

Francesco Gianino

Kuhn e l' "eterna armonia delle sfere"

Un'ipotesi di lettura musicale applicata al romanzo Gertrud
di Hermann Hesse

Tesi di laurea
Relatore Ch.mo Prof. Salvatore Enrico Failla

Catania, Università degli Studi, Facoltà di Lettere e Filosofia
Corso di Laurea in Lettere Classiche

Anno Accademico 1998-99

Indice

Premessa	4
I. Breve cenno biografico	11
II. Eine Sonate	16
III. Sonata	28

III.1. Genesi, composizione e fruizione	30
III.2. Forma sonata	43
III.3. Appendice	58
IV. Lieder	61
IV.1. Lieder op.2	66
IV.2. Lieder op. 5	81
V. Musikraum	97
VI. Streichmusik	104
VI.1. Attrazione erotica e spirituale	110
VI.2. “Cristallizzazione” e idealità	113
VI.3. Amore sentimentale	118
VI.4. Amore sensuale e spirituale	119
VII. Liebesspiel	129
VII.1. Kuhn e Tristan	130
VII.1.1. Forma-sonata	131
VII.1.2. Lied op.5.	139

VII.2. Kuhn e Gertrud	148
VII.3. Der Kuß	152
VII.4. Conclusione I	157
VIII. La Oper e la Sphärenharmonie	161
IX. Conclusione II	178
X. Note per la consultazione dell'Indice dei riferimenti dell'Elenco delle frasi riguardanti gli Argomenti musicali del romanzo Gertrud di Hermann Hesse	186
X.2. Indice degli Argomenti musicali	187
X.3. Elenco degli Argomenti musicali tratti dal romanzo Gertrud di Hermann Hesse	193
X.4. Catalogo delle composizioni di Kuhn e libera ricostruzione del Lied op. 5	207
Bibliografia	211

Premessa

«[...] Siddharta si ricordò anche di tutto ciò che gli era successo nel giardino Jetavana, della dottrina che egli aveva ascoltato, del Buddha divino [...]. Ciò ch'egli aveva detto a Gotama: che il segreto e il tesoro di lui, del Buddha, non era la dottrina, ma l'inesprimibile e ininsegnabile ch'egli una volta aveva vissuto nell'ora della sua illuminazione, questo era appunto ciò che egli incominciava ora a sperimentare. Di se stesso doveva far ora esperienza [...]»¹

Il recupero del senso della vita come ritorno a sensazioni vissute nella prima adolescenza o quando si era fanciulli, la scoperta del valore dell'esistenza, non come conoscenza teoretica bensì emotiva ed esistenziale, è aspirazione costante dei protagonisti dei romanzi di Hermann Hesse. La comprensione di se stessi e della realtà esterna; il binomio dialettico interiorità spirituale mondo esterno, viene spesso superato e rappresentato da quel sorriso divino che illumina il volto dei protagonisti al termine del loro lungo vagare, alla ricerca di se stessi. È un lieve sorriso interiore quello che illumina il volto di Budda², quello che accompagna Knulp nel suo vagabondaggio: riso di bimbo che risveglia «a chi sta serragliato in casa la sua nostalgia della libertà»³.

La saggezza interiore è anche il sorriso divino di Mozart.

Il processo d'individuazione costringe Siddharta ad essere Samana da figlio del brahmano, poi a conoscere il Budda, l'amore erotico e il piacere dei sensi, il commercio e il lusso. Egli dimentica l'insegnamento del padre per immergersi nel flusso delle passioni umane per poi, infine, riemergere e riconoscere l'unità del "Tutto" come bagaglio emotivo ed esistenziale. La verità non è più un valore avulso dalla vita, ma si costituisce in questa stessa, con tutte le sue

¹ Hermann Hesse, Siddharta, Milano, Adelphi, 1990, p. 70 (tit. orig. Siddharta, Berlin, 1922).

² Hermann Hesse, ibidem, p. 51.

³ Hermann Hesse, Knulp. Storia di un vagabondo, Roma, Newton Compton, 1990, pp. 96-97 sgg. (tit. orig. Knulp, Berlin, 1915)

contraddizioni. La lunga esperienza di Siddharta tra gli uomini non gli ha fatto conoscere nulla di quanto prima non conoscesse, e quel mondo umano come lo ha toccato così è fuggito via, scomparso, lasciando tuttavia l'impronta emotiva di se stesso. Egli risente cantare nel suo petto «l'usignolo», il canto dello spirito assopito, l'Om. Allora l'illuminato sorride, dicendo: «strana la vita a ritroso cammini»⁴. Ecco dunque il sorriso dell' "Unità": la serenità del sapere, il sorriso della musica di Mozart.

Ma la musica di Mozart, per Hermann Hesse, «contiene ancora lati umani»:

«[...] Nello specchio c'ero io, Harry, col viso grigio, abbandonato da tutti i giuochi, stanco di tutti i vizi, orribilmente pallido ma ancora uomo, ancora uno con cui si poteva parlare.

“Harry” domandai “che fai costi?”

“Niente”, rispose quello dello specchio “aspetto. Aspetto la morte.”

“E dov'è la morte” chiesi.

“Sta arrivando” replicò l'altro. E dal vuoto del teatro udii sonare una musica, una musica bella e terribile, la musica del Don Giovanni che accompagna il convitato di pietra. Le note gelide squillavano paurosamente nell'ambiente spettrale come venissero dall'al di là, dagli immortali.

“Mozart!” [...] una risata limpida e gelida, da un mondo di dolori sofferti, un mondo inaudito, sorto dall'allegria degli dei. Mi voltai beato e gelato da quella risata ed ecco passare Mozart sorridendo [...] quel dio della mia gioventù, quella meta perpetua del mio affetto e della mia venerazione. La musica continuava. [...]

“Siamo -dice Mozart- all'ultimo atto del Don Giovanni. Leporello è già in ginocchio. Una scena splendida, e anche la musica, non faccio per dire, è discreta. Anche se contiene ancora lati umani, vi si sente già l'al di là, la risata... non è vero?” [...]»⁵

Così è anche per un musicista contemporaneo di Hesse, Ferruccio Busoni, il quale pur amando la musica divina di Wolfgang Amadeus Mozart, afferma:

⁴ Hermann Hesse, Siddharta, cit., p. 115.

⁵ Hermann Hesse, Il lupo della steppa, Milano, Oscar Mondadori, 1994, p. 244 sgg. (tit. orig. Der Steppenwolf, Berlin, 1927).

«Ascoltiamo (colla più profonda venerazione e la più alta ammirazione) una frase del divino Mozart (uno di quegli spiriti che più s'avvicinarono in molti momenti all'essenza della musica), e dovremo riconoscere in lui le seguenti limitazioni, per quanto riguarda la rivelazione dell'essenza prima della musica: 1. Comprendiamo chiaramente il "circolo" dal quale egli attinge la sua musica, la sua estensione, le sue condizioni particolari di tempo e di luogo. 2. La scelta simpatica del maestro, ciò che egli predilige, ciò che trascura, ciò che gli sta più a cuore. 3. La frequente ripetizione e il crescente vigore di ciò che preferisce [...]»⁶

Nonostante l'analogia, la differenza tra Hermann Hesse e Ferruccio Busoni consiste nel fatto che, mentre il primo pensa nostalgicamente alla "storia della musica" come unica possibilità di comunicazione artistica rimasta al compositore contemporaneo, il secondo, nel Saggio di una nuova estetica musicale, parla dei terzi di tono, al fine di pervenire al linguaggio di una nuova musica⁷.

Ritorniamo ad Hesse: il senso della vita non è un concetto ma la vita stessa nella sua infinita estrinsecazione, intuita come unità dallo spirito umano, e, la sua scoperta, coincide con il recupero di qualcosa di nascosto e ottenebrato da costrizioni esterne. «In principio era il mito», la "Natura" è l'origine di tutto, in essa è Dio. E nella natura della sua città natale Peter Camenzid ritornerà, iniziato all'arte del

⁶ Ferruccio Busoni, *Dell'essenza della musica*, in *Scritti e pensieri sulla musica*, a cura di Luigi Dallapiccola e Guido M. Gatti, Milano, Ricordi, 1954, p. 101.

⁷ «[...] Sembra a volte che Busoni (per non parlare dei suoi studi sui terzi e sui sestini di tono) abbia desiderato e sollecitato non soltanto l'atonalità e la dodecafonìa, ma che abbia addirittura pensato a qualche cosa non poi tanto dissimile dalla musica elettronica di cui appena da pochi anni si è cominciato a parlare.» Luigi Dallapiccola, *Introduzione al Saggio di una nuova estetica musicale di Ferruccio Busoni*, in *Scritti e pensieri sulla musica*, cit., p. 124. Il *Saggio di una nuova estetica musicale* di Ferruccio Busoni si trova nella sua edizione definitiva in *Scritti e pensieri sulla musica*, cit., pp. 121-153. Lo scritto originale è in lingua tedesca con il seguente titolo: *Entwurf einer neuen Aesthetik der Tonkunst, Zweite erweiterte Ausgabe*, Leipzig, 1910. La prima edizione è di Schmidl, Trieste 1907 (La stesura è del 1906). L'opera risulta quindi dello stesso periodo della stesura (1908-1909) e stampa del romanzo di Hermann Hesse *Gertrud*, München, 1910.

bere, dopo l'esperienza da cittadino borghese: apparente ritorno, confortato dall'oblio del vino.

I personaggi di Hesse sono sempre dei ricercatori della luce primeva: “cercatori” alla deriva nel mare delle metamorfosi dell'apparenza. Spesso il velato mondo interiore viene recuperato come da folgorazione improvvisa in circostanze eccezionali, tanto da imprimere alle singole vite una svolta esistenziale, verso un'unica «stella»⁸. Anche se, nel caso del romanzo che tratteremo, Gertrud, la «stella» sarà rappresentata dalla donna amata come proiezione di una musica ideale, la luce della vita brillerà sempre nell'intima individualità dei personaggi di Hesse.

Siddharta parla così a Kamala, esperta in amore:

«[...] in te c'è un silenzio, un riparo nel quale puoi rifugiarti in ogni momento e rimanervi a tuo agio; anche a me succede così [...] pochi, sono come stelle fisse, che vanno per un loro corso preciso, e non c'è vento che li tocchi, hanno in se stessi la loro legge e il loro cammino.»⁹

In questa direzione, come esperienza rivelatrice dell'essenza, si pone anche il mondo della natura incontaminata e vitale, vissuta e percepita da animi particolarmente sensibili. Per quanto minuziosa possa essere la descrizione letteraria che ne fa Hesse, essa vuole trascendere il testo scritto per alludere a qualcos'altro, ad un sentimento che accomuni l'esperienza del protagonista rispetto al paesaggio naturale, con quella del lettore. Questo, “sentito” con eccezionale predisposizione, sollecita nel protagonista-spettatore delle emozioni, vitalità, sensualità, stupore, spavento e gioia; La natura parla di sé al cuore dell'uomo che ne accoglie la lingua

⁸ Hermann Hesse, Gertrud, Milano, Oscar Mondadori, 1997, cap. I, p. 21 (tit. orig. Gertrud, München, 1910).

⁹ Hermann Hesse, Siddharta, cit., p. 93.

ineffabile col sentimento¹⁰. In essa è l'anima dell'uomo.

Tale processo di individuazione, cioè il recupero dell' anima smarrita nel mondo, è raccontata da Hesse con la parola; egli rende partecipe il lettore della vicenda interiore di Siddharta mediante la scrittura letteraria, attraverso un segno. Ma ecco che dinanzi al «canto delle mille voci», alla «musica della vita»¹¹, al suono dell'Om, la scrittura non riesce volutamente ad andare oltre, si arena. L'inarrivabile diventa un suono; la scrittura termina, non procede oltre; si richiamano altre sfere della percezione umana, la musica.

La scrittura diventa veicolo povero e scarno dinanzi all'immenso mondo sentimentale a cui essa allude. La verità di Siddharta è contenuta tra le righe della pagina; oltre la scrittura stessa. Il suono dell'Om è incomunicabile a parole. Così, leggendo Hesse, si ha l'impressione che ciò che conta di più sia sempre sottinteso, ed evocato dalla musicale "leggerezza" del suo stile narrativo; come se il lettore ne dovesse avere già esperienza o la mancanza di questa possa essere colmata proiettando nel testo letterario quanto dell'esperienza personale possa esserci di analogo. La "Vita" della scrittura, il cuore che si possa toccare e gustare in tutta la sua bellezza di dolore e allegria, è sottinteso, destinato al lettore che riesca a instaurare una segreta intimità di sentire con lo scrittore. E certamente, il testo si fa ancora più ricco di allusioni e rimandi sottintesi, quando i protagonisti sono degli artisti che cercano di esprimere il senso della vita tramite l'arte. Così, il recupero di certe "emozioni" è rappresentato non solo attraverso le

¹⁰ «Non dobbiamo cercare e comprendere, ma respirare e assimilare quel che abbiamo assorbito. Dal bosco e dai prati d'autunno, dal ghiacciaio e dal giallo campo di spighe devono fluire dentro di noi, attraverso tutti i sensi, vita, spirito, senso e valore» Hermann Hesse, *Il gusto della natura* (tit. orig. *Vom Naturgenuß*, Prima pubblicazione in "Neues Wiener Tagblatt" del 19. 4. 1908), in *L'arte dell'ozio*, Milano, Oscar Mondadori, 1994, p. 128 (tit. orig. *Die Kunst des Müßiggangs*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1973).

¹¹ Hermann Hesse, *Siddharta*, cit., p. 130.

parole, ma anche mediante la descrizione dell'opera specifica dell'artista.

Cogliere l'allusione. Questo è stato il criterio che mi ha spinto ad analizzare il romanzo di Hermann Hesse *Gertrud*.

Idea affascinante è stata quella di dare suono alle parole, dare una concretezza musicale ad una scrittura che, per quanto astratta e immateriale, nasconde riferimenti ad un tipo di cultura musicale di inizio secolo; questa è stata l'idea guida della tesi. Lungi dall'approfondire un discorso inerente ai rapporti tra Hesse e la musica, il mio studio partendo da un'analisi riferita alla struttura profonda della scrittura, si è prefisso lo scopo di far emergere tematiche legate alla crisi del linguaggio musicale dei primi anni del Novecento. All'inizio del lavoro ho dovuto impostare in modo nuovo l'argomento per renderlo funzionale al mio assunto: ricavare dal romanzo di Hesse la musica che sottiene alla sua parola ed espressione. Questo procedimento non è stato facile perché ha determinato l'approfondimento di alcuni temi musicali che non erano palesi, ma che si intuivano attraverso aspetti psicologici della narrazione; di certe sfumature semantiche delle descrizioni e in ultima analisi, attraverso l'estrema fragilità dei sentimenti che sono vissuti dai protagonisti in modo talvolta sottile e vago. Ricavare il ritmo e il tipo di musica che nelle composizioni sono sottintese ha significato per me ricostruire un percorso non più di sentimenti e di vicende, che sarebbe stato facile, ma interpretare la musica che nasceva proprio in virtù di esse. Se quindi qualche interpretazione può sembrare forzata, può essere nata dalla mia attenta indagine e, al tempo stesso, dall'immedesimazione personale che mi ha portato ad interpretare ciò che può non essere chiaro. Ho cercato di analizzare la struttura profonda della parola, delle frasi, aiutandomi con l'applicazione di categorie di analisi tipicamente legate alla

struttura formale della musica; applicare la struttura della forma-sonata, ha significato spesso intendere meglio il pensiero dello scrittore. Tenendo presente il fatto musicale ho compreso come Hesse sia un figlio del suo tempo e che lo interpreta in tutte le sue più svariate sfaccettature e tendenze.

«Gertrud non è un libro per esperti di musica, non offrendo profonde considerazioni sul processo creativo del compositore e del suo interprete»¹²

Così Christian Immo Schneider, nella sua biografia su Hermann Hesse, liquida il valore musicale del romanzo. Pur accettando l'affermazione del biografo, in quanto il romanzo è privo di chiarimenti tecnicamente musicali, nonostante ciò esso mantiene un interesse rilevante; La tesi che qui presento in ultima analisi sostiene che il romanzo, nel narrare una crisi esistenziale, rifletta la crisi del linguaggio musicale d'inizio secolo, e sotto l'apparenza di un itinerario etico-morale rappresenta segretamente ma in modo bruciante lo sfaldarsi e il venir meno dei valori estetici del tardoromanticismo tedesco.

Durante la mia trattazione mi muoverò contemporaneamente su tre livelli:

1. Livello contenutistico della narrazione dove cercherò di ricostruire la funzione che l'evento musicale nelle sue dimensioni creative, interpretativo-esecutive e sociali-comunivative, riveste nella vicenda dei protagonisti

2. Livello testuale-strutturale che mi permetterà di delineare quegli schemi chiusi, oppositivi e contrappuntistici, di ascendenza classico-romantica e sempre costitutivi della forma-sonata, che possono essere "letti" nella stessa scrittura di alcuni passi centrali

¹² Christian Immo Schneider, Hermann Hesse, una biografia, Milano, Oscar Mondadori, 1994, p. 58 (tit. orig. Hermann Hesse, Beck'sche Verlagsbuchhandlung, München, 1991).

del romanzo

3. Livello teoretico-estetico. A conclusione delle mie analisi, quasi a volerne tirare le fila, cercherò di pensare un possibile parallelismo tra la concezione estetica del protagonista del romanzo e il pensiero estetico-musicale di Ferruccio Busoni.

I. Breve cenno biografico.

Nel 1904, dopo l'immediato successo ottenuto con la pubblicazione del romanzo *Peter Camenzid*, Hermann Hesse ventisettenne sposa a Basilea Maria Bernoulli, e si trasferì con lei a Gaienhofen, sulle sponde del lago di Costanza, dedicandosi esclusivamente alla professione letteraria. Dapprima la coppia di sposi andò ad abitare in una fattoria priva di ogni elementare comodità come la luce, l'acqua corrente e il gas, al fine di realizzare l'ideale di vita «agreste, semplice e autentica, naturale, anticittadina e fuori dalle mode»¹³; in seguito, dopo tre anni, si trasferirono nella nuova e grande casa di proprietà, costruita sempre a Gaienhofen. In questo periodo di permanenza nella tranquilla e calda località della Svevia, Hermann ebbe da Maria tre figli: Bruno, Heiner e Martin. Frequentò l'ambiente culturale svevo-svizzero, intessendo rapporti personali con scrittori quali Ludwig Finckh, Ludwig Thoma, Stefan Zweig; conobbe altresì compositori e interpreti musicali quali Othmar Schoeck, Ferruccio Busoni, Edwin Fischer e il contralto Ilona

¹³ Cfr. Bernhard Zeller, *Herman Hesse*, Reinbek bei Hamburg, 1963, p.51 (tr. it. Hermann Hesse. *La biografia*, Milano, 1983).

Durigo¹⁴.

Tra il 1904 e il 1912 Hermann Hesse venne a contatto con le idee legate all'area culturale della lebensreform; essa fu un'atteggiamento di dissenso culturale che alimentava in Germania movimenti di opinione, che proponevano una pratica comunitaria e anti-borghese. La nuova proposta di vita, chiamata la «terza via», era legata principalmente alle tematiche del ritorno alla natura, dell'antiautoritarismo pedagogico e della ricerca spirituale. Intorno al 1906 Hesse dovette soggiornare presso la comunità asconese di «Monte Verità», dove conobbe Gustav Graser, fondatore di questo centro terapeutico alternativo. Tuttavia il nostro autore, nonostante la simpatia dimostrata, non aderì mai pienamente a queste tendenze culturali, geloso delle proprie libertà di scelta esistenziale.

Il ritiro rustico a Gaienhofen durerà sino al 1912 non senza la difficoltà dietro l'apparente stabilità affettiva, di dover assolvere al ruolo di marito e padre. L'insofferenza per il suo nuovo compito familiare in contrasto con quelle pulsioni vitali che lo spingevano all'evasione, fu sopperita da continui viaggi tra i quali ruolo fondamentale svolse quello in Oriente del 1912.

Al 1910 risalgono le seguenti righe:

«Io me ne sto nel mio studio ben riscaldato, leggo libri inutili, scrivo articoli inutili ed ho inutili pensieri [...]. La mia azione mi appare proprio superflua e il mio intento volto a scopi sbagliati [...]»¹⁵

Al malcontento subentra il grande ed inesauribile desiderio di vedere e conoscere nuovi luoghi...

¹⁴ Cfr. Christian Immo Schneider, Hermann Hesse, una biografia, cit., p. 58.

¹⁵ Hermann Hesse, La passione dei viaggi, in Il Romanzo della mia vita, Milano, Oscar Mondadori, 1998, p. 175 (orig. in Betrachtungen, Berlino, 1928, in Gesammelte Schriften, ed. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1957, Vol. VII, p. 13 sgg.).

«La vera passione dei viaggi non la si può tacitare con progetti, né soddisfare con libri: chiede e costa di più, bisogna impegnarvi il cuore e il sangue [...] perché crediamo di sapere che di tutte le conoscenze e le esperienze possono essere meritorie e soddisfacenti soltanto quelle per cui doniamo volentieri la vita.»¹⁶

Nel Settembre del 1912 Hermann Hesse si trasferisce a Berna per un estremo tentativo di ricomporre la quiete familiare. La grave malattia del figlio Martin e i nuovi disturbi psichici della moglie renderanno tuttavia impossibile la ricomposizione: la moglie sarà ricoverata in una clinica per malattie mentali; lo stesso scrittore nell'aprile del 1916 si ricovererà in una clinica per malattie nervose a Sommatt, sottoponendosi ad una intensa terapia psicanalitica fino al Novembre del 1917, sotto la guida di J.B. Lang, allievo di Jung. Le sedute con il dottor Lang aiuteranno Hermann a superare un momento critico della sua esistenza e a maturare la definitiva separazione dalla famiglia. Nel 1918 avvenne il distacco, trasferendosi a Montagnola, nel Canton Ticino.

Dal punto di vista biografico, il periodo di vita solitaria e campagnola a Gaienhoffen può ben essere considerato come il fallimento dell'aspirazione ad una vita matrimoniale serena. In questa amena località del lago di Costanza entrarono in conflitto la vita matrimoniale e l'aspirazione alla creatività: la paura di perdere la propria identità di artista¹⁷. In una lettera del 16 marzo del 1914 Hesse scriveva:

«Oggi è uscito il mio nuovo libro (Rosshalde). Il romanzo mi ha presentato non poche difficoltà e significa per me una liquidazione - sia pur provvisoria- del più assillante dei problemi. Giacché il matrimonio infelice di cui tratta questo libro non dipende solo da una scelta sbagliata, bensì, più radicalmente, dal problema di fondo rappresentato dal matrimonio di un artista. Esso solleva la questione

¹⁶ Hermann Hesse, *ibidem*.

¹⁷Cfr. Enrico Groppali, *Hermann Hesse nei ricordi del suo medico*, Milano, Oscar Mondadori, 1991.

se un artista o intellettuale -vale a dire un uomo che non solo vuole vivere le proprie emozioni, ma vuole anche rappresentare la propria vita emozionale nel modo più oggettivo possibile -se una persona simile sia in fondo idonea al matrimonio»¹⁸.

Al periodo di Gaienhofen risale anche il romanzo *Gertrud* (1908-1910). Se *Rosshalde* è tra l'altro un romanzo sulla pittura, *Gertrud* è principalmente un romanzo sulla musica. Suo oggetto narrativo, oltre ad essere il rapporto tra amore ed arte, tra vita artistica e quella matrimoniale, è soprattutto la descrizione della psicologia di un musicista creativo. Ma attenzione! nel romanzo avverrà una perfetta coincidenza tra la musica e *Gertrud*, donna amata dal protagonista, cosicché alle varie fasi di amore corrisponderà una tipo specifico di musica, sino alla pitagorica "armonia delle sfere". Hermann Hesse in questo romanzo cerca di descrivere le condizioni psicologiche che spingono Kuhn a diventare violinista e compositore, indagando altresì il senso profondo delle sue stesse opere musicali; in esso accanto ad una tematica sentimentale che riflette le incertezze della vita matrimoniale di Hesse, è presente una osservazione attenta di quanto accadeva nella musica in quel tempo. *Gertrud* è un romanzo sulla musica, ma ancor prima sulla ricerca dell' identità esistenziale e sulla musica della "ricerca", anziché sulla ricerca di nuova musica.

Prima di entrare nel vivo dell'analisi, mi soffermerò ad analizzare un breve racconto, coevo di *Gertrud*, che ci consente di aver un quadro essenziale, per quanto generale, dell'ambiente musicale d'inizio secolo in Germania¹⁹.

¹⁸ La lettera di Hesse è citata da Enza Gini nell'Introduzione a *Rosshalde*, Milano, Oscar Mondadori, 1998, p. VII.

¹⁹ Per un maggior approfondimento sulla vita e l'opera di Hermann Hesse cfr. Eva Banchielli, *Invito alla lettura di Hermann Hesse*, Milano, Mursia editore, 1988; J. Mileck, *Hermann Hesse: Life and art*, Berkeley, 1978; T. Ziolkowski, *Hermann Hesse*, New York-Londra 1966; R. Freedman, *Hermann Hesse, Pilgrim of Crisis. A Biography*, Londra, 1978 (tr. it. Hesse. *Viaggio attraverso le crisi del nostro secolo*, Milano, 1984); L.

II. Eine Sonate.

Scritto nel 1906, pubblicato nella rivista "Simplicissimus" del 4

Mittner, Storia della letteratura tedesca da fine secolo alla sperimentazione 1870-1970, Torino, Einaudi, 1971, parag.464-465; AA. VV., Hermann Hesse e i suoi lettori. (Atti del convegno «Hermann Hesse. Opera e impronta», organizzato dal Goethe Institut di Torino nel marzo 1981), Parma, 1982. (Interventi di: C.. Cases, I. A. Chiusano, G. Cusatelli, M. T. Giannelli, R. Gray, H. Hinterhäuser, E. Lämmert, V. Michels, M. Mila, M. Ponzi, M. Ricciardi.); C. Magris, Il sorriso dell'unità ovvero H. Hesse tra la vita e la Vita. Introduzione a «Romanzi», Milano, Mondadori, 1977; Ferruccio Masini, Il cavaliere dell'anima. Introduzione a «Poesie», Milano, Mondadori, 1982; Massimo Mila, Introduzione a «Siddharta», Milano, Adelphi, 1975; Maria Pia Crisanaz Palin, Introduzione a «Knulp, Klein e Wagner, L'ultima estate di Klingsor», Milano, 1979; Italo Alighiero Chiusano, Introduzione a «Peter Camenzid», Milano, 1980; F. Masini, Itinerari interiori. Introduzione a «Racconti», Milano, 1982; Hans Mayer, «Hesses "Glasperlenspiel" oder Die Wiederbegegnung» in H. M., Ansichten. Zur Literatur der Zeit, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1962 (tr. it. «Il giuoco delle perle di vetro» di Hesse ovvero la seconda accoglienza. introduzione a Il giuoco delle perle di vetro, Milano, 1984.). Sul romanzo Gertrud una bibliografia disponibile in lingua italiana è quasi inesistente: Roberto Fertonani, Postfazione a «Gertrud», Milano, 1980; Antonio Barbi, Una questione di linguaggio, Introduzione a Gertrud, Rimini, Guaraldi, 1995; Raffaella Ferrari, Lo sfinimento delle ombre: "Gertrud" tra fiaba e formazione, seconda introduzione a Gertrud, Rimini, Guaraldi, 1995. Informazioni sul romanzo si possono trarre da Hans Jürg Lüthi, Hermann Hesse, Natur und Geist, Stoccarda-Berlino-Colonia-Magonza, 1970; Werner Dürr, Hermann Hesse, Vom Wesen der Musik in der Dichtung, Stoccarda 1957. Per il rapporto tra Hesse e la musica AA. VV., Hermann Hesse und die Musik (catalogo della mostra tenutasi a Vienna nell'inverno 1977/78), Vienna, 1977 e la raccolta Hermann Hesse, Musik, Frankfurt am Main, 1976. Infine interessante è la lettura dell'epistolario di Hesse in Hermann Hesse, Il gioco della vita, epistolario scelto 1904-1950, Mondadori, Milano, 2 vol., 1992. (tit. orig. Ausgewählte Briefe, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1964)

marzo 1907, *Eine Sonate*²⁰ è un breve racconto in cui viene affrontata la tematica matrimoniale. Oggetto della narrazione è la crisi di un matrimonio sbagliato, vissuta tutta dalla coscienza di Hedwig Dillenius, moglie internamente divisa tra gli obblighi nei confronti di un marito borghese, impegnato esclusivamente ai problemi pratici d'ufficio, e l'urgenza di libertà del suo animo incarcerato. Il racconto, ripercorrendo una tematica tutta autobiografica, narra del contrasto esistenziale tra realtà e sogno, il quale è ricomposto, anche se momentaneamente, dalla musica: l'anima di Hedwig riesce a prendere “volo” grazie all'ascolto di una sonata (non meglio precisata) di Max Reger, che libera in lei quella luce smarrita nella quotidianità della vita matrimoniale. Il riscatto dall'insoddisfazione è tuttavia momentaneo: in Hedwig non c'è spazio per la ribellione²¹, bensì il suo animo di sognatrice preferisce custodire in solitudine l'aspirazione alla gioia, alienandosi nell'arte da una sincera comunicazione con la realtà. Pertanto tra Hedwig e il fratello Ludwig nasce un livello di comunicazione assolutamente estraneo al marito; l'emozione suscitata dall'esperienza musicale crea affinità con il fratello ma totale disarmonia con il marito, indifferente e superficiale ai valori dell'arte. Il divario tra i coniugi è ulteriormente incrinato: se l'incapacità di cogliere l'intimo contenuto di un brano musicale corrisponde all'incapacità di comprendere l'esigenze di un animo che nell'armonia possiede le ali della libertà, allora il marito è incapace di comprendere la moglie e renderla felice. Alcune affermazioni musicali del coniuge (Hermann Hesse non

²⁰ Il racconto di Hermann Hesse è stato tradotto in Italia da Mondadori nel 1992, col titolo *Una sonata (Eine Sonate)* all'interno di un insieme di scritti di Hermann Hesse in *L'arte dell'ozio*, cit., pp. 79-85.

²¹ «Ogni volta essa decideva infine di non prendersela, di essere buona e paziente, di metterlo a suo agio in ogni maniera [...] tutti i sentieri della memoria e della fantasia ora li percorreva di nuovo in solitudine, senza di lui, e quei sentieri si erano fatti bui, poiché all'altro capo non c'era più alcun futuro avvolto di mistero.» Hermann Hesse, *Una sonata*, cit., p. 81.

lo degna di un nome specifico) rivelano una concezione della musica come prodotto esclusivamente acustico privo di contenuti spirituali. Il riferimento che egli fa a Mozart e Wagner non svela una sintonia emotiva con questa musica, bensì un conformismo acritico in questione di “gusto” musicale. L'incapacità di lasciarsi emozionare dalla musica corrisponde all'incapacità di dialogare con le emozioni e i sentimenti di Hedwig, e la reazione della moglie all'infelicità è tutt'altro che vigorosa: essa seppellisce i suoi sogni «in fondo al cuore», pronta a riemergere, dall'apnea al respiro della musica. Essa nega gelosamente, a livello razionale, ogni intrusione nel proprio intimo da parte del fratello²², condannandosi ad alienare il proprio intimo fuoco dalla sfera matrimoniale e intraprendendo una esistenza priva di luce, opaca, triste e malinconica, confortata dalla musica.

Il racconto, da principio, registra un momento abitudinario nella vita quotidiana di Hedwig Dillenius: i lavori di casa in cucina, l'attesa del ritorno da lavoro del marito, sono tutti atteggiamenti ripetitivi e integranti del ruolo di moglie. Ma al meccanismo abitudinario della costante iterazione di gesti privi di una urgenza interiore, si oppone l'anelito a trascendere la realtà: in attesa del marito, in solitudine, Hedwig si lascia trasportare «dall'eco armoniosa delle corde» del pianoforte nella dimensione del ricordo. Dopo aver osservato alcune riproduzioni di Drüerer e aver giocherellato con una statuetta di porcellana di Copenaghen,

«Udi il vicino campanile battere il mezzogiorno e aprì infine il pianoforte. Suonò due o tre note in cerca di una melodia per metà dimenticata e rimase per qualche istante in ascolto dell'eco armoniosa delle corde. Le esili vibrazioni si riducevano a un soffio,

²² «E siccome (Ludwig) la vedeva triste, prima di andare via le disse segretamente: “Hede, ti manca qualcosa?” Essa scosse la testa. “Me la devi suonare ancora una volta, ora, per me sola. Vuoi?” Sembrò quindi tornata allegra e, dopo un pò, Ludwig si avviò a casa tranquillizzato» Hermann Hesse, *ibidem*, p. 85.

divenendo sempre più delicate e irreali, dopodiché essa non sapeva più se erano quelle due o tre note a riecheggiare ancora o se il sottile stimolo uditivo non era più nient'altro che il ricordo.»²³

Il trapasso dalla percezione della dimensione del presente a quella psichica del ricordo, ha come veicolo l'inizio appena accennato di una melodia, imparata in gioventù ma col tempo dimenticata. La vibrazione delle corde del pianoforte lentamente sfuma, ma con essa non svanisce quella melodia che riecheggia nel ricordo delle speranze della giovinezza. Sono state sufficienti tre note di una melodia dimenticata per trasportare la coscienza di Hedwig indietro nel tempo, tra ideali giovanili e sognanti desideri di amore e serenità.

Al ricordo poi subentra la riflessione: scandaglio della coscienza nelle cause della insoddisfazione presente:

«Per quanto avesse amato le fantasticherie e i sogni, aveva sempre avuto nostalgia della realtà, della facilità di aggirarsi sui sentieri fidati senza perdersi.»²⁴

Hedwig ha preferito la scelta di una vita borghese al riparo «da attacchi, dubbi e desideri impossibili», alla vita «dell'incantatore»²⁵, ma ora il suo animo si ribella poiché l'insoddisfazione del rapporto con il marito le crea stridore e tristezza. Lo «spirito sognatore», il desiderio di quella grande vita «che risuonava nei canti e nei dipinti, nei libri come nelle tempeste sopra le foreste e i mari», è sacrificata ad una vita «meschina» priva di «fantasia», priva del «dialogo con le

²³ Hermann Hesse, *ibidem*, p. 79.

²⁴ Hermann Hesse, *ibidem*, p. 80.

²⁵ Cfr. Hermann Hesse, *L'infanzia dell'incantatore* in *Il romanzo della mia vita*, p. 4, Milano, Mondadori, 1980 (tit. orig. *Kindheit des Zauberers*, 1925, in "Neue Rundschau" di Berlino; esso è stato pubblicato nel 1961 dalla Suhrkamp Verlag, in *Gesammelte Schriften*, Vol. IV, p. 449 sgg.).

cose mute»²⁶.

Tuttavia l'arte è luminoso riscatto dal buio del giorno.

L'ascolto di un concerto è per Hedwig occasione di respirare profondamente nell'universo dell'irreale; per il marito, viceversa un intervallo superfluo tra urgenze di origine materiale. Ciò nonostante l'incomunicabilità che si crea all'interno della coppia non comporta la rottura dichiarata del matrimonio, ma una crisi sentimentale, vissuta interamente nella coscienza della moglie e intuita solo in parte dal fratello. La crisi della donna è melanconia; non a caso Hedwig rimane assorta nella contemplazione di alcune riproduzioni di Albrecht Dürer.²⁷

La sonata cui fa riferimento il titolo del racconto è, a livello letterale, una ipotetica Sonate per pianoforte di Max Reger eseguita da Ludwig in presenza della sorella e del cognato; in senso metaforico è la stessa crisi esistenziale di Hedwig le cui fasi ripercorrono la struttura tripartita della forma-sonata²⁸.

²⁶ Hermann Hesse, *Eine Sonate*, cit., p. 80.

²⁷ Nel 1514 Dürer incise la Melanconia alata e quasi accovacciata su una bassa lastra di pietra, fra strumenti geometrici; essa è immagine della malinconia dell'artista che pensa ma non riesce ad agire: teoria e pratica non unite ma profondamente disgiunte provocano impotenza e dolore. Per un approfondimento bibliografico cfr. Erwin Panofski e Fritz Sakl, *Dürers «Melanconia I»*. Eine quellen -und typengeschichtliche Untersuchung, Leipzig-Berlin 1923; Erwin Panofsky, *the life and art of Albrecht Dürer*, Princeton, 1955. Concettualmente denso è il riferimento di Benjamin alle immagini della Tristezza e del Melanconico nel suo *Il dramma barocco tedesco*. In questo difficile e suggestivo saggio vengono anche poste le coordinate per una valutazione estetica positiva delle avanguardie letterarie del Novecento che nella loro critica al linguaggio espressivo e per la scelta di spezzare, infrangere la totalità comunicativa simbolica, si ricollegano alla categoria dell'Allegorico. «Nel caso dell'intuizione allegorica l'immagine è frammento, ruina. La bellezza simbolica si vanifica [...]. La falsa apparenza della totalità si spegne. Perché l'eidos si oscura, la similitudine vien meno, e il cosmo in ciò, si inaridisce. Nelle aride rebus che ancora rimangono è depositata una conoscenza che resta accessibile a colui che, confuso, medita.» Walter Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, p. 182. Torino, Einaudi, 1980 (tit. orig. *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Suhrkramp Verlag, Frankfurt am Main, 1963).

²⁸ Potremmo analizzare l'intero racconto come fosse una sonata romantica, dividendolo in Introduzione, Esposizione, Sviluppo, Ripresa e Coda finale. Introduzione: I momenti

La Sonate di Max Reger è fatta conoscere al lettore mediante la descrizione fantastica dell'effetto visionario che l'esecuzione provoca in Hedwig; la visione di una natura vitale e fantastica è l'immagine suscitata nella donna dal sentimento e dalla comprensione della musica.

«Mentre Ludwig suonava, (I) essa vide uno specchio d'acqua vasto e cupo alzarsi e abbassarsi in ampi flutti cadenzati. (A) Con un frullar d'ali muggiante si avvicinò un fosco e primevo stormo di grandi e possenti uccelli; La tempesta rimbombava sorda, spruzzando in aria di tanto in tanto creste d'onda spumeggianti che si polverizzavano in tante piccole perle. Nell'infuriare delle onde, del vento e delle grandi ali degli uccelli (B) risuonava una canzone familiare, una dolce e profonda melodia ora con forte passione, ora con esile voce infantile. (ab) Nubi svolazzanti si sfilacciavano in neri filamenti tra cui si aprivano meravigliosi squarci di bassi cieli d'oro. Sugli imponenti marosi cavalcavano mostri marini di orrida forma, ma sulle piccole onde facevano un commovente girotondo fluttuanti elfi, le cui voci incorporee, pure e cristalline, intonavano accenti soavi e beati che si dileguavano senza dolore. (c) Ora, tuttavia, pareva che a cantare e ad aleggiare non fossero più i luminosi elfi angelici, bensì un essere umano che narrava o sognava di essi. Una pesante goccia di nostalgia e inconsolabile dolore umano stillò nel mondo trasfigurato della bellezza senza desideri, anziché il paradiso prese forma il sogno che l'uomo ne ha, non meno fulgido e bello, ma accompagnato da profondi echi di inconsolabile malinconia. Il piacere dell'uomo prende così forma dal piacere del fanciullo; il riso senza grinze è svanito, l'aria però diventava più spirituale e più dolorosamente dolce. (D) I canti

che anticipano l'immersione nel ricordo; lo scampanio del campanile: la melodia che evoca il ricordo. Esposizione: il ricordo e la riflessione di Hedwig rivela l'esistenza di due temi opposti e conflittuali: sogno e realtà. Sviluppo: «la campana batté le ore»: dialogo tra marito e moglie durante il quale aspirazione al sogno e sensibilità pratica entrano in conflitto nella quotidianità della vita matrimoniale. Entra un terzo tema: Ludwig. Affine alla sorella per carattere, rappresenta una soluzione di fuga dalla realtà (pur mantenendo questa inalterata) ovvero la «nuova musica» di Max Reger. Ripresa: ripresa della vita matrimoniale: sogno e realtà hanno trovato momentanea conciliazione nella musica. Tuttavia Hedwig, eccetto nei momenti di conforto dell'arte, vivrà con un peso di dolore e malinconia. Coda: «E con questo le sembrò di aver perso una volta per tutte la sua patria e la magnifica libertà della sua giovinezza e tutta l'allegria senza dolore e piena di luce del paradiso» (H. Hesse, ibidem, p. 85)). Note che sfumano, note di rassegnazione malinconica e di dolore.

legendari degli elfi si dileguarono pian piano nel mugghiare dei flutti che tornarono ad aumentare prepotentemente d'intensità; Strepito d'armi, passione e impulso vitale. E con l'allontanarsi di un ultimo, alto flutto terminò il canto. Nel pianoforte, la marea echeggiò in una soffusa risonanza che andò lentamente smorzandosi e si spense creando una quiete profonda.»²⁹

Dall'analisi della visione di Hedwig è possibile ricavare se non il contenuto musicale della sonata, la sua struttura di forma-sonata.

Il fratello si siede al pianoforte e incomincia a suonare: (I) Dopo pochi cupi accordi introduttivi in pianissimo, incomincia ad emergere un flusso sonoro ripetitivo che insistendo sul registro medio-basso del pianoforte, alterna un crescendo col diminuendo, quasi a riprodurre gradualmente con il suono, il flusso dell'onda tempestosa del mare.

(A) Al primo tema dell'Esposizione, cupo e tempestoso, arricchito da improvvise incursioni nel registro acuto («la tempesta rimbombava sorda, spruzzando in aria di tanto in tanto creste d'onda...») si aggiunge una «fosca» idea secondaria («Stormo di uccelli»). All'interno della tempesta risuona il secondo tema (B), forse una canzone popolare: un «melodia dolce e profonda con forte passione», ripetuta poi al registro acuto con «esile voce infantile e con grazia».

²⁹ Hermann Hesse, ibidem, p. 83-84. Le lettere tra parentesi sono delle mie inserzioni. Esse suddividono le varie parti o sezioni della narrazione come se questa fosse la partitura musicale di una sonata romantica. Ciascuna di esse indica e delimita l'inizio, la durata e la fine di ogni singola sezione. La lettera I indica l'inizio (e durata fino all'ingresso del primo tema) dell'Introduzione della sonata; le lettere A e B distinguono il primo dal secondo tema dell'Esposizione; le lettere ab individuano l'inizio del conflitto dello Sviluppo, tra i due temi della sonata. (esse sono poste in minuscola perché derivano da A e B). La lettera c indica l'ingresso del terzo tema all'interno dello sviluppo. Infine la lettera D indica l'inizio della Ripresa dove i due temi, A e B, son unificati da una unica tonalità, ovvero D. Questo strumento di analisi testuale verrà usato spesso nel corso della presente tesi, pertanto non mi soffermerò più sull'aspetto metodologico, pur sempre impegnandomi ad evidenziare, caso per caso, eventuali cambiamenti della tecnica di indagine.

Lo Sviluppo dei due temi dell'esposizione determina lo scontro dell'elemento lirico con quello ritmico (ab): dalla dialettica nasce un terzo tema (c) geneticamente affine a quello melodico degli «elfi» danzanti dal canto «soave e cristallino» (b). Il canto degli «elfi» quindi, prima di sfumare e lasciare posto alla ripresa, acquisisce caratteristiche meno fantastiche e più riflessive, trasfigurandosi nel (c) dolce, doloroso canto dell'uomo. Il tema doloroso e malinconico suscita l'immagine del sorriso dell'uomo, non più fanciullo, ma esperto della vita. Il sorriso non permea l'intera sonata bensì é un momento risolutivo della dialettica dello sviluppo. E' un sorriso momentaneo, pronto a cedere alla (D) Ripresa tempestosa della vita. La tempesta ritorna con il suo canto mugghiante; la marea si smorza lentamente fino alla «quiete profonda».

Silenzio.

«Ludwig rimase seduto, curvo e assorto, Hedwig aveva gli occhi chiusi ed era riversa all'indietro sulla sedia come se dormisse.»³⁰

Dalle informazioni forniteci da Hesse nel racconto, riguardo a Max Reger sappiamo che è un «nuovo musicista», che compone musica «nuova», «insolita», «originale», tecnicamente difficile; non viene precisata né la tonalità né il numero di catalogo dell'opera, ma unicamente che essa è una di una serie di «nuove sonate» molto difficili da eseguire. Questo non basta! Quando cerchiamo di identificare la Sonate all'interno del corpus delle opere del musicista, subentra una incongruenza: Max Reger non scrisse alcuna sonata per pianoforte. Tra le sue opere musicali non compaiono sonate per pianoforte né in questa data (1906) né in tutta la sua pur vasta produzione; troviamo solo due sonate giovanili per organo,

³⁰ Hermann Hesse, *ibidem*, p. 84.

sonate per violino e pianoforte, flauto e pianoforte, clarinetto e pianoforte. Del 1905 sono due sonatine³¹: ciascuna delle quali oltre a non essere comprese entro un unico movimento, non contengono caratteristiche tali da giustificare tanto vortice di immagini fantasiose. Nel racconto, la Sonate risulta composta da un unico movimento così come tempo unico forma la “tristaneggiante” Sonate op.1 für Klavier di Alban Berg o alcune sonate sempre per pianoforte di Aleksander Scriabin composte tra il 1907 e il 1911³².

Nonostante l'imprecisione dello scrittore e benché l'esistenza della Sonate si realizzi unicamente nella finzione del racconto, la funzione e gli esiti esistenziali che la musica provoca, acquistano una luce rivelatrice se inseriti nel contesto del dibattito musicale della Germania d'inizio secolo. Mi riferisco ai tentativi di creare una “nuova musica” da parte di una generazione di musicisti “riconciliatori” che, formati da una parte alla lezione della musica di Brahms, Wagner e i loro epigoni, dall'altra alla tradizione classica e bachiana, tentarono nuove strade compositive per una nuova estetica musicale. L'ecllettismo musicale identificato in maniera emblematica dagli scritti musicali di Busoni e Schönberg, al contrario del neoclassicismo regeriano, si propone negli esiti finali la creazione di “nuova musica”.³³ Infatti se Schönberg a Vienna, in continuità con

³¹ Max Reger, Sonatinen für Klavier op. 89, N. 1 e 2, by Lauterbach & Kuhn, Leipzig, 1905.

³² Mi riferisco per esempio alle sonate per pianoforte N. 5, op. 53 e N. 6 op. 62, composte tra il 1907 e il 1911.

³³ La nostra indagine si sofferma esclusivamente agli anni tra il 1906 e 1911, periodo in cui viene composto sia il racconto *Eine Sonate*, sia *Gertrud*. In quegli anni, critici per il destino del linguaggio armonico tradizionale, veniva scritto: «Uno dei compiti più nobili della teoria è di risvegliare l'amore per il passato e di aprire, nello stesso tempo, lo sguardo verso il futuro: in tal modo essa può essere storica, stabilendo legami tra ciò che è stato, ciò che è e ciò che presumibilmente sarà [...] l'allievo deve imparare le leggi e le possibilità della tonalità come se essa fosse oggi in pieno vigore, ma deve anche conoscere i movimenti che portano ad eliminarla.» Arnold Schönberg, *Manuale di Armonia*, p. 37, il Saggiatore, Milano, 1986 (tit; orig. *Harmonielehre*, Vienna, 1922. La stesura è degli anni 1909 -1911). «L'ambito della nostra musica è diventato così angusto

la musica del *Tristan und Isolde*, approda dall'emancipazione della dissonanza alla sospensione della tonalità³⁴, negli stessi anni Ferruccio Busoni, diviso tra l'Italia, Germania e Stati Uniti, scrive *La sposa sorteggiata* e la *Fantasia contrappuntistica*³⁵; intanto Max Reger a Lipsia aveva inaugurato "l'estetica dei ritorni", e il culto appassionato del contrappunto bachiano.

Il ritorno a Bach fu una costante durante l'Ottocento romantico e in quei anni di crisi del primo Novecento³⁶; anche Arnold Schönberg, pur estremizzando il post-romanticismo viennese, ebbe punti di

[...] lo sviluppo della musica è impedito dai nostri strumenti musicali [...]. Se "creatore", secondo la mia definizione, deve significare un "formare dal nulla" (né altro può significare), -se la musica- deve tendere a ritornare all' "originalità", cioè alla sua propria essenza (un "ritorno" che deve essere il vero e proprio passo in avanti) -se deve spogliarsi delle convenzioni e delle formule come di un abito usato e brillare nella sua bella nudità; -a questa aspirazione si oppongono in primo luogo gli strumenti musicali (p. 143-144) [...]. L'intero nostro sistema di suoni, modi e tonalità è nel suo insieme stesso solo una particella di un frammento di raggio scomposto di quel sole "musica" nel cielo dell' "eterna armonia" (p. 147).» Ferruccio Busoni, *Saggio di una nuova estetica musicale*, in cit..

³⁴ Tra il 1908 e il 1912 Arnold Schönberg compose le sue opere "espressioniste": i *Quindici Lieder* op. 15 dal "Das Buch der hangenden Garten" di Stefan George, i *Tre pezzi* op. 11 per pianoforte, i *Cinque pezzi* op. 16 per orchestra e il «monodramma» *Erwartung* op. 17. Nel 1911 compose i *Sei piccoli pezzi* op. 19 per pianoforte e il *Pierrot Lunaire* op. 21 (1912).

³⁵ Ferruccio Busoni rappresenterà ad Amburgo, il 12 aprile del 1912 la sua prima opera lirica: *Die Brautwahl* (*La sposa sorteggiata*), *Commedia fantastico-musicale* in tre atti da E. T. A. Hoffmann. Tra il 1906 e il 1912 compone: per pianoforte: *Fantasia* (su J. S. Bach) «Alla memoria di mio padre Ferdinando Busoni» (1909); *Sechs Elegien* (comp. 1907, pubbl. 1908-09); *An die Jugend* (1909); *Nuit de Noël*, *Esquisse* (1909); *Fantasia contrappuntistica* (1910); *Sonatina I* (1910); *Sonatina II* (1912). Per orchestra: *Suite Turandot* (1905) *Berceuse élégiaque* op. 42 (1910); *Nocturne symphonique* op. 43 (1912); *Suite sinfonica* dall'opera «*Die Brautwahl*» op. 45 (1908-11). Dello stesso periodo è il *Saggio* (v. infra), e lo scritto *Versuch einer organischen Klavier-Notenschrift* (tr. it. Tentativo di una notazione organica per pianoforte). Breitkopf & Härtel, Lipsia, 1910. Inoltre ricordiamo le trascrizioni e revisioni pianistiche di vasta parte delle composizioni per tastiera di J. S. Bach, apparse tra il 1898 e il 1915, per conto di Breitkopf & Härtel (esistono due diverse raccolte: la *Busoni-Ausgabe* in 25 volumi e la *Bach-Busoni gesammelte Ausgabe* in 7 volumi)

³⁶ Albert Schweitzer nel 1905 scrisse una monografia su Bach da titolo *Johan Sebastian Bach, le musicien-poète*, Leipzig; successivamente nel 1908 essa viene riveduta e ampliata (tr. it. J. S. Bach, il musicista poeta, Milano, 1952).

contatto con l'opera di Bach, a cominciare dal Quartetto per archi del 1905. Il fascino della musica del musicista di Eisenach, nel corso della storia della musica, ha sempre conquistato i compositori anche più geniali; Mozart, Beethoven, Schumann, Chopin, Listz. I “preludi e fughe” del “Das Wohltemperierte Klavier” hanno formato i pianisti romantici e questi non sono rimasti indifferenti alla spiritualità in esso celata. Johann Sebastian Bach, ancor più di prima, nei primi anni del Novecento divenne una religione, occhio divino sulla molteplicità e variforme manifestarsi della vita. E se Busoni, come un sacerdote di qualche antica religione, tra il 1898 e il 1915 curò la trascrizione e revisione di gran parte dell'opera tastieristica del Maestro, anche per Hermann Hesse la musica di Bach racchiude una saggezza paragonabile a quella che pulsa nei misteri delle grandi religioni dell'umanità:

«Il senso del proprio annullamento, d'appartenere ad un'altra comunità ideale e la consapevolezza di trarre da una fonte magica ed inesauribile, che noi nord-europei, nella nostra intellettualistica e individualistica cultura, proviamo solo raramente, per esempio ascoltando la musica di Bach, viene sentito ogni giorno dal maomettano, che nell'angolo più lontano del mondo esegue pregando le sue genuflessioni e dal buddista ne freddo atrio del suo tempio.»³⁷

Ma con Max Reger tuttavia si ha un ripristino delle forme musicali bachiane, rivissute con ipertrofismo armonico. Il linguaggio armonico post-romantico, per eccellenza cromatico, indossa vesti bachiane, regolandone lo sviluppo non senza soluzioni proprie dell'armonia e della retorica romantica. La ricerca di una nuova musica propria di quegli anni è così ben sintetizzata negli esiti finali:

«L'arte di Mahler era un fine, quella di Reger un vicolo cieco,

³⁷ Hermann Hesse, *Viaggio in India*, Garzanti, Milano, 1975, p. 118 (tit. orig. *Aus Indien*, S. Fischer Verlag, Berlino 1913.).

quella di Schönberg una fine e un principio insieme»³⁸.

Ritornando ad Hermann Hesse, l'affermazione sopra citata non si potrebbe ben adattare al racconto *Eine Sonate*? Non è forse in un «vicolo cieco» la condizione esistenziale di Hedwig, assolutamente incapace di emanciparsi da un matrimonio spiritualmente arido, così come la musica di Max Reger è sostanzialmente incapace di emanciparsi dal romanticismo musicale tedesco, da Brahms e Wagner? La musica che Hedwig ascolta, la musica di Max Reger, non ha forse un misterioso contenuto di nostalgico dolore, di malinconia nella tempesta della vita? Hedwig è una sconfitta dalla vita; continuerà a vivere infelice con il solo conforto della musica tedesca contemporanea; è incapace di dare una risposta positiva alla sua spiritualità, rifugiandosi nel solipsismo del piacere estetico, e in esso illudendosi di poter continuare a vivere.

Se nel romanzo *Gertrud* ci troviamo dinanzi a un tentativo di liberazione dalla “pesantezza” della musica tedesca per un'arte solare, in quegli stessi anni, tra il 1906 e il 1911, il tentativo di rottura con la sensibilità romantica diviene una esigenza esistenziale anche per il pianista, compositore e teorico italo-tedesco Ferruccio Busoni. Egli nel 1906 scrive a Trieste, destinandolo a un pubblico tedesco, il *Saggio di una nuova estetica musicale*³⁹ in cui si teorizza la necessità di una nuova musica che esprima l'«eterna armonia» del cosmo; una musica solare, cristallina, limpida, contro le nebbie della

³⁸ Gerald Abraham in *Storia della musica*, Feltrinelli, Milano, 1962, Vol. X, p.20 (tit. orig. *The new Oxford History of Music*).

³⁹ Il *Saggio di una nuova estetica musicale* di Ferruccio Busoni si trova nella sua edizione definitiva in *Scritti e pensieri sulla musica*, a cura di Luigi Dallapiccola e Guido M. Gatti, Ricordi, 1954. (pp. 121-153). Il titolo originale è *Entwurf einer neuen Aesthetik der Tonkunst, Zweite erweiterte Ausgabe*, Leipzig, 1910. La prima edizione è di Schmidl, Trieste, 1907. La stesura è del 1906. L'opera risulta quindi dello stesso periodo della stesura del romanzo di Hermann Hesse *Gertrud* (1908-1910).

musica tedesca. La dimensione “siderale”⁴⁰ postulata dal Saggio, trova eccezionale riscontro nella dimensione “siderale” in cui si viene a trovare Kuhn, il protagonista del romanzo *Gertrud*, nell'atto geniale della creazione artistica. In questo romanzo il trapasso dalla musica neoclassica di Reger alla *Junge Klassicität* di Busoni è sofferta e comunque psicologicamente realizzata: Kuhn, protagonista del romanzo *Gertrud*, ricerca una identità esistenziale: vuole risolvere la melanconia wagneriana in una nuova spiritualità dove ritrovare le proprie origini, l'essenza della vita. Spesso l'analogia tra Hesse e Busoni è palese e, certamente frutto di una stessa temperie storico-culturale. La lettura degli scritti autobiografici e dell'epistolario di Busoni suscita l'impressione sorprendente di trovarci dinanzi ad esperienze musicali analoghe a quelle vissute da Kuhn.

Per maggior chiarezza riporto una lettera di Busoni, significativa se relazionata al discorso che svilupperemo nei prossimi capitoli. La lettera alla moglie Gerda da Dayton, del 3 marzo 1910, intitolata “Il regno della musica. Un poscritto alla nuova estetica”, contiene affermazioni che, se non sapessimo essere state scritte da Busoni, potremmo attribuire a Kuhn, a termine del suo itinerario artistico ed esistenziale:

«Venite, seguitemi nel Regno della musica. Qui sta il cancello che divide quanto è terreno da quanto è eterno. Avete sciolto le catene, ve ne siete liberati? Ora venite.[...]. Qui le meraviglie non hanno fine, eppure ci sentiamo di casa, sin dall'inizio. Ancora non udite nulla, perché tutto risuona. Ora cominciate già a distinguere. Ascoltate, ogni stella ha il suo ritmo e ogni mondo la sua pulsazione. E su ogni stella e in ogni mondo, il cuore di ogni singolo essere vivente batte in modo diverso, e secondo una legge propria. E tutti i battiti si accordano e sono un Unico e un Tutto. Il vostro orecchio interiore diventa più sottile. [...]. Tutte, tutte le melodie, quelle già sentite e quelle mai udite, risuonano tutte contemporaneamente, vi portano, vi avvolgono, vi

⁴⁰ Cfr. Roman Vlad, *Modernità e tradizione nella musica contemporanea*, Einaudi, Torino, 1955.

sfiorano -le melodie dell'amore e della passione, della primavera e dell'inverno, della malinconia e del brio- esse sono gli animi di milioni di esseri in milioni di epoche. -Se ne seguite una più da vicino, vi accorgete come è connessa con tutte le altre, come si accorda a tutti i ritmi, come è colorata di tutti i timbri, accompagnata da tutte le armonie, fino nel fondo di tutti i fondi e fino alla volta di tutte le volte nelle altezze.

Ora capite che pianeti e cuori sono un tutto unico e che in nessun luogo ci può essere una fine, in nessun luogo un ostacolo; che l'infinito vive intero e indiviso nello spirito degli esseri; che ogni cosa è infinitamente grande e infinitamente piccola allo stesso tempo; che quanto v'è di più esteso equivale a un punto; e che luce, suono, moto, forza sono identici e ognuno per sé, e tutti insieme sono la vita»⁴¹

III. SONATA.

Al fine del secondo capitolo del romanzo di Hermann Hesse *Gertrud*⁴², è descritta la genesi di una sonata per due violini. Hesse, nel narrare l'ispirazione che sta alla base della creazione di quest'opera, attribuisce alla natura del paesaggio alpino un ruolo dominante. Applicando alla scrittura letteraria categorie di analisi

⁴¹ Ferruccio Busoni, *Lettere alla moglie*, Ricordi, Milano, 1955, p. 148, trad. Luigi Dallapiccola (tit. orig. *Briefe an sie Frau*, a cura di Friedrich Schnapp, Zürich-Leipzig, 1935).

⁴² I riferimenti al romanzo *Gertrud* di Hermann Hesse saranno preceduti direttamente dal numero di capitolo e della relativa pagina, tenendo presente che l'edizioni di riferimento sono: Hermann Hesse *Gertrud*, Milano, Mondadori, 1987; Hermann Hesse, *Gertrud*, Erstaussgabe München, 1910. Copyright 1955 by Suhrkamp Verlag, Berlin. I riferimenti alla pagina e al capitolo dell'edizione originale saranno posti tra parentesi quadre. Il criterio che mi ha guidato nel riportare il testo originale in tedesco, oltre ad essere stato quello di una migliore comprensione del testo stesso, è rispondente al desiderio filologico di mantenere la parola originaria per i termini specificamente musicali.

che appartengono ad un ambito peculiarmente musicale, la Natura vestirebbe il ruolo del primo tema di una struttura sonatistica, viceversa l'Io agente ovvero Kuhn, coinciderebbe con il secondo tema di questa ipotetica forma-sonata. Il secondo tema si raffronterebbe col primo non in maniera antitetica ma complementare. Mostrerò come la dialettica tra i due temi non si attui in maniera conflittuale ma al contrario come l'opposizione viva già all'interno di ciascuno di essi.

Anche ora, quindi, così come nel racconto precedente, la musica è messa da Hermann Hesse in stretta relazione con una realtà extramusicale: la Natura e l'Io che vi si immerge, rivivendo le sensazioni della prima giovinezza. Tuttavia questa volta si tratta di narrare l'esperienza che feconda creativamente il musicista e non le impressioni dell'ascoltatore di fronte all'esecuzione di un brano musicale. L'esperienza alpina di Kuhn vede nascere, nel freddo delle sue "alture", una nuova coscienza creativa: un super-Io che è capace di intuire una musica ancora inudita.

Nella sezione narrativa (Gertrud, II, pp. 49-55; [pp. 31-36]) che è oggetto di approfondimento di questo capitolo, ho deciso di individuare e applicare la struttura tripartita della forma-sonata. La mia ri-composizione della partitura letteraria sarà trattazione del secondo paragrafo del presente capitolo. Nel primo paragrafo tratterò, la genesi della prima creazione musicale di Kuhn così come risulta dalla finzione di Hesse e concluderò parlando della diffusione di questa musica nell'ambiente artistico frequentato dal compositore. Ho suddiviso in due paragrafi l'analisi di questa sezione del romanzo per evidenziare la frattura che nel protagonista si viene a creare tra l'esperienza intuitiva della musica e l'effettiva composizione di un brano eseguibile. La prima opera di Kuhn così come Hermann Hesse la presenta è il risultato di un compromesso tecnico mentre l'intuizione musicale è l'esito finale di un processo

dialettico, rintracciabile nella stessa struttura del racconto, che genera come ho sopra accennato, un super-Io. Dunque, sarebbe più corretto parlare, da una parte di genesi della “Musica”, dall'altra di composizione della Sonate; l'uno è l'atto estetico puro, l'altro è il tentativo di codificare l'unicità dell'esperienza estetica nella finitezza tecnica di un linguaggio musicale.

Per immergerci nel mondo della finzione letteraria non trovo migliore introduzione che la lettera di Ferruccio Busoni spedita alla moglie Gerda da Trento il 25 luglio 1906:

«[...] Più solitari di quel che sono io, non si può essere nemmeno sul Monte Bianco[...]. Non conosco nessuno, non parlo con nessuno, se non col portiere e con i camerieri.

[...] Il paesaggio è vasto e ieri l'altro sono salito su una collina per abbracciare tutto il panorama. L'aspetto di Trento a volo d'uccello ricorda quello di Bologna: serio, tetro, fortificato, mura grigie e tetti di embrici grigi; ma il paesaggio è qui molto più grandioso e veramente eroico. Aggiungi le formazioni di nuvole, quali si trovano nei paesi di montagna, con frequente carattere temporalesco e singole zone illuminate dal sole con effetto sorprendente, mentre altre si trovano nell'ombra più fredda; in fondo la valle si apre in una prospettiva nostalgica. Tutto ciò visto la mattina, o anche meglio al tramonto, fa una profonda impressione e credo, quando sarà ben assimilata dall'anima, sarà (più tardi) feconda per la creazione. [...]»⁴³

...la finzione si incontra con la realtà.

III. 1. Genesi, composizione e fruizione.

Durante la solitaria permanenza presso un «silenzioso» villaggio alpino, al confine con la Svizzera Kuhn riscopre una dimensione

⁴³Ferruccio Busoni, Lettere alla moglie, cit., p. 92.

profonda di gioia. Dall'estate fino all'autunno inoltrato, in condizione di isolamento sociale, immerso in una natura vitale e rivitalizzante, Kuhn intraprende la via della guarigione spirituale: la purificazione dalle passioni per raggiungere una conoscenza chiara della propria esistenza. La rottura con l'ambiente domestico e quotidiano, la solitudine, la località alpina, in cui il nostro protagonista respira «un'aria di aspra limpidezza e grandiosità (eine Luft voller herber Klarheit und Größe)»⁴⁴, sono condizioni importanti per la guarigione di Kuhn e per il suo approdo all'arte della musica.

Kuhn trascorre la sua vacanza in uno dei più alti paesi della regione da cui domina con lo sguardo il paesaggio circostante. L'aria del luogo, l'ambiente assolato ricco di boschi e rocce, le notti quiete, l'echeggiare del ruscello, il colore dei fiori, le farfalle, i pastori «muti e sognanti»⁴⁵, la nebbia, la pioggia, il freddo, sono tutte presenze concrete e reali della natura ma anche valenze che l'animo di Kuhn trasfigura: il giorno e la notte diventano la gioia e la disperazione, simboli dell'alternativo gioco delle passioni.

La natura offre anche un paesaggio sonoro il quale, in relazione all'emotività di Kuhn, concretizza l'opposizione tra il silenzio della tranquillità interiore e il fragore della tempesta della passione. I pastori sono stillen come silenziosa (Abendstille) è la sera e nella vallata si odono «muggire le bufere (hörte zuweilen Stürme durchs Tal gehen)»⁴⁶; pure il villaggio è stillen ma turbato dai «ruscelli vigorosi e selvaggi, il cui canto risuonava la notte per tutto il villaggio (kraftvollen wilden Bäche, deren Lied bei Nacht durchs ganze Dorf tönte)»⁴⁷; presso una sorgente di acqua si ode il «ronzio

⁴⁴ II, p. 49; [p. 31].

⁴⁵ II, p. 50; [p. 32].

⁴⁶ II, p.50; [p. 32].

⁴⁷ II, p. 50; [II, p. 31].

di ali (Flügelgesumme)»⁴⁸ di farfalle. «Ululano» le bufere:

«E quando talvolta, nottetempo, la bufera ululava (die Stürm gengen), quando il freddo, monotono scroscio (stetige Geräusch) dei fiotti d'acqua era soverchiato dal lamentoso e violento muggio (vom leidenschaftlich wehklagenden Rauschen) degli abeti in scompiglio, oppure nella intravatura del tetto di quella fragile casa si facevano udire i mille ignoti fruscii (unerklärten Geräusche...laut wurden) dell'insonne notte estiva, allora io giacevo intricato in sogni ardenti e disperati di vita e di bufere amorose; e furibondo bestemmiavo Iddio [...]»⁴⁹

L'agitazione della Natura ha la sua controparte nel tumulto dell'anima.

Kuhn si esalta per la bellezza che si mostra ai suoi sensi, tuttavia è addolorato da sentimenti che nascono ripensando alla menomazione fisica che gli ha intristito la gioventù. Se la solitudine da una parte lo rigenera, d'altra parte non gli impedisce che quel dolore da cui sfugge si ripresenti. Sono i pensieri dolorosi di un giovane solitario divenuto zoppo nella giornata più folle della sua esistenza⁵⁰; un giovane a cui la vita non ha concesso le illusioni del piacere e la felicità dell'amore.

Se Kuhn avesse sentito e vissuto il suo mondo interiore limitandosi ad un sentimento non unitario, la narrazione di Hermann Hesse sarebbe stata liricamente passionale e irrimediabilmente lacerata, avrebbe rappresentato l'ostilità tra Natura e Spirito come una irriducibile contraddizione, priva di conciliazioni.

Nella scrittura di Hesse i due temi della partitura letteraria, la Natura e l'Io⁵¹, non rimangono distinti e opposti senza conciliazioni. Egli attribuisce all'arte un valore morale in quanto essa diviene

⁴⁸ II, p.50; [p.32].

⁴⁹ II, p. 52; [p. 33].

⁵⁰ II, p. 28.

⁵¹ V. sotto, III.2. Forma -sonata.

veicolo di saggezza e affermazione attiva dell'io, come coscienza di una unità superiore che intuisce la propria individualità immersa e partecipe del ciclo della Natura. Per Hesse se l'arte si riducesse ad essere unicamente un cieco sfogo dell'uomo, essa, non apporterebbe un buon servizio all'uomo stesso. Dunque l'arte è morale perché promuove la scoperta del senso della vita anziché affermare la morte. Essa comunica un contenuto spirituale che dà dignità alla vita. L'intero viaggio della coscienza di Kuhn dalla percezione distratta della natura e dalla schiavitù delle passioni, alla liberazione ed intuizione dell'identità dell'io con la Natura, coincide con la genesi di un super-io e di un contenuto che il musicista Kuhn vorrà trascrivere nella sua arte⁵².

⁵² «“Ma perché vi prova piacere, ora? Non è mica possibile scrivere sulla carta il proprio dolore e liberarsene in tal modo.”- “Né è questo che io voglio” obiettai. “Non intendo dar via e liberarmi di nulla, se non del mio stato di debolezza e costrizione. Vorrei sentire che il dolore e la gioia scaturiscono della medesima energia e battute della medesima musica (derselben Kraft und takte derlsehen Musik), entrambi belli e necessari”» III, p. 73.

«Musica ne avrei fatta sempre, questo lo sapevo, ma ero spinto a desiderare che il mio lavoro fosse motivato anche da felicità e pienezza di vita e sana gioia, invece che sempre da un perenne anelito e carenza di affetti. Oh, perché non riesco ad essere felice con ciò che mi apparteneva, con la musica?» IV, p. 1. In *Il gioco delle perle di vetro* (tit. orig. *Das Glasperlenspiel Versuch einer Lebensbeschreibung des Magister Ludi Josef Knecht, sant Knechts hinterlassenen Schriften*, Fretz und Wasmuth Verlag, Zürich, 1943) si legge: «[...] La decadenza della musica era indizio sicuro che anche il governo e lo stato erano in declino...Citeremo alcuni passi dal capitolo sulla musica in Primavera e autunno di Lü Bu Ve: “Le origini della musica risalgono molto lontano. Essa nasce dalla misura e ha le radici nel grande Uno. Il grande Uno genera i due poli, i due poli generano la forza del buio e del chiaro. La musica può attuarsi quando nel mondo regna la pace, quando tutte le cose stanno in riposo e tutte nei loro mutamenti seguono i superiori. La musica può perfezionarsi quando le brame e le passioni non procedono su vie false. La musica perfetta ha una sua causa. Essa nasce dall'equilibrio. L'equilibrio nasce dal giusto, il giusto dal senso del mondo. Perciò si può parlare di musica soltanto con chi ha compreso il senso del mondo. La musica si fonda sull'armonia fra cielo e terra, sulla concordanza fra il torbido e il chiaro. Certo non sono privi di musica neanche gli stati in decadenza e gli uomini maturi per il tramonto, ma la loro musica non è serena. Perciò quanto più la musica è croccante tanto più malinconici diventano gli uomini, tanto più il paese è in pericolo, tanto più in basso scende il sovrano. In questo modo va perduta anche l'essenza della musica [...]. Se lo stato Ciu decadde, se ne deve attribuire la causa all'invenzione

Così l'estetica che presiede alla genesi della prima opera di Kuhn starà al di là delle lacerazioni e dei contrasti del Romanticismo musicale: Kuhn si avvicina ad una estetica musicale di tipo neoclassico⁵³. Nella limpidezza e chiarezza dell'atmosfera alpina, il nostro compositore riesce a far luce sui propri sentimenti, ed impara a convivere sia con i momenti di ebbrezza e gioia, sia con i momenti di dolore e paura. Questi si manifestano gradualmente come due aspetti di una unica realtà: la Natura e l'Io sono intuiti come unità da un Io sovraindividuale e puro. Kuhn ascolta lo «splendore e lo strazio delle notti» con «cuore illeso» e percepisce il mondo esterno e il suo complesso mondo spirituale come fossero «voci esterne». L'unità dello Spirito e della Natura non è riconosciuta da una riflessione concettuale bensì emana direttamente da una intuizione sonora: «armonie e sequele di suoni»⁵⁴. I poli opposti della Natura e dell'Io sono intuiti come una unità che non è afferrata con un concetto ma udita in un flusso sonoro: è «energia e suono e flusso (Kraft und Klang und Strom. bedeutete)»⁵⁵. L'intuizione dell'unità è già ascolto di una "Musica" primordiale: energia, ritmo ed armonie permeano le differenze e gli opposti in una dimensione prelinguistica, preculturale, mitica.

La genesi della Sonate vive di due momenti, quello intuitivo dell'unità e quello della riflessione compositiva che cerca di

della musica magica [...]. La musica di uno Stato decadente è sentimentale e triste e il governo è in pericolo.» Hermann Hesse, *Il giuoco delle perle di vetro*, Milano, Mondadori, 1994, Introduzione, pp. 25-26.

⁵³ Cfr. sotto, III.3. Appendice.

⁵⁴ Cfr. II, p. 52-53. Cito il testo originale: «[...]den Glanz der Tage und den Jammer der Nächte, wie Stimmen von außen vernahm, denen ich mit unverletztem Herzen zuhören konnte. Ich sah und fühlte mich selbst als einen Himmel mit ziehendem Gewölk, als ein Feld voll kämpfender Scharen, und ob es Lust und Genuß oder Leid und Schwermut war, es tönte beides klarer und verständlicher, löste sich aus meiner Seele und trat mich von außen an, in Harmonien und Tonreihen, die ich wie im Schläfe vernahm und die ohne mein Wollen von mir Besitz ergriffen.» [II, p. 34].

⁵⁵ II, p. 53; [II, p. 34].

plasmare in una forma linguistica il contenuto di saggezza⁵⁶.

L'immersione nella natura riporta Kuhn al suo primo e originario sentimento della vita. La musica di Kuhn nasce dal ricordo della dimensione di gioia vissuta nell'età della prima giovinezza non più rinnovabile. Erano quei precoci momenti creativi di composizione musicale in cui il nostro protagonista si sentiva immerso in «una atmosfera eterea, circondato da un'aura luminosa, cristallina, gelida»⁵⁷.

«Fu nel silenzio di una sera, al ritorno dalle rocce, che avvertii tutto chiaramente per la prima volta; e mentre vi riflettevo intensamente, reso enigma a me stesso, mi colse all'improvviso il significato di tutto: si trattava infatti di un ritorno di quelle strane ore di trasfigurazione da me precocemente godute, come un presagio, anni prima. E con tale ricordo, mi ritornò quella meravigliosa lucidità, quella quasi cristallina limpidezza e trasparenza di sentimenti (jene herrliche Klarheit wieder, die fast gläserne Helligkeit und Durchsichtigkeit der Gefühle) ciascuno dei quali era lì a volto nudo e nessuno aveva più nome dolore o gioia, ma rappresentava soltanto energia e suono e flusso. Dal fermento, dall'iridescenza e dalla lotta delle mie intensificate sensazioni, era scaturita la musica.»⁵⁸

Kuhn ode se stesso e la Natura risuonare chiaramente, corrispondersi in armonie e sequenze di toni: non è solo l'animo turbato da lacerazioni, anche la natura ha i propri tumulti. Le alterne vicissitudini della stessa Natura sono sintetizzate in una serie di immagini che si riferiscono al campo semantico legato alla contrapposizione sterile/fertile: il «sole e il bosco, le brune rocce e le

⁵⁶ Cfr. sotto, nota 23.

⁵⁷ «[...]wenn eine von den wunderbaren Stunden verfrühter schöpferischer Lust mich wie in Äther hüllte. Dann fühlte ich mich von einer überklaren, kristallinen Luft umgeben [...] ber die Luft dieser Stunden vergaß ich nimmer, diese überklare, fast Kalte Luft..» [II, p. 13-14].

⁵⁸ II, p. 53; [p. 34].

lontane montagne d'argento»⁵⁹; se un lato della vallata era ricoperto «da un bosco di abeti quasi fin su in alto, l'altro fianco era brullo e scabro»⁶⁰; il «chiaro e buio (das Helle und Dunkle)» della natura insieme al tormento e alla quiete dell'animo risuonano «fraternamente» (geschwisterlich) uniti come «parti della medesima grandiosa musica» che è la musica primordiale del cosmo.

«E mentre dentro di me stavo bene o male, la mia energia, però, sovrastava tutto pacificata, e osservava e ravvisava il chiaro e il buio (das Helle und Dunkle) fraternamente uniti, il patimento e la quiete come ritmi e forze e parti della medesima grandiosa musica (als Takte und Kräfte und Teile derselben großen Musik).»⁶¹

E' come se il compositore al momento della “conoscenza” viva due dimensioni percettive: quella fisica del corpo reale e quella estetica che in virtù della propria forza annulla e rende vana la prima; quindi l'attività estetica diventa un atto di sdoppiamento dell'Io in una coscienza superiore, il super-Io. La produzione musicale, in quanto intuizione estetica dell'unità dello Spirito e della Natura, si pone al di sopra della gioia e del dolore, anche se il compositore vive tali sensazioni.

Dopo l'intuizione segue l'impegnativo lavoro tecnico⁶².

«Io non ero in grado di trascrivere (aufschreiben) tale musica, essa mi era ancora estranea e i suoi confini ignoti [...] trovai infine ch'essa era passibile d'espressione con due violini (mit zwei Violinen) [...]»

Kuhn si impegna con zelo quotidiano a codificare la sua musica

⁵⁹ «Nun sah ich an meinen hellen Tagen die Sonne und den Wald, die braunen Felsen und die fernen silbernen Berge mit doppeltem Gefühl von Glück und Schönheit und Empfängnis. [...]» [II, p. 34].

⁶⁰ II, p. 49; [p. 31].

⁶¹ II, p. 54; [p. 34].

⁶² II, p. 54; [p. 35].

componendo una sonata per due violini che noi per comodità chiameremo Violinsonate ⁶³ opus 1. Il procedimento tecnico della composizione è completamente eluso dal racconto: non è un suo oggetto così come non lo è la struttura specificamente musicale della Violinsonate ⁶⁴. Sappiamo tuttavia che si tratta di una sonata per due violini (zwei Geigen) costituita in più movimenti. I movimenti che formano la Sonate possono essere desunti dai seguenti passi: «Quando ne suonai col violino il primo tempo (den ersten Satz)[...]⁶⁵; «L'Allegro però lo attacchiamo un pò più svelto, che non faccia la figura di una marcia funebre (Trauermarsch)[...]⁶⁶; «Soltano durante il Rondo [...]⁶⁷. Le espressioni fanno dedurre che la Violinsonate sia divisa da più movimenti: Allegro vivace iniziale e Rondo finale. Nulla sappiamo di un eventuale movimento intermedio. Inoltre non ci si spiega come Kuhn abbia potuto eseguire dinanzi al vecchio del villaggio, da solo, la sonata concepita per due violini: la finalità dell'esecuzione dinanzi al vecchio, ovvero il riconoscimento dall'esterno del valore artistico della Violinsonate in quanto portatrice di “verità”, diventa primaria rispetto alla distrazione tecnica dello scrittore.

La Violinsonate op.1 nasce dalla sensibilità di Kuhn e, superando il rischio dell'incomunicabilità e il limite di un radicale

⁶³ La composizione di Kuhn, viene nominata come “sonata per violino” nel seguente passo: «[...]meine Violinsonate und zwei von mir komponierte Lieder [...]» [II, p. 36].

⁶⁴ Sarebbe un errore estendere la struttura sonatistica del racconto alla struttura musicale della Violinsonate : sebbene in III.2., applicherò alla scrittura narrativa la struttura musicale della forma-sonata, parlando di questa non mi riferirò alla Violinsonate. La Sonate nasce, come “Musica in potenza” nel momento dell'intuizione dell'unità, e si realizza come musica “in atto” nel momento posteriore della composizione, tuttavia il processo di codificazione e quindi tutte le problematiche tecnico-formali del linguaggio musicale sono eluse da Hermann Hesse.

⁶⁵ II, p. 54.

⁶⁶ III, p. 66.

⁶⁷ III, p. 70.

soggettivismo, essa stessa è portatrice di verità, tanto che il primo riconoscimento esterno del valore della sonata Kuhn lo ottiene da un vecchio «silenzioso (der nie ein Wort sprach)», immobile e «candido come un ghiacciolo (weiß wie ein Eiszapfen)»⁶⁸, solitario, ma tuttavia vivo negli occhi e sereno nello sguardo. Kuhn in sua presenza esegue il primo tempo della Violinsonate op.1.

«Da questo vegliardo io scesi giù quella mattina, col mio violino sotto braccio, perché avevo notato che ascoltava sempre con attenzione quando suonavo, e ogni musica in genere. Trovatolo solo, mi posi dinanzi a lui, accordai il violino e gli suonai il mio primo tempo.»⁶⁹

E' questa una figura di saggio tipica nei romanzi di Hesse. La figura del saggio che ha vissuto e conosciuto la vita in questa circostanza acquisisce certi attributi che caratterizzano anche l'intuizione musicale di Kuhn: silenzio esterno e vitalità interiore, nonché solitudine e condizione di "chiarezza" spirituale. L'assenso del vecchio non passa, come nei romanzi posteriori, attraverso quel sorriso che accomuna Mozart e Buddha, il traghettatore e Siddharta. Ora sono gli «occhi quieti» che con «cenno furbesco (blinzelte listig)»⁷⁰ dicono di aver compreso tutto. Consapevole dell'inutilità della parola dinanzi alla vastità del sentimento della vita, il vecchio rimane immobile con lo sguardo fisso ad ascoltare le note del violinista e, dopo l'esecuzione, esprime il proprio assenso con un cenno furbesco. Così pure, durante la serata musicale in cui viene eseguita la Sonate, è un signore «silenzioso, che aveva parlato poco» ad esprimere il suo apprezzamento per la musica ascoltata⁷¹.

La Violinsonate tecnicamente contiene alcune incertezze, ma

⁶⁸ II, pp. 54-55; [pp. 35-36].

⁶⁹ II, p. 55.

⁷⁰ II, p. 55; [p. 35].

⁷¹ III, p. 72.

contiene anche una originale veridicità scaturita da una sincera esperienza di vita. È lo stesso Kuhn a giudicare questa sua prima composizione incompiuta⁷², come se fosse stato incapace di tradurre la “Musica” intuita in musica eseguibile.

La «coscienza di artista»⁷³ di Kuhn, superando la timidezza iniziale, cerca un riscontro sociale, vuole ottenere dall'ambiente musicale un giudizio sulla sonata⁷⁴. Egli è pronto a sostenere un confronto musicale non lasciando sconosciuta la sua opera ma ricercando un dialogo con chi possa avere capacità di esprimere un giudizio o un parere valido⁷⁵. La prima persona a cui chiede consiglio è il suo maestro di teoria musicale⁷⁶. Il deludente giudizio del maestro, benché non nasconda prudenza e assennatezza, sembra essere tipico degli ambienti accademici: paura dell'originalità soprattutto se questa si accompagna ad «errori di stile» ed a

⁷² «Quando ne suonai col violino il primo tempo, una mattina, nella mia cameretta, ne avvertii certo la fragilità e incompiutezza, ma ogni misura (Takt) mi sfiorò il cuore con un brivido. Ignoravo se si trattasse di buona musica, sapevo però ch'era musica tutta mia, vissuta e nata dentro di me e mai prima udita» II, p. 54; «La Sonata...tecnicamente (technisch) non è ancora affatto a posto» III, p. 83. Il giudizio che Kuhn dà della propria opera coincide in parte a quello espresso dal suo maestro.

⁷³ Quando Il cantante ed amico Muoth critica il perfezionismo di Kuhn, che lo rende inizialmente timoroso a far conoscere al pubblico delle sale da concerto la sonata per due violini op.1, esclama: «Ma che importa! Voi con la vostra coscienza di artisti (Künstlergewissen)! Non siamo mica dei pedanti, e vengono eseguite indubbiamente cose peggiori, proprio da Kranzl” [...]» III, p. 83.

⁷⁴ «Mi doleva soltanto che nessuno volesse esprimersi apertamente sul mio lavoro. Il giudizio più spietato mi sarebbe stato più chiaro di quelle frasi bonarie, che non dicevano nulla» III, p. 67.

⁷⁵ «Era mia impressione che di un lavoro si dovesse senz'altro notare se era stato composto per trastullo e perditempo, oppure per intima esigenza e per vero sentire» III, p. 57.

⁷⁶ Prima della vacanza estiva nella regione alpina, al termine del semestre scolastico, il maestro di teoria del Conservatorio elogiava Kuhn in tale maniera: «Lei è l'unico allievo, quest'anno, che sembra davvero capirne qualcosa di musica. Se un giorno avrà composto qualcosa, vi darò volentieri uno sguardo» I, p. 46. Nel corso del romanzo il maestro di teoria viene nominato con tre diverse terminologie: Theorielehrer, semplicemente Lehrer, e infine viene riferita anche l'iniziale del suo nome: Professor S. [I, p. 29; II, pp. 36 e 38].

soluzioni tecniche «non passibili di un giudizio» per essere fuori dalle regole⁷⁷. Noi non possiamo intendere cosa realmente (ovvero musicalmente parlando) possano essere die Stilsünden. Presumo che «gli errori di stile» siano dovuti ad una interpretazione kecker e troppo originale della forma sonata così come certamente kecker può giudicarsi la scelta di adattare una forma musicale classica (la sonata per strumento solo articolata in più movimenti) all'organico di due violini, non proprio classico quanto barocco per tradizione.

Rari, nella letteratura violinistica sono gli esempi di sonate per due violini senza basso continuo. Questo organico strumentale è stato più spesso usato per quella letteratura didattica fatta di esercizi, studî e duetti in cui canto e accompagnamento sono alternati tra i due violini al fine principale di educare l'allievo alla musicalità⁷⁸. Oltre alla letteratura didattica, quelle sonate per due violini, composte per uso concertistico, sono composizioni

⁷⁷ Riporto per intero il giudizio del maestro: “Eccole qui i suoi lavori” disse alquanto impacciato. “Mi auguro non si sia fatto troppo grandi illusioni! V'è dentro qualcosa, indubbiamente, ed è possibile che lei riesca a diventare qualcuno. Ma a dirla schietta, l'avevo giudicato già più maturo e posato, soprattutto non avevo creduto che la sua indole fosse capace di tanta passionalità (Leidenschaft). Mi ero aspettato qualcosa di più pacato e orecchiabile (Stilleres und Gefälligeres), che fosse tecnicamente più a posto e quindi passibile di un giudizio tecnico (was technisch sicherer wäre und was sich technisch beurteilen ließe). Ecco che il suo lavoro, però, tecnicamente non è riuscito (Arbeit technisch mißglückt), sicché io posso dirne ben poco, mentre invece è un tentativo temerario (ein kecker Versuch) che sfugge a una mia valutazione ma di cui, come suo maestro, io non vorrei lodarla. Lei ha dato di più o di meno di quanto mi ero aspettato, mettendomi così in imbarazzo. Per conto mio, sono troppo insegnante per poter trascurare gli errori di stile (die Stilsünden), e meno che mai sono in grado di decidere se essi sono compensati dall'originalità (die Originalität). Vorrei dunque aspettare di vedere qualche altra cosa sua, e le auguro buona fortuna. Lei seguirà certo a comporre, questo l'ho già capito.» III, p. 57; [pp. 36-37]. Il mastro di teoria non riesce ad emanciparsi dal suo ruolo sociale di insegnante [Wir sind doch keine Schulmeister, III, p. 56. Così grida Muoth contro il perfezionismo tecnico di Kuhn] pur consapevole di una indefinita qualità della Violinsonate op. 1 come dei Lieder op. 2 (v. sotto, IV) cui anche fa riferimento il giudizio.

⁷⁸ Con finalità didattiche, per esempio, il violinista e compositore Jacques-Fereol Mazas (1782-1849) ha scritto Kleine Duette fur zwei Violinen opus 38 e Sechs Duos opus 39.

prevalentemente barocche o di musicisti del Novecento⁷⁹.

Certamente l'opera di Kuhn appare originale al lettore quanto meno per l'organico strumentale. Originale la Violinsonate appare al maestro di Kuhn il quale, però, incapace di spogliarsi del ruolo d'insegnante, non è insensibile alla forte personalità dell'opera. Tuttavia egli è incapace di esprimere su di essa un giudizio univoco. Il riferimento nel giudizio alla «passionalità» (Leidenschaft) e alla irrequietezza della musica esaminata si può meglio intendere se riferito ai due Lieder op.2 e in particolare al Lied "Hat das Gott Gewollt?" chiamato anche "das Lawinenlied"⁸⁰ che Kuhn sottopone all'esame del maestro insieme al duetto violinistico. Tuttavia sembra (dico "sembra" per la mancanza di una terminologia tecnicamente musicale e la impossibilità di ricavare un indizio tecnico relativo allo spartito musicale) che la passionalità dell'autore dell' opus 1 venga rappresentata da un impeto sonoro, da un «flusso» energetico di armonie che preferisce l'elemento ritmico a quello lirico piacevole ed «orecchiabile»⁸¹.

⁷⁹Il Barocco musicale adopera tale organico solistico prevalentemente con accompagnamento di basso continuo o in relazione ad una intera orchestra. Un esempio di sonate per soli due violini ci è dato dallo stile "galante" di George Philipp Telemann (1681-1767). Egli nel 1738 compone Sechs Sonaten in Kanon fur zwei Querfloeten oder zwei Violinen opus 5. In età più recente troviamo alcuni duetti per due violini composti da Bela Bartok (1881-1945) e da Max Reger (1873-1916). Del primo abbiamo una consistente raccolta di 44 duetti. Meno ricca invece è la produzione di Reger che nel 1914 compose 3 duos (Canons und fugen) in alten Stil op. 131b e un Allegro per due violini. Più recenti sono i 34 Duetti di Luciano Berio composti dal 1979 al 1982. A questo riguardo interessante è l'articolo di Maria Rosa De Luca, Sequenze e Duetti per due violini di Luciano Berio: particolari di una scrittura, in "NOTE su Note", Rassegna di contributi musicologici, curata e realizzata dalla Cattedra di Storia della Musica del Dipartimento di Scienze Storiche, Antropologiche e Geografiche dell'Università di Catania, Anno V, n. 5, dicembre 1997, pp. 110-131.

⁸⁰ III, p. 61. Il titolo del Lied lo desumo da [V, p. 122 e III, p. 49].

⁸¹ Vorrei insistere su quanto già ho accennato: la struttura sonatistica che applicherò al racconto (cfr. sotto, III.2.) non si può estendere alla forma della Violinsonate la struttura della quale non è oggetto di una narrazione che ne evidenzia la peculiare

Analizzeremo ora l'impatto che l'ascolto della Violinsonate ha nella società musicale da Kuhn frequentata. La prima esecuzione pubblica avviene in casa del cantante Heinrich Muoth. La parte di primo violino è affidata a Stefan Kranzl, giovane virtuoso, Kuhn esegue la parte del «secondo violino»⁸². Desolante per Kuhn è il giudizio musicale espresso dal bravo violinista durante la prova della Sonata:

«Questo bisognerà che lo chieda a qualcun altro, caro signore, io non ci capisco gran che. Un tantino singolare lo è, ma è proprio quello che piace alla gente. Se piace a Muoth, può già essere fiero, perché quello lì non ingoia tutto.»⁸³

Il violinista «semplice e bonario», bravo conoscitore della tecnica violinistica, sembra non interessarsi ai valori estetici della musica bensì a quello più esteriore dell'effetto che essa fa sul pubblico. La resistenza che Franz Kranzl mostra ad inserire, all'interno del suo repertorio da concerto, «musica nuova» in luogo di brani di sicuro successo tra il pubblico, è la controparte della stessa pigrizia intellettuale del numeroso pubblico delle sale da concerto, contento di ascoltare sempre la solita musica!⁸⁴

articolazione interna. Di essa, a parte i due tempi, Allegro e Rondo, non sappiamo quasi nulla se non che è Neues, musica nuova.

⁸² Così Hermann Hesse descrive il primo incontro di Kuhn con il violinista per provare la sonata «[...] (Stefan Kranzl) mi sistemò una sedia, mi mise dinanzi la parte di secondo violino (die zweite Geigenstimme), battè il tempo (markierte den Takt) e cominciò, con la sua arcata leggera e sensibile che io al confronto mi sentii sprofondare.» III, p. 67.

⁸³ III, p. 66.

⁸⁴ Muoth dice di Franz: «Sa, quel Franz lì è un noioso. Non vuole eseguire la sua sonata [...] in concert.o [...] Kranzl non è poi uno sciocco, sa, ma è pigro. Suona sempre quelle musiche polacche in inski o oski, roba nuova (Neues) non la studia volentieri.» (III, p. 83)...non certamente per incapacità (dice Muoth: «Forse il nostro Kranzl, un giorno, sarà lieto di poter eseguire musiche di lui, cosa che del resto dovrebbe proprio fare perché questa sonata l'ha davvero capita» III, p. 71) ma perché sa bene di ottenere più applausi con le musiche polacche anziché con della musica sconosciuta per quanto

La prima esecuzione della Violinsonate ottiene un discreto successo nonostante il senso di smarrimento che prende Kuhn durante l'esecuzione. Egli mentre esegue quasi meccanicamente la propria musica si estranea con la mente volgendo la propria coscienza ad altri pensieri⁸⁵. «Die Musik war recht schön...» dice un signore; Muoth elogia Kuhn: «Ich danke unserem jungen Freund für seine Sonate die ich famos finde»⁸⁶. Anche questi si rivelano dei giudizi piuttosto sommari ma sostanzialmente positivi.

Altro giudizio sull'opera, più tardi, viene da «uno stiriano di nome Teiser», primo violino dell'orchestra presso cui Kuhn, con l'interessamento di Muoth, riesce a trovare lavoro⁸⁷. Teiser, bravo violinista d'orchestra, più musicista che virtuoso, rimane attratto positivamente dalla sonata, diventando col tempo fervido estimatore delle opere musicali di Kuhn. Della personalità di Teiser vale, per ora, evidenziare un aspetto umano che lo qualifica in maniera antitetica rispetto a Stefan Kranzl: egli gioiva e godeva della musica. Egli non ricava somma gioia nell'esibizionismo da palcoscenico né dall'applauso strappato al pubblico quanto dalla musica⁸⁸.

interessante; tral'altro quest'ultima necessita di un secondo violinista, della concorrenza!

⁸⁵ «Suonavo senza partecipazione, e mi parve, in modo ignobile; solo a lampi e a guizzi di secondi mi coglieva talvolta la coscienza ch'ero là a suonare con Kranzl [...] ero tuttora così impacciato ed estraneo alla musica che pensavo ininterrottamente ad altro [...]» III, p. 70-71. Peculiarità del carattere di Kuhn è la capacità di vivere una condizione di sdoppiamento tra la facoltà dello spirito e quella del corpo, così come già abbiamo visto avvenire durante l'intuizione estetica dell'unità. Solo l'esperienza di amore gli permetterà un perfetta unione di corporeità e spiritualità, realtà e idealità.

⁸⁶ III, p. 71; [p. 47].

⁸⁷ IV, pp. 105-106.

⁸⁸ «[...] straordinariamente musicale, dotato soprattutto di un orecchio incredibilmente fine e acuto [...] Non era un virtuoso né aveva mai composto, si contentava di suonare il violino e traeva la massima gioia dall'assoluta padronanza del proprio mestiere [...] là dove v'era un passaggio felice e un brano riuscito, quando l'attacco d'uno strumento risaltava bene e con originalità, era raggianti e ne godeva come nessun altro in tutto il teatro. Sapeva suonare quasi tutti gli strumenti.[...]» IV, p. 105.

Per concludere la trattazione della Violinsonate op.1 di Kuhn rimando al seguente passo del romanzo da cui si deduce come essa è la prima sonata di un imprecisato numero di duetti per due violini composti dallo stesso Kuhn in periodo di poco posteriore:

«Dopo un concerto in cui era stato eseguito un mio Duo per violini (ein Geigenduo) [...]»⁸⁹

III.2. Forma-sonata.

In questo paragrafo analizzerò la sezione del romanzo in cui si narra la vacanza alpina del protagonista e la genesi spirituale di quella intuizione dell'unità che diventa intuizione di una mitica "Musica" del cosmo (Gertrud II, pp. 49-54; [p. 31-36]). Applicherò ai passi dello scrittore la forma-sonata: Introduzione-esposizione, sviluppo e ripresa-coda, con l'intreccio e il contrappunto del corrispondente materiale tematico. Inoltre non mi limiterò soltanto a rintracciare le articolazioni della struttura sonatistica, ma cercherò di delineare la presenza nella narrazione di alcuni atteggiamenti riflessivi che è possibile recuperare come altrettanti atteggiamenti estetici di tipo neoclassico. Con atteggiamento riflessivo intendo la capacità del soggetto esperiente di avvertire la ripercussione spirituale delle proprie esperienze e la capacità, quindi, di conferire ad esse un certo valore estetico. Nell'analisi dei passi evidenzierò come ogni nuova scansione della narrazione venga preannunciata da un atteggiamento riflessivo del soggetto protagonista dell'esperienza narrata. Al fine di integrare tali atteggiamenti nella struttura sonatistica che applico alla narrazione, ne parlerò come di "impianti

⁸⁹ IV, p. 115.

modali” che dovrebbero fornire i quadri più generali entro cui il materiale tematico viene collocato. Ogni “impianto modale” focalizza una precisa condizione estetica che presiede lo stile emotivo delle esperienze narrate e, allo stesso tempo, nella nostra interpretazione, l'impianto armonico che definisce la qualità espressiva del materiale tematico. L'individuazione di questi impianti modalici non deve essere vista come l'imposizione di un arbitrario schema classificatorio. Essi infatti mi permetteranno non solo di chiarire la modalità di recettività estetica del soggetto della narrazione in maniera graduale e progressiva all'articolazione della struttura tematica del racconto, ma mi consentiranno anche di trarre delle conclusioni riguardo all'Estetica implicita nell'intuizione musicale di Kuhn. Collegando tutti gli impianti modalici mostrerò nell'Appendice, come l'ambito semantico dell'esperienza interiore di Kuhn sia affine a quello dell'estetica neoclassica di Ferruccio Busoni e come questa, in ultimo, non disdegni suggestioni nietzschiane. Anche l'uso del termine “impianto modale” mi è stato suggerito dall'opera teorica di Busoni.

L'uso linguistico della denominazione “impianto modale” potrebbe far pensare all'esistenza di un riferimento, anche implicito, ad un determinato “modo” musicale. Tuttavia, se nell'esposizione e nello sviluppo si può sottintendere il riferimento ad una modalità “maggiore o minore”, nella ripresa la vicenda di Kuhn si pone al di sopra di un “modo” specifico, in un impianto modale dove le differenze armoniche classiche articolate nella dicotomia “maggiore”-“minore” vengono superate⁹⁰.

Veniamo ora all'analisi della struttura narrativa che seguirà le

⁹⁰ In Kuhn non c'è alcun riferimento circa la creazione di un nuovo linguaggio musicale, di un nuovo «segno» per esprimere l'unità della vita. Ma in quei stessi anni Busoni, criticando il sistema armonico tradizionale scriveva: «Con quanta severità distinguiamo le «consonanze» e le «dissonanze» -là dove non possono nemmeno esistere delle dissonanze [...]. Unità tonale [...]» Ferruccio Busoni, Saggio di una nuova estetica musicale, cit., p. 143.

linee metodologiche sopra tratteggiate. Ogni scansione della formasonata avrà un proprio sottoparagrafo con titolo in neretto, gli impianti modali saranno anch'essi trattati in sottoparagrafi con titolo sottolineato. Nell'esposizione i due temi avranno dedicati due sottoparagrafi con il titolo preceduto da una lettera alfabetica maiuscola (A, B). Le cellule interne ad ogni tema saranno segnalate con lettere minuscole (a, b) collocate nelle citazioni. Invece nello sviluppo i sottoparagrafi saranno dedicati alle sezioni in cui i temi vengono intrecciati. Laddove l'intreccio dello sviluppo assumerà una più densa forma contrappuntistica dedicheremo un sottoparagrafo all'analisi del passo, segnalando nella scrittura le funzioni di soggetto e controsoggetto, tipiche della fuga, con le lettere S e Cs.

Introduzione

Prima che i due temi della partitura letteraria vengano esposti, essi sono preceduti da una breve introduzione⁹¹. Così come indica chiaramente lo stesso termine, la narrazione conduce l'Io del racconto, Kuhn, nel suo luogo appropriato, la natura, ove avrà inizio la sua esperienza esistenziale ed artistica.

«Al mattino, montai sulla piccola ferrovia di montagna che s'innoltrava tra i monti attraverso valli esigue e lungo bianchi ruscelli spuneggianti, e poi, ad una stazioncina solitaria sopra una carrozza; e a mezzogiorno mi trovai su in cima, in uno dei villaggetti più elevati di quel paese. Ed eccomi abitare, ora, nell'unico alberghetto di quel povero, silenzioso villaggio, temporaneamente unico ospite, fino all'autunno inoltrato. Avevo avuto l'intenzione di riposarmi là per un pò di tempo e di proseguire poi il viaggio attraverso la Svizzera, di vedere un pò di mondo e di terra straniera.»

⁹¹ Le celeberrime Sonate per pianoforte op. 31 N. 2 e op. 13 N. 8 di Ludwig van Beethoven (1770-1827), contengono due chiari esempi di introduzione in principio di sonata.

La narrazione dell'ascesi di Kuhn alle vette alpine introduce già il materiale tematico. In essa si individuano alcuni elementi fondanti della struttura del racconto: l'io narrante e agente, la natura, il silenzio del villaggio, l'elevazione del luogo ove prende dimora e infine, l'anelito di conoscenza.

Esposizione

I due temi della narrazione, L'io e la Natura, sono esposti come realtà separate l'una dall'altra, diverse l'uno dall'altro. Esse contengono ciascuna in sé il proprio negativo. I due temi non si rivelano conflittuali, viceversa, quelle cellule che generano il conflitto tematico dello sviluppo, sono presenti già nell'articolazione interna dei singoli temi i quali, quindi, contengono in sé la loro contraddizione. L'esposizione del primo tema è preceduta da un "impianto modale".

Impianto modale I

«Lassù però tirava un vento e v'era un'aria di così aspra limpidezza e grandiosità, che non ebbi più la voglia di andarmene»⁹²

Questo "impianto modale" sottolinea come la natura caratterizzata da *eine Luft voller herber Klarheit und Größe*, conquista interamente l'animo di Kuhn il quale, deponendo ogni desiderio di visitare altri luoghi, trascorrerà l'intera estate nel povero e silenzioso paese. Lo stile espressivo e il contenuto

⁹² L'«aspra limpidezza e grandiosità» dell'atmosfera alpina ha perfetta analogia con la sensazione di «un'atmosfera eterea ...aura luminosa, cristallina ...atmosfera luminosa, quasi gelida» II, p. 24. dei primi, giovanili anni di Kuhn illuminati dalla creazione musicale. Nel presente passo, così come nei seguenti "impianti modali", l'atmosfera fresca e limpida delle Alpi è metafora di una condizione spirituale e, al tempo stesso, confessione di una estetica musicale.

intrinseco emotivo sono eroici. Modalità musicale maggiore.

A) La Natura

«(a) L'un fianco della vallata era ricoperto da un bosco di abeti quasi fin su in alto, (b) l'altro fianco era brullo e scabro».

Il primo tema, breve e descrittivo, è possibile suddividerlo in due sezioni speculari ma conflittuali l'una all'altra: l'una sottolinea la fertilità della vallata (a), l'altra la sua aridità (b).

Il passaggio dal primo al secondo tema avviene attraverso un “ponte modulante”.

«(Io) Qui trascorrevi le mie giornate, in mezzo alla (a) pietraia brunita dal sole oppure (b) presso uno dei ruscelli vigorosi e selvaggi, il cui canto risonava la notte per tutto il villaggio.»

Ancora presente è la struttura speculare e antitetica del I tema: ad esso, che varia con nuove immagini la contrapposizione del paesaggio arido (a) e fertile (b), si affianca una cellula tematica del secondo tema (Io). La modulazione dalla modalità del primo tema a quella del secondo, si completa con la trasfigurazione del mormorio del ruscello in canto umano. L'esposizione del secondo tema è preceduta da un secondo “impianto modale”.

Impianto modale II

«Nei primi giorni, ho assaporato la solitudine come una fresca bevanda salutare; nessuno mi seguiva con lo sguardo, nessuno mi dimostrava curiosità o pietà, ero libero e solo come un uccello sull'altura e ho dimenticato presto il mio dolore e il morboso senso d'invidia.»

Questo “impianto modale” caratterizza la Einsamkeit dell'Io. La

caratterizzazione è analoga all' "impianto modale I", ma riferita ad una realtà diversa e complementare. L'io gode della della solitudine wie einem kühlen Heiltrank, avvicinandosi così alla dimensione "fredda" propria della Natura, distaccandosi e liberandosi dalle proprie passioni wie ein Vogel in der Höhe . Lo stile espressivo è lirico e luminoso. La presenza del ricordo del dolore ci fa attribuire a tale modalità un carattere "minore". Infatti il secondo tema, cui fa riferimento l'impianto modale, presenterà una inclinazione finale alla tristezza, così come testimonieranno le ultime sue note:

«[...] imparai ad adattarmi alla mia debolezza fisica, se non con serenità almeno con rassegnazione.»

La rassegnazione è una modalità triste e malinconica.

B) Io

Il secondo ampio tema dal carattere lirico è rappresentato dalla coscienza di Kuhn che, avvolto nella Stille der Einsamkeit , liberatosi da personali risentimenti e dal dolore provocatogli dal suo limite fisico, riscopre con rassegnazione die Seelenruhe .

«(a) A tratti mi doleva di non potermi inoltrare in mezzo alle montagne, né visitare valli e alpi sconosciute e salire su per sentieri scoscesi. (b) Ma mi sentivo, in fondo, magnificamente bene; dopo gli avvenimenti e le agitazioni degli ultimi mesi, il silenzio della solitudine mi avvolgeva come una rocca sicura, ritrovai la pace interiore e imparai ad adattarmi alla mia debolezza fisica, se non con serenità almeno con rassegnazione.»

Il tema, anch'esso duplice nella melodia, accoglie in sé dolore e benessere; il sentimento di dolore (a) è conflittualmente affiancato al sentimento di tranquillità e benessere interiore (b).

Sviluppo

Lo sviluppo, il cui compito è quello di far esplodere i conflitti latenti al materiale del racconto, consta di tre sezioni: la prima vede articolarsi il materiale del primo tema adoperando cellule tematiche del secondo tema; la seconda sezione elabora il secondo tema adoperando inserzioni del primo tema, la terza è una fuga a quattro voci che, mediante una coda, conduce alla ripresa dei due temