto in do minore* [op. 51 n.1], ama talvolta sonorità di una pienezza orchestrale o assottiglia la trama sonora per ricamarvi sopra delle delicate figurazioni anch'esse di gusto pianistico. Nel bellissimo *Quartetto* di Franck della tarda maturità abbondano, come in tutta la musica del maestro francese, i caratteri propri dell'organo. Ma conviene eccepire come pagina essenzialmente quartettistica lo *Scherzo*, nato in vicinanza agli *Scherzi* dei grandi quartetti beethoveniani. Debussy ci dà poi l'esempio di un'opera in cui gli spiriti orchestrali sono fatti stupendamente rivivere nell'ambito quartettistico, come parleremo più innanzi.

L'invenzione musicale può essere in certi casi così vigorosa, da imporsi per se stessa all'ammirazione dell'uditore. Sia essa – per restare al nostro argomento – di carattere schiettamente quartettistico, oppure sia mossa da intenzioni allusive all'orchestra, non è questa certo una ragione che possa favorire o infirmare la validità espressiva. Tuttavia l'opera d'arte è tanto più perfetta, quanto più profondamente la fantasia appare sollecitata dalla particolare natura strumentale cui si affida. Un complesso strumentale si organizza per assecondare una determinata forma d'ispirazione ed ha, come ogni altro strumento d'arte, un suo destino irripetibile.

Il piccolo coro misto del Cinquecento fiorì in seno a una società raffinata e scomparve quando il madrigale, consumatosi per ardore di vita

nel giro di mezzo secolo, non aveva più nulla da dire a una generazione che ormai amava il dramma in musica. Poco importa che qualcuno si ostinasse a comporre dei madrigali polifonici e che un piccolo coro li eseguisse: la necessità ideale del loro coesistere apparteneva a un'età precedente. Né deve trarci in inganno l'amore, oggi rinato, per il clavicembalo e il fatto che qualche eminente compositore contemporaneo, come il De Falla, il Martin, il Milhaud<sup>5</sup>, ad esso abbiano dedicata qualche composizione, poiché l'amore per lo strumento di [Domenico] Scarlatti è di natura riflessa e tradisce un interesse intellettuale e storicistico che lo alimenta.

Che forse anche il quartetto d'archi sia al tramonto del suo destino? Un tramonto s'intende che nulla c'entra con l'esistenza materiale del complesso, al quale sempre dovremo chiedere l'opera intermedia di evocazione, ma che in questo caso vorrebbe significare un graduale spegnersi dell'attività creativa e un rilasciarsi della funzione del quartetto nel quadro della storia, dove opera d'arte e organico strumentale sono nel loro periodo fulgido due espressioni di un volontà medesima.

Oggi l'interesse del compositore contemporaneo gravita verso l'orchestra, piuttosto che verso la musica da camera: lo dimostra l'attività dei compositori più rappresentativi, nonostante la notevole opera quartettistica di uno Schönberg, di un Hindemith e specialmente di un Bartók. L'orchestra si è dimostrata il più resistente degli organismi musicali, perché suscettibile di continui adattamenti alle nuove esigenze dello spirito. Invece la composizione quartettistica è diventata un'esperienza difficile al musicista moderno. Non è senza significato che Debussy, Szimanowsky, Ravel, Strawinsky abbiano scritto ciascuno un solo quartetto. Evidentemente essi non sentirono di poter rinnovarsi se non valendosi di altri organismi, più consoni alla loro sensibilità. E ciò, a differenza di un Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, la cui ispirazione quartettistica si evolve d'opera in opera, per tutto il corso dell'esistenza e costituisce anche per così dire la spina dorsale della loro partitura d'orchestra.

Prima di passare all'audizione, vogliamo ora dedicare un breve commento a un tempo quartettistico di Haydn. Si tratta di una delle sue opere mature, intonata a una candida serenità ed è nota generalmente sotto il titolo di *Quartetto delle allodole*, per il canto leggero e largamen-

---

5 Manuel De Falla (1876-1946); Franck Martin (1890-1974); Darius Milhaud (1892-1974).

te spaziato del primo violino. Questo motivo dominante traccia la sua curva melodica fra altri episodi brillanti. Il primo violino è qui l'interlocutore più importante. Coi loro bicordi introduttivi, gli altri strumenti lo invitano al canto e ne sottolineano poi lo svolgimento, riservandosi d'intervenire alla loro volta con importanza durante le pause che il cantore si concede, o quando il discorso investa un carattere di interesse generale e giustifichi il consenso di tutti e quattro gli interlocutori. Con la stessa prontezza di persone ben educate, il secondo violino, la viola, il violoncello si ritrarranno nell'ombra non appena la melodia principale ritornerà al primo interlocutore, perché questi è persona di riguardo, è un principe fra i suoi più fedeli cortigiani e conviene quindi secondarne gli slanci dell'animo (la limpida melodia ne è un riflesso) e anche i capricci e le fantasie infuocate, come ci fanno sapere certi Rondò, dove il primo violino galoppa, traendosi dietro, rapiti da quella baldanza, gli altri compagni.

Fate ora attenzione allo snello delinearci del discorso, alla cristallina trasparenza dell'amalgama, al senso di felicità che traspira dal tema melodico fra l'alternarsi degli altri episodi ritmicamente incisivi o vivaci.

Ascolto: F. J. Haydn, dal *Quartetto in re maggiore*, op. 64 n.5, *Allegro moderato*.

Ben diverso è il discordo beethoveniano, sin dall'opera 18, contenente, com'è noto, una serie di sei quartetti. Benché nelle opere dell'aurea maturità Haydn tragga largo partito dallo spirito tematico, nessuna sua composizione possiede uno sviluppo condotto con l'energia che impronta il primo tempo del primo *Quartetto*, quello *in fa maggiore* di Beethoven, un'opera giovanile concepita quando il vecchio Haydn stava ponendo mano alle *Quattro Stagioni* e alla *Creazione*. In questo eccezionale primo tempo, che in linea costruttiva anticipa quello della *Quinta Sinfonia*, sono poche le battute in cui lo spunto del tema principale non sia presente. Tema laconico, si pronuncia sin dall'esordio con l'incisività propria di Beethoven e dimostra come una cellula ritmica possa contenere una forza esplosiva capace di comunicarsi a tutto un tempo di sonata. La posizione del primo violino rispetto gli altri strumenti è ben diversa da quella del quartetto haydniano. Ora il primo violino non è più un signore privilegiato: i suoi interlocutori discutono con lui da pari a pari, uguali essendone gli interessi da cui sono animati, uguali i diritti. Di conseguenza il tema è infaticabilmente ripreso da ogni strumento, ora apparendo alleggerito con un trapasso dal concitato a un

tono amabile, ora inasprendosi in una lotta che si fa minacciosa e raggiunge al centro dello sviluppo la massima tensione. Anche quando un temino secondario fa capolino e mette nel discorso una parola gentile, il tema principale non cessa di brontolare dal violoncello, affermando che sì, la digressione è amabile, ma che egli non ha nessuna intenzione di lasciarsi fuorviare.

Ascoltiamo ora questo *Allegro con brio* che apre l'opera 18 n. 1:

Ascolto: L. v. Beethoven, *Allegro con brio* dal *Quartetto n. fa maggiore*, op. 18 n.1.

Se ora, tralasciando di considerare le composizioni dell'età romantica, prendiamo in esame il *Quartetto* debussiano, impressiona subito la nostra attenzione l'assenza d'individualità dei singoli strumenti. Non si tratta più di un organismo dove ogni voce si articola secondo un suo principio, ma di un complesso strumentale che assorbe in sé le quattro voci per un bisogno di mescolanza timbrica, da cui nasce la vibrazione coloristica, il senso atmosferico. Un caldo sentimento poetico, una facoltà inventiva non altrettanto abbondante nel Debussy più inoltrato nell'esperienza artistica, fanno di questo *Quartetto*, scritto a 30 anni, una delle sue opere più intensamente sentite. Essa conserva il pieno fascino della sua personalità a dispetto della costruzione ciclica d'indirizzo franckiano, a cui guarda ancora il maestro.

Eccone ora lo *Scherzo*, costruito appunto sul tema circolante per l'intera composizione e presentato ogni volta con un suo nuovo atteggiamento. L'originalità debussiana è altrettanto evidente nel modo con cui egli sa variare un motivo, quanto nella creazione dell'atmosfera in cui il motivo viene a respirare. La pagina che ascolterete è quella che più scopertamente presenta il motivo principale variato, affidato ostinatamente alla viola, mentre il pizzicato degli altri strumenti sprizza intorno scintille. Ma poi in certi momenti di una ritmicità più complessa, la linea melodica è tutta avvolta in quello sfavillare luminosissimo e al centro, ove il tema smussa le sue punte e un po' s'illanguidisce – è una specie di *Trio* – la musica si fa atmosfera, restando tuttavia irrequieta: una specie di serenata dall'esordio scherzoso, che poi ha un attimo d'abbandono e riprende più animata, per svanire con un sussurro misterioso.

Ascolto: C. Debussy, *Scherzo* dal *Quartetto in sol minore*.

Ferveva già in questa musica debussiana una sensibilità postulante l'orchestra: ma un'orchestra trasparente, dotata di una duttilità sconosciuta alla densa partitura straussiana e capace di captare le sfuggenti variazioni di un ritmo interiore, le vibrazioni di una sottile e irrequieta emotività. Dopo il *Pomeriggio di un fauno* e a distanza di pochi anni dal *Quartetto*, il maestro scriveva i tre *Notturmi* per orchestra, ispiratigli da visioni reali o immaginate. Di questo poetico trittico ascoltate ora *Nuvole e Feste*.

Ascolto: C. Debussy, due *Notturmi* per orchestra: *Nuvole e Feste*.

X TRASMISSIONE – 14 DICEMBRE 1953

[RAPPORTI TRA SUONO E PAROLA – L'ITERAZIONE IN MUSICA]

Il suono e la parola, nati insieme e destinati nei ricorsi della storia a ritrovarsi congiunti, obbedendo – si direbbe – al richiamo della comune origine, appaiono vicendevolmente influenzati nell'opera d'arte, anche quando ciascuna vive indipendente. Non occorrerà tirare in ballo l'eterno esempio della tragedia greca, specie l'euripidea, il cui tessuto raffinato si forma spesso sotto una diretta suggestione musicale. Più evidente ancora è l'origine musicale di tutta la fioritura poetica costituita da canzonette, anacreontiche, madrigali, che, nati per sciogliersi in melodia, sopravvivono alla musica ormai obliata o andata perduta. Anche certe strutture della commedia goldoniana devono qualche cosa alla musica. Il Goldoni, cioè, forse senza avvedersene, architetta il dialogo di certe scene molto animate secondo il modello del *concertato*<sup>6</sup> dell'opera buffa per la quale, del resto, il grande veneziano aveva scritto tanti libretti intonati dal Galuppi e da altri compositori insigni e mediocri del suo tempo.

La derivazione musicale di quei dialoghi è evidente: ecco la battuta incisiva che dà il via e somiglia alla proposta tematica; il sapiente gioco con cui gli altri personaggi son fatti intervenire contrasta come un

---

<sup>6</sup> Il *concertato* nell'opera lirica: pezzo d'assieme, in cui i personaggi e il coro intrecciano le loro linee vocali in forma polifonica.

contrappunto con il tema fondamentale, mentre il ritmo del dialogo va gradatamente incalzando. Dall'*allegro* si passa al *presto*, da questo alla chiusa, che può essere ancor più rapinosa, ma che riporta fra i personaggi la concordia, equivalente alla cadenza finale. È lecito quindi, con le dovute cautele, avanzare l'ipotesi che non solo la tragedia antica o il dramma wagneriano, ma anche la commedia goldoniana sia nata dagli spiriti della musica.

Gli elementi del discorso musicale che agiscono sull'arte della parola possono essere di varia natura. Ora sono strutturali, come s'è veduto nella disposizione del dialogo goldoniano, ora appartengono a certi modi particolari con cui la musica si articola. Uno di questi modi, il più importante, è l'*iterazione*, cioè il ripetersi ininterrotto di un breve inciso musicale. È questa una delle tante particolarità che la musica tiene in comune con l'architettura. Viceversa, nella poesia e specialmente nella prosa di concetto, la possibilità dell'iterazione è molto ristretta.

Dove la musica eleva la ripetizione a legge costruttiva, la poesia la accoglie solo come un'eccezione. Tuttavia i casi di parole, frasi ripetute, sono rintracciabili nella poesia di tutti i tempi e quasi sempre un'intenzione musicale ne legittima l'impiego, come ce lo fa intendere Dante con il verso «Papè Satàn, papè Satàn aleppe». Il significato letterale del verso ci resterà per sempre oscuro, ma l'accento minaccioso cui è intonato appare intelligibile per virtù degli elementi musicali chiamati in soccorso.

Molto più frequente è la ripetizione a distanza, riferibile anch'essa alle leggi che governano il discorso musicale. Vero è che già il ricorso dell'epiteto omerico ci offre l'esempio di una ripetizione a distanza. Ma non a questa forma di ricorso intendiamo ora alludere, bensì a quel ritorno di una frase o di un frammento di frase che a guisa di un motivo conduttore agisce sulla musicalità del componimento [letterario], obbligandoci a fissarlo nella memoria, e aspira ad acquistare maggiore intensità di significato. Nel *Trionfo della morte*, a esempio, il D'Annunzio impiega come un tema ricorrente una frase, per darci un'immagine più scolpita della dolce figura di Demetrio, il violinista suicida, zio del protagonista Giorgio Aurispa: «Quella ciocca di capelli bianchi in mezzo alla fronte». Questa appunto è la frase che rispunta come un motivo dominante, una melodia breve e incisiva da cui la narrazione deriva

occulte risonanze. Ricchissimo d'altronde è questo procedimento nelle poesie dannunziane, specie nell'*Alcyone*, forse la sua opera poetica più ricca di suggestioni musicali, non più derivate da Wagner, quanto piuttosto dall'ariosa arte di Debussy.

Ma l'età precedente, quella che assistette alla battaglia per l'imposizione di Wagner, accolse nella sua poesia, accanto ai cosiddetti motivi conduttori, anche dei motivi segreti, quelli cioè operanti con la misteriosa seduzione della musica wagneriana. Dopo i tedeschi, i francesi ne subirono per primi l'incantamento: la prosa di Zola, per ricordare solo un caso, inturgidì in certe pagine, volle diventare sinfonia verbale, impiegò gli accorgimenti e gli artifici più virtuosistici per riprodurre il *crescendo* wagneriano. Non sono questi i tratti che del romanziere oggi più ci piacciono. Trapela da essi lo sforzo a impadronirsi di una forma d'espressione intrinseca alla musica, ma refrattaria all'arte della parola.

La musica dunque non solo si vale dello sviluppo di un breve motivo per poter vivere, ma spesso sottopone un motivo, anzi un frammento di un motivo, a lunghe reiterazioni, poiché questo è uno dei suoi modi di esistere. Una poesia che ripetesse per dieci, venti volte il medesimo verbo o la medesima parola sarebbe un nonsenso, non potendo noi prescindere dal valore concettuale insito in una frase. In un brano musicale invece un frammento ripetuto altrettante volte di fila è procedimento di tale logicità che l'ascoltatore in certi casi neppure lo avverte: i casi che si potrebbero addurre sono infiniti e appartengono a ogni epoca della storia. Molti modi di linguaggio sono effimeri, non l'iterazione, oggi più che mai praticata, Strawinsky in testa, dai musicisti non dediti alla dodecafonia. Qui non solo è proibito il motivo di un disegno, ma anche la ripetizione di un unico suono è rigorosamente evitata durante lo svolgimento della cosiddetta *serie*, cioè il tema costruito coi dodici semitoni della scala.

Atteniamoci per ora a un esempio classico: la terza Ouverture *Leonora* di Beethoven. Com'è noto, essa riassume in sintesi il dramma dell'opera *Fidelio*, l'ansia dei due innamorati, l'aspirazione ideale alla libertà, il trionfo del sentimento di giustizia e di amore. Tra i vari elementi del discorso impiegati da Beethoven domina quello della ripetizione dello spunto tematico dell'*Allegro*. Esso sembra simboleggiare un'indomabile volontà. Dalla ripetizione dello spunto si determinano sia l'espressione energetica, sia la continuità architettonico-musicale del brano: carattere saliente delle grandi opere beethoveniane apparte-

menti al periodo di mezzo ed evidentissimo nelle Overture *Egmont* e *Coriolano*, nella *Terza Sinfonia "Eroica"*, nella *Quinta* e *Settima*. Altrettanto frequente appare peraltro l'uso della ripetizione in ulteriori opere, come quelle ispirate a un sentimento raccolto, quale la *Sesta Sinfonia "Pastorale"*. Ma qui, in questa terza *Leonora*, il breve frammento sincopato, col suo disegno saliente, crea una tensione alimentata fino allo scoppio della stretta, dove il frammento diventa motivo e riacquista la sua integrità da lungi promessa.

Ascolto: L. v. Beethoven, *Leonora*, Overture n. 3 op. 72a.

Altro brano in cui l'iterazione gioca una parte essenziale è lo *Scherzo* della *Nona Sinfonia*, forse la pagina più impressionante di tutta l'opera. Il tema scandito incisivamente, nel suo elemento originario rappresentato dal ritmo, si veste poi di una melodia trattata ora in forma fugata, ora omofonica, anzi scattante in unisono da tutta l'orchestra. Fate attenzione alle ripetizioni dell'inciso: sono come grida di ebbrezza, trasfigurazioni di un gesto che l'entusiasmo moltiplica avanti di riprendere lo slancio. E quali stupendi aggruppamenti strumentali, quale novità timbrica ha inventato il sordo musicista in questo *Scherzo*! Già l'attacco tematico del timpano, accordato all'ottava, è una folgorazione geniale. Quando poi, all'inizio della seconda parte, il tema scintilla negli strumentini e il timpano interviene a intermittenze regolari col suo frammento ritmico, è come un riaffacciarsi di un'intuizione musicale carpta all'età pagana, durante un rito iniziatico nel bosco sacro al nume. Nella tema di divagare con l'immaginazione, imperdonabile licenza per chi voglia fare solo della critica, preferiamo passare subito alla trasmissione dello *Scherzo*:

Ascolto: L. v. Beethoven, *Scherzo* dalla *Sinfonia* n. 9 in re minore op. 125.

