



anche piuttosto estese, come nel caso del concerto, che nonostante non sia stato oggetto di particolari attenzioni da parte dei teorici di età classica è tuttavia ben illustrato da Heinrich Christoph Koch nell'ultimo decennio del Settecento, secondo la nota concezione dialogica dei rapporti fra il solista e l'orchestra.

Alla musica da camera, al quartetto e al quintetto per archi sono dedicati lemmi distinti, così come al pianoforte, strumento che proprio fra Settecento e Ottocento provoca una rivoluzione nel mondo musicale occidentale.

Al lettore il piacere di consultare queste ed altre voci del *Vocabulaire de la musique de l'époque classique*, seguendo la propria curiosità o lasciandosi guidare dai rimandi proposti da Michel Noiray.

[g. a.]

CESARE FERTONANI, *La memoria del canto. Rielaborazioni liederistiche della musica strumentale di Schubert*, Milano, LED, 2005 ("Il Filarete: Collana di studi e testi", Università degli Studi di Milano, Pubblicazioni della Facoltà di Lettere e Filosofia), 21 es. mus., pp. 367, € 30,00, ISBN 88-7916-275-3

*La memoria del canto* di Cesare Fertonani è uno studio dettagliato e puntuale di tutte le opere cameristiche di Schubert che si trovano in stretta relazione con uno dei suoi *Lieder*, partendo dalla convinzione che "in tutte le composizioni strumentali di questo autore caratterizzate dall'autocitazione e rielaborazione liederistica su vasta scala vi sia una relazione profonda e organica con i brani in esse riutilizzati". L'accento non è posto ovviamente soltanto sull'autocitazione: non si tratta affatto di un elenco di parentele e derivazioni, dal momento che "la produzione sinfonica, da camera e per pianoforte del musicista viennese è disseminata di citazioni, allusioni e reminiscenze liederistiche"; al contrario le opere analizzate, ognuna in un capitolo a sé, sono solo otto, quelle in cui la citazione non si limita ad essere "incidentale e parentetica", ma svolge un fondamentale ruolo strutturale: *Forellenquintett* D 667, *Wandererfantasie* D 760, i quartetti *Rosamunde* D 804 e *Der Tod*

*und das Mädchen* D 810, *l'Otetto* D 803, le *Variazioni su "Trockne Blumen"* D 802, la *Fantasia "Sei mir gegrüßt"* D 934 e il *Trio* D 929. A destare l'interesse di Fertonani è piuttosto la "rielaborazione liederistica su vasta scala": ovvero come la presenza di un *Lied* in uno dei movimenti possa essere considerato il germe dell'intera composizione, dal momento che tutta la influenza, in termini di struttura, di scelte tonali, di costruzione della melodia.

Nella breve analisi della bibliografia sull'argomento che Fertonani svolge nell'*Introduzione* (ma al termine del volume si trova una lunga ed esauriente nota bibliografica) viene messa in luce la scarsità di studi sul procedimento dell'autocitazione in Schubert, che si scontra con una diversa situazione per quanto riguarda il caso di Mahler, grazie in larga misura ai contributi di Constantin Floros; colpisce il fatto che, se Mahler indubbiamente nelle sue sinfonie "liederistiche" è influenzato da Schubert, gli studi sull'autocitazione schubertiana debbano partire dai contributi apportati alla conoscenza di Mahler, compiendo un percorso inverso rispetto a quello storico. Fertonani mette in luce come l'unico altro volume di largo respiro che affronta queste opere sia quello di Michael Raab, *Franz Schubert. Instrumentale Bearbeitungen eigener Lieder*, pubblicato nel 1997, quando lo studio di Fertonani era già a buon punto. Fertonani coglie l'occasione che gli si offre, nel menzionare il volume di Raab, per mettere in evidenza lo scoglio che Raab ha prudentemente evitato e al quale egli è invece audacemente andato incontro, superandolo brillantemente e facendone il cuore del suo studio: il problema dell'interpretazione semantica, cioè della necessità che la relazione tra *Lied* e composizione strumentale crei anche, in certo qual modo, una relazione tra testo poetico e musica strumentale.

Perfettamente conscio dei pericoli cui andava incontro, e soprattutto di quello di confondere le composizioni di Schubert con la musica a programma, Fertonani non ha voluto però sottrarsi alla sfida, sottolineando che "Se infatti non esistono né i presupposti né tanto meno le condizioni estetiche per considerare le composizioni in questione come musica a

programma, la citazione e rielaborazione liederistica comporta d'altro canto il riferimento alla componente semantica del brano originario, identificata anzitutto nel testo poetico che sottende e compenetra la sostanza musicale citata e rielaborata".

