

## L'ASCOLTO SINTETICO NEL XVIII SECOLO

Abbiamo già detto (p. 45) che a partire dal XVII secolo in Italia si preferisce l'esecuzione musicale affidata a musicisti professionisti. Questo tipo d'arte eseguita in pubblico è rappresentato in modo esemplare dall'opera, intesa come teatro stabile: qui infatti aspetti di socialità (per esempio il fatto che il pubblico si metta a cantare insieme agli interpreti durante l'interpretazione di arie o simili) costituiscono l'eccezione, quando non sono esclusi del tutto. La regola è che ci si limiti ad ascoltare.

Oltre al teatro stabile esisteva da molto tempo la festa di corte, allestita volta per volta, in cui la nobiltà aveva un ruolo attivo in un contesto di relazioni. Nella prima metà del Settecento la festa ha ancora una certa importanza, poi si avvia al tramonto. Estrema propaggine del fenomeno sono quelle organizzate nel 1814-15 in occasione del congresso di Vienna. Ora fu un evento gravido di conseguenze che la borghesia settecentesca prendesse nelle proprie mani, ed in modo sempre più esclusivo, la vita musicale, ma senza celebrare feste del genere e senza istituirne di nuove in loro vece. Le celebrazioni rivoluzionarie in Francia rimasero un episodio senza seguito; piuttosto, rinunciando a questa specie di arte totale realizzata in pubblico, ci si accontentò di permeare il teatro di spirito borghese, e soprattutto di erigere quelle istituzioni concertistiche che sono un po' il marchio del secolo<sup>1</sup>.

Nella riorganizzazione della vita musicale il ruolo di paese guida spettò all'Inghilterra, dove già negli anni 1672-78 e 1690-94 erano stati allestiti cicli di concerti pubblici. Ma anche i *Concerts spirituels* istituiti a Parigi dal 1725 fecero sensazione. Decisivo, in Germania, fu il passaggio su vasta scala dal *Collegium musicum* alla società di concerti, passaggio in cui si può ravvisare il vero

punto di svolta. Nel *Collegium musicum* si era da sempre fatta musica-relazione, dal momento che essa costituiva un aspetto della vita di società. Da ultimo vi presero parte anche gli intenditori, che diedero il loro contributo di opinioni e critiche, come Mattheson proponeva già nel 1713. Più o meno in questa forma dovremo immaginarci il *Collegium musicum* diretto da Bach a Lipsia tra il 1729 e il 1740. Il cambiamento si ha nel 1743, con il «Großes Konzert» creato dai commercianti di Lipsia, precursore dei concerti del *Gewandhaus*: qui gli esecutori sono separati dagli ascoltatori. Presto anche nella musica orchestrale eseguita al di fuori del teatro si impose la regola che escludeva qualsiasi partecipazione attiva, anche la più informale, e prescriveva il mero ascolto. L'amatore poteva comunque collaborare suonando in orchestra; e soprattutto la musica da camera ed il Lied rimasero a lungo collegati alla pratica del far musica in prima persona. Però al più tardi dalla metà del secolo, l'autentica via di accesso alla musica venne considerata in tutta Europa solo l'ascolto.

Si è già detto (p. 46) che l'età moderna è caratterizzata dal passaggio dalla prassi musicale che si realizza in un quadro di relazioni all'esecuzione artistica offerta ad un pubblico. Il fenomeno finì con l'estendersi anche alla Germania protestante, dove la vita aveva continuato a gravitare a lungo intorno alla religione. Ma a questa tendenza storica se ne aggiunse ora un'altra, di direzione opposta. Quanto più il commercio attivo con la musica si trasformava in mero ascolto, tanto più si trasmetteva all'ascolto stesso una dimensione attiva. Intorno al 1700 essa conquista un nuovo livello, per toccare poi l'acme storico negli ultimi decenni del secolo. Le novità introdotte dal Settecento nel nostro ambito si possono illustrare in una sintetica panoramica.

Nulla muta quanto al fatto che la musica consiste di membri. Nuova è però l'unione dei vari membri in una forma superiore strutturata in modo unitario. Mentre sinora un'opera comprendeva 70-80 arie brevi, l'opera napoletana del Settecento consta di regola di 20-25 grandi arie col da capo<sup>3</sup>. Nella musica strumentale la base è ora il 'movimento' [Satz], caratterizzato da un ritmo e da un af-

fetto unitari. La sonata da chiesa consiste di quattro movimenti del genere, il concerto e la sinfonia di tre. Il decorso unitario, dominante quasi ovunque, ricorda la musica per danza, emersa come genere specifico tra il 1591 ed il 1630, che tanto aveva già colpito Cartesio<sup>4</sup>. In seguito essa apparirà in forme nuove, ed influenzerà anche la vocalità operistica. Se dunque intorno al 1700 sia l'aria col da capo sia il movimento strumentale si fondano sul decorso unitario, ciò significa che il modello della musica per danza è divenuto dominante<sup>5</sup>.

Ascoltare musica di questo tipo comporta lo stabilirsi di connessioni più ampie che in passato. Mentre nel secolo precedente capitava spesso che i segmenti sonori si attinessero l'uno dopo l'altro, si da generare un ascolto di tipo addizionale, nel Settecento la composizione costituisce un tutto in sé compiuto. Si consideri l'aria col da capo: per poter ritornare con regolarità al punto di partenza essa ha bisogno di essere pianificata in modo unitario sia dal librettista che dal compositore. Musicalmente tale unità si concretizza nel motivo d'inizio: esso ricompare alla fine, spesso penetra anche in altre parti della composizione e giustifica il termine 'tema' (esempio 8). Derivato dall'affetto contenuto nel brano, il tema dell'aria è un simbolo [Sinnbild] dell'intero. Esso riveste questo ruolo ad ogni ricomparsa: lo si ascolta in modo non più addizionale, ma sintetico-unificante<sup>6</sup>.

La nuova modalità di ascolto ha come principale sostegno il tema. Nella musica vocale, essendo unito alle parole, esso diviene l'autentico veicolo del significato musicale. In quella strumentale, ricca di novità e destinata a

ES. 8. Antonio Lotti, *Padre, addio* (1717), aria col da capo.



ze del numero 2: «Ché 4, 8, 16 e persino 32 battute sono quelle che si trovano impiantate nella nostra natura al punto che appare difficile ascoltare (con piacere) un ordine diverso»<sup>12</sup>.

I punti di contatto con Cartesio, che nel 1618 aveva proposto la medesima serie, sono stupefacenti. La differenza sta nel fatto che nel campo della teoria musicale Cartesio era un solitario, che anticipava di molti anni nuove conoscenze, mentre Riepel non faceva altro che enunciare quanto risultava necessario e corretto per la sua epoca. Poiché l'illuminismo cercava una nuova comprensione del mondo con l'aiuto della natura, era opera meritoria il tentativo di determinare con maggiore esattezza l'elemento 'naturale' presente nella musica. Nel 1752 Riepel individuò tale elemento in un ordinamento numerico che già era emerso nel modo più puro nella musica per danza. La sua epoca lo vide in ciò che può essere compreso dall'uomo in quanto tale. L'ideale divenne così un melodizzare ispirato al Lied o alla danza, e la semplicità e regolarità della costruzione si affermarono come esigenza primaria. Come il musicista si adattasse alla situazione lo dimostra nel 1762 il taccuino musicale del fanciullo Mozart: dei 135 brani che comprende 89 sono danze, con un primato assoluto del minuetto<sup>13</sup>.

Il tema di otto battute costruito a semifrasi, usuale nel minuetto, divenne regola generale negli anni intorno al 1760. È il periodo in cui entra in scena Joseph Haydn come rappresentante della giovane generazione; definito *Gsanglmacher* (scrittore di canzonette) per il suo stile popolareggiante, egli mette a frutto nel quartetto d'archi e nella sinfonia le caratteristiche della musica d'intrattenimento. Anche nel suo quasi coetaneo Johann Christian Bach, formatosi a Milano ed attivo a Londra, le otto battute costituiscono una base onnipresente. Le si considera ora un elemento costruttivo fornito dalla natura non solo per i temi, ma per la musica tutta. È alle otto battute che mira la sintesi nell'ascolto. Ma per questa unità fondamentale non esiste ancora un nome.

Il termine «periodo» [*Periode*] manca ancora nel *Dictionnaire de musique* di Jean-Jacques Rousseau (1767). Lo troviamo al maschile, di certo ricalcato sul latino *periodus*,

nel manuale di composizione di Heinrich Christoph Koch, edito nel 1782-93<sup>14</sup>. La parola greca da cui quella latina deriva, *periodos*, significa circonvoluzione, movimento circolare, ritorno costante. Se ora un concetto del genere fa il suo ingresso in musica, potrà ben esserci alla base una esperienza specifica. Ed anche questa ci riporta alla sfera della danza.

Durante l'ascesa della borghesia la corte continuò per molto tempo a fornire i modelli da imitare; nella danza il modello fu il minuetto, il cui primato durò sino agli anni Sessanta, e che venne inserito stabilmente nella sinfonia e nel quartetto per archi. Accanto al minuetto c'era però la forma borghese equivalente, la contraddanza proveniente dall'Inghilterra: una rielaborazione dell'antico girotondo in voga sul continente, diffuso anche come danza popolare. Negli anni Settanta la contraddanza subentrò al minuetto e divenne il genere di musica da ballo più importante. In tal modo il dominio di movenze compassate venne sostituito da passi lenti o veloci privi di costrizioni: sul piano della danza si trattava di una svolta verso la natura. La contraddanza consiste di più *tour*, in cui le coppie partecipanti eseguono ogni volta una figurazione; il numero dei ballerini può essere grande a piacimento, come in Inghilterra, o limitato, come in Francia<sup>15</sup>. In quest'ultimo caso il numero preferito era di quattro coppie, la forma originaria del *cotillon* e della *quadrille*. Per lo più le coppie si muovono in cerchio, oppure descrivono una doppia linea, o altre figurazioni che consentano di tornare al punto di partenza. Ogni *tour* comporta di regola almeno un giro completo. Fu certamente la serie dei *tour* nella contraddanza, a tutti familiare, a far nascere il concetto di periodo. Indeterminato nella danza per quanto riguardava i valori numerici, esso venne precisato nell'ambito della teoria musicale.

Già a partire dal 1760 il periodo di otto battute rappresenta la misura normale. Ma a farlo diventare popolare, a far sì che l'ascoltatore lo avvertisse subito come unità, contribuirono senz'altro i rapidi movimenti finali nella serenata e nella sinfonia: i brani su cui maggiore fu l'influenza della contraddanza<sup>16</sup>. In Mozart quest'influsso è tangibile nelle opere del periodo salisburghese, e conduce



Es. 10. W.A. Mozart, *Sinfonia in re maggiore* K 385, *Finale*.

al lungo Presto conclusivo, di cui è un esempio la *Sinfonia Haffner* (K 385) del 1782. Il ritmo di contradanza, sempre in gruppi di due battute, va dal passo sino alla corsa. Nella propensione per movimenti veloci si rispecchia il carattere gioioso che corrisponde all'ottimismo settecentesco. A questa danza è connesso un tipo fondamentale di finale sinfonico in un veloce 2/4, o 6/8, oppure *alla breve*. I movimenti con l'indicazione di Presto esistevano da lungo tempo, ma il Presto conclusivo di cui si tratta ora è ricco di periodi e ha ampie proporzioni: in esso il periodo di otto battute è il membro elementare sempre ricorrente (esempio 10).

Dunque intorno al 1780 la sintesi nell'ascolto si è ormai sviluppata al punto di poter abbracciare otto battute come una sola unità, e di poter mettere in rapporto tale periodo di otto battute con gli altri. I mezzi dei quali si serve la musica dell'epoca classica sono dunque presenti. All'epoca essi venivano considerati un linguaggio musicale creato dalla natura, che chiunque poteva comprendere e che rendeva possibile per esempio il «Lied in tono popolare»<sup>17</sup>. L'appaiamento, come è andato sempre più imponendosi dall'opera di Riepel (1752) in poi, domina di fatto la costruzione della musica popolare dell'Occidente. Il suo melodizzare articolato simmetricamente, pensato per accompagnarsi a Lieder con strofe da due a quattro versi, determina ora a tal punto il linguaggio tematico che spesso quel che abbiamo davanti è solo una variante individuale di moduli antichi<sup>18</sup>. Il primo tentativo di cogliere più da vicino la sostanza di questa musica si trova nel trattato di Koch prima citato. Già nel 1806 J.J. de Momigny sviluppa i concetti fondamentali della costruzione classica

del motivo e del periodo<sup>19</sup>. A Momigny si ricollegherà poi Riemann, per esporre, nel corso della sua lunga attività, il sistema del classicismo come fondamento della didattica della composizione<sup>20</sup>.

Il centro del sistema è costituito dal tema. Poiché sino ora abbiamo trattato il concetto solo in modo formale, è giunto il momento di esaminarlo anche dal lato del contenuto. Se si ripercorre rapidamente, da questa angolatura, la storia del tema, appare chiara la compattezza interna propria del XVIII secolo. Infatti il presupposto perché ci sia un 'tema' in senso classico è che da esso sia possibile sviluppare in modo unitario un brano musicale. Questo tipo di tradizione viene inaugurato chiaramente intorno al 1700, con le forme musicali caratterizzate da un decorso unitario di cui abbiamo già parlato<sup>21</sup>. Tra esse la più importante fu a lungo l'aria col da capo. Quando questa veniva strutturata in senso tematico, nel tema prendeva corpo l'affetto che stava alla base del brano. Il tema veniva ascoltato come un simbolo dell'intero (esempio 8).

Già all'inizio del XVIII secolo l'ascolto di un tema era dunque un evento sintetico, che andava in due direzioni. Non si deve dimenticare che per un lunghissimo periodo la musica vocale aveva esercitato un assoluto predominio e quella strumentale era stata oggetto di contestazioni, e che persino delle forme strumentali come il preludio e fuga o la fantasia e fuga seguivano il modello di recitativo ed aria. Il tema dell'aria ha dunque a buon diritto la precedenza. Era qui che l'ascoltatore riuniva in unità, mediante la sintesi, le note o i motivi. Però quest'unità, che era collegata a determinate parole del testo, veniva compresa in pari tempo come un contenuto di senso descrivibile nei termini della teoria degli affetti. Forma e senso di quanto veniva udito erano dunque afferrati in una doppia sintesi.

Dal momento che dopo il 1700 l'aria col da capo diventa la forma dominante non solo in ambito vocale, ma nel complesso della produzione musicale, l'evento ha un'importanza fondamentale. Infatti ora il contenuto di un tema d'aria scaturisce unicamente dal mondo dei sentimenti umani, e questo mondo è appunto oggetto

della teoria degli affetti, la cui validità permane fino alla metà del secolo ed oltre<sup>22</sup>.

Era convinzione generale che anche la musica strumentale dovesse avere un contenuto di senso di questo tipo. Quando, nel 1721, Mattheson trasferiva il concetto di affetto all'ambito strumentale e attribuiva a quest'ultimo la capacità «di stimolare tutti gli affetti mediante i semplici suoni (anche senza l'aggiunta di parole o versi)», parlava in nome della sua epoca<sup>23</sup>. Restava certo irrisolto il problema di come, in dettaglio, forme e mezzi della musica strumentale si dovessero correlare ad un affetto determinato; quanto fu scritto in proposito da Mattheson in poi non aveva carattere di sistematicità, ed appare oggi inattendibile. Importante è tuttavia il fatto in sé: la musica strumentale del Settecento, con le sue elevate aspirazioni, viene considerata un fenomeno parallelo all'aria, e spiegata con gli stessi mezzi. Anch'essa trova il proprio contenuto solo nel mondo dei sentimenti umani.

Per quanto riguarda ora il tema di un 'movimento' [Satz] strumentale, la sua funzione corrisponde al tema di un'aria col da capo, poiché in entrambe le forme domina un decorso di tipo unitario<sup>24</sup>. Il tema strumentale dovrà dunque essere ascoltato allo stesso modo di un tema d'aria: come unità formale e come concretizzarsi di un contenuto di senso. Certo, a questo contenuto manca la precisione altrimenti trasmessa dalla parola. Sull'indeterminatezza della musica strumentale si accesero nel Settecento discussioni a non finire, poiché specialmente in Francia essa appariva un difetto. Ma proprio il presunto difetto indusse ora ad elaborare con maggior incisività i mezzi linguistici della musica senza parole.

Sinora il tema strumentale settecentesco era stato indagato solo sotto il profilo formale. Nel caso del tema a tessitura progressiva [Fortspinnungstypus], che predominava nella musica dell'epoca, attraverso il ripresentarsi dei membri finì con l'emergere un segmento tematico iniziale [Themakopf] più o meno saldamente strutturato. Era una configurazione costruita in modo mutevole, mentre il tema del tipo del Lied, che operava con gruppi di due battute, costituiva una presenza minoritaria<sup>25</sup>. L'antecedente del tema a tessitura progressiva è ora il luogo in cui

si afferma con sempre maggior forza la tendenza alla regolarità e all'appaiamento. Dal 1720 abbiamo qui tra l'altro il tema di quattro battute strutturato per semifrasi (esempio 9), nel 1752 Riepel vede nell'appaiamento un ordine dato dalla natura, e verso il 1760 il periodo di otto battute è divenuto la norma. La costruzione si fa dunque sempre più schematica. Ma per ciò che riguarda il contenuto di senso del tema, assistiamo a uno sviluppo esattamente opposto: nel classicismo il tema 'tipico' secentesco si dissolve nel tema 'unico-personale'. Dobbiamo illustrare brevemente questo passaggio dal tipico all'individuale, compiutosi nella prima metà del Settecento, poiché è un fenomeno di grande importanza.

Com'è noto, in passato ciascun compositore si serviva del tema in una forma che non era sua proprietà intellettuale, ma ricorreva analoga in altri. Nella musica per organo e clavicembalo, ad esempio, uno stesso tema poteva presentarsi in forme differenti, che nonostante qualche variante ritmica e melodica coesistevano con pari diritti<sup>26</sup>. Si trattava dunque di un 'tema modello' consistente solo di alcune note-cardine e moduli determinati. Il modello veniva di volta in volta rielaborato, sia per la composizione che per l'improvvisazione<sup>27</sup>. Giunti alla metà del XVIII secolo, si comincia a dare al tema modello un profilo [Gestalt] più solido: il movimento strumentale con decorso unitario richiedeva infatti un inizio da cui potesse venir sviluppato l'intero brano. A questo punto il tema rientra nell'atto creativo: la sua configurazione esige accuratezza e uno spirito in grado di visualizzare l'intera architettura. Esso dovrà ora essere caratteristico, non ripetibile, di taglio personale. Nel 1720 Bach suonò ad Amburgo la fuga per organo in sol minore, il cui soggetto si basa su una canzone popolare olandese, *Ick ben gegroet*<sup>28</sup>. Quando nel 1731 Mattheson raccontò di aver, durante un esame, proposto quel tema ad un candidato quale soggetto per una improvvisazione, aggiunse espressamente: «Sapevo bene quale fosse la provenienza di questo tema, e chi era stato in precedenza ad averlo messo artificialmente per iscritto»<sup>29</sup>. Il tema di Bach, dunque, non era più un modello, che chiunque poteva sfruttare, ma una sua proprietà intel-



Es. 11. J.S. Bach, *Fuga in sol minore* BWV 542.

lettuale. Il passo dal tema tipico a quello unico-personale era compiuto (esempio 11).

Il 'tema individuale' del XVIII secolo si annuncia dunque, nei suoi tratti fondamentali, già verso il 1720. La differenza rispetto al tema tradizionale basato su un solo motivo sta nel fatto che ora sono presenti in esso dei contrasti, che il tema nasce dall'elaborazione di almeno due motivi chiaramente distinguibili (esempio 11). Dal contrasto di motivi mutevoli scaturisce l'unità mediante la sintesi, poiché il tema consiste ora solo di copie di battute. Quattro battute rappresentano la dimensione minima, ma altrettanto frequente è il tema di sei, sinché non diventa normativo, intorno al 1760, quello di otto battute. Come ho scritto altrove, J.S. Bach diede ai suoi figli un modello impiegando temi di questo genere, di taglio personale, nelle composizioni per orchestra, organo e clavicembalo<sup>30</sup>. Comunque la sua opera conservò sino all'ultimo il tratto fondamentale di una salda oggettività<sup>31</sup>. Invece Carl Philipp Emanuel Bach fece evolvere a poco a poco il modello nella direzione dell'elemento individuale-personale: e fu lui ad esser salutato dalla giovane generazione degli anni Settanta come un «genio di suprema originalità».

Tra i presupposti del classicismo sta appunto l'originalità, nel senso della *Geniezeit* (età del genio). È nota la battuta di Haydn: «Non c'era nessuno nelle mie vicinanze che potesse confondermi le idee, e così doveti diventare originale». La conquista dell'originalità, da parte di Haydn, avvenne nel confronto con C.Ph.E. Bach, per sua ammissione l'unico ad averlo stimolato. Così nel *Quartetto op. 20 n. 2*, scritto nel 1772, troviamo un tema iniziale in cui l'elemento umoristico-personale si concretizza nella ricca



Es. 12. J. Haydn, *Quartetto op. 20, n. 2, 1° movimento*.

differenziazione dei motivi (esempio 12). È un tema che può appartenere solo a Haydn, poiché è espressione originale della sua personalità. La novità specifica dello *Sturm und Drang*, in poesia come in musica, sta nell'«esprimere se stessi»<sup>32</sup>. Negli anni Settanta la teoria degli affetti viene così a dissolversi per opera di un nuovo principio. E dal momento che la musica è considerata espressione della personalità del suo creatore, ora si comincia anche ad ascoltarla in questo senso. Mediante la sintesi, dal mutare dei motivi scaturisce l'unità del tema. Il contenuto del tema però non è più inteso a partire dall'oggettività degli affetti, ma come espressione di una personalità.

Se si tiene presente tutto lo sviluppo che abbiamo descritto, si osserverà come la svolta abbia chiaramente luogo già nel primo quarto di secolo, con la generazione di Bach e Händel. Sebbene la tradizionale concezione del mondo fosse ancora accettata, fu a quel tempo che cominciò a imprimersi nei fenomeni il sigillo dell'individualità. Il tratto personale, ricco di energia, presente in Bach e Händel è stato colto già nel tardo Ottocento; ma lo si ritrova anche nei compositori italiani. Vivaldi, ad esempio, ad un'indagine approfondita rivela nella composizione e nella prassi strumentale il sigillo di un temperamento estroso<sup>33</sup>. Allo stesso modo si sottolinea oggi in Domenico

Scarlatti il carattere di una personalità enigmatica<sup>34</sup>. Come mostra il confronto, nei compositori italiani l'elemento individuale è dato soprattutto dal loro modo di interessare l'opera da capo a fondo con ricchezza di trovate musicali sempre nuove, il che condurrà al semplice allineamento di temi dello stile galante. Nei tedeschi l'elemento individuale si addensa invece nel tema stesso, e determina così il decorso dell'intero brano<sup>35</sup>. Il taglio personale della tematica strumentale in Bach, evidente a partire dal 1720 soprattutto nelle composizioni per clavicembalo, guarda al futuro ed ha, in sede storica, avuto effetti non limitati all'influenza del figlio Carl Philipp Emanuel.

L'imprimersi di tratti individuali nella musica rientrava in un più ampio contesto. In filosofia Leibniz aveva compiuto il passo oltre il soggetto cartesiano esaltando nell'*Essai de Théodicée* (1710) il carattere individuale, sul piano ontologico, di ogni essere; in pari tempo aveva però costruito la teoria delle monadi in modo teocentrico, ancorandola così alla tradizione cristiana. L'illuminismo, peraltro sostenuto anche da Leibniz e diffusosi a partire dall'Europa occidentale, sottolineava in senso razionalistico soprattutto il principio di uguaglianza tra gli uomini, poiché voleva conquistare alla borghesia la parità dei diritti. In Germania i portavoce dell'illuminismo furono Kant e Lessing, che lo svilupparono nello spirito di una religiosità di tono protestante. Anche dopo la morte di Leibniz c'era però un settore in cui si veniva meditando l'esperienza dell'individualità: vale a dire l'estetica intesa come teoria del bello. Col volume *Aesthetica* di Alexander Gottlieb Baumgarten essa assurse nel 1750 a dignità di scienza, per toccare un vertice quarant'anni più tardi nella *Critica del giudizio* kantiana.

Persino nell'età dell'assolutismo e del razionalismo il principio individuale aveva avuto una possibilità di manifestarsi: nel tatto e nel gusto, nel *bon sens* e nel *bon goût*. Così già prima del 1700 il 'gusto' era divenuto un concetto centrale nella teoria del giudizio estetico<sup>36</sup>. In questo settore la teoria della poetica aveva un ruolo dominante in Francia, però nel 1708 Antonio Muratori trattò in termini affatto generali «il buon gusto nelle scienze e nelle arti», e nel 1713 Mattheson, nel *Neueröffnetes Orchestre*, insegnò

anche al semplice musicofilo «a formare il proprio gusto». La novità è ovunque la tendenza alla formazione del gusto. Sul piano musicale essa culmina nelle note opere didattiche di Johann Joachim Quantz, Carl Philipp Emanuel Bach e Leopold Mozart, apparse tra il 1752 e il 1762. Il problema specifico dell'epoca sono le regole che il gusto deve seguire, la sua correlazione al concetto del bello. E poiché la natura stessa è «bella», e il «migliore dei mondi possibili» creato da Dio rappresenta il modello irraggiungibile, nella prima metà del Settecento l'estetica oggettiva dell'imitazione della natura elaborata in Francia domina in ogni campo<sup>37</sup>.

La via verso l'elemento individual-personale venne schiusa solo dall'osservazione dell'artista. Per coglierne la capacità creativa, l'illuminista Christian Wolff, allievo di Leibniz, impiegò nel 1732, nella *Psychologia empirica*, i concetti di *imaginatio* (immaginazione, fantasia) e *ingenium* (ingegno, spirito). Otto anni dopo essi formarono la base della polemica che vide impegnati tre seguaci di Wolff, cioè Gottsched e gli svizzeri Bodmer e Breitinger<sup>38</sup>. Al centro della discussione stava anzitutto l'*ingegno* [Witz], quell'acutezza ricca di fantasia legata all'imitazione della natura che contraddistingue la poesia del rococo<sup>39</sup>. Baumgarten, che era allievo di Wolff, e in poetica professava l'anacreontismo, prese le mosse da questa concezione filosofica, e nell'*Aesthetica* del 1750 – la prima teoria generale della conoscenza sensibile – elevò a contrassegno dell'*ingenium venustum* (genio artistico) l'accordo [*Zusammenstimmen*] (*harmonia, consensus*) tra facoltà conoscitiva superiore ed inferiore, tra sensibilità ed intelletto. Grazie a quest'applicazione dell'idea leibniziana di armonia si pervenne a metà secolo al concetto di genio, ancora una volta senza influenze di altri paesi<sup>40</sup>. Kant portò a compimento questa linea di tradizione, proclamando nel 1790, nel § 46 della *Critica del giudizio*, che «Genio è il talento (dono di natura) che dà le regole all'arte». La *Geniezeit* degli anni Settanta, preparata da Shaftesbury, Rousseau, Hamann e Herder, fece del concetto un punto chiave ovunque imperante. Era la svolta verso l'irrazionale, il sentimentale, l'assolutamente personale, definita in sede di storia letteraria



come una rivoluzione del principio soggettivo contro quello oggettivo<sup>41</sup>.

Nel nostro contesto non va dimenticato che il baricentro dello *Sturm und Drang* gravitava sulla poesia. Enunciazioni parallele sulla musica – in parte di compositori, in parte di letterati musicofili – non mancano, ma si tratta sempre di testimonianze di genere puramente letterario<sup>42</sup>. La musica non venne anch'essa rinnovata dalle fondamenta, ma solo influenzata: le opere di Philipp Emanuel Bach, Haydn e Mozart non lasciano dubbi al riguardo. Importante fu il diffondersi della fantasia per pianoforte, proprio perché permetteva al compositore o all'interprete di esprimere se stesso nel modo più immediato. Ora essa fornisce in certo modo il modello in base al quale ascoltare e comprendere la musica quale espressione di una personalità specifica.

Il concetto di affetto, concretizzazione di un ordinamento oggettivo, era ormai inapplicabile. Ma si poté pervenire ad un nuovo concetto fondamentale solo quando la tempesta dello *Sturm und Drang* si fu placata e venne imbrigliata in un nuovo ordine: quello del classicismo. Nella musica c'era un elemento da sconfiggere, cioè l'arbitrio nella successione di sempre nuove invenzioni sonore, che ha ancora un ruolo per esempio nella produzione mozartiana. Quando nel 1781 Joseph Haydn percorse trionfalmente la nuova via, con il lavoro tematico e la polifonia dei *Quartetti op. 33*, anche per Mozart la costituzione interna del singolo movimento divenne l'obiettivo principale. Nel 1786 la meta era raggiunta: Mozart non si limitò ad accogliere il principio del lavoro tematico, ma fece addirittura in modo che il secondo tema, di carattere contrastante, derivasse dal primo. In tal modo il tema principale diveniva la sola ed unica sorgente: i motivi e le sezioni del movimento di sonata o scaturivano direttamente da esso o ne venivano accuratamente ricavati. La «configurazione unitaria» [*Einheitsgestaltung*], come è stata definita, è un contrassegno del classicismo<sup>43</sup>.

Come si debba ascoltare e intendere la musica classica, l'ha indicato l'epoca medesima, non nella letteratura musicale tradizionale, ma per bocca di un uomo vicino all'ambiente intellettuale di Weimar: Christian Gottfried Kör-

ner. Nel 1795 egli afferma che scopo della musica, della pura musica strumentale, è l'esposizione di un «carattere». Questo consiste in un determinato rapporto dei due principi vitali, il maschile e il femminile, l'attività e la ricettività, nell'atteggiamento verso il mondo, che rimane immutata<sup>44</sup>. Non dipinto realisticamente, ma idealizzato nell'opera d'arte, il carattere rappresenta l'unità dell'etico e dell'estetico nel senso del classicismo. Anche per Körner la musica strumentale è concettualmente indeterminata; solo che ora, seguendo un pensiero di Kant e Schiller, l'indeterminatezza viene considerata un vantaggio per il gioco della fantasia. In quanto esposizione ideale di un carattere, tuttavia, la musica rimane pur sempre nell'ambito dell'umano.

