

Il trattamento drammatico del testo:
Erlkönig di Franz Schubert
di Egidio Pozzi

(tratto da *Musica e narratività. Il raccontar musicale: descrizione e narrazione nella musica colta europea*, in Corso di perfezionamento LE CULTURE MUSICALI. PROPOSTE PER L'ACQUISIZIONE DI REPERTORI, Università degli studi di Roma "Tor Vergata" - Consorzio B.A.I.C.R.)

La descrizione di singole parole, anche se permette una adesione di singoli passi musicali alle parole cantate, non esaurisce, le possibilità di una rappresentazione musicale del significato complessivo del testo. La possibilità di un significato di più ampio raggio, un significato che coinvolga eventi distanti della partitura, è quello che viene definito da Calvin Brown il "trattamento drammatico" del testo. Un esempio di tale procedimento lo abbiamo nel madrigale descritto in precedenza; un ulteriore caso lo prendiamo dal libro di Brown citato in precedenza. Lo studioso analizza il modo con il quale Franz Schubert ha messo in musica la ballata *Erlkönig* di Goethe, un *Lied* che è considerato uno dei migliori esempi di trattamento drammatico di un testo. Per comprendere fino in fondo le osservazioni di Brown occorre innanzi tutto capire il significato del testo poetico (la traduzione che viene proposta è di Roberto Fertonani, tratta da *Lieder*, a cura di Vanna Massarotti Piazza, Garzanti, 1982, pp. 60-61).

Chi cavalca a quest'ora per la notte e il vento?
E' il padre con il suo figlioletto;
se l'è stretto forte in braccio,
lo regge sicuro, lo tiene al caldo.

«Figlio, perchè hai paura e il volto ti celi?»
«Non vedi, padre, il re degli Elfi?
Il re degli Elfi con la corona e lo strascico?»
«Figlio, è una lingua di nebbia, nient'altro.»

«Caro bambino, su, vieni con me!
Vedrai i bei giochi che farò con te;
tanti fiori diversi sulla riva ci sono;
mia madre ha tante vesti d'oro.»

«Padre mio, padre mio, la promessa non senti,
che mi sussurra il re degli Elfi?»
«Stai buono, stai buono, è il vento, bambino mio,
tra le foglie secche, con il suo fruscio.»

«Bel fanciullo, vuoi venire con me?
Le mie figlie avranno cura di te.
Le mie figlie di notte guidano la danza
ti cullano, ballano, ti cantano la ninna-nanna.»

«Padre, padre, in quel luogo tetro non vedi
laggiù le figlie del re degli Elfi?»

«Figlio, figlio mio, ogni cosa distinguo:
i vecchi salci danno un bagliore grigio.»

«Ti amo, mi attrae la tua bella persona,
e se tu non vuoi, ricorro alla forza.»
«Padre, padre, mi afferra in questo istante!
Il re degli Elfi mi ha fatto del male!»

Preso da orrore il padre veloce cavalca,
il bimbo che geme, stringe fra le sue braccia,
raggiunge il palazzo con stento e con sforzo,
nelle sue braccia il bambino era morto.

Il compositore per la presenza di personaggi diversi, per i mutamenti del carattere e del tono del discorso decide di non adottare una forma strofica, cioè una composizione musicale che ripete l'identica musica per le diverse strofe.

Quale musica avrebbe potuto attagliarsi indiscriminatamente alla domanda iniziale del narratore, alla domanda del padre, ai successivi interventi del bambino, all'apparizione del re degli Elfi, ai suoi discorsi tentatori e infine alla chiusa finale del narratore all'ultima strofa? Per musicare un testo del genere seguendo un'impostazione strofica sarebbe stato necessario usare una linea melodica o che del tutto inappropriata a certi versi fosse incongrua per altri, o che fosse del tutto incolore e scipita al punto di risultare inadatta a tutti. Un simile trattamento musicale è perciò completamente fuori discussione. Questo *Lied* deve dunque essere composto interamente, da cima a fondo. [Brown 1996, 121]

Per rendere al meglio l'alternanza dei personaggi, occorrerà che l'articolazione interna della musica segua, quanto più possibile, quella del testo. Ma tale intendimento suscita un problema: come può il compositore accentuare le differenze e, parallelamente, connettere le diverse idee per dar loro un senso complessivo, evitando una semplice successione di frammenti slegati fra loro?

Quale può essere lo spirito di fondo di tutta la poesia, in grado di sostenere in modo appropriato i mutamenti d'atmosfera e il crescere della tensione nel succedersi dei vari interventi dei personaggi? Sarà il senso di rapidità e di urgenza che si manifesta in una corsa convulsa, piena di ansietà. Sarà quindi un'idea di moto, traducibile in termini musicali; e in effetti le prime tre battute dell'introduzione del pianoforte fissano quello che sarà lo sfondo dell'intera composizione:



esempio: *Erlkönig*, bb.1-3:
[il ribattere dei due sol in terzina, con il tema della sventura]

... La frase che compare alla mano sinistra [b. 2] contribuisce a creare questo effetto, anche se non sempre viene usata. In qualche modo suggerisce l'idea del vento, forse ne è persino un'imitazione, ma va ben oltre e serve in effetti come tema generale per indicare il cattivo auspicio. Può scomparire, come talvolta accadde, in momenti di calma relativa, ma riappare ogniqualvolta aleggi il senso della fatalità incombente. Insieme, la pulsazione ritmica e questo tema della sventura, forniscono quasi tutto il materiale usato per comporre uno degli accompagnamenti più efficaci ed impressionanti mai scritti... In questo modo viene spianata la strada alla domanda con cui inizia il testo: «Cos'è questa corsa affannosa?» [Brown 1996, 121-123]

La risposta arriva al secondo, terzo e quarto verso, nei quali l'enfasi musicale è posta, attraverso l'uso di due appoggiature e un ritardo, sulle parole *Knabe* (ragazzo), *Arm* (braccio) e *sicher* (sicuro), rispettivamente alle bb. 26, 28 e 30. Il dialogo tra il padre e il suo bimbo è nella seconda strofa (bb. 37-57): in questa parte del testo la domanda del padre è preoccupata e viene realizzata con una frase ascendente nella cui parte finale si addensa una successione cromatica (bb. 39-40: la-sib-si bequadro-do). Quando la frase musicale che contiene la domanda del padre si arresta compare, nella mano sinistra, il tema della sventura, immediatamente ripetuto (b. 40 e b. 41), che rappresenta il timore del bambino per qualcosa che il padre non riesce a vedere. Il figlioletto nelle battute seguenti con sorpresa si accorge che il padre non vede ciò che egli vede, e cerca di descrivere al padre il “Re degli Elfi, con la corona e lo strascico”. Ma tale descrizione non è quella di un bimbo che con curiosità osserva un personaggio leggendario, ma sembra venir espressa con una densa e crescente angoscia: tale impressione è dovuta certamente al testo in sé (come è possibile, sembra domandarsi il bimbo, che mio padre non veda?), ma è anche sostenuta dall'apparizione di un Reb nella melodia (b. 47), sostenuto da una settima diminuita, nonchè alla continua reiterazione alla mano sinistra del tema della sventura (bb. 43-51).

Il padre risponde con fermezza e senza agitarsi che si tratta solo di una illusione, e il suo sforzo di calmare i timori del bambino viene messo in rilievo dal breve interludio del pianoforte tra questa strofa e la successiva. [bb. 55-57] Sono tre battute costituite da accordi che formano una cadenza semplice e piacevole, che porta ad un progressivo ammorbidirsi del suono. Questo effetto di decrescendo serve a due scopi: a mettere in rilievo la tranquillità e la serenità della risposta del padre e l'effetto temporaneo che ha sul bambino, e a fungere da transizione musicale dall'ansia e dal livello sonoro relativamente marcato di questa strofa all'intervento pieno di lusinghe, lieve e in *pianissimo* del re degli Elfi. Le parole di quest'ultimo sono differenziate con grande attenzione da quelle del padre e del bambino: l'accompagnamento rileva immediatamente la differenza. Mantiene le terzine veloci che sono lo sfondo necessario dell'intero *Lied*, ma invece di continuare la figurazione di note ripetute ininterrottamente [queste ultime] vengono divise tra le due mani del pianista: la mano sinistra suona al basso la prima nota di ogni terzina, la destra le altre due: [Brown 1996, 124-125]

The image shows three systems of musical notation for the piano part of 'Erlkönig'. Each system consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The lyrics are: 'Du liebes Kind, komm, geh mit mir! gar schöne spiele ich mit dir; manch'. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes and sixteenth notes, with dynamic markings like 'depresso.' and 'pp'.

