

Rivista di Analisi e Teoria Musicale

Anno XVI n.2, 2010

La rivista è stampata con il contributo dell'Università di Roma – Tor Vergata
Dipartimento di Beni Culturali Musica e Spettacolo



Rivista di analisi e teoria musicale

Autorizzazione del Tribunale di Bologna n. 6245 del 28.1.1994

Direttore: Mario Baroni

Vicedirettore, Rossana Dalmonte, Giorgio Sanguinetti

Direttore responsabile: Johannella Tafuri

Consulenti editoriali: Jean Michel Bardez (Conservatoire Berlioz, Paris), Margaret Bent (All Souls College, Oxford), Pieter Bergé (Katholieke Universiteit, Leuven), Deborah Burton (Boston University), William Caplin (Mc Gill University, Montreal), Antonio Cascelli (Irish University at Maynooth), Luisa Curinga (Conservatorio di Fermo), William Drabkin (University of Southampton), Robert Gjerdingen (Northwestern University), Michel Imberty (Université de Paris X, Nanterre), Ignazio Macchiarella (Università di Cagliari), Johannes Menke (Hochschule Schola Cantorum Basiliensis), Luca Marconi (Conservatorio di Como), Marie-Noëlle Masson (Université Rennes 2), Jean-Jacques Nattiez (Université de Montréal), Stéphan Orlando (Conservatoire Royal de Mons), Susanna Pasticci (Università di Cassino), Egidio Pozzi (Università della Calabria), Jesse Rosenberg (Northwestern University), Guido Salvetti (Conservatorio di Milano), Janet Schmalfeldt (Tufts University, Boston), Michael Spitzer (Durham University), Philippe Vendrix (Université de Liège), Laurence Wuidar (Université Libre de Bruxelles)

Amministrazione: LIM Editrice srl, Via di Arsina 296/f – 55100 Lucca

Redazione, layout e copertina: Ugo Giani

Disegno in copertina: Giordano Montecchi

Stampa: Genesi Gruppo Editoriale, Città di Castello

Abbonamento annuo: Soci SIdM, SIEM, IASPM € 15

Non soci € 25

Numero singolo € 15

Il pagamento potrà essere effettuato con una delle seguenti modalità:

- mediante bonifico bancario codice IBAN: IT 80 K 01030 13701 000000682017;
- mediante carta di credito comunicando il nome dell'intestatario, il numero della carta, la data di scadenza e il codice di controllo di tre cifre;
- collegandosi al sito <http://www.lim.it>, proseguire con: *Catalogo/ Libreria Musicale Italiana/ Periodici / Rivista di Analisi e Teoria Musicale/ Abbonamento annuo/ Modulo d'ordine*
- mediante versamento sul c/c postale n° 11748555, intestato a LIM Editrice, via di Arsina 296/f, 55100, Lucca

© LIM Editrice srl

Via di Arsina 296/f – 55100 Lucca Tel. 0583 394464 Fax 0583 394469 – 0583 394326

www.lim.it lim@lim.it

ISBN 978-88-7096-629-9

Il G.A.T.M. (gruppo Analisi e Teoria Musicale) è nato nel 1989 come associazione fra cinque società musicologiche.

I soci del GATM erano la Società Italiana di Musicologia (SIdM), la Società Italiana per l'Educazione Musicale (SIEM), la Società Italiana di Etnomusicologia (SIE), l'Associazione Italiana di Informatica Musicale (AIMI), il Ramo italiano dell'*International Association for the Study of Popular Music* (IASPM).

Nel 2002 il GATM si è trasformato in associazione a titolo personale: qualsiasi persona interessata può diventare membro dell'Associazione.

Le cinque società fondatrici hanno conservato la possibilità di offrire ai propri membri l'abbonamento alla presente rivista a prezzo dimezzato.

Per associarsi al GATM è sufficiente spedire la quota d'abbonamento alla rivista. L'iscrizione all'Associazione avviene automaticamente.

Ai lettori della rivista e agli studiosi di teoria e analisi
che intendono inviare proposte di pubblicazione

Ogni articolo verrà sottoposto a un processo di lettura da parte di revisori anonimi scelti dalla redazione.

L'articolo potrà essere giudicato:

- di alta qualità, e accettato senza revisioni
- di buona qualità, con richiesta di piccole revisioni
- di qualità accettabile, ma con richiesta di sostanziali revisioni
- non accettabile

La direzione della rivista ricorda che i lavori non ancora pubblicati sono da considerare proprietà esclusiva dell'autore. La loro lettura verrà permessa esclusivamente ai revisori.

Agli autori accettati verrà chiesto di rispettare le regole editoriali della rivista che si possono trovare nel sito <http://www.gatm.it>

For the attention of the authors applying for publication in the journal

Each article will be submitted to a process of anonymous review.

The article can be judged:

- of outstanding quality, and accepted without revision
- of good quality, requiring only minor revisions
- acceptable but requiring substantial revisions
- not acceptable

The editorial board stresses that unpublished works remain the property of the authors. They will be read exclusively by the reviewers.

The authors are required to respect the editorial guidelines of the journal to be found in the website <http://www.gatm.it>

Le ultime opere di Robert Schumann: analisi dei *Gesänge der Frühe* per pianoforte op. 133 (1853)

a cura di Antonio Rostagno

INDICE

7	Mario Baroni <i>Premessa metodologica</i>
9	Arnfried Edler <i>Lo stile del tardo Schumann</i>
29	Nicholas Marston <i>Schumann's «Gesänge der Frühe», op. 133: a “false dawn”?</i>
51	Nicholas Marston <i>«Gesänge der Frühe» di Schumann: una falsa aurora?</i> <i>Sintesi in lingua italiana a cura di Mario Baroni</i>
59	Rossana Dalmonte <i>Ipotesi sulla melodia di «Gesänge der Frühe»</i>
75	Guido Salvetti <i>Il significato nei Lieder senza parole:</i> <i>il caso dei «Gesänge der Frühe» op. 133 di Schumann</i>
85	Antonio Rostagno <i>“Tardo stile” e “opera tarda”</i> <i>«Gesänge der Frühe»: compimento di un percorso o svolta a “vie nuove”?</i>
113	Bibliografia generale

Mario Baroni

PREMESSA METODOLOGICA

Il numero che qui si presenta nasce dalla coincidenza con il duecentesimo anniversario della nascita di Robert Schumann. L'anniversario è stato celebrato nel corso dei concerti della «Sagra Malatestiana» di Rimini con la quale era connesso l'Ottavo Convegno di Analisi e Teoria Musicale, organizzato da «Analitica» e dal GATM, presso l'Istituto Musicale Pareggiato G. Lettimi di Rimini, il 4-5-6 novembre 2010.

Tutti gli articoli qui presentati, ad eccezione di quello introduttivo di Arnfried Edler, sono stati presentati a Rimini. In uno dei concerti della «Sagra», la sera del 5 novembre, il pianista Paolo Wolfango Cremonese ha eseguito l'op. 133 di Schumann a cui è stata dedicata la tavola rotonda del giorno dopo.

Per la circostanza indicata questo numero della rivista ha una duplice natura: da una parte presenta documenti di interesse storico-critico, intesi a discutere il concetto di «ultimo stile» quale categoria estetica e in particolare a studiare le opere degli ultimi anni di Schumann, d'altra parte è dedicata a integrare le prospettive ermeneutiche offerte dai documenti storici e dal quadro filosofico-estetico, con osservazioni analitiche capaci di illustrare con dati concreti le singolari e spesso sorprendenti scelte stilistiche presenti in quest'opera estrema del musicista.

Per queste ragioni l'insieme dei contributi qui raccolti è caratterizzato da un intreccio di saperi e di metodi d'indagine che confermano in modo persuasivo le teorie di Richard Parncutt, presentate fra l'altro in un precedente numero di questa Rivista (X, 2004/2), secondo le quali la musicologia di oggi non può più essere considerata una disciplina unitaria dotata di metodi propri, ma ha acquisito piuttosto il carattere di un insieme di campi disciplinari, diversi l'uno dall'altro per metodi e per prospettive epistemologiche, unificati dal fatto di parlare dello stesso fenomeno, la musica, che di per sé costituisce un settore di studio così ricco e comples-

so da richiedere appunto una molteplicità di approcci diversi per essere capito e resa esplicito. Chi ha assistito al concerto del 5 novembre e l'ha ascoltato con la necessaria concentrazione, ha certamente "capito" il senso della musica che stava ascoltando. C'è da credere, però, che sia rimasto sorpreso dal fatto che si trattava di una musica che, se pur densa di significati, era anche misteriosamente inesplicabile: questa perlomeno è stata l'impressione del sottoscritto. La presente pubblicazione cerca di contribuire a trasformare il mistero in consapevolezza.

In una prospettiva più generale, mi pare che il compito qui affrontato sia essenziale per la musicologia di oggi. All'interno di un insieme complesso di chiarificazioni e spiegazioni, l'analisi musicale offre il suo contributo, consapevole che la raccolta dei dati sulle strutture dello stile non è solo una scelta possibile, ma è uno degli aspetti indispensabili per comprendere e interpretare la musica secondo criteri legittimi. La musica ci parla attraverso i suoni che la costituiscono, e l'analisi delle strutture sonore corre sempre parallelamente all'analisi della loro interpretazione. Si può dire che ciascuno dei due campi sia parallelo, ma anche relativamente indipendente dall'altro, se non altro perché ha metodi d'indagine molto diversi. Certamente, all'interno di ciascuno dei due non mancano differenze di procedimento e persino contraddizioni, ma questo non è un dato negativo: è solo il sintomo del fatto che i problemi sono tanti e che i modi di risolverli sono ancora in corso di verifica. Il presente volume ha l'ambizione di offrire qualche contributo all'itinerario del loro chiarimento.

LO STILE DEL TARDO SCHUMANN

Schumann scrisse i suoi ultimi lavori all'età di 43 anni; perciò può sembrare necessario osservare che il suo "tardo stile" non è quello di un compositore giunto in tarda età. La stessa osservazione vale anche per Mozart, Schubert e lo stesso Beethoven, compositori che non sono diventati propriamente "vecchi"; eppure i loro lavori più tardi si distinguono dai precedenti per alcuni tratti caratteristici. Il caso di Beethoven risulta particolarmente evidente, visto che le sue ultime opere erano considerate dai contemporanei prodotti incomprensibili di un genio ormai estremamente isolato, afflitto da una patologica manifestazione di vecchiaia. Per Schumann, invece, le cose sono andate piuttosto nel senso inverso: nei primi tempi, a Lipsia, le sue composizioni erano giudicate difficili da comprendere; suscitavano antipatia per il loro ermetismo; la stessa Clara non sospettava talvolta il contenuto delle sue composizioni, un misto di *humour* e misticismo, e di ispirazione letteraria.¹

Già durante i primi anni di matrimonio Schumann iniziò a distanziarsi da questo modo di comporre e, a metà degli anni Quaranta, abbandonò la maniera precedente di scrivere «quasi tutto, anche il pezzo meno ispirato [...], con velocità incredibile»; il compositore espresse allora un giudizio autocritico verso quel suo precedente atteggiamento, che lo portava a fare musica in maniera incontrollata e troppo poco consapevole delle proprie responsabilità. Dal 1845, così ricordava, aveva iniziato a staccarsi dal «pianoforte soggettivo» [nota di diario del 18 giugno 1846; Schumann 1987, 402] e a «inventare e redigere tutto già nella testa» [lettera a Ludwig Meinel del 28 dicembre 1853 in Schumann 1904, 388]. La vittoria della annosa ed estenuante battaglia per Clara, nel corso della quale il suo futuro suocero lo aveva continuamente provocato con l'affermazione che lui non poteva mantenere una moglie e una famiglia, produsse in lui la pressione di un'aspettativa ancora più alta: al fine di diventare così noto come

1. Clara Wieck, lettera a Robert Schumann del 30 luglio 1838 [Schumann-Wieck 1984, 213].

compositore da occupare una posizione di spicco, e spingere così il suo editore ad accordargli condizioni più favorevoli, Schumann si sentì in obbligo di produrre lavori significativi in grande quantità. In questo modo si fece impellente la necessità di utilizzare le grandi forme della sinfonia, della musica da camera e dell'oratorio, che produsse, a partire dalla fine degli anni Quaranta, un processo di razionalizzazione del suo lavoro compositivo; solo un'opera vasta, completa, che apparisse paragonabile alle autorevoli personalità della storia della musica, gli apriva la prospettiva di un successo nella sempre più cruenta lotta per la concorrenza sul mercato della produzione compositiva.

La lettera a Carl Koßmaly del 5 maggio 1843 testimonia proprio questo atteggiamento:

se ci si preoccupa o no per se stessi, fa lo stesso – ma se si hanno moglie e figli è tutto diverso – si deve pensare al futuro, si vogliono vedere i frutti del proprio lavoro, e non solo quelli artistici, ma quelli prosaici che appartengono alla vita: e questi sono portati e accresciuti solo dalla più grande fama [Schumann 1904, 227].

Dopo la morte di Mendelssohn, Schumann era visto da più parti come «il più importante fra i compositori strumentali tedeschi viventi». ² Tanto più dolorosamente doveva colpirlo il fatto che la sua opera *Genoveva*, finalmente completata nell'anno rivoluzionario 1848, dopo la vana ricerca di un soggetto durata per anni, fosse destinata a un esito assai debole nonostante la speranza di riuscire a sfondare nel teatro musicale. La prima esecuzione ebbe luogo con molti sforzi a Lipsia nel 1850, ma suscitò persino tra i suoi sostenitori un'eco decisamente discordante. Così Franz Brendel successore di Schumann alla redazione della *Neue Zeitschrift für Musik*, attestò che «con questo capolavoro [il compositore] attraversava una fase caratterizzata da idee contrastanti, e con essa si era per la prima volta rivolto a un più ampio pubblico composito, mentre fino ad allora aveva avuto a che fare con un uditorio musicalmente più colto». ³ Pungente fu anche la critica di Eduard Krüger, suo collega giornalista da lunghi anni:

vediamo ora il nostro Robert, l'amico, amaramente avviato sulla strada che certamente è moderna, ma che non è né popolare né malinconica, né convincente né influente; una strada che è soltanto un prodotto del lancinante dolore del mondo, ad una profondità che credevamo raggiunta solo da Chopin [...]. ⁴

2. Notizia in «Weimarische Zeitung», 27 maggio 1852.

3. Franz Brendel, recensione a *Genoveva*, in «Neue Zeitschrift für Musik» 33/1850, p. 49.

4. «Neue Zeitschrift für Musik» 34/ 1851, p. 130.

I

Fin dalla gioventù Schumann aveva lottato per avere un ruolo importante nella storia della musica [Edler 2008, 291-296]; intorno al 1850 sviluppò una sorta di personale senso di responsabilità nei confronti dello sviluppo musicale del presente, a causa del quale egli sentiva di rappresentare il *praeceptor Germaniae* nel settore della composizione. Pertanto dovette sentirsi profondamente ferito e messo in dubbio da queste reazioni, tanto più che nello stesso periodo la curva del successo di Richard Wagner, allora esiliato politico, era in inarrestabile ascesa e aveva raggiunto il vertice – soprattutto fra coloro che tendevano al “progresso” nella politica come nella musica – con la prima rappresentazione del *Lohengrin* a Weimar, grazie a Franz Liszt.

A partire dal suo matrimonio e dal conseguente, risoluto ingresso nella vita musicale pubblica come compositore, Schumann aveva cercato di uscire dal soggettivismo antagonistico al mondo borghese del *Davidsbündler*; si era perciò impegnato a comporre musica valida anche come messaggio alla società, cercando di rivolgersi a tutti gli strati socio-culturali, e non intesa come oggetto di culto elitario-esoterico: voleva scrivere musica che anche «i contadini e i borghesi»⁵ potessero comprendere. Gli aristocratici non erano certo trascurati tra i suoi destinatari, ma la loro tradizionale sensibilità musicale non era più oggetto di esclusiva considerazione.

Se negli anni Trenta aveva predominato una divisione tra produzione compositiva soggettivistica e produzione letteraria rivolta al pubblico, con la fine dell'attività redazionale per la «*Neue Zeitschrift für Musik*» mancò a Schumann la pubblicistica, una delle due colonne che fin'allora si erano reciprocamente sostenute; l'apertura verso il vasto pubblico popolare doveva essere effettuata perciò solo nell'ambito compositivo.

Appare difficile collocare sotto il concetto di “tardo stile” diversi fenomeni di varia ed eterogenea natura. Piuttosto, è particolare che Schumann – al contrario che ai tempi della sua gioventù “soggettivistica” – si sforzasse di sviluppare una varietà di stili che potessero corrispondere alle singole finalità di ogni genere. Lo sforzo di tenere conto dei destinatari ai quali le diverse opere erano indirizzate fin dal principio, ancora in fase di progetto, ha creato una crescente spaccatura nella produzione compositiva, che dopo la Rivoluzione del 1848/49 divenne più profonda:

5. Robert Schumann, lettera a Richard Pohl, 25 giugno 1851 [Schumann 1904, 344].

- (a) per la classe sociale colta, e le sue aspettative artistiche ricercate, compose principalmente musica da camera e più tardi, in misura crescente, lavori orchestrali altamente complessi e di difficile interpretazione; egli intraprese qui uno specifico ampliamento delle possibilità del genere;
- (b) per la classe sociale medio-borghese nacquero principalmente opere corali e musica drammatica sui grandi poemi della letteratura mondiale, così come opere sinfoniche e orchestrali di grandi proporzioni, particolarmente adatte alle *Musikfeste*, dilaganti in questo momento storico, e alle pratiche corali borghesi rifiorite nei cori maschili e misti delle società corali; anche qui sono apprezzabili gli esperimenti con i nuovi generi. Per la maggior parte essi sono pensati come strumento per trasmettere messaggi sociali e politico-religiosi;
- (c) infine sviluppò una musica specifica per i bambini e i ragazzi, che mirava ad una educazione musicale nello spirito della grande tradizione musicale, da Bach a Beethoven, dove la composizione per pianoforte a quattro mani raggiunse un'importanza decisamente notevole;
- (d) un'ulteriore novità è la tendenza alla catalogazione e alla revisione del proprio lavoro degli anni precedenti – la più famosa è forse la revisione della *Sinfonia in Re minore* op. 120; a questa fase appartengono tuttavia anche le rielaborazioni delle opere per violino solo di Bach e Paganini.

Come per molti contemporanei, la Rivoluzione suscitò in Schumann grandi speranze di sostanziali capovolgimenti sociali; tutti quegli artisti che vedevano la loro funzione nell'avanzamento del progresso – un progresso dal quale gli aspetti estetici non potevano essere disgiunti – si vedevano chiamati alle trasformazioni e ai miglioramenti di questi grandi mutamenti sociali. Per Schumann, al quale interessava «tutto ciò che accade nel mondo, politica, letteratura, uomini [...] la musica [era il suo] modo personale di rifletterci sopra e sfogarsi». ⁶ Lo spunto della rivoluzione gli dava motivo di sottolineare energicamente a Franz Brendel «quanto profondamente la mia musica sia radicata nel presente e quanto voglia essere qualcosa di più che soltanto armonia e gradevole intrattenimento». ⁷ Nella rivoluzione si sarebbe dovuto dimostrare se Schumann, con la sua musica, poteva effettivamente contribuire a quel cambiamento della società, che aveva sempre desiderato insieme all'arrivo di una «nuova era poetica». ⁸

Sebbene Schumann avesse rifiutato la chiamata alle armi nella guardia di sicurezza – sia per la generale antipatia nei confronti della violenza, sia soprattutto a causa dei suoi difetti fisici (miopia, ipertensione, e limitata capacità di movimento della mano e del braccio destri), ma anche per ri-

6. Robert Schumann, lettera a Clara Wieck, 13 aprile 1838 [Schumann – Wieck 1984, I/146].

7. Robert Schumann, lettera a Franz Brendel, 17 giugno 1849 [Schumann 1904, 306].

8. Robert Schumann, *Eröffnung des Jahrgangs 1835* della «*Neue Zeitschrift für Musik*».

guardo nei confronti della sua famiglia a causa dei bambini ancora piccoli – le vicende politiche, tuttavia, lo scossero profondamente. Nel marzo e aprile del 1848 gli Schumann vennero colpiti da una vera e propria “febbre di rivoluzione”, e furono coinvolti in dispute a tratti violente all’interno della loro cerchia di conoscenti di Dresda [Lenk 1985, 153]. Schumann si appassionò ai poemi epici rivoluzionari *Das Hohe Lied* e *Victor* del letterato berlinese Titus Ullrich, che si muoveva nella cerchia dei giovani hegeliani Bruno ed Edgar Bauer e Max Stirner. Il suo poema *Das Hohe Lied*, del 1845, un euforico amalgama epico dell’*Apocalisse* di Giovanni e di Byron, che l’autore nell’introduzione indica come «il canto della fine del dissidio del mondo, / Della più intima liberazione della coscienza!» [Ullrich 1845, 29], si muove nella direzione ideale dell’opera di Ludwig Feuerbach uscita nel 1841 e accolta come un fatto sensazionale: il trattato *Das Wesen des Christentums*. L’idea che le diverse religioni nate nella storia dell’umanità siano proiezioni antropomorfe, nelle quali l’uomo perde la propria vocazione, esercitò un enorme fascino fra gli intellettuali [Wehler 1989, 434]. La futura rivoluzione avrebbe permesso agli uomini di conoscere il loro vero ruolo, che consiste «soltanto nel dominare su se stessi / per essere re e sacerdote / della propria natura divina [...]» [Edler 2010a, 112]. Si tratta, infine, del tentativo di procurare alla «religione della libertà» proprio quella mitologia che – secondo Benedetto Croce – le mancava all’interno del pensiero dialettico e storico [Croce 1932, 11-30]; evidentemente, la ribellione nei confronti della religione istituzionalizzata, e specialmente contro il Cristianesimo, che, in diretto rapporto con gli stravolgimenti repubblicani della società e con la totale autonomizzazione degli individui, sarebbe stata propagata dagli utopisti di sinistra, esercitò su Schumann in questo periodo un notevole fascino, anche se questo non ha trovato aperta espressione nelle composizioni. I poemi di Ullrich lo spinsero, nel 1851, a musicare due poesie che vennero pubblicate nell’op. 107.

Inoltre sembra possibile che il tono innodico ed euforico dei poemi di Ullrich abbia trovato una eco nelle *Vier Märsche für Klavier* op. 76 di Schumann, nate nel periodo della fuga da Dresda durante l’insurrezione del maggio 1849, e che Schumann definì esplicitamente «repubblicane».⁹

La vista della morte e lo scoppio dell’anarchia durante la rivolta lo misero sì in uno stato di terrore panico, ma lasciarono lo stesso apertamente valide le sue simpatie, come quelle di Clara, verso gli scopi della rivoluzione. Il suo fallimento lo mise in un primo momento in uno stato di pro-

9. Robert Schumann, lettera a Friedrich Whistling, 17 giugno 1849 [Schumann 1904, 461].

fonda rassegnazione, ma avviò, d'altra parte, una perfino febbrile attività compositiva. Alla fine dell'anno in cui la rivoluzione fallì Schumann confessò: «su di me ha avuto per tutto il tempo un effetto enormemente stimolante. Non ero mai stato così attivo né così fortunato nell'arte». ¹⁰ Gli era inoltre abbastanza chiara la direzione in cui doveva andare la musica dopo il disastro politico e militare: «che proprio adesso, nei tempi oscuri che seguono la sconfitta del movimento per la libertà, l'attività dell'arte conosca il momento di più sublime entusiasmo, nel quale fissare i propri caratteri». ¹¹ Il fallimento della rivoluzione fu attribuito alla mancanza di una figura carismatica, una guida, che fosse in grado di tradurre l'utopia sociale in effettivo operato politico. Come artista, Schumann si sentiva chiamato a comporre una musica che fosse adatta a custodire e tramandare l'ideale rivoluzionario e che in questo senso influenzasse realmente la società. Questa tendenza si accompagnava ai tentativi che, nella letteratura dell'epoca post-rivoluzionaria, presero il sopravvento come "realismo"; in questo modo Schumann rimaneva legato ad una concezione ideale della musica, che tuttavia si sforzava in ogni modo di adattare alla nuova situazione.

II

Il nuovo ruolo che era stato assegnato alla musica come «arte sociale» [Geyer 1848, 225] mise le basi per un'ondata costitutiva di società corali popolari borghesi dopo la rivoluzione del 1848. La pratica di canto corale tedesca rappresentò una forte base politica per le idee del *Vormärz*; in particolare, le associazioni corali maschili costruirono una cellula liberale nel periodo della politica reazionaria e delle restrizioni antecedenti la rivoluzione di marzo. Le cosiddette "feste dei cantori" (*Sängerfeste*) erano fra le più importanti manifestazioni di sentimento liberale, e talvolta anche ribelle. Perciò la loro attività venne vista dai politici reazionari – primo fra tutti il cancelliere di stato austriaco Metternich – come un pericoloso vivaio di tendenze repubblicane e per questo motivo spiata e perseguitata. Anche per Schumann la rivoluzione fu causa di ampie riflessioni sul rapporto dell'arte con la realtà e suscitò cambiamenti di vasta portata nell'atteggiamento stilistico delle sue composizioni [Mahlert 1983, 82-95; Kapp 1993; Struck 1993]. Fin dall'autunno 1847, a Dresda, Schumann svolse

10. Robert Schumann, lettera a Eduard Krüger, 29 novembre 1849 [*ibid.*, 321].

11. Robert Schumann, lettera a Carl A. Mangold, 2 dicembre 1849 [*ibid.*, 322].

l'attività di direttore di coro: in un primo momento prese in consegna da Ferdinand Hiller la società di cantori maschili *Liedertafel* di Dresda, e poco dopo, fondò egli stesso un coro misto, il *Verein für Chorgesang* ("Circolo dei cantori").

Tuttavia, vista l'origine «più sociale che prettamente artistica» [Pohl 1863, 1], il repertorio dei cori maschili di questa istituzione si muoveva ad un livello piuttosto basso, che Schumann in un primo momento tentò di sollevare con le proprie composizioni, scrivendo egli stesso nuove opere di questo genere. Sperava così di offrire un tributo musicale a quelle aspirazioni politiche che, all'inizio dell'anno 1848, contribuirono allo scoppio della rivoluzione. Perciò presentò al circolo della *Liedertafel*, giusto all'inizio delle prove, i *Sette ritornelli in forma canonica su testo di Friedrich Rückert* op. 65, che si collegavano alla tradizione contrappuntistica della musica vocale del XV-XVII secolo.

Già nel primo, il ritornello a cinque voci *Die Rose stand im Tau*, nato come diretta reazione alla notizia della morte di Felix Mendelssohn Bartholdy, appare in canone alla quinta tra il Tenore I e il Basso I, il motivo B-A-C-H, cioè il nome di quel compositore che rappresentò il pegno di amicizia tra Schumann e Mendelssohn. Ma quando Schumann dovette constatare che non gli riusciva di indurre i suoi cantori a cambiare opinione, e a dissuaderli dallo stile dei tradizionali cori maschili, del quale non gli piacevano, «alla lunga, gli eterni accordi di quarta e sesta»,¹² presto il suo interesse verso questa attività si intiepidì, e si ritirò dopo appena undici mesi. Tuttavia egli conservò l'idea di recuperare quelle grandi tradizioni musicali, che affondavano le radici in tempi remoti, e di metterle in contatto con il linguaggio musicale attuale di alto livello compositivo; e questa idea costituì una parte essenziale del suo pensiero musicale negli ultimi anni a Dresda e a Düsseldorf. Caratteristica del suo tipo di sperimentazioni in questo campo appare una composizione per doppio coro maschile su testo di Friedrich Rückert: *Verzweifle nicht im Schmerzenstal* op. 93, con accompagnamento d'organo *ad libitum*, scritta a Kreischa nel 1849 durante le agitazioni di Dresda, ed eseguita per la prima volta il 4 luglio 1850 nella *Universitätskirche* di Lipsia e più tardi orchestrata a Düsseldorf. Per questa opera, concepita originariamente come *canto religioso* (*religiöser Gesang*),¹³ denominata *Mottetto* nella versione a stampa solo dopo

12. Robert Schumann, lettera a Johann Verhulst, 4 novembre 1848 [*ibid.*, 294].

13. Proprio sulla pagina iniziale della *Stichvorlage* (bozza per la stampa) della versione per organo (copista sconosciuto) questa indicazione è cancellata e sostituita con *Motette* (Schumann 2000, *Faksimile-Beiheft*, p. 63).

lunghe riflessioni, e rappresentante «un'eco degli avvenimenti mondiali là fuori» [Litzmann 1902-1908, II/192], Schumann scelse una poesia che presenta reminiscenze dei testi di devozione cristiana, ma che a un esame più ravvicinato rivela la sua appartenenza a quella *summa* di culture diverse che è la poesia di Friedrich Rückert. Il testo deriva dai *Verwandlungen des Ebu Seid von Seru'g oder die Maka'men des Hari'ri*, risalenti all'inizio del dodicesimo secolo, che Rückert aveva pubblicato nel 1826 «in forma di libero adattamento» (*in freier Nachbildung*). Alla catastrofe politica, dunque, Schumann rispose con un appello alla fiducia in un solo dio superiore, comune alle religioni. Con questo intento egli combinò il coro maschile con le strutture del mottetto a doppio coro, ricche di tradizioni storico-musicali ma qui riadattate al XIX secolo, che Schumann, successivamente, completò con l'accompagnamento orchestrale.

Con l'indicazione *Motette* Schumann si inserì direttamente nella lontana tradizione della musica liturgica. Di fatto, durante il periodo di composizione dell'op. 93, egli stesso ammise di essersi «rivolto alla Chiesa non senza esitazioni»;¹⁴ tuttavia, esiste un collegamento tra la catastrofe politica-militare e il rivolgersi, in un certo senso a tentoni, verso il Cristianesimo istituzionalizzato. Infatti, dopo il fallimento della rivoluzione, e man mano che la maggior parte dei portavoce dell'utopia politica si ritiravano in esilio, oppure – all'incirca come Titus Ullrich – preferivano tenere per sé le loro convinzioni politiche, anche Schumann si tenne lontano da aperte discussioni in campo politico; tuttavia, si intensificava sempre di più in lui la questione della possibilità di un progresso sociale.

L'illusione che la liberazione politica fosse una faccenda del popolo, portata avanti da una intelligenza borghese politicamente illuminata e determinata ad agire, svanì di fronte al parlamentarismo della Paulskirche di Francoforte,¹⁵ e alla sua impotenza contro le forze militari reazionarie; come conseguenza di tutto ciò, crebbe sempre di più la convinzione della necessità di uomini politici che fossero in grado di orientare lo sviluppo sociale nel senso di un progresso civile. Alcune convinzioni sostenevano quella parte dell'intelligenza politica che dopo il 1848-49 non era andata in esilio o caduta nella rassegnazione. Molti sognavano che ora il movimento liberal-romantico entrasse nella sua fase decisiva, lo spirito della rivoluzione si purificasse e l'idea di una sovranità legittimata dal popolo po-

14. Robert Schumann, lettera a Eduard Krüger, 29 novembre 1849 [Schumann 1904, 321].

15. Nella Paulskirche a Francoforte sul Meno si riuniva negli anni 1848-1849 il primo parlamento democratico tedesco, che venne definitivamente sciolto il 30 maggio 1849, con l'intervento armato di milizie prussiane [n.d.t.].

tesse servire come forza trainante della rivoluzione [Edler 1993, 422 segg.]. In due opere per coro misto e orchestra su testo di Friedrich Rückert, l'*Adventslied* op. 71 e il *Neujahrslied* op. 144, nate nel 1847 e nel 1849 – dunque immediatamente prima e dopo la rivoluzione – Schumann affronta questa idea con mezzi compositivi. Nell'op. 144 il primo giorno del nuovo anno viene celebrato come una festa per rendere omaggio all'alleanza fra il popolo, che forma una lega di fratelli, e il sovrano, con il quale il popolo ha stretto un patto temporaneo e che viene valutato dalle “grandi gesta” che compie [Rückert 1843, 136]:

In modo che, quando un giorno
Dovrai ridiscendere dal trono,
Tu veda e noi vediamo
Quanto è stato fatto.

