

*La ballata***Il Lied**

Elementi romantici avevano fatto la loro prima apparizione nel *Lied* tedesco verso la fine del XVIII secolo. Un compositore importante di quel periodo fu Johann Rudolf Zumsteeg (1760-1802), che eccelse in un nuovo tipo di canzone, la *ballata*. Questo genere poetico era coltivato in Germania su imitazione delle ballate popolari inglesi e scozzesi e si diffuse velocemente dopo la pubblicazione della *Leonore* di G.A. Bürger, nel 1774. Uno dei compositori di ballate più attivi fu Carl Loewe (1796-1869). La maggior parte delle ballate consisteva in poemi piuttosto lunghi, in cui il dialogo si alternava alla narrazione in una trama piena di avventure romantiche e avvenimenti soprannaturali; nel medesimo tempo, i poeti cer-

cavano di mantenere in parte la qualità genuina delle vecchie ballate popolari a cui si erano ispirati (come fece ad esempio Coleridge, nella sua *Ballata del vecchio marinaio*).

I compositori si impossessarono avidamente di una forma così adeguata a una versione musicale. Naturalmente le ballate romantiche richiedevano un tipo di trattamento musicale molto diverso da quello del *Lied* breve, idillico e strofico del XVIII secolo. La loro maggiore lunghezza necessitava di una più ampia varietà di temi e tessiture e ciò richiedeva a sua volta la presenza di elementi che rendessero unitario l'intero lavoro; e inoltre, la musica doveva riuscire a catturare e a intensificare i cambiamenti di stati d'animo e l'andamento della vicenda. Così l'influenza delle ballate contribuì ad estendere il concetto di *Lied*, sia nella forma che nella scelta e intensità del contenuto emotivo. La parte pianistica, da semplice accompagnamento, assurse alla posizione di "partner" della voce, contribuendo in egual misura a sostenere, illustrare e intensificare il significato della poesia. Verso l'inizio del XIX secolo, il *Lied* era divenuto un medium formale adatto alle massime capacità espressive di ogni compositore.

Franz Peter Schubert (1797-1828) proveniva da una modesta famiglia. Suo padre, un uomo religioso e severo, ma cordiale e rispettabile, era insegnante a Vienna. L'educazione ufficiale che il ragazzo ricevette nella teoria musicale non fu sistematica, ma l'ambiente in cui visse, sia a casa che a scuola, era saturo di musica. Nonostante fosse stato istruito per seguire la professione del padre, i suoi interessi erano altrove e, dopo tre anni di insegnamento (1814-1817), se ne ritirasse per dedicarsi interamente alla composizione. La sua vita così tristemente breve, come quella di Mozart, illustra la tragedia di un genio oppresso dalle piccole necessità e noie della vita quotidiana. Senza un ampio riconoscimento pubbli-

Franz
Schubert

Moritz Ludwig von Schwind, Una serata musicale con Schubert in casa di Joseph von Spaun. Schubert, al pianoforte, accompagna il cantante J. Michael Vogl.



co, sostenuto solo dall'amore di qualche amico, costantemente in lotta contro la povertà e la malattia, Schubert compose incessantemente. "Lavoro ogni mattina", diceva, e "Quando ho finito un pezzo ne incomincio un altro". Soltanto nel 1815, scrisse centotrentaquattro canzoni. Morì all'età di trentun anni e sulla sua pietra tombale era scritto "La musica ha sepolto qui un ricco tesoro, ma speranze ancora più belle". Si può anche pensare alle parole di William Drummond: "Il musicista più lodevole non è quello che ha suonato più a lungo, ma colui il quale, in accenti misurati, ha dato vita alla melodia più dolce".

L'opera di Schubert comprende nove sinfonie, 22 sonate per pianoforte e una quantità di pezzi brevi per pianoforte a due e a quattro mani, circa 35 composizioni da camera, sei Messe, 17 lavori operistici e più di 600 *Lieder*. I *Lieder* di Schubert rivelano il supremo talento che egli possedeva nel comporre stupende melodie, un potere che pochi, anche tra i più grandi compositori, hanno posseduto così intensamente. Molte delle sue melodie conservano la semplicità e l'ingenuità della canzone popolare (*Heidenröslein*, *Der Lindenbaum*, *Wohnst du Forelle* [La rosellina della landa, Il tiglio, Dove?, La troia]), altre sono pervase da un indescrivibile dolcezza e malinconia romantica (*Am Meer*, *Der Wanderer*, *Du bist die Ruh* [Un riva al mare, Il viandante, Tu sei la quiete]), altre ancora sono di carattere declamatorio, intense e drammatiche (*Aufenthalt*, *Der Atlas*, *Die junge Nonne*, *An Schwager Kronos* [Soggiorno, l'Atlante, La giovane suora, Al postiglione Cronos]). In breve, non ci sono stati d'animo o sfumature della sentimentalità romantica che non trovino un'espressione spontanea e perfetta nella melodia di Schubert. Questa stupenda vena melodica scorre in maniera ugualmente schietta e copiosa nei lavori strumentali e nei *Lieder*.

Insieme alla melodia si aggiungeva una profonda sensibilità per il colore armonico. Le modulazioni di Schubert, spesso ampie e complesse, che a volte comprendono lunghi passaggi in cui la tonalità è tenuta in sospiro, sottolineano in questo modo molto intensamente le qualità drammatiche del testo di un canto. Si possono trovare esempi singolari di armonie audaci in *Gruppe aus dem Tartarus* (Gruppo del Tartaro) e in *Das Heimweh* (La nostalgia); quest'ultimo mostra anche una delle tecniche predilette da Schubert, cioè la sospensione tra la forma maggiore e quella minore della triade (anche *Ständchen* [Serenata] e *Auf dem Wasser zu singen* [Cantare sull'acqua] illustrano questa caratteristica). Un'altra caratteristica dell'armonia di Schubert è l'uso magistrale di colorazioni cromatiche all'interno di una sonorità prevalentemente diatonica (ne sono esempi *Am Meer* e *Lob der Thänen* [Lode delle lacrime]). Le sue modulazioni tendono, in modo caratteristico, a muoversi dalla tonica seguendo la direzione della sottodominante verso le tonalità con i bemolli e una relazione preferita è quella di mediante e di sopra-dominante. Altre modulazioni possono prendere il via da un accordo nella sostituzione di modo opposto a quello normale, per esempio l'introduzione improvvisa di un accordo con una terza minore

dove ci si sarebbe aspettata una terza maggiore. Questi sono soltanto alcuni procedimenti ed esempi, tra le centinaia che potrebbero essere citati, sia nei *Lieder* che nei lavori strumentali, dell'inesauribile ricchezza armonica della musica di Schubert.

Altrettanto particolari e geniali sono gli accompagnamenti del pianoforte nei *Lieder* di Schubert. Molto spesso la figurazione del pianoforte è suggerita da qualche immagine pittorica del testo (come in *Wohnst du in Auf dem Wasser zu singen*). Tali caratteristiche pittoriche non sono mai di carattere esclusivamente imitativo, ma sono delineate, nella migliore maniera romantica, in modo da intensificare lo stato d'animo della canzone. In questo modo l'accompagnamento di *Gretchen am Spinnrad* (Margherita all'arcolaio) — uno dei primi (1814) e dei migliori *Lieder* — non solo suggerisce il ronzo della ruota dell'arcolaio ma anche l'agitazione dei pensieri di Gretchen mentre canta del suo amante. Le pesanti ottave in terza di *Erk König* (Il re degli Elfi) descrivono contemporaneamente il galoppo del cavallo e l'ansia frenetica del padre quando corre "attraverso la notte e la tempesta" con il figlioletto spaventato tra le braccia. Questa canzone, composta nel 1815, è una delle relativamente poche ballate di Schubert. La poesia di Goethe è più concisa della ballata del primo Romanticismo ed è più efficace a causa della sua velocità d'azione. Schubert ha caratterizzato in maniera ineguagliabile i tre attori del dramma — il padre, l'astuto re degli Elfi e il bambino spaventato, con le sue grida che salgono di un tono ad ogni ripetizione; l'arresto del movimento e la linea finale in recitativo costituiscono una chiusa superbamente drammatica. In un altro *Lied* di Schubert, *Der Doppelgänger* (Il sosia), si riscontra uno stile di accompagnamento completamente diverso: ci sono soltanto lunghi accordi cupi, con un motivo melodico sinistro che ricorre in triple ottave basse, sotto una parte vocale declamatoria che si eleva fino a un culmine terrificante prima di sprofondare in una frase finale disperata. Niente potrebbe esprimere meglio l'orrore spettrale della scena di quegli accordi gravi e ossessivi che girano fatalmente intorno alla tonica di si minore, ad eccezione di un breve e livido lampo in re diesis minore quasi alla fine.

