

ALBERTO RIZZUTI

Torino

CANTO DEGLI SPIRITI SOPRA LE ACQUE

1. Argomento e obiettivi

L'articolo propone un percorso didattico per gli studenti del secondo biennio del Liceo musicale o per le ultime classi della Scuola secondaria di secondo grado. Esso è incentrato sull'analisi del testo verbale e musicale di un *Lied* corale con accompagnamento strumentale (*Gesang der Geister über den Wassern* D 714, di Franz Schubert, su poesia di Johann Wolfgang von Goethe), finalizzata alla messa a punto di strategie atte a favorirne un ascolto attivo e un'interpretazione critica.¹

L'individuazione della tipologia di discenti rimonta all'esigenza didattica di poter contare su una buona familiarità con la produzione letteraria dei decenni a cavallo del 1800 e con qualche esperienza quanto meno d'ascolto della produzione musicale del periodo romantico. Nello specifico, sarà cura del docente fornire un'introduzione al genere-principe della musica vocale romantica in lingua tedesca: il *Lied*. Per un inquadramento di questa forma poetica e musicale sostanzialmente estranea all'ambito culturale italiano, il docente potrà far leva sulla seconda delle tre definizioni contenute in un moderno lessico musicale in lingua italiana:

Lied (ted.: “canto”, “canzone”, pl. *Lieder*). Il termine può essere impiegato in maniera generica, con riferimento a componimenti vocali di qualsiasi tipo, popolari, colti ed etnici; nell'uso italiano, invece, fa riferimento esclusivo al repertorio musicale eurocolto. [...] (2) Genere vocale sviluppatosi nell'ultima parte del XVIII e all'inizio del XIX secolo e giunto a perfezione col romanticismo. La grande fioritura del *Lied* romantico comincia con la produzione di Franz Schubert (un migliaio di composizioni per voce e pianoforte), la cui nuova concezione si basa su un rinnovato rapporto fra testo e musica, in cui la seconda non è più semplice rivestimento del testo poetico, ma ne rappresenta un'interpretazione e un arricchimento. Le possibilità espressive e formali di questi brevi componimenti vennero esplorate e sfruttate al meglio dallo stesso

¹ La lettera ‘D’ premessa al numero che identifica ogni opera di Schubert corrisponde all'iniziale del cognome del curatore del catalogo tematico, Otto Erich Deutsch. Inizialmente pubblicato in lingua inglese (*Schubert. Thematic Catalogue of All His Works in Chronological Order*, con la collaborazione di Donald R. Wakeling, London, Dent, 1951), dopo la morte di Deutsch (1967) esso ha avuto due edizioni aggiornate in lingua tedesca: *Franz Schubert. Thematisches Verzeichnis seiner Werke in chronologischer Folge*, Kassel, Bärenreiter, 1978, e *Franz Schubert. Verzeichnis seiner Werke in chronologischer Folge. Editio minor* basata sull'edizione in lingua tedesca a cura di W. Aderhold, W. Dürr e A. Feil, Kassel - München, Bärenreiter - dtv, 1983.

Schubert; esse vanno dal semplice *Lied* strofico al *Lied durchkomponiert*. Testi poetici totalmente nuovi, a volte di grandi poeti quali Wolfgang Goethe e Heinrich Heine, contraddistinguono questa fase della storia del genere. Un nuovo equilibrio nel rapporto fra voce e strumento venne raggiunto nei *Lieder* di Robert Schumann e di Johannes Brahms.²

Limitata al cosiddetto *Solo-Lied*, ovvero a un tipo di composizione per una voce e uno strumento (nella maggioranza dei casi un pianoforte), la definizione richiede un ampliamento in funzione dell'oggetto del presente articolo, un *Lied* corale con accompagnamento di strumenti ad arco. Laddove la composizione di *Lieder* per voce e pianoforte era destinata ad ambienti borghesi privati, quella di *Lieder* corali poteva avere destinazione anche pubblica, numerose e importanti essendo le società corali attive nel primo Ottocento in ambito germanico, e più in generale nei Paesi del Centro Europa. Capillarmente disseminate in centri urbani e talora rurali anche di dimensioni medio-piccole, le associazioni dedite al canto corale assumevano denominazioni quali *Singverein* e *Singakademie*, e in quanto tali svolgevano un importante ruolo educativo all'interno delle comunità in cui erano attive. Fondata a Berlino nel 1787, la prima *Singakademie* fu affiancata negli anni seguenti da diverse altre; con l'andare del tempo esse organizzarono festival ed eventi in occasione dei quali le loro varie formazioni (cori maschili, femminili o misti di dimensioni più o meno cospicue) potevano esibirsi in pubblico, presentando opere di repertorio o di nuova composizione, e soprattutto scambiando esperienze con formazioni attive in altre città. Un esempio preclaro in questo senso è quello della *Niederrheinische Musikfeste*, una rassegna a cui partecipavano formazioni provenienti da vari centri basso-renani quali Düsseldorf, Colonia e Aquisgrana. Le *Singakademien* e i *Singvereine* annoveravano sovente al loro interno formazioni di dimensioni diverse: quelle ridotte (con vari criteri: per tipologia di voce, per numerosità complessiva, ecc.), solite riunirsi almeno in origine convivialmente intorno a un tavolo, prendevano il nome di *Liedertafel*.³

² *Breve lessico musicale*, a cura di F. Della Seta, Roma, Carocci, 2009, s.v. (p. 60). Trascrivo qui di seguito la prima definizione, relativa a un'epoca precedente, e per completezza anche la terza, attinente al campo dell'analisi formale: «(1) Forma poetico-musicale monodica che si diffuse, fra XII e XIV secolo, a opera di *Minnesänger* e *Meistersinger*. Il *Lied* polifonico cominciò a essere coltivato fra il XIV e il XV secolo, ed ebbe la sua piena fioritura nel XVI secolo grazie a compositori quali Ludwig Senfl. Questo tipo di *Lied*, costruito su melodie preesistenti, prevedeva di solito 3 o 4 voci e uno schema strofico. [...] (3) Il termine è impiegato anche in campo analitico (forma *Lied*) per definire una piccola forma ternaria».