[Etwas mässiger. (♩ = 96.)]

[b. 276]

Soprani
Contralti
Tenori
Bassi
Orch.

archi
f
legni-ottoni
timpani
archi
+ legni
+ ottoni
+ timpani

fp *fp* *p* *fp* *fp* *p*

Es. 1. *Neujahrslied* op. 144, bb. 276-283

Nella sua musica, Schumann ha inscenato questa immaginaria festa politica con l'alternarsi di un primo cantore basso solo e un coro misto. Attraverso il cosiddetto “Corale di Leuthen” *Nun danket alle Gott* (canto improvvisato da un anonimo soldato prussiano dell'esercito di Federico il Grande, dopo la Battaglia di Leuthen nel 1757), una sorta di «*Te Deum* Prussiano»¹⁶ che Schumann aggiunse alla fine, il pezzo assume la funzione

16. Il canto di questo corale sulla vittoria della Prussia sugli Austriaci nella guerra dei Sette anni a

di appello al re prussiano che il testo di Rückert non conteneva così esplicitamente, ma che, invece, rispondeva pienamente alla situazione politica del 1849.

L'idea di una personalità che potesse agire da guida, è anche al centro del progetto, non riuscito, di un oratorio popolare su Martin Lutero, pianificato a Düsseldorf nel 1851. A differenza delle opere corali degli anni della rivoluzione, Schumann immaginò una musica che fosse «il meno possibile artefatta, complicata, contrappuntistica, ma facile, intensa, capace di agire preferibilmente attraverso il ritmo e la melodia». Dopo l'esempio degli oratori di Felix Mendelssohn Bartholdy, dovette giocare un ruolo fondamentale l'inclusione del corale protestante secondo il modello di Bach, laddove «*Ein feste Burg*, punto culminante, non doveva affiorare prima della fine, come coro conclusivo». ¹⁷ Anche le quattro *Balladen für Soli, Chor und Orchester*, composte tra il 1851 e il 1853, ruotano attorno all'idea di una legittimazione della sovranità tramite la capacità politica e della sua approvazione tramite il popolo sovrano, ossia del declino delle vecchie potenze basate sul dispotismo e sulle orme della tradizione. Tre di queste ballate sono composte su testo di Ludwig Uhland, uno dei propugnatori di più alto profilo del pensiero democratico ed esponente dell'estrema sinistra nel Parlamento di Francoforte. Schumann prese esplicitamente esempio dall'*Israele in Egitto* di Händel per i cori drammatici, plasmandoli in parte anche attraverso l'effetto di una musica descrittiva; nelle ballate per coro mirò consapevolmente ad un «potente effetto drammatico». ¹⁸ Il coro (che in *Glück von Edenhall* è maschile) e anche l'orchestra, devono essere il più possibile di grandi proporzioni; in particolar modo sono riccamente prescritti gli ottoni muniti di pistonì, che si stavano diffondendo nonostante la resistenza della critica più conservativa, e (nel *Des Sängers Fluch*) i canti dei protagonisti sono accompagnati da una estesa parte per arpa. Il ruolo del narratore si alterna tra l'esecuzione corale e solistica. Queste opere, della durata di circa 20-30 minuti, erano concepite come una componente innovativa dei concerti in abbonamento che Schumann doveva dirigere a Düsseldorf. Inoltre erano stati programmate anche all'interno del Festival del Basso Reno, anche se Schumann non aveva più il privilegio di dirigerle.

Leuthen è una parte fondamentale del mito di Federico II nella moderna storia tedesca [Kugler 1841, 367; Edler 1982, 342 segg.; Graf 1993, 95; Kroener 2000, 105-134: 108].

17. Robert Schumann, lettere a Richard Pohl, 14 febbraio e 25 giugno 1851 [Schumann 1904, 344].

18. Robert Schumann, lettera a Richard Pohl, 10 gennaio 1852 [*ibid.*, 354].

Fra i diversi compiti del suo incarico come direttore musicale a Düsseldorf c'era anche l'obbligo di eseguire regolarmente musica liturgica nelle due chiese cattoliche più importanti della città e durante il Festival del Basso Reno. Questo richiedeva un avvicinamento del compositore, nato nella Sassonia luterana, al mondo del Cattolicesimo; certamente la composizione di alcune opere originali per queste occasioni non era stata completata in precedenza, quindi è molto probabile che Schumann, animato dalla volontà di agire per la popolazione della città con il suo operato, abbia progettato alcune sue idee compositive proprio per questo utilizzo. Questa svolta non intendeva indirizzarsi – come nell'irrealizzato oratorio su Lutero – ad una guida politico-religiosa, ma era diretta alla tradizione universalistica della cultura cristiana; quella tradizione che si è conservata nella scenografia di un passato lontano (come per esempio il Duomo di Colonia, che stava finalmente avvicinandosi al completamento) e nei rituali millenari tramandati sotto forma di grandi composizioni sacre, prime fra tutti Messe e Requiem.

Come già nella *Sinfonia Renana*, in cui il cerimoniale ecclesiastico come soggetto del movimento lento¹⁹ rispondeva della potenza di una spiritualità popolare, così anche qui Schumann preferiva le forme lapidarie della liturgia alla ricerca delle risorse del pensiero utopistico che, nel senso del «cattolicesimo evangelico» [Timm 1990, 67-74]²⁰ universale, fossero in grado di realizzare il rinnovamento sociale.

Il *Requiem für Mignon* op. 98b, composto immediatamente dopo l'impatto dell'insurrezione di Dresda, può essere interpretato come un ponte fra quel tipo di religiosità umanistico-panteistica ispirata a Goethe, sopra descritta, e quella derivante invece dal cerimoniale liturgico-cristiano. La solennità del funerale (*Exequien*) di Mignon, la ragazzina dall'aspetto androgino e misterioso, tratto dal libro ottavo del *Wilhelm Meisters Lehrjahre* di Goethe (1796), è affidata a un rappresentante di questa nuova religiosità, denominato "Abbè". La forma antifonica fra voci di fanciulli e coro, prestabilita da Goethe, offre già una struttura che rimanda alla tradizione della salmodia antifonica, le cui radici affondano nei primi anni del Cristianesimo [Krummacher 1995, 267]. In Düsseldorf, infatti, Schumann venne in contatto per la prima volta in maniera intensiva con la prassi della musica sacra: tra le altre cose, diresse la *Messa in Si minore* di Bach, la

19. Nella *Stichvorlage* autografa dell'op. 97 (Staatsbibliothek Berlin, Preussischer Kulturbesitz, Mus.ms.autogr.12) si trovava originariamente l'indicazione «Con carattere di accompagnamento di una cerimonia di festa» (*Im Charakter der Begleitung einer feierlichen Ceremonie*).

20. Su questi temi cfr. anche Edler [2010a].

Messa in Do maggiore op. 86 di Beethoven; appartenevano invece ai capolavori che Schumann ammirava di più, «che non hanno uguali al mondo» [vedi nota successiva], la *Messa solenne* di Beethoven ed entrambi i *Requiem* di Cherubini. Indicativa è l'impressione che ricevette dal *Secondo Requiem* di Cherubini, quello in Re minore per coro maschile ed orchestra (1836), «soprattutto in quei singoli pezzi che sembrano uscire dalle nuvole, e che fanno venire i brividi; quello che in questi momenti suona laico, curioso, quasi da palcoscenico, faceva parte della cerimonia cattolica come l'incenso e operava sulla fantasia in modo che si pensava di avere davanti a sé tutta la magnificenza di una tale messa». ²¹ Sintomatico del suo desiderio di realizzazione universale di tutte le possibilità del genere è il fatto che l'ultima opera del suo catalogo, il *Requiem* op. 148, «evidentemente non progettato da molto tempo, sembra invece essere una reazione immediata alla *Messa* (op. 147) che aveva finito poco prima» [Appel 1993, 129]. Schumann non esitò a modificare il testo intoccabile della *Messa* per realizzare i suoi autonomi principi formali a livello musicale. Come per esempio il *Credo*, che nella prima parte viene articolato formalmente tramite una ripetizione in forma di rondò della parola «*Credo*» collegata a un motivo di quattro note e del versetto seguente “*in unum Deum*”. Nell'ultima parte viene collegata persino con il testo «[...] *et in spiritum sanctum*» e connessa con altre parti. Il *Gloria*, come anche il *Credo*, sono costruiti in grandi blocchi tripartiti, essenzialmente determinati da un pensiero formale autonomo; alcune parti della musica si richiamano anche in assenza di corrispondenze nel testo. Nel suo insieme il *Sanctus* della *Messa* rappresenta senza dubbio il punto più alto di entrambe le opere liturgiche. Inizia con inconsuete armonie stazionarie, collegate ad un motivo dei primi violini e violoncelli, che si muove nell'ambito di una quarta, sorprendente per il suo carattere statico, che porta con un largo crescendo tramite sette sezioni formali, ad una fuga conclusiva, non prevista dalla liturgia, sulla parola *Amen*. L'autoreferenzialità di queste opere, non commissionate da nessuno, e pertanto biasimata non solo dai critici ma anche da amici e familiari (tra i quali anche il primo biografo Wilhelm J. v. Wasielewski 1858, 250 segg.), trova fondamento in una precisa convinzione di Schumann; secondo tale convinzione il compositore si sentiva in dovere di far progredire la musica religiosa partendo dalle attuali potenzialità compositive, quelle potenzialità che il genere stesso aveva stabilito attraverso la sua storia.

21. Robert Schumann, *Kirchenaufführung in Leipzig. Am 23sten Juli 1837* [Schumann 1914, I/267].

Con questo, Schumann tentava di dare al proprio tempo una musica che egli vedeva come necessaria.

III

È dunque certo che Schumann, nella situazione post-rivoluzionaria, manifestava con queste composizioni l'intenzione di fornire lavori musico-poetici mediante i quali, come direttore musicale dell'orchestra di Düsseldorf, stimolare il suo pubblico borghese alla riflessione artistica sull'attuale discussione spirituale e politica. Con altrettanta certezza, tuttavia, ciò si manifesta in un modo molto simile anche nella sua musica strumentale. Già con la *Sinfonia Renana* op. 97, nata durante il suo primo inverno a Düsseldorf, Schumann concepì un'opera nella quale il carattere culturale, storico e territoriale della nuova situazione attorno a lui si mescolava, al più alto livello compositivo ed estetico del genere, con la sua esistenza personale e artistica. In ogni caso, non si tratta affatto di un avvicinamento alla contemporanea idea di musica a programma concepita da Liszt a Weimar, nel senso di una realizzazione musicale della realtà territoriale o folcloristica. A proposito degli "elementi folcloristici", al contrario, e in particolare nello Scherzo (da eseguire in tempo «Molto moderato») e nel Finale, ci si rivolge al carattere "novellistico" dello sviluppo di elementi "artificiali" e popolari, come già nelle precedenti sinfonie, ma si conservano i fondamenti unitari e coerenti delle strutture intervallari [Edler, 1984, 65].²² Come già in precedenza, Schumann rappresentò anche in queste opere l'idea della sinfonia come del genere strumentale più importante.

Un altro genere verso il quale Schumann si era rivolto nel suo primo anno a Düsseldorf era l'Ouverture da concerto, che Felix Mendelssohn Bartholdy aveva già introdotto nel repertorio fin dalla fine degli anni Venti dell'Ottocento. L'idea di scrivere Ouvertures ad «alcuni dei più bei drammi della letteratura mondiale» [Litzmann 1902-1908, 259] lo portò ad occuparsi a fondo del principio della forma-sonata, ma prese le distanze dal "poema sinfonico" sviluppato da Liszt a Weimar in quegli anni.²³ Mentre, per esempio, nell'*Ouverture zu Die Braut von Messina* op. 100, la trama del pezzo – l'amore di due figli per la madre che, a causa di una

22. Kapp 1981, 209, parla di una rappresentazione formale «paratattica» (*parataktischen Formvorstellung*).

23. A dire il vero lo stesso Liszt vedeva le ouvertures schumanniane come contributi alla musica a programma [Liszt 1855, IV/176].

maledizione che pesava sulla famiglia, viene corrotto in maniera incestuosa – viene sviluppata su una costellazione di motivi tematici contrastanti relativamente semplice, l'*Ouverture zu Julius Cäsar* op. 136 viene invece strutturata in una forma-sonata fortemente modificata a seconda dei diversi interessi che nella trama lottano tra di loro. In quest'ultima ouverture emergono due ambiguità formali: una nella prima parte fra l'introduzione lenta e il primo gruppo tematico, e una nella seconda parte tra il gruppo tematico secondario e lo sviluppo; solo nella ripresa la conduzione formale si avvicina di nuovo alla tradizione [Struck 1991, 116-119]. La strumentazione compatta, come nella rielaborazione della *Sinfonia in Re minore* op. 120, portata avanti a Düsseldorf, mirava alle sonorità monumentali che, in questo periodo di festival musicali, riempivano i grandi edifici da concerto. Non da ultimo, questo tipo di strumentazione rimanda alle masse orchestrali utilizzate fin dalla Rivoluzione francese per le esecuzioni all'aperto di tipo "repubblicano".

Sebbene Schumann stimasse enormemente il *Grand Traité d'instrumentation et d'orchestration modernes* di Hector Berlioz, uscito nel 1843 e nello stesso anno tradotto in tedesco,²⁴ non era più interessato al «pensare per timbri» che prendeva spunto da questa opera. Ciò lo separa in maniera determinante dal pensiero compositivo della scuola "neotedesca" e dalle scuole nazionali europee e lo fa apparire più legato, in linea di principio, ad un ideale musicale più tradizionale.

Lo stretto contatto che Schumann cercò, già a partire dai *Quartett-morgen* [Schumann 1914, 333-347] di Lipsia, con membri qualificati di orchestre professionali trovò espressione solamente nelle sue "tarde" composizioni concertanti, nonostante il primo violino dell'orchestra del Gewandhaus di Lipsia avesse sempre desiderato una composizione di questo tipo. Di conseguenza, ora le parti solistiche venivano assegnate ad altri strumenti melodici oltre che al pianoforte, e si distinguevano per l'impegno di offrire ai propri virtuosi sfide sperimentali e tecnicamente ambiziose, che derivavano da specifiche riflessioni sulla storia del genere concertante.

In questo senso, il *Pezzo da concerto per quattro corni a pistoni* op. 86 in Fa maggiore, composto nel febbraio 1849 per la cappella musicale di Dresda, non ha alcuna tradizione di genere alle spalle; esso rappresenta, inoltre, un contributo compositivo alla questione, scottante nella pubblicistica musi-

24. Schumann ne suggerì a Raimund Härtel la pubblicazione, in versione tradotta, per la sua casa editrice; cfr. lettera a Härtel del 7 luglio 1843 [Schumann 1904, 436].

cale del tempo, della introduzione degli ottoni muniti di pistoni [Edler 2008, 206].

I concerti per strumenti ad arco, invece, affrontano ancora una volta il virtuosismo in forme estreme, come accade nelle opere per strumenti ad arco soli di J. S. Bach e Paganini, con le quali Schumann si è sempre confrontato in diverse fasi della sua vita – in modo particolare alla fine della sua attività creativa. Sintomatico di questo carattere sperimentale è anche il fatto che del *Concerto per violoncello* op. 129, nato negli anni seguenti, esiste una versione per violino dovuta allo stesso Schumann, che fu trovata però solamente nel 1987 [Draheim 1993, 249-264]. Questo interesse compositivo ricevette uno stimolo significativo dall'amicizia che Schumann strinse con il giovane primo violino di Hannover Joseph Joachim durante gli ultimi anni di creatività. In particolare il *Concerto per violino* WoO 1, composto per Joachim nell'autunno 1853, sembra da un lato influenzato dalle figurazioni solistiche di tradizione storica [Struck 1984, 378, 382, 636]; d'altro canto, attraverso il carattere monumentale della formulazione tematica affidata all'orchestra, rinvia ai contemporanei fenomeni che si ritrovano in Liszt e poco più tardi anche in Bruckner. Le parti del solo e del tutti – decisamente in contrasto con la totale integrazione che si trova nel *Concerto per pianoforte* op. 54 – si fronteggiano come blocchi. Le figurazioni delle parti solistiche hanno nell'economia generale un peso inconsueto anche per le proporzioni schumanniane. Tali parti solistiche «non accompagnano né contrastano [...] alcun evento motivico-tematico indipendente [in] orchestra [...], ma vengono soltanto accompagnate dagli archi con un sostegno armonico-accordale al modo di basso continuo» [*ibid.*, 381]. Il finale, della cui esecuzione Joachim e Schumann ancora durante il loro incontro ad Hannover nell'autunno del 1853 ridevano, sostenendo che «suonasse così imponente come se Kociusko aprisse una Polacca con Sobiesky»,²⁵ subì la critica di Joachim come anche quella di Clara poco dopo la morte di Schumann; venne perfino valutata l'ipotesi di una rielaborazione, ma il progetto sfumò presto.

Una simile contrapposizione *en bloc* del “solo” e del “tutti” si trova anche nel *Konzert-Allegro mit Introduktion d-Moll* op. 134 (*Allegro da concerto con introduzione in Re minore*) risalente a pochi mesi prima, che Schumann aveva regalato a Clara per il compleanno dell'anno precedente, e dedicato al ventunenne Johannes Brahms, presentato in casa Schumann a Düssel-

25. Si riferisce ai due eroi nazionali polacchi del diciassettesimo e diciottesimo secolo; Joseph Joachim, lettera a Robert Schumann, 17 novembre 1854 [Joachim 1911,] I/255.

dorf dall'amico Joseph Joachim, più vecchio di lui di due anni. Risulta innovativa soprattutto la variazione della forma-sonata: per la maggior parte, lo sviluppo non segue i motivi tematici presentati nell'esposizione; nella libera oscillazione di un fantasioso arabesco, lo sviluppo si dispiega verso una struttura quasi inspiegabile dal punto di vista metrico, che gira intorno a se stessa e che cambia continuamente come un caleidoscopio, pur rimanendo tuttavia uniforme. Un tale sviluppo, che porta verso il nuovo mondo della "melodia infinita", viene comunque seguito (in modo apparentemente convenzionale) da una ripresa, a conferma della struttura tematica inizialmente esposta. Ancora più sorprendente appare il finale: una cadenza del solista, che indugia solo brevemente sui motivi del tema principale, per poi immergersi in maniera più estesa nei motivi del tema secondario, accentua il suo movimento finché rimane solo un trillo, da cui sale in modo maestoso un tema basato sulla triade di tonica, del tutto nuovo ed inaspettato, in un movimento lento condotto parallelamente dalla tromba e dal trombone all'unisono.

In una tale atmosfera visionaria l'opera si spegne; ci si trova in quel Re maggiore che sta al Re minore dell'esposizione come una liberazione dalla pressione e dai legami, o come «un salone luminoso ed arioso, trasformato ma sempre protettivo, che toglie ogni peso dall'anima di coloro che vi camminano dentro» [Kapp 1984, 155].

L'estensione della forma può essere vista come una metafora della situazione politica dopo la fallita Rivoluzione del 1848: lo sviluppo (ovvero la Rivoluzione) fallisce nella restituzione delle vecchie relazioni, sebbene solo temporaneamente; l'anima della Rivoluzione ne esce alla fine rinnovata, rinforzata e purificata. Questa immagine utopistica del futuro è stata appoggiata da numerosi liberali, tra cui l'amica di Schumann Bettina von Armin nel suo *Gespräche mit Dämonen* (Berlin 1852). Per questo sembra degno di nota che il *Konzert-Allegro* op. 134 non sia solo cronologicamente vicino ai *Gesänge der Frühe* op. 133 per pianoforte solo dedicati all'«eccelsa poetessa Bettina» von Arnim, ma che entrambe le opere mostrino straordinarie convergenze nella realizzazione musicale. Il loro comune "tono alto", il loro carattere di compostezza innodica, parte dalle opere degli anni precedenti e successivi alla Rivoluzione, che erano ispirate alla coeva atmosfera politica. In questo senso il commento di Schumann secondo il quale i pezzi descrivono «le emozioni suscitate dall'avvicinarsi e dal sorgere del mattino»,²⁶ comunicato all'editore Arnold tre giorni prima

26. Robert Schumann, lettera a Friedrich W. Arnold, 24 febbraio 1854 [Schumann 2008, V/125].

del suo tentativo di suicidio, può essere interpretato nel senso di una metafora politica. Evidentemente per Schumann la persona di Bettina von Arnim si legava a Friedrich Hölderlin, nei cui *Inni Lirici* e nel cui romanzo epistolare *Hyperion*, dedicato *A Diotima*, sembra avere avuto origine questa atmosfera [Struck 1984, 201].

IV

Per concludere diamo uno sguardo al genere cui Schumann si era rivolto nell'anno della rivoluzione 1848 e il cui carattere stilistico ha avuto un ruolo così importante nelle sue opere tarde: la musica per bambini e per ragazzi.

La produzione di composizioni musicali per bambini ha avuto un boom nel XIX secolo non inferiore a quello di brani letterari, la cui raccolta in un album illustrato e in stile “da regalo” era una delle forme di presentazione più comuni. Non di rado le tre arti si univano in uno stesso prodotto, e, a partire dalla metà del secolo, si registra un significativo aumento di questo genere [Eicker 1995, 15; Draheim 2006, 126; Knechtges Obrecht 2006, 77 segg.]. Essendoci buone possibilità di successo economico, gli editori erano spesso disposti ad investire molto nel *marketing* e nell'aspetto di questo tipo di articoli, di cui anche gli autori in parte approfittavano. E questa era una motivazione non trascurabile anche per compositori eminenti, i cui onorari raggiungevano con questa attività un livello che con gli altri generi della composizione per pianoforte poteva essere realizzato solo raramente o addirittura mai. L'educazione musicale, cioè la pedagogia pianistica – e ciò accadeva significativamente nell'era in cui il pianoforte come strumento domestico della borghesia aveva raggiunto la sua massima diffusione – si guadagnava una nuova rilevanza a seguito della recente (e fallita) rivoluzione del 1848, in un momento in cui la questione di una pedagogia popolare con effetti universali e con lo scopo di cambiamenti politici e sociali era tema assai attuale. Ora il compito era quello di adattare la poesia dell'epoca soggettivistica del pianoforte per trasformarla in modo che fosse comprensibile alla maggior parte del pubblico di giovani pianisti, e che fosse allo stesso tempo socialmente responsabile e musicalmente sostenuta da una morale artistica. Questo implicava che, nella massa sempre più numerosa di coloro che cercavano sollievo dalle fatiche della vita lavorativa, doveva essere sviluppata quella sensibilità che avrebbe fornito un'alternativa “poetica” alla superficialità della “musi-

ca da salotto”. Con questo scopo in mente, Schumann si inseriva in una larga corrente di artisti e autori che si sentivano in dovere di seguire la fondamentale critica musico-sociologica dell’allora influente storico della cultura Wilhelm Heinrich Riehl [1855]. Nell’ *Album für die Jugend*, come in numerose altre simili produzioni artistiche di questo periodo, si rileva sia pur in modo latente quello spirito di “autorità patriarcale” di cui aveva parlato Riehl. A questo corrisponde, sotto alcuni aspetti, la sfumatura lievemente biblica (nella forma linguistica) e moralistica con cui sono espresse le «Regole musicali per la casa e per la vita», ben lontane dalla lingua del *Davidsbündler* del primo Schumann [Edler 2002, 190-209; *Id.* 2004, 310 segg.].

Tuttavia Schumann ha senza dubbio raggiunto il suo principale scopo di creare un faro visibile da lontano nel campo della letteratura musicale per bambini e ragazzi. Anche oggi quest’opera non è solo rappresentativa delle concezioni sulla pedagogia pianistica dell’Ottocento, ma è anche la «cifra di un’epoca, nella quale si può leggere l’autoreferenzialità borghese del periodo intorno al 1850» [Appel 1998, 9]. Lo stesso vale anche per le opere vocali e quelle pianistiche, soprattutto quelle a quattro mani, scritte subito dopo l’*Album für die Jugend*. Suonandole nel suo circolo familiare, Schumann provava l’effetto di una musica con cui voleva migliorare le condizioni politiche e sociali in modo pedagogico. *Ringelreihe*, il finale del *Kinderball. Sechs leichte Tanzstücke op. 130* a quattro mani, è caratterizzato da un motivo ritmico formato da tre elementi (nella parte del Primo) e un *perpetuum-mobile* di sedicesimi nella parte del Secondo, che nelle sue 71 battute viene continuamente trasformato, permutandosi e ingrandendosi in maniera tale che la coda finale sembra un’apoteosi sonora. La studentessa/studente per cui è stata scritta la parte del Primo, tecnicamente e musicalmente abbastanza difficile, o i bambini, che terminano il loro “*Kinderball*” domestico con questo pezzo, ricevono nella loro azione musicale e “danzante” un’immediata impressione dall’effetto della musica, trascendendo la realtà e aprendosi al futuro; in altri termini, essi sperimentano la promessa musicale dell’utopia.

I

f *sf*

II

f *sf*

The first system of musical notation features a violin I part (I) and a piano part (II). The violin I part is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It begins with a fortissimo (*f*) dynamic, playing a series of chords and a single note. A sforzando (*sf*) dynamic is marked on a chord in the second measure. The piano part (II) is in bass clef and begins with a fortissimo (*f*) dynamic, playing a continuous eighth-note pattern. A sforzando (*sf*) dynamic is marked on a chord in the second measure. The system concludes with a fermata over a chord in the violin I part.

I

II

The second system of musical notation continues the violin I (I) and piano (II) parts. The violin I part continues with chords and a single note, ending with a fermata. The piano part (II) continues with the eighth-note pattern, ending with a fermata. The system concludes with a fermata over a chord in the violin I part.

I

II

The third system of musical notation continues the violin I (I) and piano (II) parts. The violin I part continues with chords and a single note, ending with a fermata. The piano part (II) continues with the eighth-note pattern, ending with a fermata. The system concludes with a fermata over a chord in the violin I part.

The musical score is for a piece titled 'Kinderball' by Arnfried Edler, Op. 130, No. 6. It is a short piece for four hands (two staves for each hand) in 2/4 time. The key signature is one sharp (F#), indicating G major. The score is divided into two sections: the first 14 measures are marked 'I' and the last two measures are marked 'II'. The melody is played by the right hand (RH) and the bass line by the left hand (LH). The RH plays a series of chords and single notes, while the LH plays a continuous eighth-note pattern. The piece concludes with a final chord in the RH and a final note in the LH.

Es. 2. *Kinderball. Sechs leichte Tanzstücke zu vier Händen für das pianoforte op. 130, n. 6 (conclusione)*

(traduzione di Elisa Novara)

Nicholas Marston

SCHUMANN'S «GESÄNGE DER FRÜHE», OP. 133: A “FALSE DAWN”?

The following study comprises three parts: in Part I, I consider some factors which can encourage us to hear Schumann's *Gesänge der Frühe* as what Jonathan Dunsby has called a “multi-piece” [Dunsby 1983]. In Part II, I build on these findings to trace a specifically musical “narrative” across the five *Gesänge*. Finally, in Part III, my analysis takes a more hermeneutical turn which inevitably brings me to the question of Schumann's late music and his biography.

I: Continuities, discontinuities: op. 133 as “multi-piece”

In the nineteenth century, as Dunsby has explained,

the combination of miniaturism and a continuation of the Classical tradition led to the investigation of a new form of musical connection, the connection of small, heterogeneous pieces to make a large homogeneous work [Dunsby 1983, 168].

As examples of such works, he cites Schumann's *Kreisleriana* and *Carnaval*, observing that although we might doubt whether they form the same kind of “whole”, «the performance of separate items from either of those pieces is not considered by many musicians to be entirely satisfactory» [*ibid.*, 169]. It is arguable that the same is not true of the *Gesänge der Frühe*: any one of the five pieces might be extracted from the set and performed individually. This property, however, need not be in conflict with an overall design in which the five pieces, taken together, form a larger entity adding up to more than the sum of its parts. Important to this way of responding to Schumann's composition is a consideration for the *order* in which the five pieces have been placed: if the *Gesänge der Frühe* constitute a multi-piece (as opposed to a mere collection), then to play the five

pieces in anything other than their prescribed order would be not dissimilar to rearranging the sequence of bars within any one constituent piece.

That a cyclic conception underlies the *Gesänge der Frühe* has routinely been deduced from the limited choice and sequence of keys selected for the five pieces: D-D-A-F $\sharp$ -D.¹ The sequence, indeed, is easily comparable to that of a multi-movement work, such as a symphony or quartet, “in D”, with tonal contrast provided by the inner movements. And the restriction of that contrast to keys which are diatonic to D major further means that the sequence can be represented as a simple tonal progression in that key, the bass motion of which arpeggiates through the tonic triad: I-V-iii-I. (Compare the even more restricted range of the slightly earlier *Drei Fantasiestücke*, op. 111: c-Ab-c.) But these relatively “abstract” relationships are given added force by the carefully crafted continuities which link ends and beginnings in such a way as to render relatively porous the double barlines separating one piece from the next.

This is most clearly seen in the case of nos. 4 and 5 – incidentally, the only two pieces in the set not to be separated by a passage of “composed” silence, in the form of rests following the final chord (it is notable, too, that nos 1, 4, and 5 all end with a full notated bar despite their beginning on an upbeat). No. 4 turns to the tonic major in its closing bars (b. 43ff.), and its closing F $\sharp$ -major triad then becomes the opening chord of no. 5. The harmonic continuity here is to some extent compromised by registral discontinuity, as the opening chord of no. 5 is scored an octave lower (in both hands) than the concluding chord of no. 4. By contrast, registral continuity operates within no. 4 itself in that the uppermost note, $a^{\sharp 2}$, of the concluding chord, is the chromatic alteration of the a^2 on which the melodic line begins. And it is pitch register rather than harmonic continuity which connects no. 4 to the preceding piece, precisely in the form of that upper-voice a^2 , which is carried over from the final, A-major, chord of no. 3.

Continuity might be thought to be at its strongest between the first two pieces, since these are the only two adjacent numbers which share

1. For earlier studies of op. 133 see Struck [1984, 465–515]; Knechtges [1985, 150–163]; and Daverio [1997a]. Struck’s claim [1984, 477] that op. 133 is «zyklisch konzipiert» rests squarely on the tonal sequence of the five pieces and their connection by means of a common «Kernmotiv». Likewise, Knechtges [1985, 153] regards D as a tonic («Grundtonart») for the entire set; she also [1985, 158] suggests the relevance of theme-and-variation form, although this is somewhat attenuated in her later account [Knechtges Obrecht 2005]. Daverio [1997a, 194–97], pondering Schumann’s indecision over the inclusion of the eventual first piece, more sensitively interrogates the sense in which op. 133 may be said to constitute a “cycle”.

their tonality. Yet the tonally oblique opening of no. 2, coupled with the change in texture and surface rhythms following the sonorous homophonic tread of no. 1 make the connection less than obvious at the very outset: perhaps it is only with the arrival of g^1 in b. 3, harmonised as V^7 at the end of the first statement of the two-bar *Hauptgedanke*,² that we sense the registral connection back to b. 37 of no. 1, where g^1 resolves to the closing $\sharp^1$ through the progression $ii^{6/5}-V^7-I$ (the matter of the resolution of the g^1 in no. 2 will be pursued below).

