

Storia e guida all'ascolto della musica

Lezione di martedì 29 gennaio 2013

Il Romanticismo: tentativo di definizione

Brani e testi

Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (1776-1822)

La concezione romantica della musica

Da «*Musica religiosa antica e moderna*» (1814)

Nella sua essenza più caratteristica e interiore, la musica è quindi, come abbiamo detto, culto religioso, e la sua origine è da ricercarsi unicamente nella religione e nella chiesa. Penetrando la vita in sempre maggior misura e potenza, riversò sugli uomini i suoi inesauribili tesori, ed anche il profano poté, con gioia quasi infantile, ornarsi dello splendore di cui essa ora illuminava la vita fin nei suoi rapporti terreni più esigui e meschini; e perfino questo profano sembrò aspirare, adornato da lei, al regno sublime e divino, cercando di entrare nelle sue manifestazioni.

Appunto per tale sua essenza caratteristica la musica non poteva essere propria del mondo antico, in cui tutto muoveva dalla concretezza corporea e sensibile, ma doveva appartenere ai tempi moderni. I due poli opposti di antico e moderno, o di paganesimo e cristianesimo, sono rappresentati nell'arte dalla plastica e dalla musica. Il cristianesimo annientò la prima e creò la seconda, come pure la pittura, che alla musica è assai vicina.

Nella pittura gli antichi non conoscevano né prospettiva, né colorito; e nella musica, né melodia (intesa in senso superiore, come espressione dell'intimo sentimento, senza riferimento alle parole e al loro comportamento ritmico), né armonia. Ma la causa del mancato sviluppo di musica e pittura non sta in questa deficienza, la quale può indicare

tutt'al più il grado inferiore in cui esse si trovavano: piuttosto sembrò che il germe di queste arti non potesse svilupparsi quasi fosse posto in un terreno sterile, mentre col cristianesimo crebbe magnificamente, producendo fiori e frutti in rigogliosa abbondanza. Ambedue quelle arti, musica e pittura, tenevano solo apparentemente il loro posto nel mondo antico: furono soffocate dal predominio della plastica, o piuttosto, di fronte all'enorme importanza della plastica, non seppero assumere alcun rilievo. Esse erano ben lontane da ciò che noi ora chiamiamo pittura e musica, così come anche la scultura, in seguito alla tendenza antimaterialista del mondo cristiano e moderno, si è spiritualizzata, evadendo dalla vita corporea. Ma anche nel mondo antico il germe primo e originario della musica, racchiudente il sacro mistero che soltanto il mondo cristiano scioglie, doveva necessariamente servire al culto religioso, secondo la sua finalità più propria; e infatti nient'altro che pratiche religiose erano, già nei primissimi tempi, i drammi che celebravano in rappresentazioni solenni i dolori e le gioie di un dio. La declamazione era appoggiata da strumenti, e già questo fatto dimostra che la musica greca era puramente ritmica, anche se non si possa provare altrimenti la circostanza che, come si è detto, la melodia e l'armonia, cioè i due poli fra i quali si muove la nostra musica, erano sconosciute al mondo antico. E vero che Ambrogio e più tardi Gregorio (591) posero inni antichi a base degli inni cristiani, e che noi troviamo ancora le tracce di quel canto puramente ritmico nel cosiddetto canto fermo, nelle antifone; ma ciò non significa se non che essi utilizzarono il germe loro tramandato, e resta indiscusso che un esame più approfondito di quelle antiche musiche può avere interesse solo per lo studioso di storia della musica; per il compositore pratico, militante, la più sacra profondità della splendida arte prettamente cristiana ha inizio solo dal momento in cui il cristianesimo rifulge in Italia della sua massima gloria, e i grandi maestri, pieni di sacro e divino entusiasmo, enunciano i più santi misteri della religione in suoni stupendi e mai uditi.

Strano si è che, poco dopo che Guido d'Arezzo era penetrato più a fondo nei misteri della musica, questa divenne per gli sciocchi oggetto di speculazione matematica, per cui si falsò la sua essenza intima e caratteristica, che cominciava appena a svilupparsi. Le note meravigliose del linguaggio degli spiriti si erano destate e risuonavano sulla terra; già si era riusciti a fissarle, si era scoperto il geroglifico del suono nella sua concatenazione melodica ed armonica (la nota scritta); ma ora si prendeva la designazione per la cosa designata; i maestri si sprofondavano in artifici armonici, e in tal modo la musica, trasformata in scienza speculativa, avrebbe dovuto cessare di essere musica.

Quando quegli artifici raggiunsero il massimo, il culto fu profanato per quello a cui tal genere di musica lo costringeva; eppure, per l'animo compenetrato della sacra arte, solo la musica era vero culto. Così la lotta fu breve e terminò con la gloriosa vittoria dell'eterna verità sull'errore.

[...]

Con Palestrina s'iniziò indiscutibilmente il periodo più splendido della musica religiosa (e quindi della musica in generale), che per quasi due secoli, in sempre crescente ricchezza, si mantenne nella sua pia dignità e magnificenza; non si può negare tuttavia che, già nel primo secolo dopo Palestrina, quella sublime e inimitabile semplicità e dignità cedette ad una certa eleganza, che i maestri ricercavano.

E opportuno a questo punto, anzi necessario, studiare più a fondo nella loro essenza le composizioni di questo progenitore della musica.

Senza alcun ornamento, senza slancio melodico, si susseguono accordi per lo più perfetti e consonanti, la cui forza e audacia commuove ed eleva l'animo con potenza indicibile. L'amore, l'accordo dello spirito con la natura, quali promette il Cristianesimo, si esprimono nell'accordo musicale, che infatti è nato col Cristianesimo; e così l'accordo, l'armonia, diviene immagine ed espressione della comunità degli spiriti, dell'unione con l'Eterno e con l'Ideale che ci sovrasta e pure ci unisce a sé. La più pura, la più sacra, la più religiosa musica sarà dunque quella che nasce dall'intimo, unicamente come espressione di quell'amore, trascurando e disdegnando qualsiasi elemento mondano.

Tali sono le opere semplici e maestose di Palestrina, ascoltate in pio e intenso raccoglimento e amore: esse annunciano Dio con possente magnificenza. Alla sua musica si adatta veramente quella frase che gli Italiani dicono a proposito di tanti compositori, così superficiali e meschini in confronto a lui: è davvero « musica dell'altro mondo ». Il procedere delle singole voci ricorda il canto fermo; ben di rado esse oltrepassano l'estensione di una « sesta » e mai s'incontra un intervallo arduo da intonare o, come suol dirsi, difficile da mettere in gola. Naturalmente Palestrina, secondo l'uso d'allora, scriveva per voci sole, senza accompagnamento di strumenti; poiché la lode all'Altissimo, al Santissimo, doveva sgorgare immediata dal petto dell'uomo, senza alcuna intrusione o mediazione estranea.