Dopo la breve introduzione, il volume si articola in nove capitoli, il primo con funzione prefatoria e i seguenti dedicati ciascuno ad una delle otto composizioni prese in esame. Scopo del primo capitolo, "Citazioni e rielaborazioni liederistiche", è di fornire il quadro d'insieme all'interno del quale vanno inserite le analisi delle singole opere, concepite in modo da essere indipendenti l'una dall'altra. Il lettore potrà infatti limitarsi a leggere il solo primo capitolo, se interessato essenzialmente al quadro d'insieme, mentre i capitoli successivi possono anche essere intesi come una approfondita e minuziosa guida all'ascolto di ogni composizione.

La citazione, che può essere evidente o nascosta, destinata ad un pubblico vasto o viceversa solo ad alcuni iniziati, è un procedimento di per se stesso letterario, poiché prevede un'attività mnemonica di confronto tra due o più testi, che essi siano letterari o d'altro genere. Fertonani ripercorre quindi tutto il percorso del concetto di "idea poetica" come principio estetico, in relazione non solo a Schubert ma anche a Beethoven e Schumann, e traccia poi l'evoluzione della pratica della citazione di un brano vocale in un pezzo strumentale dal Settecento a Schubert e da Schubert ai suoi epigoni. All'interno delle otto composizioni strumentali prese in esame vengono individuati dei tratti ricorrenti, il primo dei quali è che la citazione costituisce la sostanza tematica del movimento lento, spesso in forma di variazioni. In questo modo la citazione si trova ad essere il vero e proprio cuore della nuova composizione, sia per la posizione centrale in cui viene collocata dal compositore, che per l'influsso che esercita sugli altri movimenti, con cui intreccia "relazioni di natura motivica, intervallare, ritmica e armonica secondo un intento ciclico" che convive e si combina con la forma di sonata classica. Tuttavia a questa forza di attrazione, che potremmo definire centripeta e che dal *Lied* si

irradia su tutta la composizione, se ne oppone una inversa, che fa sì che lo stesso *Lied* si trovi modificato e stravolto da elementi a lui estranei, provenienti dalla periferia, ossia dagli altri movimenti della composizione. Così la citazione non è mai pura riproposizione di materiale precedente, ma piuttosto uno sguardo ironico (nel senso dell'ironia romantica) che mette in luce il distacco del compositore proprio tramite questi corpi estranei che vengono inseriti, e la cui presenza invita il lettore a seguire lo stesso percorso di allontanamento e messa in prospettiva. In questo senso la forma della variazione si rivela la più adatta a questo percorso della memoria, che ambigualmente ripete il passato in modo ossessivo eppure continuamente lo deforma.

Metà delle opere prese in considerazione da Fertonani si concentrano nel 1824 (i due quartetti, *l'Otetto* e le *Variazioni su "Trockne Blumen"*), anno in cui invece è ridottissima la produzione liederistica: si tratta di un modo di affrontare il problema della "grande forma", cercando una possibile "via verso la grande sinfonia", secondo le parole del compositore. Gli esperimenti di Schubert si limiteranno però alla musica da camera, senza cercare di applicare il principio dell'autocitazione come nucleo generatore ai lavori sinfonici; ma la sua eredità è percepibile nelle sinfonie di Mahler.

Le autocitazioni di Schubert si basano di solito su quei *Lieder* che all'epoca godevano di maggior successo, forse nella speranza, che purtroppo si sarebbe rivelata vana, che la diffusione delle canzoni si riverberasse sui brani strumentali. O forse, come nel caso del primo di questi lavori, il *Forellenquintett*, la scelta potrebbe essere motivata da una richiesta di amici e mecenati, che ci è testimoniata nel caso del *Quintetto* ma di cui non rimane traccia per le altre opere.

Al *Forellenquintett* è appunto dedicato il primo degli otto capitoli che, in ordine cronologico, analizzano le opere in questione. Seguendo una disposizione che si ritroverà in tutti i capitoli successivi, vengono affrontati in successione il testo letterario, la o le versioni del *Lied* musicate da Schubert, il rapporto tra composizione strumentale e *Lied* sia all'inter-

no del movimento che nella composizione nel suo complesso. In questo procedere per cerchi concentrici è innegabile che il testo letterario si trovi in un certo senso ad essere il centro, ma si tratta di un moto centrifugo, nel quale il centro è innegabilmente l'origine, ma in fin dei conti ha minore importanza dei cerchi più esterni.

Nel primo sottocapitolo dunque, "Metafore e ambiguità della pesca alla trota", Fertonani svela i retroscena politici del testo, apparentemente infantile, del poeta Christian Daniel Friedrich Schubart: la brusca interruzione del ritmo metrico regolare alla terza strofa mette in risalto l'inganno compiuto per catturare la trota, così come Schubart era stato imprigionato dal duca di Württemberg che il poeta aveva attaccato con i suoi scritti, mentre la morale della quarta strofa, che mette in guardia le fanciulle dai tradimenti dei corteggiatori, restaura il tranquillo andamento metrico delle prime due. Tutte le cinque versioni musicate da Schubert si fermano alla terza strofa, rinunciando alla conclusione moraleggiante, in modo da dare maggior risalto al tradimento, segnalato dal passaggio in tonalità minore. Al termine della dettagliata analisi del *Lied*, Fertonani introduce il confronto con un altro brano di Schubert, *Wie Ulfru fischet* su testo di Johann Mayrhofer, in cui ugualmente "la trota e l'elemento equoreo sono immagini della libertà e dell'idillio di un mondo puro, contrapposto e alternativo a quello terreno, rappresentato dal pescatore, in cui dolore, distruzione e inganno possono essere nascosti dalla meravigliosa bellezza della natura": una concezione presente anche in *Die schöne Müllerin*, dove il ruscello rappresenta il rifugio finale dalle crudeltà del mondo. In Schubert la metafora politica del poeta diventa una metafora esistenziale, e proprio per questo la quarta strofa diviene superflua: un ammonimento può servire a rivoluzionare la situazione politica, ma è inutile contro l'ineluttabile tragedia della vita umana.

La seconda sezione del secondo capitolo si concentra invece sul *Quintetto*, dapprima sulle vicende della composizione e sul suo rapporto con il *Settimino* di Hummel, poi su una dettagliata analisi del movimento con variazioni. Riprendendo il modello delle variazioni dei quartetti di Haydn (pensiamo in particolare

al *Quartetto "Imperatore"*, anch'esso basato sull'autocitazione di un canto), il tema passa da uno strumento all'altro, fino all'ultima riproposizione, quando viene citata fedelmente la conclusione della terza e quarta versione del *Lied*. *Die Forelle* è così "origine e al contempo esito del movimento strumentale" all'interno di questo percorso circolare che si va via via espandendo. Fertonani individua una corrispondenza precisa tra la struttura del *Lied* e quella di questo movimento: le prime tre variazioni, come la prime due strofe del *Lied*, rimangono in re bemolle maggiore, tanto nella quarta e quinta variazione che nella terza strofa si ha un passaggio alle tonalità minori, per tornare infine ad una ripresa del materiale iniziale.

La parte conclusiva del capitolo dedicato a *Die Forelle*, "Lied e quintetto: un'idea d'integrazione" espone come il *Lied* divenga "il fulcro semantico e costruttivo dell'intero quintetto", anche se in questo, cronologicamente il primo esempio di tal genere di approccio compositivo, Schubert si limita ad abbozzare alcune soluzioni che si troveranno poi pienamente realizzate in composizioni più mature. Non sono infatti presenti espliciti richiami tematici, ma la ricorrenza di alcune figure ritmiche, come l'arpeggio per terzine che rappresenta il guizzo della trota, che contribuiscono a dare un senso di unitarietà al lavoro.

Piuttosto che tentare di affrontare nel dettaglio tutte le composizioni trattate da Fertonani nel suo denso saggio (oltre trecento fitte pagine, quasi tutte di testo: gli esempi musicali sono purtroppo poco generosi, e spesso mancano proprio quelli delle opere più difficili da reperire), preferiamo passare direttamente all'ultimo capitolo, dedicato a quel capolavoro assoluto che è il secondo dei due grandi trii schubertiani. In quest'ambito l'*Op. 100* costituisce un'interessante eccezione, poiché non si tratta, a rigor di termini, di un'autocitazione: nell'Andante con moto il compositore non cita un suo *Lied*, ma una canzone, *Se solen sjunken ner*, che aveva sentito eseguire al cantante svedese Isak Albert Berg e che non è chiaro se avesse origini popolari o fosse una composizione di Berg ispirata ai caratteri della musica popolare svedese. Inoltre, se negli altri casi la scelta cadeva su *Lieder*

