

Giuseppe Calvetta

I grandi musicisti dell'epoca aurea

**Liszt, Wagner, Verdi
e il loro tempo**



FRANCOANGELI

Informazioni per il lettore

Questo file PDF è una versione gratuita di sole 20 pagine ed è leggibile con **Adobe Acrobat Reader**



La versione completa dell'e-book (a pagamento) è leggibile **con Adobe Digital Editions**.

Per tutte le informazioni sulle condizioni dei nostri e-book (con quali dispositivi leggerli e quali funzioni sono consentite) consulta [cliccando qui](#) le nostre F.A.Q.

I lettori che desiderano informarsi sui libri e le riviste da noi pubblicati possono consultare il nostro sito Internet: www.francoangeli.it e iscriversi nella home page al servizio “Informatemi” per ricevere via e.mail le segnalazioni delle novità.

Giuseppe Calvetta

I grandi musicisti dell'epoca aurea

**Liszt, Wagner, Verdi
e il loro tempo**

FRANCOANGELI

*In copertina: Edgar Degas, L'orchestra dell'Opera, 1868
Musée d'Orsay, Paris.*

Copyright © 2022 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sul diritto d'autore. L'Utente nel momento in cui effettua il download dell'opera accetta tutte le condizioni della licenza d'uso dell'opera previste e comunicate sul sito www.francoangeli.it.

*alla mia compagna Graziana,
che mi ha seguito con amore e abnegazione
lungo tutto il percorso di questo testo*

INDICE

Prefazione - Un'epoca aurea della musica. I grandi musicisti da Mozart al Novecento, p. 11

Premessa - Apice della musica classico-romantica e del teatro musicale, p. 13

Parte prima Liszt e Wagner.

Musica a programma e dramma musicale in Germania

Introduzione - Dispute musicali nel secondo Ottocento austro-tedesco: neo-tedeschi, wagneriani, brahmsiani, p. 21

Capitolo I - Romanticismo senza frontiere. Liszt e il viaggio, p. 27

1. Una vita intensamente vissuta e intensamente sofferta, p. 27 - 2. A chi appartiene Liszt?, p. 29 - 3. Snodi e viluppi nella parabola lisztiana. Faust e l'eterno femminile. I rapporti con Wagner, p. 34 - 4. Nuovi metodi compositivi e nuovi generi musicali. Liszt e la parafrasi, p. 40 - 5. Opere pianistiche di sua creazione, p. 42 - 6. Parafrasi, trascrizioni, reminiscenze, p. 46 - 7. Opere con orchestra: poemi sinfonici, *Faust* e *Dante-Symphonie*, p. 49 - 8. Le composizioni per pianoforte e orchestra, p. 55 - 9. Musica sacra: *La leggenda di Santa Elisabetta* e *Christus*, p. 57 - 10. Liszt e "il viaggio". La missione dell'artista, p. 60 - 11. I rapporti Liszt-Wagner fra teorie e prassi musicali, p. 63

Capitolo II - Wagner e il dramma musicale: musica e ideologia, musica e mito, musica e magia, p. 69

1. Qual è il vero Wagner? Scrittori, poeti, pensatori e registi di fronte a Wagner, p. 69 - 2. Una vita vissuta "sul filo del rasoio": con-fusione in Wagner tra vita e arte, p. 74 - 3. "Vie nuove": Wort-Ton-Drama, melodia infinita, motivi conduttori. La scoperta di Schopenhauer, p. 77 - 4. Lo scandalo Mathilde Wesendonck. "Non re né imperatore ma dirigere re e imperatori", p. 81 - 5. Il periodo imperiale di Wagner. Lo scandalo Cosima Liszt. I rapporti con Nietzsche. Bayreuth, p. 83 - 6. Ideologia, mito e indagine del profondo nei drammi musicali wagneriani, p. 90 - 7. La natura della musica di Wagner. Wagner visto da Nietzsche, da Baudelaire e dalla critica più avanzata, p. 95

Capitolo III - I drammi musicali wagneriani, p. 101

1. Attività mitopoietica e musica in Wagner. L'orchestra wagneriana, p. 101 - 2. Antinomie inconciliabili: la natura dei personaggi wagneriani, p. 104 - 3. Le tre opere romantiche: *L'Olandese volante*, *Tannhäuser* e *Lohengrin*, p. 106 - 4. "Il Sistema". *L'Anello del*

Nibelungo: Oro del Reno, Valchiria, Sigfrido (atto I e II), p. **110** - 5. Un salto di stile con due capolavori eccentrici: *Tristano e I Maestri Cantori*, p. **117** - 6. Ripresa e conclusione dell'*Anello: Sigfrido* (atto III) e *Crepuscolo degli Dei*, p. **123** - 7. Un'opera senile: *Par-sifal* o l'elogio della castità, p. **125** - 8. L'ideologo, il decadente e il mago. Effetti subliminali e fascinatori nelle opere wagneriane, p. **128**

Parte seconda

La musica strumentale a Vienna.

