

Cesare Fertonani, *La memoria del canto. Rielaborazioni liederistiche nella musica strumentale di Schubert*, LED, Milano 2005.

Il lavoro di Fertonani tratta il fenomeno delle (auto)citazioni liederistiche nella musica strumentale dell'ottocento, in particolare in quella del compositore austriaco Franz Peter Schubert (1797-1828), degli anni 1819-27.¹

Il testo si articola in un primo capitolo teorico, mentre gli altri otto sono dedicati all'analisi storico-musicale, precisa e puntuale delle singole opere. Si tratta di *'Forellenquintett'* D667 (1819); *'Wandererfantasie'* D760 (1822); il Quartetto *'Rosamunde'* D804 (1824); *Impromptu* D935 n. 3 (1827); Quartetto *'Der Tod und Das Madchen'* D810 (1824); *Ottetto* D803 (1824); Variazioni su *'Trockne Blumen'* D802 (1824) per flauto e pianoforte; Fantasia *'Sei Mir Gegrusst'* D934 (1827); *Trio* D929 (1827).

In analogia con la letteratura, per citazione s'intende innanzitutto l'uso di un materiale musicale preesistente e riconoscibile, per lo più di natura melodica, che viene riportato fedelmente nella nuova composizione.

In generale, la citazione comprende vari procedimenti di prestito (o imprestito), rielaborazione e variazione nel nuovo lavoro strumentale. Tale materiale preesistente viene trascritto e utilizzato o come tema, o come primo elemento di una serie di variazioni, o come idea principale di un movimento lento.

La prassi dell'autocitazione liederistica nella musica dell'ottocento si pone tra i due estremi della musica assoluta, autoreferenziale e autonoma, propria del romanticismo e della musica a programma o descrittiva – ossia di una musica che vuole rappresentare con intenzioni artistiche oggetti di contenuto extramusicale, e che spesso si avvale di didascalie, motti etc. .

Ora, fondamentale per l'interpretazione di tale fenomeno, è il concetto di *"idea poetica"*, definita come l'"idea, perlopiù extramusicale, che costituisce la sostanza concettuale, il fondamento e il contenuto espressivo di una composizione e ne garantisce l'unità in quanto rappresenta il riferimento di tutte le sue parti".²

A partire da Beethoven il concetto di *"idea poetica"* è il rapporto tra la forma musicale ed il suo contenuto espressivo. Nell'estetica romantica, il contenuto è predominante rispetto alla forma, la quale può essere tradizionale e precostituita, oppure originale. Il contenuto è invece l'espressione dell'idea, ossia una tematica che ha una suggestione semantica, un riferimento a soggetti, caratteri e sentimenti. Ad esempio, per Robert Schumann la musica

¹ Cfr. lo schema delle autocitazioni in Cesare Fertonani, *La memoria del canto. Rielaborazioni liederistiche nella musica strumentale di Schubert*, LED, Milano 2005, p. 17.

² *Op. cit.* p. 22.

“caratteristica” è quella che rappresenta degli stati d’animo e corrisponde alla musica poetica.³

Importante è l’analogia tra la narrazione o racconto letterario e la musica: in particolare viene utilizzato il concetto di *diegesi*, ossia il rimando ad una dimensione di distanza temporale e spaziale. La diegesi è ciò che concerne l’andamento narrativo di un’opera letteraria o teatrale, includendo anche i personaggi e altri dispositivi come l’ambientazione o il “tempo”. Nell’analisi critica strutturalistica è l’insieme delle vicende narrate, il contenuto narrativo o la storia di un’opera. La diegesi può quindi essere applicata anche per le opere musicali.⁴ La prospettiva di Fertonani è quella di assumere il concetto di “*idea poetica*” come principio estetico e modello interpretativo delle composizioni strumentali, in quanto esso consente di porre in relazione reciproca necessaria e quindi in un unico nesso l’aspetto strutturale, ossia l’intento ciclico inerente al processo della forma musicale, e l’aspetto semantico, rappresentato dalla citazione liederistica e dal rinvio al contenuto.⁵

A tale scopo, il metodo di studio delle opere di Schubert viene articolato, seguendo questo modello: considerare il brano da cui è tratta la citazione e renderlo oggetto di un esame storico-critico e di un’analisi strutturale sia del testo sia dell’intonazione musicale; confrontare il Lied e la sua citazione e la rielaborazione nel lavoro strumentale; di nuovo, confrontare il Lied e l’opera strumentale nel suo insieme, per determinare le relazioni strutturali che sussistono tra le composizioni; infine, verificare il livello di integrazione tra la citazione e rielaborazione e la funzione strutturale, semantica ed eventualmente narrativa che essa consegue nell’opera strumentale, a sua volta contestualizzata dal punto di vista storico e stilistico nella produzione del compositore.⁶