Nel classicismo l'ascolto attivo-sintetico del Settecento tocca il vertice. L'ascoltatore, ora non più solo soggetto, ma individuo, persona, salda di regola in una unità, grazie alla sintesi, il periodo di otto battute, e compie così, passo passo, la costruzione musicale. In pari tempo egli comprende il tema principale che domina il movimento di sonata come un contenuto di senso, che possiamo definire con il termine 'carattere'. L'unità della forma e l'unità del senso, entrambe contrassegni del classicismo, poggiano sul potere sintetico dell'ascoltatore.

Questo potere del destinatario, dimostrabile sul piano musicale, sussiste anche altrove, e conferisce a quest'epoca un tratto sostanziale di attività. L'Ottocento ha sottolineato nel classicismo soprattutto il concetto di personalità, avendo di mira le creazioni dell'artista e del pensatore. Ma non dobbiamo dimenticare che quelle stesse creazioni presuppongono degli ascoltatori e dei lettori attivi ed autonomi. Quando Schiller, nelle *Lettere sull'educazione estetica dell'uomo* (1795) fa riferimento all'«impulso al giuoco» per l'educazione della persona libera, e nella ventesima lettera parla addirittura dello «Stato della bella apparenza», si rivolge precisamente a uomini del genere. Se vogliamo indicare come classicismo il livello qui raggiunto, allora appartiene ai tratti essenziali del classicismo il fatto che il singolo sia chiamato in causa con la sua attività o capacità di azione.

## L'ASCOLTO PASSIVO DEI ROMANTICI

Lo sguardo d'assieme del capitolo precedente ha mostrato che sullo scorcio del XVIII secolo la conformazione della musica è tale da richiedere, come proprio fondamento categoriale, un compimento attivo [Vollzug] da parte dell'ascoltatore. A questi, in quanto soggetto, a partire dal 1600 è demandato il compito di porre in reciproco rapporto i singoli membri musicali nel senso della melodia basata sulle corrispondenze; nel secolo seguente la sintesi conquista su questo terreno uno spazio sempre maggiore, e giunge sino ad abbracciare un intero movimento. In pari tempo il soggetto si dispiega in individuo, e finalmente in persona. Il profilo formale dell'opera, di conseguenza, è dapprima tipico, poi individuale, da ultimo diventa l'espressione di una personalità. Dall'imitazione degli affetti si passa, nel movimento di sonata classico, all'esposizione di un carattere. Intorno al 1800 sono ovunque in vigore le categorie dell'ascolto musicale elaborate da Riemann, che abbiamo discusso nel cap. IV. Questo ascolto basato sulla sintesi ha di fatto l'aspetto fondamentale dell'attività. È quest'ultima la modalità di accesso alla musica dell'epoca classica<sup>1</sup>.

Se ora ci volgiamo all'Ottocento, noteremo che la sua musica contiene manifestamente anche aspetti che non si possono spiegare con le categorie classiche. Già alla fine del Settecento, con sorprendente anticipo sui tempi, incontriamo affermazioni che combattono l'ascolto attivo in generale, e propugnano l'ideale opposto: una ricezione totalmente passiva dell'oggetto sonoro. Il portavoce di questa tesi non fu un personaggio qualsiasi, ma nientemeno che Wilhelm Heinrich Wackenroder, scomparso giovanissimo nel 1798. Con lui echeggia per la prima volta quel nuovo tono che avrà presto il nome di «romanticismo»<sup>2</sup>.

Il 5 maggio 1792 Wackenroder scrive a Tieck: «Quando vado a un concerto, trovo che il mio modo di gustare la musica è duplice. Ma solo uno dei due modi è quello vero: esso consiste nella più attenta osservazione dei suoni e del loro progredire; nel completo abbandonarsi dell'anima all'avanzare di questa corrente di sensazioni; nell'allontanare e rimuovere ogni pensiero fastidioso e ogni impressione sensibile estranea. Questo avido bere a sorsi i suoni comporta un certo sforzo, che non si può sostenere per troppo tempo... L'altro modo in cui la musica mi dà piacere, non è affatto un vero godimento di essa, non sta nell'accogliere passivamente l'impressione prodotta dai suoni, ma è una certa attività dello spirito stimolata e mantenuta dalla musica. In questo caso io non avverto più il sentimento [*Empfindung*] che domina nel pezzo, ma i miei pensieri e le mie fantasie vengono per così dire rapiti sulle onde del canto, e si perdono spesso dentro tane remote. È singolare che io, trasportato in questa dimensione emotiva [*Stimmung*], possa riflettere nel migliore dei modi sulla musica da teorico dell'estetica, quando l'ascolto: mi sembra che dalle sensazioni che il brano musicale fa scorrere si strappino idee universali, che poi si pongono, rapide e chiare, davanti alla mia anima»<sup>3</sup>.

Dalla descrizione di Wackenroder si apprendono molte cose sul conto dei romantici. Anch'essi conoscono quell'«attività dello spirito» mediante la quale un pezzo di musica diventa gioco dei pensieri e delle fantasie; sanno che, come teorici dell'estetica, possono cogliere nell'opera musicale «idee universali», del genere di quelle descritte da Körner con il termine «carattere»: hanno dunque familiarità con l'ascolto attivo-sintetico. Ma questo sta al secondo posto, in subordine: per loro l'autentica via di accesso alla musica sta in quel «completo abbandonarsi dell'anima» che Wackenroder osserva in sé. Ad esso inerisce un «accogliere passivamente l'impressione», che comporta uno «sforzo che non si può sostenere troppo a lungo».

Lo «sprofondare» qui descritto rappresenta la vera novità. Il 29 novembre 1792 Wackenroder ribadisce in questi termini quanto la musica lo affatichi: «Lo avverto con molta intensità: se li si accoglie con tutta l'anima, i suoni hanno il potere di estendere, tendere ed estenuare i ner-

vi». L'ascoltatore non afferra più l'opera come un oggetto che viene costruendosi davanti a lui, ma la esperisce nell'immediatezza; in certo modo diviene egli stesso identico alla musica. Non si tratta più di una sintesi del tipo di quella settecentesca, ma di uno sprofondare mistico nell'opera<sup>4</sup>.

Se qui l'ascolto avviene con modalità completamente diverse rispetto alla musica del classicismo, diverso dovrà essere l'atteggiamento di fondo ad esso collegato. Di fatto gli scritti di Wackenroder non lasciano dubbi sul carattere romantico della sua concezione artistica: egli interpreta le arti muovendo dalla dimensione religiosa. È per questo motivo che la musica ha ai suoi occhi il primato sulle altre arti, «poiché essa rappresenta i sentimenti umani in una maniera soprannaturale». Essa parla una lingua «che noi non conosciamo nella vita ordinaria, l'abbiamo imparata non sappiamo dove e come, e soltanto si potrebbe credere che essa sia la lingua degli angeli». Così già in Wackenroder è la musica sacra ad occupare la sommità della nuova gerarchia<sup>5</sup>.

La concezione romantica dell'arte venne esposta nel modo più completo e articolato da Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (1776-1822)<sup>6</sup>. Musicista egli stesso, Hoffmann riscoprì il puro canto come mezzo per esprimere la devozione, e nel 1808 compose dei cori a cappella a quattro voci. Ad essi si fa cenno nei frammenti della biografia di Kreisler, più precisamente nel passo che descrive la preghiera vespertina nella cappella di un parco, dove il canto a voci sole è divenuto simbolo religioso: «Molto in lontananza, come un coro di voci angeliche che scendesse di tra i veli del cielo notturno, echeggiò l'inno "O sanctissima", intonato dai cantori che facevano ritorno a casa»<sup>7</sup>.

In un'epoca dominata dalla musica di Beethoven, i romantici scoprirono dunque nel canto a cappella un mondo antitetico al classicismo. Si realizzava così l'incontro con le vette della musica antica, mai del tutto dimenticata, ma ora riscoperta come una irrinunciabile integrazione al presente. Il nome di Palestrina diventa presto un simbolo. Nel 1814 Hoffmann scrive l'articolo *Alte und neue Kirchenmusik* (Musica sacra antica e nuova), contenente il

tivi: solo essi danno espressione musicale all'atmosfera di natura [Naturstimmung].

Che il concetto di 'atmosfera' sia qui appropriato lo conferma la storia letteraria. Già nel romanzo *Sternbald*, scritto nel 1798 da Ludwig Tieck (1773-1853), leggiamo: «Ieri ho composto una poesia in cui ho cercato di esprimere e rappresentare un'atmosfera che già molte altre volte ha pervaso la mia anima»<sup>12</sup>. Fu proprio Tieck, nella raccolta di poesie del 1821-23, a compiere il passaggio dalla lirica del vissuto [*Erlebnisliryk*] alla lirica di atmosfera [*Stimmungsliryk*], che divenne poi normale per l'intero secolo. Questo elemento di novità nella poesia trova un corrispettivo nel tipo del Lied romantico schubertiano, ma anche nelle conquiste teatrali di Weber dal *Freischütz* (1821) in avanti.

L'atmosfera, intesa principalmente come atmosfera della natura, diventa ora tema centrale per poeti e musicisti, ma anche per pittori come Caspar David Friedrich (1774-1840). Mentre il sentimento è sempre connesso con un oggetto determinato, è intenzionalmente diretto ad esso, l'atmosfera si caratterizza come uno stato<sup>13</sup>. È una particolare tonalità di colore che permea l'esistenza, in cui corporeità e spiritualità, ma anche interno ed esterno – nel senso di uomo e natura – sono per così dire 'accordati insieme' [*abgestimmt*] sullo stesso tono. Il concetto trae origine dalla musica, dal momento che indica in primo luogo il risultato dell'accordare [*Stimmen*], l'essere accordato' [*Gestimmtheit*] di uno strumento. Di qui prende le mosse negli anni dal 1770 in avanti un processo che conduce all'odierno e più ampio significato<sup>14</sup>. Ancora in Novalis (1772-1801) leggiamo: «la parola atmosfera indica rapporti musicali in seno all'anima»<sup>15</sup>.

I tratti che l'atmosfera mostra divenendo tema dell'arte e della musica romantica sono fondati nella sua essenza. Caratteristica vi è l'unità di interno ed esterno: ogni atmosfera emotiva è infatti radicata nella sfera pre-teoretica, dove l'uomo vive ancora in unione con il mondo, al di qua della scissione tra soggetto ed oggetto. Fu così che il romanticismo scoprì l'inconscio, nei termini descritti da Carl Gustav Carus in *Psyche*: «Tutto ciò che l'anima, nella notte dell'incoscienza, forma, crea, fa, patisce, tutto ciò in-

calza e cova dentro di noi. Tutto ciò che là si agita, non semplicemente annunciandosi in modo diretto al proprio organismo, ma anche ciò che viene stimolato per effetto di altre anime e dell'intero mondo esterno, che tutto penetra, ora con forza, ora teneramente, anche nella nostra vita interiore priva di coscienza, tutto questo risuona in un qualche modo da questa notte dell'incoscienza sino a raggiungere anche la luce della vita cosciente dell'anima»<sup>16</sup>. L'«atmosfera emotiva» così descritta ha il carattere di qualcosa che è presente in modo oggettivo, che non può essere modificato con semplici atti di volontà. Sempre emotivamente accordati [*gestimmt*] in un certo modo, noi possiamo modificare un'atmosfera emotiva solo nella misura in cui, con mezzi adeguati, se ne risvegli in noi un'altra. L'atmosfera emotiva ha, per sua essenza, il potere di 'riempirci' [*erfüllen*]. È una forza attiva dentro di noi, che può trovarsi in armonia con un'altra forza che sta fuori di noi, la natura.

Evento centrale è dunque l'esser 'pieni' di un'atmosfera emotiva. Questa ha la modalità di uno stato che si espande e ci domina. L'abbandonarsi ad un'atmosfera ha successo, sul piano artistico, se si lasciano agire su di sé i mezzi che la veicolano, se si mantiene un atteggiamento di ricettività e di ascolto. Nella lirica di atmosfera, a partire a un dipresso dal 1820, emerge in modo caratteristico anche l'elemento sonoro-musicale della parte strettamente vocale delle rime, e delle rime in genere<sup>17</sup>: è quanto rende possibile quell'«incantesimo» che Joseph von Eichendorff (1788-1857) sa creare nel modo più puro, e che appartiene alla nuova arte atmosferica. V'è in esso un atteggiamento passivo dell'uomo dinanzi alla potenza cui egli si abbandona, il cui simbolo è rappresentato e venerato soprattutto nella natura.

Il timore reverenziale di fronte al mistero è il nuovo atteggiamento di fondo dei romantici<sup>18</sup>. Il suo manifestarsi in musica è stato indagato nell'ambito specifico del ritmo, e precisamente nella risonanza prodotta dalla vibrazione per simpatia. Il compositore romantico si caratterizza al riguardo per una pura visione interiore, che conduce al mondo della fantasia e assorbe tutte le sue forze<sup>19</sup>. Quanto viene scrutato nell'interiorità è in armonia con le atmosfere

re di natura mediante un'unione mistica con il mondo. Questa musica non vuol più essere colta, a distanza, come un oggetto in sé conchiuso, e dunque non più mediante la sintesi settecentesca. Essa esige invece la disponibilità all'abbandono di un ascolto in cui si sta a sentire passivamente. L'uomo vuol essere riempito dall'opera: così lo stare a sentire [*Lauschen*] possiede ora quell'intensità che Wackenroder osservava in se stesso, e che abbiamo sopra correlato all'ambito della musica sacra definendolo uno «sprofondarsi»<sup>20</sup>. L'abbandono ad una atmosfera è per i romantici un evento del tutto analogo: si ascolta la musica per farsene riempire e 'accordare'.

A partire da questo ascolto passivo si spiega l'elemento di novità presente nella musica stessa. L'opera romantica ha inizio nel 1821 con il *Freischütz* di Weber: una composizione in cui la scoperta del valore timbrico degli strumenti e dei loro registri, nonché la concezione dell'armonia come forza elementare anticipano direttamente il futuro<sup>21</sup>. La sonorità orchestrale rappresenta ora quella realtà elementare e naturale di cui si vuol cogliere l'impronta in una auscultazione sempre più concentrata. I nuovi tentativi in quest'ambito culmineranno infine nel trattamento wagneriano dell'orchestra. I romantici hanno però anche altri mezzi per farsi 'armonizzare' [*einstimmen*] dalla musica. Dobbiamo menzionarne qui, per la prima volta, uno molto importante, poiché il suo significato può essere riconosciuto solo in rapporto con il problema dell'ascolto.