Brahms e Bruckner

Introduzione - La rinascita della musica da camera e della sinfonia. L'incipiente clima "fin de siècle" a Vienna e in Germania, p. **135**

Capitolo IV - Brahms "il progressivo", p. 137

1. L'uomo, p. **137** - 2. La vita: la giovinezza, il lancio, gli anni di apprendistato, il rapporto con le donne. Una triste maturità, p. **140** - 3. L'artista, p. **146** - 4. I generi musicali praticati e la loro attualità. Nietzsche e Schoenberg all'ascolto di Brahms, p. **153** - 5. La musica. Dall'inizio alla prima maturità (1853-1876). Primi gioielli, p. **157** - 6. Il periodo eroico del lirismo di Brahms (1876-1890). I grandi capolavori orchestrali, p. **164** - 7. Lo stile "estremo" di Brahms nella musica da camera e per pianoforte (1879-1896), p. **169** - 8. Uno sguardo complessivo all'uomo e all'artista, p. **172**

Capitolo V - Bruckner "il regressivo", p. 177

1. Un grande musicista o "un ciclope balbuziente"?, p. **177** - 2. L'impatto sul musicista della Vienna "fin de siècle" e del mondo wagneriano, p. **181** - 3. Le sinfonie. Possibili "chiavi di lettura". Bruckner e i suoi "doppi", p. **186** - 4. Le prime sinfonie: dalla *Sinfonia 00* alla *Seconda Sinfonia*, p. **189** - 5. *Terza, Quarta e Quinta Sinfonia*. Bruckner e la musica wagneriana, p. **190** - 6. *La Sesta Sinfonia* e le altre opere di una svolta: *Quintetto, Te Deum, Salmo XL, Cantata Helgoland*, p. **193** - 7. Le ultime tre sinfonie: *Settima, Ottava e Nona*, p. **195** - 8. Bruckner artista del suo tempo, p. **198** - 9. L'incipiente clima "fin de siècle" a Vienna e in Germania. La "transvalutazione di tutti i valori", p. **200**

Parte terza

Musica classico-romantica e tradizioni nazionali

Introduzione - Il risveglio politico-culturale delle nazionalità e le "scuole nazionali", p. **205**

Capitolo VI - La Russia del "Gruppo dei Cinque" e Musorgskij, p. 209

1. La musica russa, il "Gruppo dei Cinque" e le tendenze cosmopolite, p. **209** - 2. Musorgskij: un uomo dilaniato nel corpo e nello spirito. Un artista incompreso, p. **215** - 3. La poetica di Musorgskij. Alcune specificazioni su linguaggio parlato, realismo e popolo, p. **219** - 4. Le opere compiute: *Boris Godunov, Kovanchina, Quadri di una esposizione, Notte sul Monte Calvo, Liriche per pianoforte*, p. **223** - 5. Visione realistica e visione mitica in Musorgskij. Il dramma della politica e della solitudine, p. **231**

Capitolo VII - Ciaikovskij, un uomo e un artista dilacerati in una società in disfacimento, p. 235

1. *Destino o carattere?* Il motore della drammaturgia musicale ciaikovskiana, p. 235 - 2. *Sesso e carattere.* Il cantore di una società in disfacimento, p. 237 - 3. *Musica e carattere.* Effusione lirica senza freni e culto della forma. Ciaikovskij e Brahms, p. 241 - 4. I criteri per individuare le più riuscite opere di Ciaikovskij: elevata temperie emotiva e materiali musicali adeguati ad esprimerla, p. 244 - 5. I balletti, p. 246 - 6. Le opere liriche: *Eugenio Onieghin, Mazeppa, La Dama di picche*, p. 249 - 7. La musica strumentale. Musica da camera e poemi sinfonici, p. 253 - 8. Due concerti e le ultime tre sinfonie, p. 258 - 9. Ciaikovskij e i generi musicali, p. 262

Capitolo VIII - Dvorak, un musicista ai confini dell'impero, p. 265

1. Dvorak, un musicista naïf?, p. 265 - 2. Una vita apparentemente semplice e laboriosa, p. 267 - 3. Uno sguardo più in profondità nella vita e nell'arte di Dvorak, p. 270 - 4. La musica. Un catalogo nutrito, dislocato su differenti tappe e generi, p. 274 - 5. Musica per orchestra: *sinfonie, poemi sinfonici, danze slave* e altre composizioni, p. 276 - 6. La musica da camera, p. 283 - 7. La musica oratoriale e l'opera lirica *Rusalka*, p. 287 - 8. Dvorak tra i grandi esponenti della musica classico-romantica, p. 291

Parte quarta Verdi e il suo tempo

Introduzione - Verdi e l'Ottocento, p. 297

Capitolo IX - Verdi (1). Formazione e maturazione della drammaturgia verdiana, p. 299

1. Una vita operosa e riservata, p. 299 - 2. Alcuni importanti snodi nella vita e nell'attività di Verdi, p. 302 - 3. Linearità e complessità del teatro verdiano. Alcune acquisizioni critiche fuorvianti sulla sua opera, p. 306 - 4. L'opera come dramma. "Inventare il vero", p. 310 - 5. Tematiche verdiane. Il pessimismo e i suoi antidoti, p. 313 - 6. Le differenti fasi della produzione verdiana, p. 317 - 7. "Gli anni di galera". Da *Nabucco* a *Stiffelio*: *Ernani, I Due Foscari, Macbeth, Luisa Miller*, p. 319 - 8. La seconda fase dell'attività di Verdi. La trilogia popolare: *Rigoletto, Trovatore, Traviata*, p. 330

Intermezzo - La musica italiana tra tradizione e rinnovamento, p. 339

1. Musica e politica in un paese disorientato, p. 339 - 2. Problematiche all'ordine del giorno per i musicisti italiani e tentativi di rinnovamento, p. 340 - 3. Faccio, Boito e il progettato dramma musicale italiano, p. 343 - 4. *Gioconda* di Ponchielli: richiami al passato e annunci del futuro, p. 345 - 5. La "Giovane Scuola Italiana", p. 349 - 6. Un periodo di transizione: *Loreley* e *La Wally* di Catalani, p. 350

Capitolo X - Verdi (2). Verso la maturità e lo stile tardo, p. 355

1. Le ultime due fasi della produzione verdiana, p. 355 - 2. L'ampliamento della drammaturgia verdiana e il ruolo di Parigi, p. 357 - 3. La maturità: dall'essenzialità alla complessità:

Simon Boccanegra, *Ballo in maschera*, *Forza del destino*, p. **361** - 4. L'apice della maturità e della complessità: *Don Carlos*, p. **367** - 5. Verdi e il sublime: *Aida* e *Requiem*, p. **371** - 6. Il tardo stile di Verdi: *Otello* e *Falstaff*, p. **376** - 7. Il posto di Verdi nell'Ottocento italiano ed europeo, p. **383**

Appendice

Verità e interpretazione.

Disquisizioni musicali tra storia, leggende e ideologie

1. L'Ottocento austro-tedesco responsabile dell'avvio di indirizzi critici fuorvianti. Vienna e la musica, p. **388** - 2. Verità e miti con riguardo alla forma sonata. La forma sonata e l'espressione del tragico, p. **392** - 3. Musica assoluta e musica tedesca. Approccio teleologico e riuscita estetica, p. **395** - 4. Opera, dramma musicale e musica strumentale: musica come intrattenimento e musica come elevazione spirituale, p. **399** - 5. Musica e tradizioni nazionali, musica e realismo, musica e decadentismo, p. **402** - 6. Musica, etica, politica e società nell'epoca aurea. Quale rapporto della musica con il mondo?, p. **407**

Prefazione

UN'EPOCA AUREA DELLA MUSICA I GRANDI MUSICISTI DA MOZART AL NOVECENTO

Con il *Concerto per pianoforte K 271* del 1777 – detto *Jeunehomme* dal nome della pianista per la quale Mozart lo compose – comincia la nostra musica, comincia cioè una musica che ancora oggi noi possiamo ascoltare senza spiegazioni o illustrazioni particolari, perché essa corrisponde e si “aggancia” ancora pienamente e naturalmente al nostro gusto e alla nostra più profonda sensibilità. Con Debussy, Mahler e Richard Strauss ad inizio Novecento si conclude questo genere di musica: dopo questa data, essa sarà un'altra cosa.

Con l'*Idomeneo* del 1780, le *Nozze di Figaro* del 1786 e con il *Flauto Magico* del 1791 dello stesso Mozart, e con le opere di Cherubini, Spontini e quindi con Rossini e con Carl Maria von Weber, ha inizio un analogo periodo nell'opera italiana ed in quella tedesca: due generi che, dopo aver raggiunto l'apice nei rispettivi domini con Verdi e Wagner, arriveranno all'epilogo anch'essi, il primo nel 1924 con *Turandot* e con la morte di Puccini, il secondo nel 1919 con *La donna senz'ombra* di Richard Strauss o, se si vuole, con l'incompiuto *Doktor Faust* di Ferruccio Busoni.

In mezzo a queste date si colloca un'epoca che non bisogna esitare a definire aurea della musica, i cui “prodotti” – giova ribadirlo – ancora ci parlano per la loro *attualità* e che figurano tuttora nel *repertorio*.

Tuttavia, tra Mozart e Puccini o tra Beethoven e Mahler non si verifica uno sviluppo lineare e senza traumi della musica. Verso la fine dell'Ottocento cominciano a manifestarsi le prime crepe in un edificio che sembrava solido e duraturo – quello della cosiddetta musica tonale – come conseguenza di qualcosa che si era verificato qualche decennio prima, cioè come conseguenza estrema del famoso *accordo del Tristano* (1865) di Wagner che, attraverso l'uso di alcune soluzioni compositive, su cui ci soffermeremo a suo tempo, aveva iniettato nella musica un tarlo che avrebbe germogliato e portato quindi, prima al denso tessuto armonico tardoromantico, e successivamente alla rivoluzione (atonale, dodecafonica e seriale) di Arnold Schoenberg.

Quest'epoca può essere suddivisa in almeno cinque differenti stagioni:

- “il periodo classico” (1779-1814), che comprende Mozart e il primo (o il primo e secondo) Beethoven;
- il periodo della Restaurazione (1814-1830), che comprende il Beethoven maturo, Rossini, Schubert, C.M. von Weber, Paganini;
- la stagione romantica (1830-1850) con Mendelssohn, Schumann, Chopin, Bellini, Donizetti, il primo Liszt, il primo Wagner e il primo Verdi;

- una quarta stagione, che va dagli anni Quaranta agli anni Novanta dell'Ottocento, rappresentata da quella che si può chiamare seconda generazione romantica e che noi chiameremo piuttosto tardoromantica (1850-1900 circa), e che vede in opera ancora, in una loro seconda stagione creativa, i più anziani Liszt, Wagner e Verdi, e i più giovani Bruckner, Brahms, Musorgskij, Ciaikovskij, Dvorak: il presente volume è dedicato a questo periodo;
- infine un'ultima stagione, che si può far partire convenzionalmente, da una parte, nel 1889, con la cosiddetta *musica moderna* di Mahler, Richard Strauss e Debussy, dall'altra con *Cavalleria rusticana* di Mascagni del 1890 e con il Verismo e Puccini, nella quale quel tarlo, di cui si parlava prima, ha già cominciato ad agire in profondità e con dirompenza, e che si potrà ritenere terminata indicativamente, come già notato, intorno al 1924 con la morte di Busoni e di Puccini.

Queste date, necessariamente indicative, non delimitano solo dei periodi ma anche stili differenti; esse inoltre non figurano in stretta successione ma si accavallano, nel senso che il periodo finale di una stagione musicale scorre parallelo, per alcuni anni, con quello iniziale della stagione successiva. Ciò detto, l'individuazione di un'epoca aurea non vuole assolutamente rappresentare un discrimine nei confronti del periodo che precede e di quello che segue, ma soltanto il riconoscimento di quelli che sono da considerare i veri grandi valori musicali degli ultimi secoli per la loro attualità e per il gradimento del pubblico.

Un'attenzione particolare si è voluta dedicare ad alcuni aspetti non sempre presi in considerazione nei libri di musica: come le *categorie interpretative*, di cui si dovrebbe munire qualunque *ascoltatore informato* di musica che non voglia restare alla superficie delle cose; e ancora, e non meno importante, la illustrazione del *contesto biografico, culturale e spirituale* in cui i grandi musicisti operarono, comprese le *capitali della musica* dell'epoca aurea: tutti aspetti che in certo senso permettono di collocare musica e musicisti dell'epoca anche come uomini (e non solo come astratti compositori di note) in un preciso contesto politico, culturale e sociale. Si tratta nella sostanza di *monografie dei grandi musicisti*, collegate tra di loro da tutti gli elementi storici e culturali necessari.

Le biografie di musicisti e i testi che ne illustrano le opere ed altri importanti studi, da cui sono state tratte specifiche informazioni o valutazioni, sono sempre citati in nota: si tratta in genere di quei testi, vecchi o nuovi che siano, che, a giudizio di chi scrive, rappresentano una tappa importante nella sistematizzazione critica dell'argomento trattato di volta in volta. Al contrario, impressioni e valutazioni di fondo dell'autore non hanno sempre una fonte specifica ed individuabile: esse sono infatti nate e maturate in un lungo periodo di tempo e sulla base di differenti parametri quali l'ascolto delle opere (in primo luogo), le informazioni che accompagnano i dischi, i programmi di sala dei teatri europei frequentati, la lettura di riviste ed altre fonti ancora, che hanno tutte la caratteristica di non essere sempre facilmente individuabili e quindi citabili con riferimento a questo o quel punto specifico dello scritto.

Premessa

APICE DELLA MUSICA CLASSICO-ROMANTICA E DEL TEATRO MUSICALE

In questo Volume saranno presi in considerazione grandi musicisti come Liszt, Wagner, Brahms, Bruckner, Verdi, Musorgskij, Ciaikovskij e Dvorak, e naturalmente alcuni musicisti meno importanti loro contemporanei, che coprono un arco temporale che va indicativamente dagli anni Quaranta alla fine dell'Ottocento, e che tuttora occupano un posto privilegiato nelle sale da concerto, all'opera e nell'ascolto domestico.

Su tutta la musica di questo periodo planano tre ombre, che svolgono, anche se in maniera diversa, una funzione condizionante: sulla musica strumentale austro-tedesca planano le ombre di Liszt e di Wagner; sull'opera in generale ancora quella di Wagner e, per quanto riguarda invece quella italiana, l'ombra di Verdi: tre grandi figure che, dal punto di vista anagrafico appartengono al primo Ottocento, essendo nati tra il 1810 e il 1813, ma che nella seconda metà del secolo diedero sia la parte migliore che quella più avanzata della loro musica.

Sarebbe tuttavia difficile collocare al loro giusto posto questi tre grandi musicisti senza almeno conoscere altri due loro colleghi e, per estensione, la musica francese dell'Ottocento, date le loro ripercussioni sulla musica del resto d'Europa, da cui essi, volenti o nolenti, appresero molto, talvolta senza dirlo, ma che oggi possiamo soltanto definire "sfortunati": Hector Berlioz, ancora noto per qualche sua opera, e Giacomo Meyerbeer, oggi quasi dimenticato ma che nel periodo 1830-1865 ebbe un enorme e incontrastato successo: a tutti gli effetti essi chiudono la prima parte dell'Ottocento e aprono idealmente la seconda.

Dopo le opere teoriche dei primi anni Cinquanta e soprattutto dopo la rappresentazione di *Tristan und Isolde* di Wagner, nulla fu più come prima nella musica europea. Il primo germe di questi cambiamenti rivoluzionari è da ricercare infatti nel famoso "Tristan-Akkord", cioè le prime note del Preludio al *Tristano* (1865) caratterizzate, da una parte, da una sospensione tonale che non conclude la frase musicale, lasciandola in sospeso, dall'altra, dall'uso del cromatismo (cioè dei mezzi toni): soluzioni che danno entrambe l'impressione di un flusso musicale senza fine, quasi un amplesso prolungato all'infinito.

Tendenze di questo tipo sono state portate avanti nella seconda metà dell'Ottocento dalla cosiddetta Scuola neo-tedesca: lo stesso Wagner, Franz Liszt, nonché il giornalista e critico musicale Franz Brendel. "Il fenomeno Wagner", per esempio, influenzerà non soltanto l'opera – compresa quella italiana, sia con riguardo al ruolo dell'orchestra che nella ricerca di libretti di migliore qualità letteraria – ma anche la musica strumentale: possiamo cioè dire che Wagner costituì una ipoteca su tutta la musica posteriore. L'influenza di Liszt, da parte sua, fu di importanza primaria in materia di composizione per lo stesso Wagner e altresì per tutti i pianisti dell'epoca, i compositori di poemi sinfonici e le cosiddette "Scuole Nazionali".

Altrettanto condizionante e spesso più in negativo che in positivo si dimostrò la sola presenza di Verdi (artista alieno da manifesti ed elucubrazioni teoriche) nei confronti dei compositori italiani delle nuove generazioni – che in certo senso furono come paralizzati sia che lo imitassero sia che lo contrastassero – almeno fino all'esplosione del Verismo con *Cavalleria Rusticana*, nel 1890. Il fatto interessante, per quanto riguarda l'Italia, è che, mentre Verdi, dopo un lungo periodo di silenzio, tenderà a rinnovarsi – *Otello* precede di soli tre anni *Cavalleria*, mentre *Falstaff* è addirittura posteriore di tre anni, senza apparire minimamente composizione di altri tempi per essere stata scritta da un signore di quasi ottant'anni – gli altri, imitatori o contestatori che fossero, restavano fermi ad uno stadio epigonale o di semplice eclettismo.

Da tenere presente altresì che l'opera italiana in generale e quella di Verdi in particolare ebbero una notevole influenza anche al di fuori dei confini della penisola: siamo convinti che opere come il *Boris Godunov* non sarebbero state possibili senza l'esempio di Verdi in generale e de *La forza del destino* – rappresentata a San Pietroburgo nel 1862 – in particolare. Per capire questo "presenzialismo" verdiano bisogna ricordare che egli, muovendosi lungo un sessantennio, ha attraversato non soltanto vari periodi della musica ma anche varie e contrastanti fasi della storia d'Italia e d'Europa nonché differenti climi spirituali e culturali, uscendone sempre a testa alta e, per così dire, ancora più autorevole e completo.

Per quanto riguarda i compositori presi in considerazione nella Parte Terza di questo Volume – gli appartenenti cioè alle cosiddette "Scuole nazionali" – bisogna tener conto dell'ambiente in cui essi si mossero. Una caratteristica particolare di tutti i paesi nel secondo Ottocento è costituita dalla riscoperta del proprio passato musicale, un fenomeno che può essere considerato complementare alla scoperta del folklore nazionale nelle cosiddette "Scuole nazionali" ma che non manca di interessare anche i centri musicali egemoni (Francia, Italia e area austro-tedesca). È chiaro che questi ultimi, in tale esercizio, non cercano tanto il riscatto nazionale quanto l'arricchimento della cultura e dello stesso processo compositivo nazionale: sarà così in Francia, per esempio, con la riscoperta dei clavicembalisti del Settecento, in Italia con il madrigale e la musica

strumentale del Cinquecento, Seicento e Settecento, e in Germania con la riscoperta di Bach e Haendel e delle fonti formative di Mozart.

Si potrebbe anche dire che più i paesi vantano una consolidata egemonia musicale (come l'Italia in tutti i generi tra il Cinquecento e il Settecento e nell'opera lirica dal Seicento all'Ottocento), meno hanno bisogno di riallacciarsi al passato, o addirittura di falsificarlo, per darsi una patente di nobiltà. Ciò detto, con riferimento alle "Scuole nazionali" fin da ora è necessario sottolineare come esse, per le ragioni che saranno spiegate, devono essere considerate componenti della musica classico-romantica. Come vedremo e come già ribadito in precedenza, la Francia occupa in entrambi gli ambiti della musica classico-romantica e delle "Scuole nazionali" una posizione particolare già con Berlioz e Meyerbeer, fino a Debussy. Per quanto riguarda l'Italia – pur presentando con "la Giovane Scuola Italiana" e con il Verismo due manifestazioni apparentemente non lontane da questi fenomeni – non si è autorizzati a parlare, per vari motivi, di cui si dirà dopo, di scuola nazionale.

Bruckner, Brahms, Dvorak e Ciaikovskij, affrontati nella Seconda e Terza Parte, in parte gli stessi César Franck e Saint-Saëns (affrontati in altro volume), sono anche i protagonisti della rinascita della sinfonia – che, dopo la fioritura post-beethoveniana nella prima metà del secolo, era quasi completamente scomparsa tra il 1850 e il 1870 circa – nonché gli ultimi cinque, della rinascita e del consolidamento della musica da camera: due generi cioè tipicamente "classici". Essi sono altresì accomunati da un'analogha propensione, che possiamo definire esistenziale, a forme di effusione e di ripiegamento lirici, manifestazioni che in genere sono poco adatte ad essere "ospitate" nell'ambito di strutture monumentali indirizzate ad un grande pubblico (come la sinfonia), o elaborate in base a pure e complesse forme musicali per intenditori (come la musica da camera).

Si può peraltro sostenere con buona probabilità di non sbagliarsi che il fascino della musica di alcuni di questi compositori derivi in massima parte anche da questa particolare contraddizione – per una volta produttiva e con funzione amalgamante – tra mezzi sinfonici e sviluppo tematico, da una parte, e fini (accentuata espressività lirica), dall'altra. Questa seconda caratteristica, strano che possa sembrare, è comune anche a Musorgskij, non solo con riferimento alle sue liriche per pianoforte, ma anche allo stesso *Boris*, malgrado la struttura epica e di dramma storico di quest'ultimo. L'utilizzazione delle grandi forme e soprattutto della sinfonia e del poema sinfonico come veicoli di manifestazioni intimamente liriche, non terminerà con questi musicisti ma continuerà tra Ottocento e Novecento con Sibelius, Skriabin e Rachmaninov, a riprova dell'uso "improprio" ma innovativo di tali generi: e ci vorrà Mahler con le sue particolarità per dare il colpo di grazia a queste tendenze, che avranno un seguito davvero fuori tempo massimo con le sinfonie di Sciostakovich.

Se si tiene conto di questi vari fattori, possiamo fare iniziare indicativamente il periodo musicale preso in considerazione tra gli anni Quaranta e Cinquanta (Liszt, Verdi e Wagner, e primo affacciarsi sulla scena musicale di Brahms), mentre nel decennio successivo si cominciano ad affermare lo stesso Brahms (*Requiem tedesco*), Bruckner, Musorgskij, Ciaikovskij e Dvorak, per terminare intorno al 1900 con la cessazione di attività o con la morte di quasi tutti i musicisti appena nominati.

Se guardiamo alle aree musicali prese in considerazione (area austro-tedesca, Italia e le Periferie, cioè Russia e Boemia) dobbiamo constatare che soltanto la prima vanta grandi o grandissimi musicisti in tutti e due i periodi in cui si può dividere l'epoca 1842-1900, con Mendelssohn e Schumann ancora, anche se per poco, in attività nel primo periodo, e con Wagner, Brahms, Bruckner, e successivamente con Richard Strauss e Mahler, nel secondo; anche le Periferie hanno riempito bene il periodo, e ciò sia in Russia (con Glinka, "Il Gruppo dei Cinque", Musorgskij, Ciaikovskij, e successivamente Rachmaninov e Skriabin), sia in Boemia (con Smetana, Dvorak e Janacek).

Una situazione diversa si presenta invece in Italia: a parte Verdi, essa è senza "nuovi" grandi musicisti nell'intero periodo 1860-1890 (Mercadante e Pacini, prima, Boito, Faccio, Ponchielli e lo stesso Catalani, successivamente, non possono essere definiti tali); in sostanza, è come se l'Italia avesse perso una generazione (una situazione simile si ripresenterà tra le due guerre con la "Generazione dell'Ottanta"): meno male che fino all'affermazione dei Veristi e di Puccini intorno al 1890-93 c'è stato Verdi, le cui opere mature, dal *Don Carlos* in poi, bastano e avanzano per collocare l'Italia al posto che le spettava nella graduatoria dei grandi centri musicali europei. Per completare il quadro della musica europea dell'epoca si può dire che la Francia, che sarà trattata però in un prossimo volume, vanta sostanzialmente un solo musicista di rilievo, Berlioz, nel primo periodo, anche se può vantare ben tre "oriundi" di rango – Meyerbeer, Chopin e Liszt – operanti a Parigi; uno di grande spessore ma con una sola opera importante – Bizet con *Carmen* – e altri di "medio" calibro come Franck, Gounod, Saint-Saëns, Massenet e Fauré, nel secondo.

Bisogna a questo punto sottolineare che tra la musica che va da Mozart a metà Ottocento (affrontata in un volume precedente) e quella della seconda metà (affrontata in questo volume) figurano notevoli differenze; certamente non si può parlare di cesure tra i due differenti periodi ma è indubitabile l'esistenza tra di loro di differenze di tipo, chiamiamole così, spirituale. Se è vero che il riferimento a compositori come Beethoven – soprattutto alle sue opere tarde – e a Rossini abbiano costituito un punto importante per tutto l'Ottocento, le due metà del secolo sono in certo senso separate da due approcci abbastanza differenziati alla musica.

Nella prima metà si fa ancora musica e soltanto musica, con tutti i risvolti e le discussioni di natura tecnico-compositiva del caso, tipiche di quest'arte, ma

si tratta sempre e comunque solo di musica; nella seconda metà dell'Ottocento, al contrario, si insinua nell'arte dei suoni anche *qualcosa d'altro* rispetto alle note: soprattutto in area austro-tedesca – come vedremo ancora più avanti – *si insinuano, oltre a complicazioni di natura musicale, anche elucubrazioni e componenti extra-musicali* che spesso, nei casi migliori, ne completano e ne esaltano ma anche ne inquinano il messaggio. In sostanza, con l'avvio degli anni Cinquanta dell'Ottocento – come già fatto presente – qualcosa comincia a cambiare, soprattutto dopo le opere teoriche e l'avvio del *Ring* da parte di Wagner, gli esperimenti di Liszt con la musica a programma e con i poemi sinfonici, ma anche con la ricerca dello stesso Verdi, posteriore alla Trilogia popolare, di una strutturazione drammaturgico-musicale più complessa.

Tutti questi “esperimenti” sono indice di una *tendenza alla complessificazione* della musica, che non era altrettanto presente nella prima metà dell'Ottocento: e ne è dimostrazione e testimonianza proprio il passaggio, tra primo e secondo Ottocento, di questi tre grandi compositori da una prima più “ingenua” ad una più complessa e complicata maniera di fare musica. Nella musica del secondo Ottocento si insinuano prepotentemente, per così dire, la vita e anche una dimensione “intellettuale”, e vi *si insinuano anzitutto come tarli roditori, che rendono la musica sempre più impura e nello stesso tempo sempre più affascinante*, aggiungendovi una nuova e più sottilmente “morbide” dimensione, che non è altrettanto riscontrabile, se non in parte o soltanto in qualche compositore, nella musica della prima metà del secolo¹, neanche nei romantici; si potrebbe anche dire, parafrasando il titolo di un dramma di O'Neill, che la crisi e questo processo di complessificazione si addicano alla musica – pur avendo in sé, e forse proprio per questo, germi dissolutori e forieri di future “rovine” – ma si addicano a condizione che essi siano fronteggiati e vissuti da grandi compositori come Wagner, Verdi, Liszt o Brahms.

Inoltre, la musica del secondo Ottocento è indubbiamente una musica *sentimentale*, come direbbe Schiller, è cioè *anche il prodotto della riflessione e del calcolo*, essendo ormai usciti, già con l'Illuminismo, dall'epoca dell'arte ingenua e spontanea, ed essendo entrati in quella dell'arte riflessiva; anche per la sua crescente complessità, essa non è e non può essere il prodotto della sola ispirazione momentanea, richiedendo invece l'intervento costante delle facoltà intellettive per organizzare la materia e anche per raggiungere gli effetti voluti. Per non dilungarsi oltre, si può dire che in tutti gli autori trattati in questo volume si insinuano a gradi diversi componenti, sia spirituali che musicali, di due correnti che improntano di sé l'intera seconda metà dell'Ottocento, il Tardoromanticismo e il

¹ Per avere un'idea tangibile di questo processo di complessificazione della musica si può leggere in questo Volume, in primo luogo il Capitolo su Wagner, ma anche quelli su Liszt, Brahms, Bruckner e Verdi.

Decadentismo – come vedremo caso per caso qui di seguito – con tutte le conseguenze che ciò comporta.

In particolare, nella musica prodotta dai compositori, diciamo più giovani, quelli nati intorno agli anni Quaranta, si avvertono, almeno a posteriori, rispetto ai più anziani “contemporanei” Liszt, Wagner e Verdi, un certo atteggiamento che potremmo definire di ripiegamento su se stessi, quasi una perdita di vitalità, di slancio e anche di comunicatività, come se essi non fossero più capaci di “uscire da se stessi” e proiettarsi verso il mondo e gli altri. È il progressivo emergere di quel *moderno mal di vivere* che si condensa nella espressione della *folla solitaria* – in Brahms come in Ciaikovskij, in Bruckner come in Dvorak e nello stesso Musorgskij – per non dire della solitudine in cui vivono o meglio si spengono passioni e protagonisti del “Drame lyrique”, del Naturalismo e del Verismo, impregnati come essi sono sempre più dello spirito e dell’atmosfera del Decadentismo². Ciò non di meno, o forse proprio per questo, si tratta di grande e suggestiva seppur problematica musica.

Sembra logico chiudere il volume con l’esame critico di alcune importanti e spesso faziose problematiche di carattere generale (ruolo e limiti della forma sonata, posizione gerarchica tra musica strumentale e opera, problema del realismo musicale, impegno dei musicisti “nel mondo”, e altre), che hanno improntato la composizione e la critica militante dell’Ottocento ed in particolare della sua seconda metà.

² “La folla solitaria” (The lonely crowd), come noto, è il titolo di un libro del 1950 di David Riesman: alcune sue conclusioni si possono estendere tranquillamente al periodo della seconda impetuosa rivoluzione industriale e della caotica urbanizzazione degli ultimi decenni dell’Ottocento, cioè l’epoca dei nostri autori, durante la quale si patì una perdita del senso comunitario e anche dell’ambiente/paesaggio del passato.

Parte prima

LISZT E WAGNER.
MUSICA A PROGRAMMA E DRAMMA MUSICALE
IN GERMANIA