Molti *Lieder* di Schubert sono in forma strofica, con ripetizioni uguali della musica a ogni stanza (*Litanei* [Litania]) o con ripetizioni leggermente variate (*Du bist die Ruh*). Altri, particolarmente quelli su testi più lunghi, alternano lo stile arioso con quello declamatorio, l'insieme unificato dal ricorrere dei temi e da uno schema delle tonalità costruito con particolare attenzione (*Fahrt zum Hades*, [Viaggio all'Adel, *Der Wanderer*]). La forma, per quanto complessa, è sempre adeguata alle istanze della musica e della poesia. Schubert per i suoi testi si accostò alle opere di molti e diversi poeti; soltanto da Goethe trasse cinquantanove poesie e scrisse cinque versioni diverse per *Nur wer die Sehnsucht kennt* (Sol chi conosce la nostalgia) dal romanzo *Wilhelm Meister*. Alcuni dei *Lieder* più belli di Schubert si trovano nei due cicli su poesie di Wilhelm Müller, *Die Schöne Müllerin* (La bella mugnaia) (1823) e *Winterreise* (Viaggio d'in-

I Lieder di Schumann

verno) (1827). *Schwunngesang* (Canto del cigno) (1828), non composto come un ciclo ma pubblicato come tale dopo la morte di Schubert, comprende sei canzoni su poesie di Heinrich Heine. Nel complesso, i testi scelti da Schubert costituiscono un materiale eccellente per il trattamento musicale, anche se naturalmente disuguale nella qualità dal punto di vista letterario; ma la sua musica è capace di glorificare anche una poesia banale.

Furono moltissimi i compositori di *Lieder* romantici, ma il primo importante successore di Schubert in questo campo fu Robert Schumann (1810-1856). La musica di Schubert, sebbene sia romantica per la sua qualità lirica e per il colore armonico, mantiene sempre tuttavia una certa serenità e un equilibrio classici. Con Schumann invece ci inseriamo completamente nella corrente agitata del Romanticismo. La sua prima raccolta di canzoni appare nel 1840, mentre tutte le sue opere pubblicate precedentemente erano state per pianoforte. Nonostante che le sue linee melodiche siano appassionate ed espressive, i *Lieder* di Schumann mancano del fascino genuino di quelli di Schubert; gli accompagnamenti, comunque, sono di particolare interesse.

È utile confrontare la versione musicale di Schumann di un determinato testo con quella di Schubert, sebbene naturalmente non potrà essere una canzone a chiarire tutte le affinità e le differenze dei loro accostamenti. *Kennst du das Land?*, la canzone di Mignon, tratta dal *Wilhelm Meister* di Goethe, fu musicata da entrambi i compositori, e più avanti prenderemo in considerazione anche la versione di Wolf. Sebbene si tratti di una poesia strofica, Schubert si allontana dalla forma poetica per mettere in risalto, nella terza stanza, il mistero del sentiero della montagna avvolto nelle nuvole, su cui si arrampica il mulattiere, convertendo la melodia dall'originale la maggiore nella tonalità relativa di la minore. Per contro le immagini musicali sono determinate dalla prima strofa. Schubert passa dall'accompagnamento accordale alle terzine costruite su accordi spezzati; la voce ha volate di sedicesimi per "Ein sanfter Wind vom blauen Himmel weht" e il compositore prende dalla tonalità minore gli accordi più appassionati, ma anche più distanti, della mediant e della sopradominante. Il momento più drammatico è nelle due linee in guisa di ritornello, "Dahin, dahin", dove Mignon rimpiange nostalgicamente la sua terra nativa "wo die Zitronen blüh'n". Qui Schubert concede al pianoforte di prendere la guida con una linea cromatica poi raccolta dalla voce. Alle parole "dahin möcht ich mit dir zieh'n" sia la voce che l'accompagnamento alludono al corno del postiglione della carrozza.

