

Carnaval e Studi Sinfonici: coscienza estetica e invenzione formale

Fra i numerosi testi che Schumann mette in musica nel 1840, l'anno in cui la sua produzione liederistica conosce una strabiliante fioritura, spiccano le dodici liriche di Eichendorff scelte dal compositore per il *Liederkreis* op. 39, autentici gioielli poetici il cui connubio con il rivestimento musicale schumanniano dà luogo a un capolavoro di tale vertiginosa profondità, che altrimenti non si potrebbe definire se non uno dei vertici della spiritualità umana di ogni tempo.

La quarta di queste liriche (*Die Stille*, La quiete) si conclude con l'immagine, così cara alla sensibilità dei romantici, di un volo verso mete indefinite e lontane, uno slancio improvviso che nasce dalla contemplazione di incantati silenzi, e che dà forma a quell'ardente, irrealizzabile desiderio di infinito, cardine dell'estetica romantica, che i poeti tedeschi chiamano *Sehnsucht*, e che solo nell'autocompiacimento può trovare l'unica fonte di appagamento possibile.

Con il suo consueto candore di linguaggio, talora volutamente ai limiti di una limpida ingenuità infantile, Eichendorff vagheggia di un volo dello spirito "wohl über das Meer und weiter" ("ben oltre il mare e ancora più lontano"), fino a raggiungere il cielo. Ecco l'intonazione che Schumann riserva a questo verso:



The image shows a musical score for the vocal line of the song "Die Stille" by Robert Schumann. The score is written in G major (one sharp) and 3/4 time. The lyrics are "wohl über das Meer und weiter, bis". The melody is simple and expressive, starting on a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, and D5. The accompaniment consists of a piano accompaniment with a bass line and a treble line. The bass line starts on a half note G3, followed by quarter notes A3, B3, and C4. The treble line starts on a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The score is presented in a clean, black and white format.

A quest'epoca la parabola creativa di Schumann ha già imboccato la direzione che lo condurrà gradualmente a privilegiare quelle atmosfere sempre più intimiste, quelle sonorità sempre più contenute, tipiche delle opere tarde, così lontane dalle focose esuberanze giovanili.

Eppure questo “tema del XVII secolo”, già protagonista del travolgente finale del *Carnaval* op. 9 (1834-1835), la *Marche des Davidsbündler contre les Philistins*



e prima ancora del finale di *Papillons* op. 2 (1829/1831)

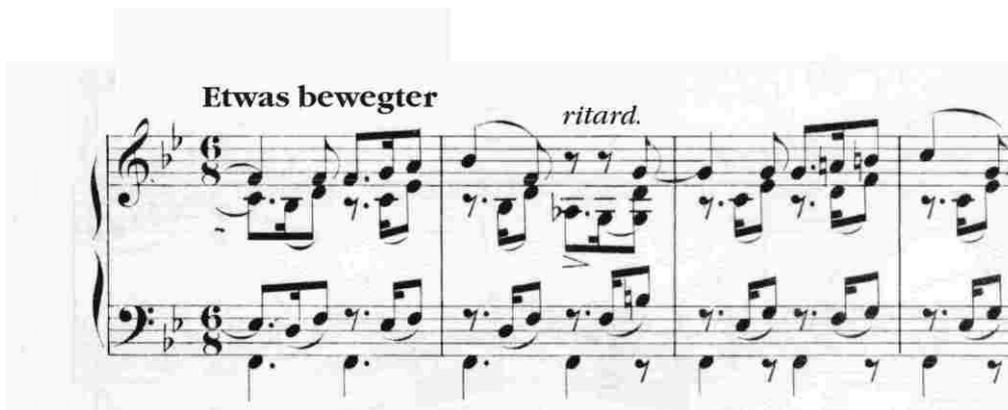


ritorna nel Lied op. 39 n. 4 trasfigurato nella veste di nobile e pacato ricordo di ardori mai del tutto sopiti, su un testo le cui recondite implicazioni estetiche abbiamo già detto essere particolarmente rilevanti.

Già due anni prima dei Lieder op. 39 questo motivo ricorrente aveva fatto un'altra importante ricomparsa, suggellando la sesta delle otto Fantasie che compongono *Kreisleriana* op. 16, un brano la cui sognante frase principale è costruita proprio su un ritmo quasi identico a quello del tema di cui stiamo parlando, non più imperiosamente incalzante come nel *Carnaval*, ma placidamente dilatato nella lentezza del tempo:



Tuttavia nel “Più mosso” che prepara la conclusione la citazione diviene anche melodica oltre che ritmica, facendo così intravedere la natura originaria dell'inciso tematico:



Anche qui come nel Lied da cui siamo partiti il momento contemplativo sfocia, potremmo dire, in un ineffabile afflato di *Sehnsucht*, una sorta di fremito di gioia intima e composta, e anche qui il passaggio è sottolineato dalla presenza del tema della *Marche des Davidsbündler*. D'altra parte – ed è davvero difficile che si tratti di una coincidenza casuale – anche nelle narrazioni di E.T.A. Hoffmann, da cui Schumann trasse ispirazione per *Kreisleriana*, l'elevazione dello spirito attraverso l'attività contemplativa è una delle prerogative del protagonista Johannes Kreisler, spesso assorto in estatiche e quasi mistiche audizioni di fenomeni musicali, in un mondo fantastico di personalissime percezioni, nel quale cerca di sfuggire ai tormentosi affanni che lo assillano. Non è certo improbabile che l'attenzione di Schumann sia stata attirata, ad esempio, da frasi come questa, pronunciata dal bizzarro musicista mentre improvvisa risonanti armonie al pianoforte:

“Frisch auf, mein wackrer Geist! - rege und hebe dich empor in dem Element, das dich gebar, das deine Heimat ist!” (E.T.A. Hoffmann, *Fantasiestücke in Callots Manier*, S. 529, Band 1, Hoffmann-PW Bd. 1, S. 422).

“Sii forte, mio spirito valoroso! – muoviti e sollevati nell'elemento che ti ha generato, ed è la tua patria!”

Dunque si può facilmente intuire il significato particolare che questo tema dalla così grande carica allusiva assume nel momento in cui viene ripetutamente citato nella trionfale cavalcata di chiusura di un'opera come il *Carnaval*, che è una sfilata di personaggi più o meno immaginari, più o meno mascherati, tutti riconducibili a quella cerchia di personalità che l'autore sentiva vicine nella condivisione della nuova poetica, che dalle colonne della *Neue Zeitschrift für Musik* spirava come un rigenerante e vigoroso vento primaverile su un mondo musicale fin troppo contaminato dallo sterile accademismo e dalla vuota esteriosità virtuosistica dei “Filistei”.

Questa scelta è uno dei segni rivelatori della ferrea convinzione e del trascinate entusiasmo con cui il compositore venticinquenne si accingeva ad

indicare le nuove vie di un'estetica di cui sarebbe divenuto il simbolo, e della cui superiorità era già allora pienamente consapevole. Il *Carnaval* è il primo vero capolavoro che dà forma concreta di scolpita chiarezza al pensiero musicale più squisitamente romantico, quello che aveva cominciato a svilupparsi, magari ancora un po' nebulosamente, negli scritti di autori come Jean Paul, Hoffmann o Schlegel. Fonti a cui Schumann aveva copiosamente attinto, e di cui ora sentiva di poter essere il perfetto interprete musicale. È con il *Carnaval* che egli spicca definitivamente il suo sublime volo creativo, e la *Marche des Davidsbündler* sembra esserne l'orgoglioso annuncio.

Del resto la prassi della citazione e soprattutto dell'autocitazione, che diverrà abituale per Schumann e che proprio nel *Carnaval* comincia ad essere adottata sistematicamente (anche in *Florestan* ritorna due volte un frammento di *Papillons*) è sempre motivata da ragioni estremamente precise, ed è una delle molte testimonianze della piena maturità di questo lavoro. Così come lo è anche la maestria con cui viene realizzato l'intento di evocare nell'ambientazione carnevalesca lo spirito dell'ironia romantica, fatto di repentini e spiazzanti mutamenti di umore – che nell'*Humoreske* op. 20 (1839) troverà un'espressione se possibile ancora più raffinata. L'incessante gioco di chiaroscuri creato dalla giustapposizione di pezzi dall'andamento contrastante ne è la prova più evidente, ma occorre sottolineare che anche all'interno dei singoli brani si può e si deve cogliere la presenza di quello spirito, sia pure ad uno stato più latente. Basti pensare a *Reconnaissance*, in cui la melodia, che si presenta nella prima parte con un carattere scherzoso e brillante, improvvisamente all'inizio della seconda getta la maschera giocosa svelando un volto segreto d'infinita dolcezza, su cui un incantevole sorriso pare dischiudere insospettiti abissi interiori di prodigiosa bellezza. Ma più in generale, tutti gli episodi del *Carnaval* offrono all'esecutore una così ampia gamma di letture possibili, che sarebbe un peccato non sfruttare le numerose ripetizioni per cambiare ogni volta qualche dettaglio interpretativo, poiché anche la diversificazione della più piccola sfumatura può rivestire una grande importanza nel rendere al meglio le variegate successioni di colori continuamente cangianti.