Musicalmente parlando, per farsi armonizzare nel senso del romanticismo occorre un certo equilibrio. Solo se un ritmo si ripresenta in modo regolare si può vibrare all'unisono, e trasformare l'oggetto sonoro nella propria 'intonazione emotiva'. Ora Schubert trovò nel modulo esecutivo un mezzo per realizzare una pulsazione ritmica isomorfa. Questa corrente ritmica è appunto ciò da cui ora l'ascoltatore si fa portare. Impiegato dal 1820 in funzione del simbolismo della natura, l'accompagnamento pianistico schubertiano col suo decorso unitario fa un effetto anticlassico già a vederlo sul pentagramma (esempio 13). Quanto però sia adeguato alla volontà dell'epoca lo conferma Weber, che nel 1821 applica la medesima tecnica all'orchestra. L'ouverture del *Freischütz* inizia con un mo-

Adagio

Es. 14. C.M. von Weber, *Der Freischütz*, Overture (1821).

dulo esecutivo nei violini, che sostiene la melodia dei corni. La vicinanza dei due modi di scrittura è sorprendente (esempio 14).

Per produrre la corrente ritmica, nel 1822 Schubert trasferisce il procedimento al primo movimento della *Sinfonia in si minore*. La tecnica derivata dal Lied, completamente rielaborata nel 1823 con *Die Schöne Müllerin*, governa l'anno successivo anche il tema iniziale del *Quartetto in la minore*, e comincia a produrre altri effetti ancora. L'acme è raggiunto nel 1828 con la *Sinfonia in do maggiore*, dove tutti i quattro movimenti ne sono interessati; l'effetto più impressionante si ha nel secondo tema del finale. Il suono orchestrale schubertiano è dunque in gran parte prodotto sovrapponendo alla pulsazione ritmica omogenea, esposta da moduli esecutivi affidati per lo più agli ar-

chi, delle melodie eseguite dai fiati. L'uno e l'altro aspetto caratterizzano la via percorsa dai romantici.

Sinora il ruolo guida era spettato agli archi. I temi pensati per questi strumenti dovevano essere articolati in base all'accentuazione, al cambio di corda e d'arco (tutti aspetti dominanti ancora in Beethoven), sì che ne scaturiva un quadro sonoro ricco di sfumature, di taglio personale. Per i loro temi Schubert e Weber, al più tardi dal 1821-22, preferiscono invece i fiati: questi producono una corrente sonora che risuona in modo continuo. Nella loro musica di solito il suono dei fiati è presente ad ogni istante, lo si ode effettivamente di continuo. Ha il carattere del mondo oggettivo che ci circonda; ed è in questa accezione che il romanticismo lo impiega. I corni all'inizio dell'ouverture del *Freischütz*, immagine del bosco, non sono più la testimonianza della personalità del compositore, bensì un simbolo della natura.

Ma se il materiale tematico passa agli strumenti a fiato, quanto udiamo è una corrente sonora effettiva, dal timbro caratteristico, e l'impressione si rafforza se la melodia affidata ai fiati è accompagnata da moduli esecutivi negli archi (esempio 14). Schubert ha compiuto il medesimo passo indipendentemente da Weber: nel 1828 il pulsare dei moduli esecutivi sostanzia gran parte della *Sinfonia in do maggiore*. In quest'opera gli episodi in questione ricevono ogni volta unità dal ricorrere di un ritmo determinato. Sono episodi che si ascoltano così come si ascolta un Lied caratterizzato dal simbolismo della natura (esempio 13). In orchestra, ora, c'è la medesima pulsazione equilibrata. In tal modo - tanto con la corrente sonora dei fiati quanto con le figure e i motivi degli archi - la musica acquista il carattere inconfondibile di uno scorrere in avanti.

Tra le innovazioni del romanticismo c'è lo sforzo per attuare una tale 'corrente musicale'. La corrente deve suonare realmente, come nel suono dei fiati o nel pulsare del modulo esecutivo. Accade anche che così venga dipinto il mormorio del ruscello: è quanto osserviamo nei *Lieder schubertiani* citati a p. 89. Ciò non avviene di regola, perché i compositori non mirano ad un realismo di tal fatta. In Schubert la corrente musicale prodotta dai moduli esecutivi è funzionale all'atmosfera e al simbolismo della

natura, è un mezzo per realizzare l'incantesimo'. L'ascoltatore si lascia pervadere da questa corrente e accordare come l'opera esige.

Nella corrente musicale si concretizza dunque un ascolto passivo. Limitato in Schubert a certe opere e a certi livelli di un'opera, questo ascolto è in contraddizione con la sintesi che tuttora garantisce l'impianto unitario dell'edificio formale. Ma la giovane generazione continuerà diritta per la sua strada. Intorno al 1830 il pianoforte è il suo strumento principe. Come ho già spiegato altrove, il modulo esecutivo ricavato dalla gestualità pianistica è in Chopin addirittura il fondamento su cui si erge la sua arte. Lo stesso vale per Schumann, che sa vivificare il motivo classico tradizionale con il ritmo del modulo esecutivo<sup>22</sup>. In entrambi i casi è assente la corrente sonora dei

Es. 15. R. Schumann, *Kreisleriana* op. 16 (1838).

fiati, così importante per l'arte orchestrale, sostituita sul pianoforte dalla maggiore intensità con cui figure e motivi fanno pulsare il ritmo. Intorno al 1830 la corrente musicale acquista sul pianoforte i contorni di una 'corrente di motivi' (esempio 15).

Non va dimenticato che verso la metà del secolo l'orchestra conquista il predominio, portando al culmine questo sviluppo. Con Richard Wagner la svolta verso uno stile completamente personale ha luogo nel 1853, con il *Rheingold* (L'oro del Reno). All'origine di tutto è qui appunto la «corrente», vissuta da Wagner come forza naturale è stato d'animo nella ben nota visione descritta in *Mein Leben* (La mia vita): «Caddi... in una specie di dormiveglia, nel quale ebbi improvvisamente la sensazione di sprofondare in una forte corrente d'acqua. Il suo romorio si determinò ben presto come un suono musicale, e precisamente l'accordo di mi bemolle maggiore, dissolto in arpeggi continuamente ondegianti; questi arpeggi si configurarono in forme melodiche sempre più mosse, ma senza mai uscire dalla triade pura di mi bemolle maggiore, che con la sua continuità pareva prestare una significazione infinita all'elemento in cui io sprofondavo»<sup>23</sup>.

Il preludio del *Rheingold*, così concepito, si colloca all'inizio della svolta stilistica. In esso la musica viene romanticamente ricondotta all'origine: ad un fluire elementare e naturale, che due righe più avanti nel passo citato Wagner identifica con la «corrente della vita». E qui non c'è più alcun tema in senso classico, ma solo dei motivi. All'inizio tranquilli, poi gradatamente arricchendosi e crescendo d'intensità, essi formano una 'corrente motivica', come quella dei maestri romantici del pianoforte, sostenuta ora dall'orchestra. Com'è noto, Wagner non solo ha ampliato quest'ultima in modo inaudito, ma ne ha anche spostato il baricentro verso i fiati, in particolare verso la sezione degli ottoni. La potenza elementare di quest'orchestra si basa sulla corrente sonora dei fiati, e questa può realizzare lo scorrere della musica in forma nuova.

Abbiamo visto dunque che la svolta stilistica del 1853 ha determinato in Wagner il caratteristico emergere della corrente sonora dei fiati, un flusso che domina anche al di fuori della grandiosa orchestra del *Ring* (L'anello del Ni-

belungo), considerato che a realizzarla vale soprattutto il trattamento dei quattro corni a pistoni. Sono loro a conferire anche alla relativamente piccola orchestra dei *Meistersinger* (Maestri cantori) il suo tono particolare, come ha rilevato Richard Strauss: «Non credo di esagerare, se dico che solo l'enorme versatilità e la tecnica altamente evoluta del corno a pistoni hanno reso possibile ad una partitura che, con la sola aggiunta di una terza tromba, dell'arpa e della tuba per il resto è ricalcata su quella della *Quinta Sinfonia* beethoveniana, di divenire ad ogni battuta così diversa, nuova, inaudita»<sup>24</sup>. La 'corrente sonora' cui danno voce i fiati scorre ora ovunque, e che proprio qui stia l'essenziale lo aveva già osservato nel 1877-79 Friedrich Nietzsche, in *Menschliches, Allzumenschliches* (Umano, troppo umano) (II, aforisma 134):

«L'intento artistico che la musica moderna persegue in ciò che con gran forza ma anche con oscurità oggi viene definito "melodia infinita", lo si può spiegare così: si scende in mare, a poco a poco si perde il passo sicuro sul fondo e alla fine ci si abbandona alla mercé dell'ondeggiante elemento: bisogna nuotare. Nella vecchia musica precedente si doveva, in un grazioso o solenne o focoso andirivieni, in un "presto" o in un "lento", danzare; dove la misura a tal fine necessaria e il fatto di osservare determinati, simmetrici gradi di tempo e di forza, costringevano l'animo dell'ascoltatore a una continua attenzione: sul contrasto tra questa corrente d'aria fredda, che proveniva dall'attenzione, e l'ardente respiro dell'entusiasmo musicale, si basava il fascino di quella musica. Richard Wagner volle un'altra specie di movimento dell'anima che, come si è detto, è affine al nuotare e al fluttuare. Forse ciò costituisce il fatto essenziale tra tutte le sue innovazioni»<sup>25</sup>.

Riconsideriamo quanto si è detto, e vedremo svelarsi avanti a noi l'intima coesione del XIX secolo. Per quanto il percorso di Wagner possa esser apparso rivoluzionario agli occhi dei suoi contemporanei, in verità egli portò a compimento qualcosa cui i romantici avevano sempre aspirato, e per cui avevano sempre cercato nuove vie. Il punto di svolta decisivo si colloca assai prima, già nei primi compositori di ispirazione romantica.

Nella descrizione fatta da Wackenroder del proprio

sprofondare, nella concezione hoffmanniana della sonorità del coro a cappella come simbolo religioso, nella via percorsa da Schubert e Weber l'uno verso l'arte di atmosfera, l'altro verso quella del simbolismo della natura, in tutte queste esperienze si annuncia e si fa valere un modo nuovo di ascoltare. La disponibilità a lasciarsi riempire ed 'accordare' da un'opera contraddice le precedenti modalità di ascolto. Quello sintetico, sviluppato nel corso del XVIII secolo, culmina nella musica di Beethoven e per generazioni rimarrà legato ad essa. Ma è affiancato dall'ascolto passivo, i cui effetti sono visibili a partire dal 1820 circa, e che in seguito conquisterà uno spazio sempre più ampio.

L'Ottocento conosce così due abiti di ascolto, sostanzialmente contraddittori. Sulla scorta dei classici Riemann ha posto in evidenza le categorie connesse con la sintesi. Ma per rendere giustizia alla realtà del secolo, l'esito della sua ricerca dev'essere integrato anche da un esame dell'altro atteggiamento.

Il fatto che l'ideale dell'età di Wagner fosse la 'corrente sonora', che in orchestra i fiati prevalessero non solo nel numero, ma anche nella definizione del carattere, richiama alla memoria la 'corrente sonora' e il predominio dei fiati nel Cinquecento. Le due epoche appaiono apparentate; e non per caso proprio l'Ottocento riscoprì Palestrina e il Lied tedesco per tenore. Un confronto tra la 'percezione intellettuale' della musica nell'epoca della Riforma e della Controriforma e l'ascolto passivo dei romantici è possibile in quanto sia nell'uno che nell'altro caso si ha un comportamento opposto alle modalità dell'ascolto attivo-sintetico dell'età moderna. Non è più il caso di considerare identici questi modi di accesso alla musica: di fatto essi contengono in sé dei contrasti radicali.

#### NOTE AL CAPITOLO QUINTO

- 1 Cfr. il primo capitolo, pp. 27-32.
- 2 Richard Benz, *Die deutsche Romantik, Geschichte einer geistigen Bewegung*, Leipzig, 1927 (Stuttgart, 1956<sup>5</sup>), pp. 11 ss.
- 3 Wilhelm Heinrich Wackenroder, *Werke und Briefe*, ed. a cura di

F. von der Leyden, Jena, 1910, II, pp. 11-12; ed. a cura di L. Schneider, Berlin, 1938, pp. 283-84.

4 Vittorio Santoli, *Wackenroder e il misticismo estetico*, Rieti, 1929.

5 Wilhelm Heinrich Wackenroder, *Phantasien über die Kunst/ Zweiter Abschnitt, II: Die Wunder der Tonkunst, III: Von den verschiedenen Gattungen in jeder Kunst*, ed. a cura di F. von der Leyden, cit., I, pp. 163-77; ed. a cura di L. Schneider, cit., pp. 203-14. Trad. it. in *Scritti di poesia e di estetica*, Firenze, 1967, p. 147.

6 Hermann August Korff, *Geist der Goethezeit, IV: Hochromantik*, Leipzig, 1953, pp. 543 ss.

7 E.Th.A. Hoffmann, *Musikalische Werke*, a cura di G. Becking, IV: *Chöre a cappella*, Leipzig (1927), prefazione.

8 Heinrich Bessler, *Die Musik des Mittelalters und der Renaissance*, cit., pp. 5 ss.

9 Wilhelm Ehmman, *Der Thibaut-Behagbel-Kreis*, in «Archiv für Musikforschung», 3 (1938), pp. 428-83 e 4 (1939), pp. 21-67.

10 Heinrich Bessler, *Spielfiguren in der Instrumentalmusik*, cit., pp. 33 ss.

11 Paul Mies, *Schubert als Meister des Liedes*, Berlin, 1928, pp. 278 ss.

12 Paul Böckmann, *Klang und Bild in der Stimmungslyrik der Romantik*, in *Gegenwart im Geiste, Festschrift für Richard Benz*, Hamburg, 1954, pp. 103-25, in particolare pp. 105 ss.

13 Otto Friedrich Bollnow, *Das Wesen der Stimmungen*, Frankfurt, 1941 (1956<sup>3</sup>), I, cap. 2: *Der Begriff der Stimmung*, pp. 33 ss.

14 Jacob und Wilhelm Grimm, *Deutsches Wörterbuch*, Leipzig, 1941, X, t. II, parte 2, coll. 3129-31.

15 Novalis, *Schriften*, a cura di P. Kluckhohn e R. Samuel, Leipzig, 1928, III, p. 269.

16 Carl Gustav Carus, *Psyche. Zur Entwicklungsgeschichte der Seele*, Pforzheim, 1846, p. 263; nuova ed., scelta e introd. di L. Klages, Jena, 1926, p. 160.

17 Paul Böckmann, *Klang und Bild*, cit., pp. 112 ss.

18 Arnold Schmitz (*Das romantische Beethovenbild*, Berlin e Bonn, 1927, cap. 6: *Kunstauffassung*, pp. 72 ss.) mostra che i romantici concepivano il compositore come un 'mago' e un 'sacerdote'.

19 Gustav Becking, *Der musikalische Rhythmus als Erkenntnisquelle*, Augsburg, 1928, pp. 174 ss.

20 Vedi sopra, p. 86.

21 Hugo Riemann, *Geschichte der Musik seit Beethoven (1800-1900)*, Stuttgart e Berlin, 1901, pp. 186 ss.

22 Heinrich Bessler, *Spielfiguren*, cit., in particolare pp. 35 ss.

23 Richard Wagner, *Mein Leben*, München, 1911, II, p. 512 (ed. 1914, p. 68), trad. it. *La mia vita*, Torino, 1973, p. 615.