



STAGIONE  
CONCERTISTICA  
del Conservatorio  
A. SCONTRINO di Trapani

Anno Accademico 2021/2022

# Salotto Schubert

*I Lieder*

*Scuola di Canto della Prof.ssa Patrizia Pace  
Pianoforte Walter Roccaro*



**LIBRETTO DI SALA**

# *Salotto Schubert*

## I Lieder

Scuola di Canto della prof.ssa Patrizia Pace

Pianoforte Prof. Walter Roccaro

Palazzo del Comune 'Sala Sodano' - Trapani

27 ottobre 2022 ore 19.00

# Programma

**F. Schubert** (1797-1828)

*Die Winterreise op. 89* (D.911)

Ciclo di Lieder su testi di

**Wilhelm Müller** (1794-1827)

*Die Nebensonnen* n°23

Marzia Silvestri

*Einsamkeit* n°12

Stefania Safina

*Täuschung* n°19

Marika Parco

*Wasserflut* n°6

Valentina Amato Shitikova

*Erstarrung* n°4

Lin Ya Ting

*Der Leiermann* n°24

Maria Caterina Vitaggio

*Die schöne Müllerin op.25* (D.795)

Ciclo di Lieder su testi di

**Wilhelm Müller**

*Des Müllers Blumen*

Marzia Silvestri

*Pause*

Stefania Safina

*Ariette der Claudine* (D.239)

Testo di

**Johann Wolfgang von Goethe** (1749 - 1832)

Marika Parco

*Schwanengesang* (D.957)

Ciclo di Lieder su Testi di L.  
Rellstab, H. Heine, J. G. Seidl

*Ihr Bild* Testo di

**Heinrich Heine** (1797 - 1856)

Valentina Amato Shitikova

**Lieder scelti**

*Das Rosenband* (D.280)

Testo di **Friedrich Gottlieb Klopstock** (1724-1803)

*Du bist die Ruh op.59 n°3* (D.776)

Testo di **Friedrich Rückert** (1788-1866)

*Rastlose Liebe op.5 n°1* (D.138)

Testo di **J.W. von Goethe**

Lin Ya Ting

*Der Neugierige* da *Die schöne Müllerin op.25* (D.795)

Lirica di **Wilhelm Müller**

*Lied der Mignon* da *'Wilhelm Meister' op.62* (D.877)

Lirica di **J.W. von Goethe**

*An die Musik op.88 n°4* (D.547)

Lirica di **Franz von Schober** (1796-1882)

Maria Caterina Vitaggio

*M<sup>o</sup> Walter Rocco* pianoforte

# *Sommario*

Patrizia Pace.....	7
Walter Roccaro .....	9

## *Salotto Schubert*

La Schubert Reinassance.....	11
Le Schubertiadi.....	18
Die Winterreise op. 89 (D.911) .....	21
Die schöne Müllerin op.25 .....	26

## *I Poeti*

Johann Ludwig Wilhelm Müller.....	38
Johann Wolfgang von Goethe .....	40
Heinrich Friedrich Ludwig Rellstab.....	57
Heinrich Heine .....	59
Friedrich Gottlieb Klopstock .....	63
Friedrich Rückert .....	67
Franz von Schober .....	70

*I Testi*

Die Winterreise op. 89 .....	73
Die schöne Müllerin op.25 .....	76
Schwanengesang.....	78
Das Rosenband.....	79
Du bist die Ruh op.59 n°3 .....	79
Rastlose Liebe op.5 n°1.....	80
Lied der Mignon da 'Wilhelm Meister' op.62.....	82
An die Musik op.88 n°4.....	82
BIBLIOGRAFIA .....	84
SITOGRAFIA.....	86

## Patrizia Pace



Figlia d'arte, (entrambi i genitori cantanti lirici), Patrizia Pace è nata a Torino e ha iniziato lo studio del canto sotto la guida del padre mentre, presso il Conservatorio "G. Verdi" di Torino, ha seguito il corso di pianoforte principale. Ha partecipato a numerosi concorsi internazionali, tra i quali il "G. Viotti", il "A. Pertile" di Bologna che ha vinto nel 1983 e il "Maria Callas" dove è stata finalista nel 1984. Nel 1987 le è stato assegnato il

premio internazionale dello spettacolo "Maschera d'argento" che in precedenza era stato assegnato a Luciano Pavarotti, Maria Chiara, Renata Scottò, Piero Cappuccilli e, nel 1996, il "Mascagni d'oro".

Dopo alcune partecipazioni, da bambina, ad opere quali "Il Mese Mariano" e "Il diavolo in giardino" del M<sup>o</sup> F. Mannino, il suo debutto in scena avviene a Genova all'età di 17 anni nel *Pelleas et Melisande*, per la regia di Giancarlo Menotti a cui seguirà un *Rigoletto* a Firenze. A 19 anni, nel 1983, debutta al Teatro a "La Scala" nel ruolo di Celia nel *Lucio Silla* di W.A. Mozart, diretto dal M<sup>o</sup> Cambreling e con la regia di Patrice Chereau. Vi ritorna poi come Micaela nella *Carmen* di G. Bizet, ruolo che ha in seguito interpretato a Berlino e Hamburg, e Liù nella *Turandot* di G. Puccini, entrambe dirette dal M<sup>o</sup> Claudio Abbado. Nel 1985 canta il ruolo di

Rosina ne *Il Barbiere di Siviglia* di Giovanni Paisiello, diretto dal M<sup>o</sup> Viotti, con la regia di Maurizio Scaparro, presso il Teatro Petruzzelli di Bari, portato in tournèe in Norvegia, Russia, Spagna nonché a Spoleto. Ritorna a "La Scala", nel 1986, con Adina ne *La Sonnambula* e Oscar ne *Un Ballo in maschera* entrambe dirette dal M<sup>o</sup> Gavazzeni e poi a Firenze ha interpretato il ruolo di Dirce nella *Medea* di Luigi Cherubini, per il Maggio Musicale fiorentino con la regia di Liliana Cavani. Da allora la carriera l'ha portata nei più importanti teatri del mondo da Vienna a Monaco di Baviera, Berlino, Bologna, Bonn, Chicago, Amburgo, Venezia, Lyon, Praga, Londra, Zurigo, Santiago del Cile. Al Teatro a "La Scala", sotto la direzione del M<sup>o</sup> Muti, è Susanna ne *Le Nozze di Figaro* e Zerlina nel *Don Giovanni*, entrambe con la regia di Giorgio Strehler. A fianco del baritono Renato Bruson registra un Concerto per i 60 anni della RAI.

Ha lavorato con direttori quali Abbado, Muti, Gavazzeni, von Karajan, Bartoletti, Sawallisch, Cambreling, Sinopoli, Conlon, Santi, Oren, Arena, Campanella, Viotti, Lombard, Soudant, Weikert, Soustrot e con registi quali, Chereau, Vitez, Strehler, Olmi, Faggioni, Cavani, De Simone, Pasqual, Kokkos, Cox, Joel, De Ana, Del Monaco, Miller, D'Anna. Ha partecipato a varie incisioni discografiche diretta dai Maestri Abbado, Muti, Jaervi, Lombard ed ha registrato l'integrale degli oratori di Giacomo Carissimi. Patrizia Pace ha debuttato 62 diversi ruoli operistici, e tra i ruoli che ha più spesso interpretato, figurano Nannetta, Susanna, Oscar, Zerlina, Gilda, Amina, Giulietta, Liù, Micaela. Ha, inoltre, tenuto Masterclass sul canto italiano presso il teatro d'opera di Yerevan in Armenia. È stata membro di giuria in vari concorsi di Canto quali il Concorso "Jaime Aragall" in Spagna, il Concorso Internazionale



“Vincenzo Bellini” e il Concorso Internazionale “Viñas” di Barcellona. Già docente di Canto presso il Politecnico internazionale “Scientia et ars” di Vibo Valentia, è stata professore ospite presso l'Università di Pechino, ha tenuto vari Corsi di perfezionamento nelle Università e nei Conservatori di Xuchang, Zhengzhou e presso l'Accademia dell'Opera dell'Università di Pechino. Sempre in Cina è stata professore invitato presso il Conservatorio di Tianjin e di Shanghai. Dal 2005 professore di Canto lirico, presso il Conservatorio “A. Scarlatti” già “V. Bellini” di Palermo, attualmente, ricopre la cattedra di professore titolare di Canto lirico presso il Conservatorio di Musica “A. Scontrino” di Trapani.

## *Walter Rocco*



Allievo del M° Bruno Canino, ha compiuto gli studi classici e quelli pianistici conseguendo i rispettivi titoli finali con il massimo dei voti; è, inoltre, Dottore in Giurisprudenza. Vincitore di dieci premi pianistici nazionali e internazionali, è stato invitato a tenere recital, concerti cameristici e con orchestra per importanti enti e in prestigiose

sale: si ricordano l'International Music Festival di Melbourne, la Salle de Concert della Cité de la Musique di Parigi, il Muziektheater di Amsterdam, il Fest Spiel Haus di St. Polten-Wien, il Teatro D. Alighieri di Ravenna, il Teatro A. Manzoni di Milano, la Società dei Concerti di Ravello presso Villa Rufolo, la Sala G. Petrassi del Parco della Musica di Roma, l'Università Alma Mater Studiorum Secularia Nona di Bologna.

Il rigore analitico nei confronti del testo, la naturale musicalità e le capacità tecniche gli hanno valso la stima di illustri musicisti quali i Maestri Bruno Canino, François Joël Thiollier, Elena Zaniboni.

Vincitore a 25 anni del Concorso Nazionale per esami e titoli a cattedre di Pianoforte Principale, è titolare della cattedra di Pianoforte presso il Conservatorio "G. Verdi" di Como ed attualmente insegna presso il Conservatorio "A. Scontrino" di Trapani. In questo Conservatorio è stato Consigliere accademico, Membro interno del Nucleo di Valutazione, Direttore per due mandati consecutivi, dal novembre 2014 all'ottobre 2020, ed è, attualmente, Coordinatore dell'Ufficio Compliance, dell'Ufficio Relazioni Internazionali e del Dipartimento strumenti a tastiera e a percussione.

Il suo impegno profuso in campo didattico è testimoniato dai premi nazionali ed internazionali conseguiti dai suoi allievi, alcuni dei quali hanno già intrapreso una brillante carriera in Italia e all'estero ed insegnano Pianoforte in Conservatorio.

Viene sovente invitato come membro di giuria in concorsi pianistici nazionali ed europei, nonché a tenere master-class in importanti accademie europee ed extraeuropee come il Conservatorio "N. Rimsky-Korsakov" di San Pietroburgo dove è anche stato per due anni consecutivi relatore durante l'International Cultural Forum.



*C. Jäger, Ritratto di Franz Schubert, olio su tela*

## *La Schubert Reinassance*

Nel novembre 1928, ricorrendo il primo centenario della morte di Franz Schubert, David Josef Bach (1874-1947), responsabile culturale della socialdemocratica Vienna Rossa, organizzatore dei “Concerti dei lavoratori viennesi” (WASK, 1905-1934) si propose, nell’ambito

della stagione 1928-1929, di liberare il musicista dalla cattiva tradizione che lo voleva autore leggero, di Lieder e di operette.

Incaricò Paul Amadeus Pisk (1893-1990) musicista (allievo di Schreker e di Schoenberg), musicologo (studi con Adler), suo braccio destro nell'organizzazione dei concerti, di fornire gli strumenti critici per la Renaissance e le modalità per ridefinire per i lavoratori, ma anche per i borghesi che frequentavano i suoi concerti, la figura di Schubert scivolata nell'oblio o fissata in modo errato. Nei tre articoli per commemorare Schubert, Pisk sottolinea "l'equivoco borghese di farlo passare per un musicista leggero, un piccolo maestro, un bohémien amante del vino; e non per quel colosso che è soprattutto come autore di Lieder ed operette."<sup>1</sup> Pisk è convinto che "spetta al proletariato ridare a Schubert, che dal proletariato viene, anche se quella parola non era ancora in uso, ridefinire la sua fisionomia di grande autore che trova ispirazione dal popolo anche quando ha raggiunto i punti più elevati della tecnica e della forma".<sup>2</sup>

Negli articoli Pisk fornisce dei suggerimenti pratici sul come organizzare "serate Schubert", privilegiando l'aspetto didattico: brevi introduzioni sul musicista e sui pezzi in programma, o una intera conferenza con diapositive. Ciò poiché, secondo il Pisk, la sua radice popolare rimane anche quando Schubert raggiunge le punte più alte della forma e della tecnica.

L'obiettivo polemico primario di Pisk riguarda, pertanto, la percezione di Schubert come musicista leggero, piccolo maestro, bohémien amante del vino e non quel genio inventore di nuove

---

<sup>1</sup> In P. Violante, *Eredità della Musica. David Josef Bach e i concerti dei lavoratori viennesi (1905-1934)*, Sellerio, Palermo 2007, pp.147 e ss.

<sup>2</sup> *Ivi*, p.148.

forme: proporre Schubert come il musicista rappresentativo della Biedermeier Zeit è, quindi, ed è stato fino a poco tempo fa, un equivoco estetico ma, soprattutto storiografico.<sup>3</sup>

Prima di continuare la disamina di questo equivoco, quindi, ci piace immaginare che il 'nostro' Salotto Schubert, in cui due Maestri di consumata esperienza artistica e didattica, accompagnano e 'sostengono' le giovani allieve di Canto (soprani), con la Musica e la Declamazione dei testi che verranno eseguiti, sia il suggerimento pratico del Pisk, 'raccolto' da Patrizia Pace e Walter Rocco e declinato in modo ancor più eloquente, attraverso il Progetto che i Maestri hanno condotto in un Percorso seminariale, durato vari mesi, in cui la serata odierna, dedicata a Schubert, è il culmine di un Percorso iniziato con lezioni in forma di Seminario teorico-pratico tese a ricreare quell'atmosfera e quella temperie umana ed artistica che hanno caratterizzato le Schubertiaden, vero e proprio fenomeno sociale della Vienna del primo Ottocento. Ciò per rendere omaggio

---

<sup>3</sup> La *Schubert Renaissance* si regge sul lavoro musicologico degli interpreti di Schubert. Alfred Brendel tra i più grandi pianisti del secondo Novecento ha regolarmente accompagnato i dischi con dei saggi davvero indispensabili oggi per la comprensione di Schubert; Graham Johnson, celebre "accompagnatore", e pioniere nelle incisioni dei Lieder ha pubblicato nel 2015, per Yale University Press *Franz Schubert. The complete Songs*, in tre volumi; Ian Bostridge, tenore e tra i più raffinati interpreti oggi dei Lieder di Schubert ha pubblicato un raffinato saggio: *Il viaggio d'inverno di Schubert*, Il Saggiatore, Milano 2016. C'è una letteratura critica attorno a Schubert di altissimo livello. Si veda, ancora, lo studio di Scott Messing, *Schubert in the european Imagination*, 2 voll., University of Rochester Press, Rochester 2007 in P. Violante, *Ma Schubert non è Biedermeier*, «In Trasformazione» Rivista di Storia delle Idee 6:2 (2017) pp. 64-74.

al genio, nel e, nel contempo, collocarlo nella cornice più adatta a contenere l'incontenibile...la Musica.