Il séguito di accordi consonanti perfetti, di preferenza nelle tonalità minori, ci è diventato oggi, nella nostra effeminatezza, così estraneo, che molti, il cui animo è assolutamente precluso al sentimento del divino, ci vedono solo inesperienza tecnica; invece, anche prescindendo da un punto di vista superiore e considerando solo ciò che comunemente si suole chiamare effetto, è chiaro che, nel grande e sonoro ambiente di una chiesa, ogni fusione di suoni provocata da passaggi e da rapide note di transizione rompe la forza del canto, rendendo questo poco chiaro.

Nella musica di Palestrina ogni accordo avvince l'ascoltatore con tutta la sua potenza, e le più elaborate modulazioni non potranno mai esercitare sull'animo un'azione tanto forte, quanto appunto quegli accordi audaci e possenti che irrompono come raggi accecanti.

Palestrina è semplice, vero, ingenuo, pio, forte, potente, genuinamente cristiano nelle sue opere, come nella pittura lo sono Pietro da Cortona e il nostro vecchio Dürer: comporre era per lui esercizio religioso.

[...]

I maestri di quell'epoca si mantennero puri da ogni ornamento, mirando solo alla verità e ad una pia semplicità; poi, a poco a poco, lo slancio melodico che le composizioni andavano prendendo occasione un primo allontanamento da quella profonda serietà. Ma quanto maestoso, quanto semplice e possente rimanesse tuttavia lo stile da chiesa, dimostrano le opere di un Caldara, di un Bernabei, di un A. Scarlatti, di un Marcello, Lotto, Porpora, Leonardo Leo, Valotti, ecc. Si usava ancora di regola comporre per sole voci, senza accompagnamento di strumenti (tutt'al più era ammesso l'organo), e già questo fatto garantiva la semplicità del canto corale, non soffocato da svariate figure d'accompagnamento.

Voler mostrare il progressivo trapasso allo stile moderno e modernissimo, attraverso la serie dei maestri e delle loro opere, ci condurrebbe troppo lontano per quel che consenta lo spazio di questi fogli, e i semplici accenni necessari alla comprensione di ciò che esporremo sul rapporto fra l'antica e la nuova musica da chiesa si allargherebbero fino a diventare una storia pragmatica della musica religiosa: ci sia quindi concesso dire ancora qualcosa intorno a quegli antichi maestri, che ci saranno di esempio in eterno e la cui splendida epoca giunge fino alla metà del sec. XVIII.

Fra i maestri più antichi di quel periodo emerge in luce smagliante il grande Alessandro Scarlatti. Com'è noto, egli scrisse parecchie opere già alla fine del XVII secolo. Ma quanto scarsa influenza avesse allora il teatro sulla Chiesa, o, piuttosto, come al maestro non venisse neppure in mente di portare la pompa mondana nelle cose sacre, è dimostrato dalle composizioni religiose di questo musicista, le quali, nonostante il loro slancio melodico, si riconnettono, per le ardite concatenazioni armoniche e l'intima forza, alle opere di Palestrina. Chi scrive ha sotto gli occhi una messa a cinque e sette voci, « a cappella », senza alcun accompagnamento strumentale, che fu composta all'inizio del sec. XVIII (1703) ed è un modello del vero e magnifico stile da chiesa.

Altrettanto splendide sono le opere di Leo, e chi non annovererebbe nella sacra schiera di quel periodo, oltre al grande Händel, anche il nostro profondo Sebastian Bach? La sua Messa per due orchestre, otto voci principali e quattro di ripieno appartiene alle poche composizioni classiche da chiesa che siano state stampate e siano venute a conoscenza del grosso pubblico.

Per definire in breve, ancora una volta, lo spirito delle composizioni di tutti questi grandi maestri, aggiungeremo che la forza della fede e dell'amore rinvigoriva il loro intimo e li riempiva di quell'entusiasmo per cui essi entravano in comunione con l'Altissimo e si infiammavano sino a comporre opere che non perseguivano scopi mondani, ma volevano solo essere lode ed esaltazione della religione e dell'Ente supremo. Per questo tali opere portano il marchio della veridicità, e nessuno sforzo penoso per raggiungere il cosiddetto effetto, né artifici ricercati o scimmiettature vengono ad infirmarne la pura ispirazione celeste; qui non v'è traccia di modulazioni stupefacenti, di figure disparate, di melodie effeminate, di frastuono impotente e confusionario degli strumenti, diretto ad assordare l'ascoltatore perché questi non noti l'intima vuotaggine: perciò l'animo credente si sente davvero elevato e edificato solo dalle opere di questi maestri e di quegli altri pochi che, ancora in tempi recenti, sono rimasti fedeli servi della Chiesa ormai scomparsa dalla terra.

Nella seconda metà del sec. XVIII subentrò infine nell'arte quella effeminatezza, quella stomachevole sdolcinatezza, che, procedendo di pari passo col cosiddetto Illuminismo, distruttore di ogni profondo senso religioso, e sempre aumentando, finì col bandire dalla musica da chiesa ogni serietà e dignità. Perfino la musica che nelle chiese cattoliche costituisce il culto, le Messe, i Vespri, gli Inni della Passione, ecc., assunsero un carattere che in altri tempi sarebbe stato troppo superficiale e privo di dignità anche per l'opera seria.

Diciamo francamente che lo stesso immortale Joseph Haydn, così grande nel suo genere, e lo stesso possente Mozart non furono esenti da questa dilagante epidemia di leggerezza mondana e sfarzosa.[...]

È certo impossibile che oggi un compositore scriva come Palestrina, Leo e anche Händel. Quell'epoca, in cui il Cristianesimo splendeva ancora in piena gloria, sembra scomparsa per sempre dalla terra, e con essa la sacra iniziazione degli artisti. È tanto improbabile che un musicista d'oggi scriva un Miserere come quello di Allegri o di Leo, quanto che un pittore dipinga una Madonna come Raffaello, Dürer o Holbein.

Frattanto le due arti, pittura e musica, offrono prospettive diverse riguardo all'oro progredire o procedere nel tempo. Chi può dubitare che i grandi pittori antichi d'Italia abbiano portato l'arte alla suprema perfezione? Nelle loro opere era la massima forza e bellezza, e perfino in destrezza tecnica superavano i maestri moderni, i quali per questo rispetto invano si sforzano di uguagliarli.

Nel disegno, nel colorito, in breve, in ognuna delle parti necessarie a formare un perfetto insieme, i maestri antichi sono superiori ai moderni: chi sia scevro da pregiudizi troverà conferma di questo fatto in ogni galleria che riunisca dipinti antichi e moderni. Ma per la musica accade diversamente. La leggerezza degli uomini non poté arrestare l'opera possente dello spirito che progredi

nell'ombra: solo chi seppe penetrare più a fondo e distogliere lo sguardo dall'immagine caotica in cui si muovevano gli uomini deserti da ogni santità e verità, scorse i raggi che, annunciando l'esistenza dello Spirito, squarciavano la tenebra, e credette in lui. Lo sforzo prodigioso di riconoscere quell'agire del vivificante spirito della natura, che si manifesta nella scienza — e in lui di identificare il nostro essere, la nostra patria sopraterrena — fu accennato dai presaghi concetti della musica, che parlò sempre più complessa e perfetta delle meraviglie di quel regno lontano. È infatti certissimo che la musica strumentale si è elevata nell'epoca moderna ad un'altezza neppure immaginata dagli antichi maestri, così come i musicisti moderni hanno superato di gran lunga gli antichi in perfezione tecnica.

Haydn, Mozart, Beethoven hanno sviluppato una nuova arte, il cui primo germe si mostra appena verso la metà del XVII secolo. Se poi la leggerezza, la sconsideratezza fecero cattivo uso della ricchezza conquistata, se i falsari musicali vollero dare all'oro matto la parvenza di quello schietto, la colpa non fu di quei maestri, nei quali lo spirito si manifestava in modo così superbo. È vero che quasi nella stessa misura in cui la musica strumentale ascese, fu trascurato il canto, e che li pari passo con questa trascuranza da parte dei compositori procedette il declino e la fine completa dei buoni cori, che aveva avuto ordine da alcuni mutamenti nella disposizione delle chiese (soppressione dei chiostrini, ecc.); come sia impossibile ritornare oggi alla semplicità e alla grandezza di Palestrina, si è già osservato più sopra; è però ancora problematico in che modo la moderna ricchezza di mezzi si possa applicare alla chiesa senza empia ostentazione.

Al giovane compositore desideroso di sapere come debba comporre vera e degna musica religiosa si potrebbe rispondere soltanto che egli ha da esplorare se nel suo intimo si trovi lo spirito della verità e della devozione e se questo spirito lo spinga a lodare Dio e a parlare delle meraviglie del regno celeste con i mirabili accenti della musica; se insomma il suo comporre non sia che una trascrizione dei sacri canti sgorganti, in pio rapimento, dal suo intimo. Solo a tale condizione i suoi canti religiosi saranno pii e veri. Ogni stimolo esteriore, ogni meschino sforzo per raggiungere scopi terreni, ogni vana aspirazione a conseguire ammirazione e successo, ogni frivola ostentazione della conoscenza acquisita conduce al falso e all'indegno. Solo in un animo davvero pio, infiammato dalla religione, nascono i sacri canti che con irresistibile forza suscitano la devozione nel petto dei fedeli.

Se il giovane compositore non è guastato dalla frivolezza del mondo, le opere degli antichi maestri sapranno elevarlo meravigliosamente; egli sentirà come il confuso presagio che gli stava nell'animo si chiarisca in netta intuizione. Lo studio del contrappunto è necessario a chiunque voglia attuare una costruzione sonora, altro non essendo che la più precisa conoscenza dell'intima struttura: ma solo dallo studio profondo e incessante delle opere dei grandi maestri l'artista può attingere la forza costruttiva e chiamarla alla viva azione. Quindi l'artista dotato di un pio animo infantile non finirà mai di studiare quelle opere degli antichi maestri per assimilarle a tal punto da portarle in sé, nel cuore e nella mente: allora ogni estranea ed empia ostentazione gli apparirà vuota e scipita, ed egli non sarà mai tentato di fregiarne la sua opera.

[...]

Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (1776-1822)

L'opera romantica

Da «Kreiseriana» (1814-15)

Nel Lessico dei musicisti del Gerber si racconta il seguente aneddoto a proposito del celebre Sacchini. Una volta, mentre Sacchini, a Londra, era a pranzo dal famoso oboista Le Brün, fu ripetuto in sua presenza l'appunto che i Tedeschi e i Francesi muovono spesso ai compositori italiani, secondo il quale essi non modulerebbero abbastanza.

— Noi moduliamo nella musica religiosa — disse egli; — qui l'attenzione, non distratta dagli accessori dello spettacolo, può seguire più facilmente gli artistici mutamenti di tono; ma in teatro bisogna essere chiari e semplici, bisogna commuovere il cuore più che stupirlo, bisogna riuscire comprensibili anche agli orecchi meno coltivati. Colui che ottiene varietà di canto senza cambiare tonalità, mostra assai maggiore talento di chi la muta ad ogni istante.

Questo notevole giudizio di Sacchini pone in luce tutta la tendenza della musica operistica italiana di allora, che è poi rimasta sostanzialmente la stessa fino ai giorni nostri. Gli Italiani non sono arrivati a comprendere che l'opera, nell'insieme di parole, azione e musica, deve costituire un tutto unitario e che questo tutto indivisibile deve produrre un effetto totalitario sull'ascoltatore; la musica era per essi piuttosto un'accompagnatrice accidentale dello spettacolo e solo qua e là riusciva ad affermarsi con arte autonoma, agendo allora per conto suo. Avveniva così che nel vero e proprio progredire dell'azione la musica era sempre piatta e insignificante, e soltanto la prima donna o il primo tenore, nelle loro cosiddette scene, potevano brillare con musica significativa e vera. Ma anche qui non si mirava ad altro che a far rifulgere nel massimo splendore il canto, o anche solo la bravura dei cantanti, senza riguardo al momento dell'azione.

Sacchini nega alla musica d'opera ogni tratto forte e perturbante, assegnandolo invece alla musica religiosa; in teatro vuole soltanto sensazioni piacevoli e non molto profonde; non desidera di suscitare stupore, ma dolce commozione. Come se l'opera, unendo il linguaggio individuale a quello universale della musica, non mirasse, per sua natura, al più sublime, al più profondo e avvincente effetto sull'animo umano! Infine vuole rendersi comprensibile anche all'orecchio incolto mediante la massima semplicità, o meglio monotonia; ma la più grande, la vera arte del compositore consiste appunto nel commuovere e nel far vibrare ognuno con la verità dell'espressione secondo come esige il momento dell'azione, anzi nel creare questo momento stesso dell'azione al pari del poeta. Tutti i mezzi che l'inesauribile ricchezza della musica gli offre sono a disposizione del compositore, ed egli li adopera secondo che appaiano necessari a quella verità. Così, per esempio, la modulazione più complicata e più rapida, al posto giusto, può risultare comprensibile in senso superiore anche all'orecchio più inesperto: cioè, il profano non si rende conto della struttura tecnica — e neppure occorre che se ne renda conto — ma si sente potentemente avvincente dal momento dell'azione. Quando nel Don Giovanni la statua del commendatore fa udire il suo terribile «Si!» sulla tonica mi, e il compositore prende questo mi come «terza» di do, modulando così in do magg., tonalità ripresa da Leporello, il profano di musica non comprenderà mai la struttura tecnica di questo passaggio, ma tremerà nel suo intimo con Leporello; e anche il musicista colto, nell'istante della più

profonda emozione, non penserà a quella struttura, perché ha assimilato da lungo tempo l'ossatura tecnica ed ora si identifica di nuovo col profano.

La vera musica religiosa, quella che accompagna il culto, o meglio è essa stessa culto, appare sopraterrena, linguaggio celeste. I presagi dell'Ente Supremo, che i sacri suoni suscitano nel petto dell'uomo, sono l'Ente Supremo stesso, che nella musica parla in modo intelligibile del superno regno della fede e dell'amore. Le parole che si accompagnano al canto sono accidentali e contengono per lo più soltanto accenni ed immagini, come avviene, per esempio, nella messa. I germi del male, che generavano le passioni, sono rimasti giù, nella vita terrena della quale noi ci siamo liberati, e perfino il dolore si è dissolto nella fervida brama dell'eterno amore. Ma da ciò non consegue forse necessariamente che le modulazioni recanti l'espressione di un animo combattuto e angosciato sono da bandire appunto dalla chiesa, perché distruggono e occupano lo spirito con cure terrene e mondane?

Il giudizio di Sacchini è perciò esattamente da invertire, per quanto egli, riferendosi espressamente ai maestri del suo paese e avendo presenti certo quelli più antichi, quando parlava delle modulazioni più frequenti nella musica religiosa, intendesse soltanto la maggiore ricchezza della materia armonica. Per ciò che riguarda la musica operistica, egli cambiò probabilmente opinione dopo aver sentito le opere di Gluck a Parigi, altrimenti non avrebbe composto, contro il suo stesso principio, la scena della maledizione nell'Edipo a Colono, così forte e di profondo effetto.

La verità che l'opera, quale insieme di parole, azione e musica, deve apparire come un tutto unitario, fu messa in luce per la prima volta chiaramente da Gluck nelle sue opere; ma qual è la verità che non venga fraintesa, causando i più strani equivoci! Quali capolavori in mano a ciechi imitatori, non diedero origine ai prodotti più ridicoli! L'occhio ottuso, non riuscendo a mettere a fuoco le opere del genio sublime, le vede come un quadro deformato, di cui si criticano e si imitano le linee scomposte. Il Werther goethiano diede la stura ai lagrimosi sentimentalismi di quell'epoca; dal Götz von Berlichingen ebbero origine tutti quei drammi grossolani e vuoti, pieni di rozza goffaggine e di prosaiche assurdità. Goethe stesso dice (Aus meinem Leben, parte terza) che l'effetto di quelle opere riguardò per la maggior parte la materia. Ugualmente si può affermare che anche l'effetto delle opere di Gluck e di Mozart, a prescindere dal testo, riguardò, dal punto di vista puramente musicale, soltanto la materia sonora. Vale a dire, gli imitatori rivolsero lo sguardo alla materia della costruzione musicale, senza scoprire il superiore spirito, al quale questa materia obbediva. In tal modo si trovò, specialmente in Mozart, che, oltre alle molteplici e sorprendenti modulazioni, anche il frequente impiego degli strumenti a fiato contribuisce a produrre lo straordinario effetto di quelle composizioni; e se ne derivò l'eccesso della strumentazione sovraccarica e delle modulazioni bizzarre e ingiustificate. «Effetto» divenne la parola d'ordine dei compositori; e a fare effetto, a qualunque costo, conversero tutti i loro sforzi. Ma appunto tale sforzo per raggiungere l'effetto dimostra che questo manca e che non si lascia indurre tanto facilmente a comparire secondo il piacere del compositore, poiché vorrebbe invece essere indovinato di colpo.

In una parola: per commuoverci, per colpire potentemente il nostro animo, l'artista dev'essere egli stesso profondamente compreso di emozione: e l'arte di comporre con vero effetto non consiste in altro, che nel fissare mediante i geroglifici dei suoni (le note) ciò che nell'incoscienza dell'estasi si è provato nel proprio intimo. Se quindi un giovane artista chiede come debba fare per comporre un'opera di grande effetto, gli si può rispondere solo così: «Leggi il libretto che hai da musicare, rivolgi con ogni forza lo spirito in quella direzione, penetra, con tutto il vigore della tua fantasia, nei momenti dell'azione, identificati col tiranno, con l'eroe, con l'amata: senti il dolore, la voluttà amorosa, l'onta, il timore, l'orrore, l'indicibile angoscia della morte, la dolcezza di una santa trasfigurazione; il sangue ti arda nelle vene, rapido ti batta il polso: allora, nel fuoco dell'entusiasmo che t'infiamma il petto, si accenderanno suoni, melodie, accordi, e nel meraviglioso linguaggio della musica scorrerà la poesia che ti sgorga dall'intimo. L'esercizio tecnico, ottenuto con lo studio dell'armonia, delle opere di grandi maestri e con lo scrivere tu stesso, farà sì che tu percepisca sempre più chiaramente la musica che hai dentro: non una melodia, non una modulazione, non uno strumento ti sfuggiranno, e così con l'effetto coglierai anche i mezzi, che rinchiuderai — come spiriti sottomessi al tuo potere — nel libro magico della partitura». Naturalmente, tutto ciò non significa altro che questo: «Mio caro, cerca solo di essere un genio musicale: il resto poi viene da sé!». Così stanno le cose, e non altrimenti.

Ciò non ostante parecchi soffocano la scintilla vera che portano in sé: diffidando della propria forza e scartando le idee che loro nascono dall'intimo, essi cercano affannosamente di utilizzare tutto ciò che nelle opere dei grandi maestri riconoscono essere di effetto, e cadono così nell'imitazione della forma, la quale non crea mai lo spirito, perché è invece lo spirito che si crea la forma. L'eterno grido dei direttori di teatro, i quali, secondo l'espressione corrente sui palcoscenici, pretendono di «far colpo» sul pubblico, è: «Effetto! solo effetto!». Questo grido e le esigenze dei cosiddetti raffinati, per i quali il pepe non è mai abbastanza pepato, spingono spesso il musicista a superare, in una sorta di disperato sgomento, quei maestri stessi quanto ad effetto, e così nascono quelle strane composizioni, nelle quali senza motivo — cioè, senza che i momenti del libretto ne offrano minimamente l'occasione — si succedono inaspettate modulazioni e potenti accordi di tutti gli strumenti a fiato possibili e immaginabili, come colori variopinti che non assurgono mai a quadro. Il compositore sembra un uomo morto dal sonno, che, ad ogni istante, sia svegliato da violenti colpi di martello, per poi ricadere nel sonno. I compositori di questa specie si meravigliano altamente quando la loro opera, nonostante gli sforzi coi quali si sono torturati, non vuole assolutamente raggiungere l'effetto che si erano immaginati: essi certo non pensano che la musica creata dal loro genio individuale e sgorgante loro dall'intimo, quella musica da essi giudicata troppo semplice e troppo vuota, avrebbe forse raggiunto un effetto infinitamente superiore. La loro angosciata paura li acceca e impedisce loro di comprendere veramente quei capolavori che si sono proposti come modello: ed essi restano attaccati ai mezzi tecnici come a ciò da cui dipenderebbe l'effetto. Ma, ripetiamo, solo lo spirito, dominando i mezzi con libertà d'arbitrio, conferisce a quelle opere la loro potenza irresistibile; nell'anima dell'ascoltatore penetra soltanto quella composizione che dall'anima è uscita con la forza della verità. Lo spirito comprende solo il linguaggio dello spirito.

