

Piero Violante

Trenta postille per una stagione sinfonica

1. Ora sono Suo

Scritta tra il 1904-1905, la *Settima Sinfonia* di Mahler ebbe la sua prima esecuzione, a Praga, il 19 settembre 1908. Per l'occasione il programma di sala era scritto in tedesco e in ceco per rispecchiare in *par condicio* la situazione politica e sociale della Praga dell'epoca. Arnold Schönberg, che era stato insieme a David J. Bach un entusiasta della *Terza*, dopo un'esecuzione della *Settima*, a Vienna nel 1909, scrive in una lettera a Mahler. "Ora sono Suo senza riserve. Ne sono sicuro." E più avanti: "Sono stato a sentire la Sua musica, come se fosse stata la musica di un classico, ma di un classico che per me ha ancora valore di *modello*". E' un'asserzione che, se conosciuta, avrebbe potuto avere non poca influenza sulla ricezione futura di Mahler, per anni indicato solo come un tardo wagneriano. Schönberg, il fondatore della nuova "Wiener Schule", assume come modello ciò che gli appare un classico, la *Settima*, che, per un paradosso che ha della verità, negli anni, è stata percepita come la più "modernista" delle sinfonie di Mahler.

2. Idillio e morte

A Tribschen, vicino a Lucerna, nel 1869, Wagner si dice felice con la sua seconda moglie Cosima, ex von Bülow ma Liszt, che le regala un figlio: Siegfried, nato lì, il 6 giugno. Wagner ha 56 anni. Per la gioia il Mago compone l'*Idillio* con dei motivi tratti dal secondo e dal terzo atto del *Siegfried*. Orchestrato per un piccolo ensemble, Wagner lo fa eseguire sotto il balcone dell'amata. Un piccolo incantesimo, come ogni ascoltatore sa.

In mancanza dell'opera intera, *Preludio e Morte di Isotta* è come una pillola che blocca la fame. Musica sublime, ossessiva, oppiacea secondo Hanslick, in cui "vita e morte, senso e realtà del mondo esterno dipendono soltanto dagli intimi moti dell'anima". *Tristan und Isolde* fu composta tra il 1857 e 1859, la prima esecuzione è nel 1865. Manca a Palermo da 34 anni.

3. Punto di svolta

Prokof'ev diresse la *Quinta*, a Mosca, il 13 gennaio 1945, a pochi mesi ormai dalla fine della guerra che costò all'Unione Sovietica 11 milioni di soldati morti. Ricorda Richter: "si ergeva come un monumento su un piedistallo. Un attimo dopo era sul podio, si fece silenzio e, improvvisamente, irrupevano salve di mitraglia. [...] La sua bacchetta era già sospesa a mezz'aria. Attese e finché il cannone non cessò di sparare non cominciò. In tutto ciò vi era un senso straordinariamente forte, come se questo momento avesse segnato per tutti, Prokof'ev incluso, un punto di svolta dell'esistenza."

4. La gratitudine dei posteri

Ultima delle Londinesi, la *Sinfonia n.104 in Re maggiore* dedicata a Herr Salomon, il geniale impresario, eseguita a Londra nell'aprile del 1795, sollecita l'entusiasmo di Robbins Landon che la trova "magistrale e autorevole in ogni suo aspetto". Ma è la notazione successiva che è molto intrigante: "Il pubblico londinese dell'ultimo decennio del secolo (XVIII, ndr) merita in parte la gratitudine dei posteri per aver sollecitato nelle ultime dodici sinfonie di Haydn una maggiore libertà espressiva. La musica riflette l'atmosfera londinese sul finire del secolo: sicurezza, spirito polemico, curiosità, bizzarria, larghezza di vedute e sensibilità"

5. Per scaramanzia

La *Patetica* di Čajkovskij assolutamente autoreferenziale è pervasa da insicurezza e *malaise*. Composta nel 1893, Čajkovskij la dirige a Pietroburgo il 28 ottobre. Il lutto iscritto nella musica anticipa la morte del compositore il 6 novembre. In una lettera a Jurgenson, il 30 ottobre, aveva scritto che la sinfonia "non era stata gradita, anzi aveva procurato qualche smarrimento. Io stesso comunque ne sono orgoglioso più di ogni altra composizione...". La morte improvvisa dà alla *Patetica* un valore testamentario e premonitore con la sostituzione di un *Allegro* per il finale con l'*Adagio lamentoso*. Il sovvertimento formale indica altro. Il silenzio assorbe la forma e la vita. Gli spettatori, presentando il

tradimento per la mancanza di *happy end*, a volte applaudono alla fine del terzo tempo, all'*Allegro molto vivace*. Non per ignoranza ma per scaramanzia.

6. *Noblesse oblige*

C'era una volta a Parigi, in rue Contambert, una sontuosa dimora, dove per decenni prosperò la musica moderna. La fatina del luogo era una curiosa americana che assomigliava a Dante, parola di Stravinskij, e si chiamava Winnaretta Singer, figlia di Isaac Singer - il costruttore delle omonime macchine per cucire -, moglie del principe Edmond de Polignac, finissimo intellettuale. La principessa di Polignac, dal canto suo, era un'eccellente musicista fornita di ampia cultura generale e pittrice d'indubbio talento, sempre secondo Stravinskij. Nel suo "salon" in cui conveniva il ToutParis, in serate di "suprema eleganza", si potevano ascoltare sia perfette esecuzioni di musica antica sia le ultime melodie di Fauré. Così annotava "Horatio" ovvero Proust, già nel 1903, su "Le Figaro". Con gli anni la Polignac, grazie al suo squisito intuito, promosse musicisti che rimangono gli autori del Novecento: Debussy, Fauré, Stravinskij, Ravel, De Falla, Weill, Satie, Poulenc. A quest'ultimo la Principessa commissionò il *Concerto per due pianoforti* che, a lei dedicato, fu eseguito a Venezia, il 5 settembre 1932. Il *Concerto* è "puro Poulenc", per il suo mix di neoclassicismo e music hall in ricordo dei tempi eroici del "Gruppo dei Sei" e i dettami di Jean Cocteau. Fu un successo. Festeggiato, l'indomani mattina, nella dimora veneziana della Principessa, a Palazzo Contarini Dal Zaffo, con Rubinstein e De Falla. Noblesse oblige.

7. *Kitsch*

La *Quinta* Sinfonia fu composta da Mahler nel periodo tra il 1901-1903 e fu eseguita per la prima volta nel 1904. Mahler aveva annotato sulla sua partitura moltissime annotazioni e varianti almeno sino al 1907, se non al 1911. Annotazioni che Egon Welles ha copiato puntualmente tramandandocene. Pare che la partitura sia finita, dopo la seconda guerra mondiale, nelle mani di un privato. A conclusione di un'analisi molto affascinante, Donald Mitchell scrive: "La *Quinta* si presenta sotto forme sinfoniche veramente nuove, in cui ognuna delle parti principali rivela un approccio innovativo e sperimentale della forma. La Prima Parte divide "l'esposizione" e lo "sviluppo" e le tratta come due grandi sezioni autonome; La Seconda parte, lo Scherzo, svolge la funzione di perno centrale di vaste dimensioni sui cui ruota il dramma interno dell'opera; la terza parte infine rinverdisce e rinnova il concetto classico dell'introduzione lenta seguita da un Allegro. La struttura complessiva, tripartita in cinque movimenti, si svolge entro la cornice di uno schema tonale Do Diesis minore □ Re che racchiude il soggetto drammatico della sinfonia". Ma è interessante un'altra osservazione sul famoso Adagetto, scelto da Visconti come colonna sonora - complice Franco Mannino - per il suo film *Morte a Venezia*. Scrive Mitchell che l'Adagetto va considerato "non tanto come un momento isolato di musica lenta, quanto piuttosto - con poche ambiguità - come un'introduzione lenta al finale (un rondò), al quale si lega e si fonde senza soluzione di continuità." Pertanto estrapolare l'Adagetto come spesso accade nei concerti o alla radio, è sbagliato e lo espone al kitsch.

8. *La Valse*

Salvatore Sciarrino ha una volta affermato che Ravel è un musicista che rinveniva nella forma "concentrati tipologici". Infatti, Ravel, dice Sciarrino, scrive *La Valse* e non *Une Valse*. Composta tra il 1919 e il 1920, dopo la catastrofe della guerra, *La Valse* "descrive - afferma Restagno - con scientifica precisione la dissoluzione di un organismo biologico o meccanico minato da un male o da un difetto incurabile". Ravel, omaggiato da un festival a lui dedicato a Vienna nel '20, nella sua composizione, rispecchia in modo spasmodico ciò che Vienna "sente" in quegli anni tremendi. Affastelliamo alcune date. Il 10 gennaio 1921 *Die tote Stadt* di Korngold ebbe la sua prima a Vienna e quella sera Maria Jeritza ha fatto di *Glück, das mir verblieb*, l'ultima grande melodia di successo del teatro tedesco. Eppure quella sera, ricorda Luzi, la moglie di Erich Korngold e così ricorda anche la Jeritza, a scatenare l'ovazione fu il Lied di Pierrot cantato da Richard Mayr "il più indimenticabile dei cantanti viennesi". Ma perché quel Lied, un lento tre quarti sulla nostalgia del passato, fa scattare il teatro in una grande ovazione? Perché, secondo Harald Haslmayr, quella sera, Richard Mayr, interpretando Pierrot, una delle figure più radicate

nella tradizione popolare austriaca ma anche nel moderno - se ne ricordi l'apparizione in Schoenberg, Musil, Beer-Hoffmann, Schnitzler - per qualche minuto riuscì a mettere insieme i bei cocci artistici del distrutto mondo dell'Austria Felix. Quel valzer dalla disarmante tristezza non lasciò scampo ai viennesi che, nel '21, in una città ex- capitale di un Impero, povera, affamata, videro sulla scena dell'ex-Hofoper, un loro eroe teatrale, Richard Mayr intonare questo canto sublime sulla nostalgia del mondo di ieri. Tra il '20 e il '23 Schoenberg compose i *Cinque pezzi per pianoforte op. 23*, l'ultimo dei quali è un valzer, scritto secondo il metodo dodecafonico. Anche per Schoenberg il Valzer è un "concentrato tipologico" su cui sperimentare in continuità formale e affettiva il moderno. Con l'orecchio teso a Mahler che a partire dalla *Prima* sinfonia squadernando il ritmo del valzer, allentandolo, ne liberò fantasmi e desolazione a venire. Il 16 settembre 1923, Mengelberg, uno dei più grandi interpreti di Mahler, sceglie di dirigere per i concerti dei lavoratori viennesi, per la prima volta a Vienna, *La valse*. E' suggestivo immaginare che sarà risuonata al Konzerthaus, la sala dedicata a Franz Josef I, come uno spettrale e struggente omaggio alla memoria. Ma ancora. *La Valse*, nella sua prima francese, accolta con successo, sarà apparsa come la prima testimonianza artistica di solidarietà ai vinti. Anche se Ravel corse - anche lui - alla guerra, tuttavia si tenne lontano dallo sciovinismo becero che voleva vietare ai francesi la musica del nemico tedesco. Consolida questa idea di fratellanza post guerra la prontezza con la quale Ravel accettò di scrivere il *Concerto per pianoforte per la mano sinistra in Re maggiore* su richiesta del pianista Paul Wittgenstein, fratello del filosofo Ludwig, che aveva perso in guerra il braccio destro. Sarà eseguito a Vienna il 5 gennaio 1932 con Wittgenstein al piano diretto da Paul Hager. Un ulteriore gesto di riconciliazione. Era finita la Grande Guerra. Erano al lavoro i demoni della seconda.

9. Sguardo di Medusa

Prelude (Hommage à Ravel) per 12 strumenti fu scritto da Aldo Clementi nel 1987. In occasione dei festeggiamenti per gli ottanta anni (2005) del musicista, David Osmond-Smith ha osservato: «Il dilemma consueto "se l'amo, lo ripeto; se lo ripeto, mi annoio" solo un atto inventivo può risolverlo: ricavare dai ritorni obbligati all'oggetto musicale che ci affascina qualcosa che sia infinitamente variabile. Questo Clementi ha fatto per molti anni. Beethoven e Brahms esorcizzavano questa coazione a ripetere con le variazioni. Clementi, con la più corrosiva ironia siciliana, discioglie l'amato oggetto sonoro con la moltiplicazione canonica delle sue reiterazioni, per avvolgere, con sguardo di Medusa, in un'intricata rete minerale ciò che era una volta traccia sensuale d'un gesto umano: mutare, calcolare, aggiustare, finché l'aggregato risultante risplenda del suo proprio senso musicale, e quindi mostrare come, rallentandone le rotazioni, il suo senso possa profondamente cambiare». Paolo Emilio Carapezza ha trovato per Aldo Clementi due parametri interpretativi e scrive di "contrazione implosiva" e "massima vivacità nell'immobilità assoluta". In effetti, nelle opere di Clementi, il più interessante - per chi scrive - musicista italiano della "Fase seconda" - si realizza un continuo riflesso mutevole e immoto, come se un punto dell'universo si aprisse per riflettersi e misurarsi nel gioco astratto e serio della diversa intonazione dell'identico.

10. Scarti en blanc

Stravinskij annota nella *Poétique musicale* : "in ultima analisi ciò che conta per l'ordinamento dell'opera - per la sua cristallizzazione - è che tutti gli elementi dionisiaci che colpiscono l'immagine del creatore e fanno salire il succo nutritivo, siano ben domati, prima di darci la febbre, e finalmente sottomessi alla legge : è Apollo che l'ordina" . *Apollon Musagète* (1928), balletto classico in due tempi, coreografia di Balanchine, esemplifica il neoclassicismo come il trionfo dell' apollineo contro il dionisiaco del *Sacre*. Non piacque a Prokof'ev che gli rimproverò la povertà del materiale ricavato da scarti di Gounod, Delibes, Wagner ed anche Minkus. Tuttavia - aggiunge - tutto viene presentato con destrezza e gran perizia.

11. La Forma-Concerto

Ha scritto William Cole in un prezioso libretto *The Form of Music* : "La differenza tra un concerto e una sonata o una sinfonia sta nel fatto che nel primo il compositore divide le sue forze: una relativamente debole, l'altra relativamente forte. Una delle vie per ottenere varietà nella musica è l'uso di

differenti gradi di volume. [...] Nel concerto questo principio pervade tutta la forma e l'interesse primario deriva dal modo in cui il compositore governa le opposte forze. Perciò si può dire che il principio del concerto è nel contrasto sonoro e che il compositore è giudicato per la sua abilità di sfruttarlo preservando nello stesso tempo il principio di unità necessario in ogni opera d'arte." Nel Settecento il contrasto ha come protagonisti l'orchestra e uno strumento solista. Si esternalizza. Mozart è indicato come l'architetto-capo di questa forma. Lo strumento solista appare come l'individuazione di una soggettività che si pone all'esterno caricandosi di desiderio e memoria, ma che aspira all'integrazione comunitaria. I concerti per pianoforte di Mozart rappresentano in questo senso uno dei culmini della *Klassik*. A essi Beethoven cerca di attenersi mentre cerca faticosamente di definire una nuova soggettività che però aspira a governare l'integrazione. Un passaggio etico-politico "illuminato". Evidente il contrasto tra l'ultimo concerto per pianoforte in *Si bemolle maggiore K.595* di Mozart e il *Concerto n.5 in Mi bemolle maggiore op.73 per pianoforte e orchestra "L'Imperatore"* di Beethoven. Qui l'erranza sentimentale del *Concerto n.4 in sol maggiore op.58*, che aggrava l'espressività mozartiana, si accende di un inedito "cesarismo" fortemente dialettico. Dopo Beethoven, con Paganini e Liszt il contrasto del solista si trasforma da etico in gesto retorico-virtuosistico. Liszt s'inventa una drammaturgia pianistica che punta al gesto sensazionale. La comunità è una platea che ammira il funambolismo. All'eroismo illuminista beethoveniano subentra l'eroismo tecnico. Dopo il Vate viene il Mago che trascina nei salti dei grandi intervalli, con la mano che si stende sulla nota impossibile. Soltanto Alfred Brendel riusciva a colorare d'ironia le perorazioni eroiche del *Concerto n.1 in Mi bemolle maggiore* (1848). L'esteriorizzazione del rito è bilanciata dall'interiorizzazione frammentaria di Schumann, dall'ipersoggettivizzazione di Chopin. Il rapporto con la comunità è ormai lacerato a causa di una *malaise* che isola sempre più il soggetto. Penserà Brahms, in un ultimo tentativo, a schermare la debolezza dell'Io stracciato con la corazza della forma.

12. Brahms scortese?

Molte testimonianze ci dicono di un Brahms dal carattere scostante, freddo. Su questo tratto, ma per giustificarlo, si diffonde ampiamente Schönberg – probabilmente (visto il suo carattere) si proiettava in Brahms - affermando: "una cosa è certa, con il suo comportamento Brahms non intendeva certo manifestare la propria stima per certa gente". In effetti, altre testimonianze ci dicono di un Brahms generoso e prodigo di consiglio e di denari. L'immagine di un Brahms scortese cede poi irrimediabilmente dinanzi all'ossequio divertito e compiaciuto che "le donnine" della Kärtnerstrasse tributavano al Maestro quando la sera incedeva per recarsi nel suo locale preferito "Zum roten Igel". Dietro l'armatura di quel vecchio e panciuto signore, le donnine – forse - scorgevano i tratti del giovine bellissimo, dal profilo malinconico che Lauren ci consegna in un disegno eseguito su richiesta di Schumann. Il musicista preso a vessillo della battaglia contro Wagner e la musica a programma, aveva forse nascosto dietro una corazza, con gli anni divenuta fisica, un segreto "romantico". Forse l'enigma di Brahms sta nella ricucitura, attuata con l'esperienza e con la maestria nel maneggiare la forma, di un insanabile stracciamento? La forma come rifugio del privato? Thomas Mann, più brahmsiano che wagneriano, ha sottolineato come l'ultimo dei Buddenbrook compensasse il suo disordine interiore con una maniacale attenzione alla forma esteriore di sé. Morirà cadendo in una pozzanghera. E' forse insufficiente la forma come compensazione?

13. Mürzzuschlag

Mürzzuschlag è la prima fermata - nell'altro versante del Semmering, nella discesa verso Bruck an der Mur - del treno che - al tempo di Brahms - impiegava tre ore per inerpicarsi sull'aspra montagna, meta di Freud. Vi si recava in estate attratto certo dal suo colore scuro. Celebre stazione invernale durante la Belle Époque, Semmering è dominata da un Grand Hôtel in puro Jugend Stjl. Mürzzuschlag ha invece una dimensione più Biedermeier, confortevole, assolutamente priva di mondanità. Brahms vi soggiornò per due estati: nel 1884 e nel 1885 e vi compose la *Quarta Sinfonia*. I primi due tempi il primo anno e gli ultimi due il secondo. Era metodico Brahms. Da ottobre a metà maggio dirigeva, suonava, si occupava del Konzerthaus: poi dalla seconda metà di maggio sino a fine settembre si dedicava alla

composizione. *En petit comité*, con pochi amici e lontano dalla vita sociale viennese Brahms si dedicava al mestiere, in vacanza. A Mürzzuschlag, un delizioso museo, voluto da Abbado, lo ricorda.

14. *Aimez-vous Brahms?*

E' stato Adorno a costruire un'immagine di Brahms che confina quasi con il filisteo. "E' incontestabile e persino banale - scrive - rilevare che Brahms e come prima di lui i musicisti venuti dopo Schumann e forse già dopo Schubert, reca la firma della fase individualistica della società borghese. La categoria della totalità, che in Beethoven conserva ancora ben salda l'immagine di una società giusta, in Brahms impallidisce sempre più fino a diventare un autarchico principio estetico di organizzazione del sentimento privato: e questo è l'aspetto accademico di questo musicista." L'accademia consisterebbe nell'utilizzare la forma non per costruire una totalità "piena e giusta", ma per coprire la sua assenza senza dichiararla. Esauritasi la spinta etica che fa del musicista un pastore di popoli, Brahms in quanto individuo si rifugia, affliggendosi, nella musica. Per Adorno quest'assolutizzazione del dolore privato segna la cattiva coscienza della sua musica. La forma così assolutizzata cela il vuoto. È un rituale che impaglia il dolore. L'enigma di Brahms starebbe nella sua natura "decadente", nell'anticipare ciò che sarà la costante degli spiriti *fin de siècle* ovvero la loro impotenza. È Nietzsche a sentenziare senza perifrasi che l'opera di Brahms esprimeva la "melanconia dell'impotenza". Questa melanconia ha sempre affascinato il pubblico. Ma la definizione non basta, come non basta l'attribuzione dello statuto della "cattiva coscienza". L'uso della forma di Brahms fa avanzare oggettivamente il linguaggio musicale? Questa rete sul vuoto esistenziale disegna nuove figure? Questa è la via da battere per scoprire l'enigma Brahms. Ed è una via che Schönberg indicò nel saggio *Brahms, il progressivo*. Allora Schönberg cercò di superare l'antinomia Wagner-Brahms con un'argomentazione che partiva dalla "mistica" corrispondenza fra le date di Brahms e di Wagner: "Il centesimo anniversario della nascita di Brahms, il 1933, coincise con il cinquantesimo anniversario della morte di Wagner e ora, mentre sto scrivendo questo saggio (1947), noi commemoriamo il cinquantesimo anniversario della morte di Brahms. I misteri celano una verità, ma stimolano anche il desiderio di scoprirla."

15. *Le Massacre*

La prima esecuzione a Parigi, il 29 maggio 1913, del *Sacre du Printemps* fu un solenne fiasco (tutti a urlare che si trattava piuttosto del *Massacre du Printemps*) e insieme una data di non ritorno non solo per la storia della musica. Non è con l'entrata dei tedeschi a Parigi che finisce il *mondo di Ieri*. Quel mondo era già scomparso con l'arrivo di questo barbaro "raffinatissimo" che aveva visto in sogno una giovinetta che danzava, fino all'estenuazione, davanti ad un gruppo di morbosi vecchioni. Da questa idea nacque *Le sacre* che esalta il risveglio della natura nella sua disperata crudeltà. *Le sacre* scavalca le mediazioni della civilizzazione per affondare in una natura, al di qua della storia, dall'aggressività non addomesticata. Molti hanno riflettuto con amarezza su questa predilezione della forza istintuale in un momento in cui la brutalità scompaginava l'Europa. *Le sacre* attesterebbe una fascinazione della dialettica carnefice-vittima che attraverserà tutta la cultura europea dopo la Grande Guerra? *Le sacre* ha una forza espressiva che ancora oggi rimane inalterata: "Sull'orchestra del *Sacre* pare che sia passato – ha scritto Mila – un acido il quale abbia bruciato con spietato coraggio ogni superfluità, ogni lusso inessenziale."

16. Il sibilo del moderno

"La Prima sinfonia inizia con una lunga nota tenuta degli archi, tutti con armonici ad eccezione del terzo gruppo più grave dei contrabbassi, arrivando sino al la sopracuto, un suono dal sibilo fastidioso, simile a quello emesso da certe locomotive antiquate. Questa sonorità consunta discende dal cielo simile ad un logoro sipario e affligge l'orecchio così come una metallica coltre di nubi ferisce l'occhio sensibile" (T.W. Adorno)

Con le sinfonie di Mahler, a partire dalla *Prima*, la forma-sinfonia ricebra o immagina di ricebrare l'unità individuo-collettivo fissata dall'universalismo etico di Beethoven. Il luogo di questa celebrazione è normalmente l'ultimo tempo il Finale. Bekker, difatti, scrive di Mahler come di un

musicista che costruisce la sinfonia in funzione del Finale, come il luogo della irruzione, della ricapitolazione e della esplosione tematica. E' il caso della *Prima*. Dopo la marcia funebre, irrompe un urlo lancinante, “ il grido di un cuore ferito nel profondo”, con una pressione fonica inaudita e senza precedenti nella storia della musica. Il processo di frammentazione dei motivi che intesse tutti i tempi della sinfonia, attraverso una complessa rielaborazione motivica alla fine con grandi clangori sembra ingessarsi nell'oro dell'eroe. E' una monumentalizzazione del sé precaria: la *Seconda* e poi la *Terza* e via via la *Sesta*, la *Settima* ricominciano daccapo il romanzo della lacerazione e della sua difficile ricomposizione stratificando nella scrittura additivamente memorie e figure musicali di scacchi e mezze vittorie. Nel suo insieme le sinfonie di Mahler sono un labirinto stratificato di un'esemplare, universale, biografia infelice.

17. Il laboratorio Mahler

Nella *Prima* di Mahler emergono due elementi strutturali costanti del sinfonismo mahleriano: l'atemporalità e la spazializzazione. La loro presenza così ben profilata aiuta a capire perché della *Prima* non si possa parlare come di un'opera d'inizio, come di un avvio del sinfonismo mahleriano, ma di un'opera che è prima soltanto per il numero che porta. E a maggior ragione se si considera che la storia della scrittura e delle revisioni della *Prima* che va dal 1884 al 1896 si intreccia con la scrittura dei *Lieder eines fahrenden Gesellen*, *Das Klagende Lied*, *Seconda sinfonia*, *Terza sinfonia* e *Quarta*. Insomma la *Prima* è parte di un laboratorio mahleriano in progress. Detta in modo tranciante, a mio modo di vedere, non c'è una *Prima* e poi una *Seconda*, una *Terza*, una *Quarta*, v'è invece una compresenza della *Prima* con la musica che verrà dopo ma che nel compositore preesiste. Come se, con tutta l'approssimazione necessaria, in Mahler, nella sua scrittura agisse una memoria non tanto del passato ma quanto del suo futuro. Ciò non esclude che delle sinfonie mahleriane si possa fare una periodizzazione probabilmente a partire dalla *Quinta* e che si possa individuare una fase matura e una addirittura tarda, lo *Spätwerk*, come argomenta Schnebel, anche se le date di scrittura e di esecuzione si accavallano e si intrecciano.

18. La Quarta di Mahler

“Le analogie fra la *Prima* e la *Quarta* Sinfonia – ha scritto Giuseppe Pugliese - sono di due ordini: il primo riguarda la struttura, in quattro movimenti, l'altro lo strumentale. Molto più nutrito, massiccio quello della *Prima* anche se siamo ancora lontani dai giganteschi apparati berlioziani delle altre sinfonie, mentre la *Quarta* appartiene, con l'ultimo movimento, al gruppo delle sinfonie vocali, e con esse si completa il ciclo delle *Wunderhornsymphonie* (sinfonie del *Corno magico*). E qui si conclude ogni possibilità analogica. Grandi, mature sinfonie entrambe, esse esprimono sentimenti, immagini diverse originali nella superba concezione architettonica, nonostante l'apparente ossequio alle forme tradizionali. La *Quarta* contiene maggiori raffinatezze strumentali, e non rappresenta affatto un ritorno al genere più leggero. È una sinfonia che non spezza ma rinsalda il filo che conduce dalla ciclopica *Terza*, alla gigantesca *Quinta*; ed è una sinfonia che contiene alcuni dei più alti, dolorosi lirismi mahleriani, alcune delle sue più caste, interiori meditazioni.”

Al fischio della locomotiva della *Prima*, nella *Quarta* il sipario si solleva su uno staccato dei flauti e un ribattere dei sonagli. Karajan sapeva sprofondare quel ribattere di sonagli per trasformare la sinfonia nel racconto di un sogno che riguarda la felicità perduta dell'infanzia. La drammaturgia dell'intera sinfonia deriva da questa profondità dello spazio.

19. Temps retrouvé

La *Sinfonia n.15 in La maggiore op.141* “simile a un proustiano *Temps retrouvé* – scrive Franco Pulcini – conclude in modo luminoso e illuminante il ciclo sinfonico di Šostakovič, che rivede ora la propria storia con il distacco degli anni e sentendo la morte ormai imminente. Gli sberleffi, i lamenti funebri, la vicenda del suo stile e del suo paese sono riflessi in uno specchio magico di cristallo che trasforma tutto in una catena di simboli. Anche la divaricazione fra le opposte tendenze della sua poetica – il comico e il funebre – è svolta in forma di doppia citazione: Rossini-Wagner. Lui pare lì a guardare e commentare con sublime prosa d'arte la vita e l'opera di un altro che non è più.”

20. In fuga dal “dover essere”

Ho sempre trovato estremamente sorprendente il fatto che l'ingenuo Hans Castorp scopra la musica, nell'età della sua riproduzione tecnica, attraverso *Carmen* e l'*Après-midi d'un faune*. Thomas Mann nella *Montagna Incantata* con sovrana acutezza critica accomuna le due opere, altrimenti incomparabili, nel tema della libertà. Dapprima Castorp ascolta dalla *Carmen* la scena famosa in cui la bella sigaraia dinanzi al militare tesse l'elogio della libertà *enivrante*; quindi si lascia sedurre dalla pagina di Debussy che Mann descrive come la fuga dal *dover essere* tedesco: ancora una volta la libertà, ma nello stiracchiamento sensuale di un fauno in un pomeriggio qualunque. In questa predilezione per Bizet e Debussy, Mann cerca di cancellare il tempo in cui, allo scoppio della Grande Guerra, francesi e tedeschi contrapposti volevano ascoltare solo la musica di casa. Anche la musica era scesa in trincea.

21. Neoclassicismo *high life*

E' stato osservato che Mendelssohn costituisce il primo esempio di autore neoclassico: un musicista in cui la classicità è ripescata attraverso l'intelletto. La legittimità di questa definizione troverebbe il suo riscontro esistenziale nella collocazione alto-borghese del musicista, nel suo vivere senza affanni o forse nel chiudere questi affanni sotto la struttura e la forma, trovando anche una prospettiva storiografica, sino ad allora poco praticata, per costruire il canone tedesco. Mendelssohn riscopre Bach. L'assiduità con il vecchio Goethe potrebbe gettare luce su questi meccanismi: l'aspirazione all'olimpicità anzi la sua asserzione in Goethe passa attraverso la negazione del *Werther*; l'aspirazione all'olimpicità di Mendelssohn non trova all'esterno simili castrazioni, probabilmente si è trattato di “scottature” interne. Il fatto di bruciare tutto in testa lo porta sulla via del recupero e perché no dell'astratto intellettualismo. Accade che in Mendelssohn la celebrazione del *Beruf* sveli una lacerazione che è ricomposta nella saldezza architettonica (si pensi alla monumentalità della sinfonia “La Riforma”). Mendelssohn non è ancora Brahms, ma è già l'esempio per Strauss, per chi si pone a seguire con prontezza e sottomissione il cammino della sua società, anche se con qualche smorfia di disgusto.

22. Io sono un'ombra di perduti giardini

Alto, faccia d'uccello, una voce molto scura. Uomo schivo, cultore di orchidee, rose, Sèvres. Ordinatissimo archivista dei suoi preziosi carteggi per la storia musicale del Novecento. Tra i suoi interlocutori René Leibowitz. Incontrai Camillo Togni (1922-1993), a Taormina nel '75, quando Mario Bortolotto espugnò quel festival malconcio per la nuova musica, riuscì a confezionare un omaggio a Togni, e in un convegno con D'Amico, Casini, Rognoni, Sciarrino, passò per le armi Ravel decidendo che era interessante più o meno solo sino al '14. Sciarrino tentò un salvataggio parlando di un musicista che rinveniva nella forma “concentrati tipologici”: *La Valse* e non *Une Valse*. Togni disse che si era occupato solo dei viennesi e non s'interessava di Ravel. Aveva studiato con Casella e pianoforte con Arturo Benedetti Michelangeli. La sua famiglia aveva salvato il grande pianista da un'aggressione fascista. Nella sua prima apparizione a Palermo, alle Settimane di Nuova Musica nel 1960, eseguì con Gazzelloni la sua *Sonata per flauto e pianoforte*. Insieme l'avevano suonata nel 1954 a Darmstadt. Togni aveva da subito frequentato i *Ferienkurse* e con Luigi Dallapiccola è il primo musicista italiano che fa propria la dodecafonia. Attesta la sua devozione una lettera a Schönberg, in occasione dei 75 anni del maestro viennese, che gli valse un'incoraggiante e imperativa risposta sulla necessità di resistere: “Mai abbandonare, anche a costo di scontrarsi con il mondo intero”. La sua musica, come ha scritto Bortolotto che l'adora (cosa rara), si colloca “tra il cromatismo di alta densità di Schönberg e la strumentazione di filigrana di Webern.” L'estremo nitore formale governa una forte tensione espressionista. Togni era affascinato da Georg Trakl, il grande poeta espressionista che - richiamato come ufficiale di sanità allo scoppio della Grande Guerra, sconvolto dal massacro della battaglia di Godrek in Galizia, nei primi di ottobre del '14, dove si prodigò al limite del sacrificio - morirà in novembre dopo un ricovero e un tentato suicidio. L'affezione a Trakl risale al '55 con *Helian di Trakl*, cinque Lieder per soprano e pianoforte, su commissione della città di Darmstadt, che Togni esegue al pianoforte con Lydia Stix, la leggendaria interprete di *Lulu*. E' del 1961 la versione per soprano e

orchestra, eseguita a Palermo nella Seconda settimana di Nuova Musica. *Gesang zur Nacht di Trakl* per contralto e orchestra è del 1962 ed è eseguita a Venezia con un'altra icona della nuova musica Carla Henius. Togni torna al *Gesang zur Nacht di Trakl* - una sorta d'incancrenimento della tensione novalisiana - nel 1965, con i *Sei notturni* per mezzosoprano, due pianoforti, violino e clarinetto. Una struttura fonica assolutamente ridotta in punti o strappi e che appunto rinvia all'essenzialità weberniana. Li ascoltammo a Taormina. *Some other where* per orchestra è del 1977, lo stesso anno in cui Togni compone *Blaubart*, forse il suo capolavoro, ancora da Trakl, opera in un atto realizzata a Venezia con la scenografia di Michele Canzoneri. Era l'inizio di una trilogia - rimasta incompiuta - ma seguita nel 1981, ancora su testo di Trakl, da *Barabbas*. Forse la cifra estetica di Togni è tutta condensata in un verso di Trakl: "Io sono un'ombra di perduti giardini".

23. Una terza via

"Il sacro e il profano, il carattere e il caratteristico, l'essenzialità della melodia contadina magiara e il pittoresco si conciliano nel *Concerto per orchestra* (1943), unificato dalla *Stimmung* fondamentale del compositore, che è la nostalgia dell'esule, o spasimo intenerito della rievocazione". Così Massimo Mila in un volumetto che raccoglie le lezioni di un corso universitario su Bartók. Per Mila "la grandezza del musicista non sta nell'aver aperto ad altri una via, quanto nell'aver trovato per sé, pur partecipando a tutte le tendenze e a tutti i tentativi della musica moderna, una soluzione artisticamente valida ai problemi del linguaggio musicale". Soluzione - aggiunge Mila - che non si potrà identificare né con il neoclassicismo né con l'espressionismo dodecafonico. Un giudizio equanime che dovrebbe quietare gli antropologi che accusavano Adorno di non citare mai Bartók nella *Filosofia della musica moderna*. Tra l'oggettività di Stravinskij e la soggettività di Schönberg, Bartók proponeva una terza via che - come dice Mila - valeva solo per lui. Il fallimento della diarchia dialettica probabilmente rende Bartók oggi più interessante. E' il caso della *Sonata per due pianoforti e percussioni* e la sua trascrizione per orchestra.

24. Leoš Janáček, outsider

"Il fatto che Leoš Janáček (1854-1928) considerasse se stesso (che pur era stato allievo e amico di Dvořák. ndr.) come un *outsider*, carente nell'assimilazione della grande tradizione europea, dimostrò di essere la sua salvezza. Ciò lo mise in grado di ripensare le basi del suo materiale musicale: egli cercò le fonti melodiche negli schemi del linguaggio parlato mentre, in questioni di organizzazione musicale, preferì un tipo di struttura cumulativa e ripetitiva, evitando in tal modo i problemi della coerenza tematica che sorgono dal tradizionale stile sinfonico. A dispetto della sua data di nascita, la maggior parte della sua produzione cade in un periodo successivo al 1900 e i temi che egli esplora nella sua opera ha un forte impronta di modernità". Così scrive Bojan Bujic, in un capitoletto di un saggio su *Le tradizioni nazionali*, dedicato al nazionalismo ceco che le musiche di Smetana e Dvořák "occidentalizzarono decisamente incorporando le caratteristiche della tradizione germanica. La tensione tra i due tipi di estetica - la fede nell'importanza della struttura sinfonica e l'opposta tendenza verso un suo allenamento, imposti dalla natura rapsodica del materiale melodico - fu uno dei problemi che avevano assillato Dvořák a suo tempo.". E di fatti le grandi interpretazioni della musica di Dvořák sono quelle che indicano il dissidio ma insieme tengono la tensione per un'unità dell'impianto formale. Janáček, soprattutto nelle sue opere teatrali, a partire da *Jenůfa* (1904) sino a quell'aspro capolavoro modernista, la sua opera ultima, *Da una casa dei morti* (1928), cercò di superare la contraddizione con una forma che rinunciava all'architettura formale procedendo per accumulazioni e implosioni. E' il caso di *Da una casa dei morti* che sembrò appartenere alla nuova musica: una nuova musica scritta da un autore che generazionalmente non le apparteneva. Le dinamiche esasperate, il suono acuminato e allucinato degli strumentini, il grottesco pomposo dei fiati che danno il timbro inconfondibile della partitura, le tessiture aspre e tese degli archi, l'estrema varietà ritmica. Il vecchio Janáček indicava in quegli anni una via del tutto inedita, una vera terza via, lontana dalle lusinghe neoclassiche o dalla dodecafonia, creando un espressionismo che rivaleggiava, con mezzi diversi, con quello austriaco e tedesco. Scrive Milan Kundera: "Janáček è in effetti l'unico grande compositore che si possa definire "espressionista" nel senso letterale della parola: per lui tutto è espressione, e una nota ha diritto di esistere solo è espressione." *Taras Bulba* (1918), rapsodia dal racconto di Gogol', per l'accentuata ruvidezza e