Se l'etichetta *Biedermeier Zeit* è insostenibile come invenzione storiografica, è ancora più difficile pensare a una musica unificata dalla stessa. "Parlare di musica Biedermeier – scrive Ernst Hilmar è inventarsi una categoria che non esiste dal momento che, in particolare, nessuna realizzazione stilistica può essere identificata come caratterizzante l'approccio Biedermeier alle arti."<sup>4</sup> Hilmar nel sottolineare la varietà dei fenomeni musicali negli anni tra il Congresso e la Rivoluzione del 1848 - varietà che non è in questo caso sinonimo di qualità -; aggiunge che Vienna avrebbe ben poco di rallegrarsi di una sua particolare 'brillantezza' in questi anni. Perché allora inizia il declino di Vienna come capitale della musica che cede l'iniziativa a Parigi e a Londra.

Complessivamente l'etichetta rivela il declino della città in un periodo segnato dalla decadenza del gusto e dal tumultuoso fiorire di una musica d'intrattenimento di modesto valore. Il mercato della musica stampata iniziò a reggersi non più sui grandi autori (Haydn, Mozart, Beethoven) ma sugli arrangiamenti di pezzi famosi pubblicati in serie dai titoli accattivanti: "L'ape Musicale", "Vie Brevi per Parnaso", "Intrattenimento musicale". Fra i più gettonati c'era Rossini che cambia il gusto viennese con grande rabbia di Beethoven. Va da sé che né Beethoven né Schubert possono essere arruolati sotto

---

<sup>4</sup> Cfr. Ernst Hilmar, *Music in Biedermeier Vienna*, in R. Waissenberger (a cura di), *Vienna in the Biedermeier Era*, Mallard Press, New York 1986, pp.253-270.

l'etichetta Biedermeier perché rappresentano la fine della "Wiener Klassik". Alla base della scomparsa dei due Maestri contribuisce però non soltanto la decadenza del gusto e l'emergenza, soprattutto negli anni Trenta, di un ceto medio meno colto musicalmente. Influisce in modo più radicale il mutamento sociale, determinato dalle guerre napoleoniche, che vede gli aristocratici perdere la loro funzione di mecenati o perché finanziariamente rovinati da sbagliate speculazioni sui vettovagliamenti e su materiale bellico o perché dissanguati dalle tasse per contribuire alle spese di guerre.<sup>5</sup> Senza il mecenatismo aristocratico i musicisti, che non potevano più guardare né ai grandi palazzi né alla corte, dovevano rivolgersi ad altro o meglio inventarsi una carriera personale, affidandosi alla vendita delle proprie composizioni, ai concerti pubblici o privati, alle lezioni private se non agli arrangiamenti di successi non essendoci ancora il copyright, perlomeno giuridicamente strutturato. Quindi, punto di contatto di Schubert con la *Biedermeier Zeit* sta proprio in quest'aspetto funzionale. Se ancora Beethoven nonostante la sua dichiarata autonomia d'artista poteva contare sulle relazioni alto aristocratiche esibendosi anche come solista, Schubert che quelle relazioni non aveva né era una grande solista per sopravvivere punta sulla stampa dei Lieder che sono apprezzati e sui circuiti privati in cui si esibiva: le case di amici che alla fine l'hanno protetto e sostenuto. Le famose *Schubertiaden*. A contrastare la deriva artistico-culturale nasce a Vienna, nel 1812, la "Gesellschaft der Musikfreunde" con lo scopo di organizzare

---

<sup>5</sup> A.M. Hanson, *Musical Life in Biedermeier Vienna*, Cambridge University Press, Cambridge 1985, pp.177-195.

regolarmente dei concerti sulla base dei componenti della Gesellschaft.<sup>6</sup> Vi erano difatti due tipi di membri: i membri esecutori che partecipavano all'orchestra o al coro e quelli paganti: i sottoscrittori dei concerti. I biglietti rimanenti erano venduti al pubblico. La Gesellschaft non riuscirà, però, a organizzare più di quattro concerti l'anno ma aumenterà la sua offerta organizzando delle serate vocali e/o da camera. La musica vocale tedesca è rappresentata da Haydn, Beethoven, Schubert. Seguono Mosel, Weigl, Spohr, Gryowertz: Schubert è presente nel 1821 e 1822 con l'esecuzione di quartetti vocali. Il musicologo De la Grange ci aiuta a seguire come lentamente, a partire dal 1820, le relazioni sociali di Schubert si vadano allargando. Ricorda il barone von Schoenstein, amico degli Esterahzy, barone-baritono che interpreterà molti suoi Lieder, il poeta Mathias von Collin, il conte Moritz Dietrichstein. Ci fa anche seguire i tentativi teatrali di Schubert, *Die Zwilling's Brüder*, che va in scena ma con scarso successo e l'accavallarsi di opere come il famoso quintetto in la maggiore *Die Forelle*, composto a Steyr, e che poi scompare sino alla vigilia della morte del musicista. O ancora, *Lazarus* dalla forma genialmente ibrida: oratorio, opera; *Alfonso und Estrella*.<sup>7</sup> Schubert è una macchina produttiva che non si concede sosta e queste sue opere si assommano, si accavallano a volte rimangono incompiute a volte rimbalzano da un diniego all'altro nel circuito pubblico della musica viennese ma anche nel circuito privato. Il 7 marzo 1821 è una buona data: Serata di beneficenza al Kärntnerthortheater con Michael Vogl, il grande

---

<sup>6</sup> O. Biba, *Public and Semi-public concerts: outlines of a typical "Biedermeier" phenomenon in viennese music history*, in R. Pichl, C.A. Bernd, *The other Vienna*, (a cura di), Verlag Lehner, Wien 2000, pp. 257-270.

<sup>7</sup> H.L. de la Grange, *Vienne. Une histoire musicale*, Fayard, Paris 1995, p.127 e ss.



cantante di corte ormai in pensione e amico di Schubert che interpreta *Gesang der Geister ed Erlkönig*. Nel '21 Schubert, tuttavia non ha ancora pubblicato nulla. Si propone una raccolta di Lieder, come dedicatari si scelgono due nomi di peso: il conte Moritz von Dietrichstein e il conte Moritz von Fries banchiere e amico di Beethoven. Nel 1821 sono stampati i primi Lieder con il numero di opera che va da 1 a 8. Nel 1823 Schubert sospettoso di una frode dell'editore a suo danno lo cambia e passa a Sauer und Leidesdorf dove pubblica *Valses sentimentales*.<sup>8</sup> È l'anno dello scoppio della malattia che lo porterà alla morte.

Soltanto il 26 marzo 1828 la Gesellschaft avrebbe accettato di organizzare nel suo immobile del Tuchlauben un concerto dedicato esclusivamente a musiche di Schubert.

Alla fine degli anni Trenta, Schubert riemerge dall'oblio con la fortunata scoperta della Nona sinfonia che, ritrovata da Schumann nel '38, è diretta nel '39 a Lipsia da Mendelssohn. Con la *Bach Renaissance* e l'ultima grande sinfonia di Schubert, Mendelssohn inizia la costruzione del canone musicale tedesco. Canone dentro il quale grazie all'affermarsi di una concertistica pubblica legata al sorgere, oltre a Lipsia, di altre importanti orchestre filarmoniche a New York, a Vienna, a Berlino, che lo includono nel repertorio, Schubert ritrova seppure lentamente la sua naturale collocazione nel grande circuito pubblico tra i numi della Wiener Klassik come della Romantik.<sup>9</sup> Tuttavia, delle otto sinfonie scritte da Schubert,

---

<sup>8</sup> S. Cappelletto, *Schubert, l'ultimo anno*, Edizioni Accademia Perosi, Biella 2014, p. 5-69.

<sup>9</sup> J.H. Mueller, *The American Symphony Orchestra: A social History of Musical Taste*, Indiana University Press, Bloomington 1951, pp.235-238.

soltanto due *L'Incompiuta* e *La Grande*, occupano un luogo privilegiato nella contemporanea programmazione musicale e sono generalmente considerati due capolavori.



*J. Schmid, Schubertiade con Franz Schubert al pianoforte, olio su tela (1897)*

## ***Le Schubertiadi***

Dove invece la sua fama di musicista è più consolidata, è nel circuito dei salotti del ceto medio o di piccola nobiltà. Nei salon dell'Hofrat Josef Witticzek (1781-1859), di Karl Ritter von Enderes (1786-1861), di Josef Freiherr von Spaun (1788-1865). Sono loro gli organizzatori delle Schubertiaden con Michael Vogel, che canta, a

sera, sino a trenta Lieder di Schubert, accompagnato al piano da Schubert che poi suona altri pezzi per pianoforte.

Alle Schubertiadi, scrive l'Hanson<sup>10</sup>, von Spaun invitava un ampio numero di amici di famiglia, soci d'affari, amici del figlio. Queste riunioni hanno ispirato il disegno di Moritz von Schwind, Una serata Schubert in casa Spaun completato nel 1869. È un disegno eseguito, molto tempo dopo che reclama il suo realismo nell'elenco nominale dei singoli che lo affollano. Lo pubblica l'Hanson: ventinove persone ripartite nelle loro funzioni sociali: funzionari di stato (15, tra essi un ministro), esercito (2), professionisti (7), musicisti (5: Franz Lachner, direttore del Kärntnerthor Theater; Ignaz Lachner, organista, direttore di teatro; Benedict Randhartinger, Kappelmeister della Cappella di corte, Franz Schubert, compositore e assistente maestro di scuola, Michael e Kunigunde Vogel cantanti d'opera a riposo.<sup>11</sup> Appare alquanto significativo che tra i funzionari di stato si contino soprattutto scrittori, poeti, e drammaturghi. Grillparzer non era un'eccezione. La pulsione elencale sta a mascherare il fatto che è una ricostruzione a posteriori suggerita dalla malinconia della memoria; perché l'intento è idealizzare un'epoca che coincide con la propria giovinezza. Il gruppo o almeno il circolo più stretto di esso si dissolse già l'indomani della morte di Schubert.

Nelle Schubertiadi in casa Spaun, di solito, Josef Gay e Schubert eseguivano dopo i Lieder dei duetti al pianoforte. Poi seguivano le danze, soprattutto il valzer.

---

<sup>10</sup> A.M. Hanson, *op. cit.* p.190.

<sup>11</sup> *Ibidem.*

Questo lo schema musicale che veniva arricchito da grandi pranzi e giochi. In effetti, queste riunioni – secondo il giudizio dell’Hanson – non sono soltanto incontri musicali. Il cibo, la danza, i giochi erano ugualmente importanti. In questo senso le Schubertiadi sono un tipico esempio medioborghese di socializzazione, in cui è preminente però l’attenzione per la musica di Schubert. Né concerti formali allora né un esclusivo gruppo d’ascolto anche se le testimonianze per lo più posteriori mettono in primo piano la grandezza della musica di Schubert. Tuttavia, in quelle riunioni Schubert non fece mai ascoltare la sua musica da camera o sinfonica né si ha notizia che la Vienna ricca del circuito altoborghese e aristocratico attendesse le sue composizioni. Schubert appare recluso in un circuito che aveva nomi importanti e di peso come Eduard von Bauernfeld, Leopold Kupelweiser, Moritz von Schwind, Franz von Schober, Franz Grillparzer ma che, secondo Hilmar, non erano fino in fondo né convinti né consapevoli del genio musicale di Schubert.



C.D. Friedrich, *Viandante su un mare di nebbia*, (1818)

## *Die Winterreise op. 89 (D.911)*

*Die Winterreise*, raccolta di ventiquattro Lieder composti da Franz Schubert nel 1827 su liriche di Wilhelm Muller, è l'imponderabile diario di un viaggio.

*Gute Nacht*, il primo lied del ciclo, inizia con due versi che colgono subito l'immagine di una storia innaturalmente bloccata: «Da straniero sono giunto, / da straniero me ne vado.» In quale dimensione temporale ci troviamo? Non vi è un prima e non vi è un dopo. Tutto ciò di cui parlerà l'Io narrante – e cioè una storia d'amore non corrisposta – è compreso tra un arrivo e una partenza. Tuttavia, anche questo segmento di tempo sospeso tra gli abissi del prima e del dopo non è più, perché vive (ma può ancora chiamarsi vita?) solo nel ricordo. Come se il tempo, che solitamente scorre irrevocabile, si fosse fermato, come se gli eventi dolorosi che il

protagonista si è lasciato alle spalle fossero ancora nel futuro, di là da accadere. Una supposizione, questa, da cui deriva la sconcertante idea di una irrimediabilità della sofferenza e che trova conferma nei versi che vengono subito dopo: «Per questo viaggio non mi è dato di scegliere il tempo, / da me devo trovare la via in questa oscurità.» Come è possibile, infatti, scegliere il tempo se è sufficiente un minimo margine di infelicità per essere tagliati fuori da ogni passato e da ogni futuro? Che altro resta se non l'immutabile Ora della mestizia, insieme alla necessità del viaggio per trovare nella dilagante oscurità almeno l'accento di qualcosa d'altro? Che altro resta, insomma, se non una *Winterreise*, un incessante viaggio in inverno?<sup>1</sup> Due *Lieder* della *Winterreise* – *Gefrorne Tränen* e *Wasserflut* – parlano proprio di lacrime, perché le lacrime sono un modo di amare e riescono a intrecciare la tragedia e la grazia.

Tutta la *Winterreise* è punteggiata dallo sforzo, incessante ma sempre irredento, di opporre un argine al corso del tempo, uno sforzo che raggiunge la pienezza artistica in *Der Lindenbaum*, Il tiglio e in *Fruhlingstraum*, Sogno di primavera.

Dopo aver scritto sul portone di casa, ora è alla corteccia di un *Lindenbaum*, di un tiglio, che Schubert affida i propri ricordi. Se vi è una cosa che possa dare almeno la parvenza di una vittoria sul tempo, questa è proprio la corteccia di un albero. Incidere parole in una corteccia significa affidarle all'unico supporto capace se non di

---

<sup>1</sup> A. Panzavolta, *Primavera in Inverno: la Winterreise di F. Schubert*, p.7 in [http://www.aclivalli.it/wp-content/uploads/2010/05/primavera\\_inverno.pdf](http://www.aclivalli.it/wp-content/uploads/2010/05/primavera_inverno.pdf) (14/10/2022)

eternarle, almeno di garantir loro un lunghissimo ricordo nel tempo.

Tutto questo è raccontato magistralmente dal pianoforte. I primi accordi ci introducono in un'aura di soffusa intimità. Essi accompagnano un canto ricolmo di dolcezza: dalle note, come da una lastra impressionata, vediamo emergere a poco a poco il taglio, la sua placida ombra e la fonte che scorre dappresso. Poi l'errare estatico del pianoforte sembra essere di colpo risucchiato in un gorgo: quei ricordi felici non possono essere, proprio perché tali, strazianti perché non solo non sono più, ma anche perché il loro non essere più è ancora, perché è ancora la sofferenza che si è provata per la loro scomparsa.

In *Fruhlingstraum*, sognare la primavera in inverno significa che il mondo è per davvero una landa desolata spazzata da gelidi venti, che gli Dei se ne sono andati, che non vi è più una casa dove andare; ma significa anche che questa casa deve pure esistere, da qualche parte, e che non bisogna mai smettere di cercarla, perché lì dentro «un volto amico» sta attendendo.