Ci siamo riservati, a ultimo esempio della forma di ripetizione la *Morte di Isotta*. In nessun'altra opera Wagner ha impiegato questo mezzo con altrettanta frequenza come qui nel *Tristano*: non è esagerato asserire che esso è qui il polo musicale della partitura. Chi ha presente il secondo atto ricorderà facilmente che l'arrivo di Tristano è costruito interamente sulla progressione di un inciso ripetuto infinite volte; e questo è solo uno dei moltissimi episodi siffattamente pensati. Senza l'impiego della ripetizione poi la *Morte di Isotta* non sarebbe la pagina

che è. Certo conviene dare a questo termine il suo significato strettamente tecnico-linguistico: esso indica solo un mezzo del linguaggio di cui poi l'artista fa uso con piena libertà inventiva. Nel risultato estetico, quindi, Wagner, come ogni altro creatore, non si ripete mai anche se il procedimento tecnico è lo stesso. Non parleremo della musica che accompagna Isotta verso l'infinito in cui annegherà voluttuosamente, troppo nota essendo questa pagina. Osserveremo invece che due sono i motivi in essa iterati: l'iniziale si ripete variando di volta in volta di tonalità, il secondo per contro insiste sempre uguale e genera a sua volta una progressione, esempio di un *crescendo* rimasto unico in tutta la letteratura musicale.

Ascolto: R. Wagner, *Morte di Isotta* dal *Tristano*.

XVI TRASMISSIONE – 25 GENNAIO 1954

[CONVERSAZIONE MONOGRAFICA DEDICATA A FRANZ SCHUBERT]

Se è destino dell'opera d'arte quello di suscitare intorno a sé un sempre maggiore interesse e di assumere volta a volta un particolare significato nel giudizio dei posteri, questo destino ha accompagnato con segni insolitamente profondi la musica di Francesco Schubert<sup>8</sup>. Per i contemporanei egli era soltanto l'ispirato cantore del Lied e il suo nome circolava entro un modesto raggio, il cui centro era costituito dalla borghesia viennese. Poi, a poco a poco, il lascito cospicuo delle sue opere rimaste inedite venne alla luce, mentre i suoi Lieder si diffondevano rapidamente per tutta l'Europa.

Un fatto importante che gettò nuova luce sulla personalità schubertiana fu l'esecuzione dell'ultima *Sinfonia in do maggiore*, riscoperta nel 1838 da Schumann e presentata da Mendelssohn al pubblico di Lipsia. Fu quella la rivelazione di un nuovo tono poetico schubertiano. Era una sinfonia ariosa, il cui canto, a differenza di quello concentrato ed energico di Beethoven, si moltiplicava per infiniti echi in un orizzonte sereno. Un quarto di secolo più tardi una nuova scoperta, avvenuta in circo-

---

8 Franz Peter Schubert (Vienna, 1797-1828).

stanze romanzesche: la *Sinfonia "Incompiuta"*<sup>9</sup>, e con essa la rivelazione di uno Schubert rapido, drammaticamente conciso nel primo tempo, intonato a un sentimento poetico profondamente diverso dalla grande *Sinfonia in do maggiore*.

Si cominciava a rendersi conto della vastità del mondo schubertiano, della ricchezza di motivi interiori di cui la sua arte viveva, della sua universalità, che poté essere compiutamente valutata soltanto al termine della pubblicazione della *Opera Omnia* in sul finire dell'Ottocento, abbracciante 41 volumi, corrispondente a oltre un migliaio di composizioni. E qui va detto subito che pochissime sono le opere schubertiane, anche modeste, che in qualche modo non si improntino dei suoi caratteri e non acquistino per noi un interesse duraturo. Il Maestro ha stampato in tutti i campi da lui percorsi l'orma della sua personalità, onde, considerata nella sua interezza, la sua opera si presenta come un tutto armonico, nato da un'irresistibile necessità d'espressione.

Solamente la critica moderna, anzi, la critica contemporanea ha potuto quindi misurare la vastità dell'orizzonte musicale schubertiano e illuminarne gli aspetti rimasti durante l'Ottocento nell'ombra, vale a dire tutto ciò che non fosse il Lied o qualche famosa composizione strumentale, come il *Quintetto delle Trote* o il *Quartetto "La morte e la fanciulla"*<sup>10</sup>. I suoi *Lieder*, così suavis, così pregnanti di melodia, non potevano sfuggire all'attenzione dei contemporanei, Né al musicista colto sarebbe potuto passare inosservato il rapporto profondamente mutato fra il testo poetico e l'intonazione musicale. Con delle pagine ispirate a Goethe, come *Margherita all'arcolaio* o *Il Re degli Elfi*, Schubert men che ventenne s'impossessava quasi all'improvviso di una forma di bellezza che invece in campo strumentale si sarebbe guadagnato non senza travaglio, dovendo misurare le proprie forze con quelle di una tradizione, che da Haydn e Mozart giungeva a Beethoven, ancor vivente e operante. Ebbene, anche Schubert, questo lirico così pronto a espandersi (qualche incauto lo disse addirittura un genio improvvisatore), anche lui conob-

---

9 La *Sinfonia n. 8, in si minore* (D 759), detta *Incompiuta* (*Unvollendete*), eseguita postuma a Monaco il 17 dicembre 1865, sotto la direzione di Johann Herbeck, in base al manoscritto originale.

10 *Quintetto per pianoforte e archi in la maggiore* (D667-1819) con le variazioni nel quarto movimento sul tema del Lied *Die Forelle* (La trota). – *Quartetto per archi n. 14 in re minore* (D810-1824), detto *Der Tod und das Mädchen* (La morte e la fanciulla) per la presenza del tema liederistico omonimo nel secondo movimento.

be l'imperativo di una disciplina interiore, intesa a equilibrare le forze d'espansione lirica con le forze costruttive. Da tale assunto nascono le opere della maturità.

Fondamentalmente errata è dunque l'opinione molto diffusa che Schubert sia un musicista che si abbandona all'estro del momento, alieno da sollecitazioni più profonde di ordine costruttivo, e che pertanto il risultato poetico sia da lui più felicemente raggiunto nelle così dette forme brevi, quali i *Momenti musicali*, gli *Improvvisi* e massimamente i *Lieder*, come se il *Quartetto in re minore* [*La morte e la fanciulla*] o quello vasto, audacissimo in *sol maggiore* [n. 15 op. 161] o i due *Trii col pianoforte* [n. 1 in *si bemolle maggiore op. 99* e n. 2 in *mi bemolle maggiore op. 100*] o il *Quintetto d'archi* [*in do maggiore op. 163* con due violoncelli] o le due ultime *Sinfonie* già menzionate o le ultime *Messe* non risolvessero su un piano più esteso le istanze della fantasia con la stessa pienezza del risultato. Un altro giudizio discutibile è quello che vorrebbe presentarci il Maestro come un'anima tenera, una natura femminile cui è estraneo l'accento incisivo. Tale giudizio ha trovato credito sin da quando Schumann, in una sua recensione, accennava a certi caratteri femminili della musica schubertiana. Ma, si badi bene, Schumann, il primo critico illuminato del Maestro, aggiungeva che solo a paragone di Beethoven la sua asserzione poteva avere una qualche validità. Contribuì a rafforzare l'idea di uno Schubert incline a cedere ai primi impulsi, ad accettare passivamente gioia o dolore per effonderli in suono, una critica contentutistica che aveva guardato ai casi biografici del Maestro e quelli aveva posto in relazione con l'opera d'arte.

Ora, è verissimo che il nostro frequentava le riunioni della media borghesia, che la cordialità, la *Gemütlichkeit* del Biedermeier viennese sono state per lui l'ambiente propizio a espandersi o a concentrarsi. Com'è naturale che per quella società, dove c'era sempre qualche fresca voce pronta a cantare, qualche provetto esecutore strumentista, siano nate parecchie delle sue composizioni. Son queste le varie occasioni in cui Schubert poeta sa trarre profitto, e nulla più. Poiché egli crea in piena libertà spirituale. La sua musica ha la cristallina trasparenza propria dell'opera d'arte, quando ogni residuo di natura contingente ne è eliminato. E ciò anche quando Schubert sembra voler tradurre un'esperienza vissuta, che si confessa e si trasfigura in un *Lied*, o quando rinunciando al tramite della parola cantata, ama più misteriosamente affidarsi alla sola musica strumentale.

La *Sinfonia "Incompiuta"*, a esempio, è certamente un'opera in cui l'esperienza vissuta ha trovato la sua trasfigurazione artistica. Mentre nelle sinfonie precedenti l'ossequio a Mozart e Beethoven è sensibilissimo, qui la musica si configura secondo la sua interna necessità. Segni precursori di questo linguaggio energico e al tempo stesso ricco di abbandono esistono nondimeno, ma vanno ricercati fuori dal campo sinfonico, in taluni *Lieder* come *Prometeo*, e soprattutto nel movimento *Allegro* del *Quartetto d'archi in do minore*<sup>11</sup>, rimasto pure incompiuto, del quale colpisce il concitato affermarsi di due temi, l'uno stemperato nell'ombra, l'altro palpitante in una calda luminosità. Questi drammatici avviamenti del discorso costituiscono il carattere fondamentale della *Sinfonia "Incompiuta"*: forze contrarie sono accostate l'una all'altra senza essere poste in conflitto fra loro. Di conseguenza l'elaborazione tematica cede il posto alla ripetizione e all'ampliamento di una stessa frase variata e resa grado a grado più intensa per l'impiego della dinamica, del ritmo, dell'armonia, del timbro, al quale concorrono anche i tromboni, non prima introdotti nelle sinfonie schubertiane.

Singolare potenza deriva all'*Allegro* dalla sua concisione: esiste dunque anche una musica schubertiana che non si concilia con l'idea di una celestiale lunghezza. Schubert, proclive per sua natura a espandersi, concentra qui invece l'energia in episodi rapidi, collegati o interrotti con sprezzo delle forme usate. Analogie nascoste esistono fra il tema introduttivo, decisivo per lo sviluppo musicale e le altre due frasi dell'*Allegro*, teneramente espressive entrambe: l'una ampia, sul movimento sussurrante degli archi, solcata qua e là da un accento più forte. Tutta effusione canora l'altra, la famosa melodia intonata dai violoncelli, cui basta un accompagnamento sincopato, dal quale con stupenda economia di mezzi nascerà un respiro affannoso. Ma come s'è detto, lo svolgimento musicale è il potere di quel tema introduttivo che sale da oscure profondità e nella parte centrale mette il vertice alla costruzione. Il suo crescendo si attua in modo essenzialmente romantico, possiede anzi qualche cosa di wagneriano nella progressione modulante, nella ripetizione insistente di un frammento melodico, nell'esplosione sulla nona di dominante<sup>12</sup>, punto di arrivo al quale sin dall'inizio la musica

---

11 *Quartetto per archi n.12 in do minore*, D 703 "Quartettsatz" (1820), costituito dall'iniziale *Allegro* e poche battute del successivo movimento *Adagio*.

12 Cfr. C. Paribeni, in *Enciclopedia Italiana*, 1934: "Nella terminologia musicale questa voce corrisponde a un intervallo formato da un'ottava più un tono o più un semitono.

è protesta. Nessuna di quelle digressioni fantasiose, care a Schubert, è in questa parte centrale. La frase basta a se stessa, si nutre delle proprie forze, ripiega su se stessa, in se stessa si esaurisce. Dopo aver percorsa l'ampia parabola, illuminandosi a volte crudamente, il tema introdotto ritorna nell'episodio di chiusa alla sua oscura profondità originaria.

Ascolto: F. Schubert, *Sinfonia "Incompiuta"*, primo tempo *Allegro*.

La profonda impressione che in noi suscita il successivo *Andante* nasce non solo dalla sua intima bellezza, ma anche per virtù di certe rispondenze e di certe antitesi che lo ricollegano al primo tempo. Nell'*Allegro* la musica ondeggia fra espressioni piane ed espressioni agitate. Calma è invece la musica dell'*Andante*. Se le frasi non vi fossero riprese volta a volta con tanta energia, lo si direbbe un Lied ampliato, respirante in un clima strumentale. Esso non cessa tuttavia di essere una pagina lirica soavissima, dettata da una sensibilità profonda e insieme trasparente. Schubert è un'anima mattinale, rispetto ai romantici venuti dopo di lui, amanti la penombra e che potremmo definire dei musicisti serotini. La sua musica respira nella luce: in tale chiarezza sorge la frase del violino dell'*Andante*, precorsa e succeduta da un misterioso pizzicato discendente dei contrabbassi. Con un filo sottilissimo Schubert annoda il discorso alla nuova figura sincopata. E su quella lieve ondulazione sgorga l'incantevole frase del clarinetto. È una melodia svolgentesi per sedici battute in un solo respiro. Vista dal di fuori, essa si iscrive dunque in un periodo classicamente quadrato. Ma quali intensi turbamenti delle simmetrie usuali si sono verificati entro quel limite. Non più qui la rispondenza esatta fra una sezione e l'altra della frase, non più una melodia sostenuta sugli accordi cadenzali, ma un fluire della linea melodica, un continuo trascolorare d'espressione, che fanno di quel numero una misura scaduta d'autorità. Come già il primo tema, così anche questo ritorna con qualche variante nella piena orchestra. In tutto l'*Andante* è mantenuta la trattazione di stacco fra la strofa a carattere solistico e il ritornello orchestrale variato. Predomina però una

---

Nel primo caso la nona è maggiore, nel secondo è minore. La presenza di tale intervallo negli accordi di cinque suoni ha procurato a questi il nome di accordi di nona. Siffatti complessi [...] possono avere il proprio fondamentale su ogni grado della scala; ma il più importante fra essi è quello che si basa sulla dominante. L'accordo di nona di dominante ha nona maggiore nel modo maggiore e nona minore nel minore”.

strumentalità ariosa, insita nello stesso carattere dei temi e stabilita definitivamente nell'epilogo.

Vano sarebbe ora chiedersi quali sviluppi avrebbe preso la musica nei due tempi che Schubert non ha scritti, come poco giovano alla comprensione dell'opera le ipotesi avanzate da alcuni musicologi per giustificare il mancato compimento. Va piuttosto rilevato che i due tempi dell'*Incompiuta* formano una saldissima unità. Nati entrambi dallo stesso calore creativo, si richiamano e si integrano a vicenda in un'opera che non sapremmo immaginare più profonda e più conclusa.

Ascolto: F. Schubert, *Andante* dalla *Sinfonia "Incompiuta"*.

Passiamo ora al capolavoro quartettistico schubertiano, *La morte e la fanciulla*, composto due anni prima della morte precoce. Qui le forze d'espansione melodica e le forze costruttive raggiungono un definitivo equilibrio, conferendo al discorso una quasi beethoveniana maestà di svolgimenti. Non si fa della letteratura, attribuendo al quartetto un motivo poetico ispiratore, del resto implicitamente ammesso da Schubert con la scelta del Lied posto a tema delle stupende variazioni dell'*Andante*, Lied da cui appunto l'opera prende il nome. Ma più che il titolo parla qui lo stesso tono pregnante della musica, con l'alternarsi di frasi energiche e frasi soavi, invitanti, che debbono cedere l'ultima parola alla tematica cupamente espressiva ispirata al sentimento della morte. Non ritroveremo più in altre opere uno Schubert altrettanto incisivo, una musica che esaurisce così compiutamente ogni possibilità di sviluppo, uno slancio che s'indirizza con altrettanta decisione alla sua meta. Onde la precisione del lineamento, il vigore dei contrasti, la larghezza da lungi misurata del percorso da compiere.

Sotto questo punto di vista l'opera rivela un vigore costruttivo degno di Beethoven. E beethoveniano è nel suo pronunciamento lapidario il tema iniziale del primo tempo, con la funzione dialettica cui viene sottoposto. Tema breve, ritmicamente risentito, si arricchisce man mano per l'intervento del contrappunto, mentre la linea emergente continua a mantenersi tesa, senza inflessioni. Così le serrate modulazioni gli comunicano via via una crescente intensità. È un esordio tutto forza padroneggiata. Dolcissimo invece nel suo lineamento ondolato si annuncia un secondo motivo al quale tuttavia, nonostante le varie ripetizioni, Schubert non si abbandona interamente. Infatti la seconda melodia passa gradatamente dal tono soave a quello energico e da quel suo cul-

larsi sui ritmi molli in terzine si trasforma in una movenza fortemente scandita e contrappuntata dalle altre voci. Il linguaggio contempera dunque ora elementi armonici e contrappuntistici, un mezzo codesto praticato da Schubert nelle opere della grande maturità, seppure raramente con altrettanta efficacia. Ecco ora il primo tempo del *Quartetto La morte e la fanciulla*:

Ascolto: F. Schubert, *Allegro*, dal *Quartetto per archi n. 14 in re minore*.

XVII TRASMISSIONE – 1 FEBBRAIO 1954

[SCHUMANN E BRAHMS: LA CONQUISTA DELLA SINFONIA]

L'attività creativa di Schumann potrebbe essere divisa in due periodi distinti: quello giovanile, rivolto interamente al pianoforte e coronato dalla raccolta dei *Lieder*, dove lo strumento intesse la sua delicata trama intorno al canto, e quella strumentale di più studiato impegno costruttivo, inteso alla conquista della musica da camera e della sinfonia. Non senza incontrare difficoltà, Schumann riesce nel suo assunto.

Scarsa consuetudine egli ha in giovinezza con la musica strumentale. La sua sensibilità è attratta soltanto dal pianoforte e la sua fantasia ne è interamente paga. Dai venti ai trent'anni resta dunque fedele al suo strumento. Come Chopin, infonde in quella musica il tono profondo della sua personalità e crea una serie di opere che ha l'ardimento della giovinezza, la sicurezza di una fantasia fidente in se stessa. Ma Schumann non è Chopin. A trent'anni l'orizzonte pianistico sembra angusto al suo respiro.

Di là dai pezzi fantastici, dalla raccolta di brevi brani architettati secondo le suggestioni del *Lied*, anche se collegati così da formare una composizione ciclica di notevole estensione, di là da quella cerchia che gli si presenta come un limite da superare, si apre per lui l'infinito, la terra promessa della sinfonia, donde al suo spirito accennano intente possibilità creative. Animo vasto, nutrito di varie letture, interessato vivamente a varie cose, seppur uso a porre fra sé e l'oggetto il velo indispensabile alle sue illusioni di poeta, Schumann differisce anche in questo da Chopin, refrattario alle letture, indifferente ai problemi spe-

culativi, immerso nella propria vita emotiva, devoto fino alla morte al suo unico strumento.

Intorno ai trent'anni, Schumann comincia a riguardare con diffidenza certe sue composizioni pianistiche. Gli pare che la grande arte alla quale aspira debba nascere da un impegno più intenso e approfondito, da cui proromperà un'invenzione destinata a un più ampio percorso, non più derivante dall'accensione lirica di un momento, ma ispirata a quelle virtù che resero così articolato il discorso dei classici. Mendelssohn, con le sue opere sinfoniche magistralmente architettate, sembra al Maestro l'assertore di un'ideale continuità strumentale; e il sinfonismo di Berlioz, che lo seduce con il virtuosismo orchestrale, che egli mai possiederà, sono per il nostro altrettanti incitamenti ad abbandonare il pianoforte e con esso la breve composizione, a favore invece dell'orchestra, per la composizione costruita su una larga base.

Avventurarsi incontro alla sinfonia vuol dire per Schumann intraprendere anzitutto uno studio preparatorio sulla tecnica degli strumenti, delle loro proprietà, delle loro varie possibilità di fusione. Ai concerti indirizza la sua attenzione al fenomeno tecnico-strumentale: "I corni all'ottava con i clarinetti danno un ottimo risultato", annota il Maestro nel suo taccuino. Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, cresciuti in mezzo all'orchestra, non avrebbero certo avuto bisogno di fissare sulla carta delle osservazioni così ingenuie, tanto al loro istinto era familiare un amalgama come quello. Ma padroneggiare i vari strumenti è solo la premessa per chi voglia scrivere per l'orchestra: l'essenziale è concepire una musica che nell'orchestra respiri naturalmente. Per Schumann vuol dire anche qualche cosa in più: creare una musica che, rispecchiando limpidamente la sua personalità, confermi anche la legittimità estetica del suo nuovo assetto strumentale.

A trent'anni, quando si è uno Schumann, non si può tentare una sinfonia come un novellino qualunque. Indi, la concentrazione di energie di questo periodo e il suo indefesso studio delle partiture di Beethoven, guardando a tale modello con un senso di vigile adorazione, conscio della necessità nel contempo di non tradire le proprie virtù native. Con lui tutti i musicisti dell'Ottocento, da Schubert a Brahms, comprendono che la montagna beethoveniana è invalicabile, ma che si può aggirarla di fianco per scoprire un paesaggio nuovo. Interessantissimo, anzi per certi aspetti anche commovente, è il modo con cui ciascun maestro s'impegna a onorare il Nume. A Beethoven tutti restano debitori di

qualche cosa come sinfonisti, per quanto diversi possano tra loro apparire: Schubert, Schumann, Mendelssohn, Brahms. Né vi si possono escludere Berlioz, Liszt e neppure più in là il Bruckner, nei tratti architettonicamente più efficaci.

L'arte sinfonica di Schumann è ancor sempre l'espressione della sua anima fantasiosa e profonda, anche se la sua opera pianistica possa apparire più schiettamente geniale. Le sue quattro sinfonie<sup>13</sup> allargano il respiro della sua arte, si illuminano di intuizioni stupende, agitano delle energie che solamente l'orchestra poteva suscitare. Come in tutti i sinfonisti dell'età romantica, anche qui le linfe del Lied operano fecondamente a profitto di un discorso, che per sua natura ama più gli accostamenti di forze opposte, piuttosto che il conseguente sviluppo tematico di ispirazione classica. La vena classicista, che di quando in quando penetra nel generoso getto dell'invenzione schumanniana, non riesce tuttavia a raffreddarne il calore. Schumann poi è guidato da altri intendimenti poetici, che esigono il loro adeguato linguaggio, onde l'arditezza e la novità del suo discorso, sin dalla prima *Sinfonia in si bemolle maggiore*.

Nuovi problemi costruttivi sono di volta in volta risolti nelle quattro sinfonie. Il più notevole è forse affrontato nella quarta *Sinfonia in re minore*, ove il Maestro sviluppa una linea continuativa per tutti i quattro tempi succedentisi senza soluzione di continuità. Già la *Sinfonia "Scozzese"* di Mendelssohn corrisponde a quest'intenzione architettonica. Ma Schumann approfondisce quel carattere di continuità, interessando la stessa tematica ai vari tempi e facendone emergere il motivo del primo tempo, il quale si snoda come una figura irrequieta in semicrome e non trova pace per tutta la prima parte del movimento iniziale [*Moderatamente lento, Vivace*], sempre variando atteggiamenti ma sempre restando presente nel discorso. Sicché solamente nella parte centrale incontreremo dei nuovi episodi, degni del miglior Schumann delle raccolte pianistiche, alle quali vien fatto di pensare pure nel finale, introdotto dal tema irrequieto già accennato, vero tema egemonico. Esso si presenta dapprima interrogativo, esitante, tuttavia va man mano crescendo di forze, come una domanda ansiosamente reiterata. Risponde gioio-

---

13 *Sinfonia n. 1 in si bemolle maggiore* op. 38 "Primavera" (1841) – *Sinfonia n. 2 in do maggiore* op. 61 (1845/46; rev. 1846/47) – *Sinfonia n. 3 mi bemolle maggiore* op. 97 "Renana" (1850) – *Sinfonia n. 4 in re minore* op. 120 (1841; rev. 1851).

samente l'orchestra piena di baldanza, dai ritmi incisivi, con le fervide progressioni armoniche richiamanti il finale degli *Studi sinfonici op. 13* per pianoforte. Rispondenze profonde, non sempre rintracciabili per il ricorso tematico, legano fra loro i quattro tempi, come già sottolineato, e li serrano in un abbraccio ideale.

La meditativa introduzione della Sinfonia anticipa l'accorata, deliziosa *Romanza* (il secondo tempo): si osservi qui la spontaneità con cui, dopo la frase dei violoncelli all'ottava con l'oboe, il disegno introdotto crei la continuazione del discorso e si rischiarì nella parte centrale ad esso dedicata. Lo scatto energico del primo movimento richiama lo *Scherzo* con i suoi ritmi audaci bilanciati in contrattempo. Non solo dunque le affinità tematiche, ma anche e più fortemente i caratteri interni del discorso concorrono alla creazione dello svolgimento, indissolubile in questa sinfonia, in cui, ove si volesse, si potrebbero ravvisare i migliori attributi del poema sinfonico.

L'orchestrazione costò al Maestro qualche fatica. Dalla prima stesura furono mantenute solo le parti degli strumenti ad arco, mentre la distribuzione degli strumenti a fiato fu notevolmente ritoccata e, pare, appesantita. Nella *Romanza* era stata inoltre introdotta la chitarra – nel comporre Schumann ebbe certamente presente la Spagna cavalleresca che aveva cantato con tanta poesia in tanti suoi *Lieder* – ma poi la sua sonorità gracile rispetto a quella degli altri strumenti lo indusse a toglierla dalla partitura. Qua e là sono rimasti alcuni passi accusanti la sua non perfetta esperienza strumentale, tanto che taluni direttori d'orchestra hanno cercato di apporvi delle correzioni. Il che ha davvero scarsa importanza, trattandosi di fuggevoli particolari tecnici in un'opera, come questa quarta opera sinfonica, palpitante di fantasia, che parla con i valori intrinseci della sua inventiva. Ed ecco ora l'intera *Sinfonia n. 4 in re minore*, nell'interpretazione di Bruno Walter:

Ascolto: R. Schumann, *Sinfonia n. 4 in re minore* op. 120.

Anche Brahms mosse dalla composizione pianistica e anche lui affrontò solamente nella maturità degli anni il repertorio sinfonico, consapevole della responsabilità che si assumeva davanti alla propria coscienza. Un giorno, a un direttore d'orchestra suo amico che lo sollecitava a scrivere un'opera sinfonica il Maestro dichiarava: «Non condurrò mai a termine una sinfonia; non puoi immaginare con quale animo ci si pos-

sa mettere al lavoro quando, alle proprie spalle, si sente marciare un gigante!»). Che, non occorre dirlo, è Beethoven.

A differenza di Schumann, Brahms ha peraltro raccolto larghe esperienze come compositore strumentale avanti di scrivere la prima sinfonia. A 44 anni, quando già da un pezzo il *Requiem tedesco* gli ha creato una sicura nomea, il Maestro licenzia alle stampe la sua opera. Dell'età matura essa possiede la forza equilibrata, la virtù assimilatrice che accoglie elementi beethoveniani, rimodellandoli nei modi e nella sostanza. Dopo il sinfonismo fantasioso di Schumann, Brahms è consigliato dalla sua stessa natura a riprendere contatto con Beethoven. Il quale su di lui agisce non più come modello che va studiato, ma gli parla un linguaggio affine e con un'efficacia nuova in un momento della storia, in cui comincia a sormontare la corrente wagneriana. Con la persuasione dettatagli da un'intima necessità, nella sinfonia brahmsiana è ripresa la dialettica del discorso affievolitasi in Schubert e Schumann. Non diremo per questo che le loro sinfonie siano meno significanti, giacché la forma di bellezza che essi intesero di esprimere nasceva da altre condizioni liriche, da un sentimento poetico piuttosto propenso all'effusione che alla concentrazione. Brahms invece, con la sua forza a volte rude, con il discorso incisivo dei movimenti allegri, concentra il potere emotivo sui temi e sul loro sviluppo. Il momento effusivo è di solito riservato ai tempi lenti, pur di non molto largo respiro. In particolare la prima *Sinfonia* ha precisamente il movimento iniziale impostato sullo sviluppo tematico, onde il vigore e la solidità, il tono rinnovato di questa musica, nella quale operano con la stessa energia un'armonia aspra, ora ricca di cromatismi, opera patinata da qualche arcaismo, un ritmo vigile e incitante. A verifica di ciò, ecco il primo tempo della prima *Sinfonia* di Brahms:

Ascolto: J. Brahms, primo tempo, dalla *Sinfonia n. 1 in do minore* op. 68.

Avete mai pensato al destino degli strumenti musicali? Come gli organismi del mondo vegetale e animale, essi nascono, crescono, pervengono al massimo sviluppo, per poi invecchiare e infine morire. La loro morte potrà essere rimpianata e lo strumento troverà magari qualche lodatore che ne farà l'elogio funebre, come si usa per una persona benemerita; ma quando la sua ora è suonata, esso deve sparire dal mondo dei vivi e accontentarsi di un'onorata sepoltura, più o meno fastosa, a seconda del museo che ne accoglierà le spoglie.

Varie sono le cause per cui uno strumento perisce. Più spesso la sua morte è dovuta al crollo di una civiltà, presso la quale era nato. Esempio: l'aulòs greco<sup>14</sup>, che vivacchiò ancora qualche secolo nella Roma imperiale, prima di rassegnarsi alla sua condanna; o la grande arpa egizia, la cui fortuna tramontò insieme con la potenza faraonica. Vi sono peraltro anche i casi di una tenace longevità, che resiste agli eventi in virtù della forza di adattamento: del che è testimoniato dal clavicembalo, il quale, minacciato di essere travolto dalla Rivoluzione Francese, in quanto ritenuto un poco il complice di quella società aristocratica che tanto lo amava, accettò il compromesso come tanti gentiluomini del vecchio regime, barattando certe sue eleganze fiorite per un tono di voce più robusto, tale da poter essere inteso da tutti, fino a diventare il nostro pianoforte.

Alla forza di adattamento deve la sua inesausta vitalità l'orchestra, che in un significato più largo è pure uno strumento, o meglio, è un complesso strumentale formatosi per un accurato, paziente processo selettivo, dal quale volta per volta nel corso dei secoli sono stati eliminati gli elementi ritenuti non conformi al suo principio vitale, per essere sostituiti con degli elementi nuovi. Come tutti sanno, "orchestra" è una parola derivata dal greco, che indicava lo spazio circolare davanti alla scena, dove il Coro cantava e danzava. Ma per parlare di un'orchestra come di un complesso strumentale indipendente, bisogna arrivare ai tempi moderni e più esattamente al principio del Seicento.

---

14 Strumento aerofono usato nell'antica Grecia, ad ancia doppia, appartenente alla famiglia dell'oboe.

Non è nostra intenzione fare, sia pure per sommi capi, una storia dell'orchestra, argomento quanto mai suggestivo, che richiederebbe ovviamente ben altra impostazione. Ci preme invece mettere in evidenza l'incessante travaglio di energie compiutosi in seno a questo organismo, per mantenere il suo equilibrio, la sua opera di ricalzo e di sostituzione strumentale, che solamente la prospettiva del tempo mette in luce, i molteplici fenomeni che concorsero a rinnovarlo di continuo. Tutti fattori codesti, intesi a creare un clima sonoro corrispondente alle esigenze psicologiche proprie di ogni epoca musicale. Indi, in certi casi, la legittimità della trascrizione, che riporta in un clima sonoro attuale una musica che altrimenti richiederebbe alla gran parte del pubblico, uno sforzo per essere goduta. E ancora, di conseguenza, il sempre delicato problema d'interpretazione dinamica, sorgente dinanzi a una partitura del Sei-Settecento, dove una scrupolosa coscienza storica, d'altra parte non sempre confortata da una sicura documentazione, deve accordarsi con le esigenze vive dell'interpretazione, che varia da individuo a individuo, da epoca a epoca. Basterà ricordare che al tempo di Arcangelo Corelli [1653-1713] non era ancora praticato il *vibrato* sugli strumenti ad arco, per rendersi conto delle inevitabili infedeltà delle nostre esecuzioni. Si può correggere, non si può sopprimere l'istinto. E il suono è il veicolo per il quale si manifesta la fantasia. La sua forma di esistenza è quindi fra gli elementi musicali la più strettamente condizionata alla vita dei sensi.

Al sorgere di una musica strumentale fu necessaria premessa una lunga esperienza acquisita nel campo della vocalità: madrigalisti del tardo Rinascimento, come il Marenzio o il Monteverdi, riuscirono a portare nelle loro musiche per coro misto la varietà, la morbidezza, la pastosità di una tavolozza richiamante le tele del Veronese e del Tiziano. In fatto di vibrazione coloristica, quelle loro brevi composizioni sono un equivalente delle più raffinate pagine strumentali dell'Ottocento. L'arte del complesso strumentale è invece ai primi passi, quando il Monteverdi dei suoi giovani anni detta il coloritissimo madrigale *Ecco mormorar l'onde*, ispirato al Tasso. Gli strumenti allora vivono ancora all'ombra della vocalità. A poco a poco, però, vanno conquistando la loro indipendenza, si aggruppano in famiglie, ancor sempre sotto la suggestione del quartetto vocale; alle viole si è aggiunto ora il violino. Monteverdi è uno dei primi compositori ad accoglierlo nelle sue musiche e nel suo *Orfeo* è il primo a concepire una musica strumentale orchestralmente sentita.

Ma si tratta di un'orchestra in cui strumenti di un'età precedente si trovano accanto a strumenti dell'età nuova, o destinati a percorrere ancora un lungo corso di fortuna: i liuti si trovano accanto al violino, i cornetti e gli organi portativi accanto alle trombe, ai tromboni, all'arpa.

L'esperienza riconoscerà poi agli strumenti ad arco una loro voce più varia, più calda, più trasparente e ne farà il corpo centrale dell'orchestra, intorno al quale potranno figurare il flauto, l'oboe, il fagotto, il corno, la tromba; questi ultimi però introdotti con una certa cautela, e quasi sempre nella piena sonorità. Si viene formando così quella partitura classica dalla sonorità chiara e trasparente, i cui più insigni modelli sono costituiti dalle ultime sinfonie di Haydn e Mozart. La partitura di quest'età rispecchia una società gerarchicamente distinta. Al sommo è ancor sempre il sovrano, simboleggiato dal violino, ma tutti gli altri strumenti hanno modo di esprimersi e godono, nei limiti della loro personalità, del più ampio diritto d'intervenire nel discorso. Il che, considerato in sede puramente musicale, significa che Haydn e Mozart allargano sempre più sensibilmente l'interesse discorsivo agli strumenti a fiato e alle parti intermedie del quartetto d'archi, prosciogliendoli da quella soggezione di vassalli nella quale la partitura dell'età precedente li aveva ancora tenuti. Solo la tromba e il corno risentiranno ancora di quella soggezione. I tromboni sono per ora esclusi dall'ambito sinfonico. Attenderanno il finale della *Quinta Sinfonia* di Beethoven per fare nell'orchestra il loro ingresso vittorioso. O si accontenteranno di apparire nei momenti solenni del melodramma, dove già l'intuizione monteverdiana di loro si era valsa a evocazione dell'oltretomba.

Prima di trasmettere una sinfonia del periodo classico, facciamo sentire ai nostri ascoltatori un'opera bachiana, il sesto *Concerto Brandeburghese*, dove il maestro ha poeticamente rivissuto l'ideale strumentale di un'epoca già a lui lontana, quando il violino non era ancora entrato nel complesso d'archi e la sonorità data dalle viole da braccio e da gamba e dal violone, il nostro contrabbasso, aveva un dolce colore ombrato. Da questo sfondo caldo e discreto si alzano le voci concertanti: le viole iniziano il discorso nella tessitura alta, mettendovi con il loro timbro nasale una nota arguta, ciò che si ripete anche per l'ultimo tempo. Per essere luminoso gli manca il timbro del violino, ma appunto l'allegrezza di questa musica appare qui contenuta dallo stesso chiaroscuro della sonorità, che è una condizione poetica per la fantasia bachiana. Fra i due *Allegri* si alza un *Adagio*, in cui ancora le due viole hanno la parte princi-

pale. Sul basso continuo esse intrecciano uno di quei dialoghi elegiaci che Bach ama inserire tra due movimenti Allegri dei suoi concerti grossi. La pagina ci ricorda qualche duetto delle sue Cantate sacre, quando al momento corale succede il momento solistico contemplativo dell'Aria.