esempio: *Erlkönig*, bb.58-65:
parte del pianoforte

Anche la prima parte della linea melodica è diversa: Brown suggerisce che la ripetizione variata del motivo sul quale si basa questa linea potrebbe mettere in evidenza una specie di virtuosismo maligno del re degli Elfi. Il motivo di base di questa frase è costituito dalle prime quattro note (quelle che intonano le parole *Du liebes Kind*, [Caro bambino]) che viene ripetuto una prima volta identicamente, una seconda con una variante finale (*komm, geh mit mir*, [su, vieni con me!]) e una terza con una fioritura (*spiel ich mit dir*, [che farò con te]). L'esempio seguente schematizza queste varianti e la fioritura conclusiva utilizzando una rappresentazione analitica a cui avevamo accennato in precedenza e che deve la sua prima formulazione a Nicolas Ruwet [1983]. Nell'esempio vengono messi uno sotto l'altro i frammenti che sono considerati simili. Si noterà che l'ultimo frammento benchè differente dai precedenti viene ugualmente inserito sotto gli altri: le due variazioni presenti in questo frammento infatti possono essere interpretate la prima (la terzina) come una fioritura del Re4, la seconda (il Mi bequadro) come un modo alternativo di chiudere sul Fa. Secondo Calvin Brown le varianti che mascherano la ripetizione del motivo iniziale rappresentano la falsità e l'ipocrisia del re degli Elfi, mettono in evidenza una specie di maligno virtuosismo: egli «è tanto orgoglioso della sua abilità di mistificatore che supera i limiti del necessario e ... si tradisce agli occhi di chi non sia stato ancora irretito.» [Brown 1996, 125]



esempio: *Erlkönig*, confronto motivo melodico della terza strofa

La pausa tra la terza e la quarta strofa (b. 72) è molto breve, ma sufficiente per riprendere la figura dell'accompagnamento pianistico e la dinamica iniziali. La quarta strofa contiene la prima invocazione di allarme del bambino (*mein Vater, mein Vater*, [Padre mio, padre mio!]), quasi un grido, magistralmente realizzato da Schubert. Unitamente al registro acuto e all'insistenza sulla stessa nota, l'elemento musicale che determina forse più degli altri l'effetto drammatico è la forte dissonanza sulla parola *Vater*, determinata dall'ottava Re3-Re4 della mano destra rispetto al Do2-Do3 del basso e al Mib4 della voce. Questo, secondo Brown, «suggerisce l'idea di un grido in modo molto più pregnante ed incisivo di quanto non potrebbe fare una semplice indicazione scritta sulla parte del cantante.» [Brown 1996, 126] La stessa frase è ripetuta altre due volte, con le stesse parole e lo stesso tipo di armonia dissonante. Ognuna delle due ripetizioni è trasposta: la prima di un tono, la seconda di un semitono ascendente quasi a rappresentare l'angoscia che progressivamente cresce nel bambino (si veda l'esempio 3). Giustamente Brown osserva che la realizzazione di Schubert è un esempio di «composizione musicale che, nel suo insieme, è migliore sia del testo che della musica presi separatamente» [Brown 1996, 127; si vedano le bb. 72-81 nell'esempio n. 4 in Appendice]

Dopo la risposta del padre che cerca di assicurare il bimbo, abbiamo il secondo e ultimo tentativo del re degli Elfi di sottrarre il bambino a suo padre con la persuasione, a cui segue la sesta strofa.

Il secondo intervento del re degli Elfi mantiene ancora il ritmo tipico dell'accompagnamento, ma ne cambia il disegno. Stavolta la mano sinistra inizia suonando delle ottave, che valgono una croma, sul primo tempo di ogni terzina, separandole con pause di croma, ma in seguito lo schema ritmico si modifica nel modo seguente:

esempio: *Erlkönig*, ritmo delle bb.93-94, tratto da Brown p.127

La mano destra mantiene le solite terzine, ma invece di ripetere le ottave e gli accordi ora riappare un disegno di accordi spezzati che produce l'effetto di fantasia e di leggerezza richiesto a questo punto dal testo poetico. L'effetto viene intensificato dal lento saliscendi della linea melodica ... e dallo schema ritmico della voce, che sul primo e sul terzo tempo ha sempre una semiminima, sul secondo e sul quarto due crome. ... La sesta strofa è parallela alla quarta sia per quanto riguarda le parole che per quanto riguarda la musica, per l'eccellente motivo che ne è parallela anche la situazione drammatica. La sola vera differenza è che adesso la situazione si è fatta decisamente più seria, e quindi la tensione va intensificata. Tale scopo viene raggiunto appunto intensificando i mezzi musicali usati in precedenza: il gridare del fanciullo è più forte e più alto di un tono; la risposta del padre inizia con mezza battuta di ritardo, come per suggerire la difficoltà di trovare una risposta in grado di confortare il bambino... e l'intervento del padre, col suo ritmo più marcato, coi suoi ampi intervalli e col suo caparbio insistere sul La dà l'impressione che egli ora tenti di tranquillizzare se stesso insieme al figlio. [Brown 1996, 127-129]

Il duplice ritorno del tema della sventura, inserito dal compositore tra la sesta e la settima strofa (vedi bb. 113-116), suggerisce, in modo particolarmente efficace, un clima di attesa. Nella penultima strofa la tensione giunge al massimo: la tattica del re degli Elfi è cambiata ed egli abbandona l'ipocrisia e la falsità della lusinga per passare decisamente ad una soluzione di forza. Tutto ciò trova un corrispettivo musicale nel modello di accompagnamento che, in questa strofa, non utilizza quello usato in precedenza (vedi la terza strofa, quella delle lusinghe, a bb. 58-72), ma mantiene il modello delle battute precedenti; quelle battute, si osserverà, che, contenendo il tema della sventura, preannunciavano una ripresa della tensione drammatica. Immediatamente dopo la frase del re degli Elfi, alle parole del bimbo *mein Vater, mein Vater, jetzt fasst er mich an!* [padre, padre, mi afferra in questo istante!], Schubert ripropone per la terza volta una frase melodica già ascoltata in precedenza, trasportata un semitono sopra e con le solite forti dissonanze nella parte del pianoforte. La realizzazione musicale del verso successivo (*Erlkönig hat mir ein Leids getan!* [il re degli Elfi mi ha fatto del male!]) messo a confronto con le frasi musicali utilizzate per i versi successivi a quello delle invocazioni del bambino - ovvero confrontato con la musica dei versi *was Erlenkönig mir leise verspricht* (bb. 77-79) e *Erlkönigs Töchter am düstern Ort?* (bb. 102-104) - mostra delle variazioni significative. Dopo una breve salita cromatica inizia un ripiegamento verso il basso che termina con un brusco salto di quinta discendente; Brown sottolinea che questo tipo di realizzazione musicale suggerisce fortemente il significato del testo, in quanto si ha la sensazione di un lamento a cui segue il crollo definitivo della resistenza del bimbo.

Per osservare più chiaramente il rapporto di derivazione esistente tra la frase musicale del verso *Erlkönig hat mir ein Leids getan!* [il re degli Elfi mi ha fatto del male!] e le due precedenti - *Und bist du nicht willig, so brauch ich Gewalt. Mein Vater, mein Vater, jetzt fasst er mich an!* [e se tu non vuoi ricorro alla forza. Padre, padre, mi afferra in questo istante!] è stato realizzato l'esempio seguente. Questo esempio propone una interpretazione analitica che utilizza sia la grafica analitica schenkeriana (utile a sintetizzare eventi importanti), sia l'idea di Ruwet, cioè il sovrapporre passi musicali considerati simili. L'evento fondamentale sul quale si basa la musica dei primi due versi è rappresentato da una successione lineare di quarta ascendente: La-Sib-Do-Re nel primo caso, Si-Do-Re-Mi, nel secondo. Le due successioni, una trasposizione dell'altra, sono prolungate inizialmente con una nota di volta inferiore e successivamente con due note di passaggio cromatiche, che sono indicate nel grafico con crome. La terza frase riprende solo l'ultima parte delle due successioni precedenti: in particolare viene ripresa la parte conclusiva, le ultime due note della successione lineare, collegate da una nota di passaggio cromatica. (Per un approfondimento sui concetti schenkeriani di successione lineare e di prolungamento si veda Drabkin-Pasticci-Pozzi 1995.)