Il *Traum* e la *Tauschung*, il sogno e la illusione, anziché contrapporsi, si sostengono a vicenda. Solo dall'amaro disincanto, solo da un viaggio in inverno può nascere il sogno, perché il sogno è l'insostenibile urgenza di riscattarlo, quell'inverno, di scioglierne le nevi e di dissiparne la gelida bruma. Così, nella notte in cui sembra spegnersi l'ultimo verso – «Nur Tauschung ist fur mich Gewin!», «Solo l'illusione ancora mi sostiene!» – pare quasi di udire una parola che si ha pudore di pronunciare: speranza.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> *Ivi*, p.11.

In questo eterno percorso, il viaggio insegna che nella vita entriamo da stranieri e da stranieri usciamo. Questa considerazione, di per sé amara, muta tuttavia di significato se si considera che l'essere stranieri tra stranieri è forse l'unico modo per sentirsi prossimi agli altri. Per questo la meta del viaggio non sono i luoghi, ma i volti. Con un volto, difatti, si conclude il viaggio in inverno di Franz Schubert. Giunto al limitare di un paese, il poeta incontra un Leiermann, un suonatore di organetto. È un «vecchio misterioso» che cammina a piedi nudi sul ghiaccio, vacillando qua e là. Offre la sua musica ai passanti, ma il piattino delle elemosine resta sempre vuoto: tutti gli camminano davanti senza neppure accorgersi di lui. Quel vecchio caparbio continua a suonare il suo strumento, più forte dell'indifferenza del mondo. Il motivetto sempre uguale che *Der Leiermann* ripropone senza mai fermarsi è in realtà un salmo di gloria innalzato all'uomo, alla sua fragilità e alla sua dignità. Il gesto di girare e rigirare la manovella è un gesto altamente simbolico: ritorna il motivo che accompagna il canto di Gretchen all'Arcolaio... Schubert è incantato da questo vecchio curvo e tremante, da questo saggio che, sulle note del suo organetto, va annunciando ciò che i più non odono. «Vecchio misterioso», gli domanda infine Schubert (e sono i versi che suggellano la *Winterreise*), «e se venissi con te? Accompagneresti i miei canti con il tuo organetto?» Questa richiesta accede una speranza: il viaggio, certo, continuerà, il mondo è ancora caos, provvisorietà, miseria, eppure qualcosa è cambiato: il viaggiatore ha trovato un compagno. La musica è appena svanita: solo una nota tremola ancora nel silenzio. E in questo silenzio,



culmine della Winterreise, tutto ciò che era stato fatica, bassezza e dolore, sembra scomparire.<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> *Ivi*, p.12.



## *Die schöne Müllerin op.25 (D.795)*

Il primo ciclo liederistico di Franz Schubert, *Die Schöne Müllerin*, “La bella mugnaia”, sancisce nel 1821 la consacrazione definitiva di un genere, il Lied per voce e pianoforte, che fino ad allora era rimasto escluso dalla scena della musica colta. Essendo infatti un tipo di composizione rivolto ad un consumo piuttosto largo, destinato ai salotti pubblici e privati delle città di fine Settecento ed inizio

Ottocento, era considerato “di serie B” e di basso valore artistico, quasi dilettantistico o commerciale.

Pochi anni prima, nel 1816, Ludwig van Beethoven aveva composto il fortunato ciclo *An die ferne Geliebte*, “All’amata lontana”, op. 98, che presenta una certa affinità tematica con quello schubertiano — il ritratto della donna desiderata attraverso il riflesso nella natura —, e in parte dal carattere innovativo, trattandosi di un susseguirsi di sei canti senza soluzione di continuità, unico tratto originale della composizione. Nell’ampio catalogo beethoveniano si contano altri numerosi esempi di lieder per voce solista e pianoforte, come ad esempio *La Marmotte*, parte degli otto Lieder op. 52, dal carattere spiccatamente rusticeggiante e vicino anch’esso a certe evocazioni schubertiane. Purtuttavia, i Lieder beethoveniani, seppur musicalmente riusciti ed indiscutibilmente gradevoli, non ebbero la stessa importanza e fama delle altre composizioni del maestro di Bonn, ben più rilevanti in quanto a “peso specifico”, come le Sinfonie, le Sonate e i Quartetti; quasi che, a confermare la tendenza generale, egli stesso ritenesse questo genere marginale e ne avesse dunque un interesse minore, motivo per il quale i suoi risultati sono privi di una direzione unitaria e di un marchio proprio ed originale. Solo con Schubert, pur debitore nei confronti del grande predecessore, il Lied acquisisce dignità pari agli altri generi di musica colta ed un’originalità che ne farà il marchio di fabbrica del compositore.

L’origine della raccolta *Die Schöne Müllerin* è piuttosto articolata. Il ciclo di poemetti è opera di Wilhelm Müller, poeta tedesco che frequentava gli ambienti borghesi della Berlino di inizio secolo in cui andavano diffondendosi, come in tutta l’Europa centro-

occidentale, salotti musicali e culturali sotto diversi nomi come quello di *Hausmusik*.

In uno di questi contesti, il salone della famiglia di Friedrich August von Staegemann in Berlino, Wilhelm Müller partecipa al *Liderspiele* intitolato *Rose die Müllerin* insieme con altri letterati membri della camerata: Hedwig Staegemann, padrona di casa, nel ruolo di Rose, la bella mugnaia corteggiata, Luise Hensel nel ruolo della giovane del giardiniere e Wilhelm Hensel, suo fratello, nel ruolo del Cacciatore.

Il *Liederspiel* era un genere di rappresentazione piuttosto diffuso negli ambienti borghesi del tempo ed era simile al *Vaudeville* francese. Tuttavia, a differenza delle commedie comiche e frivole francesi e delle arie artistiche delle opere italiane, il *Liederspiel* predilige materiale sentimentale, spesso patriottico, con intermezzi musicali di canto popolare. Il confine con altri generi di teatro musicale è molto fluido trattandosi di un connubio di poesia, rappresentazione teatrale e musica che perciò presenta strette somiglianze ed evidenti legami anche con il *Singspiel* tedesco e con i cicli poetici chiamati appunto *Liederkreis*. Questa piccola digressione su un genere dalla fortuna ristretta è utile per comprendere come Müller abbia concepito la *Schöne Müllerin*, le cui prime 15 poesie nascono tra il 1816 e il 1817, biennio di fioritura del *Liderspiele* *Rose die Müllerin*.<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> M. Camogliano, "Die Schöne Müllerin" di Schubert, *Il ciclo che ha cambiato la storia dei Lieder*, 2018 in <https://www.quinteparallele.net/author/matteo-camogliano/> (14/10/2022)

Già nel 1819, il pianista e compositore Ludwig Berger, anch'egli membro attivo del salone sociale berlinese dove conobbe sicuramente Müller, aveva composto la musica per un ciclo di dieci Lieder per solista e pianoforte, dal lungo titolo *Gesänge aus einem gesellschaftlichen Liederspiel die Schöne Müllerin*, op.11 dell'autore, i cui testi sono tratti in numero di 5 da quelli di Müller, mentre la restante metà sono autografi degli altri partecipanti al circolo, in particolare di Luise Hensel, Hedwig Staegemann e Wilhelm Hensel. Quello di Berger è solo il primo di una lunga serie di intonazioni delle poesie mülleriane da parte di diversi compositori. Berger era, tra le altre cose, maestro di pianoforte di Fanny Mendelssohn, sorella del noto Felix e moglie di Wilhelm Hensel, la quale sfruttò a sua volta tre poesie della *Schöne Müllerin* per comporre tre Lieder nel 1823.<sup>5</sup>

Il 1823 è anche l'anno della pubblicazione del ciclo da cui sono tratti alcuni lieder oggi presentati: *Die Schöne Müllerin* di Franz Schubert, che sceglierà 20 dei 25 Lieder di Müller dalla versione del ciclo nel frattempo edita nella sua forma definitiva del 1821, all'interno di una raccolta più ampia intitolata *Siebenundsiebzig Gedichte aus den hinterlassenen Papieren eines reisenden Waldhornisten*, "77 poesie dai fogli lasciati di un cornista viaggiatore", il cui sottotitolo recita, secondo il gusto romantico "da leggersi in inverno".

Occorre inoltre specificare come la figura del mugnaio innamorato sia con ogni probabilità la rappresentazione stessa dell'amore non corrisposto che Wilhelm Müller provava verso Luise, situazione sentimentale analoga anche a quella di Ludwig Berger, da cui

---

<sup>5</sup> *Ivi*.

capiamo perché anch'egli abbia trovato ispirazione nei Lieder del Müller.

La figura protagonista del ciclo è quella di un giovane mugnaio che narra in prima persona il suo amore per una giovane e bella mugnaia, la quale al contrario non interviene mai in modo diretto e non ricambia il sentimento del primo. La passione amorosa del giovane, a causa del rifiuto ricevuto e dell'avvento di un rivale, diviene dolore, portando il giovane a cercare rifugio e ristoro dapprima nella natura, poi nella morte, unica via di fuga.

La natura funge dunque da specchio per le emozioni del protagonista e ne riflette infatti la coscienza, personificandosi nel ruscelletto, *Bachlein*, unico interlocutore del mugnaio, cui egli confida i propri sentimenti e le proprie delusioni, fino ad abbandonarsi all'abbraccio della morte nei suoi flutti.

Il *ruscello*, presente come elemento di dialogo anche nel Liederkreis successivo di Schubert, *Die Winterreise* (1828, nuovamente su testi di Wilhelm Müller), è l'elemento legante di tutta la raccolta, e unito alla tematica dell'amore infelice genera un'interessante riflessione che attraversa tutta la storia della musica e presenta importanti rimandi con la letteratura.

È evidente come l'argomento amoroso dei Lieder mülleriani sia conforme ad un gusto tutto europeo per il romanzo che si sviluppa e cresce a dismisura proprio sul finire del diciottesimo secolo e con l'inizio del successivo.

Johann Wolfgang von Goethe è indubitabile modello di riferimento ed influenzatore delle generazioni future, in particolare con il suo

romanzo epistolare, seppure in maniera non altrettanto incombente come per l'eredità beethoveniana.

*I dolori del giovane Werther* è l'opera letteraria forse più fortunata e rivoluzionaria di Goethe. Si tratta appunto di un romanzo epistolare, genere molto noto e diffuso nell'Europa del Settecento, la cui tradizione vede grandi nomi come Richardson, Smollet, Montesquieu, Laclos, Balzac e Rousseau. Il suo fortunato *Julie, ou la Nouvelle Heloise* è un romanzo epistolare che rientra nella struttura formale detta, con una metafora musicale, "sinfonica", in cui ovvero i fatti vengono narrati al lettore attraverso le missive di più personaggi, e dunque letti ed interpretati secondo differenti punti di vista. Al di là dell'aspetto evidente delle passioni, rappresentate per la prima volta con toni decisamente erotici e quasi scandalosi, è utile alla nostra analisi evidenziare il rapporto tra uomo e natura che sussiste nell'opera di J.J. Rousseau e confrontarlo con le medesime relazioni nei successivi romanzi di questo genere. Questa dicotomia nell'*Heloise* è intesa in maniera tipicamente rousseauiana secondo una visione di tipo positivo, caratteristica appunto del pensiero filosofico dell'autore, per cui la Natura, *mater*, è essenzialmente buona verso l'uomo.

Agli antipodi la visione foscoliana di questa dialettica all'interno de *Le ultime lettere di Jacopo Ortis*, romanzo anch'esso epistolare ma distante anni luce dal precedente francese dal punto di vista contenutistico e formale. La forma muta, come già nel Werther, da quella "sinfonica" a quella "monodica", in cui i fatti vengono narrati sì attraverso la corrispondenza, ma il lettore non vede mai le risposte del destinatario, pur conscio della loro esistenza. In tal modo, e attraverso le delucidazioni di uno pseudo-editore,

narratore diegetico, dunque partecipe ma mai onnisciente, chi legge è obbligato ad immedesimarsi totalmente nel protagonista, nella sua visione dei fatti e nei suoi sentimenti. Lo stesso contenuto, apparentemente conforme alla tradizione, quella di un amore infelice, è in realtà profondamente mutato. Qui il rapporto tra uomo e natura non è più figlio della ragione illuminista, semmai del disincanto e della sfiducia verso la società e la politica, pertanto, è permeato di un pessimismo già quasi leopardiano, per cui la Natura, come ne *La Ginestra* e nel *Dialogo con l'Islandese*, appare matrigna e crudele, e anche i momenti idillici e contemplativi sono sempre soppiantati da visioni orride che aumentano la disperazione dell'anima.

La via di mezzo tra questi due mondi e modi interpretativi sta proprio nel romanzo goethiano, il *Werther*, ed è qui che si ricollega anche la nostra raccolta di lieder. Nell'opera in lingua tedesca avviene lo scarto tra la tradizione illuminista a modello di Rousseau e la futura generazione romantica, grazie al recupero della forma monodica, più efficace per coinvolgere il lettore, e all'inserimento nella vicenda amorosa di connotati sociali del tempo, in particolare il disagio e l'alienazione di Werther verso la nascente borghesia come verso l'aristocrazia. La stessa visione della Natura assume i caratteri che saranno tipici del romanticismo: accanto a momenti ancora arcadici e di idillio pastorale subentra in massa il gusto per l'orrido, il sublime, il selvaggio, connotati che vanno sotto il nome di primitivismo o ossianismo. Tuttavia, questi elementi non sono ancora preponderanti e caricati di pessimismo come nell'*Ortis*, ma seguono una parabola che procede parallela al corso della vicenda amorosa e dei sentimenti del giovane innamorato. Dunque, dalla



tiepida primavera in cui si apre il romanzo, con i suoi paesaggi sereni, si prosegue nell'estate, esplosione di gioia e di colori, culmine della passione, per poi dirigersi verso l'autunno, in cui l'anima inizia ad ingiallire lentamente, fino a precipitare nel grigiore e nel gelo dell'inverno, in cui il protagonista si dà la morte. Così nel Liederkreis di Müller, la natura gioviale e sorridente dei primi canti si carica, progressivamente, dei sentimenti e delle emozioni del mugnaio che facendosi sempre più cupi la fanno apparire sempre meno accogliente e più ostile, tanto che lo stesso colore verde diventa simbolo di malvagità e il ruscello, come uno specchio, riflette l'animo dell'innamorato che, come Narciso, infine vi annega cadendoci dentro, ma in questo caso a causa della disperazione, come unica via di fuga dal dolore.

#### *Influenze su Müller e Schubert*

È molto probabile, pertanto, alla luce della grande influenza che ebbe il Werther in ambito letterario ed artistico nell'ambiente mitteleuropeo, che anche Wilhelm Müller e Franz Schubert ebbero modo di conoscere approfonditamente l'opera di Goethe ed apprezzarne, traendone spunto, le tematiche amorose e le frequenti vedute paesaggistiche di sapore primitivistico.

Meno congetturale è invece l'esplicito riferimento ad una serie di componimenti dello stesso Goethe, le Ballate del mulino, tra cui *Der Edelknabe und die Müllerin*, che presenta nel suo incipit le stesse parole di un Lied della raccolta mülleriana: Wohin, wohin? / Schöne Müllerin!