[...]

Al compositore dubbioso ed esitante, che si travaglia per raggiungere l'effetto, si può senz'altro recare consolazione — se in lui c'è del genio — col dire che, penetrando profondamente e veramente nelle opere dei maestri, egli sentirà stabilirsi un misterioso rapporto fra s e lo spirito di questi, e che tale rapporto accenderà in lui le forze latenti, anzi gli farà conoscere quell'estasi, in cui egli, quasi risvegliato a nuova vita da un pesante sonno, percepirà gli accenti meravigliosi della sua musica interiore; io studio dell'armonia e gli esercizi tecnici gli daranno allora la forza di fissare questa musica, che altrimenti svanirebbe, e l'entusiasmo da cui

l'opera è nata si trasmetterà in prodigiosa risonanza all'animo dell'ascoltatore e lo avvincherà potentemente, così che questi diverrà partecipe dell'estasi in cui era rapito il musicista nell'ora dell'ispirazione. E questo è appunto il vero effetto della composizione musicale sgorgata dall'intimo.

Ritorno a Bach

Robert Schumann (1810-1856)

Quintetto per pianoforte e archi in mi bemolle maggiore, op.44

4. Allegro ma non troppo

Il virtuosismo strumentale

Max Reger (1873-1916)

Fantasia sul corale «Wachet auf, ruft uns die Stimme», op. 52 n. 2

2. Fuga

La dilatazione della forma

Gustav Mahler (1860-1911)

Sinfonia n. 4 in sol maggiore

1. Bedächtig, nicht eilen

La contrazione della forma

Johannes Brahms (1833-1897)

Dai 6 pezzi op. 118

1. Intermezzo: Allegro non assai, ma molto appassionato

La musica a programma

Hector Berlioz (1803-1869)

Lettera a Humbert Ferrand

A Humbert Ferrand

Parigi, 16 aprile 1830

Mio caro amico,

da molto tempo non vi ho più scritto, ma ho anche atteso in vano la lettera che dovevate inviarmi per mezzo di Auguste al suo passaggio a Parigi; dopo l'ultima mia ho sopportato terribili raffiche, il mio vascello ha scricchiolato orribilmente, ma infine si è ripreso; al momento naviga passabilmente. Tremende verità, scoperte tali da non poterne dubitare, mi hanno messo sulla via di guarigione; e credo che sarà tanto completa quanto possa permetterlo la mia natura tenace. Ho appena terminato di sancire la mia risoluzione con un'opera che mi soddisfa completamente e di cui ecco il soggetto, che verrà esposto in un programma e distribuito in sala il giorno del concerto.

Episodio della vita d'un artista (grande sinfonia fantastica in cinque parti).

PRIMO PEZZO: doppio, formato da un breve adagio, seguito immediatamente da un allegro sviluppato (indeterminatezza delle passioni [vague des passions]; fantasticherie senza scopo; passione delirante con tutti i suoi accessi di tenerezza, gelosia, furore, timori, ecc., ecc.).

SECONDO PEZZO: Scena nei campi (adagio, pensieri d'amore e di speranza turbati da neri presentimenti).

TERZO PEZZO: Un ballo (musica brillante e travolgente).

QUARTO PEZZO: Marcia al supplizio (musica feroce, pomposa).

QUINTO PEZZO: Sogno di una notte di sabba.

Ecco come, amico mio, ho attualmente imbastito il mio romanzo, o piuttosto la mia storia, di cui non vi è difficile riconoscere l'eroe.

Io suppongo che un artista dotato d'una viva immaginazione, trovandosi in quello stato dell'anima che Chateaubriand ha così mirabilmente dipinto in René, veda per la prima volta una donna che realizza l'ideale di bellezza e d'incanti cui il suo cuore aspira da tanto tempo, e se ne innamori perdutamente. Per una singolare bizzarria, l'immagine di colei che ama non si presenta mai al suo spirito se non accompagnata da un pensiero musicale in cui egli trova un carattere di grazia e di nobiltà simile a quello che attribuisce all'oggetto amato. Questa doppia idea fissa lo perseguita senza posa: è questo il motivo del costante ricorrere, in tutti i brani della sinfonia, della melodia principale del primo allegro (n. 1).

Dopo mille agitazioni, egli concepisce qualche speranza; si crede amato. Un giorno, trovandosi in campagna, ascolta da lontano due pastori che si rimandano un ranz des vaches; questo duetto pastorale lo sprofonda in una deliziosa fantasticherie (n. 2). La melodia riappare per un istante tra i motivi dell'adagio.

Egli assiste a un ballo, ma il tumulto della festa non può distrarlo; la sua idea fissa viene ancora a turbarlo, e la melodia amata fa battere il suo cuore nel corso di un valzer brillante (n. 3).

In un accesso di disperazione, si avvelena con dell'oppio; ma, invece di ucciderlo, il narcotico gli procura un'orribile visione, durante la quale egli crede di aver ucciso colei che ama, di essere condannato a morte e di assistere alla propria esecuzione. Marcia al supplizio; immenso corteo di carnefici, di soldati, di popolo. Alla fine la melodia riappare ancora, come un ultimo pensiero d'amore, interrotta dal colpo fatale (n. 4).

Poi si vede circondato da una folla disgustosa di streghe, di diavoli, riuniti per festeggiare la notte del sabba. Essi chiamano lontano. Ecco che giunge la melodia, che finora è apparsa solo graziosa, ma che adesso è diventata un'aria da osteria, triviale, ignobile; l'oggetto amato viene al sabba per assistere al trasporto funebre della sua vittima. Ella non è più altro che una cortigiana degna di comparire in una simile orgia. La cerimonia comincia. Suonano le campane, tutto l'elemento infernale si prosterna, un coro canta la sequenza dei morti, il canto-piano (Dies irae), altri due cori lo ripetono parodiandolo in maniera burlesca; infine si scatena la ronda del sabba, e, al massimo del suo fragore, si mescola col Dies irae, e la visione finisce (n. 5).

Ecco, mio caro, il piano realizzato di questa immensa sinfonia. Ne ho appena scritta l'ultima nota. Se posso essere pronto il giorno di Pentecoste, il 30 maggio, darò un concerto alle Nouveautés, con un'orchestra di duecentoventi musicisti. Temo di non poter avere la copia delle parti. Attualmente sono come istupidito; il tremendo sforzo di pensiero che ha prodotto la mia opera ha stancato la mia immaginazione, e vorrei poter dormire e riposarmi continuamente. Ma se il cervello dorme, il cuore è sveglio, e sento ben viva la vostra mancanza. Amico mio, dunque non vi rivedrò?