amati dal pubblico, e quindi le citazioni erano immediatamente percepibili da chiunque, qui la citazione (e quindi il riferimento al campo semantico del testo) è nascosta, tanto più per le modifiche apportate da Schubert alla melodia. Certo è che Schubert rimase affascinato da questo malinconico canto, e che inserendolo come primo tema dell'Andante con moto lo riscrisse profondamente, conservandone alcune caratteristiche, in particolare i toccanti "singulti d'ottava" che nel *Lied* appaiono in relazione alla parola "Farväl" ("addio"). Le modifiche di Schubert mirano da un lato ad accentuare il carattere "popolare" del tema, rendendolo più semplice e lineare, dall'altro ad intensificarne la tragicità, ad esempio con l'intervento della figura puntata nell'accompagnamento, che evoca inequivocabilmente un andamento funebre. Il contrasto di questo primo tema, sempre in do minore, con la tonalità maggiore del secondo tema, che pure è imparentato con il primo, ricorda il contrasto tra un mondo tragico e uno più sereno che si trovava già in *Die Forelle*. Se nell'*Op. 100* l'autocitazione non implica il ricorso alla forma della variazione, il ritorno per quattro volte del tema del *Lied* svedese, sempre nella stessa tonalità, ottiene lo stesso effetto, imponendosi all'attenzione dell'ascoltatore. Il tema appare nell'ultimo movimento poi ancora due volte (tre in una prima redazione) e ne costituisce l'epilogo, in una sorta di apoteosi conclusiva, tanto più efficace perché i primi tre movimenti sembrano sfumare l'uno nell'altro: il passaggio dal minore al maggiore che conclude il Finale, a differenza del taglio pessimistico di altri lavori, sembra un invito alla speranza.

[Angela Fodale]

WILLIAM KINDERMAN - KATHERINE R. SYER (a cura di), *A Companion to Wagner's Parsifal*, Rochester, Camden House, 2005. ("Studies in German Literature, Linguistics, and Culture", edited by James Hardin), 13 ill., 43 es. musicali, pp. 376, \$ 90,00 / £ 50,00. ISBN 1-57113-237-6

Il volume curato da William Kinderman e Katherine R. Syer è il primo, all'interno della collana di "Studies in German Litera-

ture, Linguistics, and Culture" in cui è pubblicato, ad affrontare un compositore ed un lavoro musicale: gli altri sono infatti dedicati prevalentemente ad argomenti letterari, dal *Parzival* di Wolfram von Eschenbach a Kafka e Thomas Bernhard. In questo contesto la scelta di *Parsifal* è emblematica, tanto per il compositore che per la composizione: *Parsifal* non è una semplice opera musicale, ma un *Bühnenweihfestspiel*, evento insieme musicale, sacro e teatrale che Wagner, attingendo al poema di Eschenbach, aveva concepito come assolutamente diverso da tutto quanto era stato scritto prima, e di questo genere rimane l'unico esemplare.

La lunga ed affascinante introduzione di William Kinderman, "The Challenge of Wagner's Parsifal", mette in luce fin dal titolo l'elemento di novità del lavoro wagneriano. L'interpretazione che la letteratura musicologica ha fornito di *Parsifal* è spesso stata quella di un lavoro cristiano, visione che Kinderman considera problematica. Questo aspetto della questione è ampiamente sviluppato nel corso del volume dal saggio di Ulrike Kienzle "Parsifal and Religion: A Christian Music Drama?". Infatti la leggenda del Graal costituisce già all'interno dei canoni cristiani un corpo estraneo, che prende le forme di un vero e proprio mito influenzato da credenze orientali, di scarsa congruenza con una religione rivelata quale è il cristianesimo (nella versione di Wolfram von Eschenbach ad esempio il Graal è una pietra che è stata portata sulla terra dagli angeli caduti, senza nemmeno i legami con l'Ultima Cena presenti in altre versioni). Ma in Wagner il distacco dal cristianesimo è ancora più forte rispetto alle fonti, grazie all'influenza esercitata da Schopenhauer sul compositore: la lettura nel 1854 di *Il mondo come volontà e rappresentazione* porta i suoi frutti a distanza di decenni in *Parsifal*, inducendolo a concepire l'ascesi come negazione della volontà e la compassione come unico mezzo per porre fine alla violenza e all'oppressione, nel quadro di una generale opinione negativa sulle religioni monoteistiche, "verità in forma di bugia". Nel suo saggio *Religion und Kunst* Wagner