Schubert, del resto, non cela l'amore per Goethe, visti i numerosi Lieder dell'autore da lui messi in musica.

Giustificato il contesto letterario, la tematica amorosa e lo sfondo naturalistico, da quest'ultimo emerge in particolare il ruscello come elemento centrale del paesaggio sonoro-letterario, che come anticipato rimanda dal punto di vista della storia della musica ad un grande numero di confronti.

L'elemento acquatico ha in musica un ruolo molto importante, essendo stato spesso fonte di ispirazione ed oggetto di tentata imitazione.

*Des Müllers Blumen* è l'unico dei Lieder mülleriani ad essere stato musicato sia da Schubert che da Ludwig Berger e Fanny Mendelssohn, dunque, lo si può ritenere fortunata fonte d'ispirazione per i compositori. I "Fiori del mugnaio" sono quelli che il protagonista vorrebbe piantare sotto la finestra dell'amata, portandoveli dalle rive del ruscello. Analogamente al clima romantico del lied precedente, anche questo è colmo di figure classicheggianti come l'accostamento tra gli occhi azzurri della ragazza e il colore dei "non ti scordar di me", che al mattino sono bagnati di rugiada, ovvero delle lacrime del giovane. Queste lacrime sono le stesse del canto successivo, *Tränenregen*, in cui ancora protagonisti sono i fiori azzurri (cioè gli occhi) ed il ruscello.

In *Pause* Schubert abbandona decisamente il riferimento anche minimo ad una forma strofica, per valorizzare una scrittura musicale di tipo continuo, che si va adattando e modellando ai versi e al significato delle parole (una sorta di *Durchkomponiert* ante litteram). L'accompagnamento, al basso, presenta per lunghi tratti un effetto coloristico di carattere molto popolareggiante, consistente in una sorta di bordone formato da due note che creano tra loro una

quinta vuota, conferendo una sensazione di incompiutezza e sospensione al discorso musicale. Il componimento è formato da due sole strofe, piuttosto lunghe, ma il compositore per l'appunto scrive basandosi su ciò che viene descritto verso per verso. Così alle parole del quarto verso "L'acuto dolore della mia nostalgia", dopo la descrizione iniziale del liuto in disuso appeso alla parete, corrisponde una modulazione dalla tonalità maggiore alla relativa minore. Così la seconda parte, che inizia al nono verso dopo una corona e cadenza del pianoforte, recita "Ah, com'è grande il peso della mia felicità", presenta un nuovo incremento dal punto di vista armonico con una serie di accordi dissonanti suonati molto forte. La seconda strofe ripresenta con una sorta di ripresa il tema iniziale, tuttavia, questa volta si interrompe nuovamente su una corona, che porta ad una modulazione del tutto singolare, presentando la stessa linea tematica, ma alla tonalità un tono più bassa rispetto a quella principale (dunque non una tonalità "vicina", come si dice nel linguaggio armonico). Il tono discendente in musica è sinonimo di tristezza, rappresentazione della resa dell'uomo davanti alle difficoltà, specialmente a partire dal romanticismo tedesco e con una grande fortuna per tutto il secolo fino ad autori come Wagner e Mahler; dunque, anche in questo caso è strumento armonico utilizzato da Schubert per rendere al meglio il significato in questione. In sostanza questo è lo schema armonico degli ultimi brevi ma densi quattro versi (gli ultimi due ripetuti):

*Warum ließ ich das Band auch hängen so lang?*

Perché ho tenuto appeso anche il nastro tanto a lungo? (La bemolle maggiore)

*Oft fliegt's um die Saiten mit seufzendem Klang.*

Spesso svolazza sulle corde con suono lamentoso.

*Ist es der Nachklang meiner Liebespein?*

È l'eco delle mie pene d'amore? (La bemolle minore)

*Soll es das Vorspiel neuer Lieder sein?*

O deve fungere da preludio a nuovi canti? (Si bemolle maggiore)

(transizione a Sol minore)

*Ist es der Nachklang meiner Liebespein?*

È l'eco delle mie pene d'amore? (La bemolle minore)

*Soll es das Vorspiel neuer Lieder sein?*

O deve fungere da preludio a nuovi canti? (Si bemolle maggiore)



A. Bruck. J. N. P. 1840.

*Der Neugierige.*

<i>Ich frage keine Tante, Ich frage keinen Onkel, Sie können mir alle nicht sagen, Was ich erleben soll.</i>	<i>O Mädchen meiner Liebe, Wie bist du heute so freundlich! Willst du mir Eines wissen, Ein Wortchen aus und zu.</i>
<i>Ist ein ja auch kein Geheimnis, Die Tante hat es mir doch, Aber Du bist mir nicht so Gut wie mein Onkel.</i>	<i>Ich kenne das eine Wortchen, Das auch heißt Nein, Die beiden Wortchen kenne ich Die ganze Welt mit ein.</i>

*O Mädchen meiner Liebe,  
Wie bist du so freundlich!  
Willst du mir Eines sagen,  
Sag, Mädchen, bist du noch?*

1840 von Franz Schubert.

Stampa ottocentesca con l'immagine di Schubert  
protagonista del lied *Der Neugierige*

Il ruscello, che scorre silente e sotterraneo in tante composizioni schubertiane, torna nel Lied “Il curioso”, *Der Neugierige*, taciturno e misterioso rispetto ai primi canti della raccolta, e sembra non voler dare sollievo al tormento del giovane innamorato, non pronunciando quel sì che egli attende in risposta al dubbio sull’amore della giovane. La reticenza è suggerita da un momento di silenzio che precede la terza strofe, diretta esplicitamente al ruscello, oltre che dal breve e triste postludio che conclude il Lied dopo la faticosa domanda: “lei mi ama?” che si perde nel vuoto. Questo Lied, così come *Des Müllers Blumen* e *Die liebe Farbe*, più avanti nella raccolta, è stato messo in musica anche da Fanny Mendelssohn, sorella di Felix, nello stesso anno della pubblicazione schubertiana, il 1823.<sup>6</sup>



---

<sup>6</sup> *Ivi*. Per ulteriori approfondimenti e indicazioni bibliografiche, cfr. tra gli altri, S. Stöckle, *Mare, fiume, ruscello. Acqua e musica nella cultura romantica*, ISBN (online) 978-88-6453-712-2, CCBY-NC-ND 4.0, 2018, Firenze University Press.

## I Poeti



### *Johann Ludwig Wilhelm Müller*

Poeta tedesco, nato il 7 ottobre 1794 a Dessau e morto il 30 settembre 1827 nella città natale. Oriundo d'una famiglia di artigiani crebbe in un'atmosfera di grande libertà intellettuale e sentimentale: aperto alle bellezze del paesaggio e sino dalla fanciullezza dedito alla poesia. Nel 1812 s'iscrisse all'università di Berlino, che abbandonò l'anno dopo per arruolarsi volontario nell'esercito prussiano. Dal 1814 sino al 1816 è di nuovo a Berlino: sono due anni di studio intenso (del 1816 è la sua *Blumenlese aus den Minnesingern*), di rapidi successi di società, di rinato ardore poetico. Con alcuni compagni d'arme egli fa parte d'un cenacolo letterario che nel volume collettivo *Bundesblüten* (1816) pubblica anche alcune sue poesie. Ai giuochi poetici d'un salotto berlinese, dove al M. era riservato il compito del Müller "mugnaio", risalgono i suoi famosi *Müller-Lieder*, pubblicati nel 1824. Accogliendo l'invito del barone Sack iniziò, nel 1817, un viaggio in Oriente; a Roma, tuttavia, si separò dal compagno; spinto dal fascino che esercitarono su lui la vita e il paesaggio romano. Frutto del soggiorno a Roma e nei dintorni (ad Albano trascorse l'estate del

1818) è l'opera scritta con penetrante vivacità *Rom, Römer und Römerinnen* (voll. 2, 1820).

Ritornato in Germania fu, negli ultimi anni della sua breve vita, professore di lingue classiche al ginnasio di Dessau.

Appartengono a questo periodo: i *Siebenundsiebzig Gedichte aus den hinterlassenen Papieren eines reisenden Waldhornisten* (voll. 2, 1821-1824); e furono aperta testimonianza del suo "filellenismo" i *Lieder der Griechen* (5 fasc., 1821-24). I *Lieder der Griechen* che sono oggi pressoché dimenticati, tuttavia ai tempi dell'entusiasmo per il risorgimento greco ebbero una grandissima rinomanza. Alla stessa temperie artistica appartiene la traduzione dei canti neogreci raccolta dal Fauriel (*Neugriechische Volkslieder*, 1825); infine alcune opere in prosa: le novelle *Der Dreizehnte* del 1826 e *Debora* del 1827.

Lasciò opere di erudizione nel campo della filologia classica e della germanistica, pubblicando un'antologia di *Minnesinger*, 1816, e la *Bibliothek der Dichtungen des 17. Jahrhunderts*, 10 voll., tra il 1822 e il 27. Ebbero molta notorietà i canti popolareggianti raccolti nella già citata Antologia del 1821. Alcuni fra i suoi canti furono più volte musicati; da ricordare i cicli *Die schöne Müllerin* e *Winterreise*, immortalati grazie alla musica di Franz Schubert. La fama del Müller è oramai affidata unicamente ai *Müller-Lieder*, ed è indissolubilmente legata al nome di Franz Schubert, loro interprete impareggiabile. Tuttavia l'enorme popolarità di questi *Lieder* non è dovuta unicamente all'arte del loro compositore: portati dalle melodie schubertiane, essi non hanno perso per nulla il loro sapore

schiettamente popolare, la loro freschezza primigenia e l'insinuante semplicità.<sup>1</sup>



### *Johann Wolfgang von Goethe*

Poeta, narratore, drammaturgo tedesco (Francoforte sul Meno 1749 - Weimar 1832). Genio fra i più poderosi e poliedrici della storia moderna, si manifestò in un'epoca in cui ormai risultava operante la consapevolezza d'una acquisita libertà di sentimenti e di espressione; gli fu quindi spontaneo rendersene partecipe e anzi incrementarla segnando un cambiamento radicale nella coscienza culturale tedesca ed europea. Definito "olimpico" per il suo equilibrio, per esso esaltato e anche censurato, e talora persino schernito, di questo equilibrio non fece oggetto di soddisfatta fruizione bensì oggetto ambizioso d'una continua, tutt'altro che olimpica ricerca, operata nei varî campi d'interesse, negli studi scientifici, nell'azione pubblica e soprattutto nella produzione poetica. Cresciuto in un ambiente assai scelto, ebbe un'educazione

---

<sup>1</sup> Per approfondimenti sull'opera del poeta e saggista, cfr. tra gli altri, W.M. Hake, *Leben und Dichten*, Berlin 1908; F. Flamini, *W. Müller a Roma*, Pisa 1908; G. Caminade, *Les Chantes des Grecs et le philhellénisme de Wilhelm Müller*, Paris 1913; H. Lohre, *Wilhelm Müller als Kritiker und Erzähler*, Leipzig 1927



adeguata, e già a 16 anni era a Lipsia per studiarvi diritto. Nel clima illuministicamente aperto della città fornì le sue prime prove poetiche secondo la moda anacreontica promossa da F. Hagedorn e Ch.M. Wieland, così, nel 1767, scrisse in alessandrini la commedia pastorale *Die Laune des Verliebten* (I capricci dell'innamorato), che è la prima professione d'un amore agitato e irritabile. Sulla stessa linea, tornato a Francoforte, nel 1769 scrisse la commedia d'ambiente *Die Mitschuldigen* (I correi), quadro acuto e scettico del mondo borghese. Marginali composizioni poetiche, raccolte in *Buch Annette* (Libro per Annette) e in *Neue Lieder* (Canti nuovi) fanno avvertire, oltre la moda, la ricerca d'un senso inconsueto della natura. Una grave malattia lo dispose a subire l'influsso della religiosità pietistica della madre e ancora di più dell'amica di lei, Susanne von Klettenberg, che lo orientò a cercare, come poi sempre fece, l'orma del divino nel segreto della natura.

Nel 1770 si trasferì a Strasburgo per terminarvi gli studî; tra le esperienze decisive che ivi compì spiccano l'incontro "fatale" con J. G. Herder e le sue teorie su storia e natura, creatività individuale e divenire universale, e la lettura di Shakespeare, che segnarono la prodigiosa produzione del successivo quinquennio. Ne sono testimonianza i *Sesenheimer Lieder* (Canti di S.), dettati dall'amore per Friederike Brion, nel loro insieme atto esplicito di adesione al movimento dello *Sturm und Drang*; la grossa cronaca drammatizzata, d'impronta shakespeariana, *Die Geschichte Gottfriedens von Berlichingen mit der eisernen Hand* (Storia di G. di B. dalla mano di ferro, 1771), poi (1773) rielaborata col titolo di *Götz von Berlichingen*, vasto e farraginoso affresco di argomento nazionale. A questi, però, si affiancano inni a sfondo cosmico-

panteistico, che sono testimonianze inequivocabili d'un sentimento integralmente aperto a un'esperienza di totalità, sull'onda d'un ardore creativo che Goethe non avrebbe conosciuto mai più. Nel recupero del popolare, scrisse le satire carnevalesche *Jahrmarktsfest zu Plundersweilern* (Festa della fiera di Pl., 1773) e *Ein Fastnachtsspiel vom Pater Brey* (Una rappresentazione carnevalesca di Padre Pappa, 1773); una farsa di forte anche se non limpida accentuazione critica (*Satyros*, 1773); un'epica religiosa che sferza il filisteismo delle chiese (*Der ewige Jude*, L'ebreo errante, 1774). Prova d'uno stato d'animo di disagio, a lungo insanabile, per il colpevole abbandono di Friederike Brion è *Clavigo* (1774), tragedia della fanciulla abbandonata dall'amato più per leggerezza che per responsabile scelta. Di lì a poco *Stella* (1775), dramma d'un uomo che con pari intensità ama due donne, denuncia l'aspirazione alla libertà sentimentale. In tale spirito nacque anche l'opera conclusiva e più fortunata di questa felice stagione, il romanzo epistolare *Die Leiden des jungen Werthers* (I dolori del giovane Werther, 1774), appassionata storia di una delusione amorosa che si conclude con il suicidio del protagonista; essa, in un'epoca segnata da un sentimentalismo esorbitante, conobbe un immediato, clamoroso successo. Intanto si era già affacciato nello spirito di Goethe il tema del Faust, che lo accompagnerà ossessivamente sino agli ultimi giorni della sua lunga vita.