³ Su questo importante aspetto della civiltà musicale europea d'epoca romantica si veda il paragrafo *Musikvereine, Musikfeste, Liedertafeln* in R. DI BENEDETTO, *Romanticismo e scuole nazionali nell'Ottocento*, vol. 8 della «Storia della musica» a cura della Società Italiana di Musicologia, Torino, EDT, 1991 (prima ed. 1982), pp. 47-54.

Strutturatasi inizialmente in area riformata, l'attività corale si era estesa gradualmente all'area cattolica e aveva dunque preso piede anche a Vienna, città in cui si estrinsecò in modo pressoché esclusivo l'attività di Schubert. Questi contribuì in modo ragguardevole al repertorio per formazioni per lo più cameristiche come quella richiesta dall'intonazione del *Gesang der Geister über den Wassern*.⁴ Di quest'opera esistono non meno di cinque versioni, alcune compiute e alcune no, alcune con accompagnamento strumentale (pianoforte o strumenti ad arco) e alcune senza: risalente al febbraio del 1821, quella definitiva – D 714, l'unica oggi eseguita con regolarità, ovvero quella su cui il docente dovrebbe incentrare l'unità didattica – prevede l'impiego di un ottetto di voci maschili formato da quattro tenori e quattro bassi e di un quintetto di strumenti ad arco formato da due viole, due violoncelli e un contrabbasso.⁵

2. Il testo di Goethe

Il *Canto degli spiriti sopra le acque* (*Gesang der Geister über den Wassern*) fu scritto da Goethe nel 1779 sull'onda della suggestione procuratagli dalla contemplazione dello Staubbachfall, un'imponente cascata alpina che s'infrange sulle rocce di Lauterbrunnen, un comune dell'Oberland bernese.

⁴ La distinzione della produzione vocale in generi diversi è rispecchiata dall'organizzazione delle due edizioni complete della musica di Schubert, la prima (d'ora in poi: FS1) apparsa a fine Ottocento, la seconda (d'ora in poi: FS2) cominciata nel 1964 e tuttora in corso: *Franz Schubert's Werke. Kritisch durchgesehene Gesamtausgabe*, 39 voll. in 21 serie, a cura di E. Mandyczewski, J. Brahms *et alia*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1884-97 (FS1); *Franz Schubert. Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, 83 voll. previsti, suddivisi in 8 serie, Kassel, Bärenreiter *et alia*, 1964- (FS2). In FS1 le opere vocali non drammatiche costituiscono la materia delle serie da XVI a XX: XVI, *Für Männerchor*, XVII, *Für gemischten Chor*, XVIII, *Für Frauenchor*, XIX, *Kleinere drei- und zweistimmige Gesangswerke*, XX (suddivisa in 10 volumi, a testimonianza della cospicuità della produzione per voce e pianoforte), *Lieder und Gesänge*. FS2 ha invece unificato questa parte della produzione schubertiana distinguendo in due sole serie la produzione a più voci e quella a una sola: III, *Mehrstimmige Gesänge* (4 voll.), e IV, *Lieder* (14 voll.).

⁵ Al fine di dimostrare ai discendenti come la creatività non sia necessariamente frutto di un'ispirazione passeggera o di un'idea folgorante, ma possa essere il prodotto di un processo dalla gradualità variamente condizionata, nelle pagine che seguono si farà cenno alle diverse versioni del *Gesang*. L'argomento è stato già affrontato da Giuseppina La Face Bianconi in un articolo apparso qualche anno fa su questa rivista; essendo incentrato su due *Lieder* 'acquatici' (*Auf dem Wasser zu singen*, D 774, e *Des Baches Wiegenlied*, il *Lied* che conclude il ciclo *Die schöne Müllerin*, D 795 n. 20) esso è particolarmente prezioso per il lettore del presente contributo: G. LA FACE BIANCONI, *Creatività e immagini in due Lieder di Schubert: un percorso didattico*, questa rivista, VI, 2014, pp. 57-92.

Des Menschen Seele
Gleicht dem Wasser:
Vom Himmel kommt es,
Zum Himmel steigt es,
Und wieder nieder
Zur Erde muss es,
Ewig wechselnd.

Strömt von der hohen,
Steilen Felsenwand
Der reine Strahl,
Dann stäubt er lieblich
In Wolkenwellen
Zum glatten Fels,
Und leicht empfangen,
Wallt er verschleiernd,
Leisrauschend,
Zur Tiefe nieder.

Ragen Klippen
Dem Sturz entgegen,
Schäumt er unmutig
Stufenweise
Zum Abgrund.

Im flachen Bette
Schleicht er das Wiesenthal hin,
Und in dem glatten See
Weiden ihr Antlitz
Alle Gestirne.

Wind ist der Welle
Lieblicher Buhler;
Wind mischt vom Grund aus
Schäumende Wogen.

Seele des Menschen,
Wie gleichst du dem Wasser!
Schicksal des Menschen,
Wie gleichst du dem Wind!

L'anima degli uomini
è simile all'acqua:
dal cielo proviene,
al cielo ascende
e ancora di nuovo
ritorna alla terra
in eterna vicenda.

Se sgorga dall'alto,
erto dirupo
il puro zampillo,
si frantuma leggiadro
in nuvole cangianti
sulla liscia roccia,
e dolcemente accolto
fluttua nascosto
e con lieve sussurro
giù nel profondo.

Se rocce si levano
contro la cascata,
essa spumeggia furiosa
di roccia in roccia
verso l'abisso.

In piano letto
scorre lento lungo la valle,
sulla liscia superficie del lago
nutrono il loro riflesso
tutte le stelle.

Il vento è dell'onda
amante leggiadro;
il vento rimescola dal fondo
onde spumanti.

Anima dell'uomo,
come somigli all'acqua!
Destino dell'uomo,
come somigli al vento!⁶

⁶ J.W. VON GOETHE, *Gesang der Geister über den Wassern*; adottato qui la lezione proposta in ID., *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*, 40 voll., Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1987-, I, *Gedichte 1756-1799*, a cura di K. Eibl, 1987, pp. 318-319 (testo) e 1030-1033 (commento critico). Il testo apparve per la prima volta in *Goethe's Schriften*, 8 Bände, Leipzig, Göschen, 1787-90, *Achter Band*, 1789, pp. 187-188 (ripr. in *facsimile*, Zürich, Artemis, 1968). Durante la vita dell'autore esso fu ripubblicato varie

Concentrandosi sull'aspetto semantico, il docente illustrerà l'argomento del testo, basato su una similitudine fra l'acqua e l'anima umana. Questa similitudine apre e chiude il *Canto*, innescando nell'ultima strofa un parallelo ulteriore fra il destino dell'essere umano e il vento, protagonista della strofa precedente insieme all'onda. Le strofe centrali sono invece dedicate a un'estesa descrizione del flusso acquatico, colto inizialmente nella sua corsa a precipizio fra gli anfratti rocciosi, poi nel suo incedere lento fra le pareti della valle e infine nel suo quieto comporsi nell'invaso del lago.⁷ Il docente farà notare come il testo sia suddiviso in strofe di lunghezza diseguale, sei in tutto, comprendenti rispettivamente sette, dieci, cinque, cinque, quattro e quattro versi. Sottolineerà inoltre come questa fisionomia comporti l'impossibilità di un'intonazione basata sul modello strofico; è infatti impossibile adattare sei strofe testuali di estensione, articolazione, metro e ritmo diversissimi a un'unica idea musicale.⁸

Non è da escludere che proprio l'irregolarità della struttura strofica del *Canto* sia stata all'origine della ritrosia nei suoi confronti da parte di almeno una generazione di compositori. Per un quarto abbondante di secolo le fonti testimoniano *e silenzio* la mancanza di intonazioni. Datata 1789, la pubblicazione del *Gesang* avvenne a dieci anni dalla sua stesura, risalente al 1779; ma non è improbabile che nel decennio intercorso fra stesura e pubblicazione il testo abbia circolato in redazioni manoscritte, quanto meno nella cerchia degli intellettuali e degli artisti che intrattenevano rapporti con Goethe. Fatto sta che la prima intonazione oggi nota è l'abbozzo di un *Lied* per voce e pianoforte messo in cantiere e virtualmente compiuto da Schubert nel settembre del 1816;⁹ a ventisette anni dalla pubblicazione e a trentasette dalla stesura del *Gesang*, ovvero a tre quarti della carriera del primo grande compositore di *Lieder*: Beethoven, il quale proprio nel 1816 licenziava la prima raccolta organica di *Lieder* della storia della musica.¹⁰

volte, l'ultima delle quali in *Goethe's Werke. Vollständige Ausgabe letzter Hand. 40 Bände*, Stuttgart - Tübingen, Cotta, 1827-30 (la cosiddetta *Ausgabe letzter Hand*), *Zweyter Band. Gedichte II*, 1827, pp. 58-59. Successivamente, esso apparve in *Goethes Werke. Herausgegeben im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen, Abteilungen I-IV*, 133 Bände in 143 Teilen, Weimar, Böhlau, 1887-1919 (= *Weimarer Ausgabe*), Abt. I, Bd 2, *Gedichte. Zweiter Theil*, 1888, pp. 56-57.

⁷ Per un'ampia lettura del *Gesang* goethiano, allargata ai suoi presupposti mitologici, si veda L. BYRNE BODLEY, *Schubert's Goethe Settings*, Aldershot, Ashgate, 2003, pp. 407-412.

⁸ Per fare due esempi di composizioni musicali strofiche il docente può ricorrere ai due *Lieder* di cui al contributo di La Face Bianconi, qui citato alla nota 5.

⁹ FS2, IV/11, a cura di W. Dürr, 1999, p. XXIX: «Es [= das Lied, NdA] war sicherlich bis zu Ende geführt, obwohl einzelne Passagen nur als Entwurf notiert sind».

¹⁰ A. JEITTELES - L. VAN BEETHOVEN, *An die ferne Geliebte, Liederkreis (All'amata lontana, ciclo liederistico)* op. 98, Wien, Steiner [1816].

Prima di procedere con l'analisi delle cinque intonazioni prodotte da Schubert, facendo leva sull'apparato critico della moderna edizione delle opere di Goethe il docente potrà fare un cenno alla genesi del *Gesang*.¹¹ In forma manoscritta il testo è documentato da un autografo e da diverse copie, approntate da Johann Gottfried Herder e da alcune persone interne alla cerchia personale di Goethe. Alla limitatezza della portata delle varianti attestate dalle diverse redazioni fa da contraltare un elemento comune e perciò saliente: la ripartizione delle strofe fra due spiriti distinti.

Des Menschen Seele
Gleicht dem Wasser:
Vom Himmel kommt es,
Zum Himmel steigt es,
Und wieder nieder
Zur Erde muß es,
Ewig wechselnd.

L'anima degli uomini
è simile all'acqua:
dal cielo proviene,
al cielo ascende
e ancora di nuovo
ritorna alla terra
in eterna vicenda.

Strömt von der hohen,
Steilen Felsenwand
Der reine Strahl,
Dann stäubt er lieblich
In Wolkenwellen
Zum glatten Fels,
Und leicht empfangen,
Wallt er verschleiernd,
Leisrauschend,
Zur Tiefe nieder.

Se sgorga dall'alto,
erto dirupo
il puro zampillo,
si frantuma leggiadro
in nuvole cangianti
sulla liscia roccia,
e dolcemente accolto
fluttua nascosto
e con lieve sussurro
giù nel profondo.

Ragen Klippen
Dem Sturz entgegen,
Schäumt er unmutig
Stufenweise
Zum Abgrund.

Se rocce si levano
contro la cascata,
essa spumeggia furiosa
di roccia in roccia
verso l'abisso.

Im flachen Bette
Schleicht er das Wiesental hin,
Und in dem glatten See
Weiden ihr Antlitz
Alle Gestirne.

In piano letto
scorre lento lungo la valle,
sulla liscia superficie del lago
nutrono il loro riflesso
tutte le stelle.

Wind ist der Welle
Lieblicher Buhler;
Wind mischt vom Grund aus
Schäumende Wogen.

Il vento è dell'onda
amante leggiadro;
il vento rimescola dal fondo
onde spumanti.

¹¹ GOETHE, *Sämtliche Werke* cit., I, pp. 1030-1033.

Seele des Menschen,
Wie gleichst du dem Wasser!
Schicksal des Menschen,
Wie gleichst du dem Wind!

Anima dell'uomo,
come somigli all'acqua!
Destino dell'uomo,
come somigli al vento!

Suggerita qui da uno sfalsato incolonnamento dei versi, la bipartizione comporta in due casi l'attribuzione integrale di una strofa rispettivamente al primo (II) e al secondo spirito (III); in altri quattro casi essa comporta invece una suddivisione interna alle strofe. Nella prima e nella quarta, costituite da un numero dispari di versi, la cesura è marcata dalla congiunzione 'und' ('e'), posta in apertura del terzultimo verso; nella quinta e nella sesta, intessute su un numero pari nonché identico di versi, essa rispecchia un'ancor più marcata struttura antifonale. Nelle due ultime strofe, infatti, gli spiriti parlano prima alternativamente del vento (V) e poi mettono in parallelo l'anima e il destino dell'essere umano (VI).

Una spia dell'originale concezione dialogica è il titolo che il canto assume nella redazione approntata da Charlotte von Stein, *Gesang der lieblichen Geister in der Wüste*. "Canto degli spiriti soavi nel deserto", si potrebbe tradurre, non senza rilevare come al tempo la parola 'deserto' non si riferisse in via esclusiva a un ambiente arido ma, come in Petrarca, semplicemente a un luogo scevro di tracce antropiche.¹² Un luogo siffatto, soprattutto se montano, può favorire nel soggetto l'impressione della presenza di voci ed echi provenienti da punti diversi. L'afflato metafisico che spira da questi versi potrebbe avere le sue radici negli studi coranici intrapresi da Goethe nei suoi anni di formazione, i cui frutti più evidenti sono il dramma *Mahomet* (1773) e il canto ad esso collegato; quel *Mahomets Gesang* (1772-73) non a caso affrontato in due occasioni da Schubert, il quale ne abbozzò senza concluderle due intonazioni negli stessi anni in cui lavorava al *Gesang der Geister über den Wassern*.¹³

¹² Per Petrarca l'insegnante può fare riferimento ai versi finali di *Rerum vulgarium fragmenta*, CCCX, «Zefiro torna, e 'l bel tempo rimena», sonetto intonato da Monteverdi nel *Sesto libro dei madrigali* (1614): «Ma per me, lasso!, tornano i più gravi / sospiri, che del cor profondo tragge / quella ch'al ciel se ne portò le chiavi; // e cantar augelletti e fiorir piagge, / e 'n belle donne oneste atti soavi / sono un deserto, e fere aspre e selvagge» (cfr. F. PETRARCA, *Canzoniere*, a cura di S. Stroppa, Torino, Einaudi, 2011, p. 480). Cinque giorni prima di spedirle la sua poesia Goethe dichiara alla sua corrispondente l'impressione di sublimità suscitatagli dalla vista dello Staubbach: cfr. Goethe a Charlotte von Stein, 9 ottobre 1779: «Es ist ein sehr erhabener Gegenstand» (cit. in GOETHE, *Sämtliche Werke* cit., I, p. 1032).

¹³ Il rinvio a questa tesi, sostenuta da Konrad Burdach, si trova in GOETHE, *Sämtliche Werke* cit., I, pp. 1032-1033. I due tentativi di intonazione da parte di Schubert del *Mahomets Gesang*, un canto dalla struttura strofica ancor più irregolare di quella del *Gesang der Geister über den Wassern*, risalgono rispettivamente al marzo del 1817 (D 549: FS1 XX/10, n. 595; FS2 IV/13, a cura di W. Dürr, 1992, Anh. 2) e al marzo

Conclusa così la prima parte dell'unità didattica, il docente potrà passare alla seconda, incentrata sulle cinque versioni del *Gesang* prodotte da Schubert fra il settembre del 1816 e il febbraio del 1821, concentrando l'attenzione prevalentemente sull'ultima.

3. Le cinque intonazioni di Schubert

L'edizione goethiana adoperata da Schubert è verosimilmente quella delle sole poesie apparsa nel 1815.¹⁴ Il primo tentativo d'intonazione è testimoniato da un frammento databile al settembre del 1816 (D 484); il secondo da un'intonazione, di sei mesi successiva, per quartetto di voci maschili (D 538). Dopodiché, al dicembre del 1820 risalgono due intonazioni, una incompiuta e l'altra mutila, per voci maschili con accompagnamento strumentale: una (D 704) per ottetto vocale sostenuto da due coppie di viole e violoncelli e da un (contrab)basso; e una (D 705) per un quartetto vocale sostenuto dal pianoforte. Risalente al febbraio del 1821, la quinta e ultima versione (D 714) fa uso dello stesso organico della versione D 704. Finalmente compiuto, il *Canto degli spiriti sopra le acque* fu eseguito nel teatro viennese di Porta Carinzia (Theater am Kärntnertor) il 7 marzo 1821.

Considerate in modo globale, le cinque intonazioni presentano tratti sintetizzabili in questi termini (a beneficio della sinteticità di esposizione il docente potrebbe riunire gli otto punti elencati qui di seguito in una *slide*, in modo da agevolare il più possibile la comprensione da parte dei discenti, eventualmente sfrondando le informazioni di natura bibliografica ed etichettando le versioni con numeri colorati da 1 a 5):

- due intonazioni (D 538, D 714) sono compiute in ogni dettaglio;
- tre (D 484, D 704, D 705) presentano diversi tipi di lacune;
- la prima (D 484) prevede l'impiego di un'unica voce, tenorile, sostenuta dal pianoforte; l'ampiezza dell'ambito in cui essa spazia (mi²-sol⁴) induce a ritenere che il *Lied* fosse destinato a un cantante professionista;
- le altre intonazioni sono tutte destinate a un numero pari di voci maschili, equamente suddivise in tenori (T) e bassi (B): quattro (T¹TBB) nel caso di D 538 e D 705 e otto (T¹T¹T¹TBBB) in quello di D 704 e D 714;
- delle quattro intonazioni non solistiche, una (D 538) prescinde da qualsiasi sostegno strumentale; le altre si avvalgono in un caso di quello di un pia-

del 1821 (D 721: FS1, XX/10, n. 600; FS2 IV/13, Anh. 3); in entrambi i casi si tratta di *Lieder* abbozzati per voce e pianoforte.