If continuity between nos. 1 and 2 seems unstraightforward despite their common D-major tonality, the simple tonic-dominant relationship between nos. 2 and 3 also seems not to be reinforced by the kinds of specific "foreground" connections I have noted between nos. 3, 4 and 5. Despite the relatively lengthy gap between the two pieces (an extended half-bar in a lively but *nicht zu rasch* tempo), we might fix on the stepwise connection between the inner-voice d^1 at the end of no. 2 and the upper-voice e^1 at the start of no. 3; but perhaps more compelling is the connection between the left-hand fourths $a-e-a$ at the start of no. 3 and the similar inner-voice figures $d-a-d$ to which the persistent triplet figuration eventually winds down in the penultimate bar of no. 2.

To summarise, we can say that foreground continuity from piece to piece appears to strengthen as the *Gesänge der Frühe* proceed, and that these continuities enhance the sense of connectedness which Schumann's chosen tonal scheme already makes possible. Further contributing to our experience of the work as approximating more to the condition of a single movement than a series of independent *Charakterstücke* are the connections between the two outer pieces, nos. 1 and 5. Struck notes that various authors – he cites Werner Schwarz, Wolfgang Boetticher and Arnfried Edler – have identified correspondences between the themes of these two numbers, although he himself claims only «general parallels» rather than «direct thematic reminiscences», and traces these parallels to the similar vocal character, periodic (eight-bar) phrasing and homophonic piano writing in each case [Struck 1984, 506].³ But Struck's notion of "parallels" between these two framing pieces may be extended beyond the parameter of melody alone:

2. I borrow this term from Struck [1984, 485ff.], without accepting his identification of sonata-form elements in this second piece.

3. «Es handelt sich indes weniger um direkte thematische Reminiszenz als um allgemeine Parallelen». [Struck 1984, 506].

1. in its overall progression from an F $\sharp$ -major triad to a close in D, the eight-bar theme of no. 5 reverses the harmonic direction of the initial nine-bar “strophe” of no. 1 (D: I-V/vi);

2. the concluding V⁷-I cadence (bb. 37-38) of no. 1, with the melodic resolution g¹-f $\sharp$ ¹ in the upper voice, is revisited in the cadence to the theme of no. 5 (b. 8: the connection extends even to the pre-dominant low-register g, although differently harmonised in each piece);

3. the concluding chord of both pieces is nearly identical, even down to the inner-voice $\hat{7}-\hat{8}$ (c $\sharp$ ¹-d¹) suspension over the final tonic, heard directly in no. 5, and in a slightly more elaborate setting in the last three bars of no. 1.⁴

A further relationship, to some extent following on from (1) above, might be made between the B-minor second strophe (bb. 10-18) of no. 1 and the contrasting section, opening in B major, which succeeds the eight-bar theme of no. 5 (furthermore, B minor/major leads on to G major in both cases). I, however, am more inclined to connect bb. 9ff. of no. 5 with the coda (b. 43ff.) of no. 4. The inner-voice demisemiquaver movement here seems to be answered in the abrupt introduction of rocking semiquavers in the top voice at b. 8/9 of no. 5. Moreover, the initial I-V-I progression in no. 5 (bb. 8-10) responds to the distinctly plagal cast of the harmony in the coda of no. 4. This plagality is in fact so strong as to threaten the tonic status of the concluding F $\sharp$ -major chord, leaving open the possibility of hearing it not as I but as V/IV.

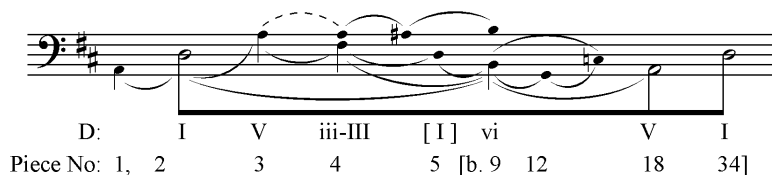
These considerations bring us to one of Dunsby's most provocative claims for the “multi-piece”, touching on «the question of whether it is permissible to interpret [Schumann op. 133] as a large tonal form» [Dunsby 1983, 184]. He asks:

Should we take as the practical basis of articulation the division of a collection into pieces, or is it musically logical, given that a multi-piece is being analysed as if it were a single large form, to cross the boundaries between pieces where this seems appropriate? *The idea that the articulation between one piece and another could be considered less pertinent than the articulation between tonal regions within one piece* presents the most radical challenge to the conventional notion about how such pieces come to be published together [Dunsby 1983, 185; my emphasis].

To hear the B-major harmonies of nos. 4 and 5 as connected in the ways I have suggested leads to a far deeper connection between these pieces than that afforded simply by the shared F $\sharp$ -major harmony across

4. A point noted by Struck [1984, 509] himself.

the double barline. As Example 1 shows, the D-major opening theme of no. 5 now becomes subsumed as an arpeggiating third between F# and B. The resultant “parenthetical” status thus imparted to the principal theme of no. 5 might be thought paradoxical, at the least; yet the stark juxtaposition of D and B major triads in b. 8 here – it is one of the most striking harmonic moves in the entire *Gesänge der Frühe*, and further emphasised by the suddenly imposed *pp* dynamic – can be heard to suggest a discontinuity with what has immediately preceded it. To put this another way: the sudden onset of B major suggests a longer-term continuity which has been momentarily disrupted by the thematic event of bb. 1–8. As Example 1 further shows, B moves down eventually to the dominant pedal which effectively underpins the remainder of the piece from the upbeat to b. 18 until the structural cadence of bb. 33–34. In this sense, then, the D-major tonality of the last of these *Gesänge* is not a given but rather is achieved across the course of the composition.



Ex. 1. “Multi-piece” tonal structure of the *Gesänge der Frühe*

II: Narratives of continuity/discontinuity

As I have already indicated, the note *a*² functions as an important (and aurally prominent) connective agent between nos 3 and 4. A broader consideration of this single pitch and its associated register suggests that it has an important role to play across the *Gesänge der Frühe* as a whole: a role, moreover, which combines elements of continuity and discontinuity by means of which a sense of musical narrative may be heard to emerge. In order to explore this, we need to consider no. 1 in more detail.

This first piece is probably the best-known and most discussed of the five.⁵ Formally speaking, it is structured upon successive repetitions, at

5. For Charles Rosen it is one of the «rare undeniable masterly successes» among Schumann's late music [Rosen 1995, 689]. Laura Tunbridge's account includes a reproduction of the entire

different transpositions, of a nine-bar “strophe” commencing on D, B, and G in bb. 1, 10, and 19 respectively. The first two strophes are built over a rising third progression in the bass, so that each cadences on the dominant of the key in which the succeeding strophe begins. As Example 2 shows, the model of these first two strophes suggests that the third will close on a triad of B major (V/e) in b. 27, nine bars after its G-major beginning at b. 19. But this is not what happens. Schumann modifies the third strophe in numerous ways: the additional left-hand octave doubling of the first six notes and the associated *cresc.* marking – the first dynamic indication since the opening *pp* – suggest an increase in tension at last, following the uniformly smooth or “flat” quality of the opening page. A further, subtle intensification is wrought by the substitution of a root-position triad, rather than a 6/3, on the second half of b. 21 (compare bb. 3 and 12, and note the further dynamic shading marked by the *dim.*). And this change prepares the most significant one of all: the low A of b. 21 returns in b. 23, as dictated by the model; but this A functions as a dominant pedal rather than as the root of ii⁷ (compare bb. 5 and 14), which has previously initiated the circle-of-fifths progression underpinning the second half of each strophe.

Strophe: 1 2 3

No.1, bb.: 1 9 10 18 19 27

D: I V/vi vi V/iv IV [V/ii]

Ex. 2. Ascending 3rd progressions within strophes; descending 3rd progressions between strophes

The dominant pedal persists throughout bb. 24 and 25, at which point the expected circle-of-fifths motion (A–D–G . . .) is relaunched. But the initiative proves shortlived, as G in b. 26 does not pass through C[#] to reach F[#] in b. 27 but rather rises again to A, to support the beginning of the fourth strophe, back in the tonic key. That this is a climactic moment (a «breakthrough»?⁶) is marked in several ways: by the sudden *forte* mark-

score [Tunbridge 2007, 203–8; see 204, Ex. 6: 5].

6. Daverio uses this term in relation to the appearance of the «fanfare motive in the second piece (mm. 12–16)» [Daverio 1997a, 189].

ing on the last beat of b. 26; by the substitution of a harmonised version of the melody for the bare octaves employed previously; by the fact that this strophe enters one bar early (strophe 3 is only 8 rather than nine bars long); and by the fact that it is placed an octave above the original statement in bb. 1–9, so that the first downbeat falls not on a^1 but on a^2 , richly scored as the highest note of a 6/4 (second-inversion) triad.

For all these reasons, there is a clear sense that this moment, this ringing melodic a^2 , has been “achieved” across the course of the piece: it is an unmistakable moment of arrival, a destination which has been sought out by the course of the piece thus far. And the modification of the second and third bars of this strophe maintains the sense of climax as a^2 is flanked by the appearance of b^2 and then g^2 in b. 29, both pitches harmonised by *forte* root-position subdominant and supertonic triads respectively.

This fourth strophe offers much of interest to a Schenkerian analyst. As Example 3 suggests, the a^2 of b. 27 may be regarded as the long-delayed *Kopftön* of a 5-line *Urlinie*, the continuation of which might be found in the g^2 (4) of b. 29:

Ex. 3. Potential $\hat{5}$ -line *Urlinie*, a^2 (b. 27) as *Kopftön*

This reading thus suggests an *Anstieg* from the initial a^1 to the a^2 , supported by a large-scale dominant pedal within which there unfolds a step-wise descent A–F $\sharp$ –D in the bass during the first two strophes (bb. 1–18).⁷

7. My reading of the opening unharmonised octaves as projecting dominant rather than tonic harmony derives from the initial downbeat emphasis on A, rather than D, as well as the fact that the first harmony, on the last beat of b. 2, is V^7 , as if the left hand were now articulating a hitherto suppressed triadic root. It follows that I understand the entire piece as a prolonged auxiliary cadential structure.

But such a reading is problematic, especially if register be considered of analytical consequence. The a^2 register and *forte* dynamic of bb. 27–29 is abruptly abandoned in the second half of b. 30, when both hands plunge back down, *piano*, to the low register associated with the first strophe; and it is in this register that the piece ends. Are we then to conclude that the *Urlinie* unfolds in this lower register, so that the a^1 of b. 1 serves as $\hat{5}$ and the events of bb. 27–29, far from being structural, are essentially prolongational in nature? Problems arise here too. While, for example, the $f\sharp^1$ of b. 33 might seem a plausible $\hat{3}$, it is not possible to locate a viable g^1 to serve as the $\hat{4}$ connecting $\hat{5}$ to $\hat{3}$: the best candidate for this role remains the registrally disparate σ^2 of b. 29. Similar problems arise in identifying a registrally satisfactory $\hat{2}$ and $\hat{1}$ to complete the *Urlinie*. Hence my preferred, if controversial, reading, sketched in Example 4, which is to regard the *Urlinie* of this first piece as spanning only the upper third ($\hat{5}-\hat{4}-\hat{3}$) of the tonic triad, whereby the $g^1-f\sharp^1$ resolution accompanying the structural cadence at bb. 37–38 “realises” an $f\sharp^1$ that is suppressed at the middleground level of the first half of strophe 1 (b. 3).

Ex. 4. Incomplete $\hat{5}-\hat{4}-\hat{3}$ *Urlinie* in no. 1

This, then, is the context in which a^2 and its registrally associated pitches is introduced into the *Gesänge der Frühe*: on one reading – as a Schenkerian *Kopftön* – it can be seen as the outcome of a musical process which both produces it and establishes it as a structural beginning; heard from my second perspective, it is an agent of discontinuity, an intrusion into a composition which continues on its way seemingly undisturbed by the brief outburst at bb. 27–29. More abstractly, we can describe the overall shape of this first piece as describing a dynamic arc, climaxing at bb. 27–29 before subsiding back to its original level.

A very similar trajectory can be ascribed to the second piece, the relationship of whose principal theme to that of no. 1 is the most uncontroversial example of thematic or motivic relationship between individual numbers in the set. In its basic form, as in bb. 2–3, this theme describes a $V^{6/4-7/3}$ motion prolonged by a neighbouring subdominant harmony (Example 5a): the seventh – the final note – is left unresolved. The piece opens in the same general register as no. 1; and save for the left-hand statement, in the subdominant, at bb. 7–8 (where, incidentally, the reference to the main theme of no. 1 is most direct), the theme is always confined to the middle voice: see bb. 2–3, 5–6, 10–11, and 17–18. At b. 19 it seems as though the theme is about to be heard in the upper voice for the first time; but only the first two notes ($a-d$) emerge, and this rising-fourth motive is then used sequentially to take the right hand up into the a^2 register and beyond. The left hand also rises by step through a ninth (bb. 20–23) to establish a two-bar dominant pedal at bb. 23–24. This pedal may be compared to that at bb. 23–25 of no. 1; and just as that pedal provided the launching pad, as it were, for the climactic fourth strophe, with its opening a^2 , at b. 27, so here in no. 2 the promise of b. 19 is made good in bb. 25–26, when the two-bar main theme at last emerges in the upper voice – its only appearance in this position.⁸ It is of course inherent in the theme that the pitch a^2 will not appear: direct reference to the climax of no. 1 comes instead through the appearance of the succession b^2-g^2 . As Example 5a already implies, b^2 here is effectively an upper neighbour to a suppressed a^2 on the downbeat of b. 25.

The concluding g^2 , like its lower-register counterpart in b. 3, is obligated to resolve downward, and this now occurs with the appearance of $f\sharp^2$ on the downbeat of b. 27 (note the grace-note g^2). The following recomposition of bb. 14–15 brings b^2 back at the beginning of b. 28; and the voice leading of this passage suggests that the upper-voice $f\sharp^2$ of b. 29 is substituting for another suppressed a^2 here also (Example 5b). Only at the structural cadence of the piece, in bb. 31–32, does a^2 at last appear before being transferred down an octave to a^1 for the final three bars.

8. A further distinguishing feature of this appearance is the initial tonic rather than dominant harmony supporting the theme.

N^o 2

(a) bb. 2-3

(b) bb. 27-29

D: V 4 6 7 3

Ex. 5a-b. Suppression of a^1/a^2 in no. 2

The introduction of a^2 in the first piece can, as I have described, easily be perceived as the outcome of a musical process. Yet despite its undeniably climactic effect that note is relatively unstable because of its harmonic setting within a 6/4 harmony. By contrast, the a^2 at b. 32 in no. 2 seems imposed upon the music rather than being the outcome of preceding events, even if, as I have tried to show, it can be considered to be implicitly present although suppressed at the musical foreground at earlier points. On the other hand, this a^2 , and its lower-octave continuation, is more stable than that in no. 1 since it is supported by a cadential root-position tonic harmony. While this second piece closely follows the arc-like trajectory of the first, then, it ends differently, by strengthening A in relation to F#: the primacy of scale-degree $\hat{3}$ at the end of no. 1 is now replaced by a strong close on $\hat{5}$.

This emerging “narrative” around A, and more specifically a^2 , continues in the third piece, which is itself of course set in A major: A can now function as scale-degree $\hat{1}$ rather than $\hat{5}$. Over and above the rondo-like, strophic form of no. 3 there is set another process of “achieving” a structurally prominent a^2 : indeed, it is remarkable how Schumann is able, in a registrally wide-ranging keyboard piece in this key, precisely to *avoid* a prominent melodic a^2 for so long: the note is struck once, in a non-tonic context, on the third beat of b. 9, but is then withheld until b. 50, within a five-bar dominant pedal which resolves on the downbeat of b. 54 with a^2 now set in a highly stable tonal and metrical position. The sense of arrival here is made all the more powerful by the long-range motion of the bass, which articulates the three-strophe structure of the piece by arpeggiating up through the tonic triad, $\hat{1}-\hat{3}-\hat{5}-\hat{8}/\hat{1}$ (Example 6). The ensuing coda, with its cadenza-like dominant pedal and bravura flourish (bb. 56-58),

further reinforces the stability of a^2 by means of strong melodic cadential motion ($\hat{3}-\hat{2}-\hat{1}$) and octave couplings over a four-octave range.

Nº 3

Strophe (bb.) 1 (1) 2 (23) 3 (43) (54)

A: I

Ex. 6. Bass arpeggiation $\hat{1}-\hat{3}-\hat{5}-\hat{8}/\hat{1}$ in no. 3

This brings us back to the a^2 which provides melodic continuity between the end of no. 3 and the beginning of no. 4. As should by now be clear, this note has a rich history in the previous pieces: it is much more than a local foreground detail. Since a^2 , now functioning as scale-degree $\hat{3}$ in relation to the $F\sharp$ -minor tonic of no. 4, is established from the outset, there can be no question of a search for or journey toward it in this piece: it is a “given”. Indeed, it is easy to hear how a^2 is prolonged as the *Kopftön* of a $\hat{3}$ -line *Urlinie* which resolves through $\hat{2}$ to $\hat{1}$ at bb. 41–42, to be followed by the plagally-biased coda from which the tonally ambiguous concluding $F\sharp$ -major triad (supporting $a^{\sharp 2}$!) will emerge in the final bar, itself providing an immediate link to the final piece of the set.

As I noted earlier, the tonal continuity between nos. 4 and 5 is offset by a registral discontinuity, as the right hand drops down into a lower octave following the almost relentlessly high melodic register of no. 4. More specifically, no. 5 plunges back into the opening register – and of course the key, although this is not instantly apparent – of no. 1. In fact the registral discontinuity between nos. 4 and 5 is distinctly comparable to that at bb. 29–30 of no. 1 itself; and given that no. 5 will end in the same register as no. 1 there arises the thought that the five *Gesänge der Frühe* together pursue the same arc-like trajectory observed in no. 1: the gradual intensification there, culminating in the achievement of a^2 at b. 27, is played out across nos. 1–3, as a^2 is increasingly stabilised and then pro-

longed across no. 4 before the abrupt resumption of previous concerns with the opening of no. 5.

Such a view of the set implies that no. 5, like no. 1, will reassert the primacy of scale-degree $\hat{3}$ (F $\sharp$) over $\hat{5}$ (A). That this is so is evident not only in the near-identical final chords of both pieces, with f $\sharp^1$ in the upper voice, but also in the eight-bar theme with which no. 5 begins: it is bounded by f $\sharp^1$ at beginning and end, and the g 1 -f $\sharp^1$ motion above the closing cadence (b. 8) again alludes strongly to the structural cadence (bb. 37-38) of no. 1. These considerations lead me inevitably to probe further relationships between the first and last of the *Gesänge der Frühe*: above all, I want to consider whether no. 5 might demonstrate something like the same registral and dynamic trajectory as no. 1, including a last climactic invocation of a^2 and its associated register. A close reading of no. 5 is a necessary preliminary.

Following the eight-bar D-major opening theme there is the unmediated move to B major and the introduction of rocking semiquaver figuration in the top voice; the drop from the opening *piano* to a *pianissimo* dynamic perhaps suggests a removal into an interior space here. After just two bars B major gives way seamlessly to G major, via the outward semitonal resolution of D $\sharp$ /F $\sharp$ to D/G over the bass B. G major, the subdominant, is then confirmed by cadence into b. 12. While it might be tempting to consider these tonal events as a compressed restatement of the D major-B minor-G major sequence of strophes 1-3 in no. 1, I am not persuaded by this connection. However, the strophic design itself of no. 1 is recalled in no. 5 to the extent that a variation of bb. 1-2 of the main theme can be traced without difficulty among the various voices of bb. 9-12 (Example 7).

Ex. 7. Embedded variation of main theme in no. 5

The move to the subdominant at b. 12 is the latest example of a flatward shift which has coloured each of the pieces so far: obviously, the third strophe of no. 1, but also bb. 6–8 of no. 2, bb. 31–37 of no. 3, and the pronounced plagal ending of no. 4. Also significant in this respect is the emphasis on the subdominant in the main theme of no. 5 (bb. 3 and 7). But something unique now follows in no. 5, as G is transformed into a dominant, and a further flatward move around the cycle of fifths introduces C major on the last quaver of b. 13. The sudden *forte* marking (the only dynamic indication since the *pp* at the end of b. 8), the rather awkward anticipation here of the change of harmony that would more naturally have coincided with the downbeat of b. 14, and the leap upward to the pedal *g*² in the upper voice – a decisive breach beyond *d*², the upper-voice registral limit hitherto – all contrive to mark this moment: if the turn to B major seemed to suggest a withdrawal into some private interior, there is here an unmistakable sense of re-emergence into the open, even (given the title of the work) into the light of day.

A broad parallel may be observed between bb. 9–12 and 14–17, though the retention of C-major harmony across the barline at bb. 13/14 means that the dominant-tonic motion of bb. 9–10 is answered by tonic-dominant at bb. 14–15. And whereas the smooth voice leading of bb. 10–12 led to the establishment of G major, the situation in bb. 16–17 is less straightforward. As Example 8 suggests, the harmony reached on the downbeat of b. 16 and extended into the following bar sounds as though it will resolve to an A-minor (or -major) triad (C: I-vi). But the note heard as F is in fact E[♯], and its upward resolution to F[♯], just as G[♯] resolves to A, creates a D-major 6/4 harmony on the last beat of b. 17. Now there begins a varied reprise of the main theme, imbued by the semiquaver figuration which has been constant since b. 8; the first phrase is set an octave higher than bb. 1–4 while the second, buried in the inner voices, returns to its original pitch.

bb.: (14) (15) (16) [projected] (17) [actual]

C: I ---- V7 - - [vi] 6
D: bVII - - V⁴

Ex. 8. Harmonic/enharmonic reinterpretation in no. 5

The characteristic $g^1-f^{\sharp 1}$ melodic close of this varied reprise is denied, as an interrupted cadence (D:V-bVI) takes the bass A up to B and draws g^1 down to f^1 at b. 26. The strong “tonic-dominant” motion in the left hand of bb. 26–27, coupled with the persistent rocking semiquavers, recalls bb. 9–10, suggesting that the varied reprise is continuing beyond the main theme itself. But after two bars B $\flat$ falls back to A in the form of a dominant pedal which persists for six bars before resolving to the structural tonic of this piece, and of the whole set, at b. 34 (plagal harmony again strongly colours the seven-bar coda).

The dominant pedal on the downbeat of b. 28 is the third specially marked point of arrival in the piece, the others being the C-major harmony of b. 14 and the beginning of the thematic reprise at the end of b. 17. Both those previous points, however, may be thought to be somewhat compromised or weakened: b. 14 by the pre-emptive resolution of V/C already at the end of b. 13, and b. 17 by the unexpected voice leading above an A which has already been in force for two bars and which will continue across the barline into bar 18 (compare the force of the harmonic change across the barline into b. 1). No such issues surround the arrival at b. 28: the two-bar hypermetre that has been operative since at least b. 14 marks this bar as metrically strong; and nothing compromises the resolution of the augmented-sixth harmony built up above the bass B $\flat$ of bb. 26–27.

These are the circumstances, then, in which $g^{\sharp 2}$ at the end of b. 27 resolves upward to a climactic a^2 on the downbeat of b. 28: the comparison with the almost identical place (b. 27) in piece no. 1 is unavoidable, all the more so since a^2 is again overstepped by b^2 in both bb. 28 and 29. Yet there are significant differences too. In b. 30, b^2 proves to be the equivalent of b^1 in the third bar of the main theme, as a second varied reprise begins from

that point (compare b. 20). This implies that bb. 28–29 correspond to bb. 1–2 and their varied reprise in 18–19: but there is no semblance of the main theme in bb. 28–29: even the semiquaver neighbour-note motion, which has by now taken on an almost thematic quality of its own, is changed for the first time into a more anonymous broken-chord figuration, to which it returns in b. 32 following the brief two-bar varied reprise at bb. 30–31.

What I am suggesting is that the arrival on a^2 at b. 28, strongly marked though it is as a climactic moment, and specifically as the correlate of b. 27 in no. 1, proves unequal, let alone superior, to that earlier moment; rather, it stands to it as a negative to a positive pole.⁹ Whereas the strophic return at b. 27 in no. 1 marked the reappearance of the main theme and tonic key in the context of a new, higher register and dynamic, b. 28 in no. 5 bears witness to the emptying-out of thematic content, to its suppression beneath a faceless wash of semiquaver movement. And the point extends to the end of both pieces: whereas the last seven bars of no. 1 present a dense contrapuntal treatment of the main theme, the same bars of no. 5 are content with a cliché-ridden extension of a tonic pedal. And it is in this context that we last hear a^2 in b. 38, at the apex of a tonic arpeggiation which will carry that note back down to the final $\sharp^1$.

III: Hermeneutic approaches

The largely structural, or formalist, interpretation I have pursued thus far has nonetheless already leaned at some points towards a more hermeneutical reading of the *Gesänge der Frühe*: in my suggestion of a “narrative” of a^2 , my evocation of private and public realms in no. 5, and also in my reading of the parallel (but differently charged) climactic moments in that piece and no. 1. I will shortly develop this reading further, but not before noting the many contextual and biographical factors which offer scope for an interpretation of these pieces which goes beyond the predominantly formalist.¹⁰ Chief among these of course are the work’s title, along

9. I maintain this distinction even though the aspect of “compromise” which I have described in relation to the arrival moments in bb. 14 and 17 of no. 5 might be discerned also at the climactic b. 27 of no. 1, given the rather awkward outer-voice conjunct motion $G/d^2-A/a^2$ from b. 26 there.

10. These factors, presented in the main text below and routinely cited in accounts of the *Gesänge der Frühe*, are conveniently assembled in summary form in the entry for op. 133 in McCorkle [2003, 555–57].

with Schumann's description, in a letter to the publisher Arnold (24 February 1854), of «Musikstücke, die die Empfindungen beim Herannahen u. [nd] Wachsen des Morgens schildern, aber mehr aus Gefühlsausdruck als Malerei», with its close paraphrase of Beethoven's famous disclaimer concerning his "Pastoral" Symphony («Mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei»). Then there is the original invocation of the goddess Diotima in the work's title, in references that may reach back as far as 1849 and extend up to the autograph title-page of the surviving *Stichvorlage* («An Diotima/Gesänge der Frühe/ . . . »). Provocative though the reference may be, and however likely it is that Schumann had in mind the figure of Diotima as she appears in the novels and poetry of Hölderlin, no really convincing explanation for the connection to the *Gesänge der Frühe* seems yet to have been proposed.¹¹

The *Stichvorlage* also reveals that at a relatively late stage Schumann decided to remove no. 1 from the set («Diese erste Nummer bleibt aus», he wrote over the score), going so far even to prepare a revised title-page specifically listing «Vier Stücke für das Pianoforte». Proponents of a thorough-going web of motivic connections between all five pieces might easily explain Schumann's reversal of this decision on the basis that no. 1 must obviously be the motivic source for the whole work.¹² While I agree with John Daverio's view that such attempts to discern an overall motivic unity linking all five pieces are «fundamentally misguided» [Daverio 1997a, 195, and 203, n28] it is equally obvious that my own interpretation of the "narrative" of *a*² and its associated register depends crucially on my analysis of no. 1, and specifically on the climactic bb. 27–29.

But I want to consider another aspect of the compositional history of the *Gesänge der Frühe* that is reflected in Schumann's revised title-page: the proposed opus number 126. This number had already been assigned by Arnold to the *Sieben Klavierstücke in Fughettenform*, composed some months before the *Gesänge der Frühe*, in late May and early June 1853.

11. Referring to the frequent evocation of «absent women» as «ciphers» in Schumann's music, Tunbridge observes that «his initial title for *Gesänge der Frühe*, *An Diotima*, is more oblique than most» [Tunbridge 2007, 202].

12. Yet although Struck does not doubt a web of motivic connections stemming from the "*Kernmotiv*" that is «highlighted particularly clearly» («besonders deutlich hervorgehoben» [Struck 1984, 482; see also the table of motivic connections, 478–79]) at the beginning of no. 1, he in fact regards the backward – and forward – connecting elements of no. 2 as in some sense justifying Schumann's temporary excision of the first piece [*ibid.*: 514, n8]. And although Knechtges also proposes a series of motivic relationships extending across all five pieces [Knechtges 1985, 159, "Tabelle XI"], she does not address the temporary excision at all.

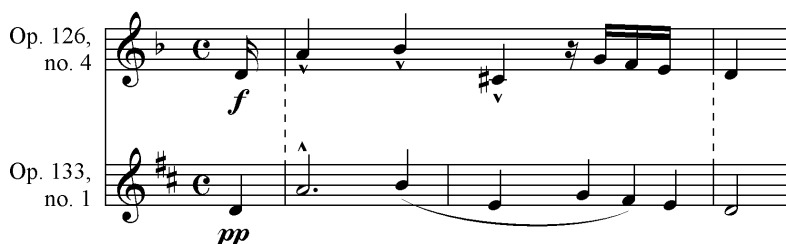
Schumann had proposed substituting the later work for the earlier one in his letter of 24 February 1854, written just a few days before he would throw himself into the Rhine. The Fughettas were predominantly melancholy in tone, he told Arnold, and so he wanted to replace them with the more commercially viable *Gesänge* (at this point in the letter there follows the description of the pieces quoted above) [McCorkle 2003, 535, "Verlagshandlungen"]. Arnold obliged to the extent of advertising the work as op. 126 in the *Signale für die musikalische Welt* the following month, although in the event the seven Fughettas did eventually appear (in May) as op. 126 while the *Gesänge der Frühe*, op. 133, were published only in November 1855.

Schumann, then, wanted literally to replace the Fughettas op. 126 with the *Gesänge*; and for a short time that replacement was an intended reality. There is much to ponder here, not least in relation to Schumann's sense of music history, and his veneration of Bach as one of his greatest precursors [Marston 2007]. Notwithstanding his commercial instincts, and even allowing for his careful prioritising of the *Klavierstück* genre in the op. 126 title (in keeping with his 1838 claim that «most of Bach's fugues are character pieces of the highest kind» and his 1849 description of his op. 72 Fughettas as «character pieces, only in a stricter form»),¹³ we might be tempted to read behind Schumann's planned substitution of one work for another some kind of music-historical motivation, a witness to the development of the true *Charakterstück* out of the more learned forms and textures of the baroque. Moreover, the idea of a reconsideration of his own musical past at just this moment may be placed alongside the fact that he had recently seen the musical future, in the person of Johannes Brahms: the *Gesänge der Frühe* were composed in the full glare of their first meeting, which was also to lead to Schumann's famous essay *Neue Bahnen* [Schumann 1853; Daverio 1997b, 453-54].

There are more strictly musical reasons, too, to consider the relationship between the eventual opp. 126 and 133. The subject of Fughetta no. 4 is the most obviously indebted to the baroque: its opening four-note motto stressing the semitones between scale degrees $\hat{8}-\hat{\sharp 7}$ and $\hat{5}-\hat{6}$, and the diminished seventh between $\hat{6}$ and $\hat{\sharp 7}$, has a distinguished lineage linking Schumann back to Bach via Beethoven, Mozart and Haydn, to

13. «Die meisten der Bach'schen Fugen sind aber Charakterstücke höchster Art» [Schumann 1885, vol. III, 5]. The description of op. 72 as «Charakterstücke nur in strengerer Form» comes in a letter to the publisher Johann August André dated 19 November 1849 [McCorkle 2003, 315, "Verlagshandlungen"].

name only the most obvious.¹⁴ In Michael Struck's view, no. 4 is the «kernel» («Kernstück») of the set in which the development of baroque fugal technique into the procedures of the romantic *Characterstück* is «composed out, as it were», through the transformation of the fugal opening into a march-like ending.¹⁵ What Struck does not consider, however, is the close similarity between the Fughetta subject and the unison beginning of no. 1 of the *Gesänge der Frühe* (Example 9): the transformation of baroque into romantic genre and practice is played out on this broader scale, too.