- Hector Berlioz (1803-1869)
Symphonie fantastique, op. 14
Épisode de la vie d'un artiste
Data di composizione, 1830
1. Rêveries, passions
Largo, Allegro agitato e appassionato assai
 2. Un bal
Valse. Allegro non troppo
 3. Scène aux champs
Adagio
 4. Marche au supplice
Allegretto non troppo
 5. Songe d'une nuit du Sabbat
- *Larghetto, Allegro*
- *Dies irae*
- *Ronde du Sabbat*
- *Dies irae et Ronde du Sabbat ensemble*

Franz Liszt (1811-1886)
Dalle *Gesammelte Schriften von Franz Liszt herausgegeben von L. Ramann*,
Passo del saggio «**Berlioz und seine Harold-Symphonie**» (1855)

Nella letteratura oggi nessuno più contesta a Goethe e a Byron il diritto di aver fondato l'epopea filosofica e di averla introdotta come una narrazione di processi interiori, il cui germoglio era vivo in tutti i cuori di questa o quell'altra epoca e nazione come un comune fermento, e che ora, tradotto in una singola essenza, grazie all'esclusiva natura della sua condizione spirituale, è bastato a coniare un destino segnato dall'impronta del male. Nessuno ha più qualcosa da obiettare contro il fatto che quei grandi poeti scelsero come eroi delle nature eccezionali, paragonabili a quei leggendari alberi miracolosi i cui fiori, a seconda delle più o meno favorevoli condizioni esterne in cui vengono a trovarsi, ora portano in sé un acre veleno che agisce su essi stessi distruggendoli, ora si mutano in frutti paradisiaci il cui succo ravviva come gocce d'ambrosia le labbra più avvizzite. **E la musica dovrebbe essere inadatta a far parlare nella propria lingua tali nature? a esprimere il loro essere e il loro divenire? a descrivere la loro corsa verso la luce oppure verso l'abisso, l'erompere morboso o liberatorio delle loro energie, la salvezza o la dannazione della loro fine? Potrebbe forse far ciò in forma di dramma? Difficile. Poiché la letteratura stessa non può rappresentare sulla scena passioni il cui labirintico percorso dev'essere seguito nel vortice del passato dal principio alla fine. E l'interesse ch'esse destano s'indirizza assai più ai processi interiori che alle azioni rivolte al mondo esterno. Sarebbe allora la sinfonia specificamente musicale meglio adatta a esprimere una simile materia? Anche di ciò noi dubitiamo, perché risulterebbe spiacevole il contrasto fra lo stile indipendente di quella e lo stile imposto da un soggetto: uno stile cui verrebbe a mancare un'evidente e comprensibile ragion d'essere. Il compositore non potrebbe più trasportare la nostra fantasia nelle regioni di un ideale che sia patrimonio di tutta l'umanità, e riuscirebbe, senza un'adeguata indicazione della particolare strada da lui scelta, soltanto a confondere l'ascoltatore. È invece diverso s'egli ricorre a un programma. Con l'aiuto di questo egli spiega l'indirizzo delle sue idee e il punto di vista dal quale egli considera il soggetto,**

Qui il compito del programma coincide con un'esigenza insopprimibile, che al tempo stesso ne giustifica l'ingresso nelle più alte sfere dell'arte. Non possiamo mettere in dubbio la capacità della musica di riprodurre caratteri simili a quelli disegnati dai massimi poeti della nostra età. Del resto essa con le sue intime connessioni con la letteratura, riallacciandosi e ispirandosi ad essa, è giunta al punto in cui tutto l'umano sentimento e pensiero e studio e poesia appaiono in prevalenza indirizzati a una profonda ricerca di quel che siano le sorgenti della nostra miseria e del nostro errore, al punto in cui noi vediamo tutte le altre

arti a gara animate dall'esclusivo desiderio di esprimere ed appagare il gusto, i bisogni e le aspirazioni del tempo, sì che l'introduzione del programma nella sala da concerto è, secondo la nostra convinzione, altrettanto inevitabile di quella dello stile declamatorio nell'opera. Queste due tendenze, nonostante tutti gli impedimenti e gli ostacoli, serberanno la loro forza e si svilupperanno vittoriosamente. Esse son divenute irrinunciabili necessità di un aspetto della nostra vita sociale e della nostra educazione morale, e come tali prima o poi si apriranno la loro strada. Il costume di aggiungere un programma alle composizioni strumentali è già penetrato nel pubblico così profondamente che anche i musicisti si astengono dall'opporvi resistenza, e lo riguardano come una di quelle cose che non è più possibile cambiare, come quelli che in politica vengono detti faits accomplis [...].

Franz Liszt (1811-1886)

Les Préludes

Poème symphonique d'après Alphonse de Lamartine

Data di composizione, 1845-1853

«...La nostra vita cosa è se non una serie di preludi a quel canto sconosciuto nel quale la morte intona la prima e più solenne melodia? L'incantevole aurora dell'esistenza è annunciata dall'amore; ma nella vita di ognuno, non sono forse i primi palpiti di felicità spezzati dalle tempeste che col loro soffio mortale disperdono le più belle illusioni?...»

«...L'altare dell'amore, non è forse sempre distrutto dal fulmine fatale? E qual è l'anima che crudelmente ferita, dopo tante sofferenze non cerchi di dar pace ai suoi ricordi nella calma e dolce vita dei campi? Ma l'Uomo a stento si rassegna a godere lungamente la benefica monotonia che l'aveva attratto nel seno della natura, e non appena squilla la tromba dell'allarme, corre al posto di combattimento, qualunque sia la battaglia che lo vuole nelle sue schiere, e nella lotta soltanto ritrova la piena affermazione del proprio Io!...»

Andante (4/4) – Andante Maestoso (12/8, 9/8, 12/8, 4/4) – Allegro ma non troppo (4/4) – Allegro tempestoso (12/8) – Un poco più moderato (4/4) – Allegretto pastorale (6/8) – Allegro marziale animato 8/4) – Tempo di marcia (4/4) – Allegro maestoso (12/8)

- L'alba della vita e la dolcezza dell'amore
- Gli sconvolgimenti e le disillusioni (le tempeste...)
- Il rifugio nella pace idilliaca della natura (elegiaco)
- Il riscatto e il ritorno all'Uomo, alle sue pulsioni e aspettative
- Il combattimento contro le avversità della vita. (la marcia della vittoria sul destino)

La musica assoluta

Johannes Brahms (1833-1897)

Sinfonia n. 4 in mi minore, op. 98

4. Allegro energico e passionato

Eduard Hanslick (1825-1904)

Dal volume *Aus dem Concert-saal. Kritiken und Schilderungen*

Il bello musicale

Quando Franz Liszt, il più dotato virtuoso del nostro tempo, si fu stancato dei trionfi ottenuti con le composizioni altrui, cominciò a sbalordire il mondo con grandi opere di propria composizione. Colui che si sia assuefatto non solo all'attività intellettuale, ma anche a vedere tale attività coronata d'alloro, non può lasciare la pubblica arena: può solo sceglierne una diversa. Nel caso di Liszt, la sua intenzione era che il compositore dovesse mettere nell'ombra il virtuoso. Amici entusiasti e scrittori soccorrevoli annunciarono questa trasfigurazione come un fenomeno che avrebbe portato un vantaggio incommensurabile allo sviluppo dell'arte musicale. Sembra piuttosto che il mondo della musica abbia sofferto, con l'abdicazione del virtuoso, una perdita che difficilmente può essere compensata dal compositore che gli è succeduto.

Chi abbia attentamente osservato l'attività artistica di Liszt durante la sua lunga carriera di virtuoso può facilmente farsi un'idea del carattere delle sue nuove opere. Le sue composizioni per pianoforte sono concepite e condotte così mediocrementemente, che si e no una fra tutte potrebbe aspirare a una durevole esistenza nella letteratura musicale. Una profonda conoscenza degli effetti pianistici e alcune idee interessanti sono le sole cose che si possano menzionare con lode. Con un virtuoso di genio tali attributi sono garantiti in partenza. Ben consapevole della sua scarsa facoltà inventiva, Liszt abitualmente elaborava melodie altrui in trascrizioni, fantasie etc. Tutte le sue opere più popolari appartengono a questa categoria. Quelle puramente originali consistono d'una mistura di banalità e di eccentricità, tollerabile solo quando è egli stesso a suonarle.

Ora, improvvisamente ha deciso di fare una sortita con grandi e profonde composizioni. Ha affrontato l'impresa con la sua consueta agilità mentale e con invidiabile energia. Troppo intelligente per non riconoscere le proprie più ovvie manchevolezze, ha scelto, per accostarsi alla musica, un angolo visuale dal quale essa, ispirata da idee esterne, impegna le facoltà comparative dell'intelletto e stimola fantasie pittoresche o poetiche. Così, quasi con un sol tratto di penna, ha tirato fuori nove sinfonie o, com'egli le chiama, 'poemi sinfonici', corredandoli di speciali programmi esplicativi. I titoli di questi poemi sono: Ce qu'on entend sur la montagne; Tasso; Les Préludes; Orpheus; Mazeppa; Prometheus; Festklänge; Heroïde Funèbre e Hungaria. Se a ciò si aggiunge che attualmente sta lavorando alla trascrizione musicale dell'Ideale di Schiller, della Divina commedia di Dante, del Faust di Goethe e di altre simili bazzecole, bisogna riconoscere che le sue aspirazioni sono ben alte. Egli immagina che la sua musica, a furia d'archi e di

fiati, sia capace di rappresentare i fatti più grandiosi del mito e della storia, i pensieri più profondi della mente umana. **Un musicista non può fare a meno di trovare questo metodo rischioso, perché in base ad esso l'invenzione musicale diventa un alcunché di solamente riflesso. Il primo posto è preso dalla materia poetica, e la musica è una sorta di annotazione marginale brillantemente illustrata.**

Anche assumendo che la musica descrittiva sia, come tale, giustificabile, c'è tuttavia una grande differenza fra i soggetti ch'essa di volta in volta si sceglie. In Calma di mare e felice viaggio, nel Sogno d'una notte d'estate, nel programma della Sinfonia 'pastorale' e in altri simili pezzi, le allusioni musicali sono così spontanee che nessuno potrà fraintenderle. Ma un Mazeppa è assolutamente antimusicale; un Prometheus è talmente lontano da un qualsiasi riferimento musicale, che il semplice fatto d'associare simili titoli con sinfonie può creare soltanto l'impressione d'una fanfaronata.

È appena necessario sollevare qui la questione se la musica a programma possa o no essere giustificata. Nessuno ormai è così ristretto di mente da negare al compositore gli stimoli poetici che possono essergli offerti da riferimenti a temi esteriori. La musica certo non sarà mai capace di esprimere un qualsiasi oggetto definito, o di rappresentarne le caratteristiche essenziali in modo che le si possano riconoscere senza un titolo; ma da quell'oggetto può prendere il fondamentale atteggiamento espressivo, e, dato il titolo, può fornire un'allusione, se non una rappresentazione grafica. **Il requisito indispensabile è che la musica sia basata su leggi proprie e rimanga specificamente musica, producendo così, anche senza programma, un'impressione chiara e indipendente. L'obiezione principale che dev'esser sollevata contro Liszt è ch'egli ha imposto ai soggetti delle sue sinfonie un compito assai più ambizioso, ed arbitrario: cioè, o di colmare il vuoto lasciato dall'assenza d'un contenuto musicale, oppure di giustificare l'atrocità di quel contenuto così com'è.**

I 'poemi sinfonici' sono stampati con prefazioni esplicative di Liszt, redatte in uno stile sentimentale orribilmente enfatico che ricorda quello di Richard Wagner. Proprio come queste prefazioni, che forniscono spiegazioni simili a quelle d'un programma di balletto per una danza sorda e muta, la dichiarazione stampata in cima a tutte le partiture di Liszt getta una luce rivelatrice sulla falsità del suo metodo. «Nonostante mi sia sforzato — essa suona — di chiarire le mie intenzioni con istruzioni precise, non posso negare che molte idee, anche le più essenziali, non possono esser messe sulla carta ». Lascio al lettore musicalmente educato la decisione se si possa ancora parlare di composizioni musicali, nel momento in cui si riconosce che le 'idee più essenziali' non possono essere espresse con le note. Direttori ed esecutori devono esser dotati di qualità divinatorie, e naturalmente anche l'uditorio.

Ci si doveva aspettare che le composizioni di Liszt sarebbero state nuove soltanto in superficie. Così, i suoi poemi sinfonici stanno a un dipresso a mezza strada fra le grandi ouvertures di Mendelssohn e la sinfonia convenzionale in quattro movimenti. Egli fa in modo che le tre o quattro parti distinte che formano i suoi poemi sinfonici trapassino inavvertitamente l'una nell'altra, sì che l'insieme risulta eseguito come un'unità manifestamente ininterrotta. Ciò non impedisce che le parti costituenti siano artificialmente montate, o ridotte a mosaico, oppure caoticamente mescolate. La sinfonia in un movimento potrebbe avere comunque un futuro, se coltivata da un autentico talento musicale. Pezzi orchestrali di formato intermedio sono necessari per il repertorio delle sale da concerto, e tutti i 'poemi' di Liszt sono deliberatamente corti.

Da un punto di vista puramente musicale la più lucida e gradevole di queste dissertazioni in musica di Liszt è Les Préludes. E anche in questo caso si tratta di musica aggiunta a un programma già bell'e fatto, con un atto puramente cerebrale. Non si trova nemmeno un tema che possa esser chiamato originale o profondo; al contrario vi son tracce di banalità sia nei passi patetici che in quelli sentimentali. **Ancor meno si trova in questi vagabondaggi poetici lo sviluppo tematico che si richiede in ogni composizione di ampia mole. Lo sforzo ambizioso di suscitare sorpresa ogni momento con un'idea nuova e ingegnosa desta un senso d'irrequietezza che sa di dilettantismo.**

Ciò nonostante l'ascoltatore può trovare stimolante Les Préludes. C'è in questo pezzo una viva sensibilità per il raggruppamento dei colori timbrici, come per esempio nella strumentazione del tema, alquanto comune, in mi maggiore, ampiamente disegnato dai quattro corni e dalle viole divise, e luminosamente accompagnato da accordi dei violini e dell'arpa [...].

Per quanto riguarda il principale argomento della critica, resta tuttavia il fatto che le qualità che in Liszt attraggono il pubblico e destano l'interesse del musicista non sgorgano dalla pura fonte della musica: sono distillate artificialmente. In Liszt, la creazione musicale non scorre libera e originale, ma è forzata. Chiunque abbia riflettuto intorno alla musica sa che un uomo intelligente, dotato di fantasia, e che si sia completamente impadronito delle forme esterne della tecnica musicale, non è necessariamente un compositore creativo. Se un poeta come Victor Hugo possedesse una dottrina musicale completa e fosse torturato dal desiderio di comporre, il risultato sarebbe qualcosa di simile a un 'poema sinfonico'. Ci sarebbero in abbondanza intelligenza, poesia, immaginazione, ma non sostanza musicale.

Liszt appartiene a quei temperamenti ingegnosi ma aridi che scambiano il desiderio per vocazione. Se un capriccio gli suggerisse di scrivere tragedie, probabilmente riuscirebbe a farlo con intelligenza, ma a nessuno verrebbe in mente di paragonarlo a Shakespeare tranne, forse, a qualcuno di quei lacchè letterari che Macaulay chiama 'una fase intermedia fra l'uomo e il babbuino', e che, sfortunatamente, sono sempre fra noi. Solo coloro che non conoscono le opere di Berlioz o di Richard Wagner potrebbero prendere Liszt per uno scopritore o un riformatore musicale. Sono essi i modelli, e difficilmente si potrebbe trovare in questi lavori un effetto che non sia stato anticipato da alcunché di simile in quelli. Dove il buono e il cattivo sono così evidenti come nei poemi sinfonici di Liszt, non è difficile fare un bilancio artistico. L'interesse comunemente destato da certi intelligenti dettagli, dalla brillante abilità tecnica, dall'energia con la quale vien perseguito uno speciale principio assicura ad essi un rango più alto di quello che spetta alla gran quantità di opere scolastiche la cui elaborazione risulta corretta ma ugualmente insufficiente e priva d'intelligenza; il che val quanto dire che le sue opere son preferibili a quelle dei suoi numerosi colleghi pianisti.

Ma prendere questa posizione relativa come assoluta, e presentare le sinfonie di Liszt come creazioni musicali artistiche, come capolavori, o come il punto d'avvio di un rinnovamento della musica, è possibile solo se si mette da parte preliminarmente, e una volta per tutte, ogni concezione di una musica puramente strumentale e ogni ricordo di Haydn, Mozart, Beethoven e Mendelssohn.

Il lied

Franz Schubert (1797-1828)

«**Wer reitet so spät durch Nacht und Wind?» (Erlkönig), D 328**

Testo di Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832)

Wer reitet so spät durch Nacht und Wind?
Es ist der Vater mit seinem Kind;
Er hat den Knaben wohl in dem Arm,
Er fasst ihn sicher, er hält ihn warm.

Chi cavalca, così tardi, tra notte e vento?
E' il padre con il suo figlio;
Tiene il bambino stretto nelle braccia,
Lo mette al sicuro, lo tiene al caldo.

"Mein Sohn, was birgst du so bang dein Gesicht?"
"Siehst, Vater, du den Erlkönig nicht?
Den Erlenkönig mit Kron und Schweif?"
"Mein Sohn, es ist ein Nebelstreif."

"Figlio mio, perché nascondi il tuo viso?"
"Padre, non vedi il Re degli Elfi?
L'Erlkönig con la corona e il mantello?"
"Figlio mio, è solo una striscia di nebbia."

"Du liebes Kind, komm, geh mit mir!
Gar schöne Spiele spiel' ich mit dir;
Manch' bunte Blumen sind an dem Strand,
Meine Mutter hat manch gülden Gewand."

"Tu, bambino mio, orsù, vieni a me!
Giocherò con te a tanti bei giochi.
Sulla spiaggia ci sono molti fiori colorati,
Mia mamma ha molti vestiti dorati".

"Mein Vater, mein Vater, und hörest du nicht,
Was Erlenkönig mir leise verspricht?"
"Sei ruhig, bleibe ruhig, mein Kind;
In dürren Blättern säuselt der Wind."

"Padre mio, padre mio, non senti,
Le promesse che il Re degli Elfi mi sussurra?"
"Sii calmo, rimani calmo, bambino mio;
E' il vento che soffia tra le foglie secche"

"Willst, feiner Knabe, du mit mir gehn?
Meine Töchter sollen dich warten schön;
Meine Töchter führen den nächtlichen Reihn,
Und wiegen und tanzen und singen dich ein."

"Verrai con me, ragazzo mio?
Le mie figlie già ti aspettano;
Le mie figlie ti metteranno a letto ogni notte,
E ti culleranno, danzeranno e canteranno."

"Mein Vater, mein Vater, und siehst du nicht dort
Erlkönigs Töchter am düstern Ort?"
"Mein Sohn, mein Sohn, ich seh es genau:
Es scheinen die alten Weiden so grau."

"Padre mio, padre mio, non vedi laggiù?
Le figlie dell'Erlkönig in quel luogo cupo?"
"Figlio mio, figlio mio, vedo bene,
Così grigi appaiono i vecchi prati."

"Ich liebe dich, mich reizt deine schöne Gestalt;
Und bist du nicht willig, so brauch ich Gewalt."
"Mein Vater, mein Vater, jetzt faßt er mich an!
Erlkönig hat mir ein Leids getan!"

"Ti voglio bene, la tua bella persona mi intriga;
E se non collabori, userò la forza."
"Padre mio, padre mio, ora mi vuole rapire!
Il Re degli Elfi mi ha fatto del male!"

Dem Vater grauset's, er reitet geschwind,
Er hält in Armen das ächzende Kind,
Erreicht den Hof mit Mühe und Not;
In seinen Armen das Kind war tot.

Il padre ha un fremito, cavalca come il vento,
Tiene nelle sue braccia il bambino dolorante,
Raggiunge casa con dolore e fatica,
Nelle sue braccia, il bimbo era morto.