Ascolto: J. S. Bach, *Concerto brandeburghese n.6 in si bemolle maggiore BWV 1051*.

L'opera che abbiamo trasmesso rappresenta, quanto a impiego strumentale, un'eccezione nel quadro della partitura bachiana. La quale, specialmente nelle grandi opere corali-strumentali, si attua per lo più sotto la suggestione dell'organo e con la linearità richiesta dalle ragioni del contrappunto. L'orchestra bachiana, cioè, procede a blocchi compatti: non vi incontriamo ancora i gradualì crescenti d'intensità, ma dei trapassi a scatti, come è nella natura della registrazione organistica. Anche il contrasto fra voci soliste e il pieno orchestrale richiama la tastiera dell'organo. Né potrebbe essere diversamente. La partitura è sempre specchio fedele del linguaggio musicale. Perché sorga una nuova movenza orchestrale agile, un gioco sapiente di risposdenze strumentali, perché al procedere compatto degli strumenti si sostituisca il frazionamento scintillante, è necessario un linguaggio animato da altri interessi, un discorso melodico-armonico, liberato ritmicamente dal legame del basso continuo. Da questa nuova istanza prende consistenza la sinfonia haydniana e mozartiana.

Difficile scegliere fra questi capolavori. Ma non meno difficile poter immaginare una partitura che alle esigenze di un linguaggio agile, raffinato, trasparente in ogni sua voce, corrisponda con la fedeltà della *Sinfonia in sol minore* di Mozart. È un'opera soave, misteriosa come il ritratto della Gioconda, che non poteva nascere a Mozart se non negli anni della più intensa esperienza artistica, gli anni del *Don Giovanni*, di cui conserva l'intimo ardore, certi deliziosi abbandoni, la fierezza di certi scatti. Nella prima stesura non c'era ancora il clarinetto, strumento pressoché ignorato dal Settecento, fatta eccezione per Parigi e Mannheim, ove infatti Mozart aveva avuto agio di apprezzarne le qualità. La dolcezza del timbro, l'agilità, la felice facoltà di amalgamarsi con gli altri strumenti indussero in seguito il Maestro a stendere una seconda versione della sinfonia, includendovi i clarinetti, di cui poi le partiture dell'Ottocento e in seguito quelle del Novecento avrebbero tratto grande profitto. Seguiremo nella nostra prossima conversazione a trattare dell'orchestra di Beethoven, di Weber, di Schubert, di Mendelssohn, di Wagner. Oggi

chiudiamo con la *Sinfonia in sol minore*, di cui trasmettiamo il primo, terzo e quarto tempo nell'interpretazione affascinante di Arturo Toscanini.

Ascolto: W. A. Mozart, dalla *Sinfonia n. 40 in sol minore* KV 550.

XXII TRASMISSIONE – 8 MARZO 1954

[L'ORCHESTRA DA BEETHOVEN A WEBER E MENDELSSOHN.]

Nella nostra ultima conversazione ci eravamo proposti di commentare succintamente i caratteri fondamentali che la partitura d'orchestra assume nel suo svolgimento storico. A scanso di equivoci, converrà ribadire quanto avevamo già detto a proposito della *Sinfonia in sol minore* di Mozart: che l'arte dell'orchestrazione, pur obbedendo a leggi inviolabili fondate sull'acustica e informandosi da epoca in epoca a un ideale architettonico universalmente sentito, è anch'essa frutto della fantasia e pertanto i modi in cui si attua sono infiniti. Non esiste dunque un'orchestrazione, se non intesa come parte viva di un tutto sensibile, vale a dire della musica stessa. Ingenuo sarebbe un giudizio volto a mettere in luce separatamente i valori strumentali della partitura, poiché nei grandi musicisti questa non può dirsi né bella né brutta, ma è l'unica possibile espressione con cui la fantasia prende forma.

Se il quadro della partitura beethoveniana si presenta tanto mutato rispetto a quello delle partiture di Haydn e Mozart, ciò avviene perché appare profondamente mutato il carattere dell'invenzione musicale. Nella sua *Terza Sinfonia "Eroica"* viene in luce un'energia da lungo tempo accumulata, alla cui azione il Mozart dell'alta maturità artistica non era rimasto estraneo. Ma Beethoven ne scopre il potere esplosivo, così che la partitura ne risulterà profondamente rinnovata: per il drammatico contrapporsi dei gruppi strumentali, per le inusitate fusioni strumentali suggerite dall'ardimento dell'invenzione e per l'eloquenza che vi acquistano certi strumenti, diventati protagonisti di una nuova situazione sinfonica. Benché nel Settecento non manchino esempi di uno strumento predominante richiesto da una necessità poetico-musicale e se ne riscontrino frequenti nel teatro, gli assolo della sinfonia beethoveniana corrispondono a una scelta timbrica più fortemente caratterizzata, in cui si riflette l'individualismo dell'età nuova. Anche questo fe-

nomeno infatti è una proiezione in campo sonoro delle intime qualità inventive del musicista.

Gli strumenti si rinnovano di conseguenza, anche se la loro meccanica possa rimanere immutata. L'oboe, che dopo la proposta degli archi intona nell'*Eroica* la melodia della *Marcia funebre*, dovette sembrare ai suoi tempi uno strumento non prima udito, tale era la novità dell'accento che lo faceva vibrare. Non era la sola virtù della melodia a renderlo così nuovo: vi concorrevano, senza che i più se ne accorgessero, la disposizione degli archi nella regione grave, l'armonia piena ma velata dei clarinetti, dei corni e dei fagotti, piedistallo innalzato a reggere la dolente figura simboleggiata dalla melodia. L'oboe riprenderà pure la seconda frase, continuando così la sua funzione di protagonista avanti che il compianto si allarghi a espressione corale.

La novità della trattazione si estende nell'*Eroica* anche ai corni e alle trombe, gli strumenti fino a quel momento meno interessati alla melodia, ove si voglia prescindere da certe partiture bachiane, in cui per ragioni polifoniche che non ammettono discriminazioni strumentali, il loro intervento è molto attivo, o dove una tradizione locale, tramontata col Settecento, affidava agli strumenti di squillo dei passaggi virtuosistici. La ragione del raro impiego delle trombe e dei corni nelle partiture classiche si spiega in parte col fatto che entrambi gli strumenti non potevano produrre che i suoni naturali della scala e non tutti con la stessa facilità. Al tempo dell'*Eroica* la meccanica delle trombe e del corno non era molto progredita. In ispecie la conoscenza della meccanica del corno, con le sue note chiare e scure, i suoni di facile e di difficile emissione, comportava un lungo studio per il compositore. Beethoven, mai pago di apprendere, vi si dedicò per lungo tempo e con la sua caratteristica tenacia. Solamente quando furono applicati allo strumento i cilindri, esso poté percorrere agevolmente l'intera scala cromatica e cominciò ad acquistare un'importanza melodica rilevante come ci insegnano le partiture wagneriane.

Il carattere fondamentale dell'*Eroica* esige una partecipazione attiva di quegli strumenti fin dall'antichità considerati interpreti della nota epica. Va qui detto – per inciso – che prima di Beethoven il solo musicista che si fosse espresso epicamente è il Gluck, in certe scene delle sue ultime opere, specialmente nel coro finale dell'*Ifigenia in Aulide*, pagina veemente nel ritmo e nella melodia all'unisono, che preannuncia la *Marsigliese*. Beethoven dunque imposta la tematica dell'*Eroica* su temi

elementari, composti da intervalli dell'accordo perfetto o della successione diatonica, tali da poter essere agevolmente intonati dagli ottoni.

Si osservi il primo tema del primo tempo *Allegro con brio*: è un arpeggio dell'accordo di mi bemolle maggiore proposto dai violoncelli e tosto ripreso dal corno e condotto a splendore di vibrazione per l'intervento delle trombe. Si ripensi ancora al motivo dei corni saliente per gradi congiunti nel fugato della *Marcia funebre*, avanti lo straziante grido in terzine dei primi violini; o lo squillo degli ottoni richiamanti la scena del Giudizio finale, o l'ardua fanfara dei corni nello *Scherzo*; e ancora si pensi ai temi del *Finale-Allegro molto*, che dai corni e dalle trombe attendono la propria consacrazione.

Taluni caratteri timbrici, avvalorati da Beethoven, resteranno acquisiti all'esperienza orchestrale per tutto l'Ottocento, al pari di certe fusioni timbriche, specie in quei tratti ove il discorso si svolge più riposato e consente di definirsi di una temperie strumentale. Scegliamo a esempio l'*Adagio* della *Quarta Sinfonia* [in si bemolle maggiore op. 60]. La poesia di questa pagina nasce dalla soavissima frase principale, che ritornerà a più riprese e con sensibili varianti. Sotto quel caldo snodarsi del canto martella lieve una figura ritmica dei secondi violini, fatta di una quarta discendente. Instancabile fra altri episodi diversamente atteggiati, quella figura rispunta ora negli archi, ora in tutta l'orchestra, ora nei violoncelli e nei contrabbassi, ora perfino nel solo fagotto e nei soli timpani. Di volta in volta risuona arguta, energica, querula, misteriosa. Talora segue la melodia principale, oppure si fa dominatrice, inebriata delle proprie energie. Ma solo per un attimo: poiché essa è uno di quei motivi che vivono una loro vita sotterranea e per vie segrete fanno fluire la loro energia alla zona luminosa ove respira il canto. Nasce di conseguenza un contrasto di natura squisitamente strumentale: dal sempre tenero effondersi della frase cantata, per parte loro dagli archi o dagli strumentini – il flauto e il clarinetto – di fronte al sempre diverso colore della figura ritmica, cui tutti gli strumenti aderiscono per un istante, quasi a saggiarne la misteriosa vitalità.

Trasmettiamo ora l'*Adagio* della *Sinfonia n. 4 in si bemolle maggiore* di Beethoven:

Ascolto: L. v. Beethoven, *Adagio della Sinfonia n. 4 in si bemolle maggiore*.

L'età romantica della partitura, da Beethoven anticipata con infinite intuizioni, volge il suo interesse alla sonorità caratteristica o pittorresca. Cade definitivamente il preconetto di un bello musicale esistente di per se stesso. Sonorità ritenute di cattivo effetto sono riscattate a espressione d'arte in quanto destinate a esprimere un novo sentimento poetico. I suoni gravi del clarinetto e quelli del flauto saranno impiegati con intenzioni coloristiche; del pari i suoni chiusi del corno. I violoncelli saliranno alla tessitura tenorile per intonare delle melodie che l'età precedente avrebbe riservato alla viola o ai secondi violini. Gli archi saranno divisi in più parti e l'uso del *tremolo*, così nel registro grave che nell'acuto, sarà un coefficiente indispensabile alla resa di certe situazioni di teatro musicale.

È indubbio che l'interesse dell'intentato nel campo musicale si sveglia principalmente sul teatro, dove il romanticismo musicale comincia a interpretare il paesaggio, al quale il Settecento era rimasto indifferente. Paesaggio orrido o ameno, visioni notturne popolate di fantasmi, visioni luminose di un mondo fiabesco, elementi desunti dalla poesia o dalla letteratura e rivissuti sul teatro, hanno in Weber l'ispirato musicista dell'età nuova. La sua tavolozza è pastosa e ricca, l'articolazione della sua orchestra è subito riconoscibile dall'agilità che le consente il passaggio di situazioni musicali in opposizione fra loro, ma legate da un presupposto drammatico musicale. Anche questo legame, che finisce col creare l'unità poetica, è di natura schiettamente romantica. Weber è il primo a valersene con pieno risultato. Non si tratta tuttavia più di quell'unità interiore creata da Beethoven nelle *Ouvertures*, quanto piuttosto di un sentimento unitario del pittorescamente espressivo, colto attraverso la sfaccettatura drammatico-musicale.

A darci conferma di questa sensibilità, che coordina in un quadro armonioso quanto vivace delle situazioni opposte, gioverà richiamarci alla popolarissima *Ouverture* dell'opera *Il franco cacciatore*. In essa sono musicalmente contenuti gli elementi fondamentali da cui si determina l'azione: il bosco amico, dove è dolce riposare e sognare, le forze diaboliche che insidiano l'idillio degli innamorati, il paesaggio orrido su cui grava il malo incantesimo, il trionfo dell'amore e della giustizia.

La pace profonda del bosco è evocata all'inizio con la frase dei corni, strumenti particolarmente atti a interpretare un senso di calma e felicità per la loro generosa risonanza del suono, non meno che per il loro timbro ombrato. All'elemento orrido Weber ha dato una colorazio-

ne geniale in poche battute, che appartengono alle classiche citazioni dei trattati di strumentazione, ma che in primo luogo andrebbero considerate in sede estetica. Per la prima volta da quando esiste il teatro musicale, l'invenzione non si concreta qui più con un disegno melodico né con una movenza armonica, ma è interamente realizzata dal colore caratteristico strumentale: un tremolo di viole e di violini sull'accordo di settima diminuita, rafforzato da due clarinetti nella tessitura grave e il timpano in contrattento, insieme col pizzicato dei contrabbassi. Ciò basta a evocare pittorescamente il luogo del malo incantesimo, a dipingere l'angoscia di chi vi è stato attratto. Ma ecco spuntare il sereno: è il tema di Agata, candido e fiorente: lo intona coi violini il clarinetto, di cui Weber ha fatto lo strumento gentile e cavalleresco dell'età romantica. Solo alla chiusa dell'*Overture* il motivo si ripresenterà all'ottava nei violini, in una luce più viva, dovuta anche alla tonalità di do maggiore. È logico che così avvenga, poiché il motivo presentatoci dal clarinetto è ancora quello dell'Agata trepida, destinata a dover passare attraverso difficili prove prima di ritrovarsi ricongiunta all'amato. Solo una volta che la sua felicità sarà compiuta, il caldo suono dei violini potrà sostituirsi a quello, schivo e gentile, dello strumento a fiato. Ecco dunque l'*Overture* del *Franco cacciatore*:

Ascolto: C. M. von Weber, *Il Franco cacciatore, Overture*.

Schubert non è meno felice poeta dell'orchestra romantica. Ma di lui ci riserbiamo di parlare un'altra volta: dedichiamo invece la trasmissione finale a brani di Mendelssohn, maestro della tavolozza strumentale. La sua natura fantasiosa ha evocato in modo irripetibile il mondo fiabesco, nell'*Overture* del *Sogno d'una notte di mezza estate*. L'orchestra sembra aver perduto il suo peso, tanto la musica si è fatta lieve a esprimere l'atmosfera poetica della commedia shakespeariana. Un fitto scintillare di suoni preceduti da accordi dei fiati che aprono la porta sul mondo soprannaturale – Rimsky-Korsakov se ne ricorderà per la sua *Scheherazade* – e il discorso fugge via agilissimo, tessuto con fili sottili eppure resistenti. Intuizioni strumentali stupende si incontrano a ogni pagina. Quando poi, sotto il vivace intreccio delle figurazioni entra il basso, strisciando pesantemente, si produce un effetto di una drasticità che fa pensare a un Ravel del secolo passato. Ecco a voi l'*Overture*:

Ascolto: F. Mendelssohn Bartholdy: dal *Sogno d'una notte di mezza estate, Overture*.

E ancora una pagina lievissima della stessa natura strumentale e della stessa felice invenzione: lo *Scherzo*, appartenente anch'esso alla raccolta di musiche per la commedia di Shakespeare. Qui gli strumentini hanno una parte vivacissima e nel loro timbro suadente è già sensibile l'intenzione maliziosa del brano:

Ascolto: F. Mendelssohn Bartholdy: dal *Sogno d'una notte di mezza estate*, *Scherzo*.

XXV TRASMISSIONE – 29 MARZO 1954

[DALL'IMPRESSIONISMO ALL'ESPRESSIONISMO MUSICALE: BERG, STRAUSS E STRAWINSKY]

Durante la prima guerra mondiale, quando dopo un lungo periodo di benessere materiale l'Europa si sentì improvvisamente scossa dal suo torpore, si soleva chiamare il passato pre-bellico «il tempo felice». Si diceva infatti: «Ho visitato Firenze e mi sono comprato quest'ombrello *al tempo felice...*». C'era in queste due parole una vaga intuizione e come un avvertimento che la guerra avrebbe scavato irrimediabilmente un solco fra l'ieri e il domani; e che il vecchio mondo e modi di esistere non avrebbero potuto mai più ricomporsi nell'ordine di una volta. Ma la frase corrispondeva al vero solo a metà.

Da lungo tempo quella supposta felicità era minata da forze segrete, che nella guerra avrebbero dovuto trovare un loro sfogo naturale. Come un sensibilissimo sismografo, l'arte aveva avvertito da lungi i sobbalzi e gli sgretolamenti di un mondo in cerca di un nuovo assetamento. Credere alle illusioni passate, per lei, non fu più possibile. Indi, la necessità di svincolarsi da una tradizione per rintracciare di là dalle esperienze pietrificate la sua viva realtà umana.

Artisti delicati come Debussy si erano rifugiati nella loro vita del sogno e vi coglievano le estreme illusioni. Ma la generazione più giovane, o gli spiriti ribelli, insorsero contro un'arte che a loro pareva preziosa ed esangue. Nacque la reazione al debussismo e il movimento da cui prese nome fu detto "espressionismo". La rivoluzione che esso operò in seno al linguaggio musicale rivela con tremenda eloquenza la portata del suo significato. Poiché, precipitando nell'atonalità, la musica rompeva tutti

i ponti con il passato, anche con quel passato wagneriano storicamente vicino da cui gli espressionisti avevano preso le mosse, per tentare la conquista di una nuova dimensione. Questa nuova corrente, volta all'illuminazione dell'irrazionale, lasciò nella narrativa, nelle arti figurative una documentazione non meno significativa che nella musica. Le opere musicali più notevoli ne son il *Wozzeck* e *Lulù* di Alban Berg, nelle quali geme e delira un'umanità sprofondata nel buio.

Come ogni movimento spirituale, così anche l'espressionismo ha la sua preistoria. Essa comincia là dove tramonta la missione storica di Wagner. Da quel tramonto si passa rapidamente alla notte, dall'amore elevato oltre la vita e il tempo, all'urlo del sesso, da *Isotta* a *Salomè*. Riccardo Strauss è appunto il musicista che per primo in quest'ultima opera presenta dei caratteri che l'espressionismo successivo ripeterà con aumentata crudezza: il guizzo dei sensi, la reazione violenta al significato verbale, il gusto ossessivo dell'introspezione, ora passata attraverso la lente d'ingrandimento, ora attraverso il microscopio, onde per un verso il turgore, per l'altro l'estrema sottigliezza del commento musicale. La successiva *Elettra* di Strauss non farà che ripetere, e con minore felicità di risultato, i caratteri musicali di *Salomè*. Verranno poi le opere straussiane intese a un superamento di quei nodi, come ce lo confermano le partiture del *Cavaliere della rosa* o dell'*Arianna a Nasso*: l'una, alleggerita al contatto di un Settecento viennese poeticamente vagheggiato dalla fantasia, l'altra restituita a un equilibrio formale anch'esso derivato da una vagheggiata reviviscenza degli spiriti del melodramma arcadico. La reazione dunque all'espressionismo, fenomeno principalmente tedesco, è già contenuta nello svolgimento dell'arte straussiana. Il Maestro era dotato di una capacità di rinnovamento molto più notevole di quanto generalmente i critici non tedeschi siano disposti a riconoscergli. Certo, in tutta la sua attività sinfonica e operistica egli risentì della vicinanza di Wagner e il suo modo di intendere l'arte restò legato all'esperienza ottocentesca. E in essa da vecchio il Maestro rientrò definitivamente come nel suo alveo naturale. Nondimeno Strauss ebbe lucidissime intuizioni del Novecento.

Non insisteremo su certi episodi sinfonici della *Donna senz'ombra* – un dramma simbolista di Hugo von Hoffmanstahl che forse non sarebbe spiaciuto a Debussy – dove, a esempio, la discesa in terra della principessa degli spiriti, dà luogo a un episodio sinfonico che fa pensare a Strawinsky; ma piuttosto vien fatto di ricordare talune audacie dei suoi

poemi sinfonici giovanili, come la presentazione degli avversari della *Vita d'eroe*, o la disputa degli Ebrei di *Salomè*, che precorre Hindemith<sup>15</sup> e i più tipici modelli del Novecento. C'è inoltre in Strauss un istinto fortissimo che lo aiuta a vincere quel certo torpore ottocentesco, di cui al suo tempo la musica soffriva. Anche in questo senso egli fu un'energia incitatrice per il domani. Non è nostra intenzione del resto fare l'apologia di un musicista che davvero non ne ha bisogno, tanto essendo le sue opere destinate a lunga vita. Tuttavia, enumerando talune sue virtù, intendevamo mettere l'accento sull'energia gagliardissima di un musicista passato attraverso varie esperienze e rimasto sempre conseguente nei suoi principi.

Alle sue partiture più belle oggi non chiediamo più altro che il godimento che viene dall'opera d'arte. Le correnti artistiche avanzano e si ritraggono, ma la personalità artistica resta. Della *Lulù* di Alban Berg invece resterà probabilmente solo una testimonianza di un periodo cruciale della civiltà tedesca, mentre *Salomè* resterà in quanto è un'opera di Riccardo Strauss. Anche se fra cent'anni essa non si rappresenterà più, il che possiamo ritenere probabile, ci saranno ancor sempre alcuni suoi poemi sinfonici, quelli in cui più pura scorre l'invenzione, a testimoniare del vigore creativo straussiano. Non già *Zarathustra*, né la *Sinfonia domestica*, né la *Sinfonia delle Alpi*, nonostante il descrittivismo impressionante del temporale; ma saranno probabilmente il *Don Giovanni*, *Morte e Trasfigurazione* e certamente *Till Eulenspiegel*, i cui tiri burloni conservano un'intatta freschezza nonostante i quasi 60 anni della partitura<sup>16</sup>. Anche questa è una pagina piena di scintillazioni novecentesche. Trionfa qui uno Strauss sottile, che compone per un attimo in equilibrio perfetto le sue migliori attitudini inventive; uno Strauss liberatosi dal superfluo, dal decorativo, anche dal banale che a volte penetra nella sua musica. Di conseguenza, una partitura trasparente, cui le complicazioni e i capricci del ritmo comunicano un'agilità danzante. Con la lievità di una favola si inizia e si conclude il poema indiavolato, tutto una girandola di arguzie, di uscite gustose, di motti caustici, padroneggiati classicamente in un discorso atteggiato secondo le strutture di un libero rondò.

Ascolto: R. Strauss, *Till Eulenspiegel* (*Till Eulenspiegels lustige Streiche*), op. 28.

---

<sup>15</sup> Paul Hindemith (1895-1963).

<sup>16</sup> *Till Eulenspiegel*, composto tra il 1894 e il 1895.

In linea generale, l'ascendente esercitato da Strauss sui musicisti contemporanei è stato messo finora in scarso rilievo. In Strawinsky, a esempio, che come tutti sanno ama Wagner e detesta Strauss, si potrebbero ritrovare parecchi atteggiamenti derivati dal Maestro tedesco, specialmente nella sua musica dell'alta maturità. Certo modo di palleggiare in orchestra un tema scanzonato, di complicarne l'individualità col gioco contrappuntistico lineare e ritmico (poiché esiste anche un contrappunto ritmico), è già reperibile nelle partiture straussiane, prima che faccia la sua apparizione nella musica del Maestro russo. Ma Strawinsky ha una personalità troppo vigorosa per non assimilare quei modi secondo le mutate esigenze della sua arte. Si veda, a esempio, la sua *Partita a carte*, una partitura del 1937, di uno Strawinsky cioè ormai lontano dalla fase ciclonica delle *Nozze* e della *Sagra della primavera*<sup>17</sup>. Qui, e d'ora innanzi sempre più fortemente, fino all'ambiguo classicismo della *Carriera di un libertino*<sup>18</sup>, lo allettano i disegni precisi, un linguaggio armonico semplificato, tonalissimo, l'uso di temi presi a prestito con finalità parodistiche. Ne nascono delle situazioni musicali animatissime, suggerite da un virtuosismo che l'invenzione guida e un umore nascosto e beffardo rende così gustoso. Qualche cosa, insomma, che può da lontano ricordarci certe scene spassose del *Cavaliere della rosa*<sup>19</sup> straussiano, ma che Strawinsky ha riespresso interamente col suo vigore.

Nella *Partita a carte* la scrittura è, rispetto a quella straussiana, più essenziale e l'orchestra si è assottigliata di molto. Oramai le orchestre giganti hanno perduto la loro ragione di esistere: in molti casi anzi non era più di un vizio di forma, un ossequio alle consuetudini. Prova ne è che lo stesso Strauss riadattò certe sue partiture gigantesche per un organico normale, senza pregiudicarne l'effetto. E poiché, senza avvedercene, abbiano ancora ripreso contatto con l'argomento dell'orchestrazione, di cui altre volte si è abbondantemente parlato, converrà che, dopo tanto splendore di colore, dopo tanto compiacimento della sonorità sapientemente modellata, si verifichi in tempi recenti una specie di disprezzo dei valori timbrici strumentali presso quei musicisti che postulano un'arte affrancata da allettamenti sensuali. Le loro partiture

---

17 *Jeu de Cartes* (Gioco delle carte), balletto (1937) – *Les noces* (Le nozze), balletto (1917-1923) – *Le Sacre du printemps* (La sagra della primavera), balletto (1913).

18 *The Rake's Progress* (La carriera di un libertino), opera (1951).

19 *Il cavaliere della rosa* (*Der Rosenkavalier*), 1911.

legnose, scarse, neutre, esistono solo in quanto a ogni voce del contrapunto deve corrispondere uno strumento. Strawinsky invece – è inutile dirlo – ama la sonorità non meno di quanto l'amassero un Vivaldi, un Mozart, un Wagner: e come questi grandi è musicista profondamente immerso nella realtà sonora. Per questo la sua orchestra respira la sua vasta vita e noi sentiamo rivivere la sua voce che non è solo fatta di suono e colore, ma è vibrazione dell'intera sua personalità. Ce ne dà conferma sicura, ancora, la sua *Partita a carte*, opera sì minore dell'arte strawinskiana, ma degna del suo nome. Fu eseguita per la prima volta sotto la direzione dell'autore al Festival di musica contemporanea di Venezia. Fra le cento e più novità, che nel giro di qualche lustro vi furono presentate, forse due o tre possono dirsi oggi altrettanto vive.

Ascolto: I. Strawinsky, *Jeu de Cartes*.

XXVI TRASMISSIONE – 5 APRILE 1954

[LUOGHI COMUNI SULL'OPERA DI CHOPIN E ANALISI DELLE BALLATE]

Crediamo di poter ricordare con abbastanza precisione alcune considerazioni pubblicate, non sappiamo più quando e da quale rivista, a commento di un programma dedicato a musiche di Chopin. Lo scrittore, uno dei più illustri critici italiani, vi osservava fra l'altro che, al giorno d'oggi, sono pochi coloro che conservino un contatto familiare con l'opera chopiniana. E si chiedeva se ciò non fosse dovuto a una specie di viltà sentimentale, con cui cerchiamo di allontanare da noi un'arte che parla con una sincerità dolorosa, alla quale cedendo sentiremmo compromesso il nostro equilibrio duramente conquistato. Dichiariamo subito di non condividere affatto il giudizio e le supposizioni del critico, poiché la realtà dei fatti ci sembra profondamente diversa.

Chopin è oggi non meno amato ed eseguito di quanto non lo fosse cinquanta e più anni fa. È anzi l'autore pianistico dell'Ottocento più eseguito in Italia e in tutto il mondo. Ed è anche, oltre a Bach e Beethoven, il solo autore al quale un pianista osi dedicare di frequente un intero programma. Quanto poi alla nostra presunta viltà sentimentale, essa potrà sussistere in qualche spirito inibito, ma non esiste affatto in tutte le altre persone, maggioranza schiacciante, sensibili alla grande musica.

S'interrogolino un poco, per primi, i nostri giovani che frequentano il Conservatorio: su cento, ve ne sarà forse uno che non adori Chopin. Tutti gli altri lo collocano nel loro Olimpo musicale e con lo schietto entusiasmo che ignora ancora le distinzioni e il giudizio soppesato, ne fanno il nome accanto a quelli di Bach, di Domenico Scarlatti, di Beethoven, di Schumann, autori tanto distanti fra loro e tuttavia serbanti nella loro musica l'intatta sincerità, l'intimo tono poetico che sono i soli valori sui quali nulla può l'opera dispersiva del tempo.

I giovani dunque suonano Chopin e vivono in contatto familiare con la sua musica, non già perché il programma di studi ne impone la conoscenza, bensì per un bisogno dell'anima. E di tutti i musicisti dell'età romantica Chopin è forse il più giovane, quello che ha portato all'arte europea accenti più freschi, un sentimento fino ad allora ignorato dell'esistenza, una leggerezza che pareva scomparsa con Mozart, una sensibilità vibrante al minimo urto, che anticipa l'intimismo di un'epoca nuova, e ancora lo scatto e la fierezza di un'anima che nel ritmo di danza e nelle suggestioni della danza ritrova lo slancio per dar volo alla fantasia.

Nonostante ciò, tuttavia, non è raro imbattersi ancor oggi in giudizi su Chopin che non sono giudizi, dove la realtà biografica si sostituisce alla realtà estetica, mentre si cercano nella musica chopiniana i riflessi della malattia e delle altre miserie mortali di cui in vita l'artista fu afflitto. Chopin è, sì, diventato per antonomasia il poeta del pianoforte; ma a prezzo della sua "malattia", della sua anima femminile, di tanti altri luoghi comuni da cui è necessario liberarsi per sempre. Un moderno psicologo polacco, a esempio, ha definito le composizioni chopiniane un succedersi di psicosi fatte musica. In sede di psicologia il giudizio potrà avere il suo valore; ma esso resta estraneo all'estetica e al mondo poetico chopiniano. Non lasciamoci indurre in tentazione. Guardiamoci bene dal considerare ammalata la sua arte perché corporalmente e spiritualmente il musicista ebbe tanto a soffrire. Un'arte così umana e così universale come la sua, non può essere tacciata di un'infermità. Ricordate quanto dice della poesia il Pascoli nel suo *Solon*: che è bello "de l'auleta querulo che piange / godere, poiché ti si muta in cuore / il suo dolore in tua felicità". A Chopin, come a Leopardi, resta la felicità del canto che sperde ogni residuo morboso e rende noi pure felici.

Inoltre, come si concilia l'idea di uno Chopin femminile con l'intonazione della raccolta degli *Studi*, i cui caratteri più spiccati sono pro-

prio quelli di una vitalità energica, di un virile ardimento? Essi sono pressoché immuni da quella indefinibile somma di sentimenti oppressivi, propri dell'anima polacca e che in quell'idioma si chiamano *zal*, un misto di scoramento, di tristezza, di dispetto, di disagio psicologico. Passato attraverso un temperamento raffinatissimo, si ritrova anche in buona parte dell'opera chopiniana, in certi *Notturni* più accorati (non malati, come altri crede), in molti *Preludi*, in tantissime altre sue pagine, ora diffuso come un sentore di tristezza, ora rappreso in poche battute e tosto disperso da uno scatto ribelle. Com'è naturale, si riaffaccia dalle *Mazurche*, dove più intimamente Chopin aderisce all'anima del suo popolo. Ma negli *Studi* questo *zal* non è penetrato, né ci sembra del resto necessario chiamare in causa sempre la psicologia etnica, per spiegare certe attitudini dell'anima in un artista così personale come Chopin.

Di fronte all'interpretazione di uno Chopin malato e femminile, o femminile e ammalato insieme, sta però quella di uno Chopin eroico. L'interesse critico della sua personalità si sposta allora dai *Notturni*, da certi *Preludi*, da altre composizioni delicate, verso le *Polonaises*, gli *Scherzi*, gli *Studi* epicamente intonati e in genere verso quelle musiche dove più energico si alza l'appello dell'anima chopiniana. Appello che viene dalla stirpe guerriera e cavalleresca da cui Chopin discende e che il poeta interprete eleva a espressione corale. Tuttavia anche quest'interpretazione intesa a fare di Chopin "il Tirteo della Polonia", si regge faticosamente, riducendo la ricchissima personalità dell'artista a un unico aspetto. Di fronte al cosiddetto Chopin eroico delle *Polonaises* o dello *Studio della Rivoluzione*<sup>20</sup>, c'è uno Chopin sognatore, oblioso, della *Berceuse*, c'è il poeta della *Marcia funebre*<sup>21</sup>, dove la nota epica tace, ma parla invece una voce straziata da un dolore profondamente umano, c'è un poeta dell'inquietudine e della grazia misteriosa.

La musica di Chopin ha, sì, certe inflessioni delicatissime, che possono essere dette femminili, ma che appartengono anche ai creatori più virilmente espressivi: e poi un artista è un'anima. E come dice Mignon, all'anima non si chiede il sesso. Ora lieve, immateriale come un'apparizione, ora incisivo, ora rapito dal sogno, ora scattante con l'energia di un ritmo guerriero oppure rinnovante l'euritmia di un Mozart e del mondo attico, Chopin non solo si presenta tanto vario da brano a brano,

---

20 *Studio in do minore* op. 10 n. 12.

21 Dalla *Sonata n. 2 in si bemolle minore* op. 35.

ma da una stessa composizione fa scaturire a volte quella mobilità di atteggiamenti espressivi. I titoli delle sue composizioni ci dicono ben poco. La loro divisione per raccolte è un fatto che interessa più la tecnica e un bisogno empirico di classificazione che non le ragioni dell'arte. Certi suoi *Studi* sono dei piccoli grandi poemi, certi *Preludi* potrebbero più propriamente dirsi dei *Notturni* (a esempio quello detto della *Goccia d'acqua*<sup>22</sup>); le due *Sonate* tengono anch'esse ora del carattere del *Notturmo*, ora dello *Scherzo*, ora dello *Studio*, come il misterioso finale della *Sonata n. 2 in si bemolle minore*, pagina che sembra scritta oggi.

Nelle sue quattro *Ballate*, poi è ancora la stessa nobiltà degli atteggiamenti sullo sfondo costante della fantasia che potrebbe dirsi il colore dell'anima. Come tutti sanno, esse appartengono alle composizioni chopiniane più estese e nell'accennare alla fonte d'ispirazione, i poemetti di Mickiewicz<sup>23</sup>, il Maestro vi ha implicitamente ammesso un segreto programma, un tono poetico particolare, ma nulla di più. I titoli presi dai canti del poeta polacco, di cui taluni biografi si valgono per penetrare nel significato emotivo delle *Ballate*, nuocciono piuttosto che giovare alla loro comprensione. Il Maestro vi procede con piena libertà inventiva e ripete in altro clima la sua nota inquietudine interiore, i moti alterni di un'intimità poetica ugualmente sensibili nelle altre sue pagine più sostanziali.

Ai tempi di Chopin la *Ballata* era generalmente una composizione vocale con accompagnamento di pianoforte. La voce chiamata a cantare il verso costituiva un legame con il motivo poetico che la musica interpretava. Con Chopin invece questo legame sparisce e la *Ballata*, rivissuta nei puri modi pianistici, acquista in misteriosità di espressione; e così prosciolta da ogni presupposto letterario si determina con la massima libertà fantastica. Libertà creativa e rigore costruttivo vanno però congiunti nella sua opera e in questo senso Chopin non è meno classico di un classico. La struttura generale delle *Ballate* richiama, su un piano di elaborazione più esteso, quella dei *Notturni*: un brano tripartito con al centro un episodio di stacco. Senonché tale impostazione è suscettibile di infinite varianti, di digressioni, di spostamenti sottilissimi, sicché a un esame più approfondito, di quella preordinata struttura non restano che le linee maestre.

---

22 *Preludio in re bemolle maggiore*, op. 28 n.15.

23 Adam Mickiewicz (1798-1855), tra i maggiori letterati del Romanticismo polacco, autore fra l'altro di *Ballady i romanse* (*Ballate e Romanze*) del 1822.