Ex. 9. Op. 126, no. 4 and Op. 133, no. 1: Comparison of opening themes

This brings me back to the *Gesänge der Frühe* as a whole. The baroque resonances of no. 1 have typically been attributed to the chorale-like textures which Schumann employs throughout.¹⁶ If we recognise the relationship of this piece to op. 126, no. 4, however, then rather than thinking of it as indebted to the chorale, we may hear at least the three unison statements of the main theme not as so many “strophes” but rather as potential entries, in tonic, submediant and subdominant, of a subject in some as-yet-unrealised fugue. The fugal potential of this main theme is not difficult to demonstrate; and the piece ends by effectively realising that potential, in the close stretto entries from b. 32 onward: indeed, in the rising fourth a^1-d^2 of b. 34/35 we can for the first time speak of a genuine “answer” to the rising fifth of the “subject” – a moment unappreciated by one earlier critic for whom «the ingenuity on paper of a four-fold stretto

14. See, for example, the first and last movements of Beethoven's String Quartet in C# minor, op. 131; Mozart, *Requiem*, K. 626, *Kyrie eleison*; Haydn, String Quartet in F minor, op. 20, no. 5, last movement.

15. «Im Kernstück (Nr. 4) von op. 126 ist diese Entwicklung gleichsam auskomponiert» [Struck 1984, 79; see also 91–93].

16. For example, Knechtges [1985, 153–54] notes the thematic relationship between op. 126, no. 4 and op. 133, no. 1 and the proximity of their dates of composition; but in her view no. 1 connects to the baroque through its evocation of the chorale rather than of fugal procedure.

of the main theme during the last few bars cannot atone for the unpianistic texture it occasions» [Dale 1952, 70].

A further move in this interpretation might be to hear the climactic harmonised entry of the "subject" in b. 27 as signalling the transformation of baroque into romantic textures; this is then composed out across the set as a whole and reprised within no. 5, as the return to chorale – or hymn-like – homophony yields at the end to the arpeggiated texture which I have already described as cliché-ridden: the end of the *Gesänge der Frühe* deposits us in what might be described as generic *Charakterstück* "space".

One detail, though, marks this ending out as Schumann's rather than Everyman's: the indication *Verhallend nach und nach* introduced at b. 37 (compare "Vision" from the *Albumblätter*, op. 124, no. 14). Rather than signifying merely a general dying or fading away, the verb *hallen* alerts us here to the presence of a dying or fading *voice*. After all, while he was careful to describe op. 126 first and foremost as "piano pieces" in the form of Fughettas, in op. 133 Schumann suppressed any reference to its keyboard medium in favour of the designation "songs". Commentators on the *Gesänge der Frühe* have routinely explored Schumann's title by proposing a succession of song or vocal types (chorale, duet, and so on) across the five pieces.¹⁷ To conclude now my own observations, I wish rather to reconsider my earlier "formalist" analysis in relation to the idea of an implied voice or voices which speak (sing?) to us in this music.

To summarise my position: I have suggested that the emergence of a^2 and its associated register in the first piece is at once a climactic yet disruptive, or discontinuous, event which nonetheless gains in stability across the succeeding three pieces. No. 5 recuperates the initial and final low register of no. 1 (the close connection between the endings of the two pieces should not be forgotten). As for the a^2 register, while it makes a last "climactic" entry at b. 28, there is something hollow about the moment: as I put it earlier, b. 28 «bears witness to the emptying-out of thematic content, to its suppression beneath a faceless wash of semiquaver movement». In the final, *verhallend* bars of the piece, a^2 is further anonymised within the wash of arpeggios above the tonic pedal which carry it back down to the closing $f\sharp^1$.

One can easily "vocalise" this reading in various ways: we might hear a single voice speaking in (literally) two registers, or perhaps two voices challenging one another for superiority. Such a reading would presumably

17. This is true of Struck [1984], Knechtges [1985] and Daverio [1997a].

regard the “lower voice” as the primary or “authentic” one to which the other eventually yields: in this regard, the suggestion that no. 5 of the *Gesänge der Frühe* plays a poetic role similar to that of “Der Dichter spricht”, the closing number of *Kinderszenen*, op. 15, may be particularly instructive.¹⁸ And this thought inevitably confronts us with the question: *whose* voice? «Schumann’s last works are still considered to proclaim a personality», writes Laura Tunbridge; but the personality proclaimed – or the reality before which considerations of Schumann’s late style abdicate – is sick. According to most accounts, this is not subjectivity breaking forth, but the subject broken, suffering from mental illness and creative failure [Tunbridge 2007, 199].

It is all too easy to impose Robert Schumann’s voice on to my reading of the *Gesänge der Frühe*. Even if these pieces came into being during one of those extraordinarily fertile and creative periods (late summer-autumn 1853) which he could still experience, his problems as a conductor suggest that he «was in effect no longer hearing the music being performed» but only «the music [that] was playing in his head» [Worthen 2007, 342]. By the time of his letter to Arnold suggesting the substitution of the *Gesänge* for the Fughettas he was fully in the grip of the auditory and psychological disturbances which presaged the final removal to Endenich. Is my upper-register, “a² voice” Schumann’s impaired creative subjectivity, “breaking forth” strongly from time to time but ultimately unable to sustain itself, fading (*verhallend*) into eventual muteness? On a more positive, if rather trivial, note, we might interpret the arc-like trajectory I have described in individual pieces and across the whole set as the musical expression of those feelings on the approach and waxing of the morning which Schumann mentioned to Arnold. Yet Daverio, drawing on the work of Roland Barthes, Michel Schneider, and Markus Waldura, argues that *Frühe* was for Schumann «a designation for the shadowy realm between darkness and light, resignation and hope, death and rebirth», and takes the decidedly negative view that the *Gesänge der Frühe* «bring us face to face with our own death» [Daverio 2007, 287].¹⁹ Whatever Schumann himself may have heard in this music by February 1854, I too hear both

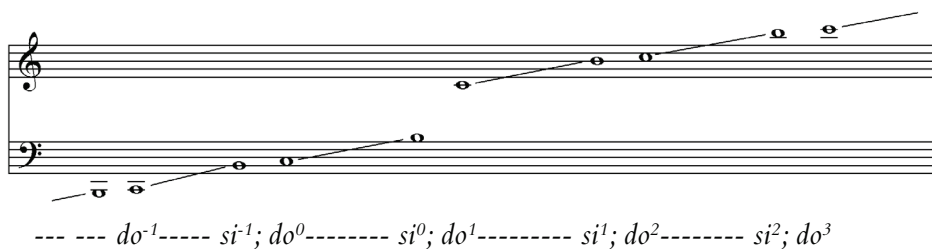
18. For a loose association between these two pieces see Tunbridge [2007, 206].

19. Knechtges had earlier suggested that the noun *Frühe* as used here by Schumann might be accorded a «richer and somewhat more general» («vieldeutiger und etwas allgemeiner») meaning [Knechtges 1985, 151]. More recently, Scott Burnham has proposed that the *Gesänge der Frühe* «treat the theme of death» though in a way «that beckons toward renewal» [Burnham 2011, 423].

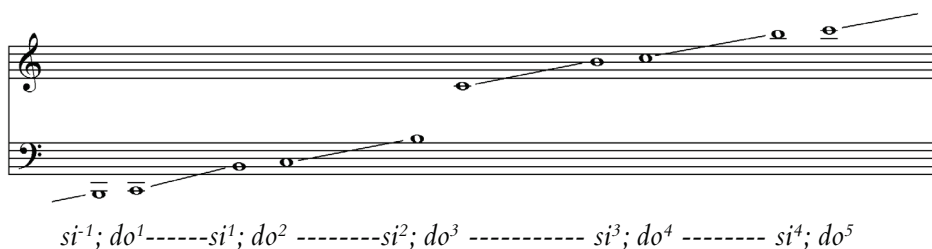
waxing *and* waning. One need not, of course, conflate the life and the work; and whether or not we do so, we may yet hear the songs of Schumann's op. 133 as singing to us of a *false* dawn.

Nota redazionale

Nel saggio di Nicholas Marston (e nel successivo sunto in traduzione italiana) le altezze sono indicate secondo il seguente schema:



In tutti gli altri scritti in lingua italiana si è invece seguita la seguente numerica:



Nicholas Marston

«GESÄNGE DER FRÜHE» DI SCHUMANN: UNA FALSA AURORA?

SINTESI IN LINGUA ITALIANA A CURA DI MARIO BARONI

Parte prima

Continuità e discontinuità: l'op. 133 come "pezzo multiplo"

Jonathan Dunsby chiamava i *Gesänge* un «multi-piece», o pezzo multiplo, cioè una di quelle nuove forme che combinavano tradizione classica e miniaturismo in un insieme di brani eterogenei riuniti in un'opera omogenea. Mentre però l'esecuzione di un brano estratto p. es. da *Kreisleriana* sarebbe di norma considerata impropria, per i *Gesänge* questo potrebbe essere considerato accettabile, anche se in realtà i 5 brani sembrano concepiti unitariamente.

La concezione unitaria è data sia dalla successione delle loro tonalità (ReM, ReM, LaM, Fa#m, ReM) sia dal fatto che la fine dell'uno e l'inizio dell'altro sono sempre collegati da aspetti di continuità.

Questi sono particolarmente evidenti nel passaggio fra il IV e il V brano. L'accordo finale del IV (Fa#M) non è seguito da pause (come tutti gli altri accordi finali) e l'accordo iniziale successivo è anch'esso Fa#M. C'è solo diversità di registro fra i due perché il secondo è un'ottava sotto. A proposito di continuità di registro, si può anche notare che il IV brano (che fra l'altro inizia con la^2 e finisce con $la^{\#2}$) è preceduto immediatamente da un la^2 che conclude il III ¹. E si può pure segnalare che la fine del II e l'inizio del III sono accomunati da una stessa figura: un passaggio tonica-dominante nelle voci inferiori con somiglianze anche ritmiche.

Dunque ragioni tonali e ragioni di continuità giocano a favore dell'unità globale del pezzo. Nella stessa direzione va l'osservazione di Michael

1. Notiamo che Marston, seguendo la tradizione anglosassone, indica con do^1 il do centrale del pianoforte. Per non creare difficoltà di lettura nel confronto fra la versione inglese e la sintesi italiana abbiamo adottato qui le sue convenzioni, anche se la consuetudine della rivista è di indicare il do centrale con do^3 .

Struck e di altri studiosi secondo cui ci sarebbero connessioni fra il primo e l'ultimo pezzo (carattere vocale, fraseggio regolare di 8 battute, scrittura omofonica). I legami fra il n. 1 e il n. 5, tuttavia, sono anche altri:

- le prime battute del n. 5 vanno da Fa $\sharp$ M a ReM ; quelle del n.1 vanno da ReM a Fa $\sharp$ M.

- la cadenza V⁷-I (con Sol-Fa $\sharp$ nella voce superiore) con cui si conclude il n.1 è la stessa con cui si conclude il tema iniziale del n. 5;

- l'accordo conclusivo dei due brani è pressoché lo stesso;

- la tonalità delle battute 10-18 in Si m (del n. 1) ha una corrispondenza con le battute in Si m (dalla 9 in poi) nel n. 5; tanto più che entrambe finiscono in SolM.

Ci sono infine altri aspetti di continuità fra il quarto e il quinto pezzo: ad esempio il movimento in biscrome della fine del quarto riecheggia nelle semicrome del quinto a bb- 8-9. E ancora il passaggio accordale Si-Fa $\sharp$ -Si (I-V-I) alle bb. 8-10 del quinto ha corrispondenze con il passaggio Si-Fa $\sharp$ nelle battute finali del quarto (che fra l'altro ha un andamento plagale che lascia in sospeso l'accordo dominantino conclusivo).

Queste considerazioni ci riportano a due domande di Dunsby: per analizzare un pezzo «multiplo» è meglio attenersi alla sua redazione in parti o è più logico considerarlo un brano unico? E c'è ragione di considerare più segmentanti i confini fra brano e brano, oppure il passaggio fra regioni tonali all'interno di uno stesso brano?

L'Es.1 offre, a proposito di regioni tonali, un caso interessante: il ReM su cui è fondamentalmente basato il tema iniziale del n. 5 (bb. 2-8) sembra una tonalità intermedia (una sorta di parentesi) nel collegamento (V-I) fra Fa $\sharp$ M e SiM che lega l'accordo iniziale di b. 1 con l'accordo finale di b. 8. D'altra parte quell'improvviso SiM. di b. 8 costituisce, anche per altre ragioni (dinamiche e di figurazione), un elemento di forte discontinuità con la parte tematica precedente. Ora, il Re M, che è la tonalità del tema iniziale, ma risulta anche essere una parentesi all'interno della prevalenza iniziale della tonalità di SiM, non ha alcuna connessione diretta con il Re M conclusivo del pezzo perché questo viene raggiunto solo dopo il pedale di dominante delle bb. 18-33 e dopo una lunga e complessa elaborazione tonale.

Parte seconda

Aspetti narrativi della continuità e della discontinuità

Si è osservato prima come il la^2 che collega la fine del n. 3 con l'inizio del n. 4 costituisca un forte e ben percepibile elemento di continuità. Ma quella nota ha una funzione ben più ampia all'interno dell'insieme dei *Gesänge*. I cinque brani verranno dunque esaminati uno dopo l'altro a partire dal n. 1 e dalla sua analisi, condotta sulla base dell'Es 2:

la forma del brano comprende tre ripetizioni di una "strofa" di 9 battute che inizia in anacrusi, rispettivamente con *re*, poi *si* (b. 9) e poi *sol* (b. 19). Nelle prime due strofe la linea del basso conclude una terza sopra la nota iniziale (rispettivamente su $fa^\sharp$ e *re*) e questa nota conclusiva viene armonizzata con un accordo di dominante che con un salto di quinta discendente porta all'inizio successivo. Ci si aspetterebbe la stessa cosa per la terza strofa, ma ciò non avviene: anzitutto l'incipit tematico (a bb. 18-19) comincia col basso in ottave e con un crescendo che interrompe la piattezza dinamica precedente. Ma è soprattutto, il *la* al basso di b. 23 che diversifica il modello, perché introduce un pedale di dominante che nelle precedenti strofe non esisteva. Nella prima strofa infatti il basso iniziava a questo punto il giro di quinte *mi-la-re-sol-do^\sharp-fa^\sharp* e una cosa analoga avveniva nella seconda strofa. Nella terza il giro di quinte comincia dopo il *la* (con *re* e *sol*) ma s'interrompe subito perché la strofa ha una battuta in meno (8 anziché 9). Questo è il punto culminante del pezzo e la sua natura di culmine è indicata non solo dal *f*, con cui a b. 26 comincia una sorta di incipit di strofa, ma dal fatto che le note della melodia ora sono armonizzate, e dal fatto che il *la* di b. 27 viene collocato un'ottava sopra rispetto al *la* di b. 2, e per di più si qualifica come una nota d'arrivo lungamente attesa grazie alla melodia precedente. Anche le note successive sono ugualmente trattate come culminanti.

Il successivo Es. 3 introduce un tentativo analitico di tipo schenkeriano: una prima

idea sarebbe quella di considerare il *la* di b. 27 e il *sol* di b. 29 come le due note iniziali della *Urlinie* ($\hat{5}-\hat{4}$) e tutte le battute precedenti come una *Anstieg* (salita iniziale) dal la^1 di b. 1 al la^2 di b. 27 supportata dal basso che discende per grado dal *la* di b. 1 al $fa^\sharp$ di b. 10 al *re* di b. 18. Ma questa lettura non è possibile per ragioni di registro, perché dopo il *la* e il *sol* il registro torna improvvisamente all'ottava più bassa da dove il pezzo era iniziato. Poiché il brano conclude in questo registro si potrebbe allora pensare che la nota iniziale ($\hat{5}$) dell'*Urlinie* sia proprio il *la* di b. 1 e che il $fa^\sharp$ di b.

33 sia la terza nota della linea. A questo punto, però, si dovrebbe individuare anche la seconda nota, cioè il *sol*, ma è assai difficile trovare un candidato plausibile per questo ruolo. Così come è difficile trovare collocazioni accettabili per il *mi* e il *re* che dovrebbero completare la linea. L'Es. 4 propone allora una lettura schenkeriana alternativa in cui, dopo il *la* iniziale, la seconda e terza nota della linea fondamentale sono il *sol-fa* di bb. 37-38, sulle quali la linea si arresta senza raggiungere la tonica. Secondo questa lettura le bb. 27-29 sono solo un'intrusione di registro superiore all'interno di un brano le cui strutture fondamentali si svolgono tutte all'altezza del registro inizialmente fissato a b. 1.

Il brano n. 2, presentato nell'Es. 5a, offre aspetti analoghi, a partire dall'indiscutibile somiglianza tematica (*la-re-si-mi-sol*, bb. 2-3, nella voce intermedia) che lo lega (anche dal punto di vista del registro) al precedente, con l'ultima nota *sol* (settima dell'accordo) che viene lasciata irrisolta. Lo stesso tema viene presentato più volte (bb. 5-6, 10-11, 17-18) sempre nella voce intermedia e alle bb. 7-8 anche molto chiaramente al basso.

A b. 19 l'incipit del tema (con due note: *la-re*) compare finalmente nella voce superiore, e viene poi ripreso in progressione (*si-mi, re-sol*) raggiungendo e poi superando il *la*² a b. 22. In questo passo il basso procede a scala fino a raggiungere un pedale di *la* a bb. 23-24. Come il pedale sul *la* delle bb. 23-25 del pezzo n. 1 introduceva la frase culminante, così anche nel secondo brano il pedale introduce le due battute culminanti dove il tema (bb. 25-26) viene interamente presentato alla voce superiore e dove il *si*² può essere considerato come nota di volta superiore rispetto a un *la*² soppresso. Dopo un'altra soppressione segnalata dall'Es. 5b il *la*² finalmente compare al momento della cadenza strutturale (b. 32), prima di trasferirsi all'ottava inferiore. Ma mentre il *la*² del primo brano era relativamente instabile perché era retto da un accordo in secondo rivolto, il *la*² culminante del secondo, anche se non viene melodicamente preparato nelle battute precedenti, è però retto da un'armonia allo stato fondamentale.

Nel brano n. 3 continuano le "avventure" del *la*² anche perché il pezzo è proprio in La M. Anche qui viene abilmente elaborato un processo di "raggiungimento" del *la*²: anzitutto la nota viene toccata solo fuggevolmente a b. 9 in un contesto non tonico e poi viene accuratamente evitata fino a b. 50 dove ricompare all'inizio di un pedale di dominante. Infine raggiunge la sua affermazione, anche come accordo tonico, sul tempo forte della b. 54. L'Es. 6 sottolinea come il basso prepari a lunga gittata questo ritorno tonale, basando ognuna delle strofe in cui si articola la forma quasi a rondò della composizione, sul I poi sul III, poi sul V grado della

tonalità e infine raggiungendo la tonica in quel momento culminante. Il brano si conclude sullo stesso *la*² che viene raggiunto questa volta con uno stabile procedimento cadenzale 3-2-1.

Il brano n. 4 si apre anch'esso con il *la*². Questa nota, che oramai ha una ricca storia dietro le spalle, è il terzo grado della tonalità di Fa[♯]m e l'*Urlinie* del brano (in questo caso **3-2-1**) può essere individuata nella sua nota iniziale e nella successione tonica-dominante delle bb. 41-42 (*sol*[♯]-*fa*[♯]), seguita da cadenze conclusive di natura plagale.

Il brano n. 5 è quello che conclude quest'avventura o "narrazione" tonale, anzitutto recuperando all'inizio, con uno scarto improvviso rispetto alla fine del brano precedente, il registro con cui il ciclo aveva esordito nel pezzo n. 1. A questo proposito, i *Gesänge* si caratterizzano per una forma ad arco che raggiunge un culmine (con i *la*² che si sono affermati soprattutto nei brani 3 e 4) e poi torna bruscamente al registro iniziale. Esattamente come accade nel brano 1 che in questo modo si configura come una sorta di modello dell'intera composizione. Se a tutto ciò si aggiungono le già indicate relazioni fra il n. 1 e il n. 5, diventa quanto mai opportuna una ulteriore, attenta lettura di quest'ultimo brano.

L'inizio ha qualche attinenza con il n.1 per quanto riguarda la forma strofica, dal momento che nelle bb. 9-12 (a partire dall'ultimo quarto di b. 8) sono presenti aspetti di ripresa del tema d'esordio (Es. 7). C'è anche in queste battute un significativo ripiegamento sulla tonalità di Sol (sottodominante del Re d'impianto) presente a b. 3 e soprattutto a b. 12: una coloritura plagale già presente nel n.1 (terza strofa), nel n. 2 (bb. 6-8), nel n. 3 (bb. 31-37), nel n. 4 (episodio finale). In questo caso però il Sol si riqualifica (a fine b. 13) come dominante di Do e qui il raggiungimento della nota *sol*² come primo culmine di registro sottolineato da dinamica *f*, potrebbe alludere a quella luce mattutina che dà il titolo alla raccolta. Al di là di possibili parallelismi armonici fra le bb. 9-12 e le bb. 15-17, l'Es. 8 illustra il passaggio fra la raggiunta tonalità di Do e la tonalità di Re, che si impone alla fine di b. 17. Dapprima sembrerebbe (fine b. 15) che il Sol[♯] tendesse a modulare a La (VI grado di Do), ma la trasformazione di *fa* in *mi*[♯] (b. 18) qualifica il bicondo *mi*[♯]-*sol*[♯] come passaggio cromatico verso *fa*[♯]-*la* col quale (a fine b. 17) si raggiunge l'accordo di ReM. Da qui comincia la ripresa del tema collocato un'ottava sopra la sua esposizione d'esordio. Le frasi tematiche successive sono variate e nascoste fra le figurazioni di sedicesimi, ma non raggiungono la caratteristica cadenza *sol*-*fa*[♯] di b. 8 perché glielo impedisce il passaggio del basso *la*-*sib* (bb. 25-26). Il successivo pedale di *la* inizia a b. 28 e culmina sulla tonalità d'impianto rag-

giunta a b. 34. Gli inizi di b. 28 e di b. 34 sono particolarmente forti dal punto di vista metrico perché cadono sulla scansione di un ipermetro di due battute che si è affermato almeno a partire da b.14. Il primo dei due sottolinea un la^2 culminante che ha il suo parallelo nel la^2 di b. 27 del primo brano della raccolta. Qui coincide con un ulteriore segnale di ripresa tematica (dopo quello di b.18): ma in realtà la ripresa vera e propria comincia sul *si* di b. 30, che richiama letteralmente le bb. 3-4 ; questo comunque fa capire che un'implicita ripresa è avvenuta due battute prima. Si tratta dunque di una ripresa debole, che tende a scomparire sotto l'anonomo scorrere del movimento in sedicesimi. L'ultima comparsa del la^2 a b. 38 avviene mentre il pezzo si sta esaurendo in un molto tradizionale pedale di tonica.

Parte terza

Prospettive ermeneutiche

Conclusa quest'analisi del piano generale del pezzo, il primo problema che subito si presenta è costituito dal titolo: in una lettera all'editore Arnold (1854) Schumann presenta il suo pezzo parlando del sentimento della vicinanza del mattino e (parafrasando le dichiarazioni di Beethoven sulla sua Sesta Sinfonia) aggiunge di non avere intenzioni descrittive. Nell'autografo c'è anche un riferimento a Diotima, personaggio poetico di Hölderlin: «An Diotima/ Gesänge der Frühe...».

Dai documenti manoscritti si deduce anche che in un secondo momento il musicista aveva deciso di togliere dalla raccolta il primo pezzo, e che poi invece si era deciso a reinserirlo.

Si può consentire con John Daverio che considera inaccettabili i tentativi di trovare a tutti i costi un'unità motivica fra i 5 brani, ma infine si deve anche tener conto che l'analisi del precedente paragrafo e della vicenda "narrativa" del la^2 nasce proprio dalle bb. 27-29 di quel pezzo iniziale. C'è inoltre da considerare che nella lettera all'editore Schumann gli chiedeva di assegnare al suo testo il numero d'opera 126, togliendolo alle sei fughette per pianoforte composte qualche mese prima, perché giudicava che i *Gesänge* fossero meno melanconici e più commerciabili; e Arnold inserì nel suo catalogo la nuova opera col numero richiestogli dall'autore. Poi però di fatto le fughette uscirono in maggio come op. 126 e i *Gesänge* in novembre come op. 133.

Come si potrebbe motivare la proposta schumanniana di sostituire un'opera con la successiva? Si potrebbe non escludere che sulla sua deci-

sione abbia avuto qualche peso l'incontro da poco avuto con il giovane Brahms, che gli era parso come un profeta della musica futura; ma ci sono anche ragioni più strettamente musicali. In particolare il possibile contrasto fra la vocazione "barocca" delle fughette e la tendenza a sviluppare gli aspetti più moderni del "pezzo di carattere". Struck, ad esempio, addita la fughetta n. 4 in cui il fugato si trasforma gradualmente in una sorta di marcia, come uno dei pezzi in cui questo contrasto sembra meglio emergere. Egli tuttavia non sembra aver notato la somiglianza fra il soggetto della fughetta e l'inizio del primo dei *Gesänge* (vedi Es. n.9). Di questo pezzo si è osservata la tessitura omoritmica che ricorda quella di un corale, ma non si è notato come il tema, esposto all'unisono all'inizio delle prime tre strofe, evochi gli ingressi di un soggetto di fuga. Senza parlare delle entrate in forma di stretto che si trovano da b. 32 in poi.

A questa tendenza a trasformare le fughe in pezzi di carattere si può aggiungere anche la suggestione del titolo "canti". L'ultima didascalia nel quinto pezzo parla di "spegnersi" (*verhallend*) e questo fa pensare proprio a un'idea vocale. C'è dunque da chiedersi quali voci parlino a noi da questa musica. Un'interpretazione conclusiva delle analisi "narrative" del precedente paragrafo ci induce a dire che il famoso *la*² emerso a metà del primo pezzo come momento culminante, e ripreso nei pezzi successivi, conclude a b. 38 dell'ultimo pezzo "spegnendosi" fra gli arpeggi ormai anonimi delle ultime battute. Il paragone con la dizione "parla il poeta" (*Der Dichter spricht*) apposta all'ultimo numero delle *Kinderszenen* op. 15 può indirizzarci a capire di chi è la voce che ci parla anche nell'op. 133. Laura Turnbridge afferma che le opere dell'ultimo Schumann ci danno indizi sulla sua personalità, malata, spezzata e sofferente. È legittimo, sia pure con legittimi dubbi, pensare che la voce di Schumann (identificata in quel *la*²) erompa con forza di tanto in tanto, ma alla fine sia incapace di reggere e sia costretta a estinguersi e ad ammutolire. E forse possiamo anche pensare che la traiettoria ad arco che si crea nel corso dei cinque pezzi abbia a che fare con quella tendenza verso l'alba di cui il compositore parla nella sua lettera. Daverio ipotizza che l'immagine dell'aurora alluda a un'atmosfera ombrosa, al limite fra oscurità e luce, fa rassegnazione e speranza, a una rinascita, ma orientata verso la morte. Forse questa musica allude al tempo stesso al sorgere e allo scomparire: i suoi canti ci parlano di aurora, ma viene il dubbio che si tratti di una falsa aurora.

IPOTESI SULLA MELODIA DI «GESÄNGE DER FRÜHE»

Premessa

La prima parola del titolo – *Gesänge* – e la dedica alla poetessa Bettina von Arnim,¹ mi hanno immediatamente anticipato la natura cantabile del ciclo, facendomi pensare a una raccolta di “Romanze senza parole”. Né si trattava di un’idea particolarmente originale: su questa “stranezza” del titolo si sono esercitate le penne più celebri della letteratura schumanniana con argomenti ricercati e preziosi, trovando nel ciclo forme di corale, duetto ed altro. Per me, al contrario, si è trattato soltanto di un’intuizione, che l’ascolto ha confermato – almeno in parte – e che mi ha sostenuta nella decisione di studiare l’opera dal punto di vista del suo aspetto melodico.

Nel caso di un’analisi melodica, più che in qualsiasi altro tipo di analisi formale, la divisione in parti è la prima ed indispensabile operazione da compiere, benché siano facilmente descrivibili i suoi limiti e i rischi a cui espone. Il testo musicale, infatti, non è una superficie liscia e piatta, bidimensionale, che si lasci “ritagliare” perpendicolarmente senza danni: il *continuum* che ci proponiamo di segmentare è, al contrario, una materia spessa e rugosa, formata da strati diversi, ognuno dei quali presenta diversi punti di discontinuità; inoltre spesso la discontinuità che può dare adito ad una segmentazione non si trova in un punto preciso, ma piuttosto in una “zona di discontinuità” non perfettamente coincidente in tutti gli strati di cui è costituita la massa sonora. L’analista che si accinge a compiere una

1. Dieci giorni dopo che Robert aveva terminato il ciclo pianistico, il 28 ottobre 1853, Clara annota nel suo diario: «Besuch von der Bettina von Arnim mit ihrer jüngsten Tochter Gisela. Eine interessante Bekanntschaft» [Litzmann 1902-1908, II, 284]. («Visita di Bettina von Arnim con Gisela, la sua figlia più giovane. Un’interessante conoscenza»). Fu probabilmente a seguito di questa visita che l’originaria dedica alla mitica Diotima venne sostituita con quella a Bettina.

“divisione in parti” deve prendere su di sé la responsabilità di scegliersi dei criteri appropriati, di applicarli correttamente su tutta l’estensione del testo e di tenere sempre ben presente che si tratta essenzialmente di una “ipotesi di segmentazione”. Se questi sono i limiti, i rischi sono evidentemente quelli di non riuscire a trovare i criteri più appropriati e di non riuscire, nel corso del lavoro, ad essere fedele alle premesse.

Nel mio caso – a causa della mia storia professionale – l’operazione è ancora più difficile, poiché ragionando dal punto di vista delle “Regole della musica” [Baroni-Dalmonte-Jacoboni 1999] per me “melodia” significa soprattutto melodia di una “frase” legata a un testo da cantare.

La maggiore difficoltà della “divisione in frasi” rispetto alla già impervia “divisione in parti” è dunque evidente: poiché la cantabilità del brano è intrinseca alla musica, ma non aderisce ad alcun testo, la stessa definizione di “frase” è problematica: dove cominciano e dove finiscono le “frasi” in brani privi di un testo verbale? Ovviamente il problema non è nuovo, in quanto si ripresenta ogni volta che nel fuoco dell’analisi di opere strumentali ci sia il loro assetto formale, di cui l’aspetto melodico è parte, dal momento che – come si è detto – la “divisione in frasi” è soltanto una sottospecie della “divisione in parti”. E non è nuovo anche perché proprio la “grammatica della frase” è stata applicata allo studio di un repertorio strumentale [Dalmonte 1996]. Seguendo un’altra direzione d’indagine, ritroviamo il problema della segmentazione di brani strumentali nella tradizione degli studi psicologici, a cominciare dall’indagine sulla formazione dei raggruppamenti di strutture nell’ascolto in tempo reale di un brano strumentale (l’assolo del corno inglese nel terzo atto del *Tristano ed Isotta* di Wagner) [Deliège 1998].

