



Classificazione Decimale Dewey:

780.92 (23.) MUSICA. PERSONE

FRANCESCO MONTI

**DAS PARADIES
UND DIE PERI**
L'ORATORIO PROFANO
DI ROBERT SCHUMANN





ISBN
979-12-218-0746-2

PRIMA EDIZIONE
ROMA 31 MAGGIO 2023

*Ai miei amori;
senza di loro tutto sarebbe inutile*

Lo sforzo più alto di critici sinceri sarebbe di rendersi affatto superflui; la migliore maniera di parlar di musica sarebbe di tacere.

ROBERT SCHUMANN

INDICE

11	Capitolo I Uno sguardo all'area tedesca
25	Capitolo II Cronologia
55	Capitolo III Das Paradies und die Peri
105	<i>Bibliografia</i>

CAPITOLO I

UNO SGUARDO ALL'AREA TEDESCA

La trasformazione dell'idea, dello stile e del linguaggio musicale nel primo e secondo romanticismo

L'assunto del titolo di questo paragrafo è il punto di arrivo al quale giungono, in maniera diretta o indiretta gli artisti del primo romanticismo. Gli effetti di tale intuizione portano ad uno sconvolgimento innovativo nella gerarchia delle arti incrementando di fatto il ruolo della musica che acquista un'importanza maggiore rispetto al secolo precedente. Nello specifico, il primato della musica vocale cede a favore della musica strumentale, la quale rappresenta il focus della pura essenza artistica. Tale innovazione non interessa immediatamente la musica come tale ma la riflessione estetica che ne deriva. La musica pertanto sottende ad una sorta di invenzione per mano di poeti, filosofi e letterati e dalla meditazione sulla visione romantica che i letterati appartenenti allo *Sturm und Drang* operano in riferimento alle Arti unitamente alla sfasatura cronologica tra il romanticismo letterario e quello musicale. Nel frattempo qualche data ci aiuterà a capire il ritardo della musica sulla letteratura: nel 1796 — posteriormente alle prime *Sonate* per pianoforte di Beethoven e prima dei *Quartetti* op. 76 di Haydn — venne pubblicata la prima opera letteraria completamente romantica⁽¹⁾, mentre

(1) W.H. Wackenroder, *Herzensergiessungen eins kunstliebenden Klosterbruders*, Johann Frierich Unger, Berlino 1796.

le prime impronte del romanticismo musicale rappresentate simbolicamente dai *Lieder* goethiani di Schubert, sono datate 1815.⁽²⁾ Ancora più tardo sarà il boato del romanticismo in campo teatrale-musicale, dove bisognerà pazientare la prima rappresentazione di *Der Freischütz* di Weber nel 1821.

In precedenza a tale innovazione l'idea razionalista dell'arte quale imitazione della natura, aveva negato l'indipendenza estetica della musica: non le veniva riconosciuto il diritto di esistere autonomamente, ma conviveva con la parola. Con il suo aiuto riusciva ad imitare la natura, cioè manifestare affetti, rappresentare situazioni e caratteri, con la giusta coloritura sentimentale e adempiere al suo compito di toccare, cioè commuovere il cuore degli uomini e trasmettere sentimento. Senza questa illuminazione resta un fenomeno puramente materiale e matematico, priva di significato. Ma il cambiamento in ambito musicale avvenne nella letteratura del primo romanticismo poiché simbolo di purezza e forza comunicativa: musica assoluta come esperienza trascendentale solitaria. La novità consisteva nella mancanza della sovranità della melodia, luogo idoneo a supportare gli effetti, rispetto all'armonia che diventa la base della ragion d'essere. L'artista abbracciava queste condizioni a prioristicamente, senza rivolgersi artisticamente ai suoi contemporanei proiettandosi verso un futuro musicale nuovo, sia in termini stilistici sia sociali. L'esempio più estremo è riscontrabile in Beethoven e al suo difficile rapporto con il pubblico a seguito della sordità che lo colpisce sin dalla gioventù ma anche in relazione alla sua musica, dirompente ondata di novità assoluta, ponte indispensabile per i compositori coevi e successivi: le ultime *Sonate* per pianoforte — dall'opera 101 fino all'opera 111 o la *Grande Fuga* — non saranno ancora comprese da un pubblico viennese non al passo con la mutazione dell'idea e del gusto musicale dell'artista.

Negli ultimi anni del XVIII sec. le correnti culturali, influenzate dagli avvenimenti storici come la Rivoluzione francese e le guerre europee, cominciarono il loro lento distacco da quella forza primigenia che le regolava e le istituiva: la ragione. Il distacco dal raziocinio portò una freschezza rivoluzionaria che incanalò tutte le forme d'arte nei meandri

(2) F. Schubert, *Erlkönig: Wer reitet so spät*, op. 1, D. 328, 1815.

del Romanticismo. Molte pagine sono state spese sul concetto di “romantico”: esso racchiude un'epoca, uno stile e una serie di significati di non facile spiegazione.

Nulla val meglio a scoraggiare chi volesse tentarne un esauriente definizione, che l'ironica confessione di uno dei padri del movimento, Friedrich von Schlegel, il quale scrivendo nel 1798 al fratello August Wilhelm lo informava di aver elaborato una propria interpretazione del termine “romantico”, ma si doleva di non potergliela inviare perché gli era riuscita lunga «centoventicinque pagine». ⁽³⁾

Detto ciò si può ben capire la difficoltà di tale pensiero che ha origine dall'Inghilterra dove un nuovo ordine culturale stava rigogliosamente prendendo piede: il popolare. La cultura popolare venne rappresentata da antologie poetiche come *Reliques of ancient English Poetry* (1765) di Thomas Percy, *Border Minstrelsy* di Walter Scott del 1802, tutte opere tradotte in Germania da Goethe, Schiller, Bürger, in Francia da Hugo e in Italia da Berchet e Prati. I canti popolari sono di vitale importanza perché portano con sé il bagaglio antropologico e sociale dei popoli, nel loro massimo splendore: ovviamente ogni etnia ha storie e leggende diverse, ma accomunate dall'amore per il proprio passato mai dimenticato.

Non a caso Herder pubblica nel 1778–79 i *Volkslieder*, che insieme alle pubblicazioni dei *Canti popolari russi* (1790) di Práč e le *Melodie irlandesi* (1807) di Thomas Moore, rispecchiano l'essenza del popolare e della natura:

[...] nel 1796–97 Schiller pubblica *Über naive und sentimentalische Dichtung*, definendo ingenua (naive) quella poesia in cui l'unità con la natura è “incosciente”, al contrario “sentimentale quella che ricerca coscientemente quella unità”. ⁽⁴⁾

L'importanza della musica popolare risiede nella sua territorialità come ci spiega bene Charles Rosen:

(3) Renato Di Benedetto, *Romanticismo e scuole nazionali nell'Ottocento*, cit., p. 3.

(4) Giorgio Pestelli, *L'età di Mozart e Beethoven*, cit., p. 196.

La musica popolare, in realtà, non è arte, ma natura. Il compositore che si volge al materiale folklorico è come il pittore paesaggista che dipinge all'aperto: entrambi rifiutano l'artificiale in favore del naturale e prendono le mosse non da quello che è stato inventato, ma da ciò che offre la realtà. ⁽⁵⁾

C'è una particolarità che si svilupperà e sarà nuovamente studiata nello *Sturm und Drang*. Filosofi e poeti riscoprono i miti germanici e la leggenda nibelungica: Brentano, Armin, Novalis, Tieck in polemica con Goethe e Voss, sono i protagonisti di questo ritorno. Questa nuova tendenza culturale si manifesta prima in campo letterario: poi musicale con un ritardo cronologico all'inizio del 1840 rappresentato dalla generazione di musicisti nati nel primo decennio dell'ottocento. Superati gli anni opachi della Restaurazione la scena musicale vive un periodo di vigore pregno di passionalità contrastanti, tensioni e polemiche. Le basi di questa visione erano la negazione del recente passato e del presente, visto come artificioso e troppo virtuoso. Si assiste alla conclusione e alla collocazione, in un passato idealmente lontano, di un'età che in quegli anni comincia ad essere definita 'classica'. La venerazione verso Beethoven contraddiceva tale concezione in quanto:

[...] colui al quale i musicisti impegnati alla costruzione della "nuova età" dovevano guardare come al più alto loro ispiratore non poteva certo essere associato a quella *letzte Vergangenheit*, a quel passato prossimo che si doveva combattere (e al quale invece, in termini strettamente cronologici, egli pure apparteneva), e veniva perciò di fatto collocato nella dimensione atemporale di una *alte Zeit*, di un'antica età depositaria di una mitica purezza artistica. ⁽⁶⁾

Alla fine degli anni venti la cultura tedesca raccolse quindi, oltre all'onda d'urto della Rivoluzione di luglio, un nuovo flusso di cultura francese che si stava già tingendo dei primi riflessi di simbolismo e decadentismo. Di conseguenza, anche la querelle classico-romantica venne accolta dalla Germania e lo spartiacque di tale disputa fu il Reno. Al di

(5) Charles Rosen, *La generazione romantica*, cit., p. 457.

(6) Di Benedetto, *Romanticismo e scuole nazionali nell'ottocento*, p. 92.

là di esso manifestavano la loro bravura i rappresentanti delle più recenti tendenze tedesche, mentre al di qua, grandi musicisti come Chopin, Liszt, Berlioz, Auber e Meyerbeer, vennero denominati, senza distinzione di provenienze e tendenze, “romantici” poiché sovvertivano tutto ciò che fino ad allora aveva avuto una logica ed una legge. Quindi si usava anzi si abusava di tale parola per definire tutto ciò che non rispecchiava i canoni musicali, intesi come legge che vigeva nell’arte. Ben presto affiorarono tutte le differenze stilistiche tra il romanticismo letterario “alla francese” e quello di marca tedesca di inizio secolo, vale a dire, il carattere “frenetico”, sovraeccitato, la disposizione visionaria e la predisposizione ad una vistosa gestualità.

Di fronte a queste novità la cultura musicale si divise tra i progressisti che provavano una misticità irrefrenabile e i conservatori che rifiutavano il cambiamento. Beethoven ad esempio, nelle sonate che vanno dall’opera 101 fino all’opera 111, ha valicato questi confini, ha rotto gli argini dall’interno della forma stilistica, in questo caso della forma sonata, dando l’input a ciò che qualche decennio più tardi verrà ripreso ed ampliato.

Quello che avevamo dunque annunciato come il pieno rigoglio del romanticismo musicale, si presenta perciò adesso anche come un ‘nuovo’ romanticismo, il quale riattiva quelle tendenze radicali ed estreme, che all’inizio del secolo si erano manifestate con più incisiva originalità nella concezione della musica elaborata dal romanismo letterario; e le riattiva nel senso che sono adesso i musicisti a farsene consapevoli portatori, sia nella teoria dei programmi e dei manifesti sia nella pratica delle opere.⁽⁷⁾

Queste sfasature sono date dalla risposta alle necessità di cambiamento che in quel periodo vengono a crearsi e non a come si pensa e a come si è scritto, ossia ad un ritardo della musica rispetto alle altre arti. È interessante analizzare le idee dei due rappresentanti del romanticismo letterario e di quello romantico: Heine e Schumann. Entrambi concordano con la messa in moto del gusto culturale che in quegli anni stagnava in Germania definito da Heine come il tranquillo paese dei sogni.⁽⁸⁾

(7) Ivi, pp. 93–94.

(8) *Ibidem*, p. 94.

Schumann, in maniera radicale definisce tutto questo fermento come una reazione contro il gusto imperante.⁽⁹⁾

Le analogie ci portano anche all'ambivalenza e all'ulteriore paradosso di questa acquisizione rinnovatrice: si recepisce la novità, sia pure con cautela; basti pensare alla perplessità e a tratti alla ripugnanza di Robert Schumann che, dalle pagine della sua *Neue Zeitschrift für Musik*, non disdegnava commenti forti verso la musica più 'audace' di Fryderyk Chopin, ma allo stesso tempo si alimenta l'attaccamento, nel peggiore dei casi anche ottuso e troppo morboso, alla tradizione tedesca e alla convinzione della superiorità artistica e morale di quest'ultima. È qui che prende piede con Felix Mendelssohn Bartoldy la *Bach Renaissance*, la diffusione del culto di Bach che sostituisce pian piano quello più internazionale e mondano di Georg Friederich Händel. Come in Letteratura, dove il dissenso e la minoranza si traducono anche in impegno civile e politico, altrettanto in Musica, quella parte minoritaria è portatrice di opposizione alla maggioranza conformista. Schumann, nel suo manifesto del 1835, definirà sé ed i suoi fratelli, come appartenenti ad una "sinistra" politico-musicale. Le similitudini tra le due arti terminano proprio con i loro portavoce: per Heine gli avvenimenti degli anni trenta comportano la fine della *Kunstperiode*, del periodo artistico, mentre Schumann saluta quegli anni come l'inizio di un'epoca avveniristica, la quale necessita, per attecchire e svilupparsi, di una lotta quasi sociale su quanto definito "non artistico", ossia il recente passato invocando la nascita di questa nuova età poetica. Credo sia chiaro quindi che il nuovo romanticismo prende le distanze dalla retroattività che molti credevano fosse la genesi, anzi se ne distacca nettamente anche in direzione di quella letteratura che non è più realistica, naturalistica, ma prende quota verso il regno della poesia assoluta, verso quell'"io" lirico, illusorio, che era la caratteristica basilare della creatività musicale.

La musica è inconcepibile senza una motivazione poetica che ne legittimi la verità, la necessità e l'esistenza: essa è nuda, se non avesse dietro di sé un qualcosa che la autorizza a mostrare tutta la sua bellezza.

(9) *Ibidem*, p. 94.

Traspare attraverso simboliche citazioni testuali, rimandi a melodie o citazioni, o addirittura a programmi letterari. Per arrivare a tale risultato ogni artista utilizza metodi poetici e compositivi diversi che tendono a confezionare quel prodotto musicale supportato da un'idea poetico-musicale.

I romantici quindi diedero forte importanza anche alla composizione, quale fulcro della convergenza e fusione della musica con la poesia attraverso l'uso, ad esempio, della musica a programma. In tutti i periodi della storia, tale forma, è sempre esistita, dal *nomos* di Sakada per gli *auloi* del 586 a.C. rappresentante il combattimento di Apollo con il Pitone, alle *Sonate bibliche* di Kuhnau oppure alla *Battaglia di Wellington* di Beethoven. Ma ovviamente la musica a programma che definiremo in questa sede "antica", non ha nulla in comune con quella intesa dai romantici. La pratica consisteva nella descrizione, o meglio, nei tentativi di descrizione pittorica: titoli fantasiosi privi di legame fra l'enunciato ed il contenuto. Però essa trovava spunti con il vero: tumulto di battaglia, canto di uccelli, suoni di campane, temporali e voci pastorali. Vivaldi, tentando di rappresentare le *Quattro stagioni* insieme a Kuhnau, che al contrario narrava episodi del Vecchio Testamento oppure di Dittersdorf che scriveva sinfonie basandosi sulle *Metamorfosi* di Ovidio, non ha mai valicato il limite della forma del concerto grosso, o della sonata e della sinfonia nei casi di Kuhnau e Dittersdorf, perché si rivolgeva ad un ascoltatore galante ed aristocratico, dall'intelletto libero e sereno e di conseguenza il compositore si limitava ad una dolce e sensibile descrizione della natura, oppure delle opere latine o degli eventi biblici nel caso dei compositori tedeschi. Il gioco di intelligenza e comprensione del pubblico non si rispecchia nel caso di Beethoven, il quale si rivolge ai sentimenti del pubblico e non più alla libera intelligenza dell'ascoltatore.

La sonata *Les Adieux* o la Sinfonia *Pastorale*, spogliate di qualche residuo di infantile descrizione musicale, sono l'esempio di ciò che sarà proprio della musica romantica con l'aggiunta dello stimolo letterario, ingrediente basilare per la diffusione della 'nuova tendenza romantica' come la chiamerà più tardi Schumann.

La musica, però, assumeva in queste sinfonie a programma e “poemi sinfonici” (caratteristico titolo!) una posizione che non era, per così dire, al servizio della poesia. Al contrario, si pensava che la musica rendesse un favore alla poesia tentando di esprimere con mezzi più diretti, sensibili ed efficaci quello che era manifestamente l'essenza del poema o della pittura.⁽¹⁰⁾

Di conseguenza anche la figura del compositore cambia perché egli non è più il poeta di sé stesso, ma cerca incitamento nella poesia: Berlioz lo cerca nelle opere di Victor Hugo, nel Lord Byron colorite di *Weltschmerz*, nei romanzi di Walter Scott e nelle tragedie di Shakespeare, Schumann in Johann Paul Friedrich Richter e Thomas Moore ed ancora Liszt in Dante, Lamartine, Goethe e Schiller. I compositori non avevano più il rispetto verso lo stile di quelle forme musicali che fino ad allora erano considerate intoccabili come la sonata, che viene rotta dall'interno, modificata nel numero dei movimenti come Liszt, il quale in un solo movimento racchiude tutta la sua idea di musica romantica, oppure Schumann che nella sua *Sonata* in sol minore, nei suoi quattro movimenti, non rispettando la consueta successione dei tempi della sonata classica, dà sfogo a tutta la sua passione e alla sua irruenza mentale. Nell'opera italiana invece, simbiosi artistica di Letteratura e Musica, il libretto — tranne la riforma del melodramma perpetrata da Gluck — non ha mai vacillato.

(10) Alfred Einstein, *La musica nel periodo romantico*, cit., p. 37.