Schm: V² → I⁶ V⁴⁻⁵ → I

esempio: *Erlkönig*

Nell'ottava strofa si riprende il modello dell'accompagnamento iniziale, ma la situazione appare molto più disperata: il padre cavalca disperatamente in mezzo ai boschi nel tentativo di raggiungere il palazzo con il proprio bambino malato. La musica intensifica il senso di tensione: sulle ultime parole pronunciate dal bimbo la mano sinistra si unisce alla destra, su un *fortissimo*, nella figurazione iniziale di terzine ripetute, e così il Sol sul quale si era insistito fin dall'apertura del pezzo adesso viene martellato su quattro ottave. La strofa finale mantiene questo accompagnamento, unitamente al caratteristico tema di sventura, eseguito dalla mano sinistra per altre cinque volte. La situazione è veramente disperata: in un silenzio pieno di orrore il padre stringe tra le sue braccia il bambino e sprona il cavallo, ma la sventura diventa sempre più vicina. «Dopo i primi due versi di quest'ultima strofa» sottolinea Brown, «c'è una pausa nella parte della voce che, per il semplice fatto di esserci, suggerisce il trascorrere del tempo» [Brown 1996, 130]. Anche il carattere dell'accompagnamento è estremamente significativo. Un Do all'ottava ripetuto continuamente dalla mano destra e una scala ascendente cromatica alla sinistra, sempre in ottave e sempre in *fortissimo*, si incaricano di comunicare all'ascoltatore il senso di angoscia e di urgenza che riempiono quell'intervallo di silenzio. A questo punto il poeta ci comunica che il padre ha finalmente raggiunto il palazzo e che la lunga cavalcata si è conclusa: improvvisamente l'accompagnamento che abbiamo ascoltato fin dall'inizio si ferma. Questa interruzione è molto efficace, in quanto ha un effetto molto allarmante sull'ascoltatore: cosa sta succedendo? Cosa ne è stato del bimbo e di suo padre?

L'ultimo verso è coraggiosamente musicato come un recitativo... La cavalcata è terminata, il bambino è tranquillo, tutto intorno è calmo e il padre viene lasciato in un silenzio di tomba solo con la sua scoperta. La voce in recitativo dice quindi: *In seinem Armen das Kind* - e qui c'è una pausa che indica il tuffo al cuore di chi comprende finalmente quale sia la verità, una pausa riempita da un sommesso accordo di settima diminuita - *war tot*. L'inevitabile è avvenuto, il re degli Elfi ha vinto e non c'è altro da dire. Due accordi suggellano l'irreparabilità della scoperta. [Brown 1996, 130-131]

Bibliografia

Alberto Basso, *L'età di Bach e di Haendel*, in *Storia della musica*, a cura della Società Italiana di Musicologia, EDT, Torino 1983 (IV ristampa).

Calvin S. Brown, *Musica e letteratura. Una comparazione delle arti*, a cura di Emilia Pantini, Lithos, Roma 1996; ed. orig.: *Music and Literature. A Comparison of the Arts*, Hanover-London, 1948.

Manfred F. Bukofzer, *La musica barocca*, a cura di Paolo Isotta, Rusconi, Milano 1982; ed. orig.: *Music in the Baroque Era From Monteverdi to Bach*, 1947.

Carl Dahlhaus, *La musica dell'Ottocento*, La Nuova Italia, Firenze 1990; ed. orig.: *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, 1980.

Rossana Dalmonte, *Franz Liszt. La vita, l'opera, i testi musicati*, Feltrinelli, Milano 1983.

Walter Kolneder, *Vivaldi*, Rusconi, Milano 1978; ed. orig.: *Antonio Vivaldi. Leben und Werk*, 1965.

Stefan Kunze, voce "musica a programma", in *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti*, diretto da Alberto Basso, UTET, Torino 1984, *Il lessico*, vol. IV, pp. 22-29.

Franz Liszt, *Gesammelte Schriften von Franz Liszt*, a cura di La Mara, 6 voll., Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1880-1883.

Roger Scruton, voce "programme music", in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, a cura di Stanley Sadie, Macmillan, London 1980, vol. 15, pp. 283-287.

Eleanor Selfridge-Field, *La musica strumentale a Venezia da Gabrieli a Vivaldi*, ERI, Torino 1980; ed. orig.: *Venetian Instrumental Music from Gabrieli to Vivaldi*, 1975.