

SCHUBERT FRANZ PETER

Compositore austriaco
(Liechtenthal, Vienna, 31 I 1797 - Vienna 19 XI 1828)



Figlio del maestro di scuola Theodor e di E. Vitz, rispettivamente originari della Moravia e della Slesia, iniziò all'età di 5 anni lo studio del violino col padre, violoncellista dilettante, mentre dal fratello Ignaz ebbe poi i primi rudimenti pianistici.

Alla sua istruzione contribuì (1806-1808) il maestro di coro M. Holzer, ma determinanti furono i quindici anni trascorsi nello Stadtkonvikt che, fra l'altro, preparava i fanciulli cantori della Hofkapelle, nella quale Schubert venne ammesso nell'autunno 1808.

Il positivo andamento degli studi ed il manifestarsi del suo forte talento gli guadagnarono la stima e l'affetto dei compagni (fra cui J. Spaun, uno dei principali schubertiani della prima ora) e degli insegnanti

W. Ruziczka (teoria e pianoforte), Ph. Korner (canto), F. Hofman (violino).

Lo stesso A. Salieri, direttore della Hofkapelle e compositore di corte, impressionato dalle qualità del giovane, lo accoglierà fra i suoi allievi dal 1812-1816

L'attività nella cappella e nell'istituto fu per Schubert un prezioso campo d'esperienze. Specie l'orchestra dello Stadtkonvikt, di cui fu primo violino dal 1809 e che poi diresse durante le assenze di Ruziczka, gli consentì di conoscere a fondo le Sinfonie di Mozart, di Haydn e del primo Beethoven.

A partire almeno dal 1810-1811 Schubert cominciò a dar prova delle attitudini creative con i lavori (*Fantasia per pianoforte a 4 mani, Quartetti, Ouvertures, pagine sacre*, nonché la *Sinfonia* n. 1 composta allo scadere del quinquennio allo Stadtkonvikt), che riflettono esigenze del far musica nell'istituto o in famiglia.

Più personali motivazioni invece hanno i Lieder, il primo dei quali, *Hagars Klage*, datato 1811; analogamente il teatro, destinato a divenire polo d'attrazione costante per Schubert e coltivato in quegli anni con l'abbozzo di un'operetta e con l'opera magica *Des Teufels Lustschloss*.

Alla muta della voce venne il congedo dal Konvikt ed il rientro in famiglia.

Assecondando la volontà del padre, frequentò nel 1813-1814 la Normal-Hauptshule di Sant'Anna e nel settembre 1814 divenne assistente alla scuola paterna di Liechtenthal.

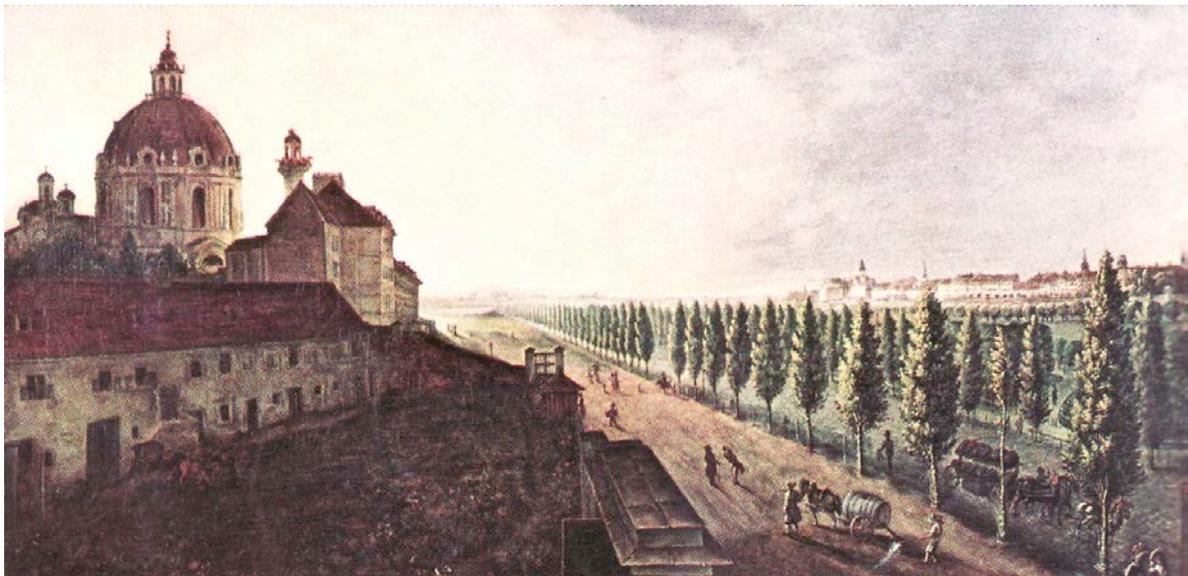
Da quel momento e fino al 1818 la vita di Schubert rimase divisa tra il dovere didattico, che assorbiva la parte migliore della giornata, e l'attività compositiva.

Grazie all'insegnamento poté, primo musicista dopo Beethoven, dirsi artista professionalmente emancipato (dall'aristocrazia o dal clero).

Il faticoso e per lui frustrante impegno didattico non gli impedì tuttavia di fare del 1815-1816 uno dei periodi creativi più fecondi: lo attestano i ca. 250 *Lieder*, molti dei quali fra i più pregevoli della sua produzione, le *Sinfonie* nn. 2-5, le operette teatrali.

Dopo aver posto, senza successo e nonostante la raccomandazione di A. Salieri, la propria candidatura a capomaestro di musica nella scuola di Laibach, si fece più forte in Schubert l'esigenza di votarsi alla composizione.

VEDUTA DELLA VECCHIA CITTÀ DI VIENNA



Intanto si allargava l'*entourage* schubertiano e proprio grazie alla generosità di F. von Schober, che l'ospitò nel 1816-1817, Schubert poté temporaneamente lasciare la scuola.

Vi ritornò nell'autunno 1817, ma per pochi mesi: nel luglio 1818 l'incarico di maestro di piano delle contessine Esterházy, nella residenza estiva di Zseliz in Ungheria (incarico che ottenne grazie a J. K. Unger, padre della celebre cantante Caroline), lo fece decidere per il definitivo abbandono dell'insegnamento.

La generosità degli amici, e principalmente del poeta J. Mayrhofer, presso il quale soggiornò nel 1818 e nuovamente nel 1819-1820, lo

soccorse in seguito nei tanti momenti difficili.

Furono ancora gli amici a prodigarsi per la diffusione delle sue composizioni, specie Liederistiche. Ruolo principale in tal senso ebbero K. von Schonstein e, soprattutto, J. M. Vogl, il celebre baritono e membro dell'Opera viennese, presentatogli da Schober nel 1817.

Amici ed estimatori diedero vita alle "Schubertiaden": simpatiche e proficue riunioni serali, nei salotti della borghesia benestante di Vienna, dedicate interamente all'ascolto delle musiche di Schubert, dei *Lieder*, genere non ancora ammesso nel circuito concertistico, e dei brani pianistici (danze, sonate, ecc.).

Merito precipuo, invece, del mecenate J. Sonnleither - che nel 1820 ospitò la prima esecuzione della ballata *Erlkonig* e, l'anno dopo, offrì agli ospiti un intero concerto schubertiano - se i migliori Lieder cominciarono a circolare in edizioni a stampa, e di Vogl i contratti che portarono alla rappresentazione, al Karntnertor Theater, di *Die Zwillingsbruder* (1819), esordio scenico di Schubert.

Tutto questo fervore pro Schubert non riuscì però a dare alla sua produzione quel respiro ampio che la condizione professionistica del musicista reclamava. Le sue opere rimanevano momentaneamente legate ad un ambiente abbastanza circoscritto ed il decennio 1818-1828, quello del libero professionismo, trascorse tra incessanti difficoltà finanziarie.

Neppure l'attenzione riservatagli, nel 1822, da importanti editori recò la sperata tranquillità.

Dello stesso anno fu il tragico segno che s'impresse sulla sua modesta vita: in dicembre lo colpì una gravissima infezione venerea che, dopo un periodo di tregua, ricomparì minacciosa all'inizio del 1827, esponendo un fisico assai privo di difese all'assalto finale della febbre tifoidea nel novembre 1828.

Soltanto due anni prima Schubert aveva avvertito di dover porre fine all'esistenza disordinata ed incerta fino a quel momento condotta.

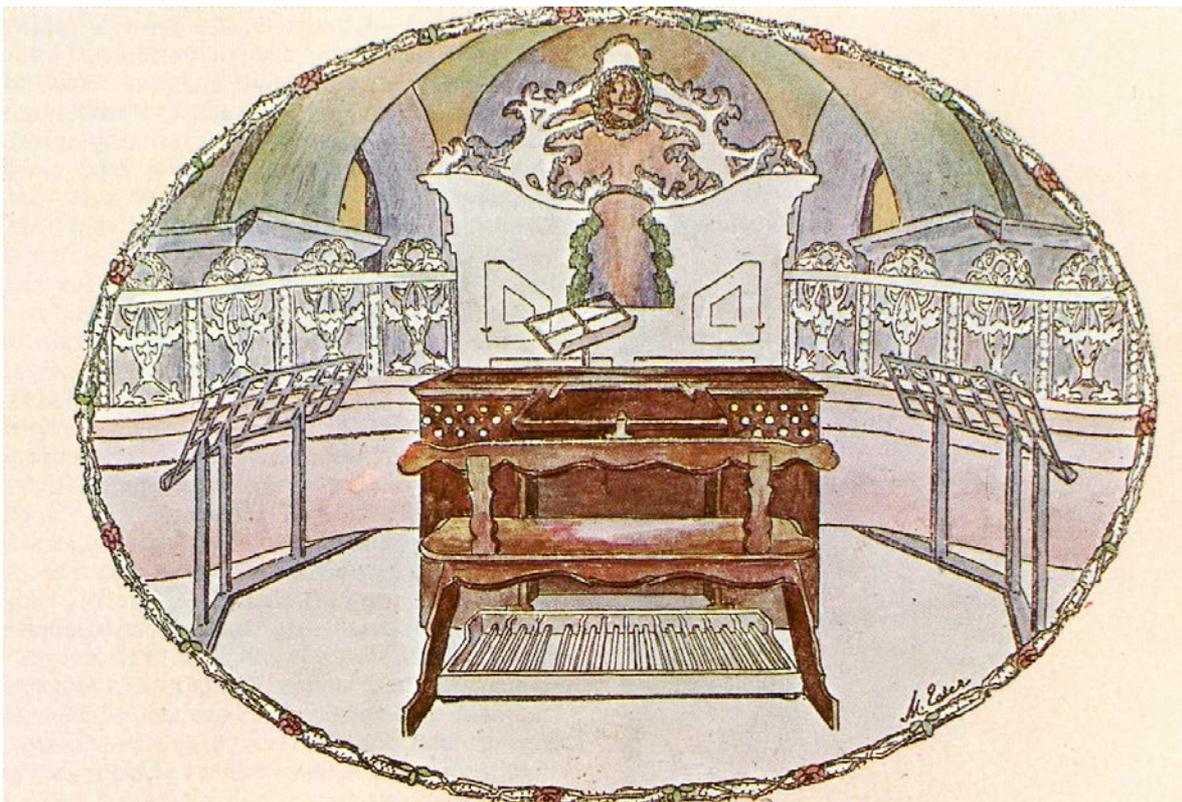
L'esigenza di assicurarsi una posizione retribuita doveva però essere ancora una volta delusa: le richieste, nel 1826, d'impiego come direttore della cappella di corte del Karntnertor (nel 1826), ebbero però entrambe risposta negativa.

Pochi gli eventi lieti rintracciabili nella vita del musicista: i viaggi con Vogl o Schober, il nuovo incarico a Zseliz nell'estate 1824, e soprattutto - che dotato dei requisiti per modificare sostanzialmente le sorti di Schubert - il concerto del marzo 1828, interamente dedicato a sue

composizioni e risoltosi in un grande successo artistico e finanziario. Solo otto mesi più tardi, a 31 anni, Schubert moriva, dopo l'ultimo intenso sforzo creativo che tra marzo e novembre concretò frutti splendidi quali la *Sinfonia "Die Grosse"*, la *Messa* in Mi bemolle, i *Lieder dello Schwanengesang*, tre *Sonate* pianistiche ed il *Quintetto* per archi.

Artista squisitamente romantico, Schubert è l'esponente tipico dell'arte musicale postbeethoveniana, delle nuove condizioni in cui si trovava ad operare il musicista e di una società in trasformazione dopo aver assimilato le idee fondamentali della Rivoluzione francese propagate dall'espansionismo napoleonico.

L'ORGANO DEL COMPOSITORE



In modo compiuto ed a posteriori del liberatorio cataclisma beethoveniano (troppo avanzato ed "ermetico" nelle battute finali, forse per lo stesso Schubert), egli concreta l'affermazione in musica del Romanticismo, in perfetta sincronia col dilagare di tale ideologia nella

cultura e nella società contemporanea.

Nonostante le contromisure prese dalle grandi potenze nel congresso di Vienna del 1815 per arginare le forti tensioni verso una nuova sistemazione sociale, la facciata di tolleranza che caratterizzò la Restaurazione consentì, soprattutto in Austria e malgrado il gretto governo di Metternich, il mutare di un affatto nuovo clima artistico e sociale.

La realtà nuova era determinata dall'emancipazione della borghesia: guadagnato un assetto economico proprio, essa poté avviare un rapporto preciso con la cultura e l'arte.

Queste, e tra loro la musica, cui l'estetica romantica (Wackenroder, Hegel, Schopenhauer) concesse un ruolo preminente di linguaggio privilegiato, ebbero proprio nella borghesia il principale destinatario.

Così la Vienna "Biedermeier", che fece del borghese l' "uomo nuovo" uscito dal riflesso rivoluzionario e con attitudine dominante la viva partecipazione all'esistenza ed ai fatti della cultura, fu particolarmente idonea al pronunziarsi dell' "arte nuova", appunto romantica. Alla quale, la profondità di contenuti e le elevate motivazioni estetiche, non impedirono di recepire e quindi assolvere esplicite esigenze di semplicità e linearità, d'immediatezza ed universalità.

La borghesia che accedeva nelle sale di concerti o che ospitava la musica nelle proprie case impose un processo di semplificazione che, tra l'altro, motivò il sorgere delle forme brevi strumentali, favorite per l'appunto da Schubert.

Un tipico dato romantico, che balza dall'esistenza di Schubert, viene dalla conventicola riunita attorno a lui e che nel loro stesso conformarsi, alieno da ogni residuo di "società" erudita ed esoterica, significano la nuova temperie culturale.

Il "cenacle" schubertiano vide convergere artisti di varie specializzazioni: i poeti Schober e Mayrhofer, i pittori L. Kupelweser e M. von Schwind, il drammaturgo E. von Bauernfeld, il cantante Volg, nonché poeti e musicisti dilettanti.

A loro si unirono appassionati di musica, comuni elementi del pubblico. Apertura, interdisciplinarietà, promiscuità diedero agli "schubertiani" il senso di collettività stretta e solidale che compensava quasi l'individualismo di pretta marca romantica; la solitudine di sradicati consapevoli della disperata impenetrabilità del mondo trasse conforto dall'affiancarsi di molti compagni di strada.

La ricchezza e la freschezza spirituale del gruppo furono come l'alternativa all'aulica vita politica austriaca, sicché i Viennesi non tardarono ad identificarvisi eleggendolo a loro simbolo.



Schubert non derivò da ciò i benefici finanziari che gli sarebbero spettati, ma senz'altro quella pluralità di stimoli che fecero di lui, oltre che un compositore tra i più fecondi, uno degli artisti meglio aderenti alla realtà del loro tempo.

Il settore più cospicuo dell'attività compositiva di Schubert è costituito dagli oltre 600 *Lieder* scritti tra il 1811 ed il 1828. Per inquadrare storicamente quell'enorme e svariaticissima produzione occorre intanto tener presente i precedenti, "italianeggianti" ma vocalmente esemplari, di Mozart o quelli più "tedeschi" di Beethoven, conferendo anche attenzione particolare a tre minori, ma autentici, Liederisti fine Settecento: J. F. Reichardt, K. F. Zelter e J. R. Zumsteeg, quest'ultimo diretto predecessore di Schubert, che ne subì inizialmente l'influenza specie nelle Ballate.

Ma va anche ricordato, al fine di comprendere l'esposizione Liederistica schubertiana, quanto determinante per la mentalità romantica sia stata la rivalutazione delle grandi tradizioni nazionali e dunque la consapevolezza del grado di rappresentatività e della vitalità straordinaria del Lied amoroso o rusticale nel medioevo tedesco o presso la borghesia delle città anseatiche, nonché come substrato del canto luterano.

Per Schubert il Lied è veicolo di una cultura autonoma tedesca, forma duttilmente assimilabile all'ideologia romantica, anche per i suoi caratteri popolari ed idonea a registrare di questa, nel modo di un sismografo, ogni tensione, perfino le più impercettibili variazioni dell'anima individuale.

È impensabile il Lied di Schubert senza tali antefatti, vicini e remoti: assunti come dati culturali, su di essi egli costruì la risposta pratica, artisticamente elevata, alle esigenze del nuovo ambiente socio-culturale per un'autonoma e rappresentativa arte moderna tedesca.

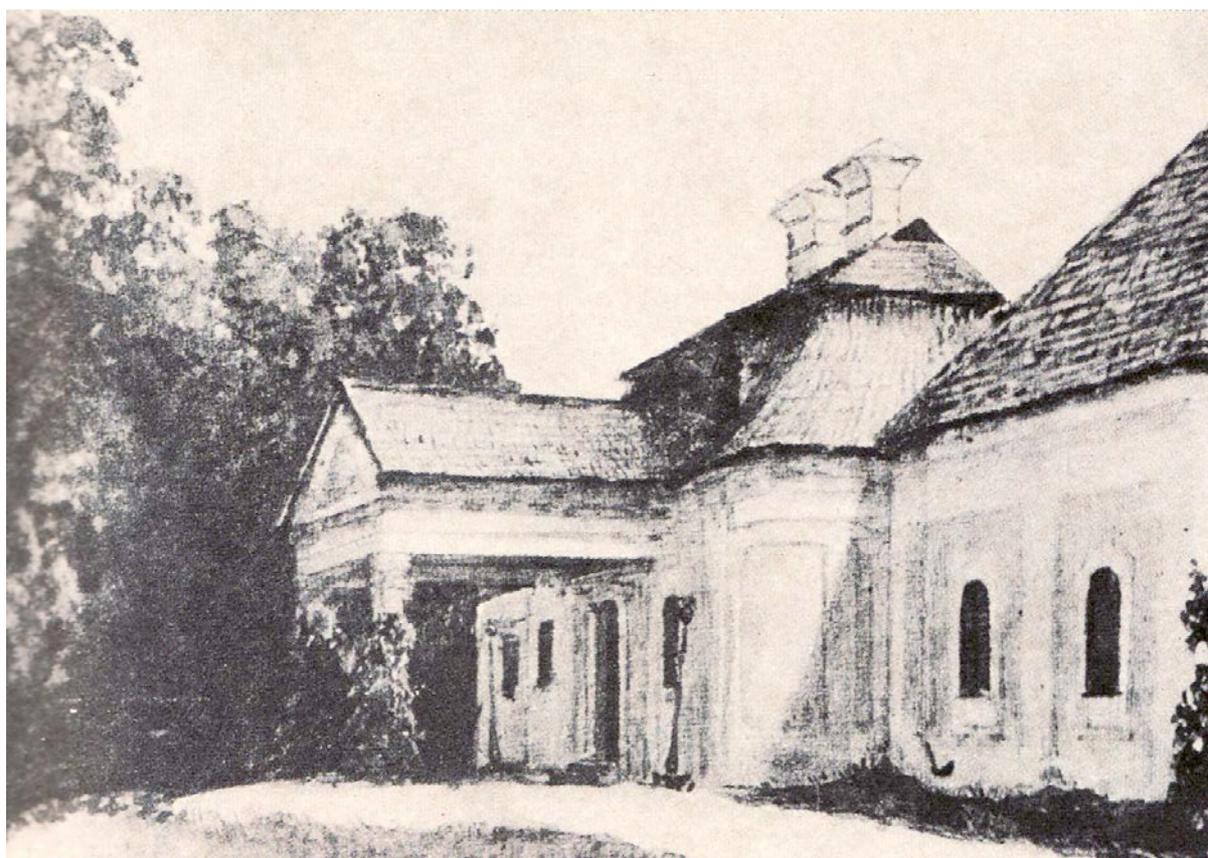
Gli anni "sperimentali" del Lied, 1811-1814, vedono prevalere le soluzioni drammatiche desunte da Zumsteeg: il Lied-tipo deriva dalla scena lirica, con alternanza di declamato ed arioso, espediente che mira alla fusione di lirica e narrativa. Questa si può dire compiuta nei notevoli *Der Schafers Klagelied* (1814) e *Der Wanderer* (1816). La Ballata *Erlkonig* (1815) è saggio tra i più elevati della compattezza stilistica del nuovo Lied drammatico di Schubert.

Unitamente *Gretchen am Spinnrade* (1814) - intima monodia lirica, sullo sfondo inquieto del disegno pianistico, che è il primo più compiuto saggio del Lied romantico tedesco - va considerato fra i conseguimenti

maggiori della schubertiana pittura dei sentimenti e segna, nel proficuo contatto con la poesia di Goethe, la piena maturità del genere.

I mezzi compositivi di Schubert hanno ormai raggiunto un grado superiore di affidamento. Alla pregnanza melodica - dato naturale che debitamente coltivata mostra perfezionamento costante nel senso della duttilità e dell'efficacia espressiva - si aggiunge la preziosa allusività della conduzione armonica e la fertile fioritura di immagini poetiche nell'accompagnamento pianistico: ciò le fondamentali caratteristiche dello stile e del linguaggio schubertiano maturo, con le quali può puntare tutto nella direzione lirica.

IL CASTELLO DEI CONTI ESTERHAZY



I tipi formali assunti per attuarla sono sostanzialmente: il Lied strofico o strofico modificato ed il Lied "durchkomponiert", accanto ai quali continua a fiorire il Lied drammatico pervenuto ormai al più alto livello d'autenticità ed essenzialità.

Il Lied strofico coltivato, all'inizio, come scelta obbligata in omaggio alla semplicità ed all'immediatezza, con la maturità ed anche per le precise scelte poetiche - in conseguenza cioè alla consapevolezza dell'origine romantica dei testi stessi e della loro affinità con il canto popolare - acquisisce una nuova legittimità ai fini della compiutezza dell'espressione lirica.

Si pensi a *Heidenroslein* (1815), esempio tra i più puri del genere che fa di Schubert l'artista della tradizione popolare tedesca, non perché ne imiti i modelli quanto invece perché egli stesso crea quella tradizione.

Il Lied strofico modificato, formalmente abbastanza analogo al precedente, risulta più disponibile nel senso della pittura dei particolari di cui Schubert è maestro.

I più considerevoli esempi provengono dall'ultimo periodo creativo, *Am Meer* e *Die Taubenpost* (1828), tra i tanti.

Il Lied "durchkomponiert", con il suo inesauribile fluire melodico, è la forma più evoluta di cui Schubert dispone: e *Gretchen am Spinnrade*, *Die junge Nonne* (1825), *Nachtviolen* (1822), tra i molti, si qualificano come vertici della produzione schubertiana che "traduce" il testo in musica fin nei minimi particolari.

In questo senso Schubert è l'artista romantico per antonomasia, colui che per primo ottiene la fusione di musica e poesia cara ai romantici, ad un grado tale che le due componenti risultano inscindibili.

Il culmine della produzione Liederistica nei grandi cicli composti nel 1823-1828, *Die schone Mullerin* (1823), dal ciclo poetico omonimo di W. Muller, è il risultato notevolissimo del felice incontro tra la vena lirica e l'attrazione verso il teatro musicale.

Si tratta infatti di un dramma in sintesi e ideale, vissuto mediante il protagonista; l'unità viene anche da elementi sotterranei come dall'abilità affatto schubertiana nella "pittura" dei sentimenti, che si spinge qui ai più sorprendenti dettagli.

Die Winterreise (1827), ancora su testi di Muller, è forse il punto più avanzato nel senso di compiuta fusione poetico-musicale, singolarizzato anche dalla voluta semplicità e dalla massima concentrazione espressiva. Ciclo sospeso su un passato felice ed un tetro e doloroso presente, in

quanto significato poetico, musicalmente è una specie di sintesi dell'esperienza compiuta fino a quel momento da Schubert ed in cui s'innestano molteplici presagi ed indicazioni dell'avvenire del Lied.

F. VON SCHOBERT AMICO DEL COMPOSITORE



Sotto il titolo convenzionale di *Schwanengesang* sono invece raccolti gli ultimi 14 Lied di Schubert.

Non un vero e proprio ciclo, com'egli aveva in animo di realizzare con i testi di Rellstab e Heine, ma silloge parzialmente organica, dove però stanno taluni tra i più considerevoli risultati di Schubert in quanto a concisione ed esattezza psicologica.

Basti quel *Doppelgänger* che, nel fissare un nuovissimo tipo di lirica, il Lied-recitativo, schiude un mondo sconosciuto al sentimento lirico o meglio un efficacissimo ed avanzatissimo lirismo teatrale, che non mancherà d'esercitare influenza anche su compositori più tardi.

Riguardo ai testi prescelti da Schubert per i suoi *Lieder*, e senza entrare in merito alla inevitabile discontinuità dei valori poetici, occorre precisare che la maggior produzione nasce a contatto con i versi di Goethe, Klopstock, Herder, Heine, Schlegel, Ruckert, Uhland, Müller.

I meno brillanti versi di minori o di amici dilettanti non impediscono però a Schubert di conferire loro, col rivestimento musicale, indubbia dignità artistica.

Se il versante Liederistico è il più idoneo al pieno realizzarsi dell'artista, il teatro musicale gli sembra invece naturalmente impedito.

Nonostante la forte passione per la scena ed il buon numero di lavori (circa una ventina tra abbozzi e lavori compiuti, tra cui Singspiele, opere, musiche di scena, "melodramma"), la sua attività teatrale ha carattere di sperimentazione dove fragili o troppo delimitati risultano gli interessi. Naturale che le prove migliori vengano dalle musiche di scena per *Rosamunde* (1826) o dal "melodramma" *Die Zauberharfe* (1820).

I Singspiele, fatta eccezione per *Die Verschworenen* (1823), per l'umore leggero ed ironico, non riescono a sottrarsi al convenzionalismo del genere e forniscono soltanto taluni buoni numeri.

Le vere e proprie opere, *Alfonso und Estrella* (1821-1822) e *Fierabras* (1823), hanno soltanto valore vagamente apodittico delle capacità drammatiche del musicista.

Soggetti insignificanti e libretti scombinati impediscono un giudizio definitivo sullo Schubert "teatrante". Quanto è sicuro, invece, è che non mancano netti riferimenti all'operistica di un Weber o di un Spohr e così pure fervide anticipazioni del futuro dell'opera tedesca.

Lirico per eccellenza, "melodista" di statura eccezionale, Schubert è tale anche nel campo strumentale, nelle migliori Sinfonie o nelle pagine cameristiche.

Nell'agone sinfonico s'impegnò prestissimo, tuttavia le prime tre composizioni (1813-1815) risentono del classicismo viennese e non appaiono come valori artisticamente rifiniti, pur trapelandovi elementi originali specie nel senso delle diffuse zone liriche e del trattamento orchestrale.

LA CASA NATALE



Nonostante le affinità formali con le precedenti, la n. 4 ("*Die Tragische*" nell'intitolazione più tarda dello stesso Schubert), del 1816, rivela maggior padronanza e momenti già autenticamente schubertiani. Il proseguimento dell'esperienza sinfonica vede Schubert indugiare tra soluzioni di tipo beethoveniano e il ripristino di modelli mozartiani.

Nella *Sesta* notevole lo Scherzo, adottato sull'esempio di Beethoven, ed il Finale per la varietà e l'ampiezza degli sviluppi. Tra questa e la "effettiva" *Sinfonia* n. 7 stanno tre lavori incompiuti.

I primi due (1818 e 1821) sono allo stato di frammenti, ma documentano ugualmente la mutazione in atto nel sinfonismo schubertiano; il terzo è la

celeberrima "*Unvollendete*" (1822), poi numerata come *Ottava*.

I due suoi tempi, magistrali per concezione e per svolgimento, dicono il nuovo stile di Schubert e legittimano il giudizio di autentica affermazione del sinfonismo e della musica strumentale romantica.

La *Sinfonia* n. 7 (1828), "*Die Grosse*", ne è degna prosecuzione, confermandoci la maestria tecnica e l'originalità del trattamento orchestrale e formale del musicista. È la "summa" dell'estetica sinfonica di Schubert, del tutto affrancata da Beethoven; giustamente Schumann gli rivolse il noto giudizio di "divina lunghezza" intendendo così magnificare, della "*Grosse*", il sublime distendersi di una immaginazione inesauribile, portatrice di sempre nuove sfumature, di soluzioni liriche protese fino ai limiti del possibile, ma in un'organizzazione strumentale solidissima.

La musica strumentale da camera è anch'essa singolarizzata dal carattere lirico che consente, generalmente, a Schubert di sfuggire all'influenza di Beethoven. Soltanto il famoso *Ottetto* (1828) sembra nascere dal desiderio di Schubert d'emulare un'opera del più anziano compositore, il *Settimino*, ma è profondamente permeato di spirito "Biedermeier".

Del tutto originali i tre ultimi *Quartetti* (1824-1826), che i presagi espressivi e formali del *Quartettsatz* (1819) separano dagli ancora incerti e più spesso occasionali lavori giovanili.

Ampiezza insolita, impianto e colore fortemente individuali possiede quello intitolato *Der Tod und das Madchen* (1824), mentre l'ultimo, in Sol rivela una consistenza "orchestrale" e parecchie anticipazioni di Schumann e Brahms.

Tra le opere più note e notevoli di Schubert stanno il *Quintetto* con piano, dal titolo *Die Forelle* (1819), ed il *Quintetto* per archi (1828). Quest'ultimo è il capolavoro assoluto della musica cameristica di Schubert, raggiungimento supremo, per l'irripetibile bellezza delle melodie e l'acuta elaborazione formale, dell'attitudine lirica del musicista.

Tralasciando le pagine per *Trio* e le *Sonate* per strumento ad arco e piano, tutte d'indubbia compattezza stilistica, ma meno avanzate o riuscite delle precedenti, si giunge allo Schubert pianistico.

Produzione molto interessante quella sonatistica che si suddivide in due gruppi, il primo giovanile con tendenza alla struttura episodica, il secondo (1823-1828) qualitativamente superiore e caratterizzato dalla cura riservata agli sviluppi.

La recente rivalutazione ha opportunamente posto le migliori opere di Schubert come alternativa alla Sonata beethoveniana e tra i momenti fondamentali del sonatismo romantico; specie le tre composte nel 1828, proprio per la consistenza e la ricchezza degli sviluppi, per l'elaborazione fortemente originale.

Notevole poi il portato di Schubert all'impostazione delle forme brevi. Non tanto lo si ricorda per la grazia e la seducente vitalità dei Valzer e dei Landler, quanto per i *Moments musicaux* e gli *Impromptus* (1827-1828), prototipi delle forme brevi, quasi estemporanee, il cui uso sarà radicalizzato dal Romanticismo, in sostituzione della sempre più emarginata forma sonata.

STRALCIO DELLO SPARTITO DELL'OTTETTO IN FA



I detti brani di Schubert sono altamente indicativi di come un pensiero o uno stato d'animo, una sensazione od uno spunto sonoro si traducano in sintetiche e pregnanti immagini pianistiche.