complessità timbrica, e per questo suo continuo e imprevedibile smottamento dinamico sembrano consegnarci una forma d'iperrealismo espressionista.

25. *Bruckner, malgré lui*

Per Luigi Rognoni, il processo romantico dell'allargamento sinfonico trova il suo coronamento in Anton Bruckner (1824-1896) eletto dai wagneriani come il contraltare di Brahms. Bruckner, sostiene Rognoni, conclude “il processo romantico in modo imponente: alla “mancanza di forma elevata a principio” denunciata da Hanslick in Wagner, Bruckner risponde con la forma musicale per eccellenza, la sinfonia elevata all'ennesima potenza costruttiva e alla sublimazione del sentimento mistico dell'arte. Il sensualismo wagneriano, il “fumo dell'oppio suonato e cantato” sembra così purificato dall'aspirazione mistico-religiosa” del musicista che dedica la sua *Nona*, l'ultima sinfonia, a Dio. “Questo allargamento – continua Rognoni - trasumanante verso un'architettura di proporzioni gigantesche, questa *Steigerung*, che caratterizza la sinfonia bruckneriana, se finisce con rinchiudersi in un misticismo contemplativo, che rifugge dal mondo e inestetizza in sé contenuti espressivi, ormai consunti dell'esperienza romantica, non manca di esercitare il suo influsso indicativo: proprio in rapporto a Mahler che spinge l'allargamento ad una accesa interiorizzazione non per evadere dal mondo, ma per documentarlo con scottante sincerità esistenziale, operando nel contempo una decisiva rottura carica di anticipazioni nel linguaggio musicale postromantico.”

26. *Epitaffio*

La *Sinfonia in sol minore K.550* di Mozart e la *Sinfonia in Do maggiore “La Grande”* di Schubert - Riccardo Muti, alla testa dei Wiener Philharmoniker, le impaginò insieme, tempo addietro, per un concerto a Palermo - rappresentano una sorta di epitaffio della *Klassik* viennese. L'accostamento di questi due capolavori che riflettono sulla morte, svela due stadi differenti di un processo unico e irreversibile che indica la fascinazione dell'*homo austriacus* per il dissolvimento. Dice della sua propensione alla malinconia panica che, con l'affermarsi del moderno, si trasformerà in debolezza identitaria, depressione e angoscia. Se Mozart, nell'insistenza costruttiva di un contrappunto inteso in funzione drammaturgica, affida alla *Sinfonia in sol minore* una sorta di protocollo con “una cruda oggettività senza riguardi” al di qua dell'etica e rivela delle forme chiuse e sublimemente manierate il carattere di fermaglio su un soppalco di contrasti e tensioni; nella sinfonia che Schubert compose nel 1828, nell'ultimo anno della sua brevissima esistenza (sarà eseguita soltanto nel 1840), assistiamo, dopo la tempesta etica di Beethoven e lo sfioramento corale e vocale della *Nona*, ad una dissoluzione della oggettiva comunicazione della tradizione, con l'emersione di una scrittura efflorescente di un racconto interiore, di un vagabondaggio senza scampo, fuori le mura, in “una regione dove non possiamo ricordare d'essere già stati prima”. È qui che si comincia a respirare l'aria di altri pianeti mentre il tempo musicale appare liberato affidandosi alla ricapitolazione di sé, alla reminiscenza del ritmo popolare come orizzonte della “malinconia”. Con *La Grande*, per la sua “divina lunghezza”; per il tema del corno iniziale e del quale ben si ricorderà Bruckner per la sua *Romantica*; o per la memoria di una trombetta sincopata che rimandando alla *Trivialmusik* apre alle cartoline dell'infanzia di Gustav Mahler; Schubert si collega all'ultimo Mozart per scavalcare Beethoven e consegnarsi all'orecchio romantico ma soprattutto al malessere fin de siècle. *La Grande* come epitaffio della condizione austriaca.

27. *Wien, Wien, nur du allein*

In una conferenza del 1920 Felix Salten intesse l'elogio di Vienna come stazione centrale della musica. “Una passeggiata per la città – scrive Salten – equivale ad una scorribanda lungo i capitoli più grandi e importanti della storia della musica. In questa casa al Kohlmarkt, una volta abitò Haydn. Giusto accanto ecco l'insegna del suo editore Artaria, che sarà l'editore di Beethoven. Nella stretta Seitengasse, che da qui scorgiamo, si erge il palazzo del principe Esterházy, di cui Haydn fu per lungo tempo Kappelmeister. Bastano pochi passi per attraversare il Graben e lasciandoci Santo Stefano alle spalle ci troviamo nella Schulestrasse dinanzi all'alta tetra misera casa da dove Mozart ha inviato al mondo un grande tesoro *Le nozze di Figaro*.” Allo sguardo di Salten la topografia viennese diventa un modo per inseguire le tracce del genio musicale: un breve cammino e là dove lo sguardo da dentro la

città si apre sulle colline del bosco viennese, là sulla Mølkerbastei abitò Beethoven. E ancora: due passi fuori le mura per ritrovare la casa dove nacque Schubert. Mentre sulla via del ritorno ci s'imbatte nella chiesa nella quale Bruckner suonava l'organo. Preso dal gioco dell'immaginazione, del *flâneur*, Salten rincorre la figura di Bruckner che sembra nuotare nei vestiti sempre larghi: o si incanta dinanzi al maestoso incedere di Brahms dagli occhi blu; o intravede la figura nervosa di Gustav Mahler dal profilo così intensamente spirituale. Tutti, dice Salten, hanno vissuto a Vienna, hanno creato qui le loro opere. Tutti sono divenuti la voce musicale di questa città. Una portentosa continuità da Haydn, Mozart, Beethoven e Schubert sino a Brahms, Bruckner e Mahler.

28. *Da due a quattro*

Delle otto sinfonie scritte da Schubert, almeno due *L'Incompiuta* e *La Grande*, occupano un luogo privilegiato nella contemporanea programmazione musicale e sono generalmente considerati due capolavori. “Se questo è vero, scrive René Leibowitz, - all'inizio del grande saggio *Tempo e carattere nelle sinfonie di Schubert* - ci dobbiamo domandare: com'è riuscito Schubert a raggiungere questo stadio supremo di grandezza sinfonica? Questa domanda immediatamente rinvia all'importanza delle sinfonie precedenti, dal momento che è inconcepibile che esse non abbiano preparato, in un modo o nell'altro, il terreno per le sue due ultime sinfonie. In altri termini, le prime sei sinfonie devono contenere degli elementi di un'importanza capitale la cui comprensione ci farà cogliere la perfezione delle sue ultime sinfonie. Sembra egualmente evidente che data la perfezione delle ultime due, le prime sei devono necessariamente contenere elementi di grande bellezza così come caratteristiche degne di essere conosciute. Siamo arrivati a questa conclusione relativamente presto nel corso della nostra carriera e abbiamo inserito nel nostro repertorio tutte le sinfonie di Schubert. Ciò spiega e probabilmente giustifica il nostro desiderio di intraprendere un'analisi simile a quella di Kolisch sull'opera di Beethoven. Tuttavia il nostro desiderio si appoggia su altri fattori ancora: in primo luogo siamo stati raramente soddisfatti dalle abitudini d'interpretazione che si applicano alle rare sinfonie di Schubert che di solito si ascoltano nei concerti, e noi stessi ci siamo sottomessi per lungo tempo a difficoltà e dubbi considerevoli cercando di elaborare quel che ora ci sembra possa costituire un'interpretazione autentica.”

Il saggio di Leibowitz è del 1971 e svela superficialità ed errori di lettura che offuscano il senso delle sei sinfonie precedenti. Tuttavia Schubert non riesce a eguagliare Beethoven e l'idea di avere in repertorio tutte le sinfonie sembra un miraggio, anche se negli anni si è leggermente allargato includendo la *Quarta*: “La Tragica” e la *Quinta*. *Da due a quattro*. Anche questo maggio/omaggio schubertiano della FOSS non sfugge alle restrizioni canoniche.

29. *Der Wanderer*

Il Lied, il Lied tedesco è “la forma musicale che più di ogni altra sa disvelare con estrema sinteticità in un momento fuggitivo il punto cruciale del destino di una vita”. Quest'ammirata definizione di Gioacchino Lanza Tomasi risuona dell'esperienza di ciò che Thomas Mann ha definito il “Lied artistico” in contrapposizione alla musica di consumo coeva: la forma che si sviluppa con Schubert e, che con Brahms, Wolff, Mahler, Strauss, Berg diviene il più segreto protocollo dell'essere gettati nel mondo. L'Ur-Szene è quell'abbandonare il tepore delle mura domestiche, la sicurezza di quelle pareti che l'occhio interiore percepisce come minacciate e pronte al collasso. Coglie Schubert l'attimo in cui l'uomo stanziale del confortevole biedermeier si trasforma in viandante per divenire fantasma di se stesso e svanire con i suoi fantasmi. Là fuori nel freddo mentre tutto diviene consueto/inconsueto, *heimlich/unheimlich*, consumando nel confronto lo straccio di sé che corre fuori, per inseguire l'idea di un sogno d'amore e per raggiungere, nonostante un sussulto di potenza, la sventura. La *Winterreise* racchiude il segreto della forma che, inoltrandosi nel fine secolo, percepisce dapprima con ansia, poi con acidità la rarefazione di sé.

30. *Placca schubertiana*

Luciano Berio racconta in un saggio *In margine alla “Sinfonia Incompiuta” di Schubert* (1989) che “da diversi anni i curatori della Franz Schubert Ausgabe lo sollecitavano a fare qualche cosa prendendo

spunto da Schubert. [...] Allora mi hanno spedito degli schizzi che Schubert aveva tracciato cinque settimane prima di morire, tra cui un progetto di una Decima sinfonia in Re maggiore e degli schizzi per pianoforte non ancora orchestrati. Come in tutti gli schizzi c'erano delle zone vuote e delle pagine in cui la scrittura era interrotta. [...] Decisi di orchestrare questi schizzi così come l'avrebbe fatto Schubert. Mi restava il problema dei punti vuoti. Alcuni musicologi – in modo un po' disonesto, diciamo pure – si sono messi nei panni di Schubert ed hanno completato i suoi schizzi dicendo di averlo fatto come l'avrebbe fatto lui. Il problema è identico a quello del restauro dei dipinti di Cimabue o di altri affreschi danneggiati dai secoli e dall'umidità. Si potrebbe decidere di completarli, come si faceva in passato: oggi invece non si procede più così: piuttosto si ricopre la parte mancante con del cemento o del gesso. [...] Ho quindi fatto la medesima cosa con Schubert: nei vuoti ho collocato “un cemento musicale”. Dappertutto, dove egli s'interrompe, si trova questo cemento fatto di materiale schubertiano. Ho polverizzato tutte queste cose molto belle, pertinenti, tutte le opere passate nella sua testa durante le ultime settimane di vita. Ho collocato una placca schubertiana tra uno schizzo e l'altro. Ne sono molto fiero e non solo perché l'orchestrazione mi sembra “schubertiana”: conosco Schubert molto bene poiché gli ho fatto una specie di “operazione al cervello” per capire come avrebbe realizzato l'orchestrazione. Ma è sempre Schubert ad avere l'ultima parola: ogni “cemento” è preceduto da una sospensione, un colore schubertiano pressoché immobile, *pianissimo*, quindi arriva lo schizzo successivo e Schubert ricomincia.”