Inoltre, volendo concentrare l’analisi *in primis* sull’elemento melodico, un altro rischio da evitare sarà quello di tenere ben distinti da esso i caratteri delle linee portanti della forma generale. Ovviamente si tratta di un’autolimitazione di carattere metodologico e non concettuale, in quanto non si vuole a nessun costo sostenere dei “primati” (ad esempio della melodia sull’armonia o sulla tessitura), né disconoscere la primarietà dell’organizzazione formale generale sia nell’analisi sia nell’ascolto. Come ultimo preventivo avvertimento dirò che l’attenzione alla melodia è in sé stessa un’astrazione metodologica, che pretende di staccare la linea cantabile dalla sua “incorporata” armonia e dalla complessità inestricabile della tessitura.

Anche a causa di tali obiettive difficoltà, ho concentrato la mia attenzione soltanto su due dei cinque brani: il primo e il quarto. La scelta del

primo è (quasi) obbligata, benché ad un certo momento della vicenda compositiva del ciclo, Schumann volesse eliminarlo [Struck 1984, 471, 514]. In realtà, secondo quanto Michael Struck ha rilevato, il brano comincia con una sorta di “motto”, variamente presente in tutto il ciclo, la successione *re – la – si – mi*, tratta dai due nomi sacri a Schumann: Diotima e HypErion [Struck 1993]. Sull’origine della scelta di queste quattro note si può anche discutere, ma che esse ricompaiano insistentemente nel ciclo, in questa o in successione diversa, è indubbio. Ad esempio, nel secondo e nel quarto brano le note appaiono invertite e la melodia in entrambi comincia con *la – re*.

Quanto alla scelta di analizzare il quarto brano, ho semplicemente accolto l’invito del testo, poiché la scrittura in forma di “melodia accompagnata” suggerisce caldamente un tipo d’indagine come quella che ho ora indicato.

Segmentazione in frasi e analisi melodica del n. 1

Lasciandomi guidare da questo incipit caratteristico, ho adottato il principio segmentante della ripetizione (con eventuale spostamento su altri gradi della scala), anche perché in questo caso includeva gli altri principi prima menzionati, ossia ho applicato l’analisi “paradigmatica” alla Ruwet [1966] ed ho così ottenuto una segmentazione in frasi che mi pare rispetti ad un buon livello la natura del pezzo, grazie al fatto che, a parte l’ultima frase (bb. 33–39), il brano è essenzialmente monodico, una monodia armonizzata, con rare sovrapposizioni di parti (ad es. una voce mediana echeggia frammenti tematici a bb. 6–8).

Un autorevole studioso tedesco – Markus Waldura – basa invece la sua analisi sulla natura, a suo avviso, essenzialmente polifonica del brano. Lo analizza, infatti, come formato da varie linee sovrapposte, ognuna autonoma, e spesso conflittuale rispetto alle altre. In una voce interna (a b. 23–26) trova una citazione del Lied *Zwielicht* op. 39/10 su versi di Eichendorf che descrivono la stessa situazione atmosferica del ciclo pianistico (luce incerta all’alba o al tramonto) e che spiegherebbero il titolo stesso dell’opera [Waldura 1993, 40–41]. Si tratta però di poche note, che anche un’altra studiosa esperta del “tardo stile” di Schumann giudica «unsatisfactory» per arrivare ad un’interpretazione così impegnativa [Tunbridge 2007, 205]. A me non sembra che l’eventuale citazione in una voce interna metta in

dubbio la prevalenza della voce superiore, perciò sono convinta che si possa procedere all'analisi melodica partendo da questa (Es. 1):

(1) ^

(2) ₅ ^

(3) ₁₀ ^

(4) ₁₄ ^

(5) ₁₉ ^

(6) ₂₃ ^

(7) ₂₇ ^

(8) ₃₃ ^

II° voce

I° voce

III° voce

30 31 32

33 34 35

36

[C]

Es. 1. Riscrittura paradigmatica di *Gesänge der Frühe*, n. 1

Come mostra chiaramente la riscrittura paradigmatica, le prime 6 frasi sono organizzate in tre coppie di frasi simmetriche: 1-2, 3-4, 5-6; le cop-

pie vengono da alcuni studiosi, fra i quali Marston, definite «verse» o «strophe», definizione che non è in contrasto con la mia proposta, in quanto una *strophe* è sempre formata da un certo numero di *lines*, che in questo caso sono due. Fra la prima e la seconda frase di ciascuna coppia appaiono varianti melodiche alla prima, terza e quarta battuta, inoltre la seconda e la quarta frase (fine del *verse*) presentano la stessa terminazione cadenzante verso la frase successiva. I primi due gruppi (ossia le prime quattro frasi) sono assolutamente identici fra loro se si esclude il cambiamento di tonalità. La terza coppia (frasi 5 e 6) si differenzia dalle precedenti in quanto non ha la terminazione cadenzante alla fine. Le ultime due frasi (7 e 8) sono diverse dalle precedenti, pur essendo ad esse molto legate melodicamente: la frase 7 riproduce la prima un'ottava all'acuto per le prime sei note, compreso il loro fraseggio, poi se ne allontana, indi riprende il modello. Nella frase 8 il materiale tematico si presenta in forma canonica in 3 voci, due voci più basse oltre quella all'acuto che ha guidato tutto il pezzo. Probabilmente in base ad un'analisi analoga (ma non esplicitata) Tunbridge descrive il brano come suddiviso in «four verses», continuando la metafora della “romanza senza parole” [*ibid.*, 203].

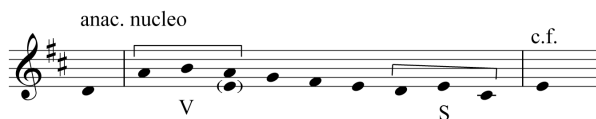
Nonostante il finale, si tratta di un impianto melodico estremamente semplice e molto ripetitivo. Inoltre l'organizzazione delle frasi – le loro identità, somiglianze, differenze – individuano una struttura gerarchica: prima di tutto il livello della frase poi quello della coppia (fino alla frase 6); e s'individua anche il livello della doppia coppia (frasi 1-4), che costituisce un blocco omogeneo contrapposto al blocco disomogeneo delle frasi 5-8, con la frase 5 che funziona da cerniera, essendo legata per identità alle frasi 1 e 3, ma facendo coppia con la 6, che con le sue disomogeneità rispetto alle parallele frasi 2 e 4 introduce le maggiori differenze presenti nelle frasi 7 e 8.

Studi sui meccanismi della percezione sostengono che la costruzione gerarchica funziona come principio unificante, di grande aiuto all'ascolto, in quanto ha le sue radici in più ampie esperienze percettive dell'ascoltatore, e comprende campi esperienziali diversi dalla musica [Swain 1986, 124]. La struttura gerarchica del pezzo costituirebbe allora un'altra motivazione per la sua ricezione diretta, immediata e non problematica.

Per tutte queste ragioni si ha difficoltà a credere che Clara Wieck ritenesse il ciclo dei *Gesänge* – e dunque anche questo pezzo – «difficile da capire».²

2. Dalla stessa fonte: «18 Okt. Robert hat 5 Frühgesänge komponiert, – ganz originelle Stücke

A risultati analoghi si arriva analizzando le frasi in base alle regole della grammatica melodica proposta da Baroni-Dalmonte-Jacoboni [1999] secondo le quali (per dirla in due parole) una struttura “profonda” per gradi congiunti viene elaborata attraverso “figure” più o meno complesse:

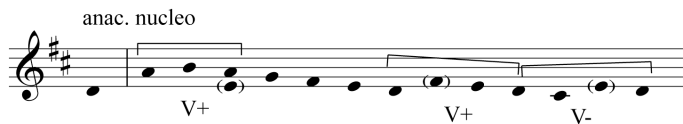


Es. 2. *Gesänge der Friihe*, n. 1. Frase 1 (identica alla frase 3 – sua trasposizione una terza più bassa – e alla frase 5, trasposizione ad una quinta all’acuto)

Dopo l’anacrusi, la frase si sviluppa per gradi su un frammento di scala discendente da *la* a *do* a cui segue una “cadenza femminile” su una nota dello stesso accordo. Le figure melodiche che elaborano la struttura profonda per grado sono:

1. Trasposizione d’accordo, il *mi* sta al posto del “profondo” *la* (fondamentale dell’accordo, nella prima frase sottinteso, ma esplicito nella seconda); questa sonorità partecipa ad una figura di volta superiore *la-si-la*.
2. Salto, il *mi* corrisponde a una figura che nella nostra grammatica chiamiamo «figura di salto», e dà origine ad una “aggiunta” fra *re* e *do*.

La costruzione è più elaborata nelle frasi pari delle tre coppie, ma è ugualmente limpida ed ornata di figure semplici:



Es. 3. *Gesänge der Friihe*, n. 1. Frase 2 (identica alla frase 4 – sua trasposizione una terza più bassa – e simile alla frase 6, trasposizione ad una quarta all’acuto). La coda finale alle frasi 2 e 4 non viene qui presa in considerazione

Dopo l’anacrusi, la frase si sviluppa per gradi su un frammento di scala discendente da *la* a *re*, cui si aggiunge una “coda” che, riprendendo lo stesso *re* all’ottava superiore, scende per gradi a *la*#, senza aggiunta di figure.

Le figure melodiche che elaborano la struttura profonda sono:

wieder, aber schwer aufzufassen, es ist so eine ganz eigne Stimmung darin» [*ibid.*, 283]. («18 ottobre. Robert ha composto 5 canti del mattino, – di nuovo pezzi assolutamente originali, ma difficili da capire, c’è in essi uno stato d’animo del tutto particolare»).

1. Trasposizione d'accordo, il *mi* sta al posto dell'originario *la*, che partecipa ad una figura di volta superiore;
2. fra i due *re* di b. 7 (prima ed ultima nota della battuta), sono aggiunti un *fa*[#] (per figura di salto) e un *mi*, che forma una figura di volta superiore;
3. la penultima nota – *mi* – si aggiunge grazie a una figura di salto, indi i due *re* partecipano col *do*[#] ad una figura di volta inferiore.

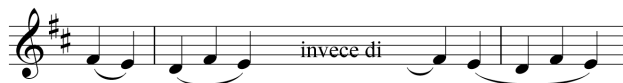
L'analisi dell'ultima frase, nonostante la sua natura polifonica, grammaticalmente non è diversa. Si può dire dunque che nel primo dei *Gesänge der Frühe* il profilo melodico superficiale non è molto lontano dal nucleo profondo, ossia è costruito con una grammatica semplice. Poiché le regole di questa grammatica melodica sono state concepite per spiegare esclusivamente esempi di melodia vocale si può affermare che il termine *Gesänge* non è da considerarsi una metafora: qui si tratta di una melodia “da cantare” ed è un canto particolarmente lineare e non difficile da capire.

L'ordine è messo alla prova

Se però lo si ascolta, la struttura evidenziata nella riscrittura paradigmatica e nell'analisi melodica tende a farsi meno elementare, a divenire più problematica.

L'ipotesi da cui prende le mosse il presente lavoro è che un sottile gioco ritmico nasconda la ripetitività e, si direbbe quasi, l'ovvietà del costrutto melodico.

La spia che ha suggerito questa direzione di indagine è il fraseggio del frammento fra b. 30 e 31:



Es. 4. *Gesänge der Frühe*, n. 1. Nella prima parte dell'esempio è riportato il fraseggio del frammento fra b. 30 e b. 31. Nella seconda parte è riportato il fraseggio di tutti i passaggi analoghi precedenti

Mentre nei numerosi passi analoghi che lo hanno preceduto le legature indicavano un andamento unitario, tendente a legare le quattro note a cavallo della battuta come in un tutto unico, aggiungendo una nota all'inizio e dividendo il frammento in due parti, la prima nota della seconda delle due battute (b. 31) riprende senza alcun dubbio il suo diritto accen-

tuale di tempo forte: la nota che lo precede non è più un'anacrusi ma è la conclusione debole della coppia precedente.

Poiché questa seconda parte del lavoro si pone come obiettivo quello di rendere conto della "difficoltà" percepita a livello della ricezione da un interprete/ascoltatore d'eccezione quale Clara Wieck, dobbiamo spostare l'analisi dalla pagina all'ascolto e porci problemi di resa sonora della pagina scritta.

Se un esecutore sottolineasse in tutte le occasioni la seconda nota del gruppetto di quattro che si trova in tempo forte, il frammento di bb. 30-31 sarebbe del tutto simile agli altri e la successione delle anacrusi chiarirebbe la struttura del pezzo, senza dar adito a dubbi di sorta. Ciò è evidentemente possibile, ma la scrittura suggerisce anche un comportamento esecutivo diverso, che può facilmente dar adito ad equivoci all'ascolto. Sulla carta è subito chiaro dove si trovino i tempi forti delle battute, ma è anche chiaro che le quattro note formano un'unità melodica importante, la cui natura unitaria è evidenziata dalla legatura che le connette. Un esecutore particolarmente attento a quella legatura, per sottolineare l'unitarietà del frammento melodico più volte ripetuto, potrebbe mettere in rilievo il suo inizio, ossia la prima nota del frammento, anche se si trova in tempo debole, a scapito della seconda in tempo forte, così da rendere ambigua e quasi cancellare la posizione del frammento stesso a cavallo di battuta. È ciò che fa, fra gli altri, anche Maurizio Pollini nella sua esecuzione³ rendendo così dissimmetrica la quadratura della melodia.

E perfino l'incipit delle frasi può diventare ambiguo se l'esecutore, per far emergere l'inizio di una nuova frase, dà rilievo alla prima nota, in tempo debole, col risultato di avere due note successive in evidenza, poiché l'arrivo del salto iniziale non può essere passato inosservato, dal momento che la nota ogni volta porta un vistoso accento.

Ovviamente "l'effetto accento" può essere prodotto, oltre che da una maggiore forza del dito del pianista, dal rilievo dato alla nota melodica dall'armonia sottostante, specialmente quando è armonia inattesa, dissonante, rilevante. E anche questo tratto porta alle conclusioni suggerite dal fraseggio: gli aggregati armonici più interessanti si trovano proprio a cavallo di battuta, sulla prima e sulla seconda nota del frammento di quattro da cui dipende la "quadratura" del pezzo.

In un caso ciò è particolarmente sensibile: il *mi*, ultima nota della b. 6, non è pensato da Schumann come nota di passaggio in tempo debole, ma

3. Deutsche Grammophon, 471 370 (2002).

come appoggiatura del sottostante accordo di *Re*, e l'appoggiatura, nella grammatica tonale, sta in tempo forte.

Questo dimostra che Pollini e qualche altro interprete non hanno introdotto arbitrariamente la dissimmetria che abbiamo appena rilevato nella scrittura, ma hanno messo in rilievo ciò Schumann voleva.

Anche se un esecutore è poco attento al fraseggio di quel frammentino, non può evitare che le due prime note del passaggio di quattro, dal punto di vista accentuale e metrico, si trovino in situazione conflittuale.⁴

Da questa ambiguità ritmico-armonica dipende – a mio avviso – la “difficoltà” del pezzo, un brano insolitamente “regolare” dal punto di vista dell’analisi, ma inquietante all’ascolto, come molta musica di Schumann, qualsiasi sia l’organico. Tale carattere, ovviamente, non è passato inosservato ai critici, anzi è stato recentemente tematizzato in un intero libro di Harald Krebs [1999], che prende le mosse dalla famosa grammatica di Lerdahl e Jackendoff [1983].

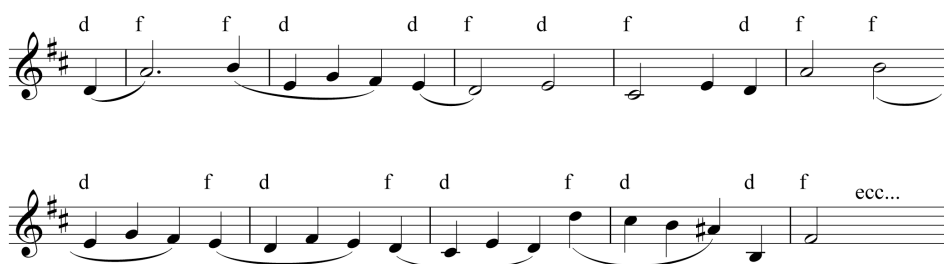
Il punto di partenza è l’osservazione che in tutta la musica a più parti – e specialmente in quella di Schumann – ci sono molti tipi di “accenti”, ossia di eventi che per qualche ragione danno particolare rilievo a certi punti del flusso sonoro. Possono essere accenti dinamici prescritti con le normali indicazioni di *sf*, *fz*, *rf*; oppure sottolineature dovute alla maggiore durata di una nota rispetto a quelle che la circondano; possono essere momenti di particolare densità testurale, o improvvisi cambi di registro, o ancora – come si diceva più sopra – il rilievo che assume un inatteso aggregato armonico. Secondo Krebs quando questi accenti vengono ripetuti a intervalli regolari formano degli “strati” che egli definisce “interpretativi” in quanto in molti casi dipendono dalla volontà dell’esecutore di fare emergere uno “strato” piuttosto che un altro, dato che – se venissero tutti messi in evidenza – spesso succedrebbe che non vi potrebbe più essere rilievo di sorta [Krebs 1999, 23].

Nella sua indagine teorica a largo raggio Krebs individua immediatamente un fondamentale dualismo fra gli strati: vi sono strati fra loro congruenti – che danno origine ad una situazione che egli definisce «consonanza ritmica» – e vi sono strati non reciprocamente congruenti che producono «dissonanze metriche». Di solito la dissonanza metrica deriva dall’esistenza di due strati non congruenti contemporanei e sovrapposti, ma in qualche caso si possono avere «dissonanze indirette», ovvero contrasti

4. Anche Tunbridge avverte la natura conflittuale di questo frammento melodico rispetto al metro di base, ma non lo tematizza né analizza separatamente i vari elementi che si trovano in contrasto [Tunbridge 2007, 203].

metrici fra due strati che si susseguono a livello orizzontale. Ciò è possibile «a causa della nostra tendenza come ascoltatori di conservare per un breve tempo nella mente un ritmo stabilito dopo che è stato sostituito da un altro [...] così che si produce un breve ma chiaramente percettibile conflitto fra il primo strato ritenuto mentalmente e il secondo strato materialmente presente» [*ibid.*, 45].

Nel caso del primo brano dell'op. 133 (brano che non viene preso in considerazione da Krebs nelle sue numerose esemplificazioni), prima che si avverta la successione di due strati contrastanti si ha l'interruzione del modello appena stabilito dalle prime due note della melodia, poi, a partire da b. 5, l'emergere del nuovo strato che pone un accento interpretativo su note non metricamente forti.



Es. 5. *Gesänge der Frühe*, n. 1. Successione metricamente irregolare di accenti forti e deboli

L'aver individuato questa “dissonanza metrica indiretta” pone la presente analisi su un piano diverso rispetto a quella di Waldura [1993] più sopra citata: in quel caso, infatti, venivano messe in rilievo diverse linee melodiche contemporanee, ma non ritmicamente contrastanti, mentre la nostra analisi ha rilevato un'incongruenza rispetto al metro fondamentale del pezzo, che può spiegare la difficoltà della sua esecuzione e ricezione.

Un altro momento della peripezia

Nel brano n. 4 della raccolta la scrittura tipica della melodia accompagnata da arpeggi parrebbe disegnare una superficie sonora tridimensionale di tipo “classico”: all'acuto la melodia, al basso il sostegno della nota d'armonia e al centro il fluido accompagnamento. Il fraseggio, sempre prendendo come criterio il paradigma ruwetiano, vedrebbe prevalere lo schema debole-forte, raggruppato in segmenti di 4, 8 o 2 unità (contando per mezze battute) (Es. 6), che si stabilisce all'inizio, ma ha forti ripercussioni

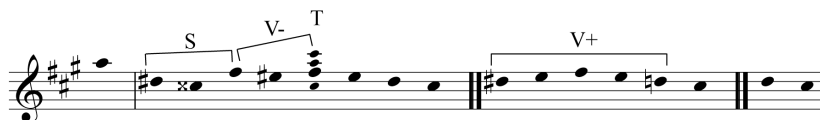
per tutto il brano, anche se a partire dalla b. 16 si trovano raggruppamenti più lunghi ed anche dispari (di 5 o 9 unità).

The musical notation is organized into nine staves, each representing a different melodic phrase or group of notes. The notes are connected by slurs, and some have accents (^) above them. The phrases are labeled with their starting and ending measure numbers, the number of units they contain, and their degree of intervallic movement.

Measure Range	Units	Label
1 - 4	4 unità	frase 1
2 - 4	4 unità	frase 2
4 - 8	8 unità	frase 3
8 - 10	4 unità	frase 4
10 - 12	4 unità	frase 5
12 - 13	2 unità solo incipit	I grado
13 - 14	2 unità solo incipit	II grado abbassato
14 - 15	2 unità solo incipit	II grado
15 - 16	2 unità solo incipit	III grado

Es. 6. *Gesänge der Frühe*, n. 4. Paradigma di raggruppamenti a 4, 8 e 2 unità con schema debole-forte

Anche in queste prime frasi del n. 4 dell'op. 133 (alle bb. 1-12) è possibile identificare il modello “anacrusi-corpo centrale-cadenza”, indispensabile per procedere all'analisi melodica secondo Baroni-Dalmonte-Jacoboni 1999. Indi, per individuare il frammento unidirezionale di scala nel corpo centrale di ciascuna frase, nelle frasi 1, 2, 4 e 5 (nucleo: *re, do, si, la*) è sufficiente applicare la figura di trasformazione d'accordo alle note che si trovano sul secondo movimento della battuta (rispettivamente *si, re, si, sol*). Nella frase 3 il risultato si ottiene dopo alcuni passaggi, ma le figure superficiali che ornano il nucleo sono fra le più semplici (Es. 7).



Es. 7. *Gesänge der Frühe*, n. 4. Analisi melodica del segmento indicato come frase 3 nello schema dell'Es. 6. L'esempio è diviso in tre parti che corrispondono a tre livelli dell'analisi

L'insistenza sull'analisi melodica secondo Baroni-Dalmonte-Jacoboni 1999 non mi pare si debba considerare soltanto una mia “deformazione professionale”. Dal momento che la grammatica che sto applicando è stata desunta da un repertorio vocale e poiché (quasi) tutte le sue applicazioni sono state condotte all'interno di questo repertorio, il fatto di provare se funziona in *Gesänge der Frühe* è una verifica della “cantabilità” di questi brani, ossia una verifica funzionale all'interpretazione del titolo stesso.

Da b. 12 (secondo movimento) a b. 16, il paradigma delle analogie metrico-melodiche non identifica lo schema di frase in tre parti, ma solo degli incipit, la cui prima nota, tuttavia, disegna un frammento di scala cromatica ascendente, prima di ripetere la frase 1.

Ma non è soltanto la brevità di questi “incipit senza corpo di frase” a colpire l'attenzione: Schumann mette un vistoso accento sulla nota in tempo debole, introducendo anche qui la sfasatura metrica già evidenziata nel primo brano dell'opera.

Lo schema dell'Es. 6 potrebbe essere il filo conduttore di un'interpretazione sensibile al dettato della partitura, ma non è l'unico modo possibile di eseguire il pezzo: all'inizio si potrebbe preferire un ritmo a intere battute, non congruente con il *pulse* di base, bensì spostato di mezza battuta, da tempo debole a tempo debole. Preferendo questo “strato interpretativo” si avrebbe all'inizio un'allettante salita da *la* a *re* (Es. 8), che tuttavia non è del tutto “ovvia”, poiché il fatto di realizzarsi fra tempi deboli la rende instabile e in qualche modo “ansiosa”.



Es. 8. *Gesänge der Frühe*, n. 4. Ritmo melodico d'intera battuta da tempo debole a tempo debole

Non si tratta di uno strato interpretativo contrastante rispetto al precedente, in quanto la cadenza degli accenti risulta sempre multipla di due, ma la consapevolezza di un altro modo di “tagliare” la melodia, di “raggrupparla” in modo diverso, addensa una superficie che pareva assolutamente trasparente. Inoltre, mentre la prima segmentazione consente di ritrovare lo schema frastico di anacrusi, corpo centrale e cadenza, nella seconda ipotesi (che pure non si può del tutto ignorare), tale modello sparisce.

Ma c'è ancora qualcosa che s'incarica di complicare la vicenda: un altro “strato interpretativo” dato da emergenze – accenti – che vorrei chiamare “melodici”. Mi riferisco all'ossessiva ripetizione di una breve successione melodica di tre note a distanza di semitono che appare in (quasi) tutti gli arpeggi dal terzo al quinto sedicesimo come “ornamento” di una nota dell'accordo. Nell'Es. 9 si vedano le ricorrenze nello spazio delle prime 16 battute.



Es. 9 . *Gesänge der Frühe*, n. 4. Ricorrenze del frammento melodico di tre sedicesimi nelle prime 16 battute

Può un interprete attento non accorgersi di tanta insistenza? Può non far emergere questo “accento melodico” veloce e sghembo negli archi più o meno regolari del flusso melodico?

Una scuola pianistica secolare insegna come eseguire gli arpeggi – d'accompagnamento o facenti parte integrante della melodia – nella maniera più “liscia” possibile, insegna a non far sentire la differenza di tocco delle dita più deboli o la fatica di prendere gli intervalli più larghi. Qui il problema si pone all'inverso, e si potrebbe formulare così: come si può fare per mantenere integra l'identità dell'arpeggio, pur facendo notare la presenza ossessiva del frammentino, che sparisce soltanto a b. 43, cioè nelle ultime dieci battute del pezzo? E non si tratta soltanto di una difficoltà da parte dell'esecutore: una volta che l'interprete sia riuscito nel suo piano,

l'ascoltatore deve abbandonare la tranquilla "immagine sonora" di un brano su tre strati, come si diceva all'inizio, e deve prepararsi a convivere con qualcosa di imprevisto e in un certo senso "fastidioso", poiché turba la sua immagine del pezzo (del mondo?).

A metà del XIX secolo la melodia aveva conosciuto mutamenti profondi rispetto al modello più arcaico da cui la grammatica citata è stata desunta: sia la struttura in (eventuale) anacrusi, corpo centrale ed (eventuale) cadenza femminile, sia la condotta interna a ciascuna parte della frase avevano assunto aspetti di complicazione notevole. Nei *Gesänge der Frühe* n. 1 e n. 4, al contrario, almeno uno dei possibili "strati interpretativi" e la condotta diastematica delle altezze all'interno di esso, appaiono in linea di massima "regolari". E ciò è tanto più significativo trattandosi di brani strumentali, nei quali la "cantabilità" non è un dato di fatto, ma un risultato tutto da dimostrare. Ovviamente non si possono dimenticare gli altri "strati interpretativi" che contrastano la cantabilità e che giustificano la percezione di difficoltà da parte di Clara. Ma non si può nemmeno dimenticare che tali turbamenti di natura essenzialmente metrica s'inseriscono su schemi di scrittura che paiono appartenere ad un classicismo ormai lontano nel tempo; forse si potrebbe parlare di un "nuovo classicismo", ripreso con determinazione, anche se percorso dai fremiti depistanti dell'ambiguità ritmico-armonica. Se però si osserva che sullo sfasamento metrico sono basati anche numerosi brani del periodo di mezzo e perfino Lieder nati nello splendido 1840, quello che resta "tipico" di questi pezzi tardi è una tendenza alla ripetitività, alla scrittura in sequenza, all'assenza di ampliamenti e di sviluppi, una tendenza, insomma, alla "regolarità" più forte rispetto a quella pur presente nei pezzi delle epoche precedenti.

Mi riferisco qui ad un recente studio di Arno Schreier intitolato, appunto "*Kollision*" und "*Verschiebung*" – scontro e spostamento – caratteri che l'autore fa emergere dall'analisi di alcuni brani delle op. 39 e 40, i cicli di Lieder su poesie di Eichendorff e di Hans-Christian Andersen [Schreier 2010].

Sulle opere tarde di Schumann e sulla loro possibile interpretazione esiste ormai un'intera letteratura, basata sull'analisi di numerose opere datate a partire dal 1849 e dal confronto incrociato con la produzione estrema di altri autori (e specialmente di Beethoven e Schubert). Da un ristrettissimo angolo d'osservazione, come consente l'analisi di due dei cinque pezzi di *Gesänge der Frühe*, sarebbe assurdo avanzare ipotesi su questa *vexata questio*.

Ma non resisto alla tentazione di offrire una piccola tessera al mosaico, proprio per il fatto che – a mio avviso – il mosaico stesso non appare ancora compiuto.

Prima di tutto mi sembra di poter dire che l'ipotesi stilistica emersa dalla mia breve analisi, l'ipotesi di un "nuovo classicismo" non è sostanzialmente diversa dal concetto che nella letteratura schumanniana è indicato come «realismo» [Fochert 1993, 21] o «oggettivismo» [Tunbridge 2007, 213 ss.], o «distacco dalla realtà» [Edler 1991, 87], soltanto è più aderente a dati concreti emersi dall'analisi.

Questo volendo attenersi ai dati. Ma si può – proprio *in cauda* – aggiungere altre piste, di tipo più fantasioso:

- una pista di tipo personale, autobiografico porterebbe ad un'interpretazione in chiave psicologica dei dati dell'analisi. I due diagrammi ruwetiani di Es. 1 e Es. 6 evidenziano il ritorno "ossessivo" di un'idea melodica, come spesso succede fra sonno e veglia (*Frühe?*), quando non si riesce a scacciare dalle orecchie interiori una frase, o uno spunto melodico che chissà da dove viene. Non sarà in questa *idée fixe* la chiave del titolo e dell'impianto melodico ripetitivo dei *Gesänge*?
- e ancora: una pista di tipo storico è offerta dalla descrizione che Schumann stesso fa di questi pezzi. Nella lettera di accompagnamento all'editore Arnold della copia per la stampa preparata da Peter Fuchs, suo copista di Düsseldorf, da lui stesso corretta, Schumann scrive: «i 5 pezzi descrivono le sensazioni all'avvicinarsi e al crescere del mattino, ma più come espressione del sentimento che come pittura».⁵ Quest'ultima osservazione pare una citazione appena variata delle parole di Beethoven sulla sua Sinfonia "Pastorale", un riferimento che potrebbe significare un particolare modo di vedere il mondo, volutamente, programmaticamente collegato a quello indicato da Ludwig van nel momento centrale della sua produzione.

5. «Düsseldorf, 24 Februar 1854: Geehrter Herr Dr. Arnold! Einen Vorschlag habe ich, der sich vielleicht Ihres Beifalles erfreuen wird. Ich möchte die Fughetten wegen ihres meist melancholischen Charakters nicht erscheinen lassen und biete Ihnen ein anderes, vor Kurzem beendetes Werk: "Gesänge der Frühe" 5 charakteristische Stücke für Pianoforte, der Dichterin Bettina gewidmet, an. Es sind Musikstücke, die die Empfindungen beim Herannahen u Wachen des Morgens schildern, aber mehr aus Gefühlsausdruck als Malerei [...]» [Appel 2006, 51]. («Düsseldorf, 24 febbraio 1854: Egregio dott. Arnold! Ho una proposta che forse incontrerà il Suo favore. Non vorrei pubblicare le Fughette [l'op.126] a causa del loro generale carattere malinconico, e Le offro un altro lavoro, terminato da poco: "Gesänge der Frühe" 5 pezzi caratteristici, dedicati alla poetessa Bettina, che descrivono le sensazioni all'avvicinarsi e al crescere del mattino, ma più come espressione del sentimento che come pittura [...]).

