GIUSEPPINA LA FACE BIANCONI
Bologna

LA TROTA FRA CANTO E SUONI
UN PERCORSO DIDATTICO

A mio figlio Ivo

Il Lied di Franz Schubert *Die Forelle* (*La trota*, D. 550) e il Quintetto che ne rielabora la materia musicale in una serie di variazioni (D. 667) figurano in diversi libri di testo per la Scuola media. Affrontarli in un percorso didattico comporta una sfida supplementare: trattandosi di musiche arcinote, è facile cadere nel risaputo e perfino nell'ovvio. Nondimeno affronterò il rischio: scandirò il percorso in tappe, affronterò gli interrogativi che via via emergono all'ascolto e all'analisi, indicherò le strategie con le quali, in sede didattica, si può pervenire alla comprensione dei due capolavori schubertiani. Certo, non essendo collocato in una situazione didattica concreta, il percorso qui proposto non tiene conto di aspetti basilari dell'attività pedagogico-didattica, quali l'enunciazione particolareggiata degli obbiettivi educativi e didattici, e gli stili cognitivi e di apprendimento del

---

Oltre che a Ferrara e a Mesagne, ho presentato questo contributo in una conferenza data il 20 luglio 2004 nell'Istituto di Musicologia dell'Università di Tübingen, su invito del direttore, il prof. Manfred Hermann Schmid, che ringrazio: a lui e al collega August Gerstmeier devo commenti e suggerimenti preziosi. Al prof. Walther Dürr, che nello stesso Istituto dirige la Arbeitsstelle della Neue Schubert-Ausgabe, e ai suoi collaboratori sono grata per avermi facilitata nell'accedere alla bibliografia critica schubertiana. Ringrazio Cristina Cano e Maurizio Della Casa per gli utili suggerimenti.

Un ricco ed utile compendio degli studi e della bibliografia sul Lied e il Quintetto di Schubert è offerto da U. ZILKENS, *Franz Schubert. Vom Klavierlied zum Klavierquintett. "Die Forelle" im Spiegel ihrer Interpretationen durch Musiktheoretiker und Musiker*, Köln-Rodenkirchen, Tonger, 1997.

Le ricerche per questo saggio sono state svolte col sostegno dell'Università di Bologna, Dipartimento di Musica e Spettacolo.

singolo discente e del gruppo-classe. Esso si propone soltanto d'illustrare come, a partire dall'esame della struttura musicale, in sede d'ascolto si possa pian piano condurre i discenti a costruire un bagaglio di conoscenze e nel contempo ad addentrarsi nel campo, senz'altro difficile e sfuggente, della significazione musicale.

Premesse

Spesso, nelle nostre scuole, la didattica dell'ascolto, basilare per la costruzione di qualsiasi percorso didattico, si fonda su un'abitudine: viene chiesto agli studenti di dire d'acchito quali immagini, sentimenti, emozioni la musica ascoltata susciti in loro. Questo procedimento, che attuato *cum grano salis* può magari servire allo sviluppo della fantasia e delle capacità immaginative, applicato come procedura normale risulta antididattico e può indurre fraintendimenti. Assuefà infatti l'allievo all'idea che la fruizione della musica sia solo di tipo proiettivo, sentimentale, emotivo, anziché intellettuale: la musica viene dunque isolata dalle altre discipline – la letteratura, la storia dell'arte, la filosofia –, alle quali si riconosce uno statuto impegnato, robusto, e rimane relegata nella sfera del personale, dell'immediato, dell'effimero. C'è un'aggravante: la fruizione emotivo-sincretica, se può talvolta funzionare su pezzi brevi, anzi brevissimi, risulta del tutto inadeguata per brani più impegnativi, quali una Sinfonia, una Sonata, una Fuga, ossia per musiche complesse nel costrutto, dilatate nella lunghezza temporale, elaborate nel linguaggio tecnico, fatalmente condannate a rimaner fuori dalla portata dello studente, e quindi dal suo bagaglio culturale.[1]

Compito d'una seria didattica dell'ascolto sarà invece di portare pian piano gli allievi a comprendere l'opera musicale in maniera obbiettiva, a coglierla attraverso una distanza critica che si nutre di conoscenza e consapevolezza, e che nulla toglie alla partecipazione emotiva, anzi la esalta: come avviene normalmente, ad esempio, per un canto della *Divina Commedia*, un dipinto di Leonardo, un monologo di Shakespeare. Occorre, per così dire, che l'allievo costruisca la sua conoscenza appoggiandola ad elementi oggettivi, legando costantemente il discorso sul senso alla percezione della struttura musicale, e che impari a verbalizzare il discorso musicale con un linguaggio ricco e articolato, dando ragione delle definizioni, degli epiteti,

---

[1] Cfr. G. La Face Bianconi, *Il cammino dell'Educazione musicale. Vicoli chiusi e strade maestre*, di prossima pubblicazione negli Atti del convegno "Educazione musicale e Formazione" (Bologna, 12-14 maggio 2005); una versione ridotta è apparsa in «Scuola e Didattica», LI, n. 2, 15 settembre 2005, pp. 7-13, e in «Nuova Secondaria», XXIII, n. 1, stessa data, pp. 80-84.

delle immagini ch'egli enuncia. Per questa via si renderà conto che la significazione musicale non consiste nell'estrinsecare la propria impressione momentanea, bensì in un'operazione complessa che interseca l'analisi del brano – attuata sia al semplice ascolto sia sulla partitura –, le interpretazioni che ne sono state date nel corso della storia, i grandi temi della cultura e dell'arte.

La mappa mentale. – Per impostare una didattica dell'ascolto produttiva occorre elaborare una mappa mentale del brano considerato, ed individuare le strategie adatte allo scopo. In pratica, si dovranno reperire di volta in volta le chiavi d'accesso all'opera, ricavandole dai parametri percettivi e cognitivi indagati dalla Psicologia generale, dalla Psicologia della percezione, dalla Psicologia della musica, nonché dai parametri musicali, inerenti alla struttura del brano esaminato, alla forma, allo stile. Per quanto riguarda questi ultimi, il docente attuerà una segmentazione della composizione in base a leggi morfologiche, fraseologiche, armoniche, ritmiche, metriche, agogiche, dinamiche, timbriche, e in base al principio di ripetizione-variazione. Ciò presuppone, è ovvio, il pieno possesso dei contenuti disciplinari e degli strumenti tecnico-analitici: per dirla nei termini di Yves Chevallard, il docente dovrà possedere un ricco patrimonio di *savoir savant*, da declinare in senso didattico, in *savoir enseigné*.[2] Per quanto riguarda l'àmbito psicologico, non potrà ignorare le teorie dell'ascolto: personalmente reputo molto funzionale quella elaborata da Irène Deliège in una serie di libri e saggi dagli anni '80 ad oggi.[3]

Per Deliège, l'ascolto musicale si configura come un processo di schematizzazione del materiale sonoro percepito, un processo di semplificazione e riduzione attuato mediante il ricorso ad elementi còlti dalla superficie musicale, che si fissano nella memoria in virtù vuoi della loro rilevanza, vuoi della loro frequenza. Questi elementi, questi 'indizi' – in francese *indices*, in inglese *cues*, nel vocabolario di Deliège – rappresentano gli 'invarianti' del discorso musicale, rispetto ai quali l'ascoltatore, sulla base dei

---

[2] Cfr. Y. CHEVALLARD - M.-A. JOSHUA, *La transposition didactique. Du savoir savant au savoir enseigné*, Grenoble, La Pensée sauvage, 1985.

[3] Cfr. I. DELIÈGE, *L'organisation psychologique de l'écoute de la musique. Des marques de sédimentation – indice et empreinte – dans la représentation mentale de l'œuvre*, diss. Université de Liège, 1990/91; EAD., *Indices et empreintes dans l'écoute de la musique*, in *Actes. 1er Congrès européen d'analyse musicale, Colmar 26-28 octobre 1989*, «Analyse musicale», n. fuori serie, luglio 1991, pp. 135-139; e numerosi articoli degli anni seguenti (segnalati nel mio saggio cit. qui alla nota seguente). Cfr. ora anche EAD., *L'analogia, un supporto creativo nell'educazione all'ascolto musicale*, in *Educazione musicale e Formazione*, Atti del convegno cit. alla nota 1, a cura di G. La Face Bianconi e F. Frabboni (in corso di stampa).

principii di somiglianza e differenza, valuta e compara gli elementi vecchi e nuovi dell'ascolto e li immagazzina: attorno ad essi, assurti al rango di veri e propri punti di riferimento del percorso musicale, chi ascolta costruisce la rappresentazione della forma musicale, il suo decorso temporale.[4] Date queste premesse, in una situazione didattica sarà basilare che il docente indirizzi lo studente ad individuare almeno qualche *cue*, qualche *indice* – un elemento di particolare spicco, o frequentemente ripetuto – attorno al quale organizzare l'ascolto: ciò consentirà di attivare processi cognitivi di primo e secondo livello, di dominare la struttura musicale in tutto il suo dispiegarsi, di costruire la conoscenza.

Il lessico. – Dopo l'ascolto, si tenterà di verbalizzare ciò che si è ascoltato: in questo senso, l'educazione musicale appare strettamente collegata all'educazione linguistica. Ma quale lessico converrà usare per la verbalizzazione? Ciò dipende in buona parte dai prerequisiti degli studenti, ossia dalle conoscenze tecniche e dal bagaglio culturale che possiedono. È però certo che, anche in presenza di una buona alfabetizzazione musicale, non ci si potrà limitare ad un linguaggio esclusivamente tecnico, ma si farà ricorso ad aggettivazioni, strutture linguistiche, giri di frase da attingere da àmbiti diversi – il retorico-letterario, lo psicologico, lo scientifico – che colgano con una certa esattezza i tratti della musica ascoltata. Bisognerà insomma ricorrere ad un lessico assai spesso connotativo – riferibile all'esperienza sensoriale ed affettiva, ma anche a concetti che condensano significati complessi –, che offra "esche" in direzione della semantica. È quel che vedremo nella seconda parte di quest'articolo.[5]

Le fasi. – La didattica dell'ascolto andrà organizzata in fasi successive. Sono perlomeno tre: (1) l'orientamento dell'ascolto, (2) l'ascolto vero e

---

[4] Ho verificato l'efficacia del modello di Deliège applicandolo alla comprensione di un'opera schubertiana complessa, che abbraccia non uno ma venti Lieder (G. LA FACE BIANCONI, *La casa del Mugnaio. Ascolto e interpretazione della "Schöne Müllerin"*, Firenze, Leo S. Olschki, 2003; cfr. in particolare pp. 28-33 e 62-64).

[5] Non è un procedimento pretestuoso: in via generale la trasmissione della conoscenza dell'opera d'arte musicale – anzi, d'ogni opera d'arte, se è vero (come diceva Valéry) che «tous les arts vivent de paroles» – avviene precipuamente proprio attraverso la verbalizzazione. Per il lessico della critica d'arte, rimando al saggio programmatico – antico ma sempre istruttivo e attuale – con cui Roberto Longhi (1890-1970) inaugurò la sua ultima rivista: *Proposte per una critica d'arte*, «Paragone», I, n. 1, gennaio 1950, pp. 5-19; Longhi vi perora «un discorso critico che sia insieme di contatto diretto con l'opera e di evocazione di un gusto circolante attorno ad essa» (p. 13), teso a ricercare l'«'equivalenza verbale' di un'opera d'arte» (p. 7). Il tema dell'arte figurativa e della sua verbalizzazione sta di nuovo appassionando i filologi: cfr. C. SEGRE, *La pelle di san Bartolomeo. Discorso e tempo dell'arte*, Torino, Einaudi, 2003, in particolare pp. 68-79 e 80-108; P. V. MENGALDO, *Tra due linguaggi. Arti figurative e critica*, Torino, Bollati Boringhieri, 2005.

proprio, (3) la sua rielaborazione. Tutte e tre punteranno alla comprensione dell'opera, nell'intento di coglierne la struttura, di riferirla al contesto di produzione e fruizione, d'individuarne le funzioni, d'intuirne le relazioni con gli altri saperi, di scoprirne il senso.[6] Nella fase (1) si cercherà di stimolare l'interesse con brevi cenni sull'argomento, e si orienterà l'attenzione su aspetti ben definiti del testo musicale; nel caso di musiche dotate di un testo verbale, questo sarà analizzato nelle sue varie componenti.[7] Nella fase (2) si stimolerà l'alunno a collegare, comparare, verificare quel che sta ascoltando. Nella fase (3) si rielaborerà quanto si è ascoltato, si contestualizzerà più ampiamente il brano, e se ne scopriranno gli agganci interdisciplinari.

IL LIED *DIE FORELLE* (D. 550)

L'orientamento dell'ascolto. – *Die Forelle* è un Lied. Genere tipico della cultura musicale tedesca, il Lied si configura di norma come una composizione per canto e pianoforte (o orchestra), condotta su testi poetici – perlopiù in forma strofica – di carattere lirico e di buon livello letterario: spesso i musicisti hanno fatto ricorso ai versi di poeti insigni, Johann Wolfgang Goethe, Friedrich Schiller, Heinrich Heine, Joseph Eichendorff, Friedrich Rückert, Eduard Mörike.

Nel caso della *Forelle*, il testo è di un autore più modesto ma non trascurabile, Christian Friedrich Daniel Schubart, poeta, poligrafo, gazzettiere e musicista nato nel 1739 in Svevia (a Obersontheim, presso Schwäbisch Hall) e morto nel 1791 a Stoccarda, autore di quelle *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst* che anche Schubert deve aver conosciuto nell'edizione apparsa postuma a Vienna nel 1806.[8] Schubart scrisse le sue quattro strofette nel 1782, quand'era prigioniero nella fortezza di Hohenasperg, dov'era stato incarcerato nel 1777 per ordine del duca Carlo Eugenio del Württem-

---

[6] Intendo 'senso musicale' nell'accezione di M. DELLA CASA, *Educazione musicale e curricolo*, Bologna, Zanichelli, 1985, 2ª ed. 2002 (cfr. in particolare i capitoli V-IX della parte II).

[7] Questo vale in particolare per le composizioni su testi poetici d'indole lirica, in generi musicali come il madrigale, il Lied, la *chanson*, la canzonetta. Il caso del melodramma è un po' diverso: la lettura preventiva del libretto d'opera – un genere letterario che nella sua logica costruttiva è fortemente predeterminato dalle esigenze della forma musicale – può risultare piuttosto impervia, e a tratti addirittura fuorviante, mentre la lettura in simultanea con l'ascolto facilita grandemente quest'ultimo e ne è a sua volta facilitata. Cfr., in questo stesso fascicolo, L. BIANCONI, *Parola, azione, musica: Don Alonso vs Don Bartolo*, pp. 29-76: 38 e 41 nota 12.

[8] Dell'edizione curata dal figlio dell'autore, Ludwig Schubart (Wien, J. V. Degen, 1806), esiste un reprint a cura di F. e M. Kaiser, Hildesheim, Olms, 1990.

berg.[9] Lo stesso Schubart musicò poi *Die Forelle*, in forma di Lied strofico,[10] e la sua musica venne pubblicata in un almanacco popolare.[11]

In un Lied, come in qualsiasi altra forma di musica vocale, la composizione può sì assecondare, evidenziare, amplificare il senso della poesia, ma lo può anche contraddire. Conviene comunque sempre esaminare dapprima il testo verbale: è bene, infatti, comprendere il funzionamento di ciascuno dei due sistemi semiotici implicati, parole e musica, per poterne poi partitamente analizzare le relazioni e gli intrecci.

Il testo del Lied musicato da Schubert ventenne nel 1817[12] consta di tre sole strofe, le prime tre che figurano qui a p. 122 sg. La prima strofa descrive come, in un ruscelletto limpido (*in einem Bächlein helle*, v. 1), guizzi veloce una Trota capricciosa (*die launische Forelle*, 3). Chi parla è un Osservatore, l'Io narrante, il Poeta: intento, segue con lo sguardo le evoluzioni del pesce. È l'Osservatore a sottolineare la limpidezza dell'acqua (*das Bächlein helle*, 1; *das klare Bächlein*, 8), la calma, la pace del luogo (*in süßer Ruh'*, 6), il guizzo dell'animale (*schoß ... wie ein Pfeil*, 2 e 4). Ci

---

[9] Schubart, nominato nel 1769 organista a Ludwigsburg – la residenza dei duchi del Württemberg –, nel 1773 viene bandito dal ducato per cattiva condotta (eccessiva inclinazione a «Wein und Weiber») e per aver diffuso certe sue irriverenti rime satiriche. Spirito libertino e ribelle, pubblica ad Augusta e a Ulma una gazzetta assai popolare, la «Deutsche Chronik» (1774 sgg.), che nel propagandare un orientamento illuministico e volterriano non lesina le critiche al governo del vicino ducato, né alla *maîtresse* di Carlo Eugenio, Franziska von Hohenheim. Per ordine del Duca, nel gennaio 1777 Schubart viene attirato sul territorio del Württemberg, catturato senza mandato e incarcerato senza processo; rimarrà in prigione per dieci anni.

[10] La strofa musicale corrispondente alla prima strofa del testo viene ripetuta identica per tutte le strofe del componimento poetico. Da un punto di vista storico, specificare che Schubart ha musicato il Lied in forma strofica è superfluo, se non addirittura anacronistico: prima di Schubert, la forma strofica nella composizione musicale del Lied rappresenta una regola quasi assoluta; sarà proprio Schubert a introdurre su vasta scala il Lied musicato di lungo (*durchkomponiert*) nonché le forme miste, 'strofiche variate'. Un profilo storico della morfologia del Lied: W. DÜRR, *Das deutsche Sololied im 19. Jahrhundert. Untersuchungen zu Sprache und Musik*, Wilhelmshaven, Heinrichshofen, 1984.

[11] Lo «Schwäbischer Musenalmanach auf das Jahr 1783» («Almanacco delle Muse di Svevia per il 1783») fu stampato dall'editore Cotta di Tübingen alla fine del 1782. Testo e musica del Lied si leggono in CHR. FR. D. SCHUBART, *Sämtliche Lieder*, a cura di H. Schick, München, Strube, 2000 («Denkmäler der Musik in Baden-Württemberg», 8), pp. 50 sg. e 163 sg.

[12] Mi baso sull'edizione della «Neue Schubert-Ausgabe», serie IV: *Lieder*, 2*a-b*, a cura di W. Dürr, Kassel, Bärenreiter, 1975, n. ed. BA 5513, e mi attengo alla quarta stesura del Lied, attestata dall'autografo donde fu tratta la prima edizione a stampa (supplemento alla «Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode», 9 dicembre 1820). È questa la versione accolta nel testo principale dell'edizione critica (*Lieder*, 2*a* cit., pp. 109-112); le altre versioni – tre anteriori e una seriore – figurano in *Lieder*, 2*b*, pp. 194-209 (tutte e cinque sono disponibili anche in un fascicolo separato: *Die Forelle. Die fünf Fassungen für Hohe Stimme und Klavier*, n. ed. BA 5628). – Ringrazio il curatore e l'editore Bärenreiter per averne gentilmente concesso la riproduzione (qui alle pp. 84-87).

troviamo, a quanto pare, in un mondo idilliaco, che ben si adatterebbe a un Lied popolaresco (*Volkslied*) o a un *Kunstlied im Volkston*, ossia a un Lied "artistico" sì, ma semplice e volutamente popolaresco nel tono.

Nella seconda strofa, lo sguardo dell'Osservatore cade su un secondo personaggio, un Pescatore munito di lenza (*ein Fischer mit der Rute*, 9); costui sta a riva e a sua volta osserva – ma a sangue freddo (*mit kaltem Blute*, 11) e con intento criminoso – le evoluzioni della Trota: per lui, si tratta di null'altro che d'una preda. Il primo Osservatore – l'Io narrante dei versi schubartiani – riflette: fin quando la chiarezza dell'acqua rimarrà intatta, il Pescatore non potrà catturare la Trota (13-16). Di nuovo, i versi evocano la limpidezza del ruscello: che però ora appare minacciata (*so lang dem Wasser Helle ... nicht gebricht*, 13 sg.).