Questa considerazione induce a ricordare anche un altro fondamentale compito dell'interprete, quello di valorizzare l'architettura complessiva dell'opera, analizzando legami e cesure fra i brani, e quindi scegliendo di volta in volta i tempi di attesa più opportuni fra la fine di un episodio e l'inizio del successivo. Questo aspetto è determinante per la coesione e la logica strutturale di quelle nuove invenzioni formali schumanniane che consistono in lunghi cicli di brevi pezzi caratteristici, e lo è per certi versi di più per il *Carnaval* che non per gli *Studi Sinfonici* op. 13, dal momento che questi ultimi, in quanto scritti in forma di variazioni su un tema (sia pure molto libere), sono connotati da un'unità tematica decisamente più forte rispetto a quella garantita dalla cellula delle quattro note AESCH/ÄSCH (la, mi bemolle, do, si / la bemolle, do, si), citate nel sottotitolo del *Carnaval* e nel titolo di uno dei suoi pezzi (come

risaputo, in omaggio al nome della città natale della fanciulla con cui il compositore aveva intrecciato il suo primo legame affettivo),

Tuttavia l'analisi della struttura formale complessiva deve essere particolarmente approfondita anche per gli *Studi Sinfonici*, soprattutto ove si voglia stabilire una relazione fra le 12 Variazioni canoniche e le 5 Variazioni postume.

Forse più di ogni altra sua composizione, questo polittico è stato per Schumann oggetto di importanti ripensamenti, tanto è vero che la prima edizione del 1837 fu rimaneggiata e ripubblicata nel 1852, in una versione in cui il termine "Studio" viene sostituito dalla dicitura "Variazione", due Studi vengono addirittura soppressi e il Finale subisce una notevole decurtazione.

Le 5 Variazioni postume, presenti nell'autografo in ordine sparso, ma non nelle due edizioni sopra citate, furono pubblicate nel 1893. La *vexata quaestio* dell'opportunità di includerle o meno nell'esecuzione del ciclo è destinata a non trovare soluzioni pienamente soddisfacenti. Naturalmente è del tutto legittimo, da parte di chi sostiene che la volontà dell'autore deve sempre essere rispettata fino in fondo, affermare che, se Schumann non ha incluso le Variazioni postume nell'edizione definitiva, non è corretto eseguirle come parte degli *Studi Sinfonici* op. 13, per non turbarne quell'equilibrio architettonico così laboriosamente raggiunto. In questo caso occorrerebbe però ricordarsi anche dell'espunzione degli Studi n. 3 e n. 9 decisa nell'edizione del 1852, espunzione talmente inspiegabile e mutilante da essere stata da alcuni (forse un po' sbrigativamente) attribuita a un malinteso, e da essere comunque sistematicamente ignorata da pianisti ed editori. Si potrebbe poi notare che la seconda Variazione postuma ha un elemento tematico che è comune alla seconda Variazione canonica ed estraneo al Tema:

The image shows a musical score for the second canonical variation. It is written for piano in G major (one sharp) and 3/4 time. The tempo is marked 'marcato il canto' with a quarter note equal to 72. The score consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff begins with a triplet of eighth notes, followed by a series of chords and eighth notes. The bass staff features a steady eighth-note accompaniment. Performance instructions include 'espressivo' in the treble staff and 'marcato il thema sempre col Ped.' in the bass staff. A dynamic marking of 'sf' (sforzando) is placed at the end of the first measure of the bass staff. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Seconda Variazione canonica

Seconda Variazione postuma

La relazione che si viene a creare fra le due Variazioni, anche in virtù della diversità del trattamento tematico, ha quasi il sapore della reminiscenza, ed è così suggestiva da costituire uno degli stimoli ad eseguire contestualmente tutte le Variazioni.

Forse, tutto sommato, gli innegabili problemi di squilibrio formale e di incoerenza stilistica che l'inserimento delle 5 Variazioni postume all'interno del ciclo può causare, specie se esse vengono singolarmente e liberamente intercalate fra le altre (del resto la loro numerazione è puramente convenzionale) non sono poi insormontabili al punto da costringere l'interprete a confinare questi cinque meravigliosi brani in un ciclo separato, che avrebbe delle dimensioni molto ridotte e una consistenza architettonica non molto convincente.

La scelta di individuare all'interno della serie delle Variazioni canoniche un punto di netta cesura formale, e di inserirvi le 5 Variazioni postume è filologicamente più eccepibile, ma consente, con una limitata alterazione dell'articolazione formale complessiva, di non negare agli *Studi Sinfonici* una presentazione che ne esalti tutta la maestosa imponenza, preservando anche il logico sviluppo della loro successione – il Tema si esegue una sola volta e il grandioso Finale non perde la sua funzione di pezzo conclusivo. In questo modo, in un contesto caratterizzato da una scrittura virtuosa e concentrata, le Variazioni postume creano, proprio grazie alla loro diversità stilistica, un'oasi meditativa in cui la vena vagamente narrativa e il trasognato e malinconico lirismo delle prime quattro trovano una perfetta sintesi nella sovrumana quiete (si potrebbe dire di eichendorffiana memoria) della quinta, che come un sogno dalle sonorità sommessamente scintillanti si estingue dolcemente, irradiando gli ultimi eterei bagliori del suo sconfinato splendore.

Fabio Grasso, 2004