La versione di Schumann è strofica e di una semplicità illusoria. Un preludio del pianoforte, che ritorna prima di ogni strofa, riassume il sentimento del desiderio struggente e l'andamento cronatico della canzone in concise quattro battute in sol minore. Il ritmo della voce è più simile al "parlato" di quello di Schubert; in realtà la domanda del primo verso viene rivolta e accompagnata quasi come

un recitativo. Il ricordo della lieve brezza della terra lontana dà valore alle terzine, questa volta però sotto forma di accordi ripetuti in cui l'armonia cambia cromaticamente sopra un basso più statico. Come Schubert anche Schumann deriva gli accordi dalla vicina tonalità maggiore, in particolare per il verso "Dahin, dahin". La canzone di Schumann è meno dominata dalla melodia e il commento del pianoforte — che in questa canzone si affida decisamente alla successione armonica — contribuisce moltissimo alla comunicazione del significato interiore della poesia. Alcuni dei migliori *Lieder* di Schumann sono canzoni d'amore; nel 1840, l'anno del suo matrimonio, a lungo rinviato, con l'amata Clara Wieck, egli scrisse più di cento *Lieder*, compresi i due cicli *Dichterliebe* (Amor di poeta, Heine) e *Frauenliebe und Leben* (Vita e amor di donna, A. von Chamisso). In queste opere il genio romantico di Schumann raggiunge la perfezione.

Testi di *Lieder* di Schubert e Schumann

Gretchen am Spinnrade

□ J. W. Goethe, aus *Faust* (I. Teil)

F. Schubert, op. 2, 1814
L. Spohr, op. 25, Nr. 3, 1809

A { Meine Ruh ist hin,
Mein Herz ist schwer,
Ich finde sie nimmer
Und nimmermehr.

B { Wo ich ihn nicht hab,
Ist mir das Grab,
Die ganze Welt
Ist mir vergällt.

Mein armer Kopf
Ist mir verrückt,
Mein armer Sinn
Ist mir zerstückt.

A - - - - -

C { Nach ihm nur schau ich
Zum Fenster hinaus,
Nach ihm nur geh ich
Aus dem Haus.

Sein hoher Gang,
Sein' edle Gestalt,
Seines Mundes Lächeln,
Seiner Augen Gewalt.

Und seiner Rede
Zauberfluß,
Sein Händedruck,
Und ach, sein Kuß!

A - - - - -

D { Mein Busen drängt
Sich nach ihm hin.
Ach dürft ich fassen
Und halten ihn,

Und küssen ihn,
So wie ich wollt,
An seinen Küssen
Vergehen sollt!

A - - - - -

Margherita all'arcolaio

□ J.W. Goethe, da *Faust* (I^a parte)

F. Schubert, op. 2, 1814
L. Spohr, op. 25, n. 3, 1809

La mia pace è perduta,
il mio cuore è pesante,
io non la ritroverò più,
mai più.

Dove io non ho lui
è per me la tomba,
tutto il mondo
è per me amareggiato.

La mia povera testa
mi ha dato di volta,
il mio povero cervello
mi è andato in pezzi.

Verso di lui soltanto guardo
fuori della finestra,
per lui soltanto
esco di casa.

Il suo alto portamento,
la sua nobile figura,
il sorriso della sua bocca,
il potere dei suoi occhi.

E il magico fluire
del suo discorso,
la stretta della sua mano
e, ah! il suo bacio!

Il mio petto anela
verso di lui.
Ah! potessi prenderlo
e tenerlo.

E baciarlo
così com'io vorrei,
dovessi morire
dei suoi baci!