Allo scopo di rendere più trasparenti i precipitati dell’interpretazione narrativa della musica strumentale del ‘700 e dell’800, l’autore introduce due concetti, *fabula* e *intreccio*: con il primo termine viene indicata la *sequenza* dei fatti raccontati, disposti nell’ordine cronologico in cui si sono svolti e selezionati in base ai loro rapporti di causa-effetto, mentre secondo termine si riferisce al *modo* in cui i fatti raccontati vengono disposti dal narratore, spesso alterando l’ordine cronologico della *fabula* e/o introducendo fatti che non hanno rapporto di causa-effetto con altri, ma sono liberi (digressioni, descrizioni ecc.).⁷

La *fabula*, dal punto di vista letterario, è l’insieme degli eventi del contenuto narrativo nella loro successione causale-cronologica, e che imitano la realtà; dal punto di vista musicale essa è rappresentata dai vari modelli formali codificati, ossia le “*determinanti*”, gli elementi o i fattori già fissati o stabiliti, che preesistono alla composizione. L’*intreccio* è

³ Su R. Schumann cfr. *Ivi*, pp. 28-33.

⁴ Cfr. *Op. cit.* pp. 35-39.

⁵ Cfr. *Ivi*, p. 44. “Il rapporto tra l’aspetto strutturale e quello semantico si pone come mediazione tra “*idea poetica*” e ciò che viene inteso e recepito come dimensione narrativa”. (p. 44). Inoltre, nei lavori strumentali di Schubert, l’“*idea poetica*” può essere interpretata come la relazione che lega i Lieder citati e rielaborati nei nuovi brani ed i processi formali delle composizioni stesse. (Cfr. p. 45).

⁶ Tale metodo si serve di un approccio multidisciplinare; cfr. *Op. cit.* pp. 50-51.

⁷ La distinzione fu introdotta dai formalisti russi: “*intreccio*” è il livello manifesto” o piano discorsivo che indica l’ordine degli eventi come sono presentati nel testo, e cioè nella loro successione ordinata linearmente - dall’inizio alla fine. La *fabula* è il “livello immanente” o piano della struttura narrativa e indica quella tipica ricomposizione delle vicende secondo un filo conduttore organizzato intorno alla loro logica di causa-effetto, scopi-risultati, azioni-conseguenze, e alla loro cronologia di prima – dopo.

invece l'elaborazione della fabula da parte del narratore; a livello musicale esso è l'interpretazione dei paradigmi dell'opera nel processo compositivo.⁸

Da ciò deriva una lettura narrativa di alcuni elementi stilistici di Schubert. Si tratta di ripetizioni, riapparizioni e reminescenze di idee tematiche, rese possibili grazie al *principio della variante*⁹ - modello alternativo a quello logico-consequenziale del classicismo e beethoveniano, in cui le ripetizioni vengono interpretate dalla memoria come ricordo del passato nel presente, in una proiezione che riverbera sul piano della sincronicità narrativa. Nel lavoro strumentale schubertiano il tema è il fondamento del processo formale; il tema è quindi il polo di attrazione, il riferimento principale dei commenti e le parafrasi delle varianti, che origina e contribuisce ad una temporalità interna circolare e retrospettiva che è propria del riferimento al Lied, la quale è in conflitto e in contrasto con la temporalità obbiettiva e lineare della forma codificata, dell'esecuzione e dell'ascolto¹⁰.

Nelle opere strumentali con autocitazioni e rielaborazioni dei Lieder di Schubert vi sono almeno due possibili livelli di integrazione: da un lato vi è la citazione, ossia il materiale musicale del Lied nel movimento lento, e ne è la sostanza tematica; questi è legato agli altri movimenti attraverso relazioni di natura motivica, intervallare, ritmica ed armonica, seguendo un *intento ciclico*.¹¹ Dall'altro lato, vi sono una serie di motivi e strutture indipendenti dal Lied.¹² Tra i movimenti vi è dunque una fitta rete di connessioni intervallari, ritmiche ed armoniche che presenta varie direzioni temporali, e la quale assicura coesione ed unità strutturale alla forma musicale secondo il principio della cantabilità e della variante. In questo modo il movimento lento basato sulla citazione risulta essere un commentario od una parafrasi del Lied citato, una sorta di approfondimento poetico e semantico del brano vocale.¹³

Per Fertonani, il ricorso alle rielaborazioni liederistiche nella musica strumentale di Schubert è una prassi consapevole che risponde ad esigenze di carattere estetico e poetico. Infine, tale apparato teorico trova riscontro nelle analisi precise e puntuali delle singole opere prese in esame nei successivi capitoli, ai quali si rimanda la lettura e naturalmente l'ascolto.

Possiamo tentare ora qualche conclusione: il libro di Fertonani è uno dei rari esempi, sia da un punto di vista editoriale, sia da un punto di vista tecnico-teorico, di analisi esauriente e puntuale con coscienza degli strumenti teorici utilizzati. Risulta chiara e agevole la lettura anche per chi 'non è addetto ai lavori', aspetto notevole in un testo che presenta una grande ricchezza di spunti e riflessioni che vanno a toccare i grandi temi classici della semanticità e dell'espressività della musica, dell'analogia tra musica e letteratura. Apporta inoltre un contributo alla questione della fruizione di un'opera e, soprattutto, sulla storia della musica strumentale dell'ottocento, in particolare a quel fenomeno - poco studiato finora - delle citazioni liederistiche nella musica strumentale e di Franz Schubert.

⁸ Cfr. *Op. cit.* pp. 38-39.

⁹ Cfr. il Lied strofico variato.

¹⁰ Cfr. *Ivi*, gli esempi a pp. 39, 40. Sulla temporalità retrospettiva può essere di aiuto la riflessione filosofica di Henri Bergson.

¹¹ Intento ciclico: di composizione musicale nella quale un tema ricorre sviluppato nei diversi movimenti.

¹² Cfr. *Op. cit.* pp. 45, 46.

¹³ Cfr. *Ivi*, p.48.

Fenomeno che si rivela, almeno per il compositore austriaco, non una mera circostanza, ma una consapevole prassi compositiva con intenti estetici.

Ora, meriterebbero ulteriori approfondimenti in chiave filosofica alcuni concetti chiave, quali l' "*idea poetica*", la temporalità interna e retrospettiva e il ruolo della memoria, in riferimento sia ai procedimenti compositivi sia all'ascolto. Concetti chiave che potrebbero trovare conforto nelle riflessioni del filosofo francese Henri Bergson e nei problemi sollevati dalla fenomenologia di Husserl.

Altro aspetto interessante riguarda la questione del simbolismo, cioè dell'immagine che vive in modo differente nel Lied e nel pezzo strumentale. Il tema del *simbolo*¹⁴ può essere integrato con il concetto di '*idea poetica*'.

Ad esempio, nel Quartetto '*Der Tod und Das Madchen*' D810 (1824)¹⁵, l'idea poetica è rappresentata dal legame fatale e inscindibile tra la Fanciulla e la Morte: il dialogo – verbale e musicale - tra questi due personaggi, esprime la cifra tragica del Quartetto, ossia la metafora di una condizione e destino umano, che esclude la consolazione offerta dal Lied¹⁶.

La Morte, che nel Lied assume una prospettiva metafisica di salvezza nel dolce sonno eterno, nel Quartetto essa è invece concepita come una forza crudele che ha come solo scopo la distruzione della vita (della Fanciulla) e ha come inevitabile conseguenza il trionfo della Morte¹⁷.

Essendo il Quartetto una rielaborazione ed una parafrasi del Lied – grazie a citazioni letterali, motivi, figure, elementi strutturali ed espressivi¹⁸ - i primi due movimenti richiamano la struttura e lo svolgimento del brano vocale, entrando così in una dimensione drammatica e narrativa, mentre il terzo e il quarto movimento sono un'estensione ed un'integrazione del contenuto poetico.

In questa interpretazione del Quartetto, emerge la questione, ardua e complessa, del rapporto tra musica e parola¹⁹. In questo contesto è utile una riflessione sulle modalità dell'operare dell'immaginazione, differenziandola dall'attività riproduttiva della '*fantasia*', e assumendo come fondamentale la nozione di valore immaginativo, che riguarda la possibilità di aperture e di direzioni di senso della musica, con le sue relazioni, articolazioni e dinamismi interni²⁰. Più in generale, bisogna dunque distinguere tra la fantasia e l'immaginazione '*immaginosa*', nella quale " [...] la < figura > sorge invece dall'indeterminatezza dei contorni, da uno sconfinamento che segnala la presenza di procedure unificanti che dissolvono, anziché confermarla, l'oggettività stessa. A queste procedure si deve la transizione che conferisce all'oggettività il carattere di *valore immaginativo*. La cosa che è stata *valorizzata* attraverso le sintesi dell'immaginazione si è risolta, come cosa, in queste sintesi: e poiché esse non debbono essere concepite staticamente, [...] il carattere di valore immaginativo consiste essenzialmente in

¹⁴ Sulla questione del simbolismo e del valore immaginativo, cfr. G. Piana, *Filosofia della musica*, Guerini e Associati, Milano 1996, in particolare cap. IV, pp. 255-295.

¹⁵ Fertonani, *Op. cit.*, cfr. pp. 175-214, dove vengono analizzati il Lied, il Tema con variazioni e il Quartetto.

¹⁶ Cfr. *Ivi*, p. 213.

¹⁷ Cfr. *Ivi*, p. 211.

¹⁸ Cfr. *Ibidem*.

¹⁹ Cfr. G. Piana, *Op. Cit.*, in particolare pp. 291-293.

²⁰ Cfr. *Ivi*, pp. 281-291.

un'inclinazione dinamica, in una tendenza al movimento, nella manifestazione di una *direzione* [...] < una > *direzione di senso*".²¹

²¹ Piana, *Op. Cit.* p. 282.