¹⁴ Goethe's *Gedichte* cit.. Il *Gesang* si trova nel vol. II, alle pp. 52-53. In merito all'individuazione di tale edizione cfr. FS2, IV/11, a cura di W. Dürr, 1999, p. 290, e A. LINDMAYR-BRANDL, *Franz Schubert: das fragmentarische Werk*, Wiesbaden, Steiner, 2003, pp. 259-261.

noforte (D 705) e in altri due di quello di due viole, due violoncelli e un contrabbasso (D 704 e D 714);

- tutte le intonazioni sono state pubblicate postume, a distanza di decenni dall'epoca di composizione (1816-21) e dall'anno di morte del compositore (1828). A parte la versione definitiva (D 714), apparsa a Vienna nel 1858 per i tipi dell'editore Spina, le altre sono apparse solo a fine Ottocento nella prima edizione completa delle opere di Schubert;¹⁵
- l'unica altra versione della cui esecuzione si ha notizia nel corso dell'Ottocento (Vienna, sede non identificata, 27 dicembre 1857) è D 704;
- stante l'impossibilità di adottare il modello strofico, tutte le intonazioni adottano, talora a prezzo dell'incompiutezza, quello basato sulla *Durchkomposition*; ovvero denotano un processo creativo intellettualmente dispendioso, mirante a plasmare la musica in funzione delle caratteristiche foniche, metriche e semantiche del testo verbale (nel modello strofico, generalmente varato sulla base delle caratteristiche verbali della prima strofa, le caratteristiche foniche, metriche e semantiche delle strofe successive sono spesso condizionate e talora sacrificate dalla fisionomia immutabile della struttura musicale).

Effettuati i rilievi essenziali, il docente passerà in rassegna una dopo l'altra le cinque intonazioni prodotte da Schubert fra il settembre del 1816 e il febbraio del 1821.¹⁶

1. D 484 (*settembre 1816*) – Questa versione, per voce e pianoforte, risulta attualmente mutila dell'intonazione della prima strofa e di buona parte di quella della seconda e dell'ultima.¹⁷ Lo spartito mostra l'adozione del modello *durchkomponiert*: a ogni strofa corrispondono infatti una linea vocale e un accompagnamento pianistico le cui specificità sono di volta in volta assecondate da cambi di tempo, indicazione agogica e talvolta armatura di chiave. Il tratto sa-

¹⁵ F. SCHUBERT, *Gesang der Geister über den Wassern (von Goethe)*, für vier Tenor- und vier Baßstimmen, mit Begleitung von zwei Violen, 2 Violoncelle und Contrabaß. Nachgelassenes Werk. Op. 167. Wien, Spina, n.l. 16509 [1858]. Questi gli estremi bibliografici delle cinque versioni nelle due edizioni complete (nei casi in cui il volume di FS2 non sia ancora stato pubblicato il dato è fornito fra parentesi quadre): D 484, FS1 XX/10 (1895), n. 594 e FS2 IV/11, a c. di Walther Dürr, 1999, Anh. 1; D 538, FS1 XVI (1891), n. 33 e FS2 III/4, a c. di Dietrich Berke, 1974, n. 42; D 704, FS1 XVI cit., n. 45 e FS2 [III/1]; D 705, FS1 XXI (1897), n. 34 e FS2 [III/3]; D 714, FS1 XVI cit., n. 3 e FS2 [III/1].

¹⁶ Non si forniscono qui i dati relativi alla tradizione manoscritta e a stampa delle diverse fonti, attingibili dal catalogo tematico, dai diversi volumi di FS2 e da LINDMAYR-BRANDL, *Franz Schubert* cit., pp. 257-274.

¹⁷ Nondimeno il curatore dell'edizione critica sostiene che, al netto di qualche passaggio non completamente notato, essa era in origine completa. Cfr. FS2, IV/11, p. XXIX.

liente di D 484 è l'intonazione a grandi salti della terza strofa, incentrata sullo scontro fra le rocce e le acque.

2. *D 538 (marzo 1817)* – Sei mesi dopo averne concluso l'intonazione solistica Schubert torna sul canto di Goethe conservando il modello *durchkomponiert* ma cambiando, per il resto, strategia: in luogo di una voce solista subentra un quartetto maschile (TTBB) e il pianoforte sparisce insieme a qualunque indizio d'accompagnamento.¹⁸ L'adesione al contenuto dei versi è particolarmente evidente nelle strofe centrali; ieratica e astratta è viceversa l'intonazione della prima e dell'ultima, intessute su similitudini a cui l'intonazione corale conferisce grande icasticità. Si affaccia qui l'idea di riprendere musicalmente la prima strofa nell'ultima:¹⁹ concentrata in sette sole battute, complice la forza quadruplicata della componente vocale, la ripresa conferisce alla conclusione un'insistenza tale da far assumere ai versi la funzione di motto.²⁰

3. *D 704 (dicembre 1820)* – Composta a quasi quattro anni di distanza dalla precedente, questa versione se ne distanzia per la riammissione di un'importante componente strumentale; non il pianoforte ma una formazione che, annoverando due viole e due violoncelli, rispecchia in modo proporzionale la compagine vocale (TTT'TBBBB). Di essa fa però parte anche un contrabbasso, strumento che inaugura il pezzo iterando in modo oracolare una nota su un ritmo dattilico.²¹

L'intonazione lascia presagire la fisionomia della versione definitiva, D 714. Interamente composto è il preludio strumentale, e chiaramente concepiti sono i brevi interludi destinati a separare le intonazioni delle diverse strofe; le quali, pur preservando una fisionomia relativamente specifica, non denunciano più i cambiamenti di tempo, andamento e armatura di chiave ravvisabili nelle prime due versioni. La coesione interna è acquisita; a essa si accompagna un uso differenziato delle risorse vocali: l'ottetto agisce ora in formazione compat-

¹⁸ Non è detto che questa scelta dovesse essere definitiva: un accompagnamento pianistico avrebbe potuto essere aggiunto in un secondo momento, magari in vista di un'esecuzione. Non c'è purtroppo modo di far luce su questo aspetto, essendo D 538 l'unica versione per cui non si conservano fonti autografe.

¹⁹ Non si può escludere che ciò avvenisse anche nella versione precedente, D 484, sfortunatamente mutila. Un'affinità evidente fra le due risulta dal confronto fra le intonazioni della terza strofa, specie per quanto concerne la linea della voce (di tenore) in D 484 e quella del secondo basso in D 538.

²⁰ Elemento non meno essenziale è il metro dattilico (-^^), ricalcato sulla prosodia dei versi «SEE-le des MEN-schen, / Wie GLEICHST du dem WAS-ser! / SCHICKsal des MEN-schen, / Wie GLEICHST du dem WIND!».

²¹ La prima pagina dell'autografo mostra come l'idea di assegnare al contrabbasso la battuta inaugurale, con l'intento di far percepire per primo l'inciso dattilico, sia intervenuta in un secondo tempo nella mente di Schubert: cfr. LINDMAYR-BRANDL, *Franz Schubert* cit., p. 273.

ta (strofa I), ora opponendo le masse (II e in larga misura IV), ora impiegando le voci secondo tecniche imitative (III). L'espansione vocale più ragguardevole concerne la terza strofa, quella in cui lo scontro fra acque e rocce si riverbera immaginificamente nella scrittura, la quale denota qui il massimo grado di varietà stilistica.²²

4. *D 705 (dicembre 1820)* – Negli stessi giorni Schubert aveva abbozzato una versione molto diversa del *Gesang* (D 705), affidata a un quartetto vocale (TTBB) col sostegno del pianoforte. La novità più rilevante è la scelta di una tonalità minore (Do diesis) per le prime tre strofe; una scelta revocata all'inizio della quarta, destinata a rimanere incompiuta.²³ Un'altra novità è la comparsa dell'aggettivo *feierlich* (solenne) davanti all'indicazione d'andamento lento già presente nelle altre versioni; ad essa si accompagna una scrittura pianistica molto concitata, proposta in sedicesimi fatti risuonare in *pp* a lungo ma senza spessore armonico. Tale bidimensionalità, riproposta durante l'intonazione della prima strofa, è compensata dalla disposizione prevalentemente accordale delle parti vocali.

Terminata l'evocazione del cozzo fra la cascata e le pareti rocciose, all'inizio della quarta strofa Schubert fa leva sul carattere rasserenante del modo maggiore per intonare la descrizione del cielo stellato che si specchia nel lago. Lì però Schubert capisce che l'organico scelto non è quello adatto, abbandona la composizione di D 705 e mette sul telaio D 704.

5. *D 714 (febbraio 1821)*²⁴ – Lo scoglio su cui Schubert s'era incagliato era quello della disomogeneità. Visto nel suo insieme, il processo che conduce alla messa a punto della versione definitiva (D 714) è sintetizzabile nei termini di un'attenuazione – ove possibile – dei contrasti fra immagini, e della ricerca di una tinta e di una forma unitarie; il tutto senza rinunciare alla varietà nell'uso delle voci, sempre impiegate con finissimo istinto drammatico.

Se la scelta di una tinta generale fosca risale alle prime prese di contatto col testo, quella del ritmo dattilico è un'acquisizione successiva: la lieve pulsazione

²² L'interruzione al termine della quarta strofa è probabilmente accidentale, poiché l'autografo conservato a Berlino mostra come la composizione continuasse quanto meno su un foglio successivo (cfr. *ivi*, pp. 273-274).

²³ L'interruzione al termine della quarta strofa coincide in questo caso con l'interruzione definitiva dell'atto compositivo; con ogni probabilità in favore del raddoppio nell'organico vocale e del cambio in quello strumentale testimoniato da D 704. Il mancato compimento è commentato con rammarico in BYRNE BODLEY, *Schubert cit.*, p. 417: «Schubert's fourth rendition, a through-composed sketch of 139 bars, is a work of immense promise».

²⁴ Per l'illustrazione dei passi salienti della versione definitiva l'insegnante può avvalersi di un file audio/video che propone l'ascolto del pezzo con partitura corrente; ad esempio quello raggiungibile al *link* https://www.youtube.com/watch?v=e1W9_XMznc (ultimo accesso: 23 agosto 2020).

con cui il canto s'inaugura deriva in linea diretta da D 704; o meglio, dall'attenzione rivolta alla prosodia dei versi su cui le similitudini finali sono intessute. A produrre la pulsazione è in entrambe le versioni il contrabbasso, strumento che inchioda sul fondo della pagina una nota scura, scandita sul ritmo immortalato da Beethoven nell'*Allegretto* della Settima Sinfonia (1812) e ripreso da Schubert nel cuore di *Der Wanderer*, il *Lied* all'origine di un suo grande lavoro pianistico.²⁵

Sul morbido tappeto sonoro prodotto dal contrabbasso le viole e i violoncelli intrecciano le loro linee preparando l'ingresso di tenori e bassi, i quali esordiscono scandendo il distico iniziale: «Des Menschen Seele / Gleicht dem Wasser». Come se giungessero da un altro mondo, le voci intonano in eco i versi seguenti prima di distillare le parole 'ewig wechselnd', quelle che concludono la prima strofa richiamando il movimento eterno delle acque.

L'attacco della seconda («Strömt von der hohen») favorisce la sottolineatura vocale del ritmo inoculato nel pezzo dal contrabbasso; ma è con quello della terza che il flusso musicale subisce un'impennata. La terza è infatti la strofa più epigrammatica di tutto il *Canto*, scabra, dura nel suono e avara di aggettivi; l'unico che vi compare, proprio al centro, è *unmutig* (furiosa), riferito alla cascata le cui acque spumeggiano infrangendosi sulle rocce. Qui Schubert divide a coppie il suo ottetto e assegna a ogni coppia un balzo all'ingiù su *Ragen*, il verbo che descrive l'ergersi dei massi contro l'acqua. Seguito da una serie impressionante di note ribattute su «Klippen / Dem Sturz entgegen», il balzo mostra nella sua semplicità una straordinaria efficacia retorica. L'affastellarsi di attacchi simili fa sì che la musica della terza strofa assuma la fisionomia di una massa d'acqua convogliata verso l'abisso. Anche il volume sonoro cresce, parallelamente alla concitazione generale, raggiungendo l'apice là dove le voci dei bassi si uniscono a quelle degli archi nell'intonazione schiumogena dei versi «Schäumt er unmutig / Stufenweise / Zum Abgrund». Facendo leva sulla discesa cromatica della linea dei tenori e sulla simultanea catena di sedicesimi intonata dai bassi, D 714 evoca con forza il panorama evocato dai versi.²⁶ Dopodiché, Schubert fa luogo all'intonazione più rilassata della quarta strofa, dedicata al placarsi della furia delle acque nell'invaso del lago.

²⁵ L. van BEETHOVEN, Sinfonia n. 7 in La maggiore, op. 92. Composta nel 1811-12, la Sinfonia ebbe la sua prima esecuzione pubblica a Vienna l'8 dicembre 1813; la partitura fu pubblicata sempre a Vienna da Steiner nel 1816. *Der Wanderer* (D 493), *Lied* su testo di Schmidt von Lübeck, fu composto da Schubert nell'autunno del 1816; intessuta sul ritmo che innerva quel passo, la *Wanderer-Fantasie* (D 760) fu composta da Schubert nel novembre del 1822.

²⁶ Cfr. D. BERKE, *Gesang der Geister über den Wassern: die mebrstimmigen Gesänge, in Jahre der Krise. Bericht über das Symposium Kassel 30. September bis 1. Oktober 1982*, Arnold Feil zum 60. Geburtstag am 2. Oktober 1985, a cura di W. Aderhold, W. Dürr e W. Litschauer, Kassel, Bärenreiter, 1985, p. 45.

La quinta strofa registra la comparsa di un elemento nuovo: il vento. Schubert lo fa filtrare sfruttando il fondale ritmico d'apertura, ovvero assegnando la pulsazione alle voci sostenute dalle viole e dipanandovi sopra gli arpeggi dei violoncelli. La pulsazione ritorna al contrabbasso solo nel breve interludio che separa la quinta strofa dall'ultima, quella in cui Goethe afferma la doppia similitudine fra l'anima e l'acqua e fra il vento e il destino. Il ritorno è foriero di una ripresa a ranghi compatti: le otto voci intonano gli ultimi versi serrando le fila, come per assicurare la miglior comprensibilità alle parole «Seele des Menschen, / Wie gleichst du dem Wasser! / Schicksal des Menschen, / Wie gleichst du dem Wind!».

Le difficoltà comportate dall'esecuzione del *Gesang* furono probabilmente sottostimate da coloro che s'incaricarono di presentarlo al pubblico che affollava il Teatro di Porta Carinzia in occasione del concerto benefico del mercoledì delle Ceneri del 1821. Al ricco programma della serata Schubert contribuì con tre pezzi, tutti per organici diversi: un *Lied* per voce e pianoforte (*Erlkönig*, D 328, su testo di Goethe), un quartetto vocale con accompagnamento di pianoforte (*Das Dörfchen*, D 598, su testo di Bürger) e un otetto vocale con accompagnamento d'archi (appunto il *Gesang*, versione D 714).²⁷

I commenti apparsi sulla stampa sono concordi nel lodare l'esecuzione dei primi due pezzi e nel criticare quella del terzo, a quanto pare non adeguatamente preparata. Apparso sulla «Wiener allgemeine Theater-Zeitung», il primo giudizio è attribuibile a Theodor Berling: «[Il *Canto*] conteneva un profluvio di monotonia e un'alluvione di punti privi di sentimento».²⁸ Più severo, il secondo – attribuibile a Friedrich August Kanne, direttore dell'edizione viennese della «Allgemeine musikalische Zeitung» – gravò a lungo come un macigno addosso al compositore: «Il coro a otto voci del sig. Schubert fu ritenuto dal pubblico un accumulo di modulazioni e deviazioni prive di senso, ordine e scopo».²⁹ La scarsa chiarezza armonica è invece l'accusa mossa a Schubert da Joseph Ritter von Seyfried, il critico dell'edizione locale del «Sammler»: «Un coro a otto voci del sig. Schubert fece completamente fiasco. Ne furono responsabili l'eccessiva

²⁷ Il programma generale del concerto è pubblicato in *facsimile* in *Franz Schubert. Dokumente 1801-30*, 2 voll. a cura di T.G. Waidelich, E. Hilmar e W. Bodendorff, Tutzing, Schneider, 1993-2003, I, *Texte*, doc. n. 72.

²⁸ «Wiener allgemeine Theater-Zeitung», n. 31, 13 marzo 1821, p. 122 sgg.: «[Der *Gesang* enthielt] eine Fluth von Monotonie und eine Überschwemmung empfindungsloser Stellen»: cfr. *Schubert. Dokumente*, I, *Texte*, doc. n. 74 e relativo commento.

²⁹ «Allgemeine musikalische Zeitung (Wien)», n. 23, 21 marzo 1821, col. 183: «[Dagegen] wurde der achtstimmige Chor von Herrn Schubert von dem Publicum als ein Accumulat aller musikalischen Modulationen und Ausweichungen ohne Sinn, Ordnung und Zweck anerkannt». L'edizione lipsiense pubblicò il 2 maggio (n. 18, col. 312 e sgg.) una cronaca basata su quella apparsa sull'edizione viennese. Cfr. *Schubert. Dokumente*, I, *Texte*, docc. nn. 75 e 96, e relativi commenti.

dissipazione dell'armonia e la disposizione priva di pianificazione».³⁰ L'unica voce discordante è quella di Victor Umlauff, il figlio di uno dei componenti dell'ottetto; il quale, scrivendo a quarant'anni di distanza la biografia del padre, riporta una testimonianza che risente del giudizio positivo nel frattempo consolidatosi intorno all'arte di Schubert:

Il coro degli spiriti sopra le acque, una pittura sonora profondamente concepita e sublime, fu provata ed eseguita in modo perfetto dagli otto cantanti, tutti musicisti abili e istruiti; ma la difficile musica risultò incomprendibile al pubblico, non abituato al modo di comporre di Schubert; esso rimase freddo, nessuna mano si mosse, e i cantanti rapiti dalla bellezza sublime di questa opera musicale, i quali si attendevano un grande successo, rimasero impietriti come se fossero stati investiti da un getto d'acqua gelida.³¹