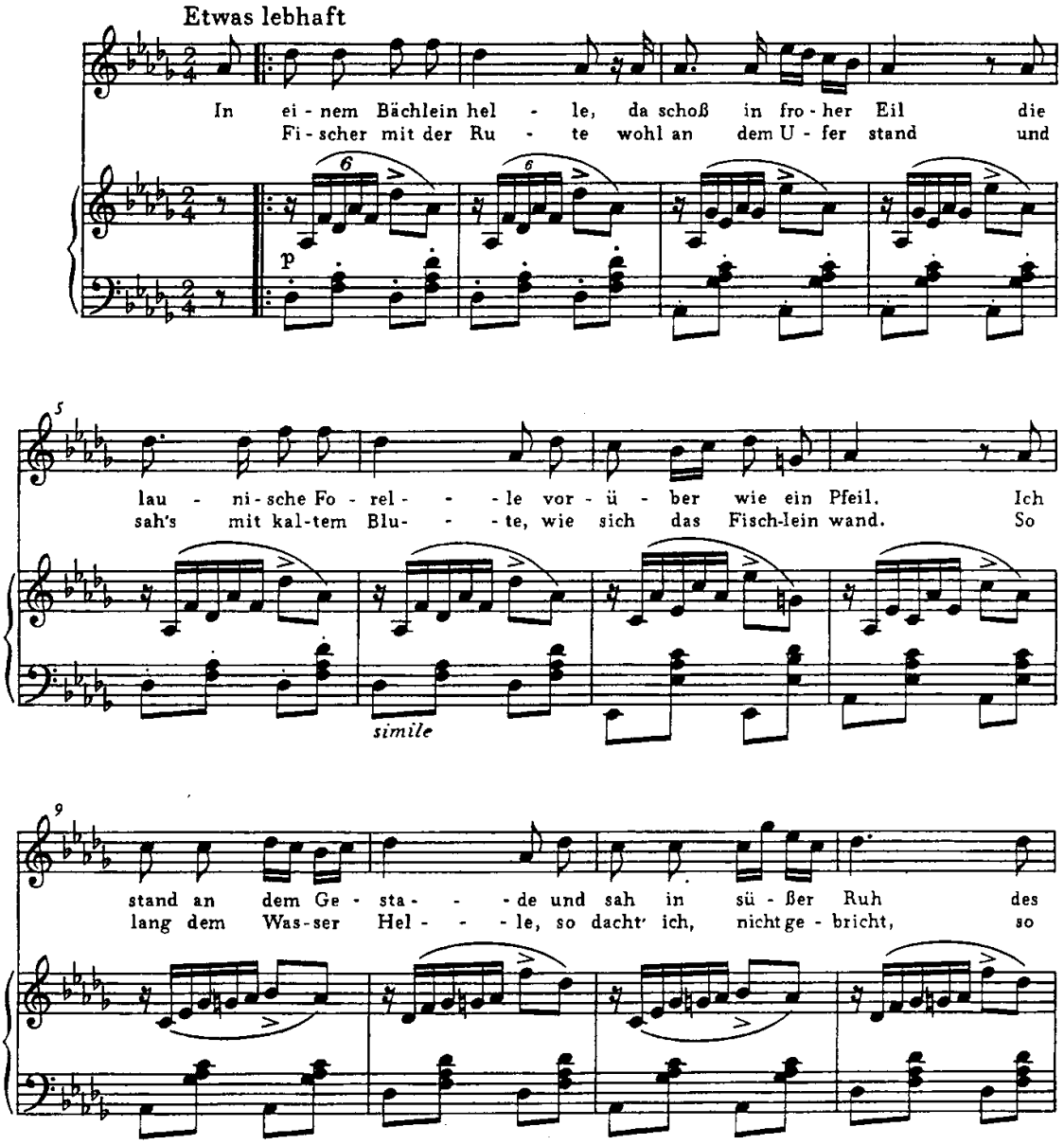
Nella terza strofa, quella critica, il Pescatore – un vero e proprio furfante (*der Dieb*, 17) – si stanca d'aspettare e passa all'azione. Agita perfidamente le acque (*er macht | das Bächlein tückisch trübe*, 18 sg.): l'acqua, da chiara, diventa torbida. E prima ancora che l'Osservatore se ne capaciti (*eh' ich es gedacht*, 20), il Pescatore tira la lenza (*so zuckte seine Rute*, 21): la Trota presa all'amo si dibatte (*das Fischlein zappelt dran*, 22). L'Osservatore turbato – *mit regem Blute* (23) si oppone a *mit kaltem Blute* della seconda strofa (11) – guarda attonito la vittima ingannata (*die Betrog'ne*, 24).

Nel componimento originale la triste storiella ha una quarta strofa, che offre al lettore o all'ascoltatore una morale spicciola. Schubart si rivolge alla gioventù, più specialmente alle fanciulle (*Mädchen*, 30), per ammonirle: stiano alla larga dai seduttori, si guardino dall'amo di cui sono muniti (*Verführer mit der Angel*, 31); altrimenti potrebbe essere troppo tardi (*sonst blutet ihr zu spät*, 32).

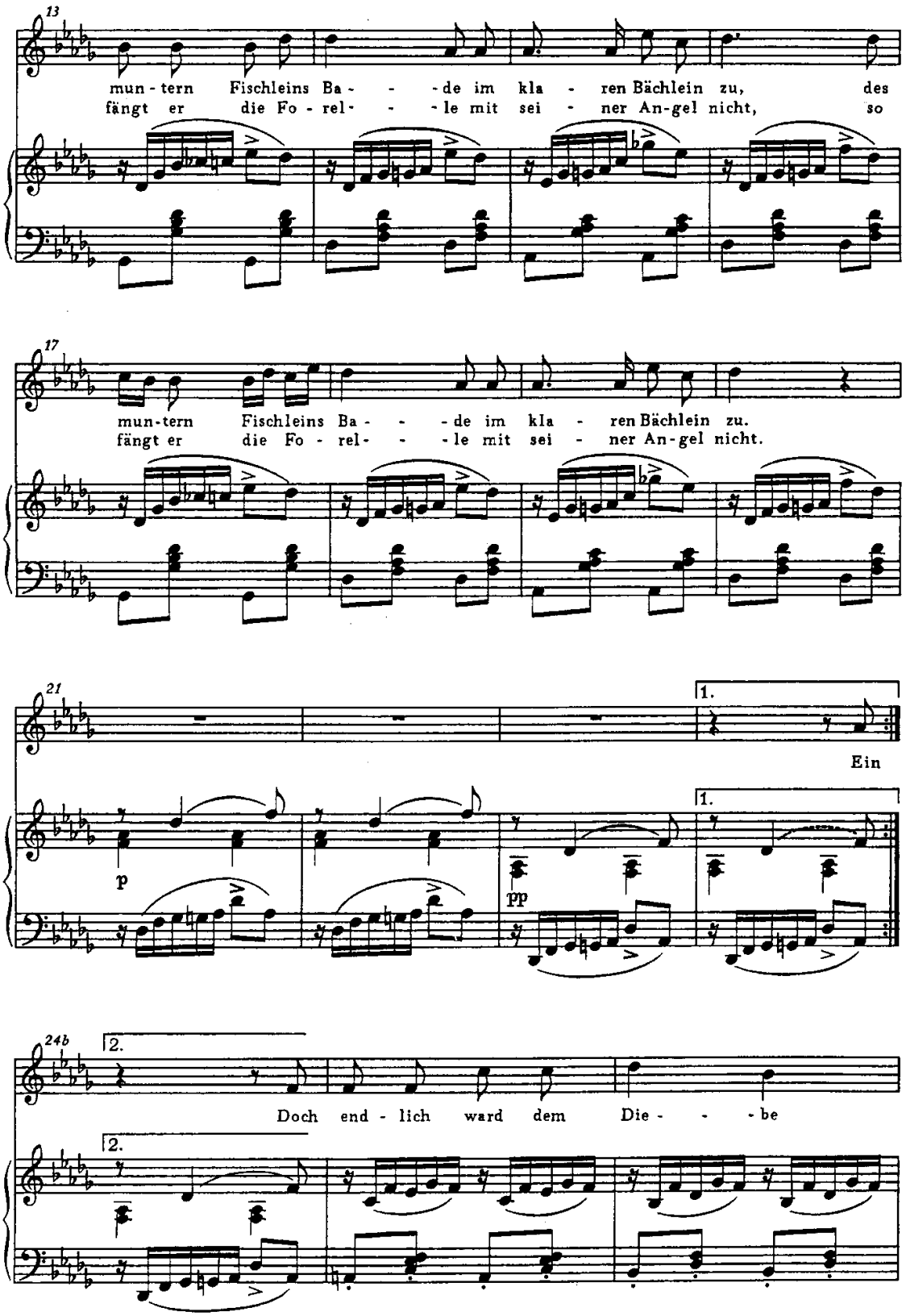
Schubert ha tralasciato la quarta strofa: per lui, con le tre prime strofe, la storiella è già chiara e in sé compiuta. Tralasciamola anche noi per il momento (ci torneremo verso la fine dell'articolo). Le prime tre strofe del Lied schubartiano presentano una frattura: il tono idillico stabilito dall'inizio viene incrinato dalla violenza perpetrata nella terza strofa. La cruenta peripezia è segnalata da alcuni elementi di contenuto: l'acqua chiara che s'intorbida (v. 19); il guizzo della Trota che ad un tratto si tramuta in sussulto disperato (22); il primo Osservatore che, attento, guarda ma senza agire (20, 23 sg.), mentre il secondo personaggio – il maligno Pescatore – da osservatore si è tramutato in malfattore (18 sgg.). Ma la crisi è segnalata anche da un dato formale. Le prime due strofe si articolano pianamente in due quartine, sia sotto il profilo sintattico (punto fermo a metà strofa, 4 e 12) sia sotto quello narrativo (il soggetto di ciascuna quartina

è di volta in volta diverso: la Trota in 1-4, l'Io narrante in 5-8, il Pescatore in 9-12, di nuovo l'Io in 13-16). La terza strofa risulta invece sghemba: un *enjambement* (inarcatura sintattica) lega il v. 17 alla prima metà del v. 18, e la seconda metà di questo al v. 19; quanto alle unità sintattico-narrative, si distribuiscono in maniera asimmetrica: gli otto versi si articolano in

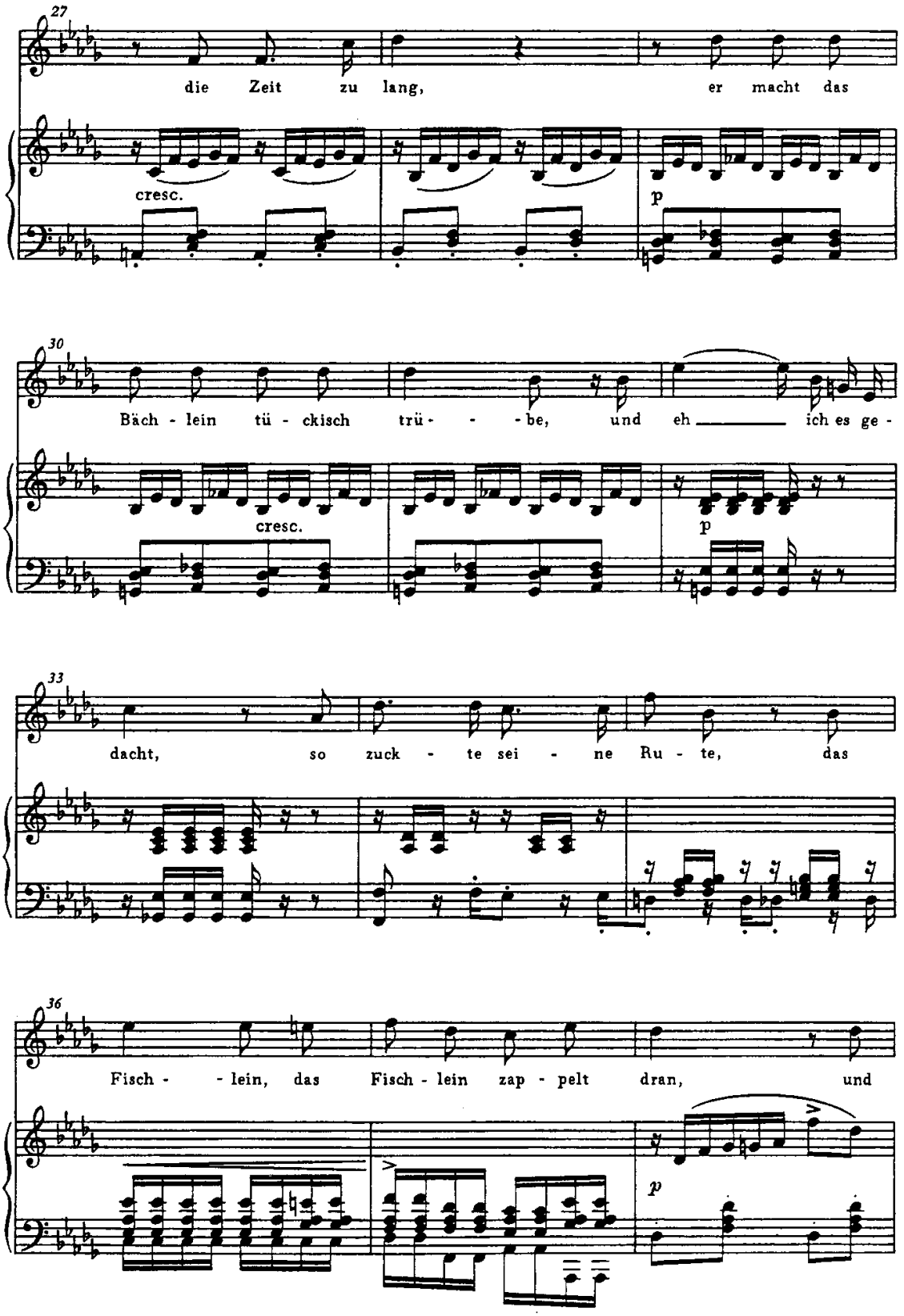
(continua a p. 88)

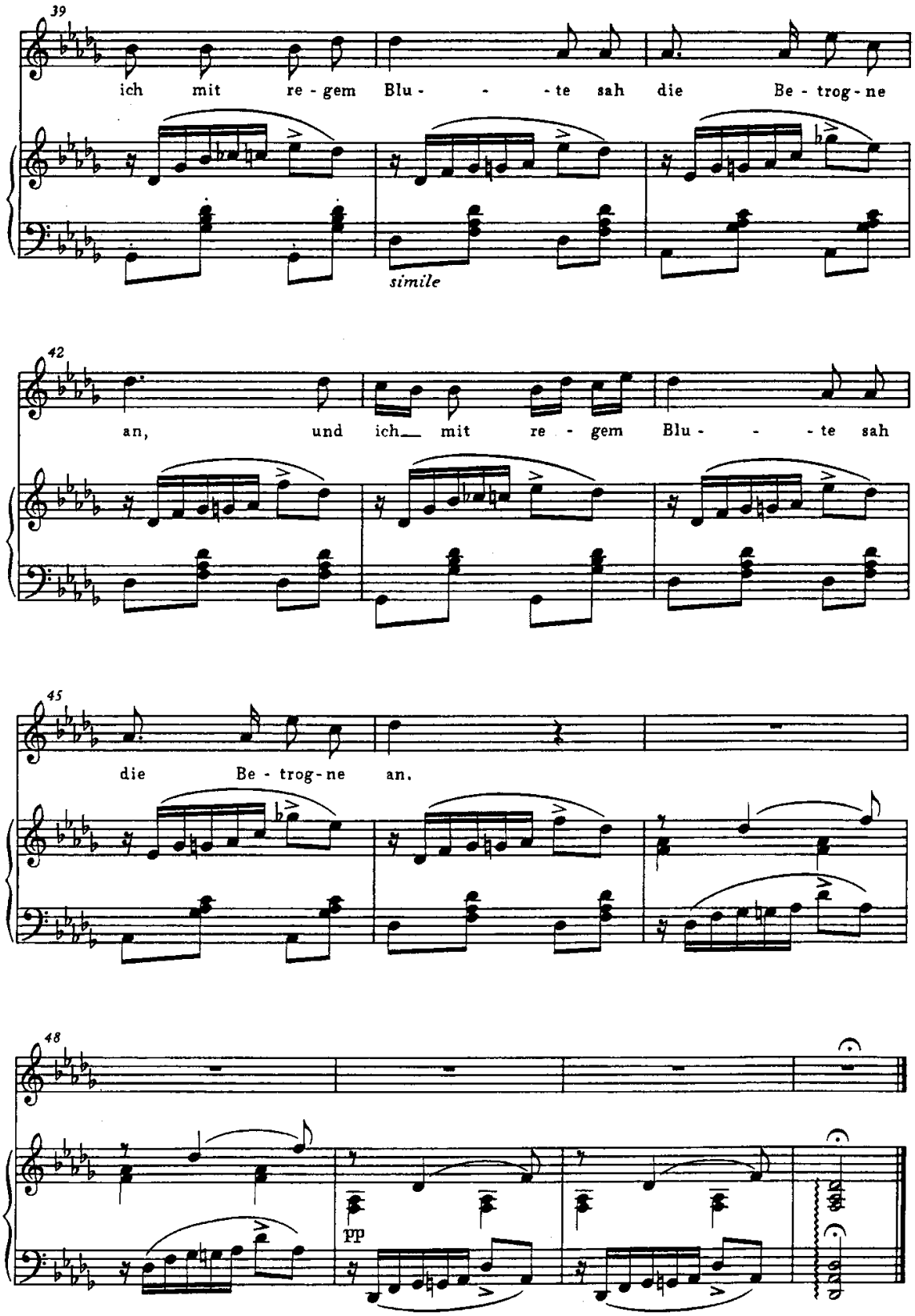


Es. mus. 1 – FRANZ SCHUBERT, *Die Forelle*, D. 550 (a cura di W. Dürr; per gentile concessione dell'editore Bärenreiter, Kassel).


13
mun - tern Fischleins Ba - - - de im kla - ren Bächlein zu, des
fängt er die Fo - rel - - - le mit sei - ner An-gel nicht, so
17
mun-tern Fischleins Ba - - - de im kla - ren Bächlein zu.
fängt er die Fo - rel - - - le mit sei - ner An-gel nicht.
21
1.
Ein
p
pp
24b
2.
Doch end - lich ward dem Die - - - be

(continua)


27
die Zeit zu lang, er macht das
cresc.
p
30
Bäch - lein tü - ckisch trü - - be, und eh ich es ge -
cresc.
p
33
dacht, so zuck - te sei - ne Ru - te, das
36
Fisch - - lein, das Fisch - lein zap - pelt dran, und
p


39
ich mit re - gem Blu - - - te sah die Be - trog - ne
simile
42
an, und ich mit re - gem Blu - - - te sah
45
die Be - trog - ne an.
48
pp

3 + 2 + 3; in particolare, *non* c'è la possibilità di suddividerli in due gruppi di quattro.[13]

Esaminato il testo, si procederà all'ascolto della musica (cfr. qui Es. mus. 1, pp. 84-87). Ma attenzione: non è didatticamente efficace ingiungere ai discenti "ascoltate!". Occorre, fin da subito, orientare la loro attenzione mediante una o più consegne, per quanto semplici. Da un lato, nel nostro caso, la si indirizzerà sulla macro-segmentazione del brano, in base ai parametri della ripetizione e della variazione. Nella *Forelle* la macro-segmentazione s'individua con facilità: basterà chiedere ai discenti se la musica che ascolteranno si ripete eguale in tutte le strofe, o se subisce cambiamenti rilevanti. Ciò li indurrà a cogliere immediatamente l'identità delle prime due strofe e la diversità della terza, ossia la forma A A B del Lied, tanto più se il docente, com'è opportuno, avrà già presentato prima di questo qualche semplice Lied strofico, poniamo *Heidenröslein* (D. 257). All'ascolto reiterato si potrà poi sottilizzare: la forma si può descrivere più precisamente con la formula A A BA′, visto che nelle ultime battute della terza strofa il Lied riprende decisamente il tono della prima parte.[14]

Dall'altro lato, seguendo la teoria di Deliège, si possono indurre i discenti a focalizzare *un* aspetto rilevante, *un* elemento perspicuo – una *cue* – che consenta poi di organizzare mentalmente il discorso musicale. Nella *Forelle* si può chiedere ai discenti d'individuare nella parte pianistica *un* elemento ripetuto con frequenza, che funga per così dire da "motivo conduttore", diciamo un filo rosso che percorre tutto il tessuto del Lied. Qui è, con chiarezza, la guizzante sestina nella mano destra, presente in tutto il brano o quasi (importerà poi accertare dove manca): una sestina che avvitandosi all'insù va ad appoggiarsi su due crome, la prima delle quali porta un accento dinamico e melodico.

L'ascolto. – Dopo un primo ascolto – quello che avrà individuato la forma A A B (o A A BA′) e la sestina dell'accompagnamento – conduciamo gli studenti a descrivere la musica della parte A. La melodia vocale è aperta-

---

[13] L'asimmetria della terza strofa rende problematica l'esecuzione del Lied di Schubart su una composizione rigorosamente strofica: a rigore, la disarticolazione sintattico-narrativa è incompatibile con la regolarità della fraseologia musicale. Sugli accomodamenti da attuare all'atto dell'esecuzione, cfr. M. Raab, *Franz Schubert. Instrumentale Bearbeitungen eigener Lieder*, München, Fink, 1997, pp. 48-52.

[14] Più precisamente, le batt. 39-50, corrispondenti al distico finale, riprendono alla lettera le batt. 13-24, corrispondenti al distico finale della prima (e seconda) strofa. La diversità della terza strofa salta sì all'orecchio – giunti alla fine della seconda strofa, ci si aspetta infatti che il Lied proceda in forma strofica –, ma non per questo l'identità della chiusa passerà inosservata.

mente cantabile (e infatti la si canta), orecchiabile, serena, fors'anche gioiosa; degna d'un Lied di carattere popolaresco, *im Volkston*. L'accompagnamento pianistico – in questo caso è del tutto giustificato denominarlo 'accompagnamento', giacché il pianoforte sostiene il canto senza però condividerne il materiale melodico, e senza entrare in dialogo con esso – presenta la citata sestina in ogni battuta, con due diversi disegni ascendenti: nelle prime battute la sestina si proietta all'insù *torcendosi* (arpeggio), da battuta 9 in poi *scivolando* cromaticamente.[15] Non è implausibile vedere questa figura, in entrambe le sue versioni, come immagine del guizzo della Trota. In effetti il dizionario per *guizzare* propone la seguente definizione: «muoversi rapidamente, torcendosi o scivolando con agilità».[16] Ho fatto ricorso ai verbi *torcersi* e *scivolare* come strumenti che consentono di far slittare il discorso – quasi impercettibilmente, ma a ragion veduta – dal piano della struttura a quello della semantica. Una breve considerazione di natura semiotica: la musica può esprimere simbolicamente le *modalità* del movimento; una struttura melodica o dinamica può dunque costituire l'immagine schematica d'un movimento nello spazio. Nel nostro caso, la sestina che *si torce* e *scivola* rappresenta per l'appunto due modalità del movimento implicito in *guizzare*.

La musica della seconda strofa è identica alla prima e non richiede dunque una particolare descrizione; non per questo andrà trascurata: importa che i discenti sperimentino nell'ascolto l'effetto di insistenza e persistenza, accumulo e stabilità – un effetto caratteristico del Lied strofico – determinato dalla reiterazione d'una musica così omogenea, strofa dopo strofa. La musica della terza strofa (B, oppure BA') andrà invece definita *per differenza* rispetto ad A. Verbalizzare il discorso musicale è sempre arduo: talvolta è più semplice procedere per paragone, per confronto, anziché per definizione diretta. Nella terza strofa la melodia depone la cantabilità da *Volkslied* che caratterizza le prime due, e assume un carattere più concitato e palpitante. L'ordito metrico acquista maggiore densità: la sestina risuona infatti adesso due volte per battuta, perde però in sinuosità, dato che scompaiono le due crome terminali che richiamavano la figurazione del guizzo e davano

---

[15] Il cromatismo nella sestina "scivolata" (batt. 9-24 e 38-50) si riduce ad *un* solo grado alterato, il quarto (Sol♮) o il settimo (Do♭): ma nel contesto pianamente diatonico basta tanto poco a connotare la figura rispetto alla formulazione arpeggiata dell'attacco (batt. 1-8) e a quella rigirata su note di volta all'inizio della terza strofa (batt. 25-31).

[16] Mi sono valsa del *Dizionario etimologico della lingua italiana* di M. Cortelazzo e P. Zolli, Bologna, Zanichelli, 1979 e successive edizioni. Ma a questo livello d'approfondimento, qualsiasi dizionario scolastico può andar bene.

a ogni sestina il suo riposo. Il culmine della triste vicenda – la delittuosa cattura della Trota – è sottolineato da uno scarto metrico improvviso, che va attentamente osservato: per sei battute (32-37), sulle parole «und eh' ich es gedacht, | so zuckte seine Rute, – | das Fischlein zappelt dran» (vv. 20-22), si passa di colpo dalle semicrome terzinate e legate ad accordi di semicrome ribattute in contrattempo, mentre nel basso viene meno la pulsazione regolare per crome; per la prima e unica volta nel Lied, la suddivisione delle crome nella parte pianistica è binaria anziché ternaria.[17] Ma è soltanto un attimo: su *dran* (batt. 38) la sestina serpentinata ricompare come se niente fosse e permane per gli ultimi due versi, ripetuti («und ich mit regem Blute...», 23 sg.). Una parola ancora sull'ordito tonale: all'inizio della terza strofa la tonalità vira dallo stabile Re♭ maggiore delle prime due strofe al fosco Si♭ minore, il relativo della tonalità di partenza (batt. 25 sgg.); ma la ricomparsa della sestina, col suo moto guizzante, ripristina intatto il Re♭ dell'inizio.

Un'avvertenza, peraltro ovvia: va da sé che non tutti i fenomeni qui menzionati si potranno proporre a qualsiasi livello scolastico e a qualsiasi classe d'un medesimo livello; la presentazione andrà sempre e comunque calibrata sul gruppo-classe.

A questo punto del percorso didattico converrà riascoltare l'intero brano, chiedendo in particolare agli studenti di porre mente agli elementi che differenziano la terza strofa dalle prime due.

La rielaborazione dell'ascolto. – Si riassumerà quanto osservato e si consolideranno le conoscenze acquisite, che fin qui sono di tipo strutturale: organizzazione della narrazione e del testo poetico; forma del Lied; differenze fra le prime due strofe e la terza; e (secondo il grado di scuola) non più di qualche cenno alla tonalità. Resta però un filo pendente. Nella svolta conclusiva il rapporto fra testo e musica, altrimenti logico e chiaro nell'intero Lied, invoca una spiegazione: come mai il guizzo della Trota ricompare proprio *lì* dove il povero pesce di sicuro non può guizzare più ma solo divincolarsi disperatamente, visto ch'è stato catturato? Questa prima domanda impone di slittare dalla descrizione della struttura poetica e musicale sul terreno della significazione musicale.

---

[17] L'analisi di questo *disruptive interlude* nella terza strofa è il piatto forte d'un saggio di Lawrence Kramer (*Mermaid Fancies: Schubert's Trout and the "Wish to Be Woman"*, nel suo *Franz Schubert: Sexuality, Subjectivity, Song*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, pp. 75-92: 84-87) che sviscera in lungo e in largo le implicazioni eterosessuali (manifeste) e omosessuali (più recondite) riconoscibili nel Lied di Schubart, nella tradizione letteraria cui esso appartiene, e nella musica di Schubert (la quale attingerebbe addirittura ad un'onirica transessualità).

Un'eventuale seconda domanda investe invece la forma complessiva del Lied: perché Schubert ha scelto la forma A A B (o A A BA') – la forma di un Lied strofico variato – invece della semplice forma strofica (stessa musica per tutte le strofe) oppure del Lied *durchkomponiert* (musica tutta diversa per tutte le strofe)? Ambedue le soluzioni sarebbero state sensate: Schubert ha musicato in forma di Lied strofico una vicenda che non diversamente da questa inizia in tono idillico per culminare in un atto di violenza (alludo al famoso *Heidenröslein* su versi di Goethe, D. 257, 1815); mentre per converso ha aperto la propria carriera musicale pubblica erigendo un vero e proprio monumento al Lied *durchkomponiert*, con una ballata che ad un testo poetico rigorosamente strofico conferisce un impianto musicale drammaticamente discontinuo (alludo all'*Erlkönig*, sempre di Goethe, D. 328, 1815).[18] Perché avrà scelto qui, per la *Forelle*, una forma mista così particolare?

Per rispondere a tali quesiti, che per ora restano inevasi, conviene percorrere un'altra tappa ed ampliare il discorso, gettando uno sguardo al Quintetto in La maggiore D. 667 composto da Schubert nel 1819, e in particolare al quarto tempo, le Variazioni su *Die Forelle* che al Quintetto hanno fruttato il nomignolo ("della Trota") col quale tutti lo riconoscono.

Le Variazioni nel Quintetto in La maggiore (D. 667)

Anche per le Variazioni sul Lied contenute nel Quintetto per violino, viola, violoncello, contrabbasso e pianoforte[19] procediamo secondo le tre fasi già indicate: (1) orientamento dell'ascolto, (2) ascolto propriamente detto, (3) rielaborazione.[20]

---

[18] L'*Erlkönig*, quasi sei anni dopo essere stato composto, fu la prima opera di Schubert offerta a stampa ai melomani viennesi (Wien, Cappi & Diabelli, aprile 1821); il coevo *Heidenröslein* apparve dallo stesso editore come Op. 3 (maggio 1821).

Pare che proprio la composizione *durchkomponiert* anziché strofica dell'*Erlkönig* disgustasse il poeta, Goethe, che si dichiarava «poco amico dei Lieder strofici composti di lungo». Sulla recezione dell'*Erlkönig*, cfr. in particolare Chr. H. Gibbs, *«Komm, geh' mit mir»: Schubert's Uncanny Erlkönig*, «19th-Century Music», XIX, 1995/96, pp. 115-135; e A. Feil, *Goethes und Schubert "Erlkönig"*, in *Schubert-Jahrbuch 2000-2002*, Duisburg, Deutsche Schubert-Gesellschaft, 2004, pp. 3-14 (prossimamente in trad. it. su questa rivista).

[19] Due le edizioni di riferimento: la «Neue Schubert-Ausgabe», serie VI, 7: *Werke für Klavier und mehrere Instrumente*, a cura di A. Feil, Kassel, Bärenreiter, 1975, n. ed. BA 5511 (disponibile anche separatamente nella versione per l'uso pratico con parti staccate: n. ed. BA 5680); e l'edizione Eulenburg n. 118, a cura di A. Butzer e J. Neubacher, London, Eulenburg, 1988.

[20] Nel caso di una composizione ciclica come il Quintetto, potrà essere opportuno – a seconda dei gradi della scuola, dei prerequisiti degli allievi e degli obbiettivi didattici perseguiti – fornire qualche informazione sull'insieme del ciclo. In particolare si potrà notare che la compo-

L'orientamento dell'ascolto. – Sulle circostanze e la data della composizione (1819) siamo informati attraverso la testimonianza di un amico di Schubert, che a un raccoglitore di memorie schubertiane dichiarò quanto segue:

Lei conoscerà il Quintetto di Schubert per pianoforte, violino, viola, violoncello e contrabbasso con le Variazioni sulla "Trota". Lo scrisse su espressa richiesta del mio amico Sylvester Paumgartner, che stravedeva per quel delizioso Lied.[21] Su suo desiderio, il Quintetto mantenne l'articolazione e l'organico del Quintetto di Hummel, *recte* Settimino, che a quell'epoca era ancora fresco fresco.[22]

Il quarto tempo, l'*Andantino* in Re maggiore – quello che qui c'interessa –, presenta la prima strofa del Lied (e solo la prima, priva peraltro del postludio pianistico) come tema per cinque variazioni. Agli studenti dovre-

---

sizione ha cinque tempi, e che le Variazioni su *Die Forelle* sono collocate in penultima posizione: gli altri quattro tempi hanno la forma e la disposizione tipica di tanta musica da camera dell'età classica-romantica: primo tempo in forma-sonata (Allegro vivace); tempo lento in forma A B A' B' (Andante); scherzo con trio (Presto); ultimo tempo brillante (Allegro giusto). (Segnalo tra parentesi che K. MARX, *Einige Anmerkungen zu Schuberts Forellenquintett und Oktett*, «Neue Zeistschrift für Musik», CXXXII, 1971, pp. 588-592, evidenzia una serie di rimandi melodici che collegherebbero al materiale motivico delle Variazioni, e dunque al Lied, i quattro movimenti restanti.)

Un'altra osservazione importante, e utile per l'ascolto e l'analisi delle Variazioni, riguarda la parte pianistica, che nel Quintetto D. 667 è condotta molto spesso monofonicamente, in una scrittura melodica tanto povera d'accordi – semmai abbondano gli arpeggi – quanto ricca di raddoppi all'ottava tra mano destra e sinistra (cfr. *infra*, nota 24): dunque assai poco idiomatica per uno strumento eminentemente polifonico come il pianoforte.

21 Paumgartner, direttore d'una miniera a Steyr nell'Austria Superiore e dilettante di violoncello, ospitò in casa propria il cantante Michael Vogl insieme con Schubert nell'estate del 1819. All'epoca il Lied *Die Forelle* non era ancora pubblicato (uscirà nel dicembre 1820; cfr. nota 12); Paumgartner l'avrà magari conosciuto proprio attraverso Vogl e Schubert.

22 La testimonianza è tardiva (1858) ma si deve ad un amico del musicista, Albert Stadler (1794-1888), che si dimostra in genere attendibilissimo. Cfr. *Schubert. Die Erinnerungen seiner Freunde*, a cura di O. Deutsch, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1957, pp. 122-135: 126 e 134; trad. it. in *Schubert. L'amico e il poeta nelle testimonianze dei suoi contemporanei*, a cura di E. Restagno, Torino, EDT, 1999, pp. 136-151: 140 e 148.

La relazione tra le due versioni dell'opera di Johann Nepomuk Hummel (1778-1837) – il Settimino in Re minore per flauto, oboe, corno, viola, violoncello, contrabbasso e pianoforte, e il suo arrangiamento in forma di Quintetto, risalenti entrambi al 1816 e numerati entrambi come Op. 74 – e il Quintetto di Schubert, nonché l'esatta datazione di quest'ultimo, sono state accertate da P. WEISS, *Dating the "Trout" Quintet*, «Journal of the American Musicological Society», XXXII, 1979, pp. 539-548. Va precisato che l'Op. 74 di Hummel ha quattro tempi, non cinque: il terzo e penultimo tempo è un Andante con Variazioni (nel tono relativo maggiore, Fa), preceduto da un Allegro con spirito e da un Menuetto o Scherzo (Allegro), seguito da un Finale (Vivace). Proprio la presenza delle Variazioni nel Quintetto/Settimino di Hummel sarà stata una delle esche che Paumgartner intese gettare al ventiduenne compositore viennese, perché vi elaborasse la materia del Lied da lui prediletto. Rispetto al modello di Hummel, il tempo che Schubert "aggiunse" nel proprio Quintetto sarebbe dunque il secondo, ossia il tempo lento senza variazioni (cfr. nota 20).

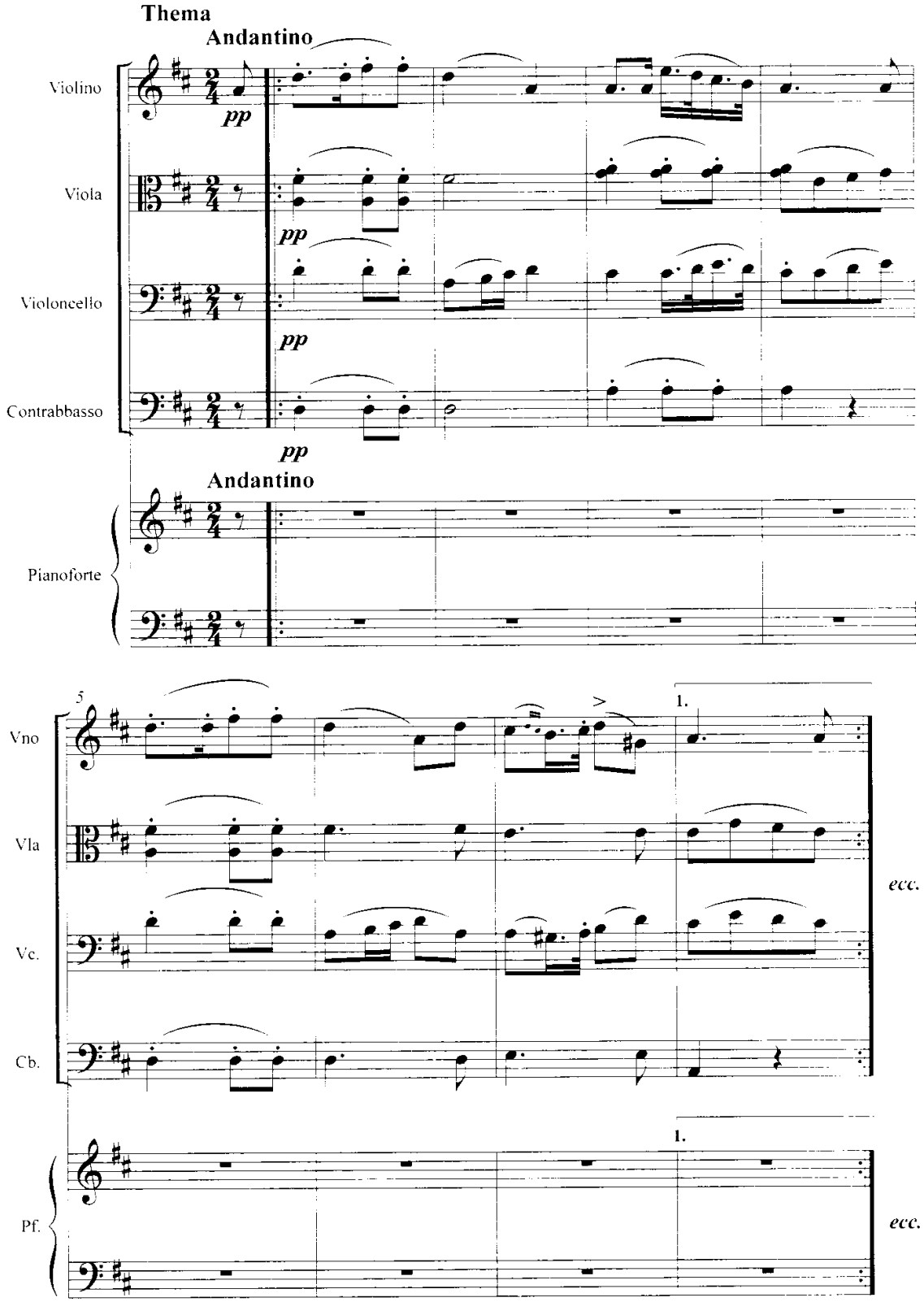
mo innanzitutto spiegare, per tratti essenziali, con concetti e lessico adatti ai vari gradi della scuola, che cosa s'intende per 'variazione'.

In musica il termine 'variazione' indica o un procedimento o una forma.[23] Intesa come *procedimento*, la Variazione consiste nella modificazione e progressiva trasformazione di un tema dato, attuata mediante diversi artifici che incidono sul ritmo, il metro, la dinamica (*forte/piano*), l'agogica (*lento/veloce*), la melodia, il fraseggio, l'ornamentazione, l'accompagnamento, l'armonia, il timbro, l'organico eccetera, mai però su tutti questi fattori in simultanea; per quanto incisive siano tali modificazioni e trasformazioni, va infatti mantenuto un certo grado di riconoscibilità del tema di partenza: il giuoco del compositore consiste appunto nel differenziare gradatamente l'identità del tema, alterandola senza però mai cancellarla del tutto; e il piacere dell'ascoltatore consiste nell'individuarne la persistenza pur nella pervasività dell'elaborazione. Intesa come *forma*, la Variazione (o Tema con variazioni) può essere organizzata come un processo di graduale incremento dell'artificio variativo, dunque come un programmato *crescendo* d'intensità e di complessità (spesso anche di virtuosismo); ma può anche basarsi su studiati effetti di contrasto e differenziazione nel colore e nel carattere, variazione dopo variazione (è il caso delle variazioni di Haydn e di Mozart). Il tema può venir trattato alla stregua di un "personaggio" musicale, il cui "carattere" viene via via sviluppato in senso espressivo o drammatico (come fa Beethoven); oppure come sequenza di *Stimmungen*, di stati sentimentali (accade in Schubert). Non è raro che la serie delle variazioni, poco prima d'avviarsi alla conclusione, presenti una marcata, temporanea "rottura" nel tempo (lento *vs* veloce), nel modo (minore *vs* maggiore), nella tonalità.

Due premesse ancora, prima dell'ascolto. (1) Il Quintetto di Schubert, come quello di Hummel su cui è esemplato, è composto per violino, viola, violoncello, contrabbasso e pianoforte. A livello didattico quest'informazione è essenziale: sia dal punto di vista strutturale, giacché si potranno riconoscere tratti importanti della composizione a seconda della cangiante distribuzione del materiale musicale tra i cinque strumenti; sia in vista della significazione, giacché gli archi e il pianoforte sono strumenti molto diversi – nel timbro, nell'articolazione, nell'agilità eccetera –, provocano effetti musicali diversi e svolgono ruoli diversi. (2) Prima di passare all'ascolto d'un Tema con variazioni che non sia meramente pianistico, il docente

---

[23] Traggo la descrizione dalla "voce" *Variation* (H. H. Eggebrecht) nel *Riemann Musiklexikon. Sachteil*, Mainz, Schott, 1967, pp. 1015-1017.



Es. mus. 2 – Fr. Schubert, Quintetto in La maggiore D. 667, quarto movimento, batt. 1 sgg. – Una partitura completa si legge nel sito *http://www.dlib.indiana.edu/variations/scores/bhq1735/large/index.html.*

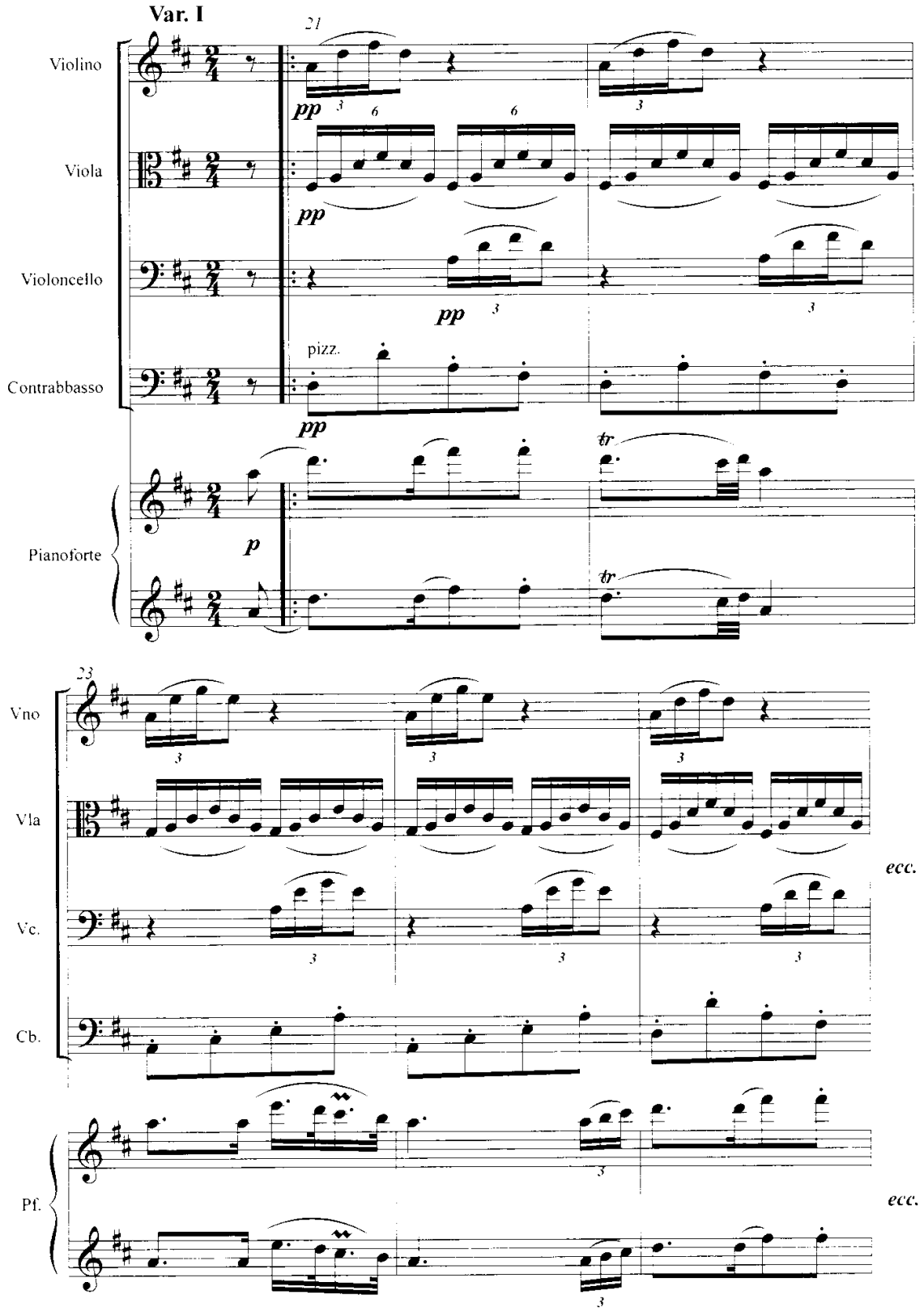
dà di solito per scontata una consegna: riconoscere quale strumento enunci di volta in volta il tema. Il che è giustissimo. Ma contrariamente a quel che si potrebbe immaginare, questo passaggio non è sempre agevole per gli ascoltatori, in particolare per i ragazzi: spesso infatti non risulta chiaro d'acchito quale sia lo strumento coinvolto, soprattutto quand'esso è trattato in modo inconsueto (p. es. in un registro insolito), o quando il tema è suddiviso fra più strumenti.

L'ascolto. – Sentiamo le 20 battute dell'*Andantino* iniziale (col ritornello, sono in realtà 28, ossia 8 + 8 + 12; le prime battute si vedono nell'Es. mus. 2, p. 94). Cerchiamo di verbalizzare la musica ascoltata. Il violino enuncia *pianissimo* il tema, gli altri archi accompagnano concordi, ne assecondano frase per frase la melodia, il ritmo. Il pianoforte tace. La sestina di semicrome del Lied manca del tutto. Il tema è cantabile (viene dal Lied): sereno, pacato. Uso il termine 'pacato' per definire la *Stimmung* dell'Andantino: e sottolineo che la radice dell'aggettivo 'pacato' sta in *pax*, 'pace'. 'Pace' è la condizione d'un popolo che non sia in guerra con altri popoli, o che non patisca lotte al suo interno; in relazione alla sfera privata dell'individuo, 'pace' indica uno stato d'animo pervaso di serenità, di tranquillità, non turbato da passioni, ansie, preoccupazioni, fastidi. Nel nostro Andantino manca qualsiasi elemento di contrasto: i tre strumenti ad arco più gravi sostengono con discrezione il canto del violino; il violoncello canta a tratti con lui (batt. 3, 7, 11), più spesso con la viola in un sommesso controcanto (batt. 4, 8, 12, 16); il pianoforte, che col proprio timbro e la propria articolazione potrebbe svolgere un'azione contrastante, manca affatto. Reputo che l'epiteto 'pacato' si attagli bene a questa musica.

Variazione I (Es. mus. 3, p. 96). Qui è il pianoforte ad enunciare il tema: lo "canta" a due mani, all'ottava, in registro acuto e sovracuto. Osserviamo che lo strumento è trattato in un modo del tutto insolito: procedendo con un'unica melodia raddoppiata all'ottava, abbiamo l'effetto d'un unisono rinforzato. In pratica, il pianoforte qui si comporta come se fosse uno strumento monofonico, e non polifonico: non alla stregua d'un pianoforte, dunque.[24] Esso è in primo piano, la sua figura si staglia sullo sfondo degli archi, che raramente lo raggiungono lassù nel registro sovracuto (solo

---

[24] Ma cfr. *supra* la nota 20: a questo punto del Quintetto, il trattamento monofonico del pianoforte non rappresenta più una sorpresa per chi lo abbia ascoltato dall'inizio. WEISS, *Dating the "Trout" Quintet* cit., pp. 543-545 (e cfr. gli ess. mus. 2, 3 e 6), fa notare che già il Quintetto op. 74 di Hummel – il modello proposto a Schubert da Paumgartner – presenta parecchi passi pianistici monofonici ottavati.



Es. mus. 3 – Fr. Schubert, Quintetto D. 667, quarto movimento, batt. 21 sgg.

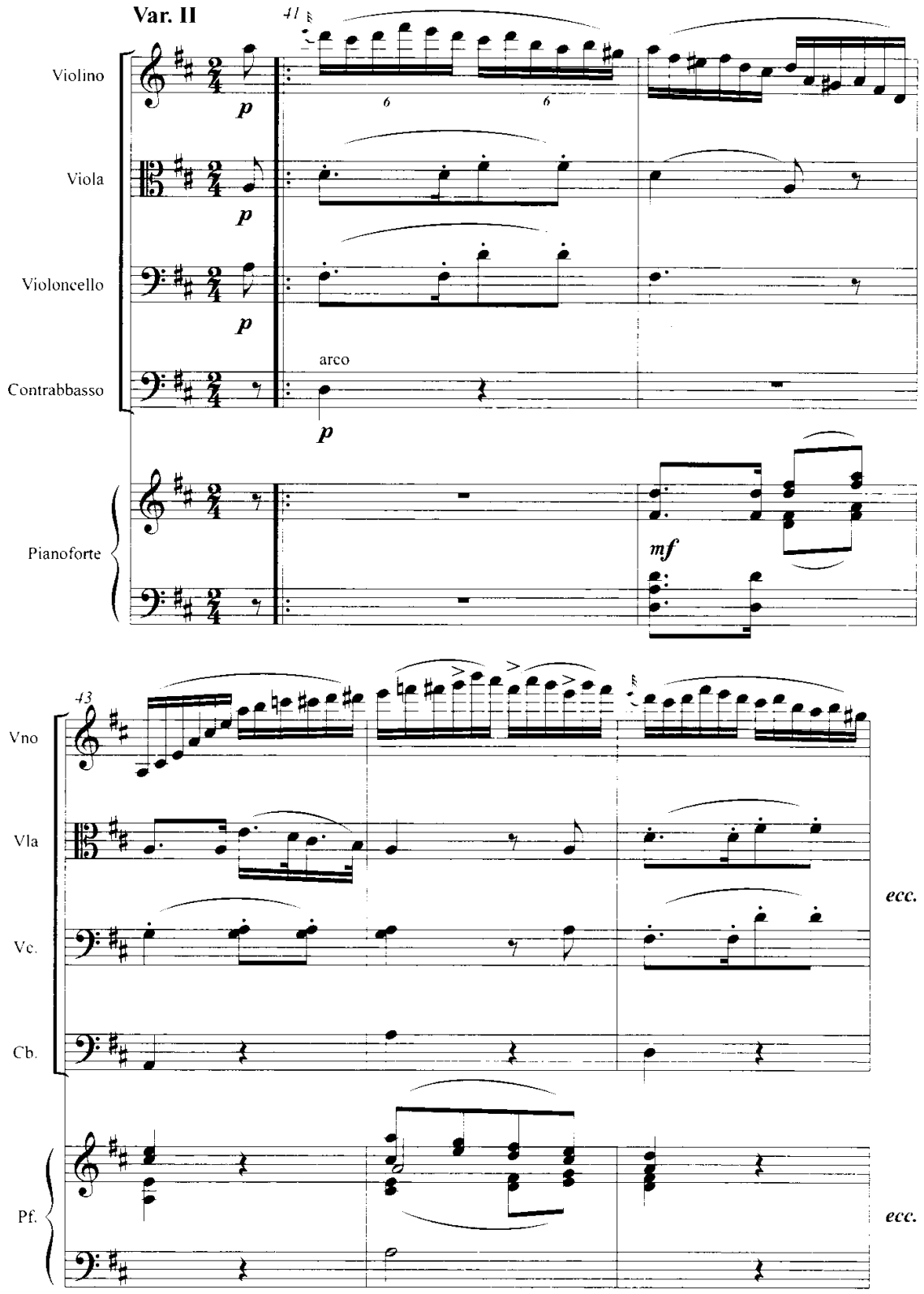
il violino, alle batt. 28*b*, 32 sg., 37); sopra le crome pizzicate del contrabbasso, gli altri tre strumenti s'intrecciano in un tessuto ondulato di terzine continue, le quali rammentano la sestina del Lied senza però realizzarla alla lettera. Queste terzine producono un movimento sinuoso, basato su figure concave e convesse, e suscitano la percezione di tanti lievi sussulti e piccole vibrazioni. In ambiente ittico-musicale, non sarebbe impertinente rapportare questa modalità nel movimento degli archi al guizzo dei pesci. Anche qui infatti abbiamo l'agilità, il *torcersi*, lo *scivolìo*, il sussulto insito nel guizzo.[25] Da un ambito letterario illustre sappiamo che il 'guizzare' implica anche il 'vibrare'; si rammenti l'immagine di Dante: «E come a buon cantor buon citarista | fa seguitar lo guizzo de la corda,...» (*Paradiso*, XX, 142 sg.). Per Dante il guizzo *è* la vibrazione della corda, *è* il suono che essa produce. Uso dunque le voci 'sussulto', 'vibrazione' come arricchimento delle risorse lessicali per esprimere il 'guizzo': sono altrettante esche lessicali che consentiranno poi di slittare dal piano della struttura a quello della significazione.

Variazione II (Es. mus. 4, p. 98). Il tema risuona ora nella viola, assecondata dal violoncello: è perciò più nascosto, più scuro. Il pianoforte, come un'eco, a battute alterne risponde alle singole cellule tematiche. In primo piano svetta il violino, che scintilla nel registro acuto e sovracuto: nella prima parte della variazione si effonde in terzine legate, regolari, distese, morbide, enunciate chiaramente, senza grandi salti intervallari, e senza accentuazioni che entrino in conflitto col canto del tema (le sole accentuazioni sono alla quarta battuta, tra una semifrase e l'altra del tema). Solo nella seconda parte le terzine del violino sono sparsamente increspate da un lieve *staccatino*, da qualche arpeggio, da acciaccature e accenti. Il risultato è una musica chiara, distinta, morbida, affatto priva di scosse nella prima parte, lievemente più mossa nella seconda. La variazione trascorre con tranquillità, con estrema morbidezza. Anche qui, come nelle variazioni precedenti e nelle successive, sto ricorrendo ad un lessico che mi consentirà di passare dalla struttura al senso: spiegherò più avanti le scelte attuate.

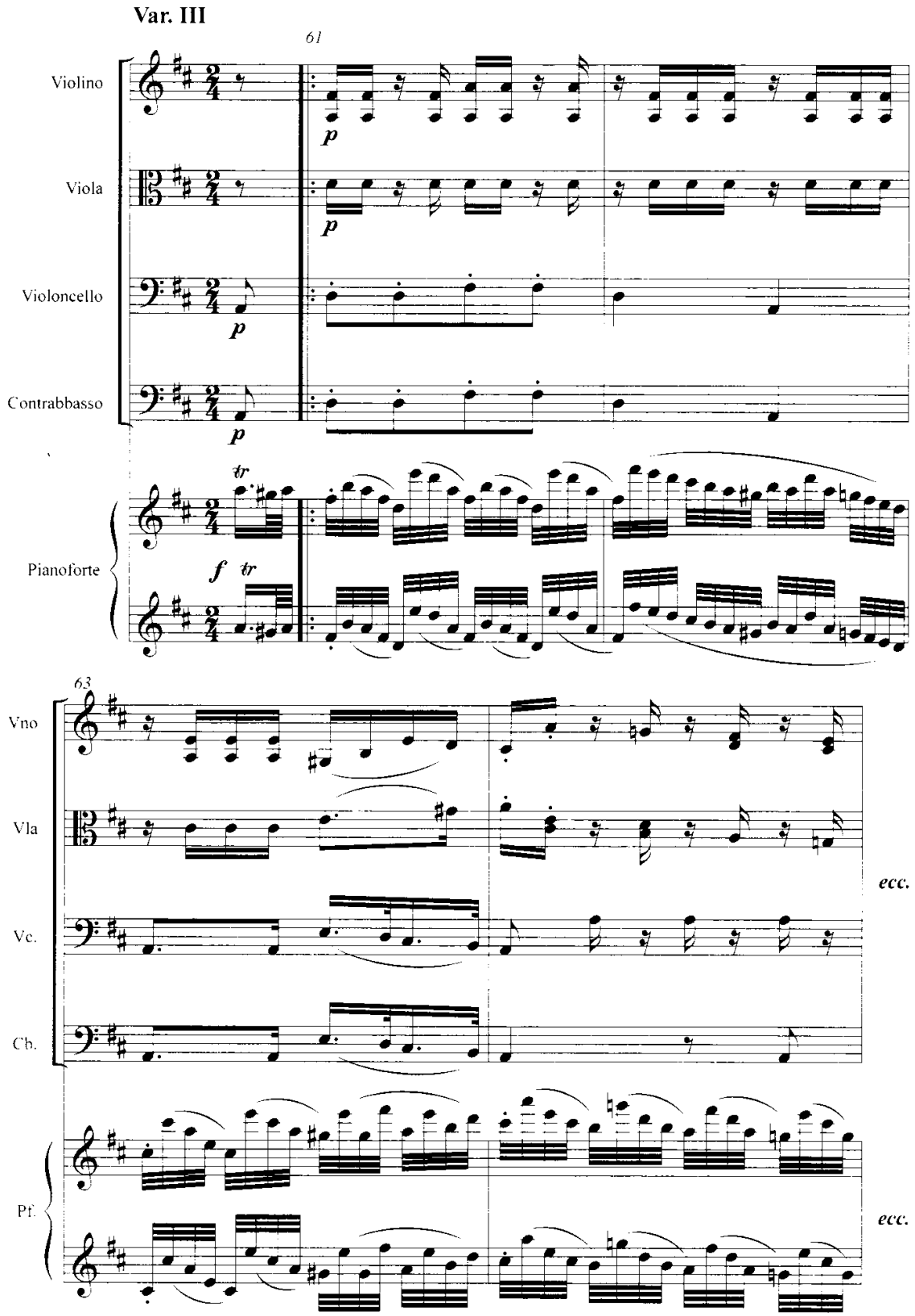
Variazione III (Es. mus. 5, p. 99). Il tema, scandito in un ritmo rude ancorché in *piano*, è ancora più nascosto: risuona al grave nel violoncello, doppiato dal contrabbasso. Il pianoforte ritorna in primo piano, di nuovo come strumento pseudo-monofonico: si produce in uno scroscio di note piccole, biscrome veloci ed agitate, senza un attimo di respiro; l'articolazione, proiettata sulla nota d'arrivo (*parapapá parapapá parapapá parapapá*, non

(continua a p. 100)

[25] Cfr. *supra*, nota 16.



Es. mus. 4 – Fr. Schubert, Quintetto D. 667, quarto movimento, batt. 41 sgg.



Es. mus. 5 – Fr. Schubert, Quintetto D. 667, quarto movimento, batt. 61 sgg.

párapapa párapapa párapapa párapapa), si carica di tensione, di durezza, quasi di aggressività. Violino e viola accompagnano con accordi ribattuti in contrattempo, secondo un ritmo fratto, col cuore in gola.[26]

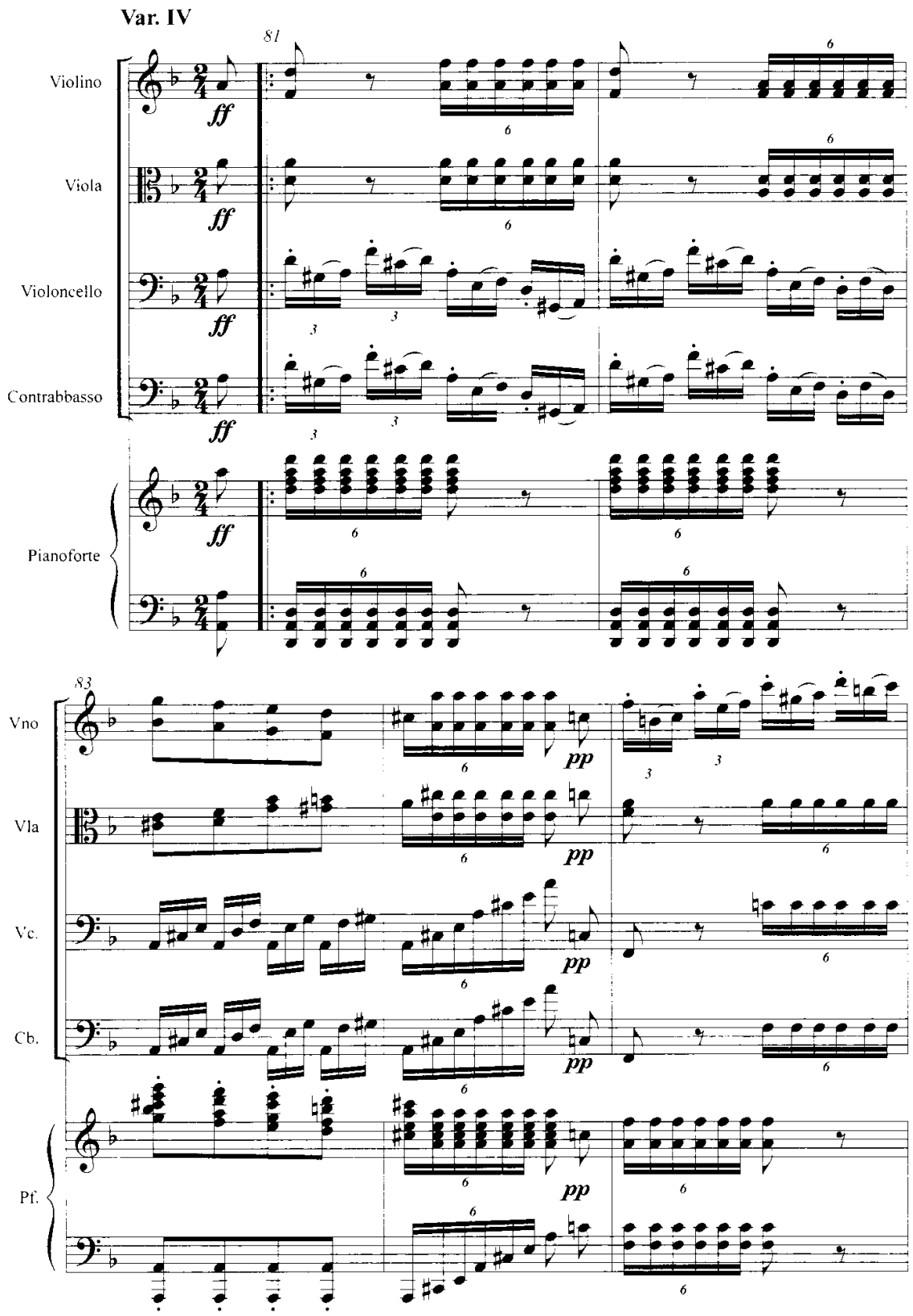
Se già l'attacco di questa variazione è avvenuto quasi di scatto, con l'atletico trillo a due mani del pianoforte sul levare di batt. 61, il passaggio alla Variazione IV avviene con un movimento ancor più brusco ed improvviso, senza cesura. Ci attende una variazione in minore; di per sé non è certo una stranezza: è infatti del tutto regolare che in una sequela di variazioni in maggiore almeno una – di solito dopo la metà – viri verso il modo minore. Ma qui la stranezza riguarda il tono, il suono, il piglio irruente, evidente proprio nell'attacco: di solito infatti la variazione in minore è sommessa, pensosa, rattenuta, e si connota come un ripiegamento malinconico o una parentesi lirica; qui essa tocca invece il culmine della veemenza fonica e sentimentale.

Variazione IV (Es. mus. 6, p. 101 sg.). In questo Re minore che attacca mosso e selvaggio, la Variazione intesa come forma tocca l'acme. Il tema viene ora elaborato "a intarsio" (*durchbrochene Arbeit*),[27] non è cioè affidato solisticamente a questo o a quello strumento. Lo scatto iniziale è *fortissimo*, abrupto: il termine 'scatto' indica un 'movimento brusco e improvviso'. Esaltano l'effetto due elementi concomitanti. Innanzitutto il timbro, a componente esplosivo-percussiva: per la prima volta nelle Variazioni, qui il pianoforte *agisce* davvero da pianoforte, percuote a piene mani le corde (accordi di sette note); e gli esperti di semiotica c'insegnano che i timbri a componente esplosivo-percussiva possono alimentare l'impressione del

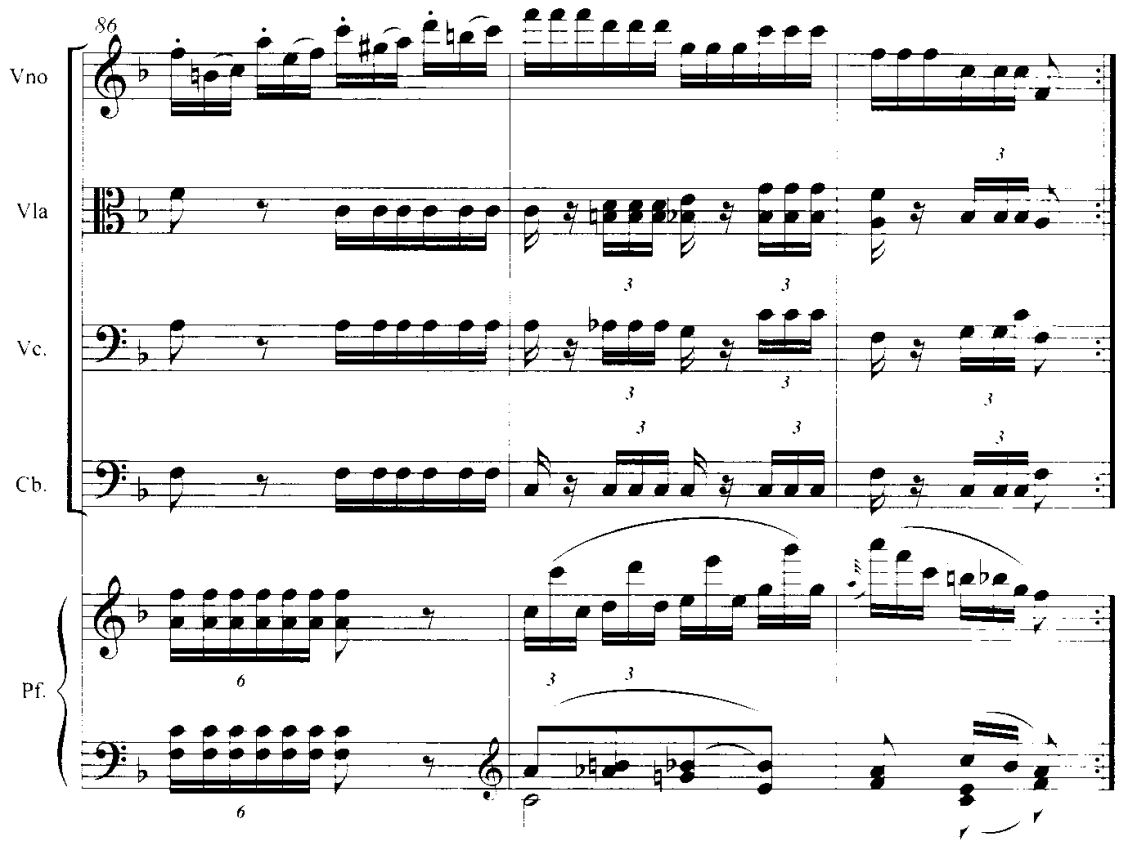
---

[26] Il ritmo del "cuore in gola" è un espediente diffuso nella musica classico-romantica per effigiare immediatamente l'angoscia o l'ansietà: lo si ottiene, in una sequenza di note isocrone in metro binario, sincopando – cioè sottacendo – la terza la settima l'undecima nota ecc. (che sia una serie di crome o di semicrome o di semiminime, non fa differenza). S'incontra in Gluck (p. es. *Alceste*, II, IV, «Ah, malgré moi mon faible cœur partage | vos tendres pleurs...»); in Mozart (p. es. *Così fan tutte*, finale I, nella melodia alle batt. 44 sgg., «Non sapea cos'eran pene»; nell'accompagnamento alle batt. 110 sgg., «Ah che del sole il raggio | fosco per me diventa»); in Weber (p. es. *Der Freischütz*, I, n. 3, recitativo prima dell'aria di Max, batt. 58, «Nein! länger trag' ich nicht die Qualen, | die Angst, die jede Hoffnung raubt!»); in Rossini (p. es. *Le siège de Corinthe*, III, profezia di Hiéros, «Quel nuage sanglant a voilé ce rivage»); spessissimo in Berlioz (p. es. *Les Troyens*, II, n. 12, apparizione dello spettro insanguinato d'Ettore, batt. 92 sgg.; V, n. 50, Didone ascende sulla pira ferale, batt. 17 sgg.); in Bizet (p. es. nel punto di crisi del mortale duetto conclusivo in *Carmen*, batt. 70 sg., prima di «Tu ne m'aimes donc plus?»); e ancora nello Stravinskij neoclassico (p. es. *The Rake's Progress*, II, I, n. guida 9, alle parole «The gap that in my heart is still»). Ringrazio mio marito Lorenzo Bianconi per questi riferimenti.

[27] Coniato da Guido Adler, il termine designa il procedimento, tipico dello stile classico, di suddividere un'unica frase melodica tra più strumenti a vicenda.



Es. mus. 6 – Fr. Schubert, Quintetto D. 667, quarto movimento, batt. 81 sgg. (inizio).



Es. mus. 6 (continuazione).

movimento veloce.[28] In secondo luogo l'accento, determinato soprattutto dall'unisono dei cinque strumenti sul levare iniziale (quarta all'insù, La-Re); possedendo già di suo una componente cinestetica, l'accento amplifica l'effetto motorio. Dalla quinta battuta, dove l'improvviso *pianissimo* introduce la tonalità relativa, Fa maggiore, si somma un secondo tipo di movimento, quello convulso del violino, che scala a fatica le altezze appoggiandosi ad uno *staccatino* nervoso sulla prima nota d'ogni terzina.[29] La variazione s'acquieta via via nella seconda parte, lì dove la cadenza riporta verso il Re minore e il violino si abbandona ad un subitaneo accesso di espansione melodica, in un gesto dolcissimo e struggente (94 sgg.), ripetuto subito dopo all'ottava bassa (98 sgg.). Il passo è critico: lo rivela l'accompagnamento. Proprio qui compare infatti nella parte del pianoforte, per la

[28] Cfr. C. CANO, *La musica nel cinema. Musica, immagine, racconto*, Roma, Gremese, 2002, p. 73; EAD., *Il simbolismo musicale e le forme del movimento*, «Musica/Realtà», IX, n. 25, aprile 1988, pp. 79-90.

[29] Cfr. ancora CANO, *La musica nel cinema* cit., p. 73.

prima ed unica volta nel corso delle Variazioni, quella figura d'accompagnamento – le semicrome ribattute in contrattempo – che anche nel Lied interrompe per una sola volta il movimento costante della sestina guizzante in semicrome: là dove la Trota è stata presa all'amo (batt. 32 sgg. del Lied; cfr. sopra, p. 90, e qui l'Es. mus. 7, p. 104 sg.).

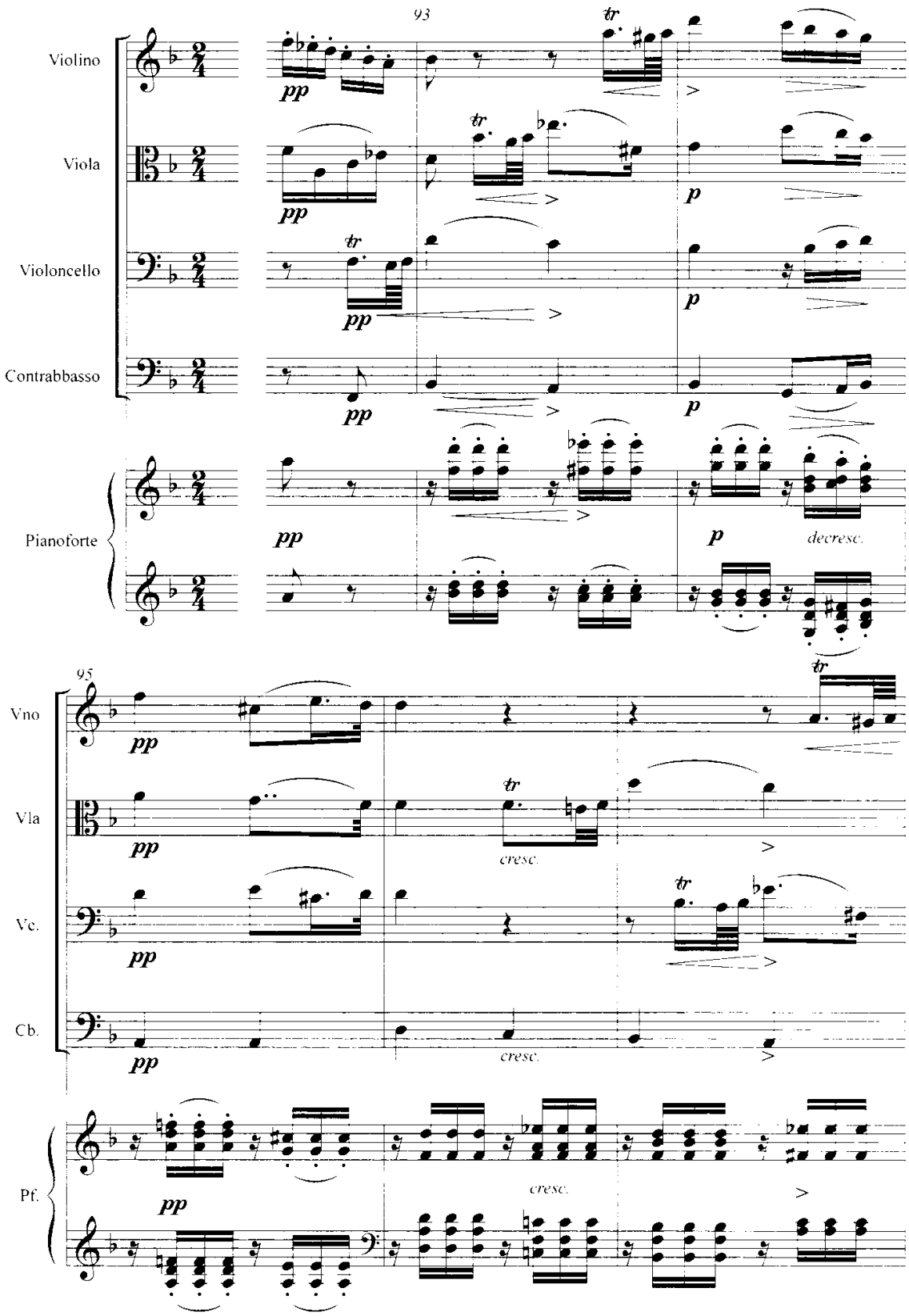
Variazione V (Es. mus. 8, p. 106). Qui, nella tonalità del sesto grado abbassato, Si♭ maggiore (una tonalità affine al Re minore della variazione precedente più che al Re maggiore di partenza), il tema è trasformato in una dolce, melanconica cantilena, che il violoncello intona in un trepido *piano* nel registro acuto: il suo canto sovrasta le parti del violino e della viola, che col contrabbasso lo accompagnano. Tanto più squillante e percepibile risuona alla quinta battuta la sortita del pianoforte, che sulle prime aveva taciuto: qui spicca il volo al di sopra del violoncello, suonando in ottave all'acuto.[30] Nella seconda parte della variazione (batt. 109 sgg.) il giuoco delle parti sembra ripetersi: il violoncello, accompagnato dagli altri archi, enuncia dapprima la continuazione del tema, che tocca l'omologo minore, Si♭, e il suo relativo maggiore, Re♭; a questo punto (batt. 113) il pianoforte entra di nuovo, ma stavolta non più come un pimpante *alter ego* del solista, bensì introducendo in *pianissimo* una curiosa serie di accordi spezzati in controtempo, che si dilatano e si stringono per moto contrario (se la mano destra sale, la sinistra scende, e viceversa; Es. mus. 9, pp. 107-109); è come uno sciacquio sonoro, piccole onde che placidamente si allargano in cerchi concentrici sempre più tenui.[31] Il moto ondoso si disperde infine e si spegne gradatamente, come se ristagnasse: a batt. 125 il *diminuendo* riduce quasi all'impercettibilità il *pianissimo* di partenza; mentre già a batt. 122 il Re♭ maggiore è virato in Re♭ minore, e a batt. 123 un'enarmonia (Fa♭ → Mi♮) ci riconduce inavvertitamente al Re maggiore, la tonalità di partenza.

Allegretto (Es. mus. 10, p. 110 sg.). Ripristinata come per incantesimo la tonalità d'apertura, nell'Allegretto conclusivo tutto ritorna a posto: il violino e il violoncello, alternandosi, ripropongono con chiarezza il tema della Trota (nel registro acuto), ma con un passo più spedito che nell'Andantino iniziale. Ma la vera "novità" sta nell'accompagnamento: per la prima volta

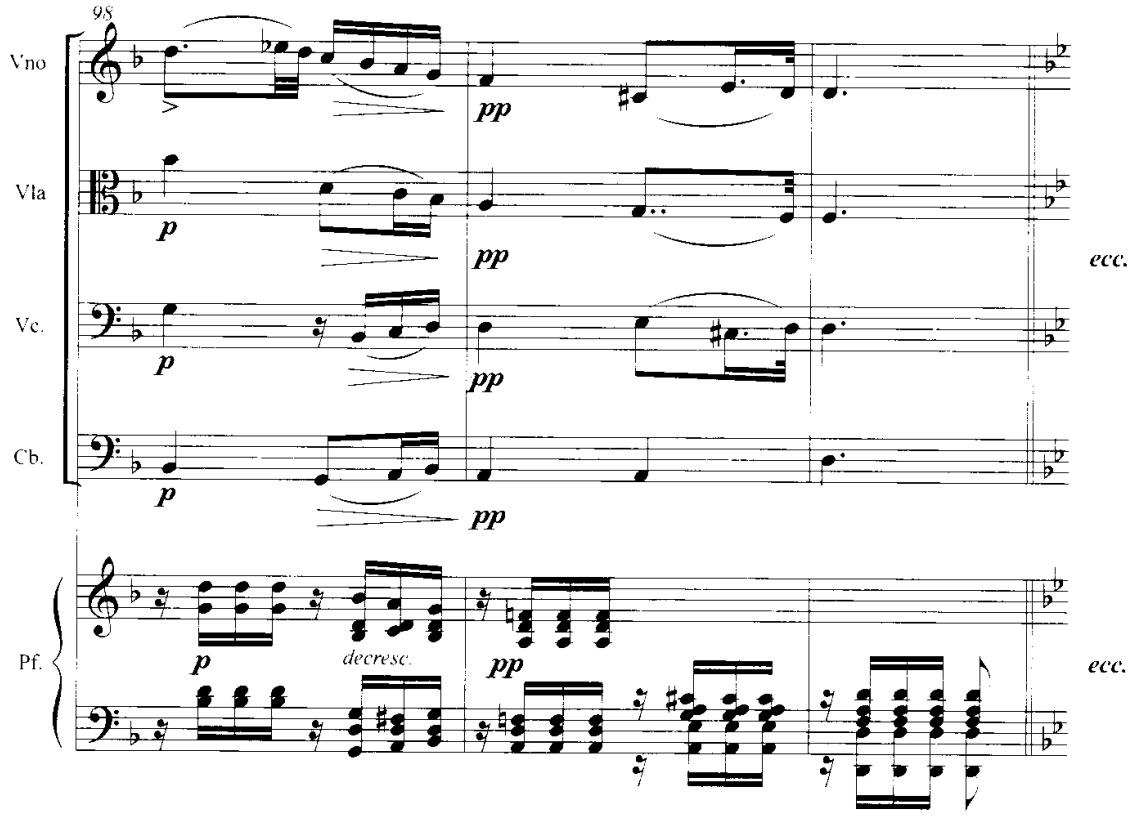
---

[30] E culmina nello smagliante La_5♭–La_5♮ che sovrasta una sesta aumentata stranamente nascosta, Re_1♭–Do_1 nel contrabbasso, Si_2♮–Do_3 nel violino/violoncello (batt. 106 sg.).

[31] Ad una rapida rassegna dei seicento e più Lieder di Schubert non ho trovato figure pianistiche del tutto simili a questa; ma il ritmo sincopato nella mano destra, col sù e giù della sinistra, allude esplicitamente al moto ondoso: cfr. *Auf dem See*, D. 543, 1817, batt. 19 sgg., «Die Welle wieget unsern Kahn | im Rudertakt hinauf»; o *Auf der Donau*, D. 553, 1817, batt. 48 sgg., «Und im kleinen Kahne | wird uns bang – | Wellen droh'n...»).



Es. mus. 7 – Fr. Schubert, Quintetto D. 667, quarto movimento, batt. 93-100.

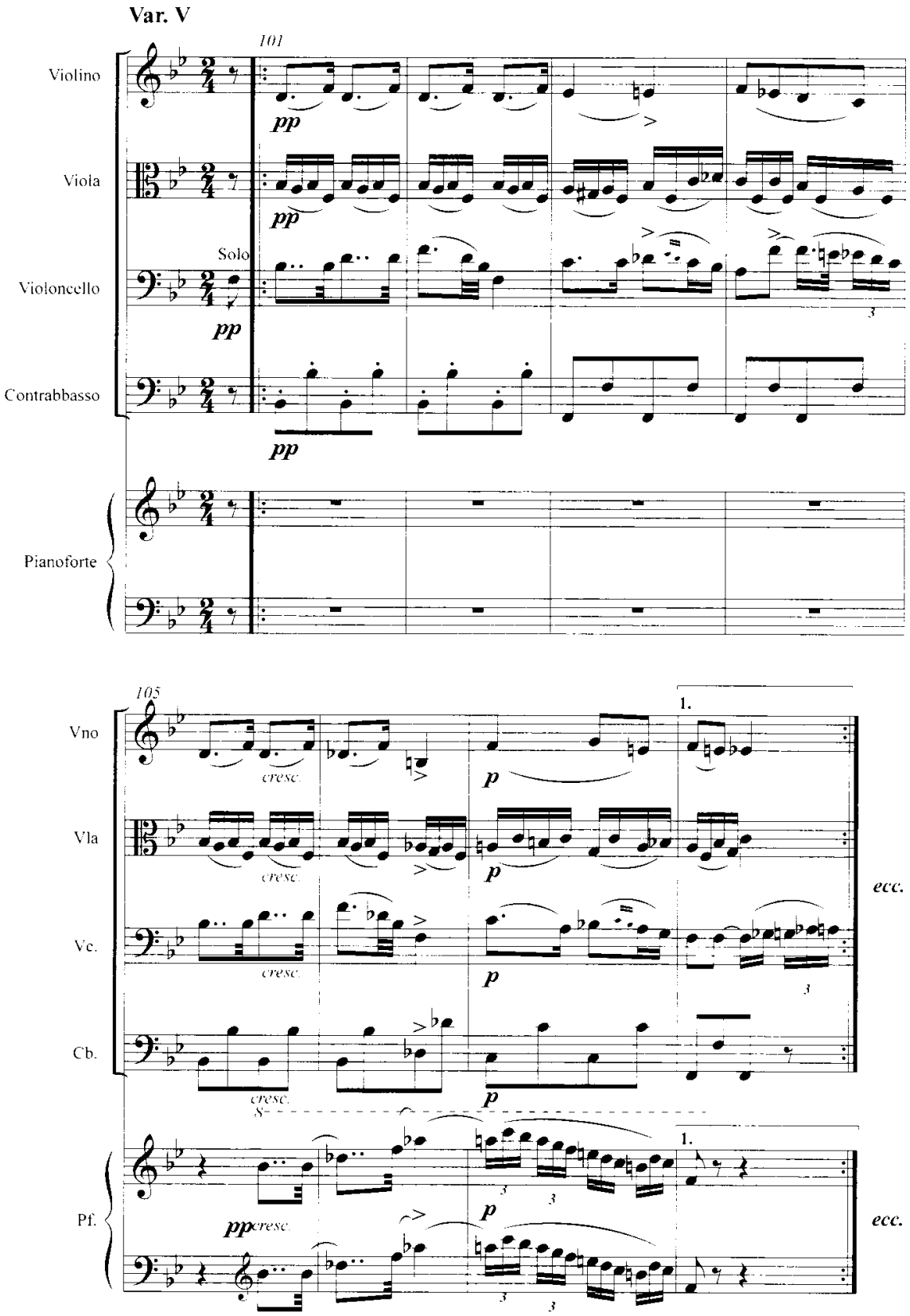


Es. mus. 7 (continuazione).

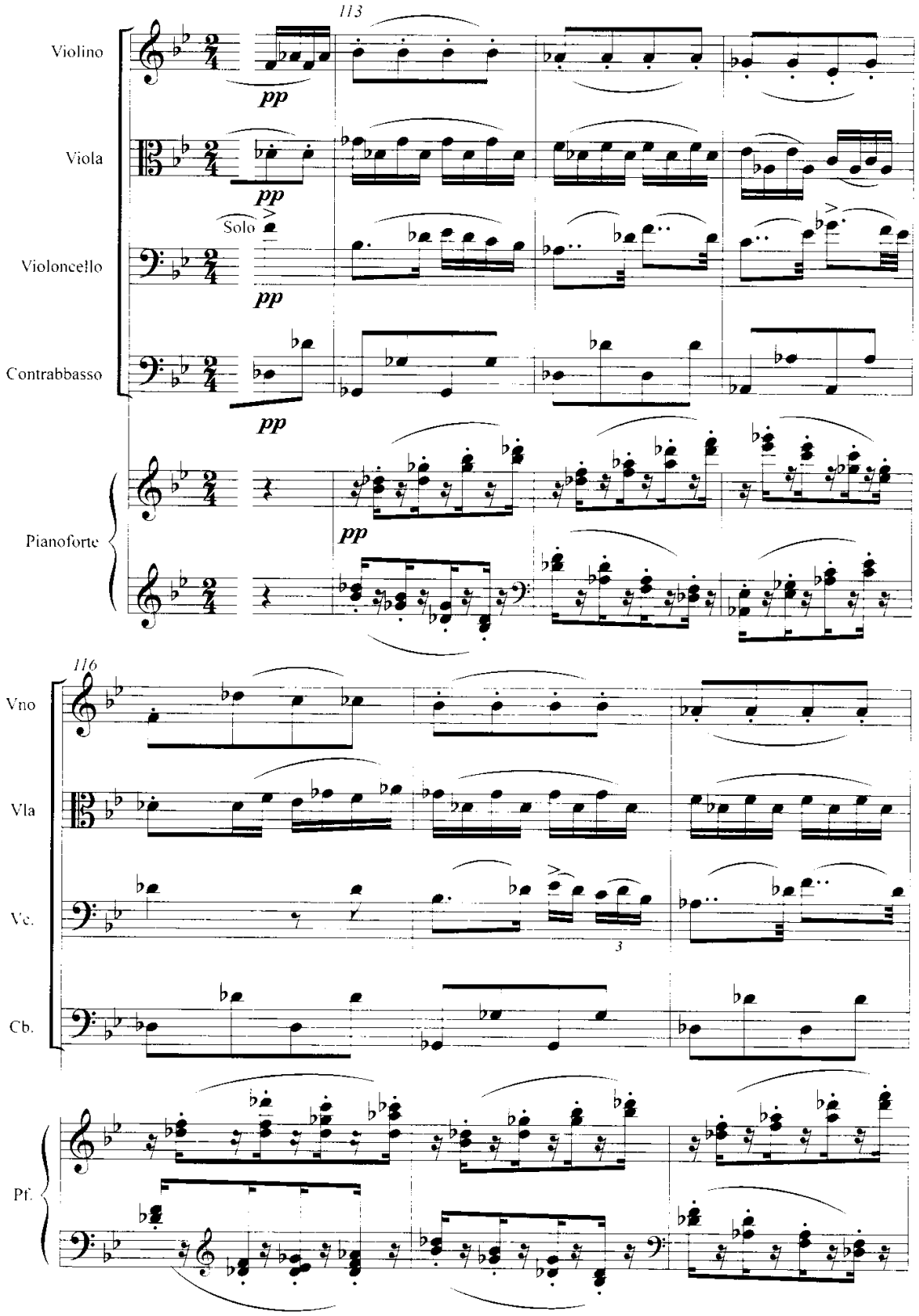
compare quella sestina che nel Lied funge da filo rosso, e che in tutte le Variazioni non si era fin qui *mai* udita. Da questo momento, la sestina domina il brano (nel pianoforte quando canta il violino, nel violino quando canta il violoncello), prima in accordi spezzati (batt. 128-143, corrispondenti alla prima parte del tema), poi nella forma cromatica "scivolosa" che ben conosciamo dal Lied (da batt. 144 alla fine). Questa tardiva apparizione di un elemento così connotato pone un interrogativo: come spiegare la circostanza che questa figura, tanto suggestiva, affiori solo qui, solo alla fine della serie di variazioni? Ecco un altro filo pendente, che lasceremo penzolare per ora, ma che bisognerà riannodare.

A questo punto del percorso didattico, gli studenti avranno già costruito un loro piccolo ma utile bagaglio di conoscenze. Avranno appreso cos'è un Lied; avranno analizzato e parafrasato il testo poetico; ne avranno descritto la forma; avranno compreso cos'è un Tema con variazioni; avranno focalizzato l'attenzione sugli strumenti che di volta in volta eseguono il tema, e dunque avranno acuito le capacità di percezione timbrica, ritmica, melodica; avranno messo in opera alcuni tentativi nel campo della verbaliz-

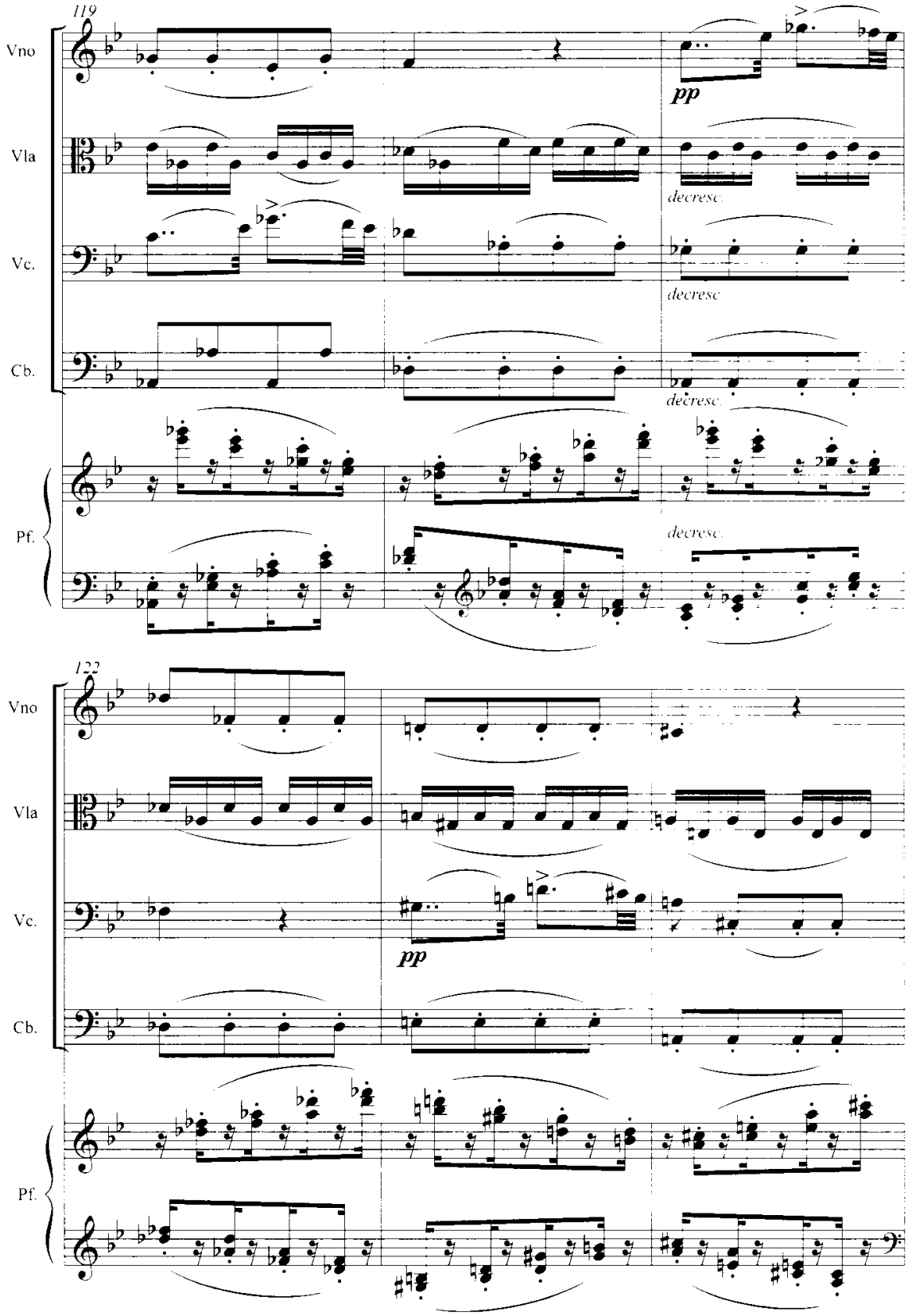
(continua a p. 109)



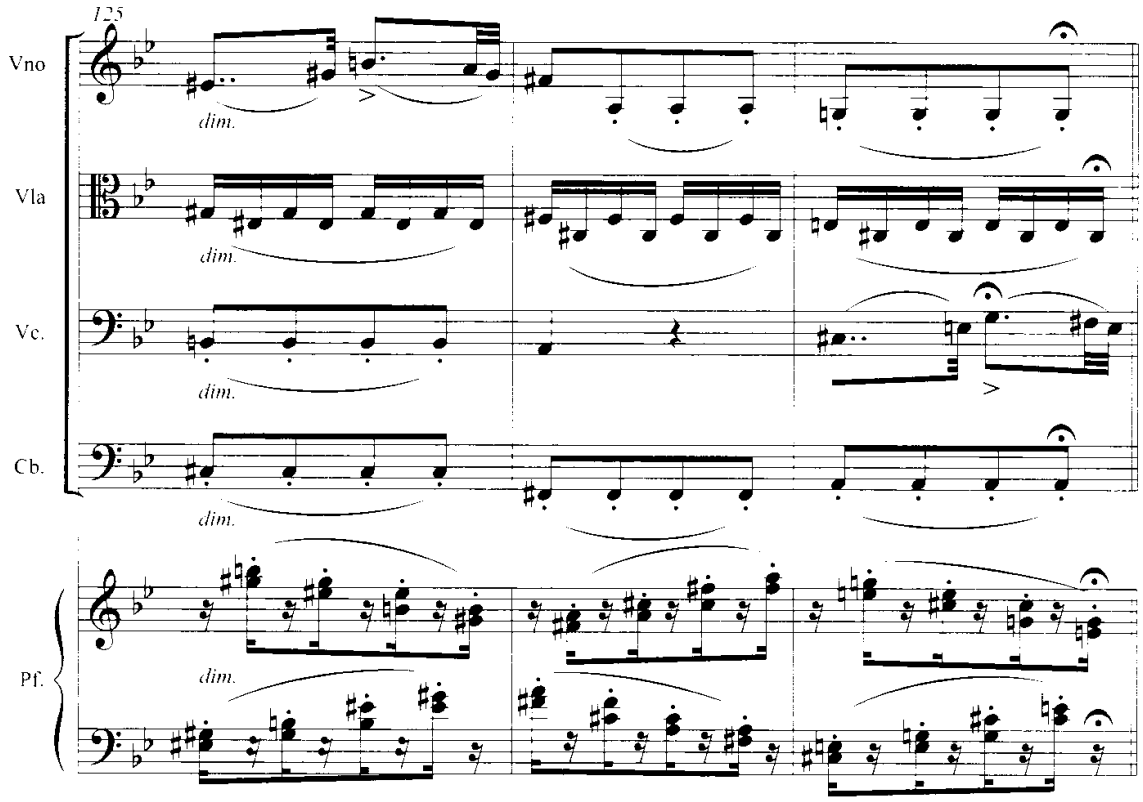
Es. mus. 8 – Fr. Schubert, Quintetto D. 667, quarto movimento, batt. 101 sgg.



Es. mus. 9 – Fr. Schubert, Quintetto D. 667, quarto movimento, batt. 113-127 (inizio).



Es. mus. 9 (continuazione).



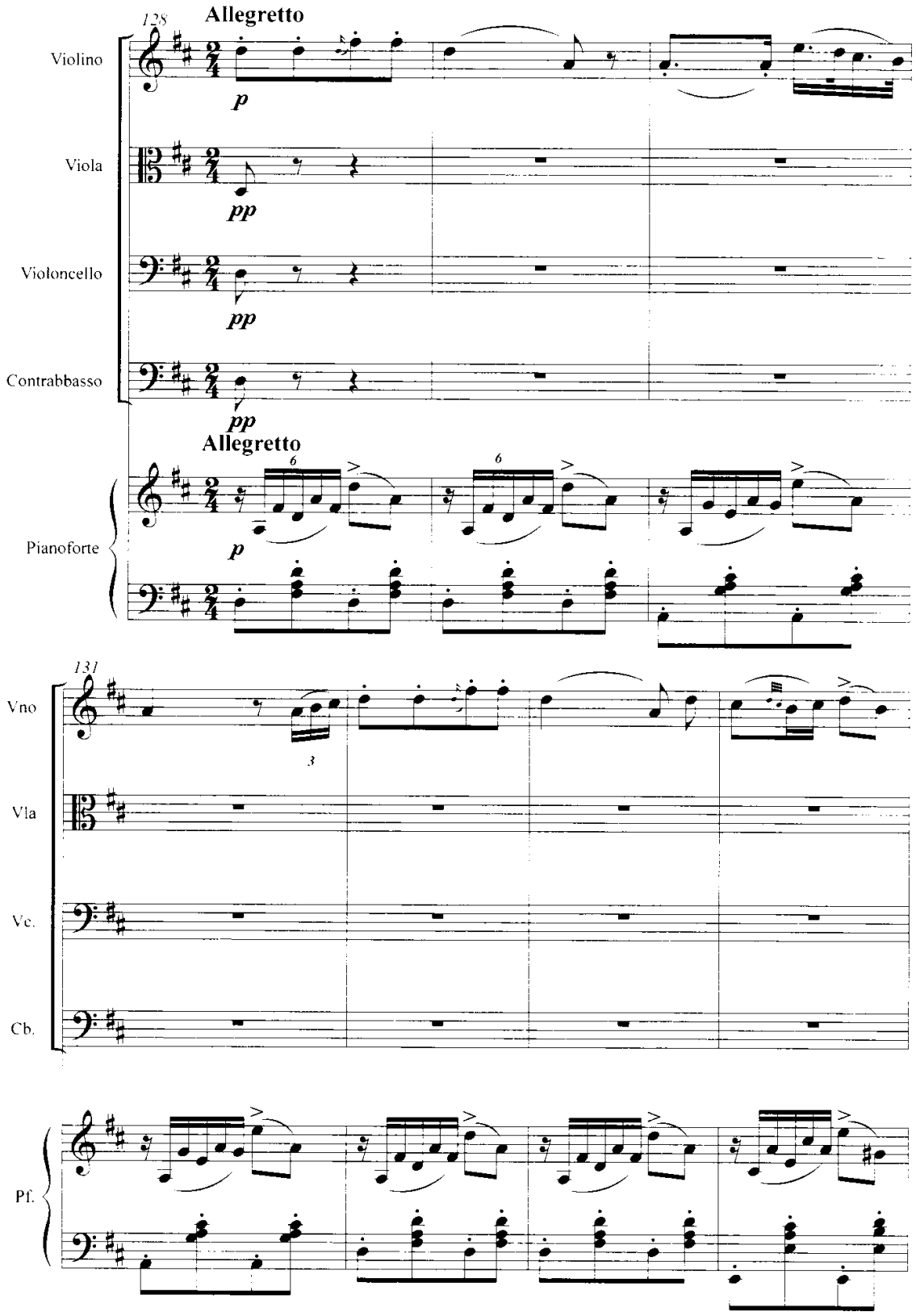
Es. mus. 9 (fine).

zazione, esercitando la loro competenza linguistica. Insomma, la comprensione strutturale ha comportato un copioso corollario, l'acquisizione di un "sapere" musicale, e non solo musicale.

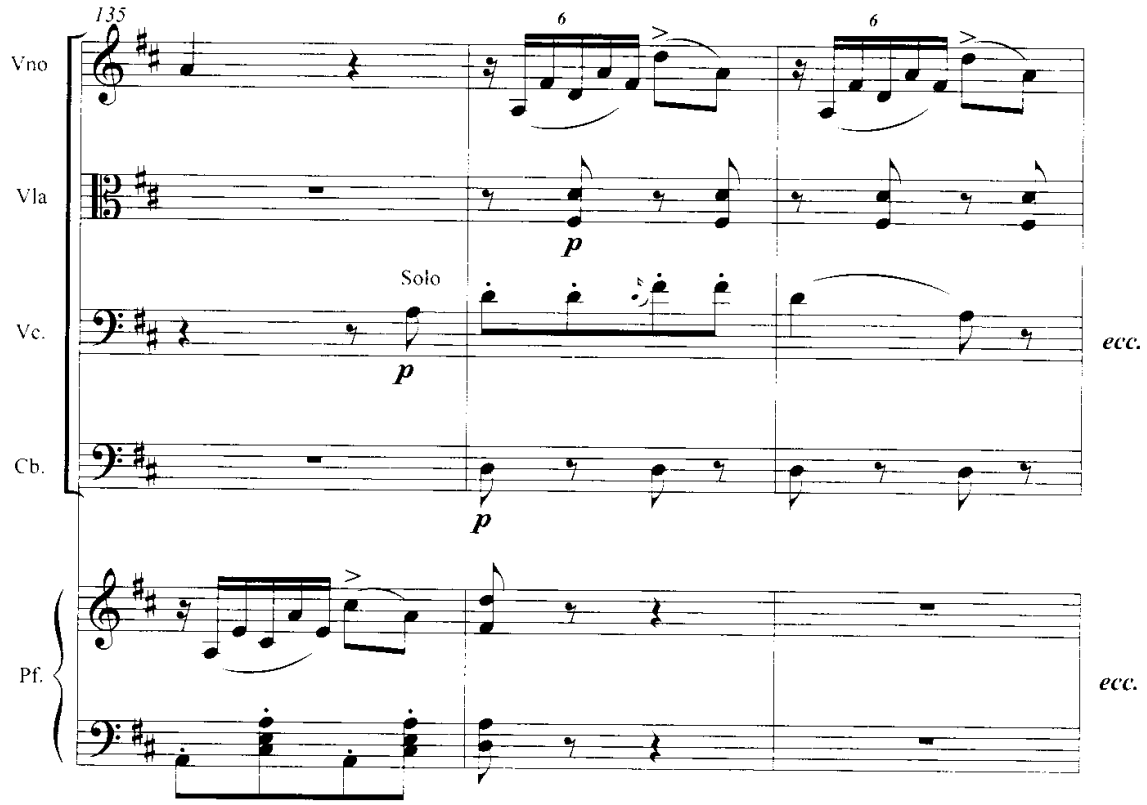
Certo, la significazione, al punto in cui siamo, resta ancora in ombra. Bisognerà passare alla terza fase, alla rielaborazione dell'ascolto. Potrebbe essere fruttuoso porre una domanda scontata, quasi ovvia: c'è un rapporto fra le variazioni del Quintetto e il *testo* del Lied? e se sì, di che natura sarà?[32] La domanda, semplice solo in apparenza, non è per nulla impertinen-

[32] Questa domanda viene spesso proposta, nella letteratura critica schubertiana, ma ottiene risposte antitetiche: alcuni autori rispondono decisamente per la negativa (p. es. M. J. E. BROWN, *Schubert's Variations*, London, Macmillan, 1954, pp. 44-48: 47; P. JOST, *"Die Forelle" und die Festung Hohenasperg. Mißverständnisse um ein Schubert-Lied*, «Neue Zeitschrift für Musik», CL, 1989, n. 5, maggio 1989, pp. 4-10: 8; Arnold Feil in W. DÜRR - A. FEIL, *Franz Schubert. Musikführer*, Stuttgart, Reclam, 1991, p. 245); altri ci vedono invece una relazione palese (p. es. H. HILLMANN, *Franz Schuberts Forellenquintett im Unterricht der Klasse II*, «Musik in der Schule», XXI, 1970, pp. 192-195: 193 sg.; FR. REININGHAUS, *Schubert und das Wirtshaus. Musik unter Metternich*, Berlin, Oberbaum, 1979, p. 43 sg.).

All'inizio della sua indagine su tutte le Variazioni schubertiane basate sui Lieder, Michael Raab pone la domanda in termini generali: riconosce un rapporto necessario tra Lied e Variazioni quanto al *materiale* musicale (ed è ovvio) e un rapporto possibile sotto il profilo *strutturale* (là



Es. mus. 10 – Fr. Schubert, Quintetto D. 667, quarto movimento, batt. 128 sgg.



Es. mus. 10 (continuazione).

te sotto il profilo storico, se è vera la storiella riferita da Stadler, che cioè il Quintetto è stato composto su richiesta d'un ammiratore, il violoncellista dilettante Paumgartner, che amava perdutamente *Die Forelle* e che dal musicista desiderava appunto una composizione cameristica che richiamasse

---

dove le Variazioni sviluppino procedure compositive già predisposte nel Lied di partenza), mentre si dichiara scettico circa il rapporto *semantico* (cfr. RAAB, *Franz Schubert. Instrumentale Bearbeitungen* cit., pp. 29-42).

Cesare Fertonani, in un libro che, uscito quando queste pagine erano già scritte, fa il paio con quello di Raab, è sì piuttosto guardingo nel riconoscere una relazione semantica precisa tra il modello e le variazioni, ma non per questo la esclude: per lui, nel Quintetto «l'"idea poetica" come contenuto semantico e nucleo strutturale del Lied resta evanescente, liquida come l'acqua in cui guizza la trota ... Il movimento con variazioni delinea una parafrasi del Lied, lo chiosa, ne riproduce la scansione e infine ritorna alla sua configurazione originale ... Del Lied il quintetto restituisce in modo quasi esclusivo soltanto un aspetto, la proiezione trasfigurante del sogno, il clima dell'idillio arioso e spensierato, il gusto di un divertimento *en plein air*» (C. FERTONANI, *La memoria del canto. Rielaborazioni liederistiche nella musica strumentale di Schubert*, Milano, LED, 2005, pp. 71-93: 93).

Quanto a me, con l'interpretazione che qui sto per proporre non sostengo certo che in *tutti* i casi le variazioni vadano interrogate alla ricerca d'un nesso narrativo coerente con la melodia di partenza: semplicemente credo che, per le ragioni illustrate di seguito, nel caso della *Forelle* il quesito sia pertinente e meriti d'esser posto.

quel Lied.[33] La musica dell'Andantino era cioè destinata ad ascoltatori che, conoscendo a memoria la *musica* del Lied, ne avranno idealmente sentito risuonare dentro di sé anche le *parole*. Non che la conoscenza del Lied sia una precondizione imprescindibile per poter apprezzare un pezzo strumentale godibilissimo in sé: ma certamente il gioco delle corrispondenze incrociate fra il modello e la rielaborazione variativa poteva amplificare il piacere intellettuale allora, e lo può amplificare anche oggi.

La rielaborazione dell'ascolto. – Se si rilegge l'inizio del Lied – «In einem Bächlein helle, | da schoß in froher Eil' | die launische Forelle | vorüber wie ein Pfeil» – sembra plausibile instaurare un rapporto fra questi versi e l'Allegretto finale del Tema con variazioni (batt. 128 sgg.): *lì* si odono i guizzi della Trota, *non* invece all'inizio dell'Andantino, dove la famosa sestina manca. Ipotizziamo dunque che l'Allegretto conclusivo rievochi i versi 1-4, ossia l'immagine della Trota capricciosa che guizza *in froher Eil'*, e verifichiamo la coerenza dell'ipotesi. I vv. 5-8 sono pronunciati dall'Osservatore che, *in süßer Ruh'*, osserva le evoluzioni del pesce. Nel verbalizzare la musica dell'Andantino iniziale ho usato termini come 'pacato', 'pace', 'assenza di conflitto'. Non è impertinente suggerire una relazione fra il tema del Quintetto, così disteso, pacatamente raccolto, privo di tensioni e d'opposizioni, e lo stato psichico dell'Osservatore, immerso in una dolcissima quiete. L'epiteto 'pacato' ci ha permesso di descrivere uno dei caratteri salienti della struttura musicale, di trovare nel contempo l'aggancio ad un fattore essenziale del testo poetico, e di slittare così in direzione del senso.

Nella seconda strofa, i vv. 9-12 focalizzano l'attenzione su un nuovo personaggio, il Pescatore: anch'egli osserva le evoluzioni della Trota, ma con un'intenzione maliziosa. C'è dunque un elemento nuovo. Anche nella musica delle variazioni c'è una novità, ed è macroscopica: il pianoforte, assente nell'Andantino, compare nella Variazione I, a guisa d'una figura che si staglia con nitidezza rispetto ad uno sfondo liquido, ondoso; uno sfondo nel quale i guizzi degli archi producono un moto brulicante, come di tanti pesci che s'incrocino. Possiamo ipotizzare che il pianoforte impersoni il Pescatore: il quale dapprima non agisce e non si agita – e infatti il pianoforte non fa altro che ripresentare il tema –, guarda lo sfondo sonoro, scruta i piccoli guizzi vibranti nell'acqua.

I vv. 13-16 sottolineano la limpidezza dell'elemento liquido: finché l'acqua rimarrà trasparente, così pensa tra sé l'Osservatore, il Pescatore non

---

[33] Cfr. *supra*, p. 92 e nota 21.

potrà prendere la Trota. Nella Variazione II il riferimento al testo, pur sempre ipotetico, coinvolge i processi dell'analogia sinestetica.[34] Con 'sinestesia' si indica il fenomeno per il quale *due* sensi distinti sono attivati da una stimolazione che si rivolge soltanto ad *uno* di essi. Nel venir recepiti, i suoni vengono definiti e interpretati non solo secondo le caratteristiche fisiche dell'altezza e dell'intensità, ma anche in termini di modalità sensoriali differenti: ci riferiamo per esempio a polarità del tipo 'chiaro/scuro', 'piccolo/grande', 'luminoso/opaco', che interessano l'area visiva, non dunque l'udito, oppure 'morbido/duro', che interessa il tatto. 'Chiaro' e 'luminoso' sono associati a suoni acuti, piccoli, articolati verso l'esterno.[35] Nella Variazione II, per l'appunto, il violino emette suoni piccoli, acuti: il che è pertinente alla 'chiarezza'.[36] E a questa stessa sinestesia si può associare forse anche l'idea del 'liscio': se infatti la percezione del 'ruvido' è legata a stimolazioni discontinue per durata, intervallo, intensità, il 'liscio' si collegherebbe alla percezione di stimoli omogenei e di piccola intensità, distribuiti uniformemente nel tempo.[37] Nella Variazione II udiamo morbide terzine e ondulate sestine di semicrome, ossia successioni di suoni di piccola intensità, dall'articolazione ritmica regolare, senza accentuazioni marcate e senza salti intervallari vistosi. Sulla base delle analogie sinestetiche non è impertinente attribuire a questa musica il senso della limpidezza e della trasparenza, caratteristiche cioè della fluida superficie del ruscello ove sguazza la Trota, e che ambedue i personaggi osservano. C'è qualcosa da aggiungere. L'Osservatore principale rimugina dentro di sé le proprie considerazioni, tacitamente: «So lang dem Wasser Helle, | *so dacht' ich*, nicht gebricht,...» (v. 13 sg.); e infatti il tema viene intonato dalla viola, uno strumento più scuro del violino, in una zona più nascosta su cui il violoncello, correndogli accanto parallelo, getta un'ombra ulteriore.

Nel testo della terza strofa, il Pescatore si stanca d'aspettare e passa all'azione: con perfidia intorbida l'acqua. L'ipotesi che nella Variazione I il pianoforte lo rappresenti sembra tenere: infatti nella Variazione III il pianoforte riprende a suonare, agisce, si agita. Come già prima, suona sì con

---

[34] Sulle sinestesie, rimando qui soltanto a V. S. RAMACHANDRAN - E. M. HUBBARD, *The Phenomenology of Synaesthesia*, «Journal of Consciousness Studies», X, n. 8, agosto 2003, pp. 49-57; ID. - ID., *Psychophysical Investigations into the Neural Basis of Synaesthesia*, «Proceedings of the Royal Society of London», CCLXVIII, n. 1470, 2001, pp. 979-983; l'antologia critica *Synaesthesia: Classical and Contemporary Readings*, a cura di S. Baron-Cohen e J. E. Harrison, Oxford, Blackwell, 1997; F. DOGANA, *Suono e senso*, Milano, FrancoAngeli, 1983, pp. 171-226. Per le sinestesie in musica, un quadro aggiornato in CANO, *La musica nel cinema* cit., pp. 40-67.

[35] Cfr. CANO, *La musica nel cinema* cit., pp. 50-54.

[36] Cfr. DOGANA, *Suono e senso* cit., p. 191.

[37] *Ibid.*, p. 197; CANO, *La musica nel cinema* cit., p. 57.

ambedue le mani una sola melodia, raddoppiandola all'ottava, all'acuto, ma è una musica nuova, che non s'identifica affatto col tema. Sono biscrome veloci, agitate, piene d'una tensione alimentata dall'organizzazione metrica aggressiva (*parapapá parapapá*). Si sa che nel 'torbido' il lessico include le sensazioni di 'agitazione' e 'tensione': per traslato parliamo infatti di 'tempi torbidi', cioè pieni di sommovimenti, di discordie. Non soltanto. La sensazione di tensione è fondamentale nell'espressione delle emozioni legate alla rabbia, alla collera, all'odio, all'ostilità: insomma nelle emozioni spiacevoli, che si manifestano con un alto grado di tensione articolatoria. In musica, l'espressione simbolica dell'ostilità è affidata ad articolazioni ritmico-melodiche che evocano «le impressioni tattili della durezza».[38] Il Pescatore compie qui un atto decisamente ostile: e il pianoforte ce lo rappresenta con l'agitazione, con la tensione, con la durezza.

Il passaggio alla Variazione IV, lo si è visto, non avviene dopo una pausa, dopo un respiro di tregua, ma di colpo, senza preavviso, prima che ci si possa accorgere («und eh' ich es gedacht...», v. 20). L'attacco della variazione, uno scatto brusco e improvviso, esaltato anche dalla componente timbrica e dall'accento, può ben simbolizzare l'impeto col quale il Pescatore tira la lenza. Il secondo tipo di movimento, quello delle piccole terzine convulse, nervose, faticose, non è impertinente col movimento della Trota che, presa all'amo, si dibatte. Il senso dizionariale di 'dibattersi' è 'agitarsi', 'divincolarsi', 'fare movimenti nervosi, convulsi': così appaiono appunto quelli del violino. Questa variazione, irruente, pian piano s'acquieta e si effonde in una struggente cadenza elegiaca, sotto la quale – l'abbiamo visto – rintoccano gli stessi sedicesimi ribattuti che nel Lied coincidono con la cattura del pesce.

Nella Variazione V il tema dolcissimo del violoncello può allora rappresentare l'Osservatore, che nell'ultimo verso della terza strofa guarda sconsolato la vittima ingannata: la sortita del pianoforte, acutissima, è quasi una risata sardonica, un'ultima beffa del Pescatore cattivo rivolta all'Osservatore immalinconito. Nella seconda parte della variazione, poi, il suono del pianoforte si trasforma, si stempera nella liquidità della musica "acquatica", che dapprima stabilizza la tonalità di Re♭, distantissima dalla tonalità delle Variazioni, e poi quasi inavvertitamente ci riconduce al Re maggiore di partenza, rifluendo per così dire nella corrente principale del movimen-

---

[38] CANO, *La musica nel cinema* cit., p. 122. Sulle diverse modalità con le quali si esprimono vocalmente le emozioni fondamentali, cfr. L. ANOLLI - R. CICERI, *La voce delle emozioni*, Milano, FrancoAngeli, 1992.

to.[39] Nell'Allegretto conclusivo, infine, affiora *per la prima volta* il guizzo della Trota, quella sestina vivace e piena di slancio che conosciamo bene dal Lied, e che anche l'ascoltatore ideale del Quintetto deve aver ritrovato qui con gioia, perché vi avrà riconosciuto qualcosa di già noto, che però gli era stato fin lì sottratto: "Ah, eccola qua finalmente...!".

Dal punto di vista della narrazione, tuttavia, questa tardiva apparizione della sestina non è per niente logica: come già accade nel Lied, alla fine del brano sembra che la Trota non sia mai stata pescata. Peggio: qui, nel Quintetto, è la prima volta che essa – Trota musicale in piena regola – si presenta alle nostre orecchie. Abbiamo dunque a che fare con un filo pendente analogo a quello lasciato dall'ascolto del Lied (cfr. p. 90 sg.): e questa volta è ancora più enigmatico. Nella Variazione I, infatti, lo sfondo all'entrata del pianoforte-Pescatore è dato dal movimento brulicante, ma ancora indistinto, di tanti pesci in acqua: manca il pesce eponimo, la Trota che dà il titolo al Lied e al Quintetto; più precisamente manca il suo marchio, quella reiterata sestina pianistica che anche l'ascoltatore del Quintetto si sarà aspettato nel 1819 (e si aspetta anche oggi) come segno musicale distintivo. La Trota, nel Quintetto, manca del tutto; o per meglio dire si presenta solo dopo essere stata pescata. Come possiamo spiegare tale stranezza? come riannodare questo filo pendente?

Giunti a questo punto, nonostante varie incursioni su questo o quel livello della significazione, il percorso sembra bloccato. Il docente che si sentisse chiedere perché, dopo essere stata presa all'amo, la Trota continui a guizzare felice si troverebbe in seria difficoltà. E ciò fin dal Lied: tanto più nel Quintetto. Il tipo di significazione al quale fin qui siamo ricorsi – modalità del movimento, associazioni sinestetiche – mostra dunque limiti insormontabili. Non resta che riconoscerne i pregi e i limiti. Per proseguire dobbiamo procedere ad un'ulteriore rielaborazione dell'ascolto. Si tratta d'avventurarsi sui sentieri ancor più accidentati, ma anche inebrianti, dell'ermeneutica: in musica, la significazione, la ricerca del senso è costretta a passare ad un certo punto attraverso il discorso ermeneutico, attraverso l'interpretazione. Ma perché l'interpretazione possa esercitarsi, occorre distanziarsi dal brano specifico e riferirsi ad un contesto intellettuale più vasto. Detto in gergo didattico, il docente che si avventura sul campo inter-

---

[39] Sia detto *en passant*: la tonalità di quest'episodio tematicamente così indefinito eppure così suggestivo nella sonorità, da batt. 113 in avanti, non sarà stata scelta a caso da Schubert. Il Re♭, tanto remoto dal Re maggiore d'impianto, avrà pur ricordato, quantomeno al violoncellista dilettante Paumgartner (cfr. nota 21) che aveva espressamente commissionato a Schubert un brano ricavato dalla *Forelle*, la tonalità del beneamato Lied del 1817.

pretativo deve ricorrere al *savoir savant*, al sapere sedimentato che giorno dopo giorno viene costruito dalla cultura generale, dalla ricerca musicologica e dalla riflessione storica: deve riferirsi ad esso.

Ulteriore rielaborazione dell'ascolto

Nel Lied, il ritorno della briosa sestina alla fine della terza strofa si può leggere, volendo, come semplice arrotondamento formale: la chiusa, riproponendo il materiale dell'introduzione, munisce il Lied di un epiloghetto musicale, di un postludio commisurato alla sua brevità. Ma ciò riguarda la forma, non il senso. Sul piano della significazione, il ritorno della guizzante sestina proprio nel punto dove il povero animale è stato catturato si può spiegare come semplice parabola o allegoria. Il piccolo componimento di Christian Friedrich Daniel Schubart è infatti concepito in senso allegorico fin dall'inizio. La quarta strofa – quella che Schubert *non* ha musicato – enuncia la morale: le fanciulle stiano attente a non esporsi ai rischi corsi dalla Trota ignara. Ma il lettore o l'ascoltatore sanno bene che l'insegnamento derivante da una tale parabola moralistica non basterà mai da solo a scansare il ripetersi di questo destino. In Schubert, l'intento morale non viene esposto apertamente: la quarta strofa manca.

Nel Lied di Schubert la "morale" consiste piuttosto in una constatazione d'indole naturalistica: la sorte di una singola creatura non modifica un bel niente nel costante ritorno dell'identico, nel continuo procedere della vita; la morte d'una Trota è ignorata da innumerevoli altre Trote, esposte anch'esse al pericolo d'essere catturate da altrettanti Pescatori. Ciò che Schubert aggiunge di suo all'originaria allegoria del componimento poetico – attraverso il ritorno dell'imperterrita sestina, così opportuno sotto il profilo formale ma così paradossale sotto quello narrativo – è un arguto rovesciamento umoristico-fatalistico della morale impartita da Schubart: la natura e la vita non prestano attenzione all'individuo. Procedono impassibili, come se niente fosse accaduto.[40]

---

[40] Quest'interpretazione non contrasta in linea di principio con la prospettiva critica adottata dai cultori dei *gender studies* (rimando al saggio di Kramer, *Mermaid Fancies*, cit. a nota 17: cfr. in particolare p. 87): semplicemente, la inquadra in una cosmologia e in un'antropologia un po' meno ossessivamente incentrate sulla dimensione sessuale.

Anche altre interpretazioni *à la mode* si sono esercitate sulla *Forelle*, per esempio quella politico-ideologica. C'è chi nella beffarda chiusa del Lied di Schubert (nella sezione A') ha creduto di poter cogliere la spia d'una segreta, forse inconsapevole allusione al retroscena politico-biografico del componimento di Schubart, ossia all'incarceramento del poeta. Peter Jost, per esempio, coglie nell'inopinato ritorno al modulo dell'inizio un'«illusoria speranza di liberazione» e inter-

Ma nelle Variazioni del Quintetto, posto che si accetti di leggerle come una parafrasi cameristica dell'episodio narrato nei versi e nel canto di Schubart e Schubert, questa spiegazione allegorica non basta. Qui la sestina compare *soltanto* nella chiusa: non la possiamo dunque interpretare come il ripristino d'uno stato di serenità temporaneamente perturbato da un aspro conflitto. Tale stato infatti non si è mai verificato prima: quantomeno non è mai stato rappresentato dall'insistita presenza della sestina. Il docente deve dunque allargare il suo *savoir savant*. Gli può essere d'ausilio la conoscenza di determinati temi che nell'opera e nella poetica "implicita" di Schubert ritornano con frequenza, e che la ricerca musicologica ha evidenziato.

Come storico della musica propongo la seguente ipotesi, per metterla a disposizione dei colleghi docenti: nelle variazioni del Quintetto, l'Osservatore – l'Io narrante – non ha mai veramente *visto* il pescatore, l'ha soltanto *sognato*; più precisamente, ha sognato la parte cattiva di sé stesso, oggettivata nel proprio *doppio*.[41] Pescatore e Osservatore sono una sola persona: insieme, rappresentano il Buono e il Cattivo, la parte solare e la parte ombrosa dello stesso personaggio. La doppia ipotesi – che la vicenda della Trota, convertita in una narrazione meramente strumentale, sia l'esperienza

---

preta l'intero Lied come «rappresentazione simbolica d'una cattura arbitraria e subdola, se non addirittura dell'oppressione dell'uomo sopraffatto dalla dominazione dei potenti» (*"Die Forelle" und die Festung Hohenasperg* cit., p. 9).

La tesi del significato politico implicito nella *Forelle* di Schubart, e per virtù transitiva in quella di Schubert, presuppone un intricato ragionamento *e negativo*. Ammettiamo che la storia della Trota vada intesa come una parabola: attraverso la figura del perfido seduttore il Lied alluderebbe all'illegale, proditoria cattura di Schubart da parte del duca del Württemberg (cfr. nota 9), implicherebbe dunque una denunzia del dispotismo che però il prigioniero di Stato, vessato da Carlo Eugenio, non si sarebbe certo arrischiato ad enunciare se non nella forma cifrata ed allegorica d'una lezioncina di morale spicciola apparentemente rivolta alle ragazzine (la quarta strofa). S'immagina poi che il giovane musicista viennese, frequentatore di combriccole intellettuali pervase da fremiti ribellistici nel regime poliziesco instaurato da Metternich, nel musicare il Lied abbia omesso del tutto la "morale" della quarta strofa, che nel palesarsi come evidente "autocensura" sarebbe risultata politicamente sospetta. Questa tesi è accolta senz'ombra di dubbio anche dal curatore dei Lieder di Schubart, Hartmut Schick, nel suo commento alla *Forelle* (nell'ed. cit. a nota 11, p. 164).

Non è però accertato che Schubert fosse al corrente della vicenda biografica di Schubart, né che abbia visto un messaggio "politico" nella strofa da lui omessa, o nell'intero Lied. Del resto, appare improbabile che un'innocente canzoncina come questa – davvero nulla più che una *nugella* – possa ergersi a veicolo d'un'allegoria politica, nel 1782 (Schubart) come nel 1817 (Schubert). È notevole che, nello stesso volume in cui il musicologo Schick dà per assodata l'interpretazione "politica" del Lied di Schubart e ne vede un consapevole riflesso in Schubert, il germanista Joh. Nikolaus Schneider rifiuti in tronco anche solo l'ipotesi d'una decifrazione politico-biografica dell'«innocuo, gorgogliante componimento» (nel saggio *Zwischen Lyra und Lettern. Schubarts Lieder in einer Grenzsituation der Lyrikgeschichte*, pp. XXXIII-XLIV: XL).

[41] Sul tema letterario del doppio, così caro al romanticismo, cfr. M. FUSILLO, *L'altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio*, Scandicci, La Nuova Italia, 1998.

onirica d'un sognatore; e che questi pensi sé stesso sdoppiato, come testimone e come attore – non è incoerente con certi temi poetici che nei suoi Lieder Schubert ha trattato con evidente predilezione. Con ciò non intendo in nessun modo instaurare un rapporto *diretto* fra la povera Trota – del Lied come del Quintetto – e Lieder artisticamente e sentimentalmente remotissimi come ad esempio quelli composti nel 1828 su versi di Heinrich Heine, *Der Doppelgänger* (D. 957/13), che tematizza in maniera raccapricciante la figura del Doppio, oppure *Der Atlas* (D. 957/8), che esprime il dissidio interiore (lo *Zwiespalt*) fra il Titano disperato e l'orgoglio del proprio cuore: voglio soltanto indicare che forse già nel 1819, nelle Variazioni del Quintetto, possiamo cogliere in Schubert l'idea di una spaccatura interiore (una *Spaltung*) del soggetto.

Due fattori all'inizio delle Variazioni avvalorano l'ipotesi interpretativa che qui si tratti d'un Sognatore che sogna sé stesso. Da un lato, il tema dell'Andantino non mostra alcun riferimento all'acquatico mondo dei pesci: la musica ci presenta la sonorità omogenea degli archi, in una scrittura omoritmica, compatta, come chiusa in sé; l'assenza di qualunque pulsazione nell'accompagnamento dà il senso di un "tempo sospeso", per così dire solipsistico. Ciò ben si confà al Sognatore. Dall'altro lato, il pianoforte fa la sua sortita caratterizzandosi come *alter ego* del tema iniziale, come suo specchio esatto eppure deformante: la melodia è sì identica al tema, in senso letterale, ma è alterata nella brillantezza sonora del registro acuto e del raddoppio all'ottava, nonché dallo sfondo "liquido" degli archi. E tra archi e pianoforte il gioco delle parti prosegue su tutto l'arco delle Variazioni, fino alla chiusa, là dove la sestina appare quando nel pianoforte e quando nel violino.

Il percorso delle Variazioni, narratologicamente, si può forse leggere come un procedere dal sogno all'incubo al risveglio. Il Sognatore comincia il suo sogno nell'Andantino, vede sé stesso come doppio nella Variazione I e osserva la limpidezza dell'acqua nella II. Nella Variazione III, assistendo all'intorbidamento del ruscello, entra nell'incubo, che si struttura in tutta la sua forza maligna nella IV. Questa Variazione, lo si è visto, attua – nelle semicrome ribattute di batt. 93-100 – un sottile ma preciso riferimento ai versi 20-21 del Lied («und eh' ich es gedacht, | so zuckte seine Rute»), che segnano la crisi della vicenda, il misfatto compiuto dal Pescatore. Non solo. All'inizio, diversamente dalle altre variazioni, qui nessuno strumento è trattato solisticamente: archi e pianoforte elaborano *insieme* il tema; per così dire, *ambedue*, Osservatore e Pescatore, commettono il crimine. L'incubo si stempera poi in dolcissima malinconia nella Variazione V e svanisce infine nell'Allegretto finale, lì dove compare la sestina.

Se s'immagina questo tempo del Quintetto come un'esperienza onirica, si colma di senso – nella Variazione IV – anche il passaggio dal maggiore all'omologo minore, che di per sé è un semplice dato formale, ma che in Schubert si carica spesso di significato, se è vero che per lui il rapporto maggiore/minore può rappresentare simbolicamente la contrapposizione fra il mondo soave del sogno e il mondo squallido della realtà, fra la dolcezza dell'illusione e l'amaro disincanto: si pensi per esempio al *Frühlingstraum* nel ciclo della *Winterreise* (D. 911/11, 1827, versi di Wilhelm Müller), dove la prima strofa risuona in un soave La maggiore («Ich träumte von bunten Blumen...» / «Sognavo di fiori variopinti...») ma nella seconda il risveglio del sognatore al cantar del gallo, in La minore, risulta tanto più aspro («Und als die Hähne krähten...» / «E al cantar del gallo...»).[42] Ora, il brusco passaggio al Re minore nella Variazione IV – nel parallelismo da noi proposto, proprio in quel punto il testo del Lied riferisce la lotta del Pescatore con l'ignara trota – si presenta come l'irrompere d'una cruda realtà nella sfera sognante dell'illusione: vissuto con forza dirompente, l'incubo, componente costitutiva del sogno stesso, è avvertito come "realtà", e chiama a gran voce il modo minore.

Che le Variazioni siano un lungo sogno nel quale il Sognatore oggettiva sé stesso nel Doppio, si avvalora infine nel ri-emergere della sestina: là dov'essa ricompare – ed è, da parte di Schubert, quasi una piroetta umoristica – usciamo dal mondo del sogno. Ciascun ascoltatore del Quintetto che conosca il Lied ritrova così il mondo *reale* della *Forelle* di Schubert, pieno di guizzi, di movimenti, di vita, riconosce la sfera suggestiva e sorridente tracciata nel Lied che Paumgartner, il committente del Quintetto, tanto amava. Ma questa volta la realtà cui si approda è ancor più bella e dolce del sogno stesso, perché la si ritrova ad incubo svanito, e perché è creata dall'Arte. Nella serie delle Variazioni, l'Allegretto finale fa dunque emergere appieno la *realtà artistica* della *Forelle*, come la conosciamo dal Lied: a questa realtà artistica ap-

---

[42] Sulla dialettica sogno/realtà nel ricorso all'alternanza maggiore/minore, cfr. H. H. EGGEBRECHT, *Principii del Lied schubertiano*, nel suo *Il senso della musica. Saggi di estetica e analisi musicali*, Bologna, Il Mulino, 1987, pp. 211-242: 222 («i modi maggiore e minore, nei Lieder schubertiani, si fronteggiano spesso come il mondo illusorio del sogno, limpido e affascinante, ed il mondo tangibile della realtà, banale, miserevole, spoglio: il maggiore rappresenta sonoramente la sfera onirica (l'abbandono della volontà vigile e determinata, il rapimento) come fosse – seducente e chiara – la realtà autentica»); W. DÜRR, *Semantische Zeichen in Schuberts Instrumentalmusik*, negli *Atti del XIV congresso della Società Internazionale di Musicologia. Trasmissione e recezione della cultura musicale*, III, a cura di A. Pompilio e altri, Torino, EDT, 1990, pp. 781-791: 787-789 (con riferimento alla musica strumentale); M.-A. DITTRICH, *Harmonik und Sprachvertonung in Schuberts Liedern*, Hamburg, Wagner, 1991, pp. 147-202 (con riferimento alla *Winterreise*, D. 911).

partiene, come sua componente sostanziale, quella guizzante ghiribizzosa sestina che, durante tutto il "sogno" delle Variazioni, è rimasta impercettibile, misteriosamente assente. A questa realtà artistica, bella forse ancor più del sogno, si addice il chiaro luminoso felice Re maggiore d'impianto.

Nel Quintetto l'Osservatore, chiuso in sé, ha dunque visto in sogno, come in uno specchio, la propria immagine terrifica, ha sondato le potenzialità disgreganti della propria psiche. Nella catastrofe delle Variazioni egli oggettiva il Sé cattivo e percepisce le nefandezze che potrebbe compiere; la peripezia dell'Allegretto finale ricompone il dramma nella dimensione dell'Arte e ripropone l'immagine felice di una Natura incontaminata e vitale, mai violata, se non in sogno. Il percorso narrativo del Quintetto si snoda, perciò, in ultima analisi, fra il Sogno, l'Incubo, e la Realtà creata dall'Arte. È l'Arte dunque a superare l'incubo, il male, a ricomporre ciò che la violenza dell'uomo ha squassato. Questa facoltà dell'Arte – della Musica – di creare un mondo bellissimo, migliore, è del resto un tema che Schubert ha trattato altre volte ed ha esplicitato, per esempio, nel famoso Lied *An die Musik* – un vero inno alla musica – del 1817 (D. 547), su testo dell'amico Franz von Schober (qui a p. 123), in Re maggiore come l'Allegretto della Trota: in esso, «la concezione illuministica d'un'"educazione estetica dell'uomo" (Friedrich Schiller) si lega con quella romantica del cammino che conduce verso un utopico aldilà».[43]

Gl'infidi perigliosi sdrucciolevoli ma anche entusiasmanti sentieri dell'ermeneutica permettono dunque di riannodare i fili pendenti. Forse, in retrospettiva, anche l'ultimo ch'è rimasto: perché mai Schubert ha scelto per il suo Lied la forma A A B (o A A BA')? Forse perché l'Osservatore della prima strofa e il Pescatore della seconda sono in realtà la stessa persona, non due figure distinte, ed *insieme* compiono il misfatto nella terza? Che in un Lied all'apparenza così *naïf* alberghi l'ambiguità, lo può suggerire perfino l'impianto in Re♭ maggiore, tonalità tutt'altro che usuale nel 1817. Nelle sue *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, Christian Friedrich Daniel Schubart considera il Re♭ maggiore «una tonalità strabica, che può piegarsi sia al dolore sia alla gioia. Non sa ridere, ma può *sorridere*; non sa urlare, ma può almeno far la *smorfia* del pianto».[44] Schubart – l'au-

---

[43] Così Walther Dürr, in DÜRR - FEIL, *Franz Schubert. Musikführer* cit., p. 69. Cfr. anche, di recente, le osservazioni su *An die Musik* e sulla sacralità dell'arte in R. BRINKMANN, *Musikalische Lyrik, politische Allegorie und die «heil'ge Kunst». Zur Landschaft von Schuberts "Winterreise"*, «Archiv für Musikwissenschaft», LXII, 2005, pp. 75-97: 84-87.

[44] SCHUBART, *Ideen zu einer Ästhetik* cit., p. 378: «*Des dur.* Ein schielender Ton, ausartend

tore stesso dei versi musicati da Schubert – ci offre dunque una caratterizzazione *doppia* della tonalità, che si adatta assai bene alla "morale" dolce-amara del Lied schubertiano: la Natura è dolce sì, ma non si cura delle sue creature; anzi, tollera il mostruoso, il "doppio", e rimane impassibile. Come se niente fosse.

Se il Lied ci presenta una Natura sovranamente assente, che non si cura dell'aggressività, del mostruoso, della morte, e permane imperturbata come se nulla fosse accaduto, il quarto tempo del Quintetto ci dice invece che l'Arte supera la disgregazione attuata dall'individuo assieme al suo "doppio", e produce un mondo migliore. Se la Natura è assente, l'Arte opera il miracolo e ricompone ciò che è stato frantumato. In ciò forse possiamo ravvisare il (o un) senso profondo delle Variazioni nel Quintetto di Schubert, che in sé condensa un messaggio altissimo, ancora attuale, da trasmettere ai nostri allievi: il ricorso all'arte – ossia al bello, all'estetico – può essere uno degli strumenti per migliorare il mondo abbrutito dalla volgarità, dalla violenza, dall'odio, per renderlo più umano, più ricco, più degno.[45] Un mondo nel quale prevalga il pacifico Osservatore, non più il violento Pescatore.

---

in Leid und Wonne. Lachen kann er nicht, aber *lächeln*; heulen kann er nicht, aber wenigstens das *Weinen grimassieren*. – Mann kann sonach nur seltene Charaktere und Empfindungen in diesen Ton verlegen». G. SCHILLING, *Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften, oder Universal-Lexikon der Tonkunst*, II, Stuttgart, Köhler, 1835, alla 'voce' *Des-Dur* (p. 391 sg.) riprende la definizione di Schubart (non senza una svista nell'epiteto: «ein *spielender* Ton, der da ausarten kann in Leid und Wonne») ma subito dopo si fa beffe della mistica delle tonalità («Sonach können nur sehr seltene Charactere und Empfindungen in diese Tonart gelegt werden, zu deren Auffindung und psychologisch-ästhetisch richtiger Behandlung ein Scharfsinn, eine Tiefe des Kunstblicks und eine Vollendung des künstlerischen Genies gehört, zu deren Besitzthum auf dem gewöhnlichen Wege zu gelangen ein Componist kaum im Stande seyn wird»), sol per abbandonarsi a sua volta ad una verbosissima, estatica evocazione del carattere «etereo» e «celestiale» che promanerebbe dall'accordo di Re♭ maggiore – manco presentisse il finale dell'*Oro del Reno*!

È stato osservato da RAAB, *Franz Schubert. Instrumentale Bearbeitungen* cit., p. 55, che Schubart nel comporre i propri versi del 1782 si è comunque tenuto ad un più scontato Do maggiore, tonalità ch'egli qualifica come «del tutto pura» («ganz rein»), congeniale all'«innocenza, alla semplicità, all'ingenuità e al linguaggio fanciullesco» («Unschuld, Einfalt, Naivetät, Kindersprache»; *Ideen* cit., p. 377). Lo stesso Raab suggerisce che la scelta schubertiana del Re♭ maggiore è, più prosaicamente, adatta alla buona digitazione pianistica: la scala diatonica di Re♭ maggiore consente infatti al pollice, addetto ai tasti bianchi del Do e del Fa, di "girare" più comodamente sotto l'altre dita, tutte impegnate sui tasti neri.

[45] Il recupero dell'"estetico" e la sua importanza nella formazione – non come escapismo, fuga dalla realtà, bensì come possibilità integrativa e ricombinativa dell'esperienza – è oggi un tema di spicco nella riflessione pedagogica. Ne parla Franco Frabboni in questo stesso numero della rivista (pp. 5-14).

CHR. FR. D. SCHUBART, *Die Forelle*

In einem Bächlein helle,	In un limpido ruscelletto
da schoß in froher Eil'	guizzava svelta e allegra
die launische Forelle	la trota capricciosa,
vorüber wie ein Pfeil.	veloce come una freccia.
5 Ich stand an dem Gestade,	Me ne stavo sulla riva
und sah in süßer Ruh'	assorto a contemplare
des muntern Fisches Bade	il bagno del lesto pesciolino,
im klaren Bächlein zu.	nel chiaro ruscelletto.
Ein Fischer mit der Rute	Un pescatore con la lenza
10 wohl an dem Ufer stand,	arrivò sulla sponda,
und sah's mit kaltem Blute	e freddamente guardò
wie sich das Fischlein wand.	le evoluzioni del pesciolino.
So lang dem Wasser Helle,	Finché non verrà meno
so dacht' ich, nicht gebricht,	la trasparenza dell'acqua,
15 so fängt er die Forelle	(così pensavo) egli non riuscirà
mit seiner Angel nicht.	a catturare la trota con l'amo.
Doch plötzlich ward dem Diebe	Ma a un tratto quel furfante
die Zeit zu lang. Er macht	si stancò d'aspettare. Con perfidia
das Bächlein tückisch trübe,	intorbidò le acque,
20 und eh' ich es gedacht,	e prima che me ne accorgessi
so zuckte seine Rute, –	tirò di scatto la sua lenza;
das Fischlein zappelt dran,	il pesciolino vi si dibatteva,
und ich mit regem Blute	ed io, turbato, rimasi
sah die Betrog'ne an.	a guardare la vittima ingannata.
[4ª strofa, omessa da Schubert:]	
25 Die ihr am gold'nen Quelle	O voi che soggiornate al fonte dorato
der sichern Jugend weilt,	della spensierata giovinezza,
denkt doch an die Forelle;	oh ricordatevi della trota;
seht ihr Gefahr, so eilt!	se vedete un pericolo, svignatevela!
Meist fehlt ihr nur aus Mangel	Per lo più voi fanciulle peccate
30 der Klugheit. Mädchen, seht	solo per difetto d'astuzia;
Verführer mit der Angel! –	guardatevi dai seduttori con la lenza,
sonst blutet ihr zu spät.	se no, sanguinerete troppo tardi.

Si dà la lezione offerta dai *Gedichte von Christ. Fridr. Daniel Schubart. Zweyter Theil. Neueste Auflage*, Frankfurt, s. ed., 1803, p. 225 sg. Quest'edizione, secondo la «Neue Schubert-Ausgabe» (cit. qui alla nota 12, cfr. p. 312), il musicista potrebbe aver avuto per le mani.

Rispetto a quest'edizione, il testo del Lied effettivamente musicato (cfr. *Franz Schubert. Die Texte seiner einstimmig und mehrstimmig komponierten Lieder und ihre Dichter*, a cura di M. e L. Schochow, Hildesheim, Olms, 1974, p. 621 sg.; e le osservazioni critiche di L. PORHANSL, *Schuberts Textvorlagen nach Friedrich Wilhem Gotter und Christian Friedrich Daniel Schubart*, «Schubert durch die Brille», n. 10, gennaio 1993, pp. 69-74) presenta due minime varianti di lezione (il riferimento è alla quarta stesura schubertiana; cfr. nota 12):

7 des muntern Fisches] des muntern Fischleins
17 Doch plötzlich] Doch endlich

Riportiamo anche, riferendole all'edizione postuma dei *Gedichte* di Schubart qui riprodotta, le modeste varianti di lezione che si osservano nel ms. autografo del poeta svevo (Ludwigsburg,

propr. priv.) assunto come testo-base dell'edizione critica (cfr. CHR. FR. D. SCHUBART, *Sämtliche Lieder*, a cura di H. Schick, München, Strube, 2000, pp. 50 e 132-134):

11 und sah's] und sah
16 mit seiner Angel] mit seinem Angel (ma al v. 31 *Angel* è femminile!)
17 Doch plötzlich] Doch entlich
19 das Bächlein tückisch trübe] das klare Bächlein trübe
26 der sichern Jugend] der sichern Unschuld
27 denkt doch] o denkt
32 sonst blutet ihr] sonst reut es euch

Solo la variante del v. 17 coincide con la lezione offerta da Schubert.

Il testo musicato da un tal Friedrich August Baumbach (1753-1813) e pubblicato – senza il nome del poeta – in un manuale di pianoforte di Johann Peter Milchmeyer apparso a Dresda nel 1799 coincide col testo postumo del 1803 salvo questi minimi dettagli:

3 launische] launichte
11 und sah's] und sah (come nell'autografo)
17 Doch plötzlich] Doch endlich (come nell'autografo e come in Schubert).

Nulla costringe dunque a ravvisare proprio in questa graziosa composizione la fonte del testo poetico utilizzata dal giovane Schubert. (Tra i sottoscrittori della *Pianoforte-Schule* di Milchmeyer figura un tal "F. Schubert", viennese, di cui è stato congetturato che potrebb'essere stato il padre del musicista, Franz Theodor Florian: cfr. F. GOEBELS, *«Die Forelle del Sig. Baumbach». Eine Anregungsquelle für Schubert?*, «Musica», XXXII, 1978, p. 152 sg.)

L'edizione Schick dei Lieder di Schubart riporta infine una quinta strofa (p. 51), che in un ms. parzialmente autografo conservato a Stoccarda (*ibid.*, pp. 134-136) è collocata tra la terza e la quarta strofa:

So sch⟨l⟩eust auch manche Schöne
in vollem Strom der Zeit
und sieht nicht die Sirene,
die ihr im Strudel dreut.
Sie folgt dem Drang der Liebe
und, eh sie sichs versieht,
so wird das Bächlein trübe
und ihre Unschuld flieht.

Così più d'una bella ragazza
si tuffa nella corrente del tempo
e non s'avvede della sirena
che nel gorgo la insidia.
Si abbandona all'impulso dell'amore;
ed ecco che, quasi senza accorgersene,
il ruscello s'intorbida,
e la sua innocenza è bell'e andata.

La versione italiana qui offerta riprende, nelle prime tre strofe, quella procurata da Pietro Soresina per l'antologia *Lieder*, a cura di V. Massarotti Piazza, Milano, Vallardi-Garzanti, 1982, p. 86 sg.

FRANZ VON SCHOBER, *An die Musik*

Du holde Kunst, in wieviel grauen Stunden,
Wo mich des Lebens wilder Kreis umstrickt,
Hast du mein Herz zu warmer Lieb entzunden,
Hast mich in eine beßre Welt entrückt.

Oft hat ein Seufzer, deiner Harf entflossen,
Ein süßer, heiliger Akkord von dir
Den Himmel beßrer Zeiten mir erschlossen,
Du holde Kunst, ich danke dir dafür!

O arte sublime, in quante ore grigie,
quando mi soffocavano le tristi vicende della vita,
m'hai acceso il cuore di caldo amore,
m'hai rapito in un mondo migliore!

Sovente un sospiro del tuo salterio,
un tuo divino dolce accordo
m'ha schiuso un celeste mondo migliore;
o arte sublime, io ti ringrazio!

Il testo poetico, di cui non si conosce altra fonte che il Lied schubertiano D. 547 (1817), è tratto da *Franz Schubert. Die Texte seiner einstimmig und mehrstimmig komponierten Lieder und ihre Dichter* cit., p. 597. La traduzione di Pietro Soresina è nell'antologia *Lieder* cit., p. 72.