Guido Salvetti

IL SIGNIFICATO NEI LIEDER SENZA PAROLE:
IL CASO DEI «GESÄNGE DER FRÜHE» OP. 133 DI SCHUMANN

An Diotima (F. Hölderlin)¹

Ordne den tobenden Kampf mit Friedenstönen des Himmels,
Bis in der sterblichen Brust sich das Entzweite vereint,
Bis der Menschen alte Natur, die ruhige, große,

Aus der gärenden Zeit mächtig und heiter sich hebt.

[...]

Denn Diotima lebt, wie die zarten Blüten im Winter,

Reich an eigenem Geist, sucht sie die Sonne doch auch.
Aber die Sonne des Geists, die schönere Welt, ist hinunter
Und in frostiger Nacht zanken Orkane sich nur

*Ordina la convulsa lotta con i pacificanti suoni del cielo,
Finché nel petto mortale ciò ch'è diviso si unisca,*

*Finché si rialzi l'antica natura degli uomini, che è placida, grande, serena,
possente perché fuori dal fermento del tempo.*

[...]

*Perché Diotima vive, come d'inverno vivono i teneri boccioli,
ricca del proprio spirito, pure ella cerca il sole.*

*Ma il sole dello spirito, quel mondo più bello, è là sotto
E in glaciale notte s'azzuffano gli uragani.*

1. Il significato di questi versi famosi – presenti anche in *Fragmente Stille an Diotima* di Luigi Nono – può essere illuminato dalla lettura che ne farà Baudelaire in *Le balcon*: “*Renâîtront-ils d'un gouffre interdit à nos sondes / Comme montent au ciel les soleils rajeunis / Après s'être lavés au fond des mers profondes* (Rinasciranno da un abisso vietato alle nostre sonde / come salgono ringiovaniti al cielo i soli / dopo essersi lavati nel fondo dei mari profondi). Il mondo della luce è quindi «hinunter», di sotto. Diotima lo farà risorgere di nuovo. È appena il caso di ricordare che un simile riferimento si carica di particolare *pathos* autobiografico, per chi, come Schumann, durante tutta la vita ha atteso la luce del mattino per uscire dagli incubi notturni.

È questo uno dei tanti luoghi, nelle raccolte poetiche di Friedrich Hölderlin, in cui il passaggio dalla notte al mattino, dagli incubi angosciosi a una rinata voglia di vivere, può avere coinvolto emotivamente Schumann e averlo indotto a intitolare *Canti del mattino* i cinque brevi brani pianistici dell'op. 133,² e a dedicarli – nell'autografo – *An Diotima*. Anche Schumann, come il folle Hölderlin prima di lui, invoca la saggia e benefica Diotima, a cui Socrate, nel *Simposio* di Platone, aveva attribuito il dono di risolvere i contrasti in armonia, e di operare affinché chi soffre in *penía* (miseria) trovi la strada (*poros*) dell'appagamento. Ciò ci permette di aggiungere qualche considerazione sull'idea poetica che Schumann indicava come «*Empfindungen beim Herannahen und Wachsen des Morgen*» (sentimenti all'avvicinarsi e al sorgere del mattino);³ un'idea che egli dichiarava sottesa alla raccolta, ma naturalmente come *Gefühl*, sentimento, e non come *Malerei*, esteriore pittura.⁴

Se tale è il “significato”, il tragitto formale – che in termini grammaticali si può intendere come “ad arco” –,⁵ si rivela invece continuo e lineare. Dopo il raccoglimento meditativo del primo brano, dopo il lirismo sofferto del secondo, dopo il risveglio vitalistico del terzo, si inserisce l'intensità lirico-cantabile del quarto, a cui si salda il quinto, vero canto “del mattino”, o – innodicamente – “al mattino”.

In effetti il primo brano potrebbe da solo incarnare, con la sua organizzazione formale, il tragitto dalla notte alla luce del mattino, dal *pp* al culmine luminoso in *f* con la quarta e sesta sulla dominante di Re maggiore a b. 27. Il percorso “programmatico” viene successivamente proiettato sull'intero ciclo; il che giustificerebbe, tra l'altro, la tentazione dell'autore di espungerlo per evitare tale ridondanza. Il primo brano mostra chiaramente anche una vicinanza con le contemporanee Fughette dell'op. 126, quelle che Schumann, come anche ricordato da Marston, avrebbe desiderato pubblicare dopo l'op. 133. L'impianto del primo brano può infatti far pensare alla presenza di un soggetto di fuga con il salto di quinta ascendente, variamente ripreso (dal Re maggiore iniziale al Si minore di b. 10; dal Sol maggiore di b. 19 al Re maggiore di b. 33), e rivelante la sua natu-

2. Il titolo dell'op. 133 rimanda anche a *In der Frühe*, parte degli *Anakreonische Fragmente* di Eduard Mörike.

3. Lettera all'editore Arnold del 24 febbraio 1854 [Struck 1984, 469].

4. Con evidenza, sono gli stessi termini usati da Beethoven nella partitura della *Sinfonia Pastorale*.

5. Nicholas Marston, nella relazione che ha aperto questa tavola rotonda, la desume soprattutto dalla disposizione delle altezze e delle dinamiche. Michael Struck [*ibid.*, 481] l'attribuisce alla disposizione delle tipologie di canto: «corale» nei brani 1 e 5, «duetto» in 2 e 4, canto di caccia o di guerra nel centro.

ra nelle ultime battute quando, su pedale di dominante, al “soggetto” (b. 33, al tenore) segue in altra voce una “risposta tonale” (b. 35 al soprano e subito dopo al basso) con salto di quarta.

Il secondo brano è separato dal primo da una corona sulla pausa conclusiva; ed è separato nello stesso modo dal brano seguente. Si noti invece che il terzo non ha corona sulle pause conclusive; il quarto non ha pause conclusive e colloca la corona sull’ultimo accordo – una sorta di “attacca subito”. Nonostante la separazione dal primo brano, ne costituisce la diretta derivazione per il riapparire di quella che, nel primo, era la “risposta”: il salto di quarta ascendente *la-re* di b. 2 (al contralto) che, variamente sviluppato, appare in sempre grande evidenza: a b. 6 (al basso), a b. 10 (parti interne), a b. 12 (nei vari movimenti della fanfara), a b. 17 (al basso), a b. 19 (parte acuta, in ottava), a b. 25 (idem), e, variamente, alle bb. 31, 32, 33, 34, 35. La ripetitività, fin ossessiva, ricorda il penultimo movimento della Terza Sinfonia (*Feierlich*, solenne), costruito grandiosamente su simile salto di quarta infinitamente dislocato e ripetuto:



Es. 1. R. Schumann, *Terza Sinfonia*, IV movimento, bb. 1-4

È lo stesso autore a definire l’op. 133 come formata da «5 charakterische Klavierstücke». ⁶ Sembra quindi particolarmente pertinente la ricerca del “carattere” di questo brano, che è, nonostante il suo fondamento sul salto di quarta ascendente, di tutt’altra natura rispetto al brano sinfonico sopra citato. L’indicazione di tempo-carattere è «*Belebt, nicht zu rasch*» (Vivace, non troppo veloce). Domina una figura acefala che è di per sé fonte di palpitante agitazione:



Es. 2. *Gesänge der Frühe*, op. 133/2, b. 1

6. Lettera del 24 febbraio 1854, cit. qui alla nota 3.

Viene applicata, inoltre, a quel motto tematico, una tecnica di modificazione che potremmo sicuramente definire di *Developing variation*. Se ne propongono le principali modifiche:

a) bb. 2-3; 10-11; 17-18; 24-25

b) bb. 5-6

c) bb. 29-30

d) bb. 7-8

e) bb. 19-21

f) bb. 12

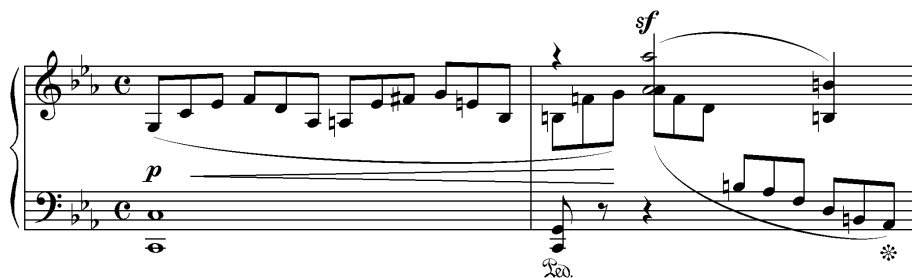
Es. 3. *Gesänge der Frühe*, op. 133/2 (variazione e sviluppo del motivo principale)

Come si può vedere, nel breve spazio di 35 battute, il motto si ripete identico cinque volte, incardinato in una figura tematica di 2 battute che appartiene allo stile “*Aufschwung*”; uno slancio appassionato – per utilizzare il titolo apposto al secondo dei *Fantasiestücke* op. 12 – che mantiene tutto il suo smalto ancora nel Concerto per violoncello e orchestra in La minore op. 129:



Es. 4. R. Schumann, *Concerto per violoncello e orchestra*, op. 129, I movimento

o nel primo dei *Fantasiestücke* op. 111, del 1851 («*Sehr rasch, mit leidenschaftlichem Vortrag*»):



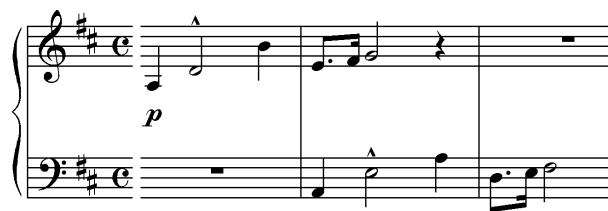
Es. 5. R. Schumann, *Fantasiestücke* op. 111/1, bb. 1-2

Questa tecnica elaborativa è finalizzata a un'agitazione interiore e a un'asimmetria formale che vengono esasperate da vistose discontinuità discorsive: la sequenza di compatti accordi puntati delle bb. 12-15 e delle bb. 27-28; e un'improvvisa ornamentazione di quartine di sedicesimi, in *p*, con mordenti che sottolineano – alle bb. 23-24 – l'andamento sincopato:



Es. 6. *Gesänge der Frühe*, op. 133/2, b. 23

In questo contesto la possibile presenza di un “duetto” è un elemento aggiuntivo di liricità: mi riferisco a situazioni di libero dialogo, quale, ad esempio, a bb. 17-19:



Es. 7. *Gesänge der Frühe*, op. 133/2, bb. 17-19

Tutti questi aspetti del secondo brano possono essere riferiti alla fase notturna e psicologicamente sconvolta del percorso programmatico. E, se si accetta questa ipotesi, il terzo brano appartiene al multiplo risuonare di campane che chiudono un'altra "mattina", quella che Schumann ebbe a trovare in Eduard Mörike, in uno dei *Frammenti anacreontici: In der Frühe*. Al sorgere del mattino, la mente è «ancora in preda ai dubbi e continua a creare fantasmi notturni», ma «già di qua e di là si sono risvegliate le campane del giorno» («*Morgenglocken*»).

Si tratta, quale che sia il riferimento letterario, di un risveglio vitalistico, affidato principalmente all'irruzione del ritmo ternario puntato:



Es. 8. *Gesänge der Frühe*, op. 133/3, ritmo principale

A questa figura ritmica Schumann ha affidato più volte funzioni importanti, tra cui può essere utile ricordare quella «ripresa delle forze»,⁷ che si inserisce nella cupa stanchezza del sesto brano di *Kreisleriana*, e la lunghissima sequenza nel finale di quella stessa opera, generalmente riferita al «volo sul mantello di Mefistofele», così come immaginato da Hoffmann-Kreisler.⁸

7. Con questo lessico viene rievocato quanto reso esplicito da Beethoven nel Quartetto op. 132, nella *Canzona di ringraziamento in modo lidico offerta alla divinità da un guarito*, dove, al mutare del tempo da C (Molto adagio) a 3/8 (Andante), viene apposta l'indicazione «sentendo nuova forza».

8. Mi riferisco a un passo famoso dei *Kreisleriana* di E.T.A. Hoffmann [1819, 311]: «Glaubst du nicht, daß es einer armen, unschuldigen Melodie, welche keinen – keinen Platz auf der Erde begehrt, vergönnt sein dürfte, frei und harmlos durch den weiten Himmelsraum zu ziehen? – Ei, ich möchte nur gleich auf meinem chinesischen Schlafrock wie auf einem Mephistopheles-mantel hinausfahren durch jenes Fenster dort!» (Non credi che a una povera innocente melodia, che non pretende alcun posto su questa terra, non dovrebbe essere concesso di volarsene via libera nei vasti spazi del cielo? Ah, se la mia vestaglia cinese fosse il manto di Mefistofele, e io potessi sedermi sopra e volare via attraverso quella finestra!).

La scrittura pianistica echeggia ottoni con la scrittura compatta degli accordi. I bruschi cambiamenti di tonalità sono ottenuti con l'irrompere di accordi di settima o nona di sempre nuove dominanti:



Es. 9. *Gesänge der Frühe*, op. 133/3

Il percorso delle tonalità così ottenuto è del tutto sorprendente e luminosamente esplosivo: La, Mi minore (b. 3), La (b. 6), Mi minore (b. 8), Fa (b. 9), Si minore (b. 10), ecc.

Credo che risulti utile, per comprendere la pluralità gioiosa delle fonti sonore, un accenno alla prima quartina di *Im Walde*, penultimo brano del *Liederkreis* op. 39 su testi di Eichendorff:

11. Im Walde

Es zog eine Hochzeit den Berg entlang,
Ich hörte die Vögel schlagen,
Da blitzten viel Reiter, das Waldhorn klang,
Das war ein lustiges Jagen!

11. Nel bosco

*Passava un corteo nuziale lungo la montagna,
sentivo cantare gli uccelli,
rilucevano là tanti cavalieri, risuonava
il suono del corno, era un'allegra caccia!*

In quel caso, con un percorso inverso rispetto all'op. 133, alla quartina vitalistica succede la quartina del giungere della notte.

Und eh' ich's gedacht, war alles verhallt,
Die Nacht bedeckt die Runde,
Nur von den Bergen noch rauschet der Wald

Und mich schauert's im Herzensgrunde.

*E prima che ci pensassi, tutto era finito,
la notte ricoprì tutto all'intorno,
solo dalle montagne stormisce ancora il bosco*

e io sento un fremito in fondo al cuore.

Qui invece il "risveglio" si prolunga nei due numeri successivi. Il quarto brano, *Bewegt*, riprende molte delle caratteristiche che annotavamo sul secondo brano, estendendole. Tra esse soprattutto i procedimenti di elaborazione motivica del primo inciso:

bb. 1-2

bb. 3-4

bb. 5-8

bb. 11-12

bb. 12-15

bb. 16-19

Es. 10. *Gesänge der Frühe*, op. 133/4 (elaborazione motivica del primo inciso)

Si noti la pluralità dei procedimenti dispiegati: dalle estensioni e compressioni intervallari (rispettivamente in bb. 5-6 e bb. 11-12); alle reiterazioni di un motto ascendente (bb. 5-6) o discendente (bb. 16-17).

A bb. 22-24 ritroviamo un accenno al dialogo, come rilevato nel secondo brano:

[b. 21]

A

B

B'

Es. 11. *Gesänge der Frühe*, op. 133/4, bb. 22-24

Il passaggio al quinto brano avviene dunque senza la pausa con corona. La corona viene apposta sull'ultimo accordo. Sembrerebbe essere un segno di continuità tra i due brani, i quali si relazionerebbero l'un l'altro con due diverse funzioni: il quarto molto “soggettivamente” cantabile e interiormente agitato; il quinto con un riferimento alla cantabilità del corale o dell'inno, in una dimensione quindi più oggettivata.

Questa ulteriore lettura delle funzioni svolte dai singoli brani deriva anche da come la melodia cantabile



Es. 12. *Gesänge der Frühe*, op. 133/5, bb. 1-2

venga velata, se non nascosta, dall'ornamentazione acuta che appare a b. 8:



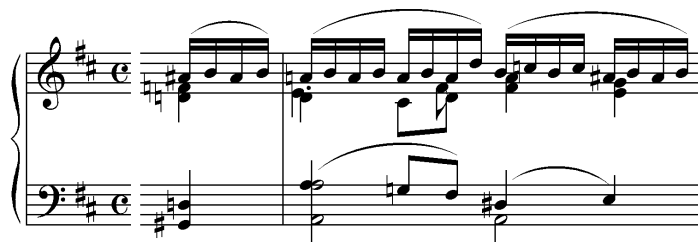
Es. 13. *Gesänge der Frühe*, op. 133/5, bb. 8-10

Nel proseguire fino alla fine, questa ornamentazione assume connotati da “corale figurato” bachiano:



Es. 14. *Gesänge der Frühe*, op. 133/5, bb. 17-19

A b. 21 l'“immersione” è compiuta, e giunge a nascondere il ritorno della melodia:



Es. 15. *Gesänge der Frühe*, op. 133/5, bb. 21-22

La preghiera del mattino assume così una nuova oggettività, una dimensione universale, o persino cosmica, che avvicina per molti aspetti i *Gesänge* op. 133 ai canti di Elisabeth Kulmann (op. 103 e op. 104) e, soprattutto, di Maria Stuarda; canti “con parole”, quelli, a cui i nostri brani pianistici non hanno nulla da invidiare in termini di densità e profondità di significati [Salveti 2007b, Belei 2007, Principe 2007, Turba 2007].

Antonio Rostagno

“TARDO STILE” E “OPERA TARDA”
«GESÄNGE DER FRÜHE»: COMPIMENTO DI UN PERCORSO
O SVOLTA A “VIE NUOVE”?

1. Le “opere tarde” di Schumann

La raccolta *Gesänge der Frühe* non è semplicemente l’ultima opera pianistica pubblicata da Schumann da un punto di vista strettamente cronologico, ma per molti aspetti rappresenta la confluenza di diverse tendenze esplorate nei lavori, pianistici e non, degli anni precedenti. Confluenza che non significa affatto risoluzione, non si tratta di un traguardo di un percorso evolutivo, ma proprio al contrario la volontaria dichiarazione di un fallimento. E proprio in questo risiede secondo me il massimo valore di quest’opera, come di tutti i lavori non riusciti, che spesso contengono i massimi traguardi di compositori dotati di particolare personalità. Certo, la locuzione “non riusciti” può destare scetticismo per la sua apparente risonanza svalutativa;¹ con essa intendo tuttavia ricollegarmi alla acutissima definizione che Giorgio Agamben ha dato della produzione del “vecchio poeta”, in cui stile e maniera si intrecciano e si annullano:

è come se il poeta vecchio, che ha trovato il suo stile e, in esso, ha raggiunto la perfezione, ora lo dimettesse per accampare la singolare pretesa di caratterizzarsi unicamente attraverso un’improprietà [Agamben 2010, 92].

Come molte opere tarde, i *Gesänge der Frühe* non affermano, ma lasciano aperte, o meglio riaprono aporie e contraddizioni, intenzionali o involontarie, affrontate da Schumann nei due decenni precedenti. La posizione

1. Parla di “riuscita” come categoria valutativa Adorno [2001, 39 *et passim*] a proposito di Beethoven, e per lui essa *non* consiste nella armonia organica della forma, ma alla sua messa in discussione fino alla negazione. E a proposito di Schumann, Adorno parla infatti di «cedimento, declino della musica come linguaggio oggettivo» [*ibid.*, 109].

conclusiva, “tarda” appunto, di questo lavoro non deriva quindi né da una svolta verso nuove intuizioni per futuri sviluppi, né da un ideale carattere di *summa* di precedenti esperienze superate e tolte, né infine dalla risoluzione di contraddizioni. La sua qualità di “opera tarda” risiede invece precisamente nella aumentata problematicità della scrittura.

Recentemente lo storico della letteratura Luca Lenzini ha messo a fuoco alcuni caratteri ricorrenti dei “tardi stili”,² fra cui soprattutto la solitudine, la «ricerca inquieta, inappagata [...] una tensione al superamento, un moto iconoclasta e prometeico, persino una rivolta»; tale atteggiamento può infine portare a «un gesto radicale ed estremo; tale da rompere non solo con la tradizione, ma con le strade fino ad allora seguite» [Lenzini 2008, 17]. Uno dei tratti della «disappropriata maniera» (Agamben) delle tarde opere è infine una frantumazione delle forme, che perdono identità e significati, nella direzione di una generale ricerca di «verità interiore emancipata dall'apparenza, [per cui] è naturale che i contemporanei restino sconcertati» [ivi]; e non posso fare a meno di ricordare quel commento così acutamente spiegato da Rossana Dalmonte [nell'articolo pubblicato in questo stesso numero] in cui Clara esprime il suo “sconcerto” per i *Gesänge der Frühe*. Un altro grande storico della letteratura, Hermann Broch, ha espresso al riguardo un pensiero, che mi sembra affatto adeguato alla lettura dei *Gesänge* schumanniani che qui propongo:

L'artista [nella sua fase tarda] non si accontenta del vocabolario convenzionale che il suo tempo gli fornisce. Lo svincolarsi dai termini consolidati della rappresentazione per avvicinarsi ad una sfera essenziale, la sola che conta, esige infatti dallo spettatore un'attitudine attiva, interpretante, che vada oltre il fenomeno e i codici vigenti, oltre ciò che si mostra e che conferma le certezze tramandate. [...] L'artista allora non si interessa più né alla “bellezza” dell'opera, né all'effetto che essa produce sul pubblico. [...] Un cambiamento di stile, una svolta e non uno sviluppo nella direzione originaria [Broch 1965, 317-318].

A cui fa eco Edward Said, aprendo le sue riflessioni con una domanda retorica, con la quale implicitamente, ma inequivocabilmente rimanda agli scritti di Broch:

E se questa tardività artistica non fosse fatta di armonia e ordine, ma di intransigenza, difficoltà e contraddizioni irrisolte? E se l'età e la malattia non producessero affatto la serenità di “tutto sta nell'esser maturi”? [Questo genere di artisti “anacroni-

2. Non troppo dissimili, sebbene non approfondite ed ampliate quanto quelle di Lenzini, sono alcune considerazioni di Tunbridge [2007, 1-13].

stici” sono] figure tarde perché gran parte delle [loro] opere esprimono una feroce militanza contro il proprio tempo [Said 2009, 22-35].

È vero che Broch e Said stanno parlando di artisti che hanno raggiunto la tarda età, come Tiziano, Rembrandt, Matisse, Bach, Beethoven, Wagner, Goya, Thomas Hardy, Tomasi di Lampedusa ecc. Tutti artisti che hanno passato la soglia dei sessant’anni (ad eccezione di Beethoven, la cui parabola creativa si estende però su quarant’anni, e attraversa una grande gamma di mutamenti prima di approdare alla “fase tarda”), mentre l’esperienza di Schumann si colloca in poco più di vent’anni e termina ad un’età anagrafica (46 anni) nella quale è ancora difficile fare bilanci, soppesare serenamente le vie sbagliate e i traguardi compiuti. Manca all’ultimo Schumann l’ampiezza di esperienze e di affermazioni che spinge l’artista nella fase senile oltre il linguaggio, oltre il “vocabolario” e la “sintassi”. Ma, seppure per una strada diversa, anche Schumann giunge al 1850 in una situazione di profonda tensione irrisolta con la realtà che lo circonda, e di conseguenza con il linguaggio musicale che tale realtà ha espresso; il suo aspro rapporto con il mondo non gli dà tregua, anzi le reciproche estraneità si acquisiscono man mano, sempre più dopo il 1846; e nel momento in cui termina la sua parabola creativa queste difficoltà di contatto e relazione sono al loro massimo grado, alla violenta esasperazione. Per questo, mi sembra più corretto parlare di “opere tarde” schumanniane, perché evidenti caratteri le distinguono da quelle dei due precedenti decenni, piuttosto che usare la categoria ermeneutica del “tardo stile” per definire il suo atteggiamento del biennio 1853-54. D’altronde già Broch aveva notato che «lo stile della “vecchiaia” non dipende semplicemente da una fase biografica, ma connota quell’atteggiamento che porta l’artista a sentirsi estraneo, Said dice «esiliato» [2009, 29], «in feroce militanza contro il proprio tempo» [*ibid.*, 35]. Ancora Broch:

Lo stile della “vecchiaia” non è sempre un prodotto degli anni; è un dono connotato all’artista come le altre doti naturali, una qualità che può anche maturare con il tempo, che spesso fiorisce fuori stagione, alle prime ombre della morte, o che sboccia spontaneamente anche prima dell’avvicinarsi dell’età della morte. È l’acquisizione di un nuovo livello di espressione [Broch 1965, 315-316]

Date queste premesse, seguono alcuni rilievi in risposta alle sollecitazioni storiografiche proposte da Edler e all’analisi di Marston (di cui qui si prendono in considerazione soprattutto le deduzioni ermeneutiche del terzo paragrafo).

a) *Contraddizione I*

La qualità estetica principale dei *Gesänge der Frühe* è la contraddizione, la non risoluzione di un problema creativo, senza che ciò significhi un'opera mancata: la riuscita è nel fallimento del tentativo. Certamente un lavoro (questo di Schumann) e una idea estetica (quella del fallimento come massimo traguardo) che sarebbero piaciuti all'Adorno del *Beethovens Spätstil*, se avesse conosciuto i *Gesänge der Frühe*; quell'Adorno che su Schumann spese poche parole, ma con una istintiva perspicacia vide precisamente l'impossibilità per il compositore di Zwickau di risolvere giganteschi problemi, giungere ad una sintesi armonica.³ Schumann sentì infatti più di ogni altro suo contemporaneo la difficoltà del "dopo-Beethoven" e la crisi della mentalità classicista tanto invisa ad Adorno. Così Schumann consumò continue energie nel tentativo, spesso irrisolto, di raggiungere acquisizioni autonome, di realizzare quella «differenza» dal modello classico-beethoveniano perfettamente intuita da Adorno [2001, 42].

Dato questo quadro biografico-culturale, la contraddizione è la chiave di lettura che intendo applicare alla lettura dei *Gesänge der Frühe*: l'anti-classicità, l'opposizione a tutto quanto può ricadere sotto la visione pacificante, rasserenante, incantatoria dell'opera musicale. Cercare la "perfezione", la "organicità", la "compiutezza" è a mio avviso la conseguenza di un pregiudizio non adatto a intendere questo problematico lavoro estremo. In questo sta il suo carattere di "opera tarda", tarda perchè riapre contraddizioni di vecchia data non per risolverle, ma per rilanciarle e lasciarle aperte a una perpetua reinterpretazione. In altri casi un autore nel "tardo stile" intende lasciare di sé un'immagine di superiore pacificazione, o più spesso mira a monumentalizzare se stesso, o per lo meno a costruire una propria eredità "classica", da collocare nel canone storico. E sembra che Schumann a partire dal 1850 abbia fatto lo stesso nel revisionare e ripubblicare «rimessi a posto» molti suoi lavori precedenti.⁴ E allora perché mai i *Gesänge der Frühe* sono stati dall'autore stesso così poco curati all'atto della loro prima pubblicazione, tanto da creare ancor oggi radicali problemi ai

3. Per "Lo Schumann di Adorno" rimando allo scritto contenente la relazione recentemente presentata al Convegno *Robert Schumann. Poesia ossessione silenzio*, Roma, Sapienza-Università di Roma, 17 novembre 2010 (atti di prossima pubblicazione).

4. Il 20 novembre 1849 Schumann a Friedrich Whistling, l'editore con cui stava progettando la riedizione riveduta di alcuni suoi lavori giovanili: «Ich verdarb mir leider in früheren Zeiten meine Sachen so oft, und ganz muthwilliger Weise. Dies ist nun alles *ausgemerzt*» («purtroppo ho spesso rovinato le mie cose nei tempi passati e del tutto volontariamente. Ora tutto è stato *rimesso a posto*»). Corsivo mio) [Jansen 1904², 464].

curatori delle edizioni a stampa? Perché proprio quest'opera ha una vicenda editoriale quasi improvvisata, provvisoria, quasi fatta in emergenza?⁵ La mia risposta è a questo punto prevedibile: perché *Gesänge der Frühe* è opera deliberatamente sovraccarica di contraddizioni irrisolte,⁶ esattamente come le *Faustszenen*; e proprio come queste ultime non ha mai guadagnato il favore né del pubblico né degli esecutori. Ma proprio in questa estrema crisi risiede la massima “riuscita”, il più alto traguardo toccato dall'ultimo Schumann, capace ancora di rifiutare ogni certezza fin nei fondamenti della sintassi, infrangendo la totalità di forme vuote, rimettendo tutto in discussione fino ad annullare ogni forma e ogni continuità dialettica, sotto i colpi della eterna e irrisolvibile contraddizione. In questo sembra anticipare quella radicale stroncatura del «vecchio saggio», che Nietzsche impresse con parole di fuoco e ironia spietata in *Aurora* [Nietzsche 2004, 251] e nella *Gaia scienza* [Nietzsche 2000, 344].⁷

b) Contraddizione II

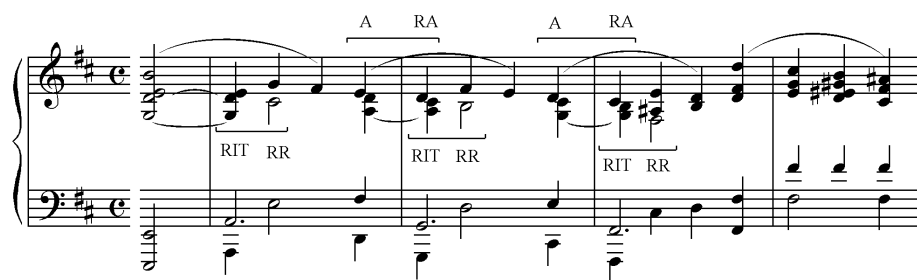
Il secondo aspetto della contraddizione dell'ultimo Schumann non consiste tanto, o non solo nella latente schizofrenia, che è indiscutibilmente presente nella sua musica come nel suo comportamento esistenziale. Esso consiste piuttosto nella volontaria, consapevole contraddizione inter-

5. Cenni sulla vicenda editoriale dell'op. 133 si leggono nei saggi di Marston e Dalmonte in questo stesso volume; non occorre qui ripeterli.
6. Non occorre tornare qui sull'implicita analogia con l'estetica di Adorno, secondo il quale al fine di realizzare il «contenuto di verità» sono irrinunciabilmente necessarie all'opera d'arte la «disarmonia» e la «dissonanza» [Adorno 2009, 148]. Edward Said, riassumendo l'articolata concezione adorniana di “tardo stile” ne elenca le componenti: «contraddizioni irrisolte», «tensione non armonica», «l'artista smette di comunicare con l'ordine sociale prestabilito», «indifferenza verso la continuità», «impressione di non finito», «negatività dove ci aspetteremmo serenità e maturità», «frammentarietà priva di sintesi», «totalità perduta» [Said 2009, 24-27].
7. Il «vecchio saggio» è qui paragonato da Nietzsche a una «immobile diga contro cui potrà infrangersi tutta la risacca del pensiero»; «mentre ha canonizzato se stesso, ha anche redatto il proprio atto di morte»; e di questo artista o intellettuale senescente Nietzsche deride quel cinico «schernirsi dagli estri momentanei e dagli entusiasmi», poiché vuole circondarsi per puro terrore del confronto non di «autentici continuatori del suo pensiero, vale a dire autentici avver-sari» preferendo invece «risoluti partigiani, truppe ausiliarie, araldi, un fastoso corteggio». La saggezza della “vecchiaia” conclude Nietzsche, è «un nascondiglio del saggio», uno «scampo dalla stanchezza»: «ma come! la saggezza sarebbe un nascondiglio del saggio di fronte allo spirito?» Parole più lapidarie non sono possibili. Il tardo Schumann mette implicitamente in atto la medesima posizione, realizzando quindi l'esatto opposto del «vecchio artista» ridicolizzato da Nietzsche: non la saggezza come «diga» e «nascondiglio», ma il dubbio e la messa in discussione dei fondamenti dell'espressione come ricerca di un altrove che non si raggiunge, di un obiettivo che non si conosce e si rimanda al futuro come quesito irrisolto.

na, come se due persone, due soggetti si esprimessero non a turno (come avviene invece nei tanti suoi duetti; basti l'esempio più vicino, evidentemente ispirato alla *Romanza senza parole* omonima di Mendelssohn, del terzo *Fantasiestück* dall'op. 88 per violino, violoncello e pianoforte) ma contemporaneamente, come un darsi sulla voce vicendevolmente, come se un discorso venisse interrotto da inserti di un altro discorso, o dello stesso ma sfasato a tempi diversi.

Questo accadeva già nello Schumann del decennio pianistico, o nel Secondo Quartetto op. 41, solo per fare alcuni esempi. Ne possiamo vedere un caso microscopico nella seconda sezione del primo *Kreislerianum* op. 16 e uno macroscopico nella *Fantasia* op. 17 [Daverio 1987].

Si tratta, in altri termini, di una contraddizione dell'espressione lirica nel senso più comune, poiché lo stesso soggetto esprimendosi (con termine ingiustamente desueto: l'"io lirico") svanisce episodicamente o subisce una frammentazione: il discorso musicale non può fare altro che confondersi, spezzarsi, duplicarsi a tratti e seguire percorsi non continui, non lineari, o ancora saltare senza apparente consequenzialità; o infine possono essere svolti due discorsi paralleli, ad esempio con procedimenti armonici sovrapposti e non coordinati nel tempo, sfasati, come nel *Gesang* n.1: qui, nella conduzione delle linee, una serie di ritardi collocati fuori fase fra le varie voci generano un inestricabile ("contraddittorio") intreccio di risoluzioni dissonanza-consonanza mai coincidenti. All'estratto schumanniano faccio seguire una delle possibili ipotesi di riscrittura "normalizzata", nella quale le appoggiature intrecciate vengono risolte separatamente; in tal modo, tuttavia, con l'ambiguità va perduta anche la forza visionaria del passaggio schumanniano e si risolve anche quell'intreccio metrico indicato da Rossana Dalmonte in questo stesso volume (chiamo solo a scopo indicativo "appoggiatura melodica" il movimento della voce superiore, "ritardo armonico" quelli nelle voci medie):



LEGENDA:

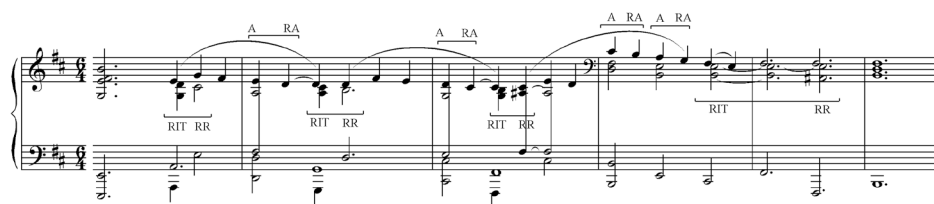
A=appoggiatura melodica

RA=risoluzione dell'appoggiatura

RIT=ritardo armonico

RR=risoluzione del ritardo armonico

Es. 1 a. *Gesänge der Frühe*, n. 1, bb. 5-9 (appoggiature e ritardi sfasati)



Es. 1b. Una delle possibili ipotesi di riscrittura con appoggiature e ritardi non intrecciati

Analoghi processi di sdoppiamento/contraddizione ricorrono nel secondo e nel quinto brano. Anche questo è un procedimento scritturale che proviene dal decennio pianistico (1830-1839).

c) *Contraddizione III*

L'ultima delle contraddizioni è la concezione stessa di comunicazione musicale: a chi si rivolge la composizione di un musicista che con enorme sforzo ha cercato di ottenere un dialogo con la sua contemporaneità. È vero che nel biennio rivoluzionario 1848-49 anche Schumann, come molti suoi coetanei, ha intravisto la possibilità di recuperare il dialogo e l'attivo impegno sociale dell'arte (è uno degli argomenti che affronta Arnfried Edler nel saggio di apertura di questa pubblicazione). Tuttavia a questa breve fase ne succede una di ancor più profonda e irrimediabile ricaduta nell'isolamento individuale. Ora, dopo la disillusione, non c'è più alcuno spiraglio per il dialogo; la musica del tardo Schumann non è soltanto più "complicata" da intrecci di dissonanze, ma è «volontariamente rovina-

ta» [cfr. nota 4] nella direzione che aveva già negli anni Trenta; in questo estremo periodo creativo, tuttavia, emerge una volontà di chiusura comunicativa ancor più profonda. Cercare quindi una forma di melodia intesa come eloquio comunicativo coerente, logicamente condotto e consequenzialmente sviluppato è non solo impresa ardua, ma forse anche inadeguata all'oggetto studiato e alla sua intenzione storico-culturale.⁸ Ben lo comprese Roland Barthes quando scrisse:

[nella musica di Schumann] nulla resiste a lungo, un movimento ne interrompe un altro; è il regno dell'*intermezzo* [...]. L'*intermezzo* consustanziale [...] impedisce al discorso di rapprendersi, di ispessirsi, di distendersi, di far ritorno saggiamente alla cultura dello sviluppo. [Il discorso musicale di Schumann] non si costruisce, diverge incessantemente, secondo un accumulo di intermezzi [...]. Il susseguirsi degli intermezzi non ha la funzione di far parlare i contrasti, bensì di realizzare una scrittura irradiante [...] Il testo musicale *non segue* (per contrasti e amplificazioni) ma esplode: è un *big-bang* continuo [Barthes 2001b, 283-286].

Il rischio del ripiegamento su se stesso, fino alla chiusura in un universo individuale che taglia la comunicazione con l'esterno [*ibid.*, 281-282], è costante nella parabola creativa ed esistenziale di Schumann.⁹ Anche nel periodo iniziale della vita matrimoniale, in un momento quindi di relativa serenità e apertura al dialogo con il mondo, Schumann aveva scritto a Verhulst il 5 giugno 1844: «felice colui che si trova bene tra le quattro pareti di casa, che ha davanti a sé carta da musica e vi Pittura composizioni stupende» («Wohl dem, der sich in seinen vier Wänden wohl befindet, Partitурpapier vor sich und prächtige Compositionen hineinmalend») [Edler 2008, 109]. Ora, fra la crisi apoplettica che lo aveva quasi privato della parola (30 agosto 1853) e la crisi decisiva del febbraio 1854 (i *Gesänge der Frühe* sono completati nell'ottobre 1853), lo sprofondamento nella solitudine e nella afasia sono pressoché completi, non lasciano spazio a nessuna concessione superficiale, a nessuna forma di comunicazione discorsiva; ciò si traduce in una tormentata e contraddittoria sintassi armonica, collegata alla negazione della continuità melodica.

Che ci sia qualche problema nella mente di Schumann, che qualcosa stia mutando nel suo rapporto con la realtà e nella sua considerazione di

8. Anche per questa interpretazione "anti-melodica" trovo sostegno nelle intuizioni di Adorno, che indica come in Schumann «la melodia non è mai completamente *presente*, ma viene proiettata in *lontananza*» [Adorno 2001, 82].

9. Ancora Barthes [2001b, 281-282] ha scritto a tal riguardo: «Schumann è veramente il musicista dell'intimità solitaria, dell'anima [...] che *parla a se stessa*. [Il suo pianoforte] è intimo, *privato*, individuale, restio all'approccio professionistico».

se stesso (nell’autoconsiderazione del soggetto, irrimediabilmente frammentato secondo una “malattia” che va ben oltre il dato personale, come ben avvertiva Nietzsche), si capisce dalla quasi totale assenza di segmenti significanti ricorrenti, che costituivano una caratteristica inconfondibile e costante nelle sue opere coeve e precedenti; è quel processo che potremmo quasi definire “di centonizzazione”, grazie al quale è possibile leggere nella sua musica una congerie di significanze e risonanze emotive autobiografiche, espressione di un soggetto lirico.¹⁰ I *Gesänge der Frühe* ne sono enigmaticamente immuni, i frammenti ricorrenti che collegano fra loro diverse fra le precedenti opere di Schumann sono qui quasi del tutto assenti: il soggetto Schumann non parla più, non è più presente, è trasfigurato nella preminenza della elaborazione di un materiale che si muove al limite del “fuori controllo”. Non credo che in alcuna altra opera di Schumann accada qualcosa di paragonabile. Ancora nelle opere cameristiche appena precedenti sia la continuità melodica sia il lavoro di intarsio con segmenti cadenzanti o inflessioni melodiche ricorrenti centonizzate sono ancora nettamente percepibili (assai chiaramente nei *Märchenbilder* op. 113); di qui la unicità dei *Gesänge der Frühe*. E questa singolare assenza di incisi significanti, di “vocaboli” con cui comporre una sintassi articolata, mi sembra corrispondere esattamente all’intuizione di Hermann Broch circa lo “stile della tarda maturità” sopra accennata. Broch ha notato infatti che le grandi sistemazioni di pensiero si creano un “vocabolario” preciso, che fatalmente però è destinato ad essere superato e abbandonato, e che il rinnovamento della sintassi disgrega e rigenera continuamente un nuovo vocabolario; e ciò accade soprattutto nella musica, «la più sintattica di tutte le arti» [Broch 1965, 316–319]. Ed è precisamente ciò che le opere estreme di Schumann sembrano realizzare, o meglio predisporre per sviluppi futuri che, tuttavia, non sono mai stati realizzati.

d) Narrazione

Sulla qualità narrativa della musica sono state spese molte parole e non è il caso di tornare sull’argomento: rimando alla posizione negazionista di

10. Ricadono in questa abitudine compositiva le numerose autocitazioni. Ma la centonizzazione di elementi fraseologici va al di là della consapevole circolazione di segmenti, spesso solo allusivamente e inconsapevolmente ricavando all’interno di frasi intrecci di incisi che aprono al conoscitore della musica schumanniana una quantità di riferimenti non chiaramente consapevolizzabili. Ne ho portato alcuni esempi in un articolo precedentemente pubblicato [Rostagno 2008].

Nattiez, a quella opposta di Newcomb, a quella entusiastica ma discutibile di Márta Grabócz, a quella fondata sulla teoria narratologica di Zoppelli, ecc.¹¹ Marston nel saggio incluso in questo stesso volume è partito da una concezione di “narrazione musicale” intesa in termini puramente analitici: narrazione come ritorno ciclico di un materiale (più o meno variato, ma necessariamente riconoscibile per via istintiva-sensoriale o deduttiva-analitica), la cui costruzione temporale implica l'intervento del soggetto (creatore-ricettore) nella struttura. Ma ne ha tratto, come lui stesso indica, importanti deduzioni ermeneutiche. Conseguentemente a quanto affermato da Marston e come presupposto al seguente discorso credo utile tornare sia pur per minimi accenni sull'argomento. È qui sufficiente dividere le posizioni in due grandi e opposte aree culturali:

- secondo Friedrich Schlegel [Edler 2008, 154], l'epica è oggettiva, mentre nel romanzo inteso come prototipo della narrativa coeva predomina l'elemento soggettivo (questo non vale come una “teoria” di “narrazione” e “narratività”, è importante notarlo, ma solo per la particolarissima costruzione del romanzo romantico di Hoffmann, Novalis, Jean Paul: tempo screziato, frammentato, disordinato ad arte, dove il tempo oggettivo viene intrecciato e straniato e la narrazione non è più rettilinea, ma deve intervenire la soggettività anche del lettore per ricostruire a posteriori la *fabula* e “comprendere” il tutto partendo da dati disgregati e discontinui). È una idea di narrativa che non si adatta a tutti i romanzi, per esempio non a quelli francesi ottocenteschi, da Balzac a Zola, né a molti italiani del secondo Ottocento e primo Novecento. Questa concezione rientra nel vasto campo delle ermeneutiche;
- una seconda idea di “narratività” e “narrazione” è quella offerta dalla prospettiva narratologica; secondo tale prospettiva il processo della narrazione è una costruzione (o una distruzione) di un *plot* paradigmatico, che può essere seguito o eluso con effetti di avvicinamento e di straniamento, di ritardo e di accelerazione, di soggettivizzazione (riconoscimento) o di oggettivazione (disorientamento), ma rimane basata sulla convinzione che esistano delle strutture paradigmatiche, che agiscono nell'attività cognitiva. Questa concezione rientra piuttosto nel campo degli strutturalismi.

11. Per un sunto di queste posizioni rimando alla raccolta di scritti e traduzioni antologizzati e commentati da Angela Carone [2006].

A Schumann sono state applicate entrambe le prospettive: la prima da parte di alcune interpretazioni a lui coeve, come quella di Karl Kößmaly e di Franz Brendel [cfr. Rostagno 2007], la seconda da esegeti attuali come soprattutto Anthony Newcomb [1987]. A noi interessa qui essenzialmente la prima forma di “narrazione” (come risulta anche dallo scritto di Marston in questo stesso volume), dove alla struttura narrativa continua e integrata viene sostituita una concezione di narrativa soggettiva (schlegeliana), digressiva e aporetica. Per questo, se si accetta questa nozione “debole” di narratività musicale, essa deve necessariamente basarsi sull’intervento soggettivo, sulla possibilità di scegliere un proprio percorso interpretativo, di dare un “senso” necessariamente soggettivo e non semplicemente strutturale. E per questo andare a cercare come primo e necessario requisito analitico l’organicità, la struttura totalizzante, la sintesi, l’ordine del tutto come necessario sovraordine del particolare, non permette di recuperare quella prospettiva schlegeliana, certamente poco familiare alle estetiche anti-idealiste del secondo Novecento, ma connaturata invece all’istinto artistico di Schumann.

e) *Biografia e musica*

Altro argomento che Marston giustamente porta alla nostra attenzione è quello dell’intreccio fra biografia e composizione musicale. Mai come in Schumann questa connessione funziona, mai essa risulta giustificata come nel suo caso.¹² Con Schumann la musica quasi sempre è biografia, è diretta proiezione di una spaccatura profonda della sua personalità, di una eterna contraddizione irrisolta; nella tarda fase si approfondisce l’opposizione inconciliata fra soggettivismo giovanile e maggiore oggettivismo formale espresso negli anni della prima maturità. Nella tarda fase, classicismo e anti-beethovenismo convergono ma non si armonizzano, cozzano e si spezzano l’uno contro l’altro; i due Schumann vengono alla resa dei conti: è il frammentismo delle *Faustszenen*, l’ardua costruzione del canto nel Concerto per violino (soprattutto il terzo movimento) o nel *Requiem für Mignon*, l’enigmaticità delle *Märchenerzählungen* op. 132 e la sconvolta costruzione fraseologica della nostra op. 133. E ciò corrisponde alla crisi della vicenda esistenziale, con il progressivo deteriorarsi della vita familiare e della attività professionale. Un isolamento a cui Schumann reagisce regres-

12. Mi permetto di rimandare ancora al saggio citato alla nota 10, che tratta approfonditamente di questo argomento.

sivamente, troncando di netto la volontà di comunicazione e lasciando l'ascoltatore «più perplesso e turbato di prima» [Said 2009, 22].

Sappiamo che Schumann intese in un primo momento apportare all'op. 133 un'ideale dedica *An Diotima*, poi sostituita da quella a Bettina Brentano-von Arnim. Data la enorme diffusione che la figura ideale e reale al tempo stesso di Diotima, soprattutto grazie al poema a lei dedicato da Friedrich Hölderlin, ha avuto nella storia della musica non credo sia possibile trascurare quella dedica, seppure eliminata all'atto della pubblicazione. Inutile qui riassumere le interpretazioni del canto a Diotima con cui Hölderlin conclude il suo poema *Iperione*: nella vita reale Hölderlin aveva contratto dalla morte prematura di Diotima-Susette, sua amata ispiratrice, i primi disagi della malattia mentale. L'abbandono del mondo e della realtà, la chiusura in un mondo di ideale solitudine, l'abbandono della donna come perduto ideale di purificazione e rifugio sono i temi che caratterizzano l'*Iperione*; e tutto ciò fotografa esattamente la situazione esistenziale e psicologica dello Schumann in questo autunno 1853. Dalla ideale dedica a Diotima possiamo quindi trarre alcune ulteriori deduzioni sul lavoro schumanniano:

- 1 il poema *Iperione*, come i *Gesänge der Frühe*, non ha l'obiettivo della comunicazione verso un ideale destinatario; le due opere non sono la realizzazione di una pura bellezza da contemplare universalmente, non aspirano al "reincantamento del mondo", ma entrambe sono espressione di dionisiaca sofferenza;
- 2 i *Gesänge* schumanniani possono essere letti come un riferimento/allusione al messaggio generale dell'*Iperione*, come chiusura dell'artista sul suo materiale, ormai disilluso circa ogni altra funzione dell'arte che non sia chiusura alla realtà e costruzione di un "altro mondo";
- 3 nelle invocazioni a Diotima Edler trova un riferimento al "mattino"; Marston a tal riguardo sostiene, a ragione, che non di un mattino si tratta, ma della negazione del mattino stesso, una ingannevole aurora quindi. Infatti l'inno a Diotima di Hölderlin è una delle più terribili e devastanti ammissioni che la poesia conosca della solitudine e del distacco dal mondo nella notte della follia:

E nella notte in cui vago
spento è per me
il tuo luminoso sguardo
O spirito celeste!

In questo celeberrimo passo hölderliniano, pur nella cura estrema della forma il poeta realizza la massima libertà metrica, un radicale rinnovamento del linguaggio, segmentato e spinto al limite della negazione della grammatica e della sintassi, dei nessi che ne reggono la struttura; non è forse questo l’obiettivo anche di Schumann nei tardi *Gesänge*?

Mi limito quindi a rilevare che la ispirazione dei *Gesänge* ha radici nella biografia e nella personale evoluzione (o involuzione) artistica ed estetica di Schumann, ma è anche e in larga parte espressione di una affinità spirituale con l’altro grande artista finito più o meno nelle stesse condizioni mentali, poi ugualmente incompreso (e strumentalizzato) dalla successiva cultura ufficiale tedesca. Lo scivolamento nel buio mentale è per entrambi tutt’uno con la consapevolezza di aver perduto la luce del «ewig Weibliche» goethiano; soprattutto in tal senso, i contenuti esistenziali-biografici entrano prepotentemente nella creazione artistica. Quello cantato da Schumann, quindi, non è affatto un vero mattino, nulla della radiosa luminosità del Do maggiore degli ottoni di Liszt nel trionfo del *Tasso* o nella apoteosi della *Battaglia degli Unni*, ma la definitiva perdita di una luce che non tornerà più: il mattino ingannevole suggerito da Marston.

2. Alcuni rilievi analitici

Queste premesse permettono di evidenziare alcuni particolari dell’organizzazione del materiale musicale da parte di Schumann:

a) Discontinuità, frammentazione

I cinque *Gesänge der Frühe* sono separati con evidenza da lunghe sezioni di coda, tradizionalmente condotte su prolungati pedali tonali a chiusura di ogni brano. In simili forme multipartite giovanili, più coese, Schumann non chiude segmentando ad ogni pannello il discorso in modo tanto evidente: bastino gli esempi dei *Kreisleriana* (entrambe le versioni, sebbene in modo diverso) e dei *Dauidsbündlertänze* (stesso discorso). La frammentazione dell’op. 133 non è solo da intendersi come relativa autonomia di ognuno dei cinque brani. All’interno della conduzione della frase spesso “parlano” due soggetti, o meglio lo stesso soggetto sembra spezzarsi, rifrangersi, sdoppiarsi, perdere identità. Eccone due esempi:

Primo esempio: *Gesänge* n. 1, bb. 27-35

Giustamente Marston colloca qui l'*Hohepunkt* del brano, in cui corrono parallele ma non coincidenti due “velocità” del medesimo discorso, due strade di sviluppo divaricate: la prima (verso Sol maggiore) imboccata e subito abbandonata; la seconda, che dopo la deviazione-interruzione a Sol riparte come nulla fosse accaduto, e subito riporta a casa riprendendo il pedale di dominante di Re maggiore (*la*) accennato e subito abbandonato già a b. 27-28; la dinamica, con l'improvviso *piano* di b. 30/3, rende ancor più evidente questa idea:

Es. 2 (a-b-c). *Gesänge der Frühe*, n. 1, bb. 27-35 e due diverse ipotesi di discorso senza deviazioni

L'es. 2b mostra lo stesso estratto del precedente senza la deviazione verso il IV grado, con un lieve aggiustamento del decorso fraseologico, che ne “regolarizza” la conduzione. L'es. 2c mostra invece l'ipotesi di una prosecuzione della “strada deviante” a Sol maggiore fino alla sua logica conclusione cadenzante.

Comparando gli Es. 2a e 2b emerge un altro elemento di discontinuità, frammentazione, contraddizione e sdoppiamento del discorso: a b. 32/4 il *re*⁴ melodico è parte della linea già esposta in inizio (cfr. b. 8/4), che lascia intuire o prevedere un proseguimento di tale linea già nota (ossia la discesa *re-do#-si-la#*). Ma ancora una volta il discorso viene lasciato sospeso, la linea viene interrotta, il prevedibile proseguimento si perde, per riemergere-

re nella voce di contralto solo a b. 35. Mentre in una voce intermedia e solo intuibile riecheggia “in anticipo” il tema iniziale aperto dalla quinta ascendente *re*²-*la*² (segnalato fra la sesta e la settima battuta dell’es. 2a dalla linea tratteggiata fra i pentagrammi). Il tempo della melodia principale viene così interrotto; il tempo dell’inciso tematico “anticipato” è solo fuggacemente alluso, il tempo della ripresa del tema iniziale (da b. 33/2, nella voce intermedia di tenore) viene rifratto in quattro voci in canone stretto e quasi nascosto alla percezione. Non si tratta solo di una polifonia virtuale, alla quale la scrittura schumanniana ci ha abituato fin dai lavori giovanili; è una reale sovrapposizione di tempi e sviluppi discorsivi, che non trovano unità né sincronia e restano quindi disconnessi e contraddittori.

Con questa lettura, idealmente eliminando la deviazione a Sol maggiore/Mi minore (es. 2b), il *la*⁴ di b. 27 sostenuto dall’armonia di tonica principale in posizione di quarta e sesta può realmente essere considerato un prolungamento del *la*³ iniziale (ipotesi già discussa da Marston) inteso come consolidamento di lunga portata del *Kopfton*, inizio (♩) della linea discendente alla tonica Re. La conseguente «dissonanza metrica»¹³ delle due ultime strofe quindi non è altro che la conseguenza di superficie di quel prolungamento del La, lasciato poi risuonare negli echi frammentati della quinta e ultima strofa (bb. 32-38). Quindi il *sol*⁴ di bb. 29-30, è vero, può essere inteso come ♩ della *Urlinie* discendente interrotta, come ipotizza Marston; ma preferirei intenderlo né più né meno che come una deviazione, una strada sbagliata, una contraddizione che viene lasciata irrisolta: quel *sol*⁴ rimane sospeso e la sua risoluzione a *fa*^{♯3} a b. 38 suggerita da Marston può effettivamente risultare percepibile, ma viene immediatamente contraddetta dal ritorno al *la*³ nella voce di contralto alla stessa b. 38 (2° quarto), che “perfora” la conduzione lineare e ripristina la sospensione del ♩ . La apparente risoluzione conclusiva a *Fa*[♯], se inserita nella ampia dimensione che travalica la doppia stanghetta e si collega al successivo *Gesang* n. 2, può così ridursi alla semplice funzione di articolazione di superficie del prolungamento del La; tale prolungamento infatti prosegue attraverso l’intero brano successivo, dove rimane sospeso e irrisolto fino alla fine.

L’idea che in questo primo brano “debba” necessariamente rintracciarsi un movimento regolare, sebbene non completo, della *Urlinie* (o almeno una tendenza al movimento discendente) parte dalla convinzione che

13. «Dissonanza metrica» è definizione introdotta da Harald Krebs [Krebs 1999, 45]; ne parla anche Rossana Dalmonte in questo stesso numero.

Schumann pensi una conduzione organica del livello profondo del discorso, una *Umlinie* comunque conservata nella sua conformazione tradizionale, mantenendosi all'interno dei confini della sintassi comune; il mio suggerimento, ovviamente passibile di discussione, è invece che il pensiero del tardo Schumann sia così sconvolgente che anche i movimenti del livello profondo ne vengono intaccati, sicché le linee conduttrici vengono frammentate, intrecciate, rese multi-direzionali, discontinue e, per l'analista, ingannevoli. In una parola, contraddittoria non è solo la superficie melodico-armonica del suo discorso, ma la discontinuità disorientante influenza persino l'intenzione del movimento lineare profondo. La crisi del linguaggio classico, e l'evasione dai suoi limiti operata dall'interno delle sue stesse strutture, giungono qui a intaccare fin le radici del pensiero lineare-tonale. È, in altri termini, quella «catastrofe» dei fondamenti del linguaggio e dello stesso vocabolario condiviso, indicata da Adorno e da Broch.

Secondo esempio: Gesänge n. 4, secondo periodo, bb. 16/3-26/1

Questo secondo esempio mostra invece una serie di deviazioni di superficie, di incisi che creano “dissonanza metrica” e provocano una discontinuità del discorso logico



Es. 3a. *Gesänge der Frühe*, n. 4, bb. 16-26



Es. 3b. Riduzione ipotetica delle deviazioni/duplicazioni sovrapposte

L'es. 3b ricostruisce la frase senza le deviazioni e gli inserti di “dissonanza metrica”, ovviamente con l'effetto di annullare la qualità artistica che distingue lo stile schumanniano da ogni altro.

b) «Doppia tonalità»¹⁴ e tonalità parallele; tempi armonici non sincronizzati

Esempi sono già stati mostrati da Marston: la sua proposta di doppia interpretazione della grande dimensione del n. 1 rientra in questo campo. Un ulteriore esempio di doppia tonalità è nella congiunzione del quarto con il quinto *Gesang*: nella grande coda del quarto (bb. 43-52) la reale tonica rimane a lungo ambigua fra il Si maggiore e la tonalità d'impianto Fa# maggiore, rimane quindi l'incertezza se intendere il passo come una ripetuta cadenza perfetta (in Si) o plagale (di Fa#). La stessa ambiguità di tonica apre il quinto brano, dove è assolutamente impossibile prevedere che in sole otto armonie il Fa# iniziale cadenzi alla tonica principale Re maggiore. E questa complessa costruzione di “doppie tonalità”, significativamente, delimita le due terze della tonica principale dell'intero ciclo (Re), quella inferiore (Si) e quella superiore (Fa#).

Non mancano poi esempi di tonalità parallele nella piccola dimensione: ne trovo nel terzo brano, il “canto” “dei corni” (monotonalità, ma a tempi sfasati fra mano destra e mano sinistra), nel quarto (risoluzione cadenzale ambigua e conduzione delle parti inusuale) e, in modo diverso ma forse ancor più chiaramente, nel quinto “canto”:

La magg. V I V I^{4/3} V⁷ I V⁷ I⁷ IV⁹⁻⁷ II V I

La magg. V I V I----- I⁷ IV⁹--IV⁷ I² [II⁷⁻⁹] V⁷ I.... I

Es. 4a. *Gesänge der Frühe*, n. 3, bb. 38-43

14. La nozione di “doppia tonalità” (*Doppeltonalität*) è stata introdotta da Edler [2008, 191].



Es. 4b. *Gesänge der Frühe*, n. 4, bb. 36-42 (ambiguità di risoluzione a Si minore e a Fa# V7)

Anche questi elementi rientrano nel medesimo indirizzo di frammentazione e rifrazione del soggetto, che abbiamo visto nella conduzione fraseologica. Anche queste sono quindi estreme manifestazioni della situazione dell'io biografico del compositore, trasmesso nel materiale musicale attraverso una grammaticalizzazione, una traduzione di contenuti esistenziali nella sintassi musicale. Qui torna alla mente quel commento di Roland Barthes (parla delle composizioni pianistiche dei tardi anni Trenta, ma il rilievo è adeguatissimo anche ai *Gesänge der Frühe*) per cui Schumann si spinge fino al limite estremo del sistema logico-linguistico della sintassi tonale, ma non giunge mai ad infrangerlo, mai supera questo limite.

c) Inserti estranei, incisi aggiunti nella conduzione del discorso musicale

Schumann usava scritture di questo genere già negli anni Trenta; ma ora questi incisi estranei divengono talmente prolungati ed evidenti che, ancora una volta, generano un disorientamento e una frammentazione di strutture altrimenti assai coese e convenzionali: esempio eloquente è la lunga sospensione del VI bemollizzato sul pedale di dominante che conclude il n. 5 (bb. 26-27). La contraddizione è data dalla dinamica: nel “salto” o “sospensione” del sesto grado abbassato Schumann anziché esitazione chiede all'esecutore un deciso *crescendo* dinamico; ma al termine del *crescendo*, quando il *forte* dovrebbe rendere chiaro il ritorno alla strada maestra, immediatamente tutto si smorza in un improvviso *piano* (b. 29). È ancora una contraddizione fra la conduzione della sintassi tonale e quella della sintassi dinamica, opposta al decorso discorsivo che istintivamente, in una logica sintattica forte e indiscussa, suonerebbe più connaturato alla conformazione della fraseologia:

sospensione al VI abbassato

Re magg. V VI b V I V

Si b magg. I V I

Es. 5a. *Gesänge der Frühe*, n. 5, bb. 25-32 (sospensione-intreccio di La maggiore/Si bemolle maggiore per enarmonia)

Es. 5b. Ipotesi di “normalizzazione” senza la sospensione al VI abbassato; taglio delle bb. 26-27

d) *Intrecci di significati per citazioni e allusioni interne.*

Qui nella forma di autoallusione per scritture analoghe fra composizioni diverse (tempo fa era di moda parlare di “intertestualità”), atte a suggerire ambiti significanti, senza giungere tuttavia a quelle precise semantizzazioni che s’incontrano in altri gruppi di precedenti sue opere interrelate

(ho già parlato di questa pratica di “centonizzazione” nella precedente produzione schumanniana). I casi che possono interessare, seppure assai meno frequenti che nella produzione degli anni precedenti, sono tratti perlopiù dalle *Faustszenen* che stava completando negli stessi mesi del 1853:

Nell’ultima parte delle *Faustszenen*, all’invocazione del *Pater estaticus* in contemplazione del “Gioioso incendio eterno” (*Ewige Wonnebrand*) dell’amore di Dio, risponde la *Mater Gloriosa*: il dialogo è avvolto da un disegno persistente di violoncelli e viole; questo disegno è una amplificazione sviluppata del disegno del *Gesang* op. 133, n. 2

The musical score is for the beginning of the Pater Ecstaticus song. It is in G major and 3/4 time. The tempo is marked "Ziemlich langsam" and "Etwas bewegter". The score is for a tenor voice (Pater Ecstaticus) and piano accompaniment. The piano part includes a solo for the first violin (I vc solo) and a melody for the violoncello and viola (vc + vcl, vlc). The lyrics "E - wi - ge Won - ne - brand, glu - hen - des Lic - be - bund," are written under the vocal line.