Dichterliebe

□ H. Heine

R. Schumann, op. 48, Nr. 1-16, 1840

1
Im wunderschönen Monat Mai,
Als alle Knospen sprangen,
Da ist in meinem Herzen
Die Liebe aufgegangen.

Im wunderschönen Monat Mai,
Als alle Vögel sangen,
Da hab' ich ihr gestanden
Mein Sehnen und Verlangen.
(R. Franz, op. 25, Nr. 5)

2
Aus meinen Tränen sprießen
Viel blühende Blumen hervor,
Und meine Seufzer werden
Ein Nachtigallenchor.

Und wenn du mich lieb hast, Kindchen,
Schenk' ich dir die Blumen all',
Und vor deinem Fenster soll klingen
Das Lied der Nachtigall.

Dichterliebe

□ H. Heine

R. Schumann, op. 48, nn. 1-16, 1840

1
In maggio, mese stupendo,
quando ogni boccioło è in fiore,
allora nel cuore mio
dischiuso si è l'amore.

In maggio, mese stupendo,
quando cantano tutti gli uccelli,
allora le ho confessato
i miei desideri ardenti.
(R. Franz, op. 25, n. 5)

2
Spuntano dalle mie lacrime
tanti dischiusi fiori,
e i miei sospiri diventano
un coro di usignoli.

E se tu mi ami, piccola,
tutti i fiori ti dono,
e alla tua finestra udrai
il canto dell'usignolo.

7

Ich grolle nicht, und wenn das Herz auch
Ewig verlornes Lieb! Ich grolle nicht. [bricht,
Wie du auch strahlst in Diamantenpracht,
Es fällt kein Strahl in deines Herzens Nacht.
Das weiß ich längst.

Ich grolle nicht, und wenn das Herz auch
Ich sah dich ja im Traume, [bricht
Und sah die Nacht in deines Herzens Raume,
Und sah die Schlang', die dir am Herzen frißt,
Ich sah, mein Lieb, wie sehr du elend bist.
Ich grolle nicht.

7

Non serbo rancore, anche se si spezza il cuore,
amore perduto per sempre! Non serbo [rancore.
Anche se splendi in sfarzo di diamanti,
nella notte del tuo cuore non cadono raggi.
Lo so da tempo.

Non serbo rancore, anche se si spezza il cuore.
Ti ho veduta in sogno,
e ho veduto la notte nel tuo cuore vuoto,
e ho veduto la serpe, che ti rode il cuore,
ho veduto, amore mio, come sei infelice.
Non serbo rancore.

16

Die alten bösen Lieder,
Die Träume böse und arg,
Die laßt uns jetzt begraben,
Holt einen großen Sarg.

Hinein leg' ich gar manches,
Doch sag' ich noch nicht, was;
Der Sarg muß sein noch größer
Wie's Heidelberger Faß.

Und holt eine Totenbahre
Und Bretter fest und dick;
Auch muß sie sein noch länger,
Als wie zu Mainz die Brück'.

Und holt mir auch zwölf Riesen,
Die müssen noch stärker sein
Als wie der starke Christoph
Im Dom zu Köln am Rhein.

Die sollen den Sarg forttragen,
Und senken ins Meer hinab;
Denn solchem großen Sarge
Gebührt ein großes Grab.

Wißt ihr, warum der Sarg wohl
So groß und schwer mag sein?
Ich senkt auch meine Liebe
Und meinen Schmerz hinein.

16

I vecchi canti cattivi,
i sogni, genia malvagia,
li voglio seppellire,
prendete una grande bara.

Sarà tanto quello che ci metto,
ma non vi dico che cosa;
rispetto alla botte di Heidelberg
la cassa sia ancora più spaziosa.

E prendete una cassa da morto,
ogni asse sia solida e spessa;
anche il ponte di Magonza
deve superare in lunghezza.

E portatemi dodici giganti,
più forti essere devono
del forte San Cristoforo
nel duomo di Colonia sul Reno.

Devono portare via la bara
e sprofondarla nel mare;
per una così grande bara
ci vuole una tomba grande.

Sapete come mai una bara,
sia così grande e greve?
Dentro vi ho calato anche
il mio amore e le mie pene.