Un posto a sé occupa la *Wanderer-Fantasia* (1822), complessa e sorprendente opera basata sulla trasformazione tematica, dunque tra i primi esempi di forma ciclica ed insieme saggio di plasticità motivica tipicamente romantica che poi riudremo nel migliore Liszt.

Altri settori operativi di Schubert furono quelli chiesastici, dove soltanto la *Messa* in Mi bemolle (1828) riferisce precise esigenze spirituali, e quello della musica corale, sacra o profana.

In questo troviamo lavori con lo *Stabat Mater*, nella parafrasi di Klopstock (1816), e la Cantata di Pasqua *Lazarus* (1820), da porsi tra i migliori da lui lasciati.

Tra i *Lieder* corali spiccano pagine d'indubbia bellezza quali *Gesang der Geister über den Wassern* (1821) e *Nur wer die Sehnsucht kennt* (1819), su testi di Goethe, nonché *Grab und Mond* e *Nachthelle* (1826), su testi di J. Seidl.

LE SINFONIE

Contesto storico

In una lettera che scrisse al suo amico pittore Leold Kupelwieser il 31 Marzo 1824 Schubert scrisse: “sono stato originale nella scrittura dei Lieder e ho provato a scrivere molti pezzi strumentali, ho composto due Quartetti, un Ottetto e vorrei comporre un altro Quartetto. Il mio intento è aprirmi una strada per scrivere una grande Sinfonia”.

Dopo, Schubert menzionò il nome che lo lega indissolubilmente alla grande Sinfonia: Beethoven.

LEOPOLD KUPELWIESER



Questa lettera è stata scritta vicino ad un grande evento che ebbe luogo a Vienna il 7 Maggio dello stesso anno, la prima esecuzione della Nona Sinfonia di Beethoven. A quel tempo Schubert aveva già composto la maggior parte delle sue Sinfonie, inclusa l'Incompiuta in Si minore, che non riconobbe come un buon lavoro.

In effetti questo lavoro fu per Schubert e per i suoi contemporanei un abbozzo in cui lui iniziava a trovare il modo di esprimere la sua completa personalità nella musica orchestrale.

In quel tempo era impensabile poter ascoltare una Sinfonia per orchestra senza associarla immediatamente alle Sinfonie di Beethoven, tutti i grandi artisti dell'epoca, compresi Haydn e Wagner, consideravano Beethoven il punto d'arrivo dopo i classici della musica viennese.

Le condizioni sotto le quali Schubert scrisse la sua musica orchestrale erano totalmente diverse rispetto a quelle in cui produsse i Lieder.

Quello che noi riusciamo a percepire ascoltando i suoi Lieder che sono scritti con spontaneità e con una grazia naturale lo percepiremo pienamente solo nei lavori orchestrali degli ultimi anni della sua vita. Nei suoi Lieder Schubert era capace di esprimersi liberamente potendosi discostare dalle tradizioni dei modelli.

Nelle Sinfonie sembra che lui avesse molta difficoltà a discostarsi dai grandi compositori che lo avevano preceduto.

LE PRIME SINFONIE

L'opera sinfonica di Franz Schubert è costituita da sette partiture complete più l'Incompiuta. Fra queste, nel complesso, si possono identificare grosso modo tre periodi: una prima fase giovanile, culminante nella Terza Sinfonia in Re maggiore; una prima maturità, inaugurata dalla Quarta in Do minore detta "Tragica" e conclusa dalla Sesta in Do maggiore detta "La Piccola"; una piena maturità, ossia l'ultimo, massimo periodo articolato su due capolavori assoluti come la Sinfonia in Si minore Incompiuta e la Sinfonia in Do maggiore "La Grande". Una propaggine mutilata ed enigmatica di questa fase suprema si erge nei frammenti in Re maggiore D. 936A stesi nell'estate 1828, fra il completamento della "Grande" e l'insorgere dell'ultima malattia: spunto per uno dei più geniali ed intensi lavori di recupero e reinterpretazione in chiave moderna di Luciano Berio.

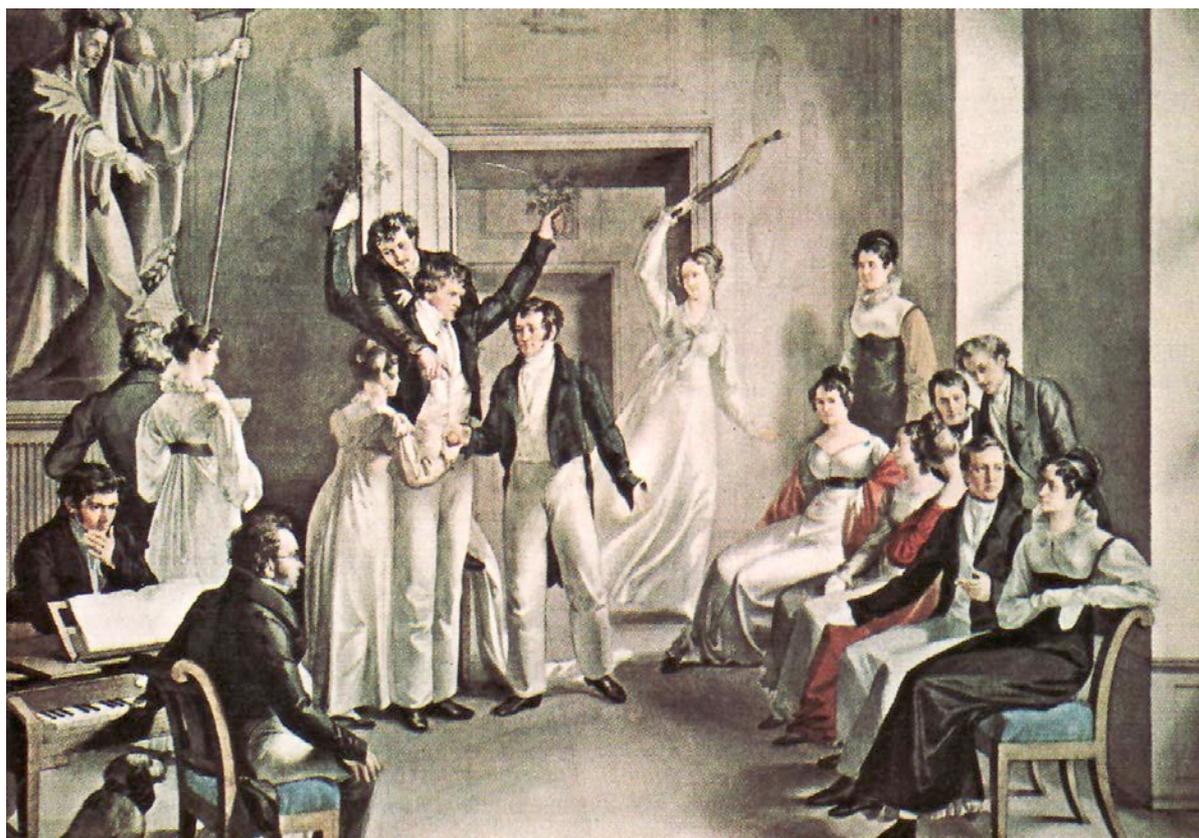
Il suo Rendering per orchestra (1988-1990) restituisce una dimensione schubertiana insieme universale e storica, con mezzi espressivi cementati da innesti associativi e da tecniche compositive miste che ne rendono percepibili sia la distanza sia la prossimità, rendendo così Schubert nostro contemporaneo.

Le tre Sinfonie della giovinezza, ancora condizionate, almeno in superficie, dai modelli classici di Haydn e di Mozart, restano racchiuse fra il 1811 e il 1815: fra i quattordici e i diciotto anni di età per quel che riguarda l'anagrafe del compositore; fra l'apogeo della parabola di Napoleone e la sua disfatta a Waterloo per quanto riguarda la storia d'Europa; fra l'uscita di Beethoven dallo sperimentalismo conflittuale del suo periodo "di mezzo" e la conquista graduale, continua di quello che sarà definito il suo "tardo stile" per quanto riguarda la musica viennese che fece da sfondo all'adolescenza di Schubert.

Le tre della prima maturità, dalla Quarta alla Sesta, nascono fra il 1816 e il 1818: le crea uno Schubert non più minorenni, in quel tempo della Restaurazione che convenzionalmente s'identifica con l'avvento dei temi estetici e delle conseguenti scelte linguistiche della musica romantica, in una Vienna in cui Beethoven ed il suo lavoro sulla forma sinfonica sono una presenza attiva e consolidata, un'attualità suscettibile al tempo stesso di entusiastica ammirazione e di reverente presa di distanza, non foss'altro per non rimanere schiacciati dal confronto.

Le due pagine finali, nate a cavallo del primo quarto del secolo, appartengono decisamente ad un mondo nuovo, in cui l'architettura formale e lo spazio sonoro si aprono ad accogliere i segnali più profondi di una mutata concezione del tempo, delle relazioni, delle corrispondenze e delle simmetrie, perfino dei simboli, abbandonando l'astrazione logica della costruzione classica per tendere ad una dimensione informale, atemporale e virtualmente infinita: in una parola, romantica. Nell'opposizione tra movimento dinamico lineare e movimento statico circolare, opposizione che diviene alla fine identità, Schubert sembra aver letteralmente rappresentato in queste due Sinfonie, tanto diverse fra loro quanto miracolosamente intatte da ogni influenza beethoveniana, il ciclo del tempo che scorre: un arco nel quale si finisce sempre per essere nello stesso ed in nessun luogo.

UNA SERATA “SCHUBERTIANA”



In definitiva, si potrebbe affermare che prima vi sia una linea formata da una serie di punti, poi una linea orizzontale continua e finalmente un cerchio. La perfezione, il compimento della sfera.

Il succedersi delle diverse edizioni complete e dei cataloghi ha via via ingenerato, nella numerazione con la quale sono state presentate al pubblico le due ultime Sinfonie, un po' di confusione.

La Sinfonia in Do maggiore "Grande", composta negli ultimi anni di vita, terminata nel marzo 1828 e rimasta inesequita, fu scoperta da Schumann nel 1839 e pubblicata prima dell' "Incompiuta", che la precedeva come data di composizione (1822) e che vide la luce pubblica solo nel 1865: sicché per qualche tempo fu nota come "Settima".

In seguito questo numero fu applicato alla frammentaria "Sinfonia in Mi maggiore" del 1821 completata da Felix Weingartner (ma mai veramente accolta nel corpus delle Sinfonie di Schubert), lasciando l' "Incompiuta" all'ottavo posto e spostando la "Grande" al nono (tant'è vero che appunto come Nona ormai tutti la conoscono), poi addirittura al decimo per chi ha voluto riconoscere l'esistenza di una autonoma "Sinfonia di Gastein", risalente all'estate 1825 ed in realtà coincidente con la "Grande" ad un primo stadio di crescita.

La collocazione cronologica e, ancor più, le strategie compositive, l'orizzonte culturale e le implicazioni psicologiche fanno di Schubert il ponte più importante e rappresentativo fra l'età di Haydn, Mozart e Beethoven e tutto il successivo sviluppo della musica dell'Ottocento, arrivando da un lato a giustificare retrospettivamente, dall'altro ad annunciare profeticamente quasi un secolo e mezzo di esperienze creative.

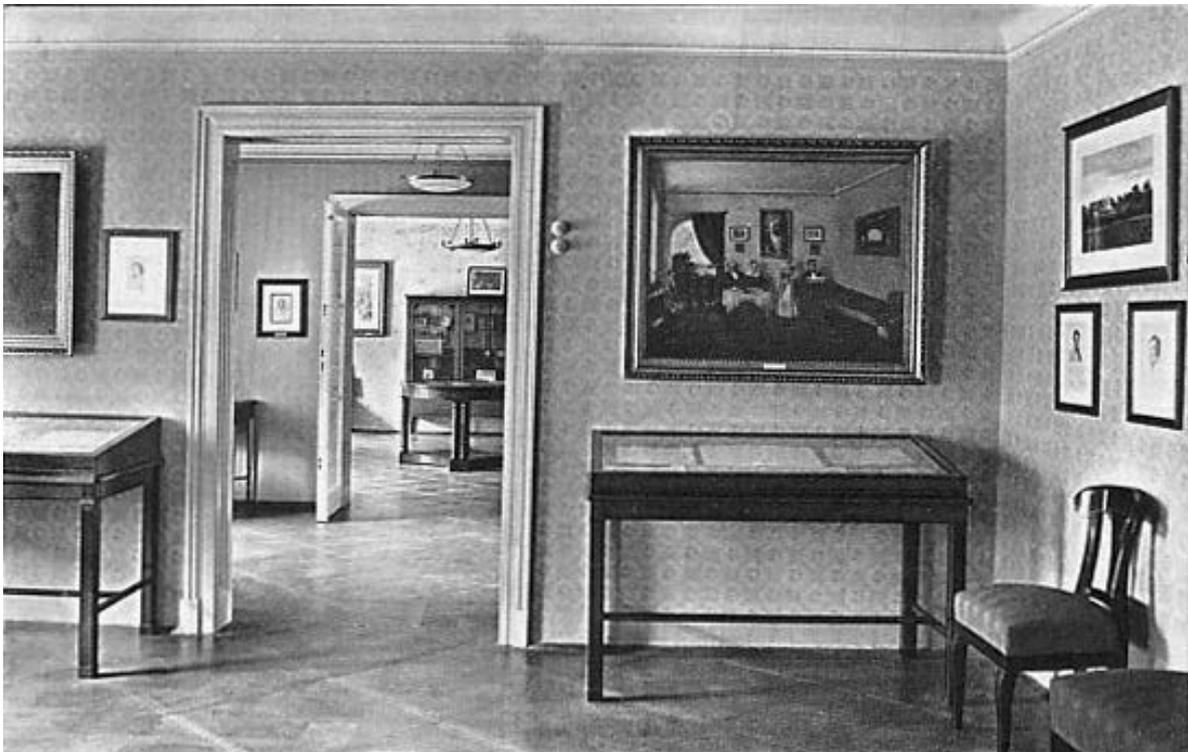
Lungo il decorso della sua opera sinfonica questo ruolo appare forse meno appariscente che in altri settori della sua produzione, ad esempio il Lied, ma certo rimane altamente significativo.

La musica strumentale costituisce uno degli apici della ricerca compositiva schubertiana: Sonata per pianoforte, Quartetto per archi, Sinfonia sono i campi nei quali la sua opera si estende ad abbracciare passato e futuro, fondendo capitoli storici apparentemente distinti se non opposti fino a giustificare ed imporre la definizione di un'ininterrotta "età classico-romantica" che trova giusto nella sua Vienna l'alfa - gli edifici limpidi ed armoniosi di Haydn - e l'omega - il disfacimento formale, linguistico e culturale di Mahler, passando attraverso gli snodi complementari di Schumann, Brahms e Bruckner.

Senza Schubert questa successione apparirebbe improponibile ed incomprensibile.

Che poi una serie di tragicomiche sfortune e di amare avversità abbia ritardato per anni, se non per decenni, la conoscenza sistematica della sua opera, ed in particolare del suo catalogo sinfonico, resta una delle vicende più umilianti della storia della cultura ottocentesca, cui però si è posto rimedio successivamente, in un'ottica finalmente oggettiva, chiara e moderna.

MUSEO SCHUBERT



Nel gennaio 1839, trovandosi a Vienna, Robert Schumann andò in casa del fratello di Schubert, Ferdinand (Franz era morto da quasi undici anni), e cominciò a rovistare fra i numerosi autografi che questi custodiva.

Sepolta in una "pila enorme" di manoscritti, Schumann scovò una Sinfonia di cui nessuno aveva mai sentito parlare. "Chissà per quanto tempo ancora sarebbe rimasta in quell'angolo oscuro e polveroso, se io non avessi subito persuaso Ferdinand Schubert a spedirla alla direzione

dei concerti del Gewandhaus di Lipsia, o anche allo stesso artista che vi presiede", ricorda Schumann.