Es. 6. R. Schumann, *Faustszenen*, III parte: canto del Pater Ecstaticus (inizio)

L’andamento accordale con melodia a gradi congiunti, nella stessa parte conclusiva delle *Faustszenen*, accompagna il *Dottor Marianus* nel conclusivo inno di lode all’eterno femminile (*Das ewig Weibliche*); i *Gesänge der Frühe* sono attraversati da simili teorie di blocchi accordali, in cui “canto” e “preghiera” giungono a identificarsi

[Langsam]

Dr. Marianus
(basso)

p

Dir, der Un - be - rühr - ba - ren, — ist en-sicht be - nom - men,

[Langsam]

vc-vlc-fg

p

Es. 7. *Faustszenen*, III parte: canto del Dr. Marianus (inizio)

La stessa scrittura ricorre fin nell’ultimo pensiero musicale da Schumann affidato al pianoforte, il cosiddetto *Geistesthema* (tema degli spiriti), che Brahms userà per le sue Variazioni per pianoforte a quattro mani op. 23. Questo tema riprende anche, semplificata, la “dissonanza metrica” del *Gesang* op. 133, n. 1

p

Es. 8. R. Schumann, *Geistesthema* (1854) (inizio)

Op. 133 n°5
bb. 1-4

Faustszenen
Dr. Marianus

Geistesthema

Es. 9. Analogie lineari fra *Gesänge der Frühe* op. 133/5 bb. 1-4 e i due esempi precedenti

Se ne può concludere una ulteriore interpretazione autobiografica: nel presentimento della più profonda crisi, alla vigilia della definitiva decaden-

za psichica, Schumann affida a materiali musicali collegati alla lode dell'eterno femminile (da Goethe come da Hölderlin), intrecciati a ideali riferimenti all'allontanamento dalla realtà, l'espressione della sua personale reazione e della chiusura al mondo, nel momento del naufragio della personale vicenda esistenziale e matrimoniale. Il canto di lode alla donna eterna, immortale ma non terrena, può ancora quindi essere una delle componenti tematiche di questa opera estrema.

e) Sostanza polifonica dell'idea musicale

Questa intenzione è chiara e consueta già in molti dei passi accordali nelle composizioni precedenti (per tutti valgano gli esempi del Finale dal Quintetto op. 44 o, ancor più, il n. 4 dai *Bunte Blätter* op. 99¹⁵); ma altrettanto chiara è la predisposizione di molte melodie schumanniane al trattamento contrappuntistico polivocale.¹⁶ Molto bene lo comprese Johannes Brahms, come dimostra l'inizio della sua composizione per coro a cappella *Dem dunkeln Schoß der heiligen Erde*, WoO 20,¹⁷ costruita sul tema del primo dei *Gesänge der Frihe* liberamente modificato. Brahms opera qui una incisiva mutazione della struttura intervallare, realizzando poi una ponderosa costruzione canonica:

15. Più precisamente si tratta del primo dei tre *Albumblätter* (1841), che costituiscono la seconda parte dei *Bunte Blätter* op. 99; Brahms comporrà su questo tema il ciclo di variazioni per pianoforte op. 9, dove svilupperà intensivamente le potenzialità contrappuntistiche della scrittura accordale schumanniana.

16. Già Marston e Dalmonte, in questo stesso volume, hanno commentato la proposta di Waldura [1993], secondo la quale il primo *Gesang* ha una conformazione essenzialmente polifonica, per cui la conduzione di linee sovrapposte sarebbe il criterio di conduzione molto più forte e portante rispetto alla conduzione di una melodia principale o alla concatenazione armonica.

17. Composto circa nel 1880, non viene pubblicato da Brahms e giungerà alle stampe solo nel 1927; il coro è composto su una strofa del lunghissimo testo di Schiller *Das Lied von der Glocke*, parodiato infinite volte e divenuto quasi un luogo comune negativo nella critica letteraria tedesca. Anche la scelta di questo poeta è indicativa della divergenza culturale, oltre che stilistica, fra Schumann e Brahms. Schiller è infatti uno dei poeti del classicismo weimariano più lontani da Hölderlin e questo testo in particolare è un inno alla rettitudine borghese, ossia quella componente della personalità schilleriana meno vivace, che tanto faceva infuriare Nietzsche.

Soprano *p*
Dem dun - keln Schoß der heil - gen Er - de ver -

Alto *p*
Dem dun - keln Schoß der Er - de

Tenor *p*
Dem dun - keln Schoß der heil - gen Er - de

Bass *p*
Dem dun - keln Schoß der Er - de

5
S
traut der Sä - mann sei - ne Saat und hofft, das

A
ver-traut der Sä - mann sei - ne Saat und hofft, das

T
ver - traut der Sä - mann sei - ne Saat und hofft, das

B
ver - traut der Sä - mann sei - ne Saat und hofft, das

Es. 10. J. Brahms, *Dem dunkeln Schoß der heiligen Erde*, coro WoO 20, bb. 1-9

E questo estratto corale di Brahms ci conduce alla fine del nostro percorso; non occorre ricordare che l'edizione delle opere di Schumann curata da Clara e da Brahms stesso ha reso disponibile molta musica fin'allora rara o ignota, ma che non sempre la loro "normalizzazione" ha reso giustizia alla scrittura visionaria di Robert. La riscrittura corale di Brahms del tema "del mattino" realizza ancora più incisivamente lo stesso procedimento di "simmetrizzazione", e priva il tema schumanniano di ogni implicazione soggettiva e contenutistica, lo rende del tutto oggettivo "normalizzandone" la struttura. Ciò è dovuto al fatto che Brahms concepisce quel tema appunto come nucleo strutturale per una costruzione esplicitamente polifonica, struttura profonda alla quale Schumann si limita invece

ad alludere contraddittoriamente. La “normalizzazione” di Brahms genera una sequenza di quarte simmetriche, che ricordano celebri strutture monointervallari come il finale della sua Quarta Sinfonia, laddove nell’originale schumanniano la linea generava una alternanza asimmetrica di intervalli diversi:



Es. 11. J. Brahms, *Dem dunkeln Schoß der heiligen Erde*, coro WoO 20, bb. 1-8 (indicazione della struttura monointervallare del tema iniziale)

La stessa “normalizzazione” avviene nel parametro metrico, che in Brahms non ha l’ambiguità dell’originale pianistico (vedi ancora Es. 10). Ciò che va perduto è esattamente quella «incertezza [...] del testo schumanniano, raccolto contraddittoriamente in un eccesso, in uno scarto» [Barthes 2001c, 290]. E questo intento regolarizzante, che riconduce la destrutturazione del “vocabolario” e della “sintassi” del tardo Schumann entro i limiti del linguaggio tradizionale, è concretamente testimoniato dalla scelta del testo schilleriano, forse il più lontano dalla lettura antagonista “adorniana” che qui abbiamo applicato ai *Gesänge der Frühe*. Nel lunghissimo *Lied von der Glocke* Schiller alza un «inno alla rettitudine borghese e alla tranquilla felicità familiare» (e non sfugga quanta distanza separa questa attitudine dalla crisi sociale e familiare vissuta da Schumann nei giorni della composizione dell’op. 133), con l’immagine della donna come «virtuosa precettrice del focolare» e quella dell’uomo operoso e pronto a scendere sul campo di battaglia per difendere l’ordine con la sua «vita fiera» [Kindl 2001, 96]. Ecco dunque la strofa scelta da Brahms, in effetti una delle migliori del poema sebbene il tema fideistico e non immune da possibili interpretazioni razziali getti un’ombra ben poco consona alle contraddizioni del tardo Schumann:

Dem dunkeln Schoß der heiligen Erde Vertrauen wir der Hände Tat, Vertraut der Sämann seine Saat Und hofft, daß sie entkeimen werde Zum Segen, nach des Himmels Rat. Noch köstlicheren Samen bergen Wir trauernd in der Erde Schoß Und hoffen, daß er aus den Särgen Erblühen soll zu schönern Los.	Nell’oscuro seno della sacra terra Noi confidiamo con l’azione delle nostre mani, Il seminatore ha fede nel suo seme E spera che possa sbocciare in una benedizione, per volere del cielo. Noi racchiudiamo un seme ancor più prezioso Soffrendo nel seno della terra E speriamo che fuori dalle tombe Fiorirà una stirpe migliore.
--	---

Marston nota come i *Gesänge der Frühe* siano frutto di un particolare momento, poco dopo il primo incontro con Brahms, in cui Schumann sente il bisogno di indicare «vie nuove» non come rinnovamento radicale, come rifondazione dal grado zero, ma all’opposto come recupero della storia e in particolare come ritorno al contrappunto bachiano. La riscrittura per coro del tema iniziale suona come una risposta implicita da parte di Brahms, un avallo e una conferma di quella necessaria fondazione delle «nuove vie», la chiusura di un cerchio che era partito dal tema schumanniano implicitamente contenente sin dall’origine un «fugal potential» (Marston). Brahms rende esplicita l’origine contrappuntistica d’ascendenza bachiana, realizza quel «potenziale» indicato da Marston. Ma laddove Schumann ne aveva scardinato la sintassi nella direzione di un individualismo difficile e quasi pietroso, rifiutando la pura bellezza sonora a favore di un “vocabolario” sconvolto da dissonanze armoniche, lineari e metriche, Brahms riporta tutto al linguaggio oggettivo, alla costruzione di un ordine fondato *nella* tradizione.

Il *Gesang* op. 133, n. 1 termina con una allusione, liberamente reinterpretata, ad una prassi tradizionale nella scrittura della fuga: uno stretto sul soggetto principale. Anche in questo caso Brahms segue il modello e, come Schumann, avvia dopo le prime 16 battute una scrittura riconducibile alla prassi dello stretto. Più precisamente Brahms scrive un doppio stretto: dapprima in modo più convenzionale (bb. 17 e segg.), successivamente in modo più allusivo e creativo utilizzando un solo inciso del soggetto (le prime tre note, continuamente modificandone il rapporto intervallare; bb. 25 e segg.). Ma come nel modello schumanniano, anch’egli subito dirotta il discorso verso una complessa frase cadenzante conclusiva.

Con questo sviluppo brahmsiano, la tarda opera di Schumann viene depauperata della ampia risonanza biografica, soggettiva ed espressiva, nonché della asistemica conformazione scarsamente definibile in termini analitici.

Rimangono due rilievi necessari, che ci riportano a quanto affermato nella parte iniziale di questo scritto. Anzitutto una sorprendete analogia del contenuto significativo dei *Gesänge der Frühe* con il Salmo 56, tradizionalmente intitolato *Pregiera del mattino* o anche *Canto del mattino*:

Pietà di me, pietà di me, o Dio,
in te si rifugia l’anima mia;
[...]
Hanno teso una rete ai miei piedi,

hanno piegato il mio collo,
hanno scavato davanti a me una fossa,
ma dentro vi sono caduti.

Saldo è il mio cuore, o Dio,
saldo è il mio cuore.

Voglio cantare, voglio inneggiare:
svégliati, mio cuore,
svegliatevi, arpa e cetra,
voglio svegliare l'aurora.

Ti loderò fra i popoli, Signore,
a te canterò inni fra le nazioni:

grande fino ai cieli è il tuo amore
e fino alle nubi la tua fedeltà.

Innàlzati sopra il cielo, o Dio,
su tutta la terra la tua gloria.

In questo Salmo spiccano tre elementi fondamentali che rimandano in modo impressionante al senso dei *Gesänge der Frühe* schumanniani: la denuncia di una lacerazione interna di Israele, di una *contraddizione* interiore del salmista fra ciò che viene sentito come proprio e ciò che si percepisce come estraneo, due opposti che il soggetto non è più in grado di tenere distinti; il senso di *disorientamento* generato dal vagare senza più luoghi fissi del salmista come del compositore alla ricerca della perduta luce di Diotima, quel “vagare nella notte” tanto sofferto e frequente in Schumann come in Hölderlin; la volontà di cantare del salmista (nella cattività babilonese, nella realtà *fremde*) nonostante le trafitture della realtà, quel *desiderio di canto* come sublimazione e liberazione dal mondo, che abbiamo rintracciato anche nei *Gesänge der Frühe*. Il salmista al termine reagisce e si apre al dialogo con Dio, a cui vuole rivolgere canti e suoni di arpe come nelle cinque sezioni schumanniane. Non sono in grado di affermare che Schumann conoscesse il Salmo 56, cosa d'altronde più che probabile; né posso affermare che il collegamento sia intenzionale. Ma l'impressionante analogia di contenuti può offrire un'ulteriore conferma dei significati autobiografici nascosti, allusivi e segreti, nel momento più profondo della crisi esistenziale del compositore; un momento in cui la salvezza dell'eterno femminile svanisce e la crisi del «sintomo» (quel meccanismo che secondo alcuni psicologi ha la funzione di mantenere un equilibrio con la realtà

esterna e con i suoi oggettivi cambiamenti) ha spinto Schumann sull'orlo della catastrofe.

In secondo luogo, nel modo di procedere è stata qui infranta una regola che qualche teoria analitica ritiene legittimamente fondamentale, quella di indagare una composizione o un ciclo nella sua interezza, senza la quale nulla possa essere compreso. La scelta di procedere invece per rilievi puntuali e non continuativi, per focalizzazioni episodiche e non per grandi sintesi totalizzanti, spero non verrà interpretata come una semplice superficialità da parte di chi vuole prendere scorciatoie. La tesi, che può non essere condivisa, ma che viene posta a fondamento di tale modo di procedere, sta nella convinzione che i metodi analitici che mirano alla comprensione olistica non “funzionino” del tutto con la musica del tardo Schumann, quei metodi che partono dal presupposto della necessaria organicità di un'opera qualunque essa sia. L'ultimo Schumann deriva da una disillusione, da una delusione e da un regresso, che lo allontanano dalla prospettiva dell'opera classica, organica e continuativa, che pur lo aveva attratto nel decennio 1840-1850. La ricaduta nel frammentismo e nell'isolamento individuale (la dismissione della comunicazione verso l'esterno e il «disinteresse alla bellezza e all'effetto sul pubblico» di cui parla Broch; l'«esilio autoimposto», la «feroce militanza contro il proprio tempo» di cui parla Said) necessitano di una interpretazione che oltrepassi l'analisi del materiale, che includa biografia, evoluzione storico-culturale generale, evoluzione stilistica e artistica personale, ecc. E per fare questo si è ritenuto necessario collegare alcuni elementi di poetica e di stile con particolari dettagli del discorso, già di per sé non unitario nella sua essenza e nella sua pianificazione sintattica profonda (quella «frammentarietà irrisolta e priva di sintesi» che Said deduce dalla filosofia della tardività di Adorno); collegando quindi elementi di pura intenzione ermeneutica a rilievi di origine analitica. Troppa ambizione forse; ma nelle intenzioni si tratta solo di una diversa via per arrivare a comprendere opere tanto enigmatiche, che la sola indagine sul materiale a mio avviso difficilmente coglierebbe.

BIBLIOGRAFIA GENERALE

- ADORNO T. W. (2001), *Beethoven. Filosofia della musica*, a cura di R. Tiedemann, Einaudi, Torino (ed. orig. *Beethoven. Philosophie der Musik*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1993).
- ADORNO T. W. (2009), *Teoria estetica*, a cura di F. Desideri e G. Matteucci, Einaudi, Torino (ed. orig. *Ästhetische Theorie*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1970).
- AGAMBEN G. (2010), *Disappropriata maniera*, in Id., *Categorie italiane. Studi di poetica e di letteratura*, Laterza, Roma-Bari, 82-95.
- APPEL B.R. (cur., 1993), *Schumann in Düsseldorf. Werke – Texte – Interpretationen*, Schott, Mainz.
- APPEL B.R. (1998), *Robert Schumanns "Album für die Jugend", Einführung und Kommentar*, Schott, Zürich-Mainz.
- APPEL B.R. (cur., 2006), *Robert Schumann in Endenich (1854-1856). Krankenakten, Briefzeugnisse und zeitgenössische Berichte*, Schott, Mainz.
- BARONI M.-DALMONTE R.-JACOBONI C. (1999), *Le regole della musica. Indagine sui meccanismi della comunicazione*, EdT, Torino.
- BARTHES R. (2001), *L'ovvio e l'ottuso. Saggi critici III*, Einaudi, Torino (ed. orig. *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Éditions du Seuil, Paris 1982).
- BARTHES R. (2001a), *Il canto romantico*, in Barthes 2001, Parte II, cap. V, 274-280.
- BARTHES R. (2001b), *Amare Schumann*, in Barthes 2001, Parte II, cap. VI, 281-286.
- BARTHES R. (2001c), *Rasch*, in Barthes 2001, Parte II, cap. VII, 287-299.
- BELEI S. (2007), *Lecture dei Lieder su testi di Elisabeth Kulmann, op. 104*, in Salvetti 2007a, 153-163.
- BROCH H. (1965), *Lo stile dell'età mitica*, in *Poesia e conoscenza*, Lerici, Milano, 313-333.
- BURNHAM S. (2011), in R.-M. Kok-L. Turnbridge (cur.) *Rethinking Schumann*, Oxford University Press, New York-Oxford, 411-430.
- CARONE A. (cur., 2006), *La narratologia musicale. Applicazioni e prospettive*, Trauben, Torino.

- CROCE B. (1932) *Storia d'Europa nel secolo decimonono*, a cura di G. Galasso, Adelphi, Milano 1991 (ed. orig. Laterza, Bari 1932)
- DALE K. (1952), *The piano music*, in G. Abraham (cur.), *Schumann. A symposium*, Oxford University Press, London, 12-97.
- DALMONTE R. (1996), *La melodia del violino solista nelle Sonate opera V di Corelli*, in S. La Via (cur.), *Studi corelliani V*, Olschki, Firenze, 251-281.
- DAVERIO J. (1987), *Schumann's 'Im Legendenton' and Friedrich Schlegel's Arabeske*, «19th Century Music», 11/2, 150-163.
- DAVERIO J. (1997a), *Madness or prophecy? Schumann's Gesänge der Frühe, Op. 133*, in D. Witten (cur.), *Nineteenth-century piano music. Essays in performance and analysis*, Garland, New York and London, 187-204.
- DAVERIO J. (1997b), *Robert Schumann. Herald of a "new poetic age"*, Oxford University Press, New York-Oxford.
- DAVERIO J. (2007), *Songs of dawn and dusk: Coming to terms with the late music*, in B. Perrey (cur.), *The Cambridge companion to Schumann*, Cambridge University Press, Cambridge, 268-291.
- DELIÈGE I. (1998), *Wagner "Alte Weise". Une approche perceptive*, «Musicae Scientiae» special issue, 63-90.
- DRAHEIM J. (1993), *Das Cellokonzert a-Moll op. 129 von Robert Schumann: neue Quellen und Materialien*, in Appel 1993, 249-264.
- DRAHEIM J. (2006), *Robert Schumanns Bunte Blätter und Albumblätter op. 99 und op. 124*, in U. Jung-Kaiser-M. Kruse (cur.), *Schumanns Albumblätter*, Olms, Hildesheim, 125-144.
- DUNSBY J. (1983), *The multi-piece in Brahms: Fantasien Op. 116*, in R. Pascall (cur.), *Brahms. Biographical, documentary and analytical studies*, Cambridge University Press, Cambridge, 167-89.
- EDLER A. (1982), *Der nordelbische Organist. Studien zu Sozialstatus, Funktion und kompositorischer Produktion eines Musiker-berufes von der Reformation bis zum 20. Jahrhundert*, Bärenreiter, Kassel.
- EDLER A. (1991), *Schumann e il suo tempo*, EdT, Torino (ed. orig., *Robert Schumann und seine Zeit*, Laaber Vg., Laaber 1982).
- EDLER A. (1993), *Anmerkungen zu Struktur und Funktion von Schumanns Konzert-Allegro op. 134*, in Appel 1993, 417-436.
- EDLER A. (2002), *Aspekte von Schumanns Begriff der musikalischen Bildung*, in B.R. Appel u.a. (cur.), *Schumanniana nova. Festschrift für Gerd Nauhaus*, Studio Vg., Sinzig, 190-209.
- EDLER A. (2004), *Gattungen der Musik für Tasteninstrumente*, in *Handbuch der musikalischen Gattungen*, Bd. 7, Teil 3, Laaber Vg., Laaber.

- EDLER A. (2008), *Robert Schumann und seine Zeit*, überarbeitete und erweiterte Auflage, Laaber Vg., Laaber.
- EDLER A. (2010a), «Im Innersten aufregend». *Schumann und der «Revolutionsprophet» Titus Ullrich*, in T. Synofzik-H.G. Ottenberg (cur.), *Schumann und Dresden* (Bericht über das Symposium «Robert und Clara Schumann in Dresden – biographische, kompositionsgeschichtliche und soziokulturelle Aspekte», Dresden 2008), Dohr, Köln.
- EDLER A. (2010b), *Poetische und politische Religiosität bei Schumann*, in *Robert Schumann. Persönlichkeit – Werk – Wirkung*. Konferenz Leipzig 2010 (in corso di stampa) [edizione parziale in «Neue Zeitschrift für Musik» 171/4, 46-51].
- EICKER I. (1995), *Kinderstücke. An Kinder adressierte und über das Thema der Kindheit komponierte Alben in der Klavierliteratur des 19. Jahrhunderts*, Gustav Bosse, Regensburg.
- FOCHERT A. (1993), *Schumanns Spätwerk in der wissenschaftlichen Diskussion*, in Appel 1993, 9-23.
- GEYER F. (1848), *Die Musik als sociale Kunst*, «Neue Berliner Musikzeitung» 2, 30.
- GRAF G. (1993), *Gottesbild und Politik. Eine Studie zur Frömmigkeit in Preußen während der Befreiungskriege 1813-1815*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen.
- HOFFMANN E.T.A. (1819), *Kreisleriana*, in *Fantasiestücke in Callot's Männer*, Zweiter Theil, Kunz, Bamberg.
- JOACHIM J. (1911), *Briefe von und an Joseph Joachim*, a cura di J. Joachim e A. Moser, Vol. 1, Julius Bard, Berlin.
- KAPP R. (1981), *Einführung und Analyse*, in *Robert Schumann: Sinfonie Nr. 3 Taschenpartitur*, Schott-Goldmann, München.
- KAPP R. (1984), *Studien zum Spätwerk Robert Schumanns*, Hans Schneider, Tutzing.
- KAPP R. (1993), *Schumann nach der Revolution. Vorüberlegungen, Statements, Hinweise, Materialien, Fragen*, in Appel 1993, 315-415.
- KINDL U. (2001), *Storia della letteratura tedesca. 2. Dal Settecento alla prima Guerra mondiale*, Laterza, Bari-Roma.
- KNECHTGES I. (1985), *Robert Schumann im Spiegel seiner späten Klavierwerke*, Bosse, Regensburg.
- KNECHTGES OBRECHT I. (2005), *Gesänge der Frühe, Op. 133*, in H. Loos (cur.), *Robert Schumann. Interpretationen seiner Werke*, Laaber Vg., Laaber, 305-308.
- KNECHTGES OBRECHT I. (2006), *Spreu oder Weizen; Robert Schumanns Klavierversammlungen Bunte Blätter op. 99 und Albumblätter op. 124*, in U. Tadday (cur.), *Der späte Schumann*, Richard Boorberg Vg., München, 89-96.

- KREBS H. (1999), *Fantasy pieces. Metrical dissonance in the music of Robert Schumann*, Oxford University Press, Oxford-New York.
- KROENER B. R. (2000), 'Nun danket alle Gott'. *Der Choral von Leuthen und Friedrich der Große als protestantischer Held. Die Produktion politischer Mythen im 19. und 20. Jahrhundert*, in G. Krumeich-H. Lehmann (cur.), "Gott mit uns". *Nation, Religion und Gewalt im 19. und frühen 20. Jahrhundert*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 105-134.
- KRUMMACHER F. (1995), *Requiem für Mignon. Goethes Worte in Schumanns Musik*, in K. Hortschansky (cur.), *Gedenkschrift für Bernd Baselt*, Vg. des Handelhauses, Halle/s, 261-287.
- KUGLER F. (1841), *Geschichte Friedrichs des Großen. Gezeichnet von Adolph Menzel, Weber*, Leipzig (Nuova ed., Seemann, Leipzig 2008).
- LENK K. (1985), *Robert Schumanns Dresdner Jahre 1844-1850*, Diss. Halle-Wittenberg Universität.
- LENZINI L. (2008), *Stile tardo. Poeti del Novecento italiano*, Quodlibet, Macerata.
- LERDAHL F.-JACKENDOFF R. (1983), *A generative theory of tonal music*, The M.I.T. Press, Cambridge Mass.
- LISZT F. (1855), *Robert Schumann*, in L. Ramann (cur.), *Franz Liszt. Gesammelte Schriften*, Vol. IV, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1882.
- LITZMANN B. (1902-1908), *Clara Schumann. Ein Künstlerleben. Nach Tagebüchern und Briefen*, Breitkopf & Härtel, Leipzig.
- MAHLERT U. (1983), *Fortschritt und Kunstlied. Späte Lieder Robert Schumanns im Licht der liedästhetischen Diskussion ab 1848*, Katzschler, München-Salzburg.
- MARSTON N. (2007), *Schumann's Heroes. Schubert, Beethoven, Bach*, in B. Perrey (cur.), *The Cambridge companion to Schumann*, Cambridge University Press, Cambridge, 48-61.
- MCCORKLE M. L. (2003), *Robert Schumann. Thematisch-Bibliographisches Werkverzeichnis*, G. Henle, München.
- NEWCOMB A. (1987), *Schumann and the late Eighteenth-Century narrative strategies*, «19th Century Music», 11/2, 164-174.
- NIETZSCHE F. (2000) *La gaia scienza. Idilli di Messina*, a cura di S. Giametta, Rizzoli, Milano.
- NIETZSCHE F. (2004), *Aurora. Pensieri su pregiudizi morali*, a cura di G. Colli e F. Masini, Adelphi, Milano.
- POHL R. (1863), *Ein Beitrag zur Statistik der gegenwärtigen Musikzustände und ein Vorschlag zur Güte*, «Neue Zeitschrift für Musik», 59.
- PRINCIPE Q. (2007), *Robert Schumann e la voce di chi perde*, in Salvetti 2007a, 168-176.

- RIEHL W. H. (1855), *Die Familie. Die Naturgeschichte des Volkes als Grundlage einer deutschen Sozial-Politik*, Vol. 3, Cotta, Stuttgart-Augsburg.
- ROSEN. C. (1995), *The romantic generation*, Harvard University Press, Cambridge, Mass.
- ROSTAGNO A. (2007), *Kreisleriana di Robert Schumann*, L'Epos, Palermo.
- ROSTAGNO A. (2008), *Schumann e la fine del periodo artistico goethiano*, in A. Morelli (cur.), *Robert Schumann e i suoi rapporti con lo spazio letterario*, Lim, Lucca, 18-50.
- RÜCKERT F. (1843), *Gesammelte Gedichte*, II/v (1810-1813), Sauerländer, Frankfurt a. M.
- RUWET N. (1966), *Méthodes d'analyse en musicologie*, «Revue Belge de Musicologie», XX, 65-90.
- SAID E. W. (2009), *Sullo stile tardo*, Il Saggiatore, Milano (ed. orig. , *On late style. Music and literature against the grain*, Pantheon, New York 2006).
- SALVETTI G. (cur., 2007a), *I Canti dell'ultimo Schumann*, ETS, Pisa.
- SALVETTI G. (2007b), *I cicli su poesie di Elisabeth Kulmann*, in Salvetti 2007a, 145-151.
- SCHLEGEL F. (1937), *Dialogo sulla poesia*, in *Frammenti critici e scritti di estetica*, a cura di V. Santoli, Sansoni, Firenze.
- SCHLEGEL F. (1998), *Frammenti critici e poetici*, a cura di M. Cometa, Einaudi, Torino.
- SCHREIER A. (2010), "Kollision" und "Verschiebung". Satztechnische Modelle in Liedern Robert Schumanns, «Zeitschrift der Gesellschaft für Musik Theorie», 7/1, 99-110.
- SCHUMANN R.-WIECK C. (1984), *Clara und Robert Schumann. Briefwechsel*, a cura di E. Weissweiler, Stroemfeld-Roter Stern, Basel-Frankfurt a. M.
- SCHUMANN R. (1853), *Neue Bahnen*, «Neue Zeitschrift für Musik», 39, 185-186.
- SCHUMANN R. (1904²), *Briefe. Neue Folge*, a cura di F. G. Jansen, Breitkopf & Härtel, Leipzig.
- SCHUMANN R. (1914), *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, a cura di M. Kreisig Breitkopf & Härtel, Leipzig.
- SCHUMANN R. (1985), *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker* (rist. anast.), a cura di G. Nauhaus-I. Singer, Breitkopf & Härtel, Wiesbaden.
- SCHUMANN R. (1987), *Tagebücher*, a cura di G. Nauhaus , VEB, Leipzig.
- SCHUMANN R. (1993), *Requiem op. 148*, in «Robert Schumann Neue Ausgabe sämtlicher Werke», IV-3, Bd. 3, a cura di B.R. Appel, Schott, Mainz.

- SCHUMANN R. (2000), *Le psaume cent cinquantième op. 93*, in «Robert Schumann Neue Ausgabe sämtlicher Werke», IV-3, Bd. 1, a cura di M. Wendt, Schott, Mainz
- SCHUMANN R. (2008), *Schumann Briefedition*, a cura di H. Dahmen-Th. Synofzik, Dohr, Köln.
- STRUCK M. (1984), *Die umstrittenen späten Instrumentalwerke Schumanns. Untersuchungen zur Entstehung, Struktur und Rezeption*, K. D. Wagner, Hamburg.
- STRUCK M. (1991), *Literarischer Eindruck, poetischer Ausdruck und Struktur in Robert Schumanns Instrumentalmusik*, in B.R. Appel-I. Hermstrüwer (cur.), *Robert Schumann und die Dichter. Ein Musiker als Leser. Katalog zur Ausstellung des Heinrich-Heine-Instituts*, Droste, Düsseldorf, 111-122.
- STRUCK M. (1993), *Kunstwerk-Anspruch und Popularitätsstreben – Ursachen ohne Wirkung? Bemerkungen zum Glück von Edenhall op. 143 und zur Fest-Ouvertüre op. 123*, in Appel 1993, 265-313.
- SWAIN J. P. (1986), *The need of limits in hierarchical theories of music*, «Music Perception», 4/1, 121-147.
- TIMM H. (1990), *Bildungsreligion im deutschsprachigen Protestantismus – eine grundbegriffliche Perspektivierung*, in R. Koselleck (cur.), *Bildungsbürgertum im 19. Jahrhundert*, II, Klett-Cotta, Stuttgart, 57-79.
- TUNBRIDGE L. (2007), *Schumann's late style*, Cambridge University Press, Cambridge.
- TURBA A. (2007), *Lecture dei Lieder su testi di Maria Stuart, op. 135*, in Salvetti 2007a, 177-196.
- ULLRICH T. (1845), *Das Hohe Lied*, Berlin.
- WASIELEWSKI W. J. (1858), *Robert Schumann. Eine Biographie*, Kunze, Dresden (Neudrucke: Breitkopf & Härtel, Leipzig 1880, 1887, 1906).
- WEHLER H.U. (1989), *Deutsche Gesellschaftsgeschichte* (ed. orig. in 2 voll: 1815-1845/49), Beck, München.
- WORTHEN J. (2007), *Robert Schumann. Life and death of a musician*, Yale University Press, New Haven-London.
- WALDURA M. (1993), *Zitate vokaler Frühgesänge in Schumanns Gesänge der Frühe op. 133. Überlegungen zur Deutung eines irritierenden Titels*, in Appel 1993, 37-53.