Variatissimo è il procedere di Chopin da *Ballata* a *Ballata*: quattro poemetti, ciascuno con un suo colore, la sua impronta, la sua bellezza formale. Il che si spiega un poco anche con la ragione che furono composte in periodi diversi. Fra la prima e la seconda e le altre corrono molti anni d'intervallo<sup>24</sup>. Le ultime possono presentare di conseguenza qualche carattere dell'arte chopiniana della grande maturità. Vale a dire una tendenza all'ariosità e allo stesso tempo all'elaborazione ancora più sottile e precisa, necessaria a trasfigurare certi stati d'animo dolorosi. Il tormento sembra qui alleggerito e come superato dalla felicità creativa. Con ciò non è detto che le opere anteriori non abbiano la loro bellezza esteticamente altrettanto efficace, per l'ardenza vitale, per la copia dell'invenzione, come ce lo conferma la prima *Ballata in sol minore*, composta intorno ai 25 anni. Il clima di leggenda è qui preannunciato da un breve periodo introduttivo, poi il tono si va animando e Chopin vi introduce i segreti motivi di cui è intessuta la storia della sua anima. A somiglianza dei *Notturni*, il discorso si polarizza intorno a due motivi. Quasi sempre uno di questi conserva nelle *Ballate* chopiniane un che di danzante e capriccioso, mentre l'altro motivo è più caldo e disteso.

Ascolto: F. Chopin, *Ballata n. 1 in sol minore*, op. 23 – Pianista Alfred Cortot.

La seconda *Ballata*, in fa maggiore, ha un tema introduttivo popolare e soave, da cui più forte si determina il contrasto per l'irrompere selvaggio dell'*Allegro* e per i ritorni al motivo precedente. È forse, quanto a costruzione, la più audace delle quattro, però la meno accessibile ai più e pertanto anche la meno eseguita:

Ascolto: F. Chopin, *Ballata n. 2 in fa maggiore*, op. 38 – Pianista Alfred Cortot.

La terza *Ballata*, in la bemolle maggiore, rispecchia i caratteri dell'arte chopiniana adulta, nella rifinita architettura e in quel trasfigurarsi dell'accento passionale. Armoniosissima creazione, promette sin dal primo tema le bellezze che poi, da episodio a episodio, si affacciano dalla composizione: c'è un tema predominante, dalla dolce curva melodica; poi sottentra la seconda melodia, qui più che mai accennante alla danza, una danza spirituale, che però col progredire del discorso va

---

24 *Ballate*: n. 1 in sol minore, op. 23 (1831-35); n. 2 in fa maggiore, op. 38 (1836-39); n. 3 in la bemolle maggiore, op. 47 (1840-41); n. 4 in fa minore, op. 52 (1842).

soggetta, come il primo tema, a profondi mutamenti. Il Maestro crea cioè, al centro della composizione, uno dei suoi più stringenti sviluppi tematici. Dall'alternarsi dei due motivi, ciascuno dei quali offre il meglio di sé, contendendosi il discorso, s'imprime alla composizione una drammatica elevazione di tono. L'ultima parola resta al primo tema nella perorazione, ove ritorna densamente armonizzato e con una specie di ebbrezza di sentirsi vittorioso. Chopin rivela qui un suo modo particolare di condurre uno sviluppo tematico, modo così diverso dall'uso classico. Egli penetra nella sostanza di un tema, dove essa è più sensibile al *melos* e al ritmo e ne ricava ulteriore melodia.

Ascolto: F. Chopin, *Ballata n. 3 in la bemolle maggiore*, op. 47 – Pianista Alfred Cortot.

Nella quarta *Ballata*, in sol minore, si annuncia, dopo l'introduzione, il motivo dolente che viene ripresentato per variazioni apportatrici di sempre nuovi echi. Delle quattro composizioni è la più scavata in profondità.

Ascolto: F. Chopin, *Ballata n. 4 in sol minore*, op. 52 – Pianista Alfred Cortot.

XXVIII TRASMISSIONE – 19 APRILE 1954

[ROBERT SCHUMANN: DAL PIANOFORTE ALLE OPERE SINFONICHE]

La precocità è un fenomeno abbastanza frequente in un artista e specialmente in un musicista. Ma più raro, anzi singolarissimo, è il caso di uno Schumann che, iniziando a comporre intorno ai diciott'anni, quando un Mozart o un Mendelssohn avevano già scritto qualche capolavoro, rivela la propria personalità sin dalla prima opera pubblicata, le *Variazioni sul nome Abegg*, e scrive nella giovinezza le sue opere più ricche di fervore creativo, una dopo l'altra, come se fossero nate tutte da un solo impulso della fantasia: dopo le *Variazioni* citate, vengono le *Danze degli Associati di Davide*, il grande *Carnevale*, le tre *Sonate*, i *Pezzi Fantastici*, gli *Studi Sinfonici*, la *Scene Infantili*, i *Kreisleriana*, la *Fantasia in do maggiore*, l'*Arabesco* e le *Novellette*; e, ultima accensione lirica della giovinezza schumanniana, la vasta raccolta di *Lieder*. Non una di queste composizioni, scritte tra i venti e i trent'anni, è caduta in oblio.

Non ci consta che altri musicisti anche grandissimi siano riusciti a superare così vittoriosamente la prova del tempo con le loro opere giovanili. Abbiamo fatto poc'anzi il nome del precocissimo Mendelssohn, ma se a sedici anni egli detta l'ammirevole *Ottetto* per archi, se diciassettenne si rivela poeta originale e maestro infallibile della tecnica orchestrale con l'*Overture* del *Sogno* shakespeariano, non va dimenticato che tantissime altre sue opere di quegli anni risentono di scolasticismi, diventano povere cose di fronte a quelle due partiture. Anche Mozart non mantiene sempre nelle sue musiche giovanili il livello poetico cui il suo genio perviene quando la grazia lo assiste. Senonché Mozart, come Frescobaldi<sup>25</sup> e Beethoven, è uno spirito in perenne evoluzione. Inevitabili sono le soste, durante le quali si vanno addensando le nuove energie creatrici. Schumann tende anche lui a rinnovarsi senza tuttavia evolversi, poiché la sua musica più intensamente poetica e meglio connaturata al suo genio è quella della giovinezza, con l'opera pianistica e i *Lieder*.

Fra le opere della maturità, quelle in cui vengono ancora chiamati in causa il pianoforte e la voce, sono le più ricche di invenzione, le più fedeli interpreti della sua ispirazione musicale. Infatti i *Trii*, il *Quartetto* e il *Quintetto* col pianoforte avanzano per slancio di fantasia i tre *Quartetti* d'arco in cui a volte è sensibile la preoccupazione del musicista a conquistarsi un linguaggio strumentale al quale il suo istinto resta estraneo. Così come molti suoi poemetti vocali-strumentali debbono le loro pagine migliori alla suggestione del Lied. L'opera schumanniana dell'età matura, aspirante a una costruzione più ampia ed elaborata, resta pertanto intimamente legata all'esperienza poetica giovanile. E Schumann dimostra così non solo che nell'opera giovanile sono contenute in potenza le fondamentali virtù creative dell'artista, ma di quelle ci dà addirittura la più genuina forma di attuazione.

Quello che in seguito il Maestro creerà riesce per un altro verso a interessarci, spesso anche a commuoverci per l'infaticato impegno con cui la sua personalità tende ad allargare il proprio orizzonte. È risaputo quel suo travaglioso studio dell'orchestra (cui si è già accennato altre volte) avanti di scrivere delle sinfonie. Dalla conquista dell'orchestra alleatasi alla voce umana nuovi campi si sarebbero aperti alla sua fantasia. Nacque quel tipo di cantata o di poema, creazione moderna tutta schumanniana, la cui opera saliente è il *Paradiso e la Peri*, tutta permeata

---

25 Girolamo Frescobaldi (1583-1643).

dello spirito del Lied, alla cui intima invenzione la musica deve il suo fascino, anche se l'orchestratore preoccupato a rendere il clima orientale del poemetto non ottiene sempre l'effetto vagheggiato. Il che si potrebbe dire anche per le scene del *Faust*, specie quelle interpretanti il regno del soprannaturale, che sono liricamente le più alte. Ma dir male di Schumann orchestratore è diventato ormai un rilievo obbligato della critica e noi non vi insisteremo.

La prima cosa che può capitare di leggere delle quattro sinfonie è che la loro orchestrazione è povera, scolastica, stentata. Suvvia, non esageriamo! E poi il loro contenuto musicale che la partitura certo non esalta, ma neppure immiserisce, non è per se stesso così ricco da farci dimenticare talune manchevolezze? In ciascuna di queste quattro opere ritroviamo lo Schumann che amiamo, anche se l'invenzione possa apparire meno genuina di quella delle geniali opere per la tastiera. Su questo nuovo piano artistico il maestro concepisce una musica mossa da un impulso che a Beethoven sembra ispirarsi, ma che si guadagna la sua nuova realtà musicale, e non senza arditezze. Struttura e forma di invenzione sono di volta in volta rinnovate. La prima *Sinfonia*<sup>26</sup>, la più copiosa d'invenzione, ci offre un nuovo esempio di unità organica ottenuto con gli episodi di coda dei singoli tempi, ciascuno dei quali anticipa il tempo successivo. Più profondamente agisce lo spirito innovatore nello *Scherzo* con i due freschissimi *Trii*, impostazione non usata prima da altri. Di fronte allo *Scherzo* energico e quasi cupo della prima parte, quei due *Trii* staccano con la loro ingenuità cantante.

Nella seconda *Sinfonia*<sup>27</sup> invece Schumann tende a una costruzione grandiosa e raggiunge or sì or no dei momenti solennemente espressivi specie nel primo tempo, che scopre un nuovo atteggiamento dell'anima schumanniana. Nuovi problemi ancora non risolti nella quarta *Sinfonia*<sup>28</sup>, relativi all'unità dello svolgimento. Un motivo egemonico, una specie di *idée fixe* già impiegata da Berlioz nella *Sinfonia Fantastica*, crea il collegamento fra i singoli tempi, muta carattere a seconda della situazione musicale e consente alla sinfonia un ideale svolgimento sen-

---

26 *Sinfonia n. 1 in si bemolle maggiore*, op. 38 *Frühlingssinfonie* "Sinfonia di Primavera" (1841).

27 *Sinfonia n. 2 in do maggiore*, op. 61 (1845/1846, revisione 1846/1847).

28 *Sinfonia n. 4 in re minore*, op. 120 (prima versione 1841, seconda versione 1851).

za soluzione di continuità. E ancora nella terza *Sinfonia*<sup>29</sup>, che però fu scritta da ultima, il Maestro porta una volontà innovatrice.

Pare che un motivo programmatico presiedesse alla composizione dell'opera: la bellezza del paesaggio renano e particolarmente il quadro di un cerimoniale solenne svolgentesi nel duomo di Colonia. Per tali ragioni la sinfonia è detta *Renana*. Composta negli ultimi anni di attività creativa a Düsseldorf, essa va esente da quella stanchezza spirituale che accusano tante opere di questo periodo tragicamente concluso con la pazzia. L'innovazione strutturale è dovuta all'aggiungersi di un quinto tempo ai quattro tradizionali. Ma ci sono motivi più intimi, che consigliano il Maestro di allargare il quadro sinfonico, suggeriti da opportunità di contrasto pittorico. Né si può escludere che il tempo nuovo introdotto, un adagio intitolato semplicemente con l'epiteto *Solenne*, non sia dovuto proprio al nascosto programma cui Schumann, consapevole del valore intrinseco della propria musica, non volle dare un titolo, benché in origine ci avesse pensato. Quel nuovo tempo occupante il posto davanti al finale è appunto la scena del duomo. Pagina singolare per il suo tono e il suo stile arcaicizzante, con lo svolgimento di un tema contrappuntato per imitazione riprende i modi dell'antico *Ricercare*. È forse questa la prima volta in cui lo spirito polifonico del Cinquecento opera la sua suggestione sulla fantasia di un musicista moderno. Dotamente, ma sostanzialmente di espressione, questo episodio è condotto e risolto mettendo una grave parentesi nella sinfonia, ispirata fondamentalmente a serenità. Prevale infatti un umore fresco, popolare e il discorso procede pianamente per il primo movimento e il finale, i due tempi cioè che nelle altre sinfonie avevano tenuto profondamente impegnate le facoltà costruttive del musicista. Ma le pagine più felici sono quelle che tengono le veci dello *Scherzo* e dell'*Adagio*, entrambe espressione di un fervore poetico richiamante lo Schumann delle *Novellette*, dei *Pezzi Fantastici*, dei *Lieder*.

Il Maestro ha intitolato il secondo movimento uno *Scherzo*, che però – indicato come *Molto moderato* – è altrettanto distante nello spirito e nella tecnica da quelli beethoveniani e mendelssohniani. Anche qui il motivo fondamentale è piano, fatto di una semplicità elementare, che tende a farsi strada nell'opera schumanniana della maturità. È un breve tema arpeggiato sull'accordo e ritmato fortemente quasi a guisa di un

---

29 *Sinfonia n. 3 in mi bemolle maggiore*, op. 97 "Renana" (1850).

vecchio minuetto tedesco, ma si anima con le variazioni cui è ininterrottamente sottoposto, cresce di vigore, diventa luminoso nella parte centrale per poi inabissarsi e dileguare nella chiusa. Il tempo lento della sinfonia, che reca solo l'indicazione *Non presto*, potrebbe dirsi una seconda *Träumerei* sinfonicamente riespressa. Con la sua calma obliosa, con la sua orchestrazione sommessa esso stacca fortemente col tempo successivo che, tanto per intenderci, abbiamo intitolato "la scena del duomo". A sua volta il *Finale-vivace*, un poco influenzato da Mendelssohn, ricollegandosi nell'intonazione festiva al primo tempo, contrasta fortemente con la pagina che lo precede. Forse l'intento di creare l'unità attraverso il contrasto non è riuscito nella Sinfonia "Renana" con la piechezza del risultato della Prima e della Quarta Sinfonia, le due partiture più omogenee. Ma la "Renana" ha pure le sue bellezze e appare dettata in un momento estremo di felicità creativa, con i suoi richiami alle immagini della giovinezza, il suo orizzonte aperto al canto e al sogno, alle suggestioni di una bellezza, inesaurita nella ricerca di farsi musica.

Ascolto: R. Schumann, Sinfonia n. 3 in mi bemolle maggiore, op. 97 "Renana".

XXX TRASMISSIONE – 3 MAGGIO 1954

[IL MONDO MUSICALE CONTEMPORANEO E PROSPETTIVE FUTURE]

Se cominciare una cosa è difficile, non meno lo è concluderla. Confessiamo ai nostri ascoltatori che a questa ultima trasmissione dedicata a *Saper ascoltare* ci sentiamo nelle condizioni del viandante, il quale dopo un lungo cammino si impone un termine al viaggio, ben sapendo che esso potrebbe continuare all'infinito. Innumerevoli infatti sono le opere create dalla fantasia musicale e vari sono gli angoli visuali da cui possono essere considerate. Una discoteca che possedesse tutte le musiche conservateci e degne di sopravvivere occuperebbe un palazzo non meno grande della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze e la durata complessiva di quei dischi occuperebbe a sua volta secoli e millenni. Che cose sono al confronto le poche ore di musica alle quali abbiamo dedicato la nostra attenzione?

Era quella in gran parte musica consacrata dalla tradizione. Con cautela, e solo in via eccezionale, siamo ricorsi all'esempio di autori con-

temporanei. Non già per disinteresse verso la musica d'oggi, ma per non arrischiare un giudizio intorno a certe forme d'arte di cui solo il tempo potrà mettere in luce il valore reale.

S'intende che Strawinsky, Bartók, Hindemith, i tre maggiori esponenti del Novecento musicale si sono già conquistati il loro posto al sole. Il pubblico musicalmente colto ammira Hindemith e Bartók; quanto poi a Strawinsky, esso ha imparato a distinguere il compositore dei balletti, l'orgiastico poeta della *Sagra della Primavera* e delle *Nozze*, dal compositore aspirante a una nuova classicità che nell'*Edipo re* è conquistata con istintiva potenza e invece nel *Rake's Progress* si bamboleggia con schemi e stilemi che il virtuosismo non riesce da solo a rianimare. E ancora, sempre per amore verso l'autore di *Pétrouchka* o della *Sagra* il pubblico sta abituandosi a distinguere quello Strawinsky dal Maestro che di recente, dando un calcio alle sue ultime esperienze, si è messo anche lui a comporre della musica dodecafonica. Ammesso pure che la tecnica dodecafonica non sia ancora uno stile ma solamente un metodo compositivo, e che pertanto la personalità creatrice possa valersene ai suoi fini, resta sconcertante il decorso a sbalzi, pieno di fratture e contraddizioni preso nell'ultimo decennio dall'arte strawinskiana. Nello Strawinsky migliore si impersonava gran parte del destino musicale del nostro secolo. Forse perché questo destino è così fieramente combattuto da forze cieche, il Maestro, dopo un periodo di evasione (il cosiddetto periodo classicheggiante), ne è stato ora riaffermato. Con quali conseguenze per la sua arte e per tutta l'arte, spetterà decidere a un domani, quando la presente crisi sarà superata. La storia deciderà se il travaglio che la musica sta attraversando fu quello di un parto o di un'agonia. In ogni caso, esso sarà stato salutare. Risolta la crisi, si andranno già formando i fermenti della crisi nuova, poiché le forze conservatrici e quelle innovatrici sono perennemente in lotta e queste riportano inamabilmente la vittoria.

Chissà quali forme prenderà la musica nel Duemila? Sarà atonale, pluritonale, dodecafonica, e sarà sentita con la stessa naturalezza con cui la grande moltitudine sente oggi la musica tonale? O si farà forse strada una musica enarmonica, frazionata in quarti di tono, già usata melodicamente dai contemporanei di Euripide, ripresa in via sperimentale dal Cinquecento umanistico, e tentata nel nostro secolo con più metodica applicazione ma con nessuna fortuna da Alois Hába<sup>30</sup>? O

---

30 Alois Hába (1893-1973), compositore ceco, teorico della musica microtonale.

il ritmo si desterà a una funzione infinitamente più complessa, sottomettendo definitivamente la melodia e l'armonia ormai esauste? O sarà il timbro chiamato a predominare?

Vane sarebbero tutte le congetture. La storia ha più fantasia degli uomini che vorrebbero prevederne gli eventi. Ma certissimo è questo: che tornare indietro anche per la musica è impossibile. Com'è altrettanto certo che la conquista sempre crescente dello spazio e del tempo, l'esperienza della fisica nucleare, l'indagine sull'infinitamente piccolo e dell'infinitamente grande hanno portato anche nell'arte quel rimescolio in cui sono contenute le energie di un nuovo equilibrio. Tuttavia la forma d'arte contemporanea più legata all'esperimento in atto può interessare gli spiriti curiosi, ma non dà gioia. Per questo la moltitudine la ignora.

Mai come oggi l'isolamento di taluni artisti è stato più profondo; mai l'arte ebbe a verificare nel passato un caso analogo, a quello di Schönberg, che per mezzo secolo, fino alla morte<sup>31</sup>, rimane in testa al movimento musicale europeo pur restando ignorato dalla folla. Un giorno il Maestro ebbe a osservare a un discepolo che la sua musica sarebbe stata compresa solamente fra cent'anni. Parole orgogliose, che né un Monteverdi, né un Wagner avrebbero proferito nel momento del più nero sconforto. Anche dopo la morte del Maestro, la sua opera ha continuato a restare al centro dell'interesse dei musicisti e ha saputo attrarre a sé perfino uno Strawinsky, cioè il musicista a lui spiritualmente più distante. Ma non per questo Schönberg si è guadagnato un suo pubblico. Esistono dei gruppi di adepti, dei discepoli sinceramente entusiasti, esiste tutto un movimento musicale che da Schönberg discende; ma non esiste quella folla che il genio innovatore trascina con sé e va gradatamente aumentando. Non intendiamo peraltro formulare un giudizio: anch'esso è riservato al Duemila, che a noi, gli anziani, si profila in una distanza siderale, ma al quale molti dei nostri giovani ascoltatori potranno arrivare.

Con questo augurio ai giovani chiudiamo le nostre conversazioni del lunedì. E come di consueto, presentiamo ai nostri ascoltatori alcuni brani musicali, con la sola differenza che questa volta la musica non ha un riferimento diretto con la conversazione e anzi potrebbe apparire introdotta a sproposito, se non l'avessimo scelta per un bisogno di con-

---

31 Arnold Schönberg (1874-1951).

trasto. Dall'avanzata ora di questo Novecento, con la sua arte travagliata, ci ritiriammo nel cuore della grande tradizione. È il Settecento, è l'Ottocento? Che importano i secoli, le date? Solo i nomi contano e le opere che hanno vinto il tempo. I nomi sono Händel e Beethoven; le opere l'Alleluja del *Messia* e il finale della *Nona Sinfonia*. Musica nata dalla gioia e comunicante la gioia. In Händel una forza trionfante, un saluto all'umanità intera dall'alto di una montagna, da cui discendono gli echi senza fine. In Beethoven una gioia sorgente dalle profondità dell'essere, un lento ascendere, un propagarsi con sempre più intensa palpitazione. E in entrambi un'invenzione musicale incorrotta, una semplicità espressiva che ci fanno dimenticare le complicazioni tecniche, specie quelle del finale della sinfonia beethoveniana, in cui il tema della gioia si sviluppa per l'intervento del contrappunto e della tecnica della variazione.

Sin dalle loro prime esecuzioni, il *Messia* e la *Nona* hanno agito sugli ascoltatori come una forza elementare. La potenza dell'Alleluja händeliano faceva scattare in piedi il re d'Inghilterra e con lui l'intera assemblea; e in uno dei punti culminanti della *Nona Sinfonia* il pubblico ne interrompeva l'esecuzione con un interminabile applauso. Che quelli siano stati davvero per la musica i tempi eroici che non tornano più? Che la frattura fra il pubblico e l'arte contemporanea sia proprio definitiva? Ci rifiutiamo di crederlo. Il genio di domani dovrà ristabilire la corrente di simpatia che lega l'artista all'umanità e sarà allora il caso di intonare l'Alleluja nuovo.

Ascolto: G. F. Händel, *Il Messia*, Alleluja.

Ed ecco l'Adagio e il *Finale* dalla *Nona Sinfonia* di Beethoven

Ascolto



Vito Levi a Grado - 1957.

## RADIO PIANOFORTE E TEATRO

Quando una quindicina d'anni fa s'introdusse da noi l'uso della Radio, parve a taluni che lo studio della musica dovesse venirne a soffrire, e specialmente lo studio degli strumenti. Molte famiglie desiderose di fare un po' di musica e di accompagnarla magari con quattro salti, acquistarono una radio anzichè il pianoforte, stimando ormai superfluo lo studio di uno strumento, dove un apparecchio poteva offrire le esecuzioni più svariate senza verun dispendio della propria energia. Molti altri ritennero saggio ascoltare una buona trasmissione anzichè una mediocre esecuzione alla tastiera. E guardarono lo strumento con una specie di commiserazione riservata ai vecchi che la vita ha messi in disparte. Fu un momento d'allarme per i più modesti insegnanti di musica, che attendevano la chiamata presso quella tal famiglia, dove c'era un bravo ragazzo da istruire, e ne ricevevano invece un invito a venire ad ascoltare la radio appena acquistata. Ma a poco a poco le cose mutarono, e al pianoforte fu restituita la sua funzione inalienabile in seno alla famiglia, la quale, disimparando l'uso del pianoforte, aveva appreso il giusto modo di approfittare delle trasmissioni musicali. Si dimostrò così che i due strumenti, lungi dal farsi guerra l'un l'altro, concorrevano ugualmente alla nostra conoscenza musicale. E dove la funzione dell'uno si arrestava, sottentrava l'altro.

La vita odierna procede così rapida e affannosa, che l'uomo qualunque stenta a sacrificare giornalmente qualche mezz'ora alla musica. Tuttavia, quando ciò avviene, egli preferisce ascoltare una trasmissione. Ma vi sarà pure quel tal giorno, che vorrà ritrarre lui la musica dalla tastiera, o, se non suonare, chiederà ad altri di suonare per lui. Quei brani che ha uditi trasmessi da esecutori provetti, egli desidera ora di risentirli risuonare con il suono vivo, suscitato magari da mani inesperte, che però s'industrieranno di far del loro meglio, dandogli così l'illusione di un'esecuzione nata per il suo esclusivo bisogno musicale e riservata all'intimità della sua stanza. Per un altro verso, il musicista uso ai lunghi colloqui col pianoforte, abbandona volentieri la tastiera per la radio, ogniqual volta la sua curiosità musicale ne sia stuzzicata. Ma ascoltare una composizione pianistica da quel tale esecutore può interessarlo molto. Ma più lo seduce l'audizione di

Dalla *Rassegna Musicale*, 19 dicembre 1945.

## I PRIMORDI MUSICALI.

- A: Mi sembra stanca oggi, signorina. Forse ha dormito male stanotte?
- B: Non ho chiuso occhio. C'erano due gatti nel cortile che hanno miagolato fino all'alba. Dopo il bellissimo concerto di ieri sera, una musica fuori programma insomma poco desiderabile.
- A: Eppure, chissà quante belle cose si saranno detti nel loro idiommi i due mici!
- B: Crede? A me pur non essendo della razza dei felini, è sembrato un discorso noioso, che ripeteva sempre la stessa cosa: una specie di lamento che si rinnovava con ostinazioni.....
- A: .....e che continuerà a manifestarsi sempre così finché esisteranno dei gatti, mentre l'uomo, pur avendo incominciato ad esprimersi all'incirca allo stesso modo.....
- B: Come? Non mi verrà a dire che il nostro primiero linguaggio sia stato quello del gatto?
- A: Non dico questo. Ma è quasi certo che l'uomo primitivo, abitatore delle caverne e cacciatore di fiere, per farsi intendere cominciò a usare della propria voce emettendo dei grugniti del tutto animaleschi. Poi attraverso un processo di evoluzioni e di adattamento curato per decine di millenni, riuscì a produrre i primi suoni. Sono i cosiddetti suoni vocalici, ciascuno dei quali dovrebbe rappresentare uno stato affettivo. Ma tale teoria trova oggi degli oppositori in generale il problema delle origini della musica costituisce il capitolo più dibattuto delle storie e taluni storici lo saltano addirittura a piè pari.
- B: Infatti me ne sono accorta sfogliando qualche trattato famoso, ad esempio, la grande storia della musica del Riemann. Perché non vi è fatto quasi cenno alla musica primitiva?
- A: Ecco, vedi Riemann è uno storico nel significato più esteso ma anche più rigoroso delle parole. Egli impiega il metodo filologico lavorando sulle scorte dei documenti. E dove il documento viene a mancare e non sussiste più nessun sicuro mezzo scientifico di ricostruzione, cessa il compito dello storico. Le origini della musica appartengono appunto al capitolo speciale della preistoria.
- B: Tuttavia suppongo esistano dei manuali in cui anche questo oscuro periodo è studiato con profondità d'indagine.
- A: Certamente. Per esempio nella storia della musica del Combarieu.
- B: Le conosco soltanto di nome. E' anche un'Opera così rigorosamente scientifica come il Riemann?
- A: Non lo direi; il Combarieu è piuttosto letterato, nutrito di ver

LA MUSICA GRECA

- A - Cara signorina, l'altra volta ho parlato quasi sempre io. Oggi, invece, che tratteremo della musica greca, lei avra' certamente parecchie cose da dire.
- B - Temo che si sbagli. La musica greca! Cosa vuole che ne sappia?
- A - Qualcosa deve pur saperne. Non ha forse compiuto gli studi classici?
- B - Ebbene, e con questo?
- A - E' impossibile che al liceo i suoi professori non abbiano accennato, sia pure in termini generali, alla musica che accompagnava la poesia <sup>individuale</sup> ~~letteraria~~ e corale o la tragedia?
- B - Si', certo. Ma erano accenni fuggitivi e per lo piu' di carattere estetico-letterario. Un'osservazione pero' del mio insegnante di lettere, che era un eminente filologo e capiva molto di musica, mi e' rimasta profondamente impressa. Un giorno, commentando una tragedia di Euripide, egli ci disse che la musica vi doveva figurare all'incirca come in una nostra opera lirica <sup>del Settecento</sup>. Era dunque gia' tanto progredita l'arte dei suoni?
- A - In un certo senso, si'. E spero in seguito di poterglielo dimostrare. Ma i grandi progressi compiuti dai greci nell'ambito musicale sono inesorabilmente condizionati alle altre arti, in ispecie alla poesia. Noi possiamo valutare l'importanza della loro musica, la funzione che n'era chiamata a esercitare e conosciamo anche con sufficiente sicurezza quali erano i suoi mezzi di espressione. Molto piu' difficile <sup>ci riesce</sup> ~~era~~ invece immaginare la bellezza di quella musica, penetrarne il segreto della potenza, che pur doveva essere altissima, come sappiamo per infinite testimonianze. Anzitutto ci sono pervenuti pochissimi frammenti....
- B - A proposito, a un concerto di carattere storico, ho inteso qualche anno fa un frammento di un'ode di Pindaro, che m'era piaciuto molto.
- A - E' l'inizio della prima "pitica", con l'invocazione alla cetra. Taluni suppongono la melodia composta dallo stesso Pindaro, il che non e' impossibile, ma e' anzi probabile. Lei sa che i poeti greci erano soliti intonare i propri versi. Quel frammento che risale dunque al V secolo avanti Cristo, e' il piu' antico scritto musicale che possediamo, e per noi e' forse la melodia <sup>greca</sup> piu' convincente, perche' denota una certa stabilita' di cadenze piu' vicina al nostro modo di sentire.

Storia della musica, II trasmissione, 20 dicembre 1946.

BEEHOVEN

- A= L'altre volte Haydn e Mozart hanno occupato esclusivamente la nostra attenzione. Oggi dovremmo riparerle 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= Sarei un'obbiezione: Mozart, quando scriveva per esempio la Sinfonia in sol minore, non si esprimeva forse in modo altrettanto soggettivo?
- A= Oh, certamente. E' 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 caso parlato di pre-romanticismo. In Beethoven però, questo discorso segnato dalla agitazione si pronuncia con maggiore frequenza e violenza ed ha per caratteristica una drammaticità contrastante in cui per così dire si ripercuotono gli impulsi

Lunedì 25 gennaio 1954

ore 19

SAPER ASCOLTARE

a cura di Vito Levi

XVI Trasmissione

Se è destino dell'opera d'arte quello di suscitare intorno a sé un sempre maggior interesse e di assumere volta a volta un particolare significato nel giudizio dei posteri, questo destino ha accompagnato con segni insolitamente profondi la musica di Francesco Schubert// Per i contemporanei egli fu soltanto l'ispirato cantore del Lied e il suo nome circolava entro un modesto raggio il cui centro era costituito dalla borghesia viennese// Poi, a poco a poco, il lascito cospicuo delle sue opere rimaste <sup>inedito</sup> manoscritte venne alla luce mentre i suoi "Lieder" si diffondevano rapidamente per tutta l'Europa// Un fatto importante che gettò nuova luce sulla personalità schubertiana fu l'esecuzione dell'ultima Sinfonia in do maggiore riscoperta nel 1838 da Schumann e presentata da Mendelssohn al pubblico di Lipsia// Fu quella la rivelazione di un nuovo tono poetico schubertiano, <sup>che</sup> era una sinfonia ariosa, in cui il canto, a differenza di quello concentrato, energico di Beethoven, si moltiplicava per infiniti echi in un orizzonte sereno//

Saper ascoltare, XVI trasmissione, 25 gennaio 1954.

# Appendice

NOTA AL TESTO – Sono del curatore le note a piè di pagina, nonché le aggiunte nel testo tra parentesi quadra [...], ritenute utili a una più immediata comprensione, rispetto alla più discorsiva destinazione radiofonica degli scritti, mentre è stata mantenuta la grafia originaria di numerosi nomi propri, risalente all'usanza dell'epoca, salvo nell'indice dei nomi.

I testi della presente antologia, sono tratti da un Fondo appartenuto alla Signora Laura Levi Tomizza, figlia ed erede del Maestro Vito Levi, da lei donato all'Archivio degli scrittori e della cultura regionale dell'Università degli Studi di Trieste. Si tratta di due cartelle contenenti ciascuna un pacco di dattiloscritti, recanti di pugno dell'Autore i relativi titoli.

Nella prima sezione è inclusa la *Serie di 30 lezioni di Storia della musica tenute in forma dialogata alla Radio nel 1946*, non tutte però pervenute. Vi sono però comprese pure alcune delle *Conversazioni* tenute nel corso del 1945 per la rubrica settimanale di Radio Trieste dedicata alla *Rassegna Musicale*. I testi di essa sottolineati nella presente *Appendice* sono gli unici pervenuti; perciò i titoli degli altri appuntamenti sono stati rintracciati nell'unica e principale fonte, costituita dal citato volume di Guido Candussi, *Storia della radiodiffusione*, vol. III, Trieste 2009, dove, a partire dal luglio 1947, non compare più evidenziata tale rubrica, salvo rare eccezioni.

La conduzione dei programmi di critica, recensione e per le cronache musicali, relative alle trasmissioni dedicate ai grandi musicisti, dal 1945 a fine gennaio 1947, era affidata a Vito Levi. Tuttavia già nel corso del 1946 la sua collaborazione a Radio Trieste vede l'alternanza con le personalità dei Maestri Giulio Viozzi e Bruno Bidussi.

Nel volume di Candussi sono segnalate, sotto la dicitura *La storia della musica*, solo le prime tre trasmissioni delle lezioni dialogate, messe in onda a cadenza settimanale ogni

venerdì, a partire dal 13 dicembre 1946, ma presumibilmente continuate fino al 4 luglio 1947, per quanto la fonte non ne riporti più le date né gli specifici titoli nel corso del medesimo anno.

La *Serie di 30 conversazioni di argomento musicale tenute alla Radio di Trieste dall'ottobre 1953 al maggio 1954 ogni lunedì dalle 19 alle 19.45*, ma poi annunciate alla radio come *Saper ascoltare*, numerate e con la data di trasmissione, reca in calce al fascicolo, oltre ad alcune copie del settimanale *Radiocorriere*, pure un ciclostile incompleto (composto da 22 pagine), non datato e senza indicazione di destinazione. Si tratta dell'inizio di una monografia o di una dispensa universitaria dedicata a *Carl Maria Weber e gli operisti tedeschi minori dell'età romantica*, formata da una *Premessa* e dai seguenti capitoli: *Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (1776-1822) – Carl Maria Weber – La musica strumentale – Il teatro musicale – Le opere giovanili – Le opere comiche e il colore esotico – Le tre opere della maturità artistica*.

#### VITO LEVI NELLA RUBRICA LA RASSEGNA MUSICALE

##### RADIO TRIESTE

1945

- 7 novembre *Conservatorio musicale e complessi da camera*
- 14 novembre *“Madama Butterfly” e le sue vicende*
- 21 novembre *Gli applausi a teatro ed il “Werther” al Teatro Verdi*
- 28 novembre *Risveglio musicale in Europa e avvenimenti cittadini*
- 5 dicembre *In cerca di musica: fatti e curiosità della vita musicale cittadina*
- 12 dicembre [senza titolo]
- 19 dicembre *Radio, pianoforte e teatro*

1946

- 9 gennaio *Il pubblico in funzione di critica*
- 16 gennaio *Notizie musicali spicciole e qualche considerazione generale*
- 23 gennaio *Il nostro caro Teatro Verdi*

- 29 gennaio Commemorazione del primo anniversario dalla morte di Eusebio Curelli [Curellich], con la partecipazione al pianoforte di Luisa Ravasini
- 30 gennaio Maestri e scolari: aspetti dell'insegnamento musicale
- 6 febbraio *Le rappresentazioni dell' "Aida" a Trieste*
- 13 febbraio *Antonio Smareglia e le sue opere giovanili da lui ripudiate*
- 20 febbraio *Conversazione di V. L. senza titolo*
- 27 febbraio *Saint-Saëns: "Sansone e Dalila"*
- 6 marzo *Conversazione di V. L. senza titolo*
- 20 marzo *La stagione d'opera è finita*
- 27 marzo *Notizie varie*
- 29 marzo *Presentazione del concerto brahmsiano*
- 2 aprile *L'ouverture da Cimarosa ai giorni nostri*
- 3 aprile Il ciclo di fortuna della sonata e osservazioni sui nostri concerti da camera
- 17 aprile *La Messa da Requiem verdiana*
- 24 aprile *Per l'installazione di un organo in una nostra sala da concerto*
- 1 maggio *I nostri ultimi concerti: osservazioni, impressioni, digressioni*
- 8 maggio *La Sinfonia della seconda generazione romantica*
- 15 maggio *Arturo Toscanini alla Scala e altri avvenimenti*
- 22 maggio *I concerti della settimana: Victor de Sabata*
- 19 giugno *Inaugurazione della stagione lirica alla Radio italiana*
- 26 giugno *L'opera all'aperto*
- 10 luglio *Musica e termometro*
- 31 luglio *Considerazioni e previsioni in tema di esami*
- 14 agosto *Complessi quartettistici del passato*
- 28 agosto *Il Festival musicale di Lucerna*
- 2 ottobre *Insegnamenti del Festival musicale di Venezia*
- 13 novembre *Echi del concerto di Nino Sanzognò*
- 20 novembre *Manuel De Falla*
- 27 novembre *La prossima stagione d'opera al Verdi*
- 4 dicembre *I grandi pianisti di ieri e di oggi*

- 11 dicembre *Il “Don Carlos” attraverso le cronache cittadine*  
13 dicembre *La storia della musica (1)*  
18 dicembre *Ermanno Wolf Ferrari*  
20 dicembre *La storia della musica (2)*  
27 dicembre *La storia della musica (3)*

1947

- 8 gennaio *L'opera al Verdi*  
15 gennaio *L'opera al Verdi*  
22 gennaio *A 150 anni dalla nascita di Schubert*  
29 gennaio *In attesa del “Don Giovanni” di Mozart*

## ELENCO DEI TESTI PERVENUTI

SERIE DI 30 LEZIONI DI STORIA DELLA MUSICA TENUTE IN FORMA DIALOGATA  
ALLA RADIO NEL 1946

- 1 *I primordi musicali* – 13 dicembre 1946
- 2 *La musica greca* – I – 20 dicembre 1946
- 3 *La musica greca* – II – 27 dicembre 1946
- 4 *Grecia e Roma precristiana* – 3 gennaio 1947
- 5 *La musica cristiana* – 10 gennaio 1947
- 6 *La musica medioevale* – 17 gennaio 1947  
Lezioni da 7 a 16: non pervenute
- 17 *La Sinfonia da Haydn a Mozart* [senza l'inizio] – 4 aprile 1947
- 18 *Beethoven* – I – 11 aprile 1947
- 19 *Beethoven* – II – 18 aprile 1947
- 20 *Il Romanticismo* – I – 25 aprile 1947
- 21 *Il Romanticismo* – II – 2 maggio 1947
- 22 *La musica a programma* – 9 maggio 1947
- 23 *L'opera romantica tedesca* – 16 maggio 1947
- 24 *L'opera in Francia* – 23 maggio 1947
- 25 *L'opera italiana nell'Ottocento* – 30 maggio 1947
- 26 *Giuseppe Verdi* – 6 giugno 1947
- 27 *Riccardo Wagner* – 13 giugno 1947
- 28 *Musica strumentale alla seconda metà dell'Ottocento* – 20 giugno 1947
- 29 *La musica moderna in Francia* – 27 giugno 1947
- 30 *La musica contemporanea* – 4 luglio 1947

SAPER ASCOLTARE

SERIE DI 30 CONVERSAZIONI DI ARGOMENTO MUSICALE

Radio Trieste dall'ottobre 1953 al maggio 1954

Sommario indicativo\*

- 1 Introduzione alla specificità musicale.
- 2 Considerazioni sulla musica del '700: Bach, Händel, Vivaldi, Mozart
- 3 La melodia fra passato e presente: Gluck, Bellini, Bach, Wagner.
- 4 Musica tecnicamente facile ma di grande contenuto espressivo.
- 5 Le sinfonie nel teatro d'opera.
- 6 Il quartetto d'archi: Haydn, Beethoven, Debussy.
- 7 La variazione: Bach, Schubert, Beethoven, Chopin, Franck.
- 8 Musica nordica: Grieg, Svendsen, Sibelius.
- 9 *Testo non pervenuto.*
- 10 Rapporti tra suono e parola – L'“iterazione” in musica.
- 11 L'ispirazione in un'opera d'arte musicale.
- 12 Il *Parsifal* di Wagner e gli influssi wagneriani in Europa
- 13 Musica e parole nel Romanticismo: Schubert, Weber e Mendelssohn.
- 14 Musica a programma: da Berlioz a Richard Strauss a Liszt.
- 15 La musica russa di fine Ottocento: Mussorgsky e Rimsky-Korsakov.
- 16 Conversazione monografica dedicata a Franz Schubert.
- 17 Schumann e Brahms: la conquista della sinfonia
- 18 La musica “mediterranea”: da Mendelssohn a Hugo Wolf, da Respighi a Ravel.
- 19 Il sinfonismo di fine Ottocento: Bruckner, Ciajkovskij, Dvořák e Mahler.
- 20 L'opera italiana dell'Ottocento e la “Trilogia” verdiana.
- 21 Gli strumenti musicali e l'orchestra da Bach a Mozart.

\* I titoli sono redazionali, poiché i dattiloscritti riportano esclusivamente data e orario di messa in onda.

- 22 L'orchestra da Beethoven a Weber e Mendelssohn.
- 23 Berlioz, il virtuosismo orchestrale e pianistico
- 24 Fine '800 in Francia: Debussy e Dukas.
- 25 Dall'impressionismo all'espressionismo musicale: Berg, Strauss e Strawinsky.
- 26 Luoghi comuni sull'opera di Chopin e analisi delle *Ballate*.
- 27 Rapporti e parallelismi nelle opere musicali: da Bach a Beethoven.
- 28 Robert Schumann: dal pianoforte alle opere sinfoniche.
- 29 L'epistolario di Mendelssohn e la Sinfonia "Scozzese".
- 30 Il mondo musicale contemporaneo e prospettive future.



Vito Levi a Vienna – 1956.

## INDICE DEI NOMI

### A

Adorno, Theodor Wiesengrund, 23  
Albéniz, Isaak, 80, 81 n.  
Alexander, Harold, 9 n.  
Algarotti, Francesco, 95  
Alighieri, Dante, 90, 109 n.  
Andersen, Christian, 99

### B

Bach, Carl Philipp Emanuel, 36 e n.  
Bach, Johann Sebastian, 90, 94,  
97, 98, 123, 126, 136, 137, 160, 161  
Barazzetti (s.n.), 33  
Bartók, Béla, 94, 97, 105, 146  
Beethoven, Ludwig van, 18, 26,  
28, 34, 36, 37, 40, 44, 45, 46, 47, 48,  
49, 52, 55, 57, 65, 70, 71, 73, 74, 90,  
103, 105, 106, 107, 110, 111, 112, 113,

114, 115, 117, 119, 122, 125, 126, 127,  
128, 129, 130, 136, 137, 142, 143, 148,  
159, 160, 161  
Bellini, Vincenzo, 94, 96, 160  
Berg, Alban, 86 e n., 132, 133, 134, 161  
Berlioz, Hector, 20, 56, 57, 58, 66,  
74, 99, 119, 120, 143, 160, 161  
Bidussi, Bruno, 155  
Boccherini, Luigi, 35, 36, 41 e n., 90  
Bononcini, Giovanni, 36  
Boulez, Pierre, 23 e n.  
Brahms, Johannes, 6, 19, 28, 36,  
37, 70, 71, 72, 73, 104, 118, 119, 120,  
121, 122, 160  
Bruckner, Anton, 20, 72 e n., 73,  
120, 160

## C

Candussi, Guido, 11, 155  
 Cassadò, Gaspar, 34, 35  
 Chausson, Ernest, 77 e n.  
 Cézanne, Paul, 78  
 Chopin, Fryderyk, 6, 19, 20, 78, 80,  
 90, 92, 98, 102, 118, 136, 137, 138, 139,  
 140, 141, 160, 161  
 Cimarosa, Domenico, 157  
 Collin, Heinrich Joseph, 55 e n.  
 Corelli, Arcangelo, 90, 124  
 Cortot, Alfred, 102, 140, 141  
 Curelli[ch], Eusebio, 157

## D

D'Amico, Fedele, 101 n.  
 D'Annunzio, Gabriele, 58, 80, 109  
 Debussy, Claude, 20, 27, 34, 37,  
 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 90, 94,  
 98, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 107,  
 108, 110, 132, 133, 160, 161  
 De Falla, Manuel, 80, 81 n., 105 e n.  
 Delius, Albert, 81 e n.  
 D'Indy, Vincent, 77 e n.  
 Donizetti, Gaetano, 60  
 Doz, Stelia, 13  
 Dukas, Paul, 28, 76, 80, 161  
 Duparc, Henri, 77 e n.

## F

Foscolo, Ugo, 90, 92  
 France, Anatole, 27 e n.  
 Franck, César-Auguste, 37, 76, 77,  
 104, 160  
 Frescobaldi, Gerolamo, 97, 142 e n.

## G

Galuppi, Baldassarre, 36 e n., 108  
 Giannini, Aldo, 12  
 Gieseking, Walter, 81  
 Glinka, Michail Ivanovič, 65 n.  
 Gluck, Christoph Willibald, 68,  
 94, 95, 128, 160  
 Goethe, Johann Wolfgang, 50,  
 55 n., 58, 93, 113  
 Goldoni, Carlo, 108  
 Gori, Gianni, 17  
 Gounod, Charles, 31 n.  
 Grieg, Edvard, 37, 160

## H

Hába, Alois, 146 e n.  
 Händel, Georg Friedrich, 148, 160  
 Haydn, Franz Joseph, 18, 36, 39,  
 40, 41, 42, 43, 44, 71, 103, 105, 106,  
 113, 119, 125, 127, 159, 160  
 Herbech, Johann, 113 n.  
 Herder, Gottfried, 58  
 Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus,  
 156  
 Hoffmanstahl, Hugo von, 133  
 Honegger, Arthur, 37  
 Hugo, Victor, 56, 58

## J

Joyce, James, 12  
 Joyce, Stanislaus, 12

## K

Kaulbach, Wilhelm von, 58 e n.

## L

Lamartine, Alphonse Marie Louis de, 58, 59

Lehmann, Lotte, 93

Lekeu, Guillaume, 77 e n.

Lenau, Nikolaus, 74

Leopardi Giacomo, 137

Levi Tomizza, Laura, 155

Levi, Vito, 4, 7, 8, 10, 11, 12, 13 e n., 14 e n., 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 149, 155, 162, 164

Liszt, Franz, 20, 56, 58, 59, 67, 74, 80, 98, 120

Loewe, Carl, 53 e n.

Lulli, Giovanni Battista, 90 e n.

Luttazzi, Lelio, 12 n.

## M

Mahler, Gustav, 20, 57, 73, 74, 160

Mallarmé, Stéphane Étienne, 79

Manet, Édouard, 78

Marenzio, Luca, 92, 93, 124

Marschner, Heinrich August, 65 e n.

Martin, Frank, 105 e n.

Mendelssohn-Barthody, Felix, 56,

57, 70, 98, 112, 119, 120, 126, 127,

131, 132, 141, 142, 145, 160, 161

Messiaen, Olivier, 86 e n.

Metelli, Euro, 13 n.

Meyerbeer, Giacomo, 66, 67

Mickiewicz, Adam, 139 e n.

Milhaud, Darius, 85 e n., 105 e n.

Molnár, Ferenc, 32

Monet, Claude, 78

Montagna, Alberto, 33

Monteverdi, Claudio, 68, 124, 147

Mozart, Wolfgang Amadeus, 18,

20, 23, 39, 40, 42, 43, 44, 46, 50,

67, 68, 93, 103, 105, 113, 115, 119,

123, 125, 126, 127, 136, 137, 138, 141,

142, 158,

Musorgskij, Modest Petrovič, 100 n.

## N

Nietzsche, Friedrich, 54, 69

## P

Palestrina, Giovanni Pierluigi da, 97

Pascoli, Giovanni, 137

Perlea, Jonel, 54 e n.

Pipolo, Guido, 13 n.

Platti, Giovanni Battista, 36 e n.

Prokof'ev, Sergej Sergeevič, 26, 84

## R

Radole, Giuseppe, 10 n.

Ravasini, Luisa, 157

Ravel, Maurice, 27, 34, 76, 80, 85,

105, 131, 160

Reger, Max, 76, 97

Renoir, Jean, 78

Respighi, Ottorino, 81, 160

Reyer, Ernest 76 e n.

Richter, Franz Xavier, 36 e n.

Riemann, Karl Wilhelm, 39 e n.

Rimskij-Korsakov, Nicolaj, 28, 83,

131, 160,

Romani, Felice, 96

Rubinstein, Arthur, 92

## S

Saba, Umberto, 12, 27  
 Sabata, Victor de, 157  
 Saint-Saëns, Camille, 76, 157  
 Sammartini, Giovanni Battista, 36 e n.  
 Sanzogno, Nino, 157  
 Schiller Friedrich, 58  
 Schönberg, Arnold, 23, 85, 86, 105, 147 e n.  
 Schopenhauer, Arthur, 69  
 Schubert, Franz, 19, 49, 50, 51, 52, 53, 56, 67, 70, 73, 90, 105, 112 e n., 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 122, 126, 131, 158, 160  
 Schumann, Robert, 19, 26, 52, 53, 54, 57, 66, 70, 78, 99, 100, 104, 112, 114, 118, 119, 120, 121, 122, 137, 141, 142, 143, 144, 145, 160, 161  
 Scott, Cyril Meir, 81 e n.  
 Šostakovič Dmitrij, 84  
 Sinding, Christian August, 26 e n.  
 Spengler, Oswald, 73 e n.  
 Spontini, Gaspare, 67  
 Stamitz, Anton 36 e n.  
 Stamitz, Carl, 36 e n.  
 Stamitz, Johann, 36 e n., 39 e n.  
 Stokowski, Leopold, 97 e n.  
 Strauss, Richard, 18, 28, 54, 59, 71, 74, 75, 76, 78, 79, 89, 132, 133, 134, 135, 160, 161  
 Stravinskij, Igor Fëdorovič, 34, 66, 80, 82, 83, 84, 87, 94, 105, 110, 132, 133, 135, 136, 146, 147, 161  
 Stuparich, Giani, 12  
 Svendsen, Johan, 160  
 Szimanowski, Karol, 105

## T

Tasso, Torquato, 124  
 Tiziano Vecellio, 124  
 Toffolo, Luigi, 11  
 Toscanini, Arturo, 13, 93, 127, 157

## U

Ulanowsky, Paul, 93

## V

Venturin, Fabio, 7  
 Verdi, Giuseppe, 20, 60, 61, 62, 63, 64, 159  
 Veronese, Paolo, 124  
 Viozzi, Giulio, 155  
 Vivaldi, Antonio, 90, 136, 160

## W

Wagenseil, Georg Christoph, 39 e n.  
 Wagner, Richard, 20, 59, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 72, 76, 78, 85, 94, 97, 98, 110, 111, 112, 126, 133, 136, 147, 159, 160  
 Walter, Bruno, 121  
 Weber, Carl Maria von, 6, 56, 65, 126, 127, 130, 131, 156, 160, 161  
 Wolf Ferrari Ermanno, 158, 160  
 Wolf, Hugo, 160

## Z

Zecchi, Carlo, 34, 35, 100



Finito di stampare nel mese di marzo 2016  
presso EUT Edizioni Università di Trieste

La collana dell'«Archivio degli scrittori e della cultura regionale», diretta da Anna Storti, pubblica testi inediti e rari presenti nel vasto patrimonio documentario custodito nell'Archivio, che è parte del Sistema Museale dell'Università di Trieste (SmaTs) e attualmente è ospitato presso il Dipartimento di Studi Umanistici. L'«Archivio degli scrittori e della cultura regionale» raccoglie un vasto materiale documentario, concernente scrittori, artisti e uomini di cultura della Regione Friuli Venezia Giulia, pervenuto a seguito di lasciti e donazioni, che è stato catalogato ed è consultabile da parte degli studiosi. Consiste in autografi delle opere, appunti, diari, epistolari (relativi a Elio Bartolini, Francesco Burdin, Manlio Cecovini, Francesco de Grisogono, Fabio Doplicher, Enrico Elia, Antonio Fonda Savio, Ferruccio Fölkel, Gerti Frankl Tolazzi, Oliviero Honoré Bianchi, Geda Jacolutti, Lalla Kezich, Vito Levi, Marisa Madieri, Claudio Magris, Biagio Marin, Vladimiro Miletti, Elody Oblath, Bruno Pincherle, Scipio Slataper, Giani Stuparich, Giorgio Voghera), in alcuni Fondi bibliotecari (le biblioteche di Scipio Slataper, Dario de Tuoni, Antonio Fonda Savio, Bruno Maier, Claudio H. Martelli), e in un cospicuo numero di quadri e materiale iconografico di varia natura (compreso principalmente nel Fondo Antonio Fonda Savio, collezionista di dipinti, stampe, carte geografiche e documenti storici di varie epoche). La presente collana intende valorizzare questo materiale pubblicando scritti presenti nell'Archivio, con la supervisione e la cura di specialisti della materia.

Volume realizzato grazie al sostegno derivante dai Progetti di ricerca dell'Università degli Studi di Trieste – Finanziamento 60%

impaginazione  
Verena Papagno

© Copyright 2016

EUT Edizioni Università di Trieste  
via Weiss 21, 34128 Trieste  
<http://eut.units.it>  
<https://www.facebook.com/EUTEdizioniUniversitaTrieste>

Proprietà letteraria riservata.  
I diritti di traduzione, memorizzazione elettronica,  
di riproduzione e di adattamento totale e parziale di questa  
pubblicazione, con qualsiasi mezzo (compresi i microfilm,  
le fotocopie e altro) sono riservati per tutti i paesi

ISBN 978-88-8303-724-5 (print)  
ISBN 978-88-8303-726-9 (online)