L'artista in questione era Felix Mendelssohn, che con l'intelligenza e la dedizione che gli erano proprie s'incaricò subito di dirigerla.

Era il 21 marzo 1839. "La Sinfonia giunse dunque a Lipsia, dove fu eseguita di fronte ad un pubblico che ne riconobbe l'alto valore artistico, e che la riascoltò ammirato, in un clima di quasi generale consenso.

Gli intraprendenti editori della Breitkopf & Härtel comperarono il lavoro e i diritti di proprietà, sicché oggi sono già disponibili le parti d'orchestra e presto lo sarà forse anche la partitura, a vantaggio e diletto del mondo intero".

L'auspicio di Schumann doveva rivelarsi troppo ottimistico: la partitura non fu edita che nel 1850, ed il mondo intero stentò alquanto - anche in seguito - a procurarsi il vantaggio ed il diletto di conoscere uno dei capolavori di tutta la storia della Sinfonia.

La "Grande" è nota come la Sinfonia delle "lunghezze celestiali". Probabilmente se Schumann, che coniò con le migliori intenzioni la famigerata espressione "himmlische Länge", avesse immaginato i fraintendimenti ai quali avrebbe dato adito, l'avrebbe ritirata. Quest'ultima Sinfonia è la riprova di quanto il concetto di grandezza si sposasse nell'ultimo Schubert con l'idea di classicità, con un valore aggiunto romantico: quasi a consacrare lo stile, la maniera "grande" con una fusione dei due principi.

Le dimensioni dell'organico (legni ed ottoni a due, però con l'aggiunta di tre tromboni), la strumentazione florida e la rigogliosa sostanza tematica denotano già di per sé un'opera di proporzioni grandiose.

L'ampiezza e l'estensione della forma non nascono solo dalla ricchezza del sentimento che vi è profuso (e che, ancora secondo l'immaginifico Schumann, ricrea l'animo come "un ponderoso romanzo in quattro volumi, ad esempio di Jean Paul"), bensì soprattutto dalla naturale espansione di una disciplina formale che racchiude questo senso sparso di ricchezza in unità strutturale: tanto allargata quanto organicamente compiuta.

Gli sviluppi ed i contrasti drammatici, tutt'altro che assenti, neppure nel cavalleresco secondo tempo, sono integrati con il principio dello svolgimento ciclico, basato sulla metamorfosi di un motivo elementare che appare all'inizio della vasta e solenne introduzione, intonata favolosamente dai due corni soli.

E' questo motivo misterioso, una vera e propria "idea primordiale" mutuata per ampliamento dalle note iniziali della *Jupiter* di Mozart nella stessa tonalità di Do maggiore, a conferire unità a tutti i movimenti.

WIENER PHILHARMONIKER



Le proporzioni colossali della Sinfonia "Grande" di Schubert - quanto a durata neppure Beethoven con l'Eroica era giunto a tanto, e la sua Nona è un caso a parte - denunciano la volontà di scrollarsi di dosso definitivamente ogni tendenza all'intimismo soggettivo, all'introspezione paralizzante, per creare, pensando "in grande", una musica capace di occupare spazi e tempi dilatati con segnali forti, positivi e costruttivi.

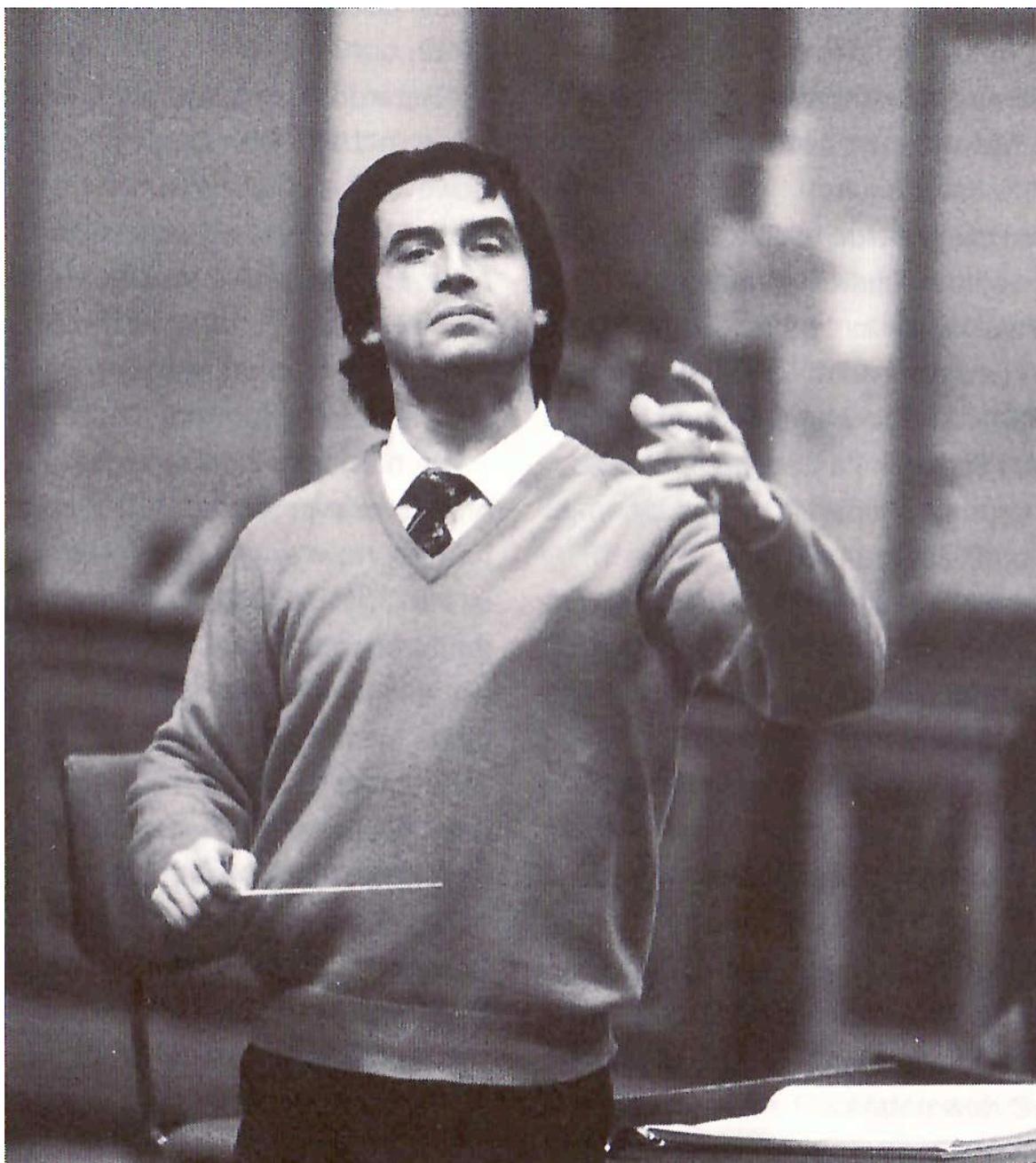
Nel quadro generale del pessimismo schubertiano, questa Sinfonia configura un estremo atto di fede nella tenuta della forma, al di là dei simboli destabilizzanti che pure la insidiano.

Nel suo vitalismo sfrenato, nelle danze dalle movenze gioiose e macabre, permane anzi una sorta di fervore ottimistico, di sovraccitazione continua che s'impone, questa volta, di guardare coraggiosamente in faccia la

sfinge per imporre un ordine prestabilito: la sfida a Beethoven era raccolta, ma era indirizzata verso altri lidi.

Anche se con rotte diverse, è da queste sponde che salperanno Brahms e Bruckner, e quindi Mahler, per nuovi, avventurosi viaggi al di là delle colonne d'Ercole della Sinfonia.

RICCARDO MUTI



L'INCOMPIUTA

Nel 1822, mentre abbozzava lo Scherzo ed il Trio, Schubert interrompe improvvisamente la sua Sinfonia in Si minore, poi conosciuta come “Incompiuta”, perché non ne era pienamente soddisfatto.

In effetti il portentoso unisono di apertura con i violoncelli ed i bassi, con la struttura ad intervalli di quinta apre una nuova dimensione nella musica.

Etichettare l’ “Incompiuta” come una Sinfonia del periodo romantico è un errore perché questo lavoro orchestrale è assolutamente personale ed intimo di Schubert.

Prima parte: *Esposizione*

Isole e frammenti episodici coesi da un unico elemento che circola lungo tutto l’arco del movimento: così può tratteggiarsi, a grandi linee, il primo movimento.

Si tratta di un *Allegro moderato*, nella tonalità di Si minore, strutturato, almeno nelle apparenze esteriori, secondo i dettami della forma-sonata. Lo schema formale, infatti, è classicamente diviso in tre grandi macrosezioni – esposizione, sviluppo e ripresa – con l’alternanza di due temi proposti, nell’esposizione, nella tonalità d’impianto il primo e nel tono del sesto grado (Sol magg.) il secondo, nella ripresa il primo sempre nel tono d’impianto e nel tono del relativo maggiore il secondo.

La sostanziale differenza, però, con la forma-sonata classica è che, nel primo movimento dell’*Incompiuta*, i due temi non vengono assolutamente sottoposti ad un principio di sviluppo in nessuna sezione. Appaiono, appunto, come due isole, come sospesi e forniscono solo qualche elemento marginale allo sviluppo, che viene invece interamente condotto sulla base delle otto misure dell’introduzione.

L’**esposizione** si apre, pertanto, con un piccolo tema introduttivo, affidato a violoncelli e contrabbassi all’ottava in pianissimo.

L’effetto è estremamente singolare, poiché la Sinfonia sembra nascere dal silenzio e rimanda immediatamente ad un’atmosfera carica di mistero. Alla nona misura ha inizio il vero e proprio primo gruppo tematico che si dispone essenzialmente su tre strati sonori:

1. al basso una pulsazione ritmica data dal pizzicato di viole, violoncelli e contrabbassi:

2. al registro medio da un motivo ribattuto di violini I e II:

3. all'acuto da una melodia affidata ai fiati:

Il primo gruppo tematico è chiaramente diviso in quattro periodi: il primo ed il secondo (miss.13-20 e 22-25) si muovono entrambi dalla tonica al relativo maggiore (Si min. -> □ Re magg.) con l'aggiunta di una clausola cadenzante verso il Si minore affidata a corni, fagotti e tromboni, e vedono la melodia principale affidata all'oboe ed al clarinetto all'unisono; il terzo ed il quarto periodo (miss.26-30 e 31-38) compiono invece il percorso armonico inverso (tonica di Re magg. □ -> dominante di Si min.) e vedono la partecipazione di tutti i legni in una melodia corale.

IL COLLEGIO REALE IMPERIALE DI VIENNA



Il terzo periodo, in realtà, dà l'impressione di una falsa partenza, di un movimento che tenta di sollevarsi dalla più oscura regione minore dei periodi precedenti, ma che viene inesorabilmente tranciato da due secchi accordi sforzati di tutti i fiati.

Quando, con il quarto periodo, il movimento riprende dal Re maggiore, il percorso è questa volta più lungo, ma viene ugualmente riportato al Si minore con dei massicci accordi di archi ed ottoni che hanno un ritmo binario su una scansione ternaria:

Un brevissimo ponte di sole quattro misure (38-41), estremamente scarse, affidate a corni e fagotti all'unisono nelle prime tre misure e poi divisi negli ultimi due quarti della misura 41 per preparare e formare l'accordo di dominante del tono di Sol maggiore, conduce all'avvio del secondo gruppo tematico.

La prima sezione è composta da una melodia portante, affidata prima ai violoncelli e poi ripetuta da violini primi e secondi all'ottava, accompagnata al basso da un pizzicato dei contrabbassi e da un motivo sincopato affidato a viole e clarinetti, ai quali si aggiungono poi fagotti e corni, che sarà uno dei pochissimi elementi appartenenti ai due gruppi tematici che faranno parte dello sviluppo.

La melodia di questa prima parte ha un carattere tipicamente Liederistico e un vago sapore popolare.

Il flusso melodico viene interrotto improvvisamente alla misura 62 da una pausa generale, una misura completamente vuota che giunge come un elemento assolutamente inaspettato ed imprevedibile, dato l'andamento del tema fino a questo momento; è un momento carico di una grande forza drammatica, accresciuta dalla ripresa, alla misura successiva (che dà l'avvio alla seconda sezione del II gruppo tematico), del discorso musicale che si sposta sul tono di Sol minore (IV grado -> I -> VI) e con un accordo diminuito si sposta ancora verso il tono di Re minore, da cui prende l'avvio la terza sezione, che si configura come un piccolo sviluppo motivico di una cellula tratta dalla melodia della prima sezione.

Una quarta sezione ha il compito di ristabilire pienamente l'equilibrio armonico e di riportare stabilmente l'armonia sul tono da cui era partito il secondo gruppo tematico (Sol magg.) mediante degli accordi a piena orchestra.

Prende così l'avvio l'ultima sezione, la quinta, del secondo gruppo tematico, in cui si riprende la melodia della prima sezione che viene trattata in una stretta imitazione a tre parti, ripetuta due volte.

FRANZ SCHUBERT GIOVANE



Una breve codetta, con una risoluzione alternativa alla misura 110, ritornella l'esposizione e poi dà l'avvio alla sezione di sviluppo.

È interessante notare che, a quanto pare, nelle carte originali di Schubert le misure 104-110 si svolgono interamente su un pedale di Si e che quindi il bicordo dei fagotti Do diesis – La diesis alla misura 109 dovrebbe essere una correzione di un copista o di Johannes Brahms, che fu uno dei primi curatori dell'edizione della Sinfonia, mentre Schubert avrebbe lasciato un'ottava Si-Si procurando una dissonanza con il La diesis di flauto e oboe e con il Do diesis pizzicato dagli archi, dissonanza che non sarebbe una novità in Schubert, dato che ne fece largo uso, ad esempio, nell'opera *Fierrabras*.

Seconda parte: *Sviluppo*

Lo **sviluppo** si presenta quasi esclusivamente come un'elaborazione del tema introduttivo, condotto su un tessuto musicale nel quale si dispongono numerosi riferimenti a cellule costitutive tratte dai materiali musicali dell'esposizione.

Nel **primo episodio** il tema introduttivo viene riproposto nella tonalità di Mi minore e fatto naufragare verso il registro più estremo al basso di violoncelli e contrabbassi, e viene subito imitato in una progressione ascendente da violini primi e secondi e viole raddoppiate dai fagotti

Nel **secondo episodio** questa imitazione non ha assolutamente il tipico carattere di *divertimento*, proprio di uno sviluppo sonatistico, con scopi esclusivamente modulanti (da *durchführung*), ma ha anzi uno scopo puramente emotivo e drammatico, accumulando una tensione che sfocia in un nuovo episodio, il **terzo**, in cui viene ripetuto con insistenza ed in maniera inesorabile la testa del tema introduttivo per moto retto al tenore (violoncelli e corni) e per moto contrario all'acuto (violini primi e secondi raddoppiati da oboi e flauti) in un crescendo che diviene quasi insostenibile fino all'avvio del **quarto episodio** realizzato dalla ripetizione per tre volte (in tono diverso) di un periodo di otto misure diviso in due parti (4+4 misure): la prima, dal fortissimo verso il piano, ricorda vagamente l'avvio della seconda sezione del secondo gruppo tematico, mentre la seconda unisce il motivo d'accompagnamento sincopato della prima sezione del secondo gruppo tematico con il pizzicato in ottave degli archi, come era presente nella codetta dell'esposizione.

Il quarto episodio ha un carattere di sospensione, un momento in cui la dinamica tende a comprimersi verso il basso, preparando la perentoria riaffermazione in fortissimo del tema introduttivo all'unisono e a piena orchestra nel **quinto episodio**, nella tonalità di Mi minore, che era stata quella d'avvio dell'intero sviluppo.

IL COMPOSITORE CON ALCUNI AMICI



Sempre dalla stessa tonalità prende l'avvio il **sesto episodio** che sviluppa in maniera più tradizionale la testa del tema introduttivo, mediante una imitazione tra archi gravi, raddoppiati dai tromboni, e legni, mentre i violini e le viole riprendono il movimento in semicrome che aveva fornito lo strato centrale del primo tema, ma non con note ribattute e con una dinamica più accentuata.

L'episodio si divide nettamente in due parti (4+4 misure) e conduce l'armonia da Mi minore a Si minore nella prima parte e da Si minore a Fa diesis minore nella seconda.

La forza drammatica di questo episodio dà l'avvio alle fasi conclusive dello sviluppo, creando un crescendo di tensione che, divenendo sempre più insostenibile attraverso il settimo e l'ottavo episodio, culmina nel solare Re maggiore del nono, oscurandosi totalmente nel decimo ed ultimo episodio che conclude lo sviluppo in un'atmosfera simile alla codetta dell'esposizione.

Guardando più in dettaglio, si nota come il **settimo episodio** operi una più stretta imitazione della zona centrale del tema introduttivo tra il basso e l'acuto, supportato da un'incessante pulsazione basata su una cellula ritmica croma puntata + semicroma; l'**ottavo episodio** ripropone la testa del tema per moto contrario con una dinamica che dallo sforzato iniziale scende verso il pianissimo per crescere in due sole misure e riportarsi al fortissimo per sfociare nel **nono episodio** nel quale due frasi di quattro misure ciascuna realizzano un vero e proprio chiaroscuro tra la solarità della prima semifrase in Re maggiore a piena orchestra ed in fortissimo e l'improvviso spostamento nella seconda semifrase verso la dominante di Si minore in piano nel registro grave degli archi all'ottava e con la sonorità più scura di clarinetti, fagotti e corni.

L'ultimo episodio, il **decimo**, riporta l'atmosfera a quella iniziale, permettendo così un coerente passaggio alla sezione successiva.

Terza parte: Ripresa

La **ripresa** non presenta sostanziali diversificazioni rispetto all'esposizione; i temi ritornano nella loro veste originale, anche perché, in realtà, non sono stati sottoposti ad un vero e proprio sviluppo e quindi la ripresa non deve in nessun senso "tirare le somme" di quanto avvenuto nell'arco dell'intero movimento.

Solo il primo gruppo tematico viene sottoposto ad alcune modifiche ed ampliamenti, necessarie per il cambio di tonalità del secondo – da Sol maggiore a Re maggiore – data praticamente l'assenza di un vero e proprio ponte modulante.

Il secondo gruppo tematico, invece, viene riproposto integralmente, soltanto in una tonalità diversa. Anche la veste timbrica rimane praticamente identica.

La **coda** si svolge anch'essa sul tema dell'introduzione ed anzi è riassuntiva dei procedimenti imitativi e del clima teso dello sviluppo. Si svolge prevalentemente in sei piccole parti:

1. ripresentazione del tema introduttivo nella tonalità di Si minore negli archi gravi con clausola cadenzante ai fiati;
2. imitazione della testa del tema dell'introduzione tra gli archi gravi e quelli acuti, con introduzione di un piccolo elemento basato su una seconda maggiore discendente esposto da viole, fagotti e clarinetti ;
3. elaborazione, con intensificazione dinamica e drammatica, dell'elemento suddetto
4. moto contrario tra sezioni acute (ascendenti) e gravi (discendenti) dell'orchestra sull'accordo di tonica (Si minore) e cadenza composta in fortissimo a piena orchestra;
5. cadenza plagale basata sempre sulla testa del tema dell'introduzione, ripetuta tre volte, prima in pianissimo dai fiati e poi a tutta orchestra con un incremento dinamico ed ancora in pianissimo dagli archi gravi sostenuti armonicamente dai fiati più gravi;
6. ultimo movimento cadenzante su strappate pesanti dell'intera orchestra sul primo tempo di ogni misura e conclusione sull'accordo di tonica con baricentro spostato verso il grave .

RICCARDO MUTI



LA GRANDE IN DO MAGGIORE

Il testamento sinfonico di Schubert è la Grande in Do maggiore completata nell'anno della sua morte nel 1828, ma probabilmente concepita prima.

A discapito della sua struttura nei convenzionali quattro movimenti, qui come nella "Incompiuta", la classica struttura sinfonica fu largamente cambiata.

Il destino iniziale di questa Sinfonia fu simile a quello dell' "Incompiuta". All'inizio del 1828 Schubert la spedì al Gesellschaft Der Music Freunde di Vienna per essere eseguita.

Più tardi a Parigi nel 1842 e a Londra nel 1844, fu proposta per essere eseguita, ma fu rifiutata per la lunghezza e per la complessità e difficoltà nell'esecuzione del lavoro.

Lo spartito fu accantonato e dimenticato. Invece Schubert mandò "La Piccola" in Do maggiore alla società viennese e fu eseguita subito dopo la sua morte. Nel 1838 Robert Schumann trovò lo spartito della "Grande Sinfonia in Do maggiore" perché spinto nella ricerca dal fratello di Schubert, Ferdinando.

Fu eseguita per la prima volta a Vienna il 21 Marzo 1839 al Leipzig Gewandhaus, sotto la direzione di Mendelssohn e fu accolta con grande entusiasmo.

Niente più di questo poteva dimostrare il cambiamento di opinione che ebbe il pubblico riguardo i lavori orchestrali di Schubert, che fu considerato un autore tutto da scoprire.

Fu proprio Schumann, il suo scopritore, a scrivere che questa Sinfonia determinava la completa indipendenza di Schubert dalle Sinfonie di Beethoven e che Schubert aveva mosso i primi passi nel superamento dei canoni stilistici del periodo romantico.

Oggi c'è una giustificata riluttanza a descrivere la magnificente Sinfonia di Schubert come semplicemente romantica perché vista la grandiosità del lavoro possiamo parlare di un romanticismo personale di Schubert.

Questo lavoro non può essere classificato. Lo si può ampiamente vedere nell'introduzione Andante in cui il tema suonato dal corno volteggia intorno al Do.

Nell'Andante il tema suonato dal corno diventa monumentale e detta il ritmo che si cristallizza dall'Andante ed arriva ad essere un importante motivo dell'Allegro ma non troppo. Il tema del corno riappare di nuovo

come il fondamento della Sinfonia nel primo movimento e descrive con il suo suono potente la grandiosità del tema.

Al centro della Sinfonia c'è l'Andante con moto che sembra essere il compimento lirico della Sinfonia. La strana fluttuazione del suono delle quattro apparizioni del tema principale e l'interazione dei tripli Forte rompono la continuità prima dell'ultima sezione del movimento, mostrando che la costanza del flusso della melodia è costantemente minacciata.



Una costruzione di tipo Rondò ed una tecnica di variazioni tipica di Schubert sono combinate in questo movimento, che è straordinariamente ricco di trasformazioni della materia musicale. Dopo questa parte si ritorna al suono fluttuante in La minore.

Dire che lo Scherzo, forse il più importante movimento di Scherzo dopo Beethoven, chiaramente anticipa Bruckner è ciò che di più scontato si possa dire.

In mezzo alle giubilanti fanfare del Finale troviamo una reminescenza celata del tema della “Gioia” dalla nona Sinfonia di Beethoven. Questa reminescenza però rivela differenze più che similitudini.

La “Grande” Sinfonia in Do maggiore e l’ “Incompiuta” sono lontane dalle prime Sinfonie di Schubert, anche se qualche contatto può essere trovato.

Mentre l’ “Incompiuta” può essere considerata il primo vero importante lavoro orchestrale di Schubert, la “Grande” Sinfonia in Do maggiore è il compimento, l’essenza dei lavori orchestrali di Schubert.

MUSICA DI SCENA PER "ROSAMUNDA"

La musica di scena per il teatro di prosa fu un genere molto in voga per tutto l'Ottocento specialmente nei paesi di lingua tedesca, anche per le molte analogie col *Singspiel* che prevedeva recitativi parlanti e melologhi ad incorniciare una struttura musicale di numeri chiusi.

Dopo l'esperienza della *Zauberharfe* di Georg Hofman, rappresentata a Vienna nel 1820, Schubert fu invitato a comporre la musica di scena per un dramma che il suo amico e librettista Joseph Kupelweiser, in qualità di segretario teatrale, aveva commissionato con grande urgenza a Helmina von Chézy per una recita a beneficio di Emilie Naumann, attrice del Theater an der Wien.

La Chézy, intraprendente letterata romantica di secondo piano, era fresca reduce dalle polemiche sorte in occasione della prima rappresentazione dell'*Euryanthe* al teatro di Porta Carinzia il 23 ottobre 1823, libretto che aveva scritto per Weber lasciandolo molto insoddisfatto.

Né il suo prestigio fu risollevato dall'esito del nuovo "grande dramma romantico con accompagnamento musicale e danze" in quattro atti intitolato *Rosamunde, furstin von Zypern*, portato a termine, a quanto pare, in soli cinque giorni: dopo il dissenso manifestato apertamente dal pubblico, la critica si espresse in termini talmente negativi all'indomani della prima rappresentazione, avvenuta il 20 dicembre del 1823, da indurre l'autrice a pubblicare un'autodifesa sulla "Wiener Zeitschrift fur Kunst".

Dal canto suo lo stesso Schubert non poteva certo vantare un lusinghiero rapporto col teatro.

Dei cinque *Singspiele* composti fino a quel momento - due altri rimasero

incompiuti - soltanto *Die Zwillingsbruder* aveva conosciuto l'onore della rappresentazione nel 1820, mentre giacevano nei suoi cassetti tre opere complete, fra le quali *Fierabras* recentemente riscoperta, ed altre quattro allo stato di frammento o abbozzo.

Ugual sorte sarebbe toccata alla *Rosamunde*, scomparsa dopo poche repliche dal repertorio.

Del resto la trama dell'opera, che a causa della perdita del manoscritto è deducibile soltanto dalle cronache pubblicate sui giornali viennesi del tempo, non offriva particolari motivi d'interesse: Rosamunda è cresciuta in campagna ignorando di essere la principessa di Cipro, ma la sua vera identità è nota invece al ministro Fulgenzio che per impadronirsi del potere la fa imprigionare, con l'intento di ucciderla.



Sarà il giovane principe Alfonso di Candia a sventare l'intrigo e punire il ministro traditore. Obbligato il lieto fine, col matrimonio fra i due giovani.

Nessuna specifica idea drammatica sta alla base dell'ouverture del lavoro, dato che Schubert non ne scrisse una appositamente ma riutilizzò, a dire dell'amico Moritz von Schwind, quella appena scritta per *Alfonso und Estrella*, ora pubblicata nell'edizione completa delle opere del viennese con le altre parti del lavoro.

Se quest'ampio brano in Re maggiore si rivela convenzionale, poco più che un segnale per destare l'attenzione del pubblico, molto più ispirata è l'ouverture della *Zauberharfe* in Si minore-maggiore che attualmente si esegue e fu probabilmente utilizzata anche per la prima recita. Per lo stile melodico, armonico ed orchestrale, è una pagina di assoluto valore, ed indispensabile premessa agli ultimi capolavori sinfonici del viennese.

Schubert legò i due numeri successivi in funzione drammatica variando il materiale musicale dell'intermezzo (n. 1, *Allegro molto moderato*) nel balletto successivo che accompagna i cortei con cui inizia il secondo atto ed utilizzando per entrambi una solenne introduzione orchestrale in Si minore.

L'intermezzo è un brano di ampie dimensioni liberamente modellato sulla forma di un primo tempo di sonata privo di sviluppo, in cui il primo tema viene gradualmente definito passando dalla tonica minore a quella maggiore in contrapposizione fra la piena sonorità dell'orchestra ed un gruppo di soli (clarinetti, corni, tromboni), e tra archi e fiati.

Schubert rivela un grande magistero tecnico nell'utilizzare la tavolozza armonica e timbrica per produrre il contrasto che prepara la sezione alla dominante dall'accentuato carattere cantabile, in cui la malinconica espressività della melodia alternata fra violini e legni viene messa in risalto dall'accompagnamento ostinato degli archi.

Il principio della variazione dell'intervallo, della disposizione timbrica e della tonalità è attuato con grande originalità nel secondo brano, che ha un andamento ritmico più accentuato nella prima sezione (*Allegro moderato*), probabilmente determinato dalle esigenze di una marcia pantomimica, mentre alla danza di un gruppo di fanciulle è dedicata la parte conclusiva in Sol maggiore (*Andante un poco assai*), dominata da una semplice melodia dei clarinetti e dei fagotti sul pedale inferiore di tonica degli archi gravi.

Le dimensioni più ridotte dell'orchestra, priva di trombe, tromboni e

timpani ne accentuano il carattere intimo, mentre il dialogo fra i legni si mantiene serrato.

Il successivo intermezzo (n. 3a , *Andante*) è un brano in cui s'intuisce con chiarezza la destinazione ad accompagnare un'azione tesa e concitata.

Schubert apre e chiude in Re maggiore, ma non si arresta mai, preferendo muoversi in modo febbrile fra diverse tonalità.

CLAUDIO ABBADO



Domina la figura iniziale che modula la dominante in Si minore, e senza mai prendere la fisionomia di un autentico tema attraversa in progressione varie tonalità (fra cui prevale il Re minore).

Questo vagabondare armonico determina un clima d'intensità che probabilmente riflette lo stato d'animo di Rosamunda in potere di Fulgenzio, ed è ulteriormente ribadito da ampie espressioni dinamiche. Vibranti crescendo, pizzicati inquieti e repentini fortissimi.

Questo intermezzo funge da introduzione alla successiva romanza per contralto in Fa minore (n. 3b, *Andante con moto*), un ispirato *Lied* strofico in tre quartine di ottonari coi due ultimi versi di ritornello in Fa maggiore, la cui dolorosa cantilena è fra le più caratteristiche dell'arte di Schubert.

Strettamente legato all'attenzione è anche il seguente "coro di spiriti" in Re maggiore da eseguirsi fuori scena (n. 4, *Adagio*) affidato alle voci maschili divise in quattro parti (2 tenori e 2 bassi).

Impiegando la stessa melodia dell'intermezzo precedente, Schubert stabilì precisi collegamenti dinamici, resi più suggestivi dall'accompagnamento degli ottoni (3 corni e 3 tromboni) e dalla dinamica soffusa, con rapidi ed improvvisi fortissimi.

L'ultimo intermezzo dopo il terzo atto (n. 5, *Andantino*) è costruito in forma di tema in Si bemolle maggiore con due variazioni in minore (Sol e Si bemolle) e ripetizione della prima parte.

Schubert avrebbe poi riutilizzato l'affascinante melodia, tipica della sua vena migliore, nel tempo lento del *Quartetto* op. 29 e nel terzo Improvviso dell'op. 142.

Nel dramma della Chézy questa musica piena di sofferta serenità, forse il brano più bello della partitura, introduce una scena pastorale, carattere sottolineato dal fitto dialogo melodico tra gli strumenti nella seconda variazione, con gli archi in mera funzione di accompagnatori.

Si rivolgono alla natura anche le brevi "melodie pastorali" (n. 6, *Andante*) per sestetto di fiati (clarinetti, fagotti e corni), coi clarinetti che intonano una spensierata cantilena per terze, ed il successivo "coro pastorale" (n. 7, *Allegretto*), entrambi in Si bemolle maggiore.

Spiccato è qui il clima di danza instaurato dalla melodia dei clarinetti sopra una figura dattilica ostinata che accompagna tutto il brano. Il breve "coro di cacciatori" (n. 8, *Allegro moderato*) è un brano vivacissimo in Re maggiore, introdotto dalle figure puntate dei corni, vera e propria sigla sonora, e dalle veloci scale che passano dagli oboi ai flauti.

I versi attaccati con gagliardia dalle voci maschili vengono ripresi da quelle femminili, poi le due parti si riuniscono per un vigoroso "coro tedesco" col ritornello, concluso da una coda orchestrale piena di echi di caccia.

CLAUDIO ABBADO



La partitura è conclusa da un ultimo balletto (n. 9, *Andantino*), che attacca in Sol maggiore sul ritmo di una contraddanza, e dopo una sezione contrastante che da Sol minore va a Si bemolle maggiore, sfocia con estrema naturalezza in un piccolo trio "alla tirolese" in Sol maggiore, dove clarinetti, oboi e flauti imitano lo jodler sopra il pedale inferiore di tonica tenuto dagli archi gravi.

Il brano, dopo un'animata parte centrale, si conclude con spensierata

gaiezza con la ripresa della sezione iniziale.

Il fragile e convenzionale intreccio non consente di esprimere un'adeguata valutazione del talento drammatico di Schubert, a meno che non si voglia considerare negativamente il tiepido consenso che il compositore aveva manifestato con mite gentilezza alla Chézy circa la trattazione del soggetto in una lettera del marzo 1824, salvo alcune imperfezioni di poco conto che il pubblico aveva a suo avviso troppo duramente considerato

Pure la musica per *Rosamunde* rivela in più punti, anche con inevitabili disuguaglianze, come il genio di Schubert, naturalmente portato ad effrazioni formali, avrebbe potuto consegnare anche al teatro pagine di assoluto rilievo.

MESSA IN MI BEMOLLE MAGGIORE

Anche nel 1828, anno della morte, Franz Schubert scrisse un numero imponente di composizioni dai generi più disparati.

Tra queste, il *Quintetto* per archi in Do maggiore, numerosi Lieder tra cui il ciclo "Schwanengesang" (Canto del cigno), le ultime tre *Sonate* per pianoforte (Do minore, La maggiore, Si bemolle maggiore; D 958-959-960) ed un'ultima *Sinfonia* in Re maggiore, rimasta allo stato di frammento.

Sempre nel 1828 il trentunenne Schubert componeva anche la *Messa* in Mi bemolle maggiore. È l'ultima delle sei *Messe* da lui scritte su testo latino, e come tale ha un significato di tutto rilievo; infatti Schubert riesce qui a congiungere nel modo più organico le caratteristiche del proprio originalissimo linguaggio con gli elementi tradizionali delle messe viennesi dell'epoca classica e preclassica.

Schubert scrisse questa Messa in Mi bemolle maggiore per il coro di ragazzi ed il coro maschile della Chiesa parrocchiale di Alsergrund, località alla periferia di Vienna, e per il suo amico Michael Leitermeyer che vi dirigeva il coro.

La prima esecuzione, accolta con favore da pubblico e critica, ebbe luogo postuma il 4 ottobre 1829, quasi un anno dopo la morte del compositore.

Questi non aveva ricevuto una commissione per questa Messa, né gli era stato corrisposto un onorario. A differenza delle quattro Messe giovanili degli anni 1814-1816, questa in Mi bemolle maggiore non era stata destinata ad un'utilizzazione liturgica.

Già per le sue dimensioni essa non può rientrare nell'ambito d'una funzione religiosa: c'è da aggiungere che il testo qui musicato da Schubert non coincide con quello ufficiale della Chiesa cattolica, e perciò la Messa in Mi bemolle maggiore si pone in contrasto con le disposizioni liturgiche.

STRALCI DI VARI SPARTITI A CONFRONTO



Schubert: Messa in mi bemolle maggiore



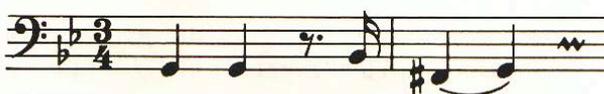
Bach: Passione secondo Matteo,
Coro della *turba*: "Laß ihn kreuzigen"



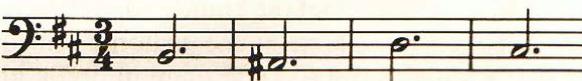
Bach: Fuga in do diesis minore
(Clavicembalo ben temperato I)



Schubert: Messa in la bemolle maggiore



Schubert: "Der Atlas"



Schubert: "Der Doppelgänger"

Infine, le alte esigenze tecniche poste alle voci ed agli strumenti indicano che gli intenti di Schubert si orientavano verso una Messa da concerto - e nel caso specifico verso una Messa per coro. Infatti il testo di questa Messa è cantato principalmente da un coro misto, per lo più a quattro voci. Le parti dei cantanti solisti sono limitate all' "Et incarnatus est" (Credo), al Benedictus ed al "Dona nobis pacem" (Agnus Dei).

Per quanto riguarda l'organico strumentale, Schubert rinuncia ai flauti ed all'organo di accompagnamento, che pure era di solito impiegato in questo genere di composizione.

Ma per il resto l'organico di questa Messa - coppie di legni, di corni e di trombe; tre tromboni, timpani ed archi - non si discosta da quello di altre Messe d'epoca classica, di Haydn o Beethoven ad esempio.

C'è poi da sottolineare che l'orchestra viene qui trattata da Schubert a blocchi strumentali, secondo un procedimento paragonabile alle mutazioni di registro dell'organo: nonostante le innumerevoli combinazioni di timbri orchestrali ed il rilievo dato a strumenti solisti, gli archi costituiscono un gruppo unitario rispetto ai fiati e quest'ultimi si contrappongono a loro volta al gruppo degli ottoni.

Un particolare rilievo vi hanno i tromboni, impiegati di frequente e nel modo più vario. Dopo Schubert, questa adozione di pratiche policorali - strumentali come anche vocali - già proprie dello stile tardorinascimentale di Anton Bruckner, al quale le Messe schubertiane non erano certo sconosciute.

Una funzione strutturale assumono nell'intera Messa in Mi bemolle maggiore le tecniche di ostinato: nel Credo, ad esempio, abbiamo un ruolo di timpani che ne congiunge le diverse sezioni: nel Kyrie abbiamo in particolare un motivo in pizzicato di violoncelli e contrabbassi che ne scandisce il tempo lento.

Già il Kyrie è un esempio significativo di quella tecnica compositiva a blocchi che vede contrapposti singoli gruppi strumentali.

In genere, i tre blocchi timbrici (archi, legni, ottoni) dialogano armonizzandosi, ed in ciò si esprime simbolicamente anche il dogma della Trinità.

Da un punto di vista formale il "Kyrie eleison" I, la solenne invocazione al Padre, il "Christe eleison", l'invocazione rivolta in tono supplichevole al Figlio, ed infine il "Kyrie eleison" II, sintesi compositiva delle due parti precedenti - quasi una supplica allo Spirito Santo, che "procede dal Padre e dal Figlio", come è scritto nel Credo.

Anche la misura è di tipo ternario e nel "Christe" gli archi passano ad una scrittura più serrata, con terzine di crome per ogni semiminima.

Gli sviluppi armonici e melodici di questa prima parte della Messa sono di grande espressività e si dispiegano sulle tranquille pulsazioni dei pizzicati di violoncelli e contrabbassi.

RICCARDO MUTI



Le parti corali a cappella contraddistinguono in particolare gli inizi del Gloria e del Credo, le parti della Messa del testo più lunghe. Ma la tendenza di Schubert ad adottare nelle proprie Messe modelli preclassici di musica liturgica si può avvertire soprattutto nelle ampie e significative fughe, alla fine del Gloria ("Cum Sancto Spiritu") e del Credo ("Et vitam venturi saeculi"), elaborate ambedue con particolare accuratezza.

Qui Schubert infrange quella concezione formale statica della fuga

basata sull'alternanza di enunciazioni tematiche e divertimenti intermedi: episodi contrappuntistici acquistano una preponderanza rispetto ai temi delle fughe e quasi assumono il valore di figure tematiche contrastanti. Qui, come nel Gloria e nel Credo nel loro insieme, si sente la mano esperta di Schubert sinfonista.

Nel Gloria le sezioni contraddistinte dagli accenti esultanti del coro e da una ricca strumentazione (Gloria in excelsis Deo" e "Laudamus Te") si allontanano da altre condotte in stile omofono e cantabile ("Gratias agimus").

Episodi di concezione cameristica o di ripiegamento riflessivo ("Miserere nobis") contrastano con altri di grande ricchezza sonora, sviluppata fino ad una scrittura per doppio coro a sei voci. Schubert adotta moduli arcaici in "stile antico" nel "Domine Deus, Agnus Dei".

In questa sezione, dove le parole del testo accennano alla Passione di Cristo, risuona un tema dai toni cupi e dominato dal timbro dei tromboni; esso troverà poi un *pendant* ed al tempo stesso un'intensificazione a conclusione della Messa, nell'Agnus Dei.

Qui infatti Schubert riprenderà l'accento inesorabile della cupa sezione intermedia del Gloria. In quella conclusiva "Quoniam tu solus Sanctus" risuona di nuovo la musica dell'inizio del Gloria, per cui questa parte dalla Messa viene ad assumere una struttura globale tripartita.

Una struttura tripartita ha anche il Credo. Nella sua sezione centrale "Et incarnatus est", che è sul tipo d'una siciliana, il mistero dell'incarnazione di Cristo viene evocato in un canone di tre voci soliste.

Sebbene Schubert riproponga qui il tipo compositivo della pastorale in 12/4 tradizionalmente legato nel suo andamento cullante alla rievocazione della nascita di Cristo, pure lo fa trascolorare nei ritmi elegiaci propri dalle musiche funebri barocche.

Ai versi che ricordano la morte sulla Croce e la deposizione di Cristo, si accompagna una scrittura corale-orchestrale dove è sfruttata al massimo ogni risorsa sonora, dal balbettio quasi silenzioso all'improvviso grido di terrore.

La terza parte "Et resurrexit", una ripresa variata del Credo iniziale, viene coronata da una fuga complessa e sempre più serrata nella condotta romantica delle sue voci "Et vitam venturi saeculi".

Il triplice Sanctus, intonato secondo la visione profetica ed apocalittica degli angeli acclamanti dinanzi al trono divino, ha la pienezza sonora che è propria di un canto di lode tributato a Dio da cielo e terra.

Le parti strumentali più gravi (violoncelli e contrabbassi) procedono per gradi congiunti in senso discendente, mentre gli strumenti più acuti (violini) si muovono verso un registro più alto, sì che nel "Dominus, Deus Sabaoth" è raggiunta la massima espansione dello spazio sonoro. Non solo le linee melodiche delle parti strumentali più gravi e più acute, ma anche gli sviluppi armonici del Sanctus si allontanano sempre di più dal punto di avvio.



Addentrando sempre più in profondità nella serie delle tonalità con i bemolli (e qui la notazione deve necessariamente ricorrere all'enanarmonia), l'impianto armonico si spinge in ambiti sonori nei quali Schubert avrà inteso significare un profondo ed intimo raccoglimento dell'uomo in sé stesso.

Si genera in tal modo un contrasto sorprendente, ma indubbiamente dettato da intima necessità, con i più appariscenti toni di fulgore sonoro. Al Benedictus di grande cantabilità e chiara sonorità, dove il quartetto vocale dei solisti si alterna al coro, si contrappone la fatalistica, sconvolta atmosfera dell' "Agnus Dei".

Il motivo principale di questo brano in stile fugato si pone nella tradizione delle figure chiastiche (e cioè quelle figure nella cui notazione viene a riprodursi figurativamente la forma d'una croce).

Figure chiastiche si hanno per esempio in Bach, nel coro della *turba* "L0ab ihm kzeuzigen" dalla Passione secondo Matteo e nella fuga in Do diesis minore (ben nota a Schubert) dal Clavicembalo ben temperato I. e s'incontrano anche in Schubert, per esempio nel "Crucifixus" della Messa in La bemolle maggiore.

Ma il ricorso ad una figura chiasticha non significa per Schubert semplicemente l'adozione di un modulo retorico tradizionale: quale significato avesse per lui questo caratteristico motivo di quattro note si può cogliere in due Lieder del 1828 ambedue appartenenti al ciclo "Der Schwanengesang", e cioè "Der atlas" - alle parole:..... die ganze Welt der schmerzen mub tragen....." (..... l'intero universo dei dolori devono sostenere....." - e, con una più forte analogia, "Der doppelganger" - alle parole "..... da steht auch ein Mensch und starrt in die Hohe und ringt die Hande vor schmerzengewalt....." (... là sta anche un uomo e ha lo sguardo fisso in alto e si torce le mani in preda al dolore...).

Come si vede, le figure chiastiche sono qui collegate al motivo del dolore che grava ed opprime.

Uno scioglimento delle forti tensioni accumulate nell' "Agnus Dei" sembra aversi in una un'atmosfera rasserenata ma irrompono di nuovo, bruscamente, i toni drammatici dell' "Agnus", e solo dopo questo episodio la ripresa del "Dona nobis pacem" porta alla definitiva liberazione e pacificazione.

Proprio questa parte conclusiva mostra chiaramente quanto Schubert si fosse più allontanato dalle sue Messe giovanili concepite per una più immediata utilizzazione liturgica, e come invece in questa sua ultima

Messa egli fosse infine pervenuto ad un messaggio artistico che nel suo accento assolutamente personale si pone come un'ideale confessione.

La grande maturità e maestria qui dimostrate da Schubert, ed ancora la particolare complessità di questa Messa si rivelano pienamente nella sapiente fusione di modelli tradizionali di musica sacra - tutti integrati con piena consapevolezza nella struttura compositiva (come ad esempio la policoralità, la forma fugata, la riutilizzazione di figure barocche tardive, ecc.) - con una sensibilità armonica romantica, a volte assai audace, e con un'ispirazione melodica feconda, "autenticamente schubertiana".

Il trattamento estroso ed originale del testo liturgico da parte di Schubert - non mancano le omissioni, gli spostamenti di parole, come anche delle brevi aggiunte - è una ulteriore testimonianza dell'incessante ricerca dell'ultimo, più profondo senso della vita da parte di un uomo religioso, ed ancora una testimonianza della sua ricerca di Dio.



MESSA N. 5 IN LA BEMOLLE MAGGIORE PER SOLI, CORO E ORCHESTRA, D. 678

Musica: Franz Schubert

1. Kyrie - Andante con moto (La bemolle maggiore)
2. Gloria - Allegro maestoso e vivace (Mi maggiore)
3. Credo - Allegro maestoso e vivace (Do maggiore) -
4. Sanctus - Andante (Fa maggiore)
5. Benedictus - Andante con moto (La bemolle maggiore)
6. Agnus Dei - Adagio (La bemolle maggiore)

Organico: soprano, contralto, tenore, basso, coro misto, flauto, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 2 corni, 2 trombe, 3 tromboni, timpani, archi, organo

Composizione: novembre 1819

Edizione: Schreiber, Vienna, 1875

Nel novembre del 1818, ventunenne, Schubert tornò a Vienna da una estate a Zelesz, tenuta di campagna degli Esterhàzy. L'anno di congedo dall'impiego di maestro elementare era scaduto, e, malgrado le sollecitazioni del padre, il musicista non volle saperne di riprendere l'insegnamento. Lasciò la casa paterna e si avviò alla carriera del libero professionista. Una carriera destinata a restare fino alla morte priva di consacrazione ufficiale, e ad apparire agli occhi borghesi piuttosto affine a quella del fannullone. Schubert poté infatti sopravvivere a Vienna altri dodici anni, soltanto per le pretese modestissime e per la dedizione di alcuni amici. Nel 1819 le speranze erano però diverse. Cercò a più riprese la gloria nell'opera - *Claudine* (1815), *Die Zauberharfe* (1820), *Alfonso und Estrella* (1822) - o, nell'alternativa, un rispettabile posto di maestro di cappella. A questo scopo dobbiamo la cantata pasquale *Lazarus* (1819) e la *Messa* in La bemolle maggiore (1819-1822).

I tre anni di lavoro intermittente indicano l'importanza attribuita da Schubert a questa quinta fra le sue Messe. Nel dicembre del 1822 scriveva al fedele Joseph von Spaun: «La mia messa è compiuta, e verrà presto eseguita. Ho sempre in mente di dedicarla all'imperatore o all'imperatrice, poiché la considero un successo». Probabilmente la

Messa non fu mai eseguita, vivente l'autore; per la sua pubblicazione bisogna attendere fino al 1875.

Un esame della partitura non può che giustificare il mancato ingresso dell'opera alla Cappella Imperiale, quella consacrazione da cui Schubert si attendeva l'attestato di professionista. Rispetto alle convenzioni della musica sacra austriaca, a cavallo del secolo, la *Messa* in La bemolle maggiore è fin troppo libera.

JOSEPH VON SPAUN



Rispettata la forma esteriore della messa tardo barocca, con la fuga d'obbligo a conclusione del *Gloria*, l'eloquenza antifonale del dialogo fra coro e solisti, la piacevolezza dell'impostazione melodica. Ma, al di là delle apparenze, tutto è rivoluzione, soggettivismo accentuato e quindi rivoluzione romantica. Al posto della imperturbabile solennità e compunzione della messa haydniana, Schubert parla in prima persona. Non la chiesa ufficiale ma l'uomo Franz Schubert col suo piccolo passato di fronte all'eterno. Un artista pronto a trasporre ogni stimolo culturale, ogni lascito storico, in esperienza individuale.

E' evidente come l'esperienza di Schubert fosse in primo luogo di parrocchia. Una musica per i poveri, per coloro che non sanno, che vorrebbero comprendere ma non possono, è all'origine di tutto un filone della musica sacra austriaca, dall'*Ave Verum* di Mozart, a Schubert, ai Mottetti di Bruckner. E più d'ogni altro, Schubert intese l'evasione piuttosto come rassegnazione che come rivolta: un primitivismo squarciato dal genio di inaudite, mai replicate, intuizioni. Tale è certo il *Sanctus* della *Messa*, con le sue tre partenze modulanti sul tremolo degli archi, definite dall'Einstein: «lo sgomento dinanzi all'Infinito».

La prevalenza dell'armonia sull'elemento contrappuntistico rientra in una deliberata rinuncia al dotto tipicamente schubertiano. Isolato fra i romantici di lingua tedesca, Schubert non conobbe il problema del ritorno a Bach, o almeno non se lo pose fino alle soglie della morte, quando pensò di farsi allievo del contrappuntista Simon Sechter.

Al tempo della *Messa* il musicista non si preoccupa che del «colore» armonico. L'omofonia del *Kyrie*, mesto e rassegnato, sembra quasi una improvvisazione su un pedale di La bemolle maggiore, variegata dai giochi antifonali fra coro e solisti, e dalla delicatezza delle fioriture vocali.

L'apertura del *Gloria* tradisce uno di quegli arcaismi sopravvissuti nelle vie sotterranee della provincia musicale austriaca. Il festoso ritmo ternario col suo fluire di semicrome ed i contrasti ingenui nella strumentazione fra ottoni e legni rimandano alla tecnica barocca della *Messa* in Si minore di Bach. Il *Gratias* riconduce alla delicatezza del puro melodizzare, tinteggiato dalla distribuzione fra solisti e coro. Affermativo il *Domine Deus*, scandito da solenni arcate sciolte, in forte;

gli replica il tema orante del *Gratias*, passo dove si fa luce l'imitazione del *Requiem* mozartiano.

Ma Schubert afferma indelebilmente la propria personalità nel *Miserere*: nello strumentale il clarinetto emerge delicato, fattore di puro suono, come nel secondo tempo della *Incompiuta*.

SIMON SECHTER



Un'altra fanfara alla barocca, senza impasti, (*Quoniam*) conduce alla fuga *Cum Sancto Spiritu*. Non contento di una prima stesura, Schubert la riscrisse di sana pianta. Ma non conosceva il significato dell'artificio. In particolare l'orchestra manca di elementi contrappuntistici autonomi che diano pienezza all'impasto, secondo gli insuperati modelli degli Oratori haydniani; qui prevale invece la monotonia di un flusso di semicrome.

Singolari residui della tradizione liturgica danno il loro accento al *Credo*. La clausola d'inizio funge da motto dell'affermazione fideistica ed è orchestrata nel susseguirsi di tre accordi di Do maggiore, affidati agli ottoni, ai legni, al coro a cappella; e la successiva linea delle voci a cappella è pervasa da reminiscenze modali.

Il coro è a otto parti, sostenuto arcaicamente dai tromboni che con i loro attacchi in pianissimo danno il timbro al primitivismo mistico dell'*Incaratus*. Anche la figura melodica del *Crocifixus* rimanda ad un antico melisma, connesso nella tradizione liturgica alla illustrazione della croce. Il mistero dogmatico della clausola iniziale si fa sentire, dal *Resurrexit* in poi, prima di ogni versetto. Va sottolineato che Schubert ha omesso di musicare l'*Et in unam sanctam catholicam et apostolicam ecclesiam*, il che, come osserva ancora l'Einstein, si accorda perfettamente al soggettivismo dell'opera. Il *Vitam venturi* chiude con un radioso inno in Do maggiore.

La sortita del *Sanctus* conta, come s'è detto, fra le intuizioni insondabili di Schubert; è replicata tre volte in diverse tonalità, esaurendo nel processo modulante il totale cromatico. Essa conduce direttamente al *Pleni sunt coeli*, passo stupendamente descrittivo, dove l'incedere della processione vocale è accompagnato da distanti fanfare di legni ed ottoni. L'*Osanna* pastorale ed il *Benedictus*, su uno scorrevole basso obbligato, mostrano l'artefatto e ad un tempo ingenuo raccoglimento dell'ultimo Mozart.

L'*Agnus* conclude nella quiete degli umili con cui la *Messa* si era aperta. Schubert torna alla sua insondabile maestria di armonista, varia impercettibilmente l'emozione, modulando prima di ogni *Miserere*; conclude con una andatura sommessa di marcia, un *Dona nobis pacem* in cammino verso l'ignoto.

TESTO

KYRIE

Kyrie eleison.
Christe eleison.
Kyrie eleison.

GLORIA

Gloria in excelsis Deo, et in terra pax hominibus bonae voluntatis.
Laudamus te, benedicimus te, adoramus te, glorificamus te.
Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam.
Domine Deus, Rex coelestis, Deus Pater omnipotens. Domine, Fili
Unigenite, Jesu Christe, Domine Deus, Agnus Dei, Filius Patris.
Qui tollis peccata mundi, miserere nobis. Qui tollis peccata mundi,
suscipe deprecationem nostram. Qui sedes ad dexteram Patris, miserere
nobis.
Quoniam Tu solus sanctus, Tu solus Dominus, Tu solus altissimus.
Cum Sancto Spiritu, in gloria Dei Patris. Amen.

CREDO

Credo in unum Deum, factorem coeli et terrae, visibilium omnium et
invisibilium; et in unum Dominum Jesum Christum, Filium Dei
Unigenitum, et ex Patre natum ante omnia saecula, Deum de Deo, lumen
de lumine, Deum verum de Deo vero, genitum, non factum,
consubstantialem Patri, per quem omnia facta sunt; qui propter nos
homines et propter nostram salutem descendit de coelis.
Et incarnatus est de Spiritu Sancto, ex Maria Virgine et homo factus est.
Crucifixus etiam pro nobis sub Pontio Pilato, passus et sepultus est.
Et resurrexit tertia die, secundum scripturas, et ascendit in coelum, sedet
ad dexteram Patris; et iterum venturus est cum gloria, judicare vivos et
mortuos, cujus regni non erit finis.
Credo in Spiritum Sanctum Dominum et vivificantem, qui ex Patre
Filioque procedit, qui cum Patre et Filio simul adoratur et
conglorificatur, qui locutus est per Prophetas.
Confiteor unum baptisma, in remissionem peccatorum. Et expecto
resurrectionem mortuorum, et vitam venturi saeculi. Amen.

SANCTUS

Sanctus, Sanctus, Sanctus
Dominus Deus Sabaoth.
Pleni sunt coeli et terra gloria tua.
Osanna in excelsis Deo.

BENEDICTUS

Benedictus qui venit
in nomine Domini.
Osanna in excelsis Deo.

AGNUS DEI

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi,
miserere nobis.
Dona nobis pacem!

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di
Santa Cecilia, Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 27
novembre 1977**

OUVERTURE IN MI MINORE PER ORCHESTRA, D. 648

Musica: Franz Schubert

- Allegro moderato (Mi minore)

Organico: 2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 4 corni, 2 trombe, 3 tromboni, timpani, archi

Composizione: febbraio 1819

Prima esecuzione: Vienna, Müllers Hall, 14 marzo 1819

Edizione: Breitkopf & Härtel, Lipsia, 1886

Forse destinata all'opera incompiuta "Adrast" D 137

Schubert compone l'**Ouverture in Mi minore D 648** nel febbraio 1819, dunque all'inizio dei cosiddetti «anni di crisi» (1818-23) che vedono il musicista impegnato in un'accanita e sofferta sperimentazione mirata, specie nell'ambito della musica strumentale, alla ricerca di modalità formali ed espressive nuove rispetto ai modelli della tradizione classica e alternative rispetto a quelle di Beethoven.

Sono anni nei quali Schubert, oltre a tentare con caparbia, ma senza successo, la carriera teatrale con opere come *Alfonso und Estrella* (1821-22) e *Fierrabras* (1823), scrive composizioni d'indubbio valore o perfino superbi capolavori che però rimangono torsi non finiti, come il *Quartettsatz D703* (1820) e l'«*Incompiuta*» (1822), o esulano dai generi tradizionali, come il *Gesang der Geister über den Wassern* (1820-21) e la *Wandererfantasie* (1822), o che comunque denotano accentuati tratti sperimentali.

Quest'ultimo è il caso del celeberrimo *Forellenquintett* (1819) e, appunto, dell'*Ouverture D 648*, tra i non numerosi lavori sinfonici di Schubert eseguiti in pubblico vivente l'autore (sotto la direzione di Leopold Sonnleithner, Redoutensaal di Vienna, 18 novembre 1821). L'*Ouverture D 648* si distacca nettamente dalle precedenti opere schubertiane dello stesso genere per tratteggiare una forma che lascia intravedere alcuni degli aspetti e dei processi compositivi propri della produzione successiva: si pensi all'ingegnosa organizzazione tonale, alla coesione costruttiva conseguita grazie a una rete di microelementi, alla logica formale determinata da principi di ripetizione ed espansione. Soprattutto, pur facendo riferimento al paradigma della forma di sonata,

l'ouverture ne propone una declinazione estremamente originale per quanto concerne la struttura tanto tematica quanto tonale.



L'indicazione di tempo è *Allegro moderato*. Nell'introduzione sono presentati alcuni elementi strutturali dell'intera composizione: la tempestosa figura ascendente di accordo spezzato, il ritmo puntato, il cromatismo ascendente e incalzante. Il periodo iniziale ritorna subito in una variante, finché un'ulteriore variante genera una progressione discendente e quindi un climax fondato sulla ripetizione delle figure in ritmo puntato che polarizza la dominante della tonalità d'impianto, Mi minore.

Dopo un rapido passaggio al *piano*, un'ottava tenuta in *pianissimo* di flauto e oboe (si-si) conduce a quella che può essere considerata l'esposizione. Articolato in due idee, il gruppo tematico sorprende per il fatto di evitare proprio la tonalità d'impianto. La prima idea, che è in Sol maggiore, offre linee spezzate tra i fiati (flauti e oboi, clarinetti e corni); la seconda idea, in Si bemolle maggiore, è invece sostenuta dal cantabile degli archi.

La sezione conclusiva, da Re bemolle maggiore a Si maggiore, disegna un climax innescato dal cromatismo ascendente, dal tremolo degli archi e dalle note tenute dei fiati. Raggiunto il punto culminante, la dinamica s'abbassa di colpo dal *fortissimo* al *pianissimo*, avviando una breve sezione modulante di sviluppo o piuttosto di riconduzione, dove il dialogo di oboe e fagotto si basa su un motivo della seconda idea del gruppo tematico.

Poche battute e si ascolta la ripresa del gruppo tematico, con la prima idea, ora in Do maggiore e con diversa strumentazione (clarinetti e fagotti, flauti e oboi), e quindi con la seconda idea, in Mi bemolle maggiore, sempre assegnata agli archi.

La sezione conclusiva, ora da Sol bemolle maggiore a Mi maggiore, è seguita da due battute di pausa generale: il gesto inatteso e sospensivo serve ad accrescere la tensione che sarà scaricata nella coda e nell'enfatica stretta conclusiva, con *Più moto* e in Mi maggiore, fondata sui motivi della prima idea del gruppo tematico.

Cesare Fertonani

Testo tratto dal libretto inserito nel CD allegato al n. 178 della rivista Amadeus

RONDÒ IN LA MAGGIORE PER VIOLINO E ORCHESTRA D'ARCHI, D. 438

Musica: Franz Schubert

1. Adagio (La maggiore)
2. Allegro giusto (La maggiore)

Organico: violino solista, archi

Composizione: Giugno 1816

Edizione: Breitkopf & Härtel, Lipsia, 1897

Il *Rondò in La maggiore* per violino e archi *D. 438* è, insieme al *Konzertstück in Re maggiore* per violino e archi *D. 345*, l'unico brano del genere concertante per violino e orchestra d'archi composto da Schubert. Ambedue i pezzi furono scritti nel 1816 dal musicista appena diciottenne, probabilmente attratto dalle possibilità espressive e virtuosistiche del violino, in quanto tutte e due le composizioni puntano su ciò che può offrire lo strumento ad arco nel modo più estroverso possibile e ubbidendo allo schema più semplice basato su un Adagio e un Allegro, in chiara contrapposizione tra di loro nel gioco delle invenzioni musicali.

Il *Rondò* infatti, come il *Konzertstück*, si articola in due sezioni: un *Adagio* introduttivo e un *Allegro*, che è poi un *Rondò* vero e proprio. L'*Adagio* iniziale attacca con il "tutti" dell'orchestra e alla dodicesima misura entra in campo il violino solista che s'impone all'ascolto per il suo stacco spigliatamente virtuosistico, ma anche espressivamente elaborato, con scale, arpeggi, passaggi di terzine e rapide figurazioni ritmico-melodiche. Il tema dell'*Adagio* è schubertiano nel senso più puro e immediato del termine, specie per quanto riguarda il gioco delle modulazioni del violino solista.

Con un inciso melodico cromaticamente ascendente il violino, sorretto da tutta l'orchestra d'archi, annuncia il tema del *Rondò*, ben distinto da quello dell'*Adagio*, e caratterizzato da un gioco di terzine. La frase gioiosa e vivace viene ripresa e ampliata da una serie di progressioni ritmiche, secondo la tecnica dell'allegro in forma di rondò. Il violino svolge un ruolo prevalentemente virtuosistico, su accompagnamento dell'orchestra, che in alcuni momenti acquista una posizione di rilievo nel

"tutti". Nel *Rondò* affiorano anche passaggi melodici e dai contorni di levigata eleganza e la pagina, della durata di poco più di 13 minuti, sfocia in una coda in cui sono riassunti e condensati nel rapporto tra pp e ff, tra brillantezza e dinamismo, gli spunti armonici e ritmici ascoltati in precedenza e trattati con scioltezza e sicurezza inventiva.

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia, Roma, Auditorio di Via della Conciliazione, 16 maggio 1986

ALFONSO UND ESTRELLA

di Franz Schubert (1797-1828)

libretto di Franz von Schober

Opera romantica in tre atti

Prima:

Weimar, Teatro di corte, 24 giugno 1854

Personaggi:

Mauregato, re di León (Bar); Estrella, sua figlia (S); Adolfo, suo generale (B); Troila, legittimo re di León spodestato da Mauregato (Bar); Alfonso, suo figlio (T); una fanciulla (S); un ragazzo (T); campagnoli, cacciatori

FOTO DI SCENA



Insieme con *Fierrabras* (1823), *Alfonso und Estrella* è l'unica opera vera e propria completata da Schubert, il cui catalogo teatrale è peraltro abbastanza cospicuo, ma formato per il resto da *Singspiele* e musiche di scena, oltre che da abbozzi e frammenti di altri lavori di vario genere. Schubert la compose in sei mesi, dal settembre 1821 al febbraio 1822, un periodo di tempo per lui insolitamente lungo, che trascorse in compagnia del librettista ed intimo amico von Schober presso St. Pölten, ospite del vescovo Johann Nepomuk von Dankesreither.

Il progetto condiviso dai due artisti era quello di trovare finalmente anche nell'opera quel successo che ancora mancava. I tempi, inoltre, sembravano maturi per l'affermazione di un'opera tedesca d'ispirazione nazionale (*Der Freischütz* di Weber aveva trionfato a Berlino nel giugno 1821 ed a Vienna nel novembre di quell'anno). Questa circostanza dà ragione della rinuncia ai moduli formali del *Singspiel* e ad argomenti di natura magico-fiabesca, quali Schubert aveva prevalentemente coltivato fino ad allora, in favore di un lavoro di ampie proporzioni (oltre due ore e mezzo di musica), con recitativi interamente musicati, grandiose pagine corali ed un apparato strumentale insolitamente ricco.

Le speranze di Schubert di una immediata rappresentazione viennese andarono tuttavia deluse: nel dicembre del 1821 al Teatro dell'Opera venne nominato direttore l'impresario Domenico Barbaja, che ovviamente favorì Rossini e l'opera italiana a danno di quella tedesca, e l'agognato ingaggio viennese non si realizzò. Né ebbero miglior fortuna Weber, che sembra si sia adoperato successivamente per far rappresentare l'opera a Dresda, ed altri cantanti ed amici che la promossero in altre città tedesche.

L'opera rimase così tra le carte di Schubert fino al 1854, quando fu rappresentata postuma al Teatro di corte di Weimar grazie all'illuminata volontà di Franz Liszt. Il fatto che il libretto dell'opera sia in tedesco e che questa porti il sottotitolo 'opera romantica' non va tuttavia sopravvalutato: di 'romantico' e di 'tedesco' infatti l'opera possiede ben poco. Argomento, struttura drammatica, vocalità e stile musicale rimandano piuttosto al modello dell'opera semiseria italiana, anche se tra i trentaquattro numeri di cui consta la partitura figurano alcune ballate ed alcuni cori di marca weberiana.

Schubert compositore di opera?

Basterebbe la grandezza di Schubert in ogni genere musicale a rendere la sua concezione dell'opera interessante - per ragioni sia biografiche sia estetiche.

FOTO DI SCENA



Egli non riuscì ad adeguarsi alle aspettative dell'epoca e realizzò il suo ideale di drammaturgia musicale nei due cicli Liederistici *Die schone Mullerin* e *Winterreise*, come pure nelle due opere *Alfonso und Estrella* e *Fierrabras*.

Come compositore operistico Schubert scoperto soltanto alla fine del XX sec., sebbene il catalogo delle sue composizioni attesti chiaramente quanto egli desiderasse comparire sui cartelloni dei teatri con proprie composizioni.

Schubert, scrisse ben dieci lavori teatrali.

Si tratta soprattutto di *Singspiele*, ma non bisogna dimenticare l'opera eroico-romantica *Fierrabras*.

Tuttavia, nessuna di queste opere fu mai portata sulle scene finché Schubert era in vita. Fu Franz Liszt a far conoscere al pubblico lo Schubert operista, con l'allestimento di *Alfonso und Estrella* a Weimar il 24 VI 1854, ventisei anni dopo la morte del compositore.

Illusione e delusione

Secondo l'opinione corrente, il libretto di Franz von Schober è il punto nevralgico dell'opera: ma la narrazione esteriore è solamente il pretesto per mettere in musica stati d'animo, ed è questo che determina la difficoltà ed insieme la bellezza di quest'opera.

Per rendere giustizia bisogna leggerla come una parabola su come vivere nell'amore rinunciando alle passioni brucianti ed ai desideri struggenti.

Per questo Schubert ha evitato tutti gli elementi che solitamente determinano lo svolgimento di un'opera, interessandosi a sentimenti delicati come la nostalgia, l'illusione e la disillusione piuttosto che al furore ed alla violenza delle passioni.

Nel secondo atto, il re spodestato canta una ballata in cui si narra di una "fanciulla delle nuvole", una specie di *Loreley*, che incanta un giovane e, sparendo in una nebbia azzurra, lo attira verso un precipizio: è un gioiello musicale e nel contempo una grande sorpresa per gli estimatori di Schubert, perché si tratta dell'anticipazione del Lied *Tauschung* dal ciclo *Winterreise*.

Schubert ha composto la musica più bella ed originale di quest'opera ispirandosi al susseguirsi dei sentimenti di illusione e di delusione.

La trama

In Spagna. Da vent'anni Troila, legittimo re di León, è stato spodestato dal rivale Mauregato e vive rifugiato tra le montagne in compagnia del figlio Alfonso. Questi incontra un giorno Estrella, giovane figlia di Mauregato, impegnata in una battuta di caccia, e tra i due è amore a prima vista.

FOTO DI SCENA



Di lei però si è invaghito anche Adolfo, generale dell'esercito dell'usurpatore. Quest'ultimo, vedendosi respinto dalla fanciulla, ne chiede la mano al padre Mauregato come ricompensa dei successi militari.

Al rifiuto del re, ordisce una congiura che non ha tuttavia successo grazie all'intervento di Alfonso che, riconosciuto legittimo erede al trono, viene incoronato re di León insieme con la sposa Estrella, nel tripudio del popolo.

La critica ha ravvisato nell'inesperienza teatrale di von Schober la principale causa degli scarsi favori di pubblico di cui l'opera ha goduto: stemperata in inutili lungaggini, l'azione procede con molta lentezza, senza che tutte le sue parti posseggano un'adeguata efficacia drammatica. Viene molto considerata tuttavia dal un punto di vista eminentemente lirico (ed infatti anche la vocalità è concepita in tal senso)

Alfonso und Estrella presenta la miglior musica scritta fino a quel momento da Schubert in campo teatrale, ricca di tenere melodie cantabili, di ardite modulazioni e di indiscutibile varietà formale.

È come se l'azione non fosse considerata dal compositore altro che l'occasione per la creazione di una musica che trova nell'incanto dell'invenzione, ch'è davvero generosa, la sua fondamentale ragion d'essere.

FIERRABRAS

di Franz Schubert (1797-1828)

libretto di Josef Kupelwieser

Opera eroico-romantica in tre atti

Prima:

Vienna, Theater an der Wien, 5 maggio 1988

Personaggi:

Carlo Magno (B); Emma, sua figlia (S); Roland (Bar), Ogier (T), Olivier (T/B), Gui von Burgund (T/B), Richard von der Normandie (T/B), Gérard von Mondidur (T/B), paladini franchi; Eginhard, cavaliere alla corte di Carlo Magno (T); Boland, principe dei Mori (B); Fierrabras, suo figlio (T); Florinda, sua figlia (S); Maragond, sua confidente (S); Brutamonte, comandante dei Mori (B); una damigella al seguito di Emma (S); cavalieri e guerrieri franchi e mori, damigelle del seguito di Emma, popolo

Fra i primissimi lavori del quindicenne Schubert, accanto a molti Lieder, figura l'opera *Der Spiegelritter*, ad indicare quanto in lui il richiamo del teatro sia stato precoce, ed anche costante, come conferma la creazione di altri dieci titoli, sebbene solo tre giungessero sulle scene, e senza troppo successo.

L'ultima opera, se si escludono le musiche di scena per *Rosamunde*, fu *Fierrabras*, composta in pochi mesi fra il maggio e l'ottobre del 1823, su libretto di Josef Kupelwieser, fratello di un caro amico di Schubert, il pittore Leopold; come segretario del Teatro di corte di Porta Carinzia a Vienna egli assicurava la rappresentazione, ma le sue dimissioni, ed il modesto esito dell'opera tedesca *Euryanthe* di Weber, indussero l'impresario Barbaja a rimandare e poi a cancellare l'opera di Schubert: e *Fierrabras* fu ancora una delusione nella sua vocazione teatrale. Un'esecuzione in forma di concerto si ebbe a Vienna solo nel 1858, e per la 'prima' dell'opera (ma ridotta ed adattata da Felix Mottl) si dovette attendere il 1897, primo centenario della nascita di Schubert; in seguito, altre importanti riprese concertanti alla Sagra musicale umbra (Perugia

1978), ad Aachen (1980), Augsburg (1982) ed una rappresentazione a Filadelfia (1980), fino all'autentico evento di quella diretta da Claudio Abbado a Vienna il 5 maggio 1988.

FOTO DI SCENA



Il libretto, ambientato nella Francia carolingia al tempo delle guerre con i Mori, si ispira a un testo francese del XII secolo, *La Chanson de Fierabras*, e narra lo scontro fra Carlo ed il re saraceno Boland, che ha trafugato delle reliquie a Roma, e suo figlio Fierrabras, che si convertirà al cristianesimo; per l'intreccio amoroso, discende dalla leggenda tedesca *Eginhard und Emma*, oltre a trarre alcuni spunti dal dramma di Calderón *La puente de Mantible*.

Il risultato non è molto felice: versi modesti ed enfatici, un intrigo complicato e poco verosimile, con continui spostamenti dei luoghi dell'azione; personaggi tratteggiati in modo elementare, con reazioni improvvise ed ingiustificate; ed anche se il libretto conferma la predilezione per i soggetti cavallereschi e medioevali che saranno cari all'opera 'nazionale' tedesca (dall' *Euryanthe* fino a *Lohengrin* di Wagner e alla *Genoveva* di Schumann), la drammaturgia di quest'opera non ha molto di romantico, e guarda piuttosto ai modelli composti, ai tipi umani convenzionali del teatro serio rossiniano, nel quale già la cornice medioevale e la Scozia di Walter Scott avevano lasciato tracce.

Sul piano formale, Schubert adotta una soluzione a metà strada fra la tradizione italiana ed il *Singspiel*: dialoghi parlati, ma anche recitativi e *Melodramen* (il parlato con accompagnamento d'orchestra), arie 'italiane', molti Lieder e ballate, frequentemente collegati fra loro in *ensembles* grazie a continui interventi del coro; stile di canto lineare, estraneo al belcanto fiorito; orchestra di spessore classico (ma con i tromboni) con un particolare gusto per gli interventi solistici dei legni e qualche tratto 'esotico' per caratterizzare i Mori.

Opera eroica e romantica

Schubert ha conferito a *Fierrabras* le tipiche connotazioni dell'opera eroico-romantica.

È eroico l'atteggiamento dei giovani, ma in un senso particolare, perché a differenza dei loro padri essi non combattono un nemico estremo, ma entrano in conflitto con le proprie passioni, e le superano - come accade, appunto al protagonista *Fierrabras*.

È Romantica la speranza di riconciliazione fra padri e figli.

Non è stato certo il libretto di *Josef Kupelwieser* - così criticato - ad avere impedito la comprensione di quest'opera, quanto piuttosto

l'atmosfera di fondo che la connota, in netto contrasto con la concezione tradizionalmente marziale dell'eroe.

In *Fierrabras* Schubert fece uso di tutti i mezzi musicali di cui il genere dell'opera disponeva, dall'*ensemble* raffinato alla semplice struttura strofica del *Lied*, fino al *Melodram*. Il testo della musica sonda gli aspetti nascosti dei personaggi, da cui sgorgano pulsioni intensive, paure e speranze. È su questi stati dell'anima che la musica indugia, si ancora, schiudendo abissi improvvisi o facendo affiorare tenerezze insospettate.

FOTO DI SCENA



La trama

Atto primo

Tre segreti legami amorosi s'intrecciano: quello di Emma, figlia di Carlo Magno, con il cavaliere Eginhard, di umili origini, che non potrà sposare ("Zum Hülle selbst im Grabe"); di Fierrabras, moro vinto ma graziato dal re, anch'egli innamorato di Emma; di Roland con Florinda, sorella di Fierrabras. Eginhard, dovendo partire per una missione di pace presso il re moro, canta una serenata d'addio a Emma ("Der Abend sinkt"); ma viene salvato da Fierrabras che si sostituisce a lui ed è imprigionato come traditore.

Atto secondo

Eginhard, in territorio nemico, rivolge un toccante saluto alla patria ("Im jungen Morgenstrahle") ma viene fatto prigioniero dai Mori; lontana, in un castello, Florinda pensa a Roland, oggetto del suo amore ("Weit über Glanz"). Giunge l'ambasceria dei paladini franchi al re Boland: alla notizia che suo figlio Fierrabras si è convertito, sdegnato ("Im Tode sollt ihr büßen") li fa incarcerare; Florinda, decisa a tutto per amore ("Die Brust, gebeugt von Sorgen") tenta di farli fuggire, ma solo Eginhard vi riesce.

Atto terzo

Nel castello di Carlo, Emma confessa al padre il suo amore per Eginhard e l'azione generosa di Fierrabras, che viene liberato. Sopraggiunge Eginhard, ed insieme con l'amico Fierrabras si accinge a guidare i Franchi ("Wenn hoch im Wolkensitze"). Il principe dei Mori ha fatto preparare il rogo per Roland, e Florinda e i paladini rimasti nella torre si accingono a seguirlo ("Des Jammers herbe Qualen" e Marcia funebre). Ma il sopraggiungere dei Franchi impedisce l'esecuzione: i Mori sono sconfitti e Boland, sfuggito all'uccisione da parte di Roland, si converte al cristianesimo; le due coppie di innamorati riuniti possono celebrare con Carlo il trionfo.

Se questo intrigo di vicende militari e amoroze non può pretendere una ‘verità’ scenica in senso romantico, pure *Fierrabras* costituisce un affascinante esempio di teatro, che oscilla tra l’autenticità degli affetti e la fissità sognata dello sfondo medievaleggiante; dal quale è come se quei nobili paladini e cavalieri dipinti riuscissero ogni tanto ad emergere, trovando accenti espressivi di personaggi in carne e ossa.

Schubert, che già si era divertito trasferendo la storia della Lisistrata di Aristofane in abiti medioevali nell’opera *Die Verschworenen*, non sembra irretito dall’epoca carolingia, e riesce a creare grandi emozioni soprattutto nei momenti lirici delle sue ‘marionette’ antiche: la *chanson de toile* di Emma, la serenata di Eginhard ed il suo malinconico saluto alla terra lontana, cantato come un incantevole Lied strofico insieme a Roland ed agli altri paladini, la confessione amorosa di Florinda all’ancella.

FOTO DI SCENA



È una sorta di partecipazione fanciullesca, sognante, ma viva, questa di Schubert, che pure sa incarnare - tramite il modello del *Fidelio* beethoveniano - anche la raccolta pena dei prigionieri ed il loro canto alla speranza; la fiera nobiltà di Florinda, nell'unica vera e propria aria in senso teatrale, al secondo atto; e trovare spazio nel suo *Fierrabras* anche per situazioni drammatiche: quando si assiste allo scontro fra prodi cavalieri negli ampi finali d'atto, nelle bellissime scene di *Melodram*, o nella dolente Marcia funebre che accompagna Florinda ed i paladini alla morte.

Se si riesce, mentalmente, a dimenticare le molte pagine convenzionali che rallentano l'azione ed impediscono all'opera - pervasa da un'inesauribile vena di canto Liederistico - di assurgere al livello di capolavoro, *Fierrabras* apparirà un dramma emblematico nel quale i più nobili sentimenti come amore, amicizia, generosità e coraggio si scontrano con le separazioni imposte dalla guerra, e giovani generazioni entrano in conflitto con i padri (Carlomagno e Boland) per ragioni di affetto.

Accanto a loro, autentico protettore, sta Fierrabras, l'eroe d'amore nobile e malinconico, l'amico che deve ritirarsi.

Mentre componeva l'opera medioevale, Schubert iniziava il ciclo di Lieder *Die schöne Müllerin*, romanzo dell'amore irrealizzato nella cui intensità espressiva molti hanno letto una componente autobiografica: forse, anche nella storia del suo cavaliere moro Schubert ha immesso qualcosa di personale.