Ma torniamo al marzo del 1821. Convinto del valore del *Gesang* e del fatto che i giudizi negativi dipendessero da una preparazione inadeguata, con l'aiuto dell'amico Leopold Sonnleithner Schubert ne programmò una nuova esecuzione di lì a tre settimane, in occasione di un concerto semi-privato. Quella delle cosiddette "*Musikalische Übungen*" era una prassi avviata fin dal 1818 da Ignaz Sonnleithner, padre di Leopold e fratello del segretario della Società degli amici della musica, ente patrocinatore dell'iniziativa. Le "Esercitazioni musicali" si tenevano di norma il venerdì dei mesi freddi a casa Sonnleithner. Il programma di quella del 30 marzo 1821 annovera l'esecuzione di otto pezzi, il quinto dei quali è il *Gesang*.³² In questa occasione il pezzo piacque moltissimo, al punto da

³⁰ «Der Sammler (Wien)», n. 37, 27 marzo 1821, p. 148: «Ein achtstimmiger Chor von Herrn Schubert fiel ganz durch. Die allzu große Verschwendung der Harmonie, und die planlose Anordnung waren daran Schuld». Cfr. *Schubert. Dokumente, I, Texte*, doc. n. 76 e relativo commento.

³¹ V. RITTER UMLAUFF VON FRANKWELL, *Leben und Wirken eines österreichischen Justizmannes. Ein biographisches Denkmal zur Erinnerung an den jub. k. k. Oberlandesgerichts-Präsidenten Johann Karl Ritter Umlauff von Frankwell*, Wien, Manz, 1861; cit. in *Schubert. Die Erinnerungen seiner Freunde*, a cura di O.E. Deutsch, Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1957 (2^a ed. 1966), p. 127: «Der Chor der Geister über den Wassern, ein tiefgedachtes, erhabenes Tongemälde, war von den acht Sängern, durchaus tüchtigen geschulten Musikern, ausgezeichnet einstudiert und vorgetragen; aber die schwierige Musik war dem an Schuberts Tonweise ohnehin noch ungewohnten Publikum unverständlich; es blieb kalt, keine Hand rührte sich, und die Sänger, welche durchdrungen von der erhabenen Schönheit dieses Tonwerkes den größten Erfolg erwartet hatten, zogen sich wie von einem kalten Sturzbad getroffen zurück».

³² Anche di questo concerto si conserva il programma originale, cfr. *Schubert. Dokumente, I, Texte*, doc. n. 78. Schubert vi contribuì anche con un altro pezzo, il *Lied Der Jüngling auf dem Hügel* (D 702, su testo di Heinrich Hüttenbrenner). Amico di Leopold sin dal 1816, Schubert aveva già proposto altri suoi pezzi in occasione delle "Esercitazioni" in casa Sonnleithner; fra gli altri, i due eseguiti al Teatro di Porta Carinzia il 7

essere rieseguito seduta stante, inaugurando così la sua avventura nella storia della civiltà musicale.

4. Ipotesi di sviluppo

Concluso il percorso qui proposto, come mezzo di verifica dell'apprendimento e al contempo come possibilità di ulteriore sviluppo, il docente potrebbe proporre agli studenti l'ascolto e l'analisi di due successive intonazioni del *Gesang* per opera di altri compositori: una solistica, di Carl Loewe (op. 88, per voce e pianoforte, 1840), e una corale, di Ferdinand Hiller, (op. 36, per coro e orchestra, 1847). Sia l'una sia l'altra sono oggi fuori repertorio, ma un loro rapido esame in sede didattica può agevolare la messa a fuoco delle intenzioni dei rispettivi autori, illuminando anche retrospettivamente i passi salienti dell'intonazione schubertiana.

Nel caso di Loewe si può individuare l'uniformità di trattamento delle voci e del pianoforte nell'intonazione della prima strofa; l'assegnazione al soprano del testo della seconda; il cambio di modo da Do maggiore a Do minore nella drammatica terza strofa, affidata al basso; il nuovo cambio di tonalità (Si bemolle maggiore) e quello di metro nella quarta, il cui protagonista è il tenore; il ritorno a Do maggiore e all'impiego dell'intera compagine vocale nella quinta strofa, caratterizzata da un brusco ripristino del metro binario; l'adozione del ritmo dattilico nelle quattro parti vocali e nella parte inferiore del pianoforte nella sesta ed ultima.

L'esame del *Lied* di Hiller è più impegnativa perché l'intonazione prevede il coinvolgimento di un'intera orchestra sinfonica, e dunque richiede una buona capacità di lettura della partitura. Associata al problema del reperimento di un'incisione, questa caratteristica complica un po' il compito di docente e discenti. Ad ogni modo, un'occhiata alla partitura evidenzia un apprezzabile grado di ricercatezza nella strumentazione, in cui si osserva all'inizio l'impiego della sordina per i violini, la prescrizione della modalità esecutiva "dolce" per i legni, e soprattutto l'adozione – senza riscontri in Schubert e Loewe – del metro di $\frac{3}{4}$. Insieme a un diffuso cromatismo, questi elementi conferiscono alla composizione una leggerezza e una levigatezza senz'altro adeguate al tono evocativo delle prime due strofe. Come Loewe, e in certa misura come Schubert, Hiller opera una cesura netta là dove irrompono i versi della terza strofa. Pur senza variare il metro di base, Hiller introduce negli strumenti alcune figure dall'alto potenziale drammatico e passa di colpo alla sfera del fortissimo. Come in Schubert, le parti vocali – solo quelle maschili: quelle femminili tacciono per l'intera durata della strofa – procedono con ampi salti discendenti; poi esse si distendono progressivamente in una spessa scrittura accordale. La centralità as-

marzo 1821 insieme al *Gesang: Erlkönig* (19 novembre 1819) e *Das Dörfchen* (1 dicembre 1820). Cfr. *Schubert. Die Dokumente seines Lebens*, a cura di O.E. Deutsch, Kassel, Bärenreiter, 1964, pp. 120-121.

sunta dalla terza strofa nella lettura di Hiller è rilevabile anche solo in termini quantitativi, occupando la sua intonazione una sezione considerevole della partitura. La quarta strofa è assegnata alle sole voci femminili, con l'esclusivo sostegno dei legni, chiamati a produrre una lunga serie di note ribattute. La quinta e la sesta strofa propongono infine una ripresa variata della musica dell'inizio, evidenziando l'adozione da parte di Hiller della tradizionale forma *Lied* A-B-A'.

alberto.rizzi@unito.it