Tornato a Francoforte al termine degli studi, nell'autunno del 1775, lasciò, questa volta definitivamente, la città natale per stabilirsi alla corte di Weimar. Entrato nelle simpatie della famiglia ducale, fu nominato consigliere segreto e quindi ministro, ottenendo infine il titolo nobiliare. Il primo decennio trascorso a Weimar fu di relativo

silenzio poetico e d'intensa attività pratica. Il contatto costante coi problemi della vita lo sospingeva, piuttosto, verso le scienze naturali. Si occupò di geologia e di mineralogia (fra l'altro scrisse il trattato *Über den Granit*, Sul granito, 1784), passò all'anatomia, scoprendo nello stesso 1784 l'osso inframascellare; fu attratto infine dalla botanica e dalla storia naturale, in cui la sua riflessione trovava testimonianza di quella immanenza del divino che aveva già avvertito in forma intuitiva. Si compiva così la maturazione di quel panteismo cui del resto già da tempo aderiva. La produzione letteraria di questo periodo si può considerare limitata alle liriche e all'atto unico *Die Geschwister* (I fratelli, 1776), ispirati a Charlotte von Stein, donna di grande cultura alla quale Goethe fu legato per dieci anni e che influì profondamente sulla sua formazione. Nell'autunno del 1786, il viaggio in Italia si configura quasi come una fuga e segna un passaggio decisivo per la vita e l'ispirazione del poeta. Nel "paese dei limoni", l'Italia classica del meridione e, più ancora, Roma, trovò realizzata quella sintesi di natura e arte, passato e presente, spiritualità e sensualità verso cui era proteso, e sentì rifiorire tutte le aspirazioni poetiche che il decennio attivistico di Weimar aveva in buona parte represso. Nel giugno del 1788 tornò a Weimar e il suo cambiamento gli procurò accoglienze decisamente fredde. Interruppe la relazione con la signora von Stein, e iniziò la convivenza con la giovane e umile Christiane Vulpius, che sposò solo nel 1806 pur avendone avuto, fin dal 1789 un figlio, August, morto poi a Roma nel 1830. L'operosità creativa che era esplosa in Italia continuò a Weimar, in una stagione contrassegnata dal succedersi di opere quasi tutte ad alto livello. In Italia aveva portato a termine l'*Egmont* (1787), dramma della libertà dell'uomo che

soccombe solo davanti alle forze del mondo esteriore e nemico, e ultimata la stesura in versi della *Iphigenie in Tauris*, testimonianza di un umanesimo ormai pienamente maturato, fusione perfetta di grecità e cristianesimo. Fu terminato invece a Weimar il *Torquato Tasso*, dramma di anime in cui gli elementi autobiografici. Frutto dell'esperienza italiana, e in particolare romana, furono anche le *Römische Elegien* (1788-89), che nella fusione di classicità formale e sensualità di immagini segnano nel modo più palese il taglio fra questa e la precedente stagione poetica; ad esse seguiranno, dopo un nuovo, meno fortunato viaggio in Italia, i *Venetianische Epigramme* (1790). Dopo lo scoppio della Rivoluzione francese, Goethe, da un lato dichiarò apertamente il proprio disprezzo verso gli ipocriti fautori del nuovo corso, dall'altro però fu egli stesso profondamente turbato dalla Rivoluzione, con sentimenti misti di adesione ai suoi principî e apprensione per il suo corso.

Intanto, nel 1794 si era creato il sodalizio con J.C.F. Schiller che, durato fino alla morte di quest'ultimo (1805), nel decennio definito per eccellenza classico, portò a reciproco arricchimento le due personalità, pur tanto diverse per estrazione e per temperamento. Per il Nostro, l'amicizia con Schiller significò una coscienza della propria missione poetica pienamente riconquistata. Sulla rivista di Schiller, «Die Horen», G. pubblicò, nel 1795-97, le *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* (Conversazioni di emigrati tedeschi), specie di piccolo Decameron, prototipo del genere ancora inedito della novella classica; vi pubblicò anche il *Märchen* (Fiaba), da cui tanto dipese la fiabistica romantica. La solidarietà fra i due giunse persino alla scrittura in comune, da cui nacque la raccolta di *Xenien* (Doni ospitali, 1797), epigrammi di aspra censura ai letterati

contemporanei. Sia pure per pochi numeri, anche Goethe pubblicò una sua rivista, «Die Propyläen» (1798-1800), in cui propagandò il suo verbo classicistico. Come teorico, pur fornendo prove di alto interesse, per esempio il saggio *Winckelmann und sein Jahrhundert* (W. e il suo secolo, 1805), non riuscì sempre a evitare l'insidia dell'accademismo, in cui del resto incorse anche una certa produzione poetica: è il caso della frammentaria tragedia *Helena*, del 1800, poi rifiuta nella seconda parte del *Faust*, e dell'epos *Achilleis*, del 1799, concepito come continuazione dell'*Iliade*. L'interesse per il classicismo lo spinse a riprendere anche i due temi per antonomasia "goethiani", quello di *Wilhelm Meister* e di *Faust*. Già prima del viaggio in Italia il Nostro aveva iniziato, e poi sospeso, un vasto romanzo a sfondo autobiografico: il cui manoscritto fu ritrovato solo nel 1910; era la narrazione realistica delle esperienze di un giovane della buona borghesia innamorato del teatro. Nel 1794 ne riprese il tema e nel 1796 uscì una compiuta stesura del romanzo sotto il titolo *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (Gli anni di noviziato di W. M.), capolavoro del genere tipicamente tedesco del romanzo di formazione e, nello stesso tempo, quadro vivace di tutta un'epoca. Al *Faust* si era dedicato fin dal 1772, e nel 1775 era pronta una prima e incompleta stesura, il cosiddetto *Urfaust* (il cui ritrovamento è avvenuto solo nel 1887), una delle opere più legate alla poetica dello Sturm und Drang. Mutilo delle scene terminali era anche il primo *Faust* (*Faust. Ein Fragment*, 1790) e, solo nel 1808, uscì la redazione definitiva della prima parte *Faust. Der Tragödie erster Teil*, dopo un lavoro frazionato lungo l'arco di un decennio. Per il poeta, ormai giunto all'età matura, si trattava di un'acquisizione di recupero, e la dedica con cui si apre il monumentale edificio poetico

rievoca le figure del dramma come emergenti da un passato lontano. L'immediatezza della presenza di Mefistofele, il ritmo serrato della tragedia di *Gretchen* delle precedenti stesure, sono andati perduti; ma la prospettiva su cui il dramma si apre ha finalmente raggiunto l'estrema vastità significativa del grande dramma simbolico, che coinvolge le potenze divine e demoniache e attinge dimensioni cosmiche, eppure rimane sostanzialmente dramma psicologico dell'uomo che non può rinunciare alla sua volontà di dominare il mondo.

Con la morte di Schiller (1805) e la catastrofe nazionale di Jena (1806), si era aperta la lunga stagione della senilità. Allo sconforto e all'isolamento aveva reagito immergendosi negli studi scientifici, in particolare sull'ottica, senza con questo rallentare l'intensità della produzione letteraria. Allo stesso anno del *Faust* appartiene il dramma allegorico *Pandora*, e nel 1809 vide la luce *Die Wahlverwandtschaften* (Le affinità elettive), esemplare romanzo sulla passione amorosa vissuta in età adulta. La profondità dell'analisi psicologica e la tensione della vicenda sono sorrette da una scrittura perfettamente sorvegliata che asciuga senza offuscare il pathos che attraversa l'intera narrazione. Dopo una laboriosa gestazione uscì nel 1819 il *Westöstlicher Divan* (Divano occidentale orientale), dettato anzitutto dall'amore, tanto forte quanto dolorosamente votato a una cosciente rinuncia, per Marianne von Willemer, giovanissima poetessa. È il solo complesso di poesie pubblicato da Goethe in unico volume, e costituisce l'eccezionale testimonianza di una volontà e di una capacità di rinnovamento che attingevano alle più varie esperienze di vita e di cultura, recuperate attraverso un procedimento selettivo accorto e costante. Anche lo stile, non più

immediato e plastico, è divenuto rarefatto e sfiora talvolta il sublime nella mediazione fra la vivacità del sentimento e l'amaro dell'acquisita saggezza. Goethe, nel frattempo, si era reso conto, dopo i due incontri con Napoleone, nel 1808, dell'importanza ormai storica della sua persona. All'avvento della Restaurazione, in un mondo che riconosceva sempre meno come proprio, sentì doveroso tornare indietro per fissare indelebilmente la sua personale storia. Non scrisse una vera autobiografia, ma ne lasciò ampî e spesso suggestivi squarci in *Dichtung und Wahrheit* (Poesia e verità, 1809-14 e 1830), che, pur coprendo solo gli anni fino al 1775 e senza essere sempre cronachisticamente attendibile, assunse il significato di documento storico, cioè d'interpretazione di un'intera epoca. Per alcuni aspetti documento ancora più suggestivo, anche se stilisticamente meno accurato, fu l'*Italienische Reise* (Viaggio in Italia, 1816-17, 1829), che ancora oggi gode di enorme fortuna.

Nonostante i frequenti attestati di stima da tutta Europa e l'omaggio di uomini come Byron e Manzoni, Goethe conobbe negli ultimi anni l'amarezza dell'isolamento quasi integrale nel nuovo clima culturale creatosi con il Romanticismo, a lui radicalmente estraneo. Nel riprendere ancora una volta i temi di Meister e di Faust, volle testimoniare e verificare globalmente la sua esperienza di poeta, di prosatore e di uomo confrontandosi con un mondo in cui non era possibile ripristinare quell'umanesimo integrale che era stato l'ideale del Rinascimento. Il *Wilhelm Meisters Wanderjahre* ("Gli anni del pellegrinaggio di W. M.", 1829) rivela la disponibilità e l'interesse del Nostro per le esigenze di un assetto sociale nuovo, ma reca un sottotitolo sintomatico, *Die Entsagenden* (I rinuncianti). L'ultimo Faust fu elaborato tra il 1825 e il 1831, con la dolorosa

parentesi della morte del figlio e di una grave malattia da cui Goethe si riprese, forse, per la estrema determinazione di portare a compimento l'"opera della sua vita". La seconda parte del Faust (*Faust. Der Tragödie zweiter Teil*) fu pubblicata pochi mesi dopo la morte di Goethe, per sua esplicita volontà. Egli era certo che non avrebbe ricevuto comprensione da parte di contemporanei, e non s'ingannava: in generale il clima intellettuale e politico degli anni della Restaurazione non era fatto per recepire un autore che sembrava fossilizzato su posizioni esclusive e in ogni modo antiquate. Nonostante la varietà e disparità d'opinione dei suoi innumerevoli critici (tra cui Hauptmann, Hofmannsthal, George, Hesse, Th. Mann), è unanime il giudizio che lo riconosce campione geniale dell'autonomia individuale, nel solco di una cultura di cui ha saputo raccogliere e incrementare la grande eredità.<sup>2</sup>

Prima di fornire delle notizie bio-bibliografiche sugli altri letterati che hanno composto le liriche musicate da Schubert che ascolteremo stasera, ci preme fornire, a chi legge, un elenco (titolo e primo verso) delle liriche musicate da Schubert e scritte da Goethe, per fornire, sia ad un primo impatto visivo, che a chi desideri ritrovarne testi e musiche, la testimonianza, inequivocabile, dell'ammirazione sconfinata e dei motivi d'ispirazione che il musicista viennese trovò nel Sommo Poeta.

---

<sup>2</sup> <https://www.treccani.it/enciclopedia/johann-wolfgang-von-goethe> (14/10/2022)



*Ach neige du Schmerzensreiche*  
*Ach um deine feuchten Schwingen*  
*Ach, wer bringt die schönen Tage*  
*Als ich still und ruhig spann*  
*Am Flusse, D. 160*  
*Am Flusse, D. 766*  
*An den Mond, D. 259*  
*An den Mond, D. 296*  
*An die Entfernte, D. 765*  
*An die Türen will ich schleichen*  
*An Mignon, D. 161 [a-b]*  
*An Schwager Kronos, D. 369*  
*Ariette der Claudine*  
*Ariette der Lucinde*  
*Arm am Beutel, Krank am Herzen*  
*Auf dem See, D. 543 [a-b]*  
*Bedecke deinen Himmel, Zeus*  
*Bundeslied, D. 258*  
*Canti dell'arpista, D. 478-480*  
*Chor der Engel, D. 440*  
*Christ ist erstanden!*  
*Claudine von Villa Bella, D. 239*  
*Da droben auf jenem Berge*  
*Dann zur tiefe nieder1*  
*Das Wasserrauscht*  
*Dem Schnee, dem Regen*  
*Der Damm zerreist*  
*Der du von dem Himmel bist*

*Der Fischer*, D. 225 [a-b]  
*Der Goldschmiedesell*, D. 560  
*Der Gott und die Bajadere*, D. 254  
*Der König in Thule*, D. 367  
*Der Musensohn*, D. 764 [a-b]  
*Der Rattenfänger*, D. 255  
*Der Sänger*, D. 149 [a-b]  
*Der Schatzgräber*, D. 256  
*Des Menschen Seele gleicht dem Wasser*  
*Des Menschen Seele gleicht den Wasser*  
*Die Liebe o Klärkens Lied*, D.  
*Die Liebende schreibt*, D. 673  
*Die Spinnerin*, D. 247  
*Durch Feld und wald zu schweifen*  
*Ein Blick von deinen Augen*  
*Erlkönig*, D. 328 [a-d]  
*Erster Verlust*, D. 226  
*Es ist doch meine Nachbarin*  
*Es schlug mein Herz*  
*Es war ein König in Thule*  
*Freudvoll und leidvoll*  
*Füllest wieder Busch und Thal*  
*Füllest wieder Busch und Thal*  
*Ganymed*, D. 544  
*Geheimes*, D. 719  
*Geistes - Gruss*, D. 142  
*Gesang der Geister über den Wassern*, D. 484  
*Gesang der Geister über den Wassern*, D. 714

*Gesang der Geister über den Wassern, D. 538*  
*Gesang der Geister über den Wassern, D. 705*  
*Gesänge des Harfners, D. 478-480*  
*Grenzen der Menschheit, D. 716*  
*Gretchen am Spinnrade, D. 118*  
*Gretchen im Zwinger, D. 564*  
*Harfenspieler, D. 325*  
*Harfenspieler, D. 478*  
*Harfenspieler, D. 479*  
*Harfenspieler, D. 480 [a-c]*  
*Heidenröslein, D. 257*  
*Heiss' mich nicht reden*  
*Heiss' mich nicht reden*  
*Hin und wieder fliegen Pfeile, D.*  
*Hoch auf dem alten Thurme*  
*Hoffnung, D. 295 [a-b]*  
*Ich bin der wohlbekannte Sänger*  
*Ich denke dein*  
*Ich wollt', ich wär ein Fisch*  
*Im Felde schleich' ich still und wild*  
*Im Felde schleich' ich still und wild*  
*Im Gegenwärtigen Vergangnes, D. 710*  
*In allen guten Stunden*  
*Jägers Abendlied, D. 215*  
*Jägers Abendlied, D. 368*  
*Johanna Sebus, D. 728*  
*Kennst du das Land*  
*Liebe schwärmt auf allen wegen, D. 239*

*Liebhaber in allen Gestalten*, D. 558  
*Lied der Mignon*, D. 877  
*Lied der Mignon*, D. 359  
*Mahadöh, der Herr der Erde*  
*Mahomets Gesang*, D. 549  
*Mahomets Gesang*, D. 721  
*Meeres Stille*, D. 215-216  
*Meine Ruh' ist hin*  
*Mich ergreift, ich weiss nicht wie*  
*Mignon*, D. 321  
*Mignon*, D. 469  
*Mignon*, D. 726  
*Mignon*, D. 877  
*Mignon II*, D. 727  
*Mignon und der Harfner*  
*Nachtgesang*, D.  
*Nähe des Geliebten*, D. 162 [a-b]  
*Nur wer die Sehnsucht kennt*  
*O gieb von weichen Pfühle*  
*Prometheus*, D. 674  
*Rastlose Liebe*, D. 138  
*Ros und Lilie morgentaulich*  
*Sah ein Knab' ein Röslein stehn*  
*Schäfers Klagelied*, D. 121  
*Schaff', das Tagwerk meiner Hände*  
*Schweizerlied*, D. 559  
*Sehnsucht*, D. 123  
*Sehnsucht*, D. 310

*Sehnsucht, D. 481*  
*Sehnsucht, D. 656*  
*Seht den Felsenquell*  
*So hab'ich wirklich dich verloren*  
*So laßt mich scheinen*  
*So lasst mich scheinen*  
*Spude dich, Kronos*  
*Suleika I, D. 720 [a-b]*  
*Suleika II, D. 717 164*  
*Szene aus Goethes "Faust", D. 126 [a-b]*  
*Tiefe Stille herrscht im Wasser*  
*Tischlied, D. 234*  
*Trocknet nicht, trocknet nicht*  
*Trost in Tränen, D. 120*  
*Über allen Gipfeln ist Ruh*  
*Über meines Liebchens Äugeln*  
*Über Thal und Fluss getragen*  
*Uf' m Bergli bin i g' sässe*  
*Und frische Nahrung*  
*Verfliesset, vielgeliebte Lieder*  
*Versunken, D. 715*  
*Voll Locken kraus ein Haupt*  
*Von allen schönen Waaren*  
*Wandrer's Nachtlid, D. 224*  
*Wandrer's Nachtlid, D. 768*  
*Was bedeutet die Bewegung*  
*Was hör'ich draussen vor dem Thor*  
*Was zieht mir das Herz so?*

*Wenn der uralte heilige Vater*  
*Wer kauft Liebesgötter?, D. 261*  
*Wer nie sein Brot mit Tränen ass*  
*Wer reitet so spät*  
*Wer sich der Einsamkeit ergibt*  
*Wie anders, Gretchen, war dir's*  
*Wie im Morgenlänze*  
*Wie kommt's das du so traurig bist*  
*Willkommen und Abschied, D. 767 [a-b]*  
*Wonne der Wehmut, D. 260*

Schubert ha composto oltre 600 Lieder su testi di oltre 90 scrittori: quelli musicati sui versi di Goethe fecero un tale effetto tra i suoi amici che Josef Edler von Spaun tentò di risvegliare l'interesse del poeta per il musicista. Non sapremo mai, verosimilmente, le ragioni del silenzio di Goethe, della sua mancata risposta alle lettere che gli furono inviate a Weimar da Spaun e da Schubert. Comunque siano andate le cose, c'è una sproporzione enorme tra il silenzio dell'«Olimpico» e l'altissimo valore musicale delle composizioni schubertiane, afferma il critico Marco Riboni nella recensione ad un interessante contributo, in lingua italiana, sui rapporti tra Schubert e Goethe.<sup>3</sup> Il saggio *Schubert e Goethe, tra Classicismo e Romanticismo*, di Stefano Toffolo<sup>4</sup>, che, tra gli altri, riporta le lettere di Von Spaun e

---

<sup>3</sup> <https://www.armelin.it/CollanaBio/002.htm#LIBRO> (15/10/2022)

<sup>4</sup> S. Toffolo, *Schubert e Goethe, tra Classicismo e Romanticismo*, Armelin Musica, Padova 2008.

Schubert a Goethe e interessanti spaccati sull'epoca e la società contemporanee.

Rimane, come si può evincere dalla scelta di chi scrive che ha evidenziato, con un altro colore, le liriche con testo affine, il reiterarsi di alcuni soggetti di ispirazione che ritornano con un movimento che si riverbera nel ciclico moto che Gretchen compie muovendo l'arcolaio, immortale immagine che le semicrome affidate alla mano destra del pianoforte, nel lied omonimo, evocano magistralmente.

Mitels Metronom  $\text{♩} = 72$ . Gretchen am Spinnrade. Aus Göthe's Faust. 3

Nicht zu geschwind.

Singstimme: Mein Ruh ist hin, mein Herz ist schwer, ich finde dich, ich finde sie, nimmer und nimmermehr! Wo ich

Piano F: *pp* *arco* *pp*

C. et D. N. 767.

Handwritten on the left margin: HANSEN DMZ

F. Schubert, Gretchen am Spinnrade, Incipit

Tornando alle tematiche care al Nostro Schubert, come possiamo vedere 'ritorna' il personaggio di Mignon, simbolo di un sentimento specifico, quella *senhsucht* che è un altro topos del mondo immaginifico schubertiano, oltre ad essere altra tematica visitata e rivisitata da Goethe. Lo struggimento che è cosa altra rispetto alla nostalgia, termine, quest'ultimo, che è stato, impropriamente, utilizzato per tradurre l'ineffabile struggimento di colui che desidera sospeso tra passato e futuro e senza percepire i contorni, sfumati, del proprio desiderio dilaniato dall'inquietudine. A tal proposito segnaliamo il recente contributo di Alessandro Tenaglia, *La voce di Mignon: Viaggi nel canto tra Goethe e Schubert*, per i tipi di Diastema.<sup>5</sup> Mignon è la protagonista del romanzo goethiano *Wilhelm Meister*, accanto all'Arpista: membro di una triade che simboleggia le varie sfaccettature dell'animo umano, in cui, sospeso tra l'ineffabile espresso da Mignon e l'oscuro incantamento incarnato dall'Arpista, si muove Wilhelm, il giovane borghese in giro per il mondo alla ricerca di esperienze commerciali che sfrutta per immergersi nel mondo del teatro che lo affascina.

*La vocazione teatrale di Wilhelm Meister*, romanzo iniziato nel 1777, interrotto nel 1785 e successivamente rifuso ne *Gli Anni dell'apprendistato di Wilhelm Meister*, prima parte di una vasta narrazione di cui la seconda sarebbe stata *Gli anni di peregrinazione di Wilhelm Meister*, annovera tra i suoi personaggi la figura di Mignon che, alle soglie dell'adolescenza, incarna una solitudine e dolore cosmici esprimendone la verità assoluta e, nel contempo, il

---

<sup>5</sup> A. Tenaglia, *La voce di Mignon: Viaggi nel canto tra Goethe e Schubert*, Diastema, Treviso 2020.



disordine patologico. In Mignon, che è la voce della poesia pura e solitaria, incapace di un qualsivoglia patto con il mondo, si concentra tutto la passionalità anarchica ed anomala, l'infrazione dei tabù sociali e naturali, la follia e l'incomunicabilità. Proprio i quattro testi in versi, stupendi ed inquietanti, sono stati musicati da Schubert che, al pari di Goethe, ha eternato la figura di Mignon. Ci piace concludere questo focus con alcuni versi che Mignon pronuncia:<sup>6</sup>

[...] non spogliatemi della bianca veste/ non  
chiedono se uomo o donna sia [...]



### *Heinrich Friedrich Ludwig Rellstab*

Heinrich Friedrich Ludwig Rellstab (13 aprile 1799-27 novembre 1860) è stato poeta, musicista critico tedesco. È nato ed è morto a Berlino. Figlio dell'editore musicale e compositore Johann Carl Friedrich Rellstab, immerso nell'ambiente musicale fin dai primi anni della sua educazione, nonché abile

---

<sup>6</sup> *Ivi*, Prefazione alla Seconda Edizione.

pianista, ha pubblicato articoli su vari periodici, tra cui l'influente liberale «Vossische Zeitunge». Ha lanciato il diario musicale *Iris im Gebiete der Tonkunst*, fu pubblicato a Berlino dal 1830 al 1841. La sua esplicita critica all'influenza a Berlino di Gaspare Spontini lo portò in prigione nel 1837.

Rellstab ha avuto una notevole influenza come critico musicale e, per questo motivo, un certo potere su quale musica potesse essere utilizzata per scopi nazionalistici tedeschi a metà del XIX secolo. Poiché aveva "un effettivo monopolio sulla critica musicale" a Francoforte e data la popolarità dei suoi scritti, l'approvazione di Rellstab sarebbe stata importante per la carriera di qualsiasi musicista nelle aree in cui era presente il nazionalismo tedesco.

I primi sei lieder del Libro I del Ciclo di 14 Lieder di Franz Schubert *Schwanengesang*, nonché il primo lied del Libro II della raccolta medesima sono su testi di Rellstab che li aveva lasciati, nel 1825, a Beethoven, il cui assistente, Anton Schindler trasmetterà, per l'appunto, a Schubert<sup>7</sup>. Il suo lavoro è stato anche musicato da Franz Liszt.<sup>8</sup>

Rellstab è infine noto per aver proposto il famoso soprannome (*Al Chiaro di Luna*) alla Sonata per pianoforte n. 14 in do diesis minore, op. 27, n.2, di L. van Beethoven.

---

<sup>7</sup> Cfr. G. Johnson, in <https://www.hyperion-records.co.uk/c.asp?c=C1082> (15/10/2022)

<sup>8</sup> D. Gooley, *Il virtuoso Liszt*, Cambridge University Press, New York 2004, p.179.



## *Heinrich Heine*

Poeta tedesco (Düsseldorf 1797 - Parigi 1856), di famiglia borghese ebrea, si formò in un ambiente aperto alle istanze di rinnovamento conseguenti alla Rivoluzione francese e alla cultura illuministica. Negli anni 1816-19 si trasferì ad Amburgo, presso il ricco zio banchiere Salomon, che lo avviò senza successo alla professione di commerciante. Negli anni 1819-24 fu a Bonn, Gottinga e Berlino a compiere studi giuridici, ma dove seguì in pari tempo, e di preferenza, corsi di germanistica e di filosofia; fu in quegli anni che ascoltò le lezioni di A. W. Schlegel e conobbe Fouqué, Chamisso, Hoffmann, Grabbe. Nel 1825, pochi giorni prima di laurearsi a Gottinga, ricevette il battesimo, senza il quale gli sarebbe stata preclusa la carriera forense. Fallito ben presto quale avvocato, dopo soggiorni a Londra, a Berlino, a Monaco, ad Amburgo e per poco anche in Italia, nel 1831 si trasferì a Parigi dove rimase sino al termine della sua vita. Indesiderato politicamente in Germania, messo al bando come scrittore al pari degli appartenenti al "Junges Deutschland", cui lo si assimilava, dal tristemente famoso decreto del 1835, trascorse anni finanziariamente precari e ciò lo indusse a cercare dei compromessi col potere pubblico francese che difficilmente si conciliavano coi suoi pronunciamenti politici.

Dall'ottobre del 1834, si unì sentimentalmente a una giovane di Parigi, Eugenie Mirat, che sposò nel 1841 e a cui rimase legato fino alla morte, avvenuta agli inizi del 1856, dopo otto anni di tormenti, originati da una paralisi progressiva che lo inchiodò a quello che egli definiva il proprio "sepolcro di materassi". Heine fu sepolto nel cimitero di Montmartre. Il lungo calvario degli ultimi anni lo orientò al pessimismo, ma non lo fece sostanzialmente deviare da quell'ironico distacco che connota l'intera sua opera e in virtù del quale poté essere considerato tardo esponente del Romanticismo; corrente da cui ereditò anche la rinuncia alla ricercatezza aristocratica, la propensione al facilmente comprensibile, ma ciò che radicalmente lo distacca da esso è l'impossibilità di un recupero di memorie patrie e quindi di un ritorno al passato come a rifugio di evasione. Per questo, pur essendo il più grande poeta tedesco dell'epoca post-goethiana, ha sempre stentato a essere recepito in Germania come autenticamente tedesco quale egli invece è stato. Esordì nel 1822 come lirico (*Gedichte*), subito svelando una singolare abilità formale in un genere a lui particolarmente congeniale. Seguì la composita pubblicazione *Tragödien nebst einem lyrischen Intermezzo* (1823), contenente le due tragedie *Almansor* e *Ratcliff*, romanticamente ridondanti, prove infelici su una strada che poi subito abbandonò. Ma il contesto lirico delle due tragedie è già una convalida della sua originalità, fatta di tenerezza sentimentale, di malinconia e di umorismo. La celebrità, che fu immediata e assai vasta, gli venne di lì a poco dalla pubblicazione dei primi due volumi dei *Reisebilder* (1826-27; gli altri due seguirono nel 1829 e nel 1831), in cui egli impone le sue doti di prosatore agile e raffinatamente aggressivo, sentimentale fino alla fantasticheria e

insieme controllato fino al cinismo. Le poesie sparse nel contesto dei Reisebilder insieme con quelle già note e altre nuove furono pubblicate a parte nel *Buch der Lieder* (1827), uno dei canzonieri più preziosi di tutta la letteratura europea. Fu la definitiva consacrazione di un modo di poetare inedito, ancora romanticamente sognante e insieme distaccato da ogni eccitazione, persino elementare nel linguaggio, eppure ritmato su cadenze di squisita musicalità: anche i suoi canti ispirarono alcune fra le più belle pagine liederistiche di Schubert e Schumann. Trasferitosi a Parigi, in un ambiente più aperto, assunse la funzione di mediatore tra le due culture, svolgendo un'attività saggistica multiforme e per alcuni anni assai intensa. Spirito per sua stessa natura portato alla polemica, cadde più volte in eccessi, ma sempre attento alla dignità letteraria dei suoi interventi giornalistici. Voltando decisamente le spalle al Romanticismo che si era involuto in senso reazionario e provinciale, seguì ogni canale per esaltare l'emancipazione dello spirito, per sferzare il filisteismo, per favorire una comprensione dei popoli, in specie di quello francese e di quello tedesco, fra di loro, anche in vista di un'Europa democratica e libera. A Parigi conobbe nel 1844 il giovane Karl Marx, che era uno dei suoi tanti estimatori; ma, più che lasciarsene influenzare, subì il fascino del saint-simonismo, personalmente evolvendolo verso una concezione della vita sensualisticamente gioiosa in opposizione alla concezione cristiano-giudaica. Raccogliendo gli articoli spediti da Parigi per la «Allgemeine Zeitung» di Augusta, pubblicò i *Französische Zustände* (1832), indi, in 4 volumi, *Der Salon* (1835-40). Dal lavoro critico, a lui tanto congeniale e sempre finalizzato alla polemica, nacquero i saggi *Zur Geschichte der neueren schönen Literatur in Deutschland*

(1833), poi ripresi e coordinati in *Die romantische Schule* (1835), galleria di scintillanti e irraguardosi profili dei principali esponenti del Romanticismo tedesco; il lungo saggio *Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland* (1834), esposizione del pensiero tedesco da Lutero a Schelling, con intenti demitizzanti. Intanto, sin dal 1828 Heine veniva componendo quei canti che nel 1844 furono presentati sotto il titolo di *Neue Gedichte*, dove, rispetto a quelli precedenti, si coglie il sensibile incremento delle poesie espressamente politiche. E piglio politico hanno anche i poemetti epico-satirici *Deutschland, ein Wintermärchen* (1844), e *Atta Troll, ein Sommernachtstraum* (1847), sui costumi di vita in Germania. Il Nostro era già da alcuni anni costretto all'immobilità quando pubblicò quasi contemporaneamente (1851) il fantasioso poema *Der Doktor Faust, ein Tanzpoem*, e la nuova raccolta di liriche *Romanzero*, nelle tre parti *Historien*, *Lamentationen* e *Hebräische Melodien*, integrate da un *Nachwort*, in cui giustifica il recupero dell'esigenza di una superiore, non panteistica istanza divina. Nella stessa atmosfera si collocano i *Gedichte 1853 und 1854* (1854) e la parte di più tarda concezione delle *Vermischte Schriften* (3 voll., 1854). Postumi uscirono *Letzte Gedichte und Gedanken* (1869) e, vari anni più tardi, ciò che si è trovato delle sue memorie (*Memoiren*, 1884).<sup>9</sup>

Dopo aver tratteggiato i principali aspetti della biografia e dell'opera di Heine, giova ricordare che è stato, oltre che poeta e filosofo, l'autore di sei degli otto lieder che compongono il Libro II del Ciclo di 14 Lieder *Swanengesang* (D. 957). Questi i titoli:

---

<sup>9</sup> <https://www.treccani.it/enciclopedia/heinrich-heine> (15/10/2022)

*Der Atlas* (sol minore)  
*Ihr Bild* (si bemolle minore)  
*Das Fischermädchen* (la bemolle maggiore)  
*Die Stadt* (do minore)  
*Am Meer* (do maggiore)  
*Der Doppelgänger* (si minore)



### ***Friedrich Gottlieb Klopstock***

Friedrich Gottlieb Klopstock, nato il 2 luglio 1724 e morto il 14 marzo del 1803 è stato un poeta tedesco. La sua opera più nota è il poema epico *Der Messias* ("Il messia"). Uno dei suoi principali contributi a Letteratura tedesca era quello di aprirlo all'esplorazione al di fuori dei modelli francesi.

Nel suo tredicesimo anno, tornato a Quedlinburg, nel 1739 passò alla famosa scuola classica denominata *Schulpforta*. Qui divenne presto un esperto di versificazione greca e latina e scrisse in tedesco alcuni idilli e odi meritori. Influenzato dalla lettura della traduzione tedesca del Bodmer, del *Paradise Lost*

di John Milton, decise di cimentarsi nella stesura di un'epopea religiosa.<sup>10</sup>

Mentre era ancora a scuola, aveva già abbozzato il piano de *Der Messias* su cui si basa la maggior parte della sua fama. Arrivato a Jena come studente di Teologia, ivi curò la redazione in prosa dei primi tre canti del *Messias*. Non essendosi adattato a quell'ambiente universitario, si trasferì nella primavera del 1746 a Lipsia, dove si unì a una cerchia di giovani letterati che contribuiranno al «Bremer Beiträge». In questo periodico i primi tre canti di *Der Messias* verranno pubblicati, in forma anonima, in esametri nel 1748.<sup>11</sup>[2]

Era iniziata una nuova era nella letteratura tedesca e l'identità dell'autore divenne presto nota. A Lipsia scrisse anche una serie di odi, la più nota delle quali è *An meine Freunde* (1747), successivamente riproposto come *Wingolf* (1767). Un secondo ciclo della produzione poetica di Klopstock, difatti, è costituito dalle odi e dagli inni che, specie le odi, attraversano tutta la sua vita, dal 1747 sino agli ultimi anni, e annoverano, soprattutto tra le composizioni iniziali o comunque antecedenti la pubblicazione in volume dell'*Oden e Hymnen*, alcuni capolavori della lirica tedesca (*Auf meine Freunde, Die künftige Geliebte, Der Zürchersee, Der Eislauf, Der Rheinwein, Die Frühlingsfeier, Das Wiedersehen, Die frühen Gräber*). Respingendo ai margini della vita letteraria la figura del poeta galante e raffinato versificatore, il Nostro cantò con straordinario senso religioso della poesia i temi più vari, evitando la strofa rimata

---

<sup>10</sup> H. Chisholm, *Klopstock, Gottlieb Friedrich*, Encyclopædia Britannica (11 ° ed.). Cambridge University Press, Cambridge 1911.

<sup>11</sup> *Ibidem*.



e, progressivamente, i metri derivati dai classici, per ricorrere ai versi liberi, in cui la sua forza creativa aveva miglior gioco di esplicarsi. In seguito, lo sopraffecce un singolare scrupolo di germanicità, per cui riscrisse le sue composizioni legate agli schemi della mitologia classica, cercando per esse un fittizio aggancio alla mitologia teutonica. La stessa preoccupazione investì le opere teoriche, per cui, accanto a saggi pienamente rispondenti alla sua più personale poetica (per esempio, *Von der heiligen* del 1760), troviamo *Die deutsche Gelehrtenrepublik* (1774), ibrido codice di un'accademia poetica e culturale con pretese d'incidenza politica, con il quale Klopstock reagì al mancato riconoscimento, da parte dei regnanti tedeschi, dalla sua funzione di poeta-sacerdote nazionale. A tale funzione si richiamò anche in gran parte della sua produzione teatrale. Il primo dei suoi drammi, *Der Tod Adams* (1757), gravita verso la zona tematica del *Messias*, di cui è in qualche modo un complemento. Ancora su tema religioso, più precisamente biblico, furono i successivi e meno riusciti drammi *Salomo* (1764) e *David* (1772). Un altro ciclo costituirono i tre drammi incentrati sulla figura dell'eroe della nazione germanica, *Arminio*, *Hermanns Schlacht* (1769), *Hermann und die Fürsten* (1784), *Hermanns Tod* (1787), tentativo non riuscito di creare un dramma che fosse insieme nazionale e popolare. Purtuttavia la sua funzione è rimasta quella del padre della moderna poesia tedesca. Quando, poi, dopo una parentesi in cui venne ospitato da Bodmer, Klopstock ricevette da Federico V di Danimarca, su raccomandazione del suo ministro Conte von Bernstorff (1712–1772), un invito a stabilirsi a

Copenaghen con una rendita di 400 talleri, il Nostro accettò nella speranza di poter completare in suo poema epico.<sup>12</sup>

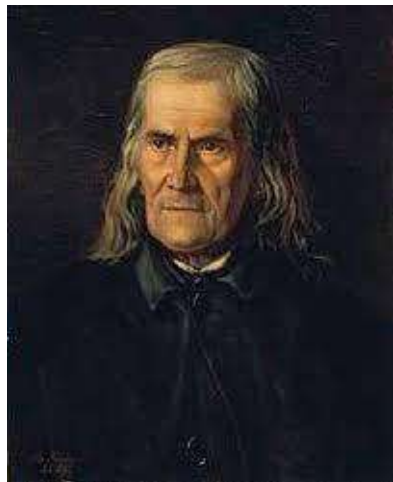
Nel 1773 furono pubblicati gli ultimi cinque canti del *Messias*. L'anno successivo pubblicò uno schema per la rigenerazione delle lettere tedesche, *Die Gelehrtenrepublik* (1774). Nel 1775 viaggiò a sud e, durante il viaggio, fece la conoscenza di Goethe. Trascorse un anno alla corte del Margravio di Baden a Karlsruhe. Da lì, nel 1776, con il titolo di 'Hofrath' e una pensione del margravio, che mantenne insieme a quella del re di Danimarca, tornò ad Amburgo dove trascorse il resto della sua vita. All'età di 67 anni si sposò nuovamente con Johanna Elisabeth von Winthem, vedova e nipote della defunta moglie, che per molti anni era stata una delle sue amiche più intime. Morì ad Amburgo il 14 marzo 1803 e fu sepolto con una grande cerimonia accanto alla sua prima moglie nel cimitero del villaggio di Ottensen.

È stato detto che l'inno di Klopstock "Die Auferstehung" al funerale di Hans von Bülow, nel 1894, diede a Gustav Mahler l'ispirazione per il movimento finale della sua seconda Sinfonia.<sup>13</sup>

---

<sup>12</sup> *Ibidem*.

<sup>13</sup> G.E. Rines, *Klopstock, Friedrich Gottlieb*, Encyclopedia Americana, ed. 1920.



## *Friedrich Rückert*

Friedrich Rückert è stato un poeta tedesco, traduttore e professore di lingue orientali. Nato a Schweinfurt, era il figlio maggiore di un avvocato. Ha studiato presso il locale Ginnasio e presso le università di Würzburg e Heidelberg. Dal 1816 al 1817 lavorò nella redazione del «Morgenblatt» a Stoccarda. Trascorse quasi tutto l'anno

1818 a Roma, e in seguito visse per diversi anni a Coburgo (1820-1826).

Fu nominato professore di lingue orientali all'Università di Erlangen nel 1826 e, nel 1841, fu chiamato a una posizione simile a Berlino, dove fu anche nominato consigliere privato. Nel 1849 si dimise dalla cattedra a Berlino e andò a vivere nella sua tenuta Neuses vicino a Coburgo.

Quando Rückert iniziò la sua carriera letteraria, la Germania era impegnata nella sua lotta mortale con Napoleone; e nel suo primo volume, *Deutsche Gedichte* (Poesie tedesche), pubblicato nel 1814 con lo pseudonimo di Freimund Raimar, diede, in particolare nella potente *Geharnischte Sonette*, un'espressione vigorosa al sentimento prevalente dei suoi connazionali.

Tra il 1815 e il 1818 apparve *Napoleon, eine politische Komödie in drei Stücken* (Napoleon, una commedia politica in tre parti) di cui furono pubblicate solo due parti; e nel 1817 *Der Kranz der Zeit* (La corona

del tempo). Ha pubblicato una raccolta di poesie, *Östliche Rosen* (Rose orientali), nel 1822; e dal 1834 al 1838 le sue *Gesammelte Gedichte* (Poemi scelti) furono pubblicate in sei volumi, una selezione che ha attraversato molte edizioni.

Rückert era maestro di trenta lingue e lasciò il segno principalmente come traduttore di poesie orientali e come scrittore di poesie concepite nello spirito dei maestri orientali. Molta attenzione fu attratta da una traduzione del *maqamat* di Al-Hariri di Bassora (*Hariris Makamen*) nel 1826, *Nal und Damajanti*, un racconto indiano, nel 1828, *Rostem und Suhrab, eine Heldengeschichte* (Rostem and Suhrab, una Storia di eroi) nel 1830, e *Hamasa, oder die ältesten arabischen Volkslieder* (Hamasa, o il più antico canto popolare arabo) nel 1846.

Il più elaborato dei suoi lavori è *Die Weisheit des Brahmanen* (La Saggezza dei Brahmini), pubblicato in sei volumi dal 1836 al 1839 *Liebesfrühling* (Primavera di Amore) del 1844 è un ciclo di canti d'amore, il più noto di tutte le produzioni di Rückert. Dal 1843 al 1845 pubblicò i drammi *Saul und David* (1843), *Herodes der Große* (Erode il Grande) (1844), *Kaiser Heinrich IV* (1845) e *Christoforo Colombo* (1845), tutti di gran lunga inferiori all'opera a cui deve il suo posto nella letteratura tedesca.

Al tempo della guerra danese nel 1864 scrisse *Ein Dutzend Kampflieder für Schleswig-Holstein* (Una dozzina di canzoni di combattimento per lo Schleswig-Holstein) che, sebbene pubblicato in forma anonima, riscosse un notevole successo sul pubblico. Morì nel 1866 a Neuses, ora parte di Coburg.

Dopo la sua morte, tra le sue carte furono trovate molte traduzioni poetiche e poesie originali e pubblicate diverse raccolte. Rückert

aveva uno splendore di immaginazione che gli rendeva congeniale la poesia orientale, ed è stato raramente superato in abilità ritmica e ingegnosità metrica.

Non ci sono quasi forme liriche che non siano rappresentate tra le sue opere, e in tutte ha scritto con uguale facilità e grazia. Continua ad esercitare una forte influenza sugli studi orientali in Germania (cfr Annemarie Schimmel). La poesia di Rückert è stata una potente ispirazione per i compositori e ci sono circa 121 ambientazioni del suo lavoro.

Un'edizione, non completa, delle opere poetiche di Rückert apparve in 12 voll. nel 1868-1869. Le edizioni successive sono state curate da L. Laistner (1896), C. Beyer (1896), G. Ellinger (1897). Vedi B. Fortlage, *F. Rückert und seine Werke* (1867); C. Beyer, *Friedrich Rückert, ein biographisches Denkmal* (1868), *Neue Mitteilungen über Rückert* (1873) e *Nachgelassene Gedichte Rückerts und neue Beiträge zu dessen Leben und Schriften* (1877); R. Boxberger, *Rückert-Studien* (1878); P. de Lagarde, *Erinnerungen an F. Rückert* (1886); F. Muncker, *Friedrich Rückert* (1890); G. Voigt, *Rückerts Gedankenlyrik* (1891).

Hans Wollschläger e Rudolf Kreutner (a cura di): *Historisch-kritische Ausgabe in Einzelbänden*, Schweinfurt 1998 ff.; finora 4 voll. in 5 parti (a partire da luglio 2004):

*Die Weisheit des Brahmanen*, 2 voll., 1998.

*Gedichte von Rom*, 2000.

*Liedertagebuch I / II*, 1846-1847, 2001

*Liedertagebuch III / IV*, 1848-1849, 2002.

*Liedertagebuch V / VI*, 1850-1851, Erster Band, 2003.

Hans Wollschläger (a cura di), *Kindertotenlieder* [1993 anche come insel taschenbuch 1545].

Hartmut Bobzin (a cura di), *Der Koran in der Übersetzung von Friedrich Rückert*, 4a ed., Würzburg 2001.<sup>14</sup>



### *Franz von Schober*

Franz von Schober nacque in Svezia nel 1796, da genitori austriaci. Il padre si trovava per lavoro in Scania. Questi morì l'8 febbraio 1802 e la madre tornò quindi in Austria con Franz e gli altri figli tutti più grandi di lui). Nel 1803 Schober entrò nella Salzmannschule di Schnepfenthal, in Turingia, mentre, dal 1806 visse di nuovo in Austria,

dove frequentò il viennese Akademisches Gymnasium. Due anni più tardi continuò la propria formazione all'abbazia benedettina di Kremsmünster, e nel 1815 rientrò a Vienna. Cominciò all'università gli studi di legge senza portarli a termine.

In Alta Austria strinse amicizia con i fratelli von Spaun (ed ebbe una relazione con Marie von Spaun), a Vienna con Johann Mayrhofer,

---

<sup>14</sup> <https://it.mahlerfoundation.org/mahler/contemporaries/friedrich-ruckert/>  
(15/10/2022)

il pittore Leopold Kupelwieser, il drammaturgo Eduard von Bauernfeld e, soprattutto, con il compositore Franz Schubert. In seguito, il fidanzamento con Justina von Bruchmann, la sorella di Franz, lo condusse dal 1823 al 1825 a Breslavia, dove calcò le scene teatrali assieme ai fratelli maggiori di Richard Wagner (Albert e Luisa) e a Heinrich Schmelka. Nuovamente a Vienna, diresse dal 1826 al 1829 l'Istituto Litografico. Fu quindi istitutore presso la famiglia von Leo Graf Festetics a Tolna, in Ungheria e accompagnò Franz Liszt in numerosi viaggi. Sposò nel 1856 la scrittrice per l'infanzia Thekla von Gumpert da cui si separò quattro anni dopo. Amico di Schubert, scrisse per lui il testo di alcuni Lieder e nel 1821 il libretto della sua opera *Alfonso ed Estrella*. Scrisse anche per Liszt e altri compositori. Morì a Dresda, nel 1882.<sup>15</sup> Famosissimo il suo lied *An die Musik*, di cui Schubert compose la musica nel 1817, in due varianti con diversa indicazione agogica.

---

<sup>15</sup> <https://www.britannica.com/biography/Franz-Schubert#ref96934> (15/10/2022)

*Incipit* *An die Musik* *Opus 188* *F. Schubert*

The image shows a page of handwritten musical notation for the song 'An die Musik' by Franz Schubert. The score is written on aged paper and includes a vocal line at the top and piano accompaniment below. The title 'An die Musik' and the opus number 'Opus 188' are written at the top. The word 'Incipit' is written in the top left corner. The music is in G major and 3/4 time. The piano part features a characteristic triplet accompaniment. The vocal line begins with the lyrics 'An die Musik, du bist mein Leben'. The score is written in a cursive hand typical of the early 19th century.

*F. Schubert, An die Musik , Manoscritto autografo, Incipit.*



## ***I Testi***

### ***DIE WINTERREISE OP. 89 (D.911)***

#### ***Die Nebensonnen***

*Drei Sonnen sah ich am Himmel steh'n  
Hab' lang und fest sie angesehen'n;  
Und sie auch standen da so stier  
Als wollten sie nicht weg von mir  
Ach, meine Sonnen seid ihr nicht!  
Schaut ander'n doch ins Angesicht!  
Ja, neulich hatt' ich auch wohl drei;  
Nun sind hinab die besten zwei  
Ging nur die dritt' erst hinterdrein!  
Im Dunkel wird mir wohler sein*

#### ***Ensamkeit***

*Wie eine trübe Wolke  
durch heit're Lüfte geht,  
wenn in der Tanne Wipfel  
ein mattes Lüftchen weht:  
So zieh ich meine Strasse  
dahin mit trägem Fuss,  
durch helles, frohes Leben  
einsam und ohne Gruss.  
Ach, dass die Luft so ruhig!*

*Ach, dass die Welt so licht!  
Als noch die Stürme tobten,  
war ich so elend nicht.*

### **Täuschung**

*Ein Licht tanzt freundlich vor mir her,  
ich folg' ihm nach die Kreuz und Quer;  
ich folg' ihm gern und seh's ihm an,  
dass es verlockt den Wandersmann.*

*Ach! Wer wie ich so elend ist,  
gibt gern sich hin der bunten List,  
die hinter Eis und Nacht und Graus  
ihm weist ein helles, warmes Haus.  
Und eine liebe Seele drin. -  
Nur Täuschung ist für mich Gewinn!*

### **Wasserflut**

*Manche Trän' aus meinen Augen  
ist gefallen in den Schnee;  
seine kalten Flocken saugen  
durstig ein das heisse Weh.  
Wenn die Gräser sprossen wollen  
weht daher ein lauer Wind,  
und das Eis zerspringt in Schollen  
und der weiche Schnee zerrinnt.  
Schnee, du weisst von meinem Sehnen,  
sag', wohin doch geht dein Lauf?*

*Folge nach nur meinen Tränen,  
nimmt dich bald das Bächlein auf.  
Wirst mit ihm die Stadt durchziehen,  
munt're Strassen ein und aus;  
fühlst du meine Tränen glühen,  
da ist meiner Liebsten Haus.*

### ***Erstarrung***

*Ich such' im Schnee vergebens  
nach ihrer Tritte Spur,  
wo sie an meinem Arme  
durchstrich die grüne Flur.  
Ich will den Boden küssen,  
durchdringen Eis und Schnee  
mit meinen heissen Tränen,  
bis ich die Erde seh',  
Wo find' ich eine Blüte,  
wo find' ich grünes Gras?  
Die Blumen sind erstorben,  
der Rasen sieht so blass.  
Soll denn kein Angedenken  
ich nehmen mit von hier?  
Wenn meine Schmerzen schweigen,  
wer sagt mir dann von ihr?  
Mein Herz ist wie erstorben,  
kalt starrt ihr Bild darin;  
schmilzt je das Herz mir wieder,  
fließt auch ihr Bild dahin!*

## ***Der Leiermann***

*Drüben hinterm Dorfe steht ein Leiermann  
und mit starren Fingern dreht er, was er kann.  
Barfuss auf dem Eise wankt er hin und her  
und sein kleiner Teller bleibt ihm immer leer.  
Keiner mag ihn hören, keiner sieht ihn an,  
und die Hunde knurren um den alten Mann.  
Und er lässt es gehen alles, wie es will,  
dreht und seine Leier steht ihm nimmer still.  
Wunderlicher Alter, soll ich mit dir geh'n?  
Willst zu meinen Liedern deine Leier dreh'n?*

W. Müller

## ***DIE SCHÖNE MÜLLERIN OP.25 (D.795)***

### ***Des Müllers Blumen***

*Am Bach viel kleine Blumen stehn,  
Aus hellen blauen Augen sehn;  
Der Bach, der ist des Müllers Freund,  
Und hellblau Liebchens Auge scheint,  
Drum sind es meine Blumen.  
Dicht unter ihrem Fensterlein,  
Da will ich pflanzen die Blumen ein,  
Da ruft ihr zu, wenn alles schweigt.  
Wenn sich ihr Haupt zum Schlummer neigt.  
Ihr wisst ja, was ich meine.*

*Und wenn sie tat die Äuglein zu  
Und schläft in süßer, süßer Ruh,  
Dann lispelt als ein Traumgesicht  
Ihr zu: Vergiß, vergiß mein nicht!  
Das ist es, was ich meine.  
Und schliesst sie früh die Laden auf,  
Dann schaut mit Liebesblick hinauf:  
Der Tau in euren Augelein,  
Das sollen meine Tränen sein,  
Die will ich auf euch weinen.*

### **Pause**

*Meine Laute hab ich gehängt an die Wand,  
Hab sie umschlungen mit einem grünen Band  
Ich kann nicht mehr singen, mein Herz ist zu voll,  
Weiss nicht, wie ich's in Reime zwingen soll.  
Meiner Sehnsucht allerheissesten Schmerz  
Dürft ich aushauchen in Liederschmerz,  
Und wie ich klagte so süß und fein,  
Glaubt'ich doch, mein Leiden war' nicht klein.  
Ei, wie gross ist wohl meines Glückes Last,  
Dass kein Klang auf Erden es in sich fasst?  
Nun, liebe Laute, ruh an dem Nagel hier!  
Und weht ein Lüftchen über die Saiten dir,  
Und streift eine Biene mit ihren Flügeln dich,  
Da wird mir so bange, und es durchschauert mich.  
Warum liess ich das Band auch hängen so lang?  
Oft fliegt's um die Saiten mit seufzendem Klang.*

*Ist es der Nachklang meiner Liebespein?  
Soll es das Vorspiel neuer Lieder sein?*

W. Müller

***Ariette der Claudine*** (D 239/6)

*Liebe schwärmt auf allen Wegen;  
Treue wohnt für sich allein.  
Liebe kommt euch rasch entgegen;  
Aufgesucht will Treue sein.*

J.W. von Goethe

**SCHWANENGESANG** (D.957)

***Ihr bild***

*Ich stand in dunkeln Träumen,  
Und starrt' ihr Bildnis an,<sup>2</sup>  
Und das geliebte Antlitz  
Heimlich zu leben begann.  
Um ihre Lippen zog sich  
Ein Lächeln wunderbar,  
Und wie von Wehmutstränen  
Erglänzte ihr Augenpaar.  
Auch meine Tränen flossen  
Mir von den Wangen herab –  
Und ach, ich kann es nicht glauben,  
Dass ich dich verloren hab'!*

H. Heine

**Das Rosenband (D.280)**

*Im Frühlings Schatten fand ich sie;  
Da band ich Sie mit Rosenbändern:  
Sie fühlt' es nicht und schlummerte.  
Ich sah sie an; mein Leben hing  
Mit diesem Blick an ihrem Leben:  
Ich fühlt' es wohl, und wußt' es nicht.  
Doch lispelt' ich ihr sprachlos zu,  
Und rauschte mit den Rosenbändern:  
Da wachte sie vom Schlummer auf.  
Sie sah mich an; ihr Leben hing  
Mit diesem Blick' an meinem Leben,  
Und um uns ward Elysium.*

F.G. Klopstock

**Du bist die Ruh op.59 n°3 (D.776)**

*Du bist die Ruh,  
Der Friede mild,  
Die Sehnsucht du,  
Und was sie stillt.  
Ich weihe dir  
Voll Lust und Schmerz  
Zur Wohnung hier  
Mein Aug und Herz.  
Kehr ein bei mir  
Und schliesse du  
Still hinter dir*

*Die Pforte zu.  
Treib andern Schmerz  
Aus dieser Brust!  
Voll sei dies Herz  
Von deiner Lust.  
Dies Augenzelt,  
Von deinem Glanz  
Allein erhellt,  
O füll es ganz!*

F. Rückert

***Rastlose Liebe op.5 n°1 (D.138)***

*Dem Schnee, dem Regen,  
Dem Wind entgegen,  
Im Dampf der Klüfte  
Durch Nebeldüfte,  
Immer zu! Immer zu!  
Ohne Rast und Ruh!  
Lieber durch Leiden  
Möcht ich mich schlagen,  
Als so viel Freuden  
Des Lebens ertragen.  
Alle das Neigen  
Von Herzen zu Herzen,  
Ach, wie so eigen  
Schaffet das Schmerzen!  
Wie soll ich fliehen?*



*Wälderwärts ziehen?  
Alles vergebens!  
Krone des Lebens,  
Glück ohne Ruh,  
Liebe, bist du!*

J.W. von Goethe

***Der Neugierige da Die schöne Müllerin op.25 (D.795)***

*Ich frage keine Blume,  
Ich frage keinen Stern,  
Sie können [mir]1 nicht sagen,  
Was ich erfähr so gern.  
Ich bin ja auch kein Gärtner,  
Die Sterne stehn zu hoch;6  
Mein Bächlein will ich fragen,  
Ob mich mein Herz belog.*

*O Bächlein meiner Liebe,  
Wie bist du heut so stumm?  
Will ja nur eines wissen,  
Ein Wörtchen um und um.  
Ja heißt das eine Wörtchen,  
Das andre heißt Nein,  
Die beiden Wörtchen  
Schließen die ganze Welt mir ein.  
O Bächlein meiner Liebe,  
Was bist du wunderbarlich!*

*Will's ja nicht weitersagen,  
Sag, Bächlein, liebt sie mich?*

W. Müller

***Lied der Mignon da 'Wilhelm Meister' op.62 (D.877)***

*Nur wer die Sehnsucht kennt  
weiss, was ich leide:  
Allein und abgetrennt  
von aller Freude,  
seh' ich ans Firmament  
nach jener Seite.  
Ach: der mich liebt und kennt,  
ist in der Weite!  
Es schwindelt mir, es brennt.  
mein Eingeweite.  
Nur wer die Sehnsucht kennt  
weiss, wass ich leide!*

J.W. von Goethe

***An die Musik op.88 n°4 (D.547)***

*Du holde Kunst, in wieviel grauen Stunden,  
Wo mich des Lebens wilder Kreis umstrickt,  
Hast du mein Herz zu warmer Lieb entzünden,  
Hast mich in eine bessre Welt entrückt!  
Oft hat ein Seufzer, deiner Harf entflossen,  
Ein süsser, heiliger Akkord von dir*

*Dem Himmel besser Zeiten mir erschlossen  
Du holde Kunst, ich danke dir dafür!*

F. von Schobar

## BIBLIOGRAFIA

**Biba, O.**, *Public and Semi-public concerts: outlines of a typical "Biedermeier" phenomenon in viennese music history*, in R. Pichl, C.A. Bernd, *The other Vienna*, (a cura di), Verlag Lehner, Wien 2000.

**Caminade, G.**, *Les Chantes des Grecs et le philhellénisme de Wilhelm Müller*, Paris 1913.

**Cappelletto, S.**, *Schubert, l'ultimo anno*, Edizioni Accademia Perosi, Biella 2014.

**Chisholm, H.**, *Klopstock, Gottlieb Friedrich*, Encyclopædia Britannica (11 ° ed.). Cambridge University Press, Cambridge 1911.

**De la Grange, H.L.**, *Vienne. Une histoire musicale*, Fayard, Paris 1995.

**Flamini, F.**, *W. Müller a Roma*, Pisa 1908.

**Gooley, D.**, *Il virtuoso Liszt*, Cambridge University Press, New York 2004.

**Hake, W.M.**, *Leben und Dichten*, Berlin 1908

**Hanson, A.M.**, *Musical Life in Biedermeier Vienna*, Cambridge University Press, Cambridge 1985

**Hilmar, E.**, *Music in Biedermeier Vienna*, in R. Waissenberger (a cura di), *Vienna in the Biedermeier Era*, Mallard Press, New York 1986.

**Lohre, H.**, *Wilhelm Müller als Kritiker und Erzähler*, Leipzig 1927

**Mueller, J.H.**, *The American Symphony Orchestra: A social History of Musical Taste*, Indiana University Press, Bloomington 1951.

**Rines, G.E.**, *Klopstock, Friedrich Gottlieb*, Encyclopedia Americana, ed. 1920.

**Stöckle, S.**, *Mare, fiume, ruscello. Acqua e musica nella cultura romantica*, ISBN (online) 978-88-6453-712-2, CCBY-NC-ND 4.0, 2018, Firenze University Press.

**Tenaglia, A.**, *La voce di Mignon: Viaggi nel canto tra Goethe e Schubert*, Diastema, Treviso 2020.

**Toffolo, S.**, *Schubert e Goethe, tra Classicismo e Romanticismo*, Armelin Musica, Padova 2008.

**Violante, P.**, *Eredità della Musica. David Josef Bach e i concerti dei lavoratori viennesi (1905-1934)*, Sellerio, Palermo 2007.

## SITOGRAFIA

A. Panzavolta, A., *Primavera in Inverno: la Winterreise di F. Schubert*, p.7

[http://www.aclivalli.it/wp-content/uploads/2010/05/primavera\\_inverno.pdf](http://www.aclivalli.it/wp-content/uploads/2010/05/primavera_inverno.pdf)

(14/10/2022)

B. Camogliano, M., *“Die Schöne Müllerin” di Schubert, Il ciclo che ha cambiato la storia dei Lieder*, 2018

- <https://www.quinteparallele.net/author/matteo-camogliano/> (14/10/2022)
- C. <https://www.treccani.it/enciclopedia/johann-wolfgang-von-goethe> (14/10/2022)
- D. <https://www.armelin.it/CollanaBio/002.htm#LIBRO> (15/10/2022)
- E. <https://www.hyperion-records.co.uk/c.asp?c=C1082> (15/10/2022)
- F. <https://www.treccani.it/enciclopedia/heinrich-heine> (15/10/2022)
- G. <https://it.mahlerfoundation.org/mahler/contemporaries/friedrich-ruckert/> (15/10/2022)
- H. <https://www.britannica.com/biography/Franz-Schubert#ref96934> (5/10/2022)

*Miriam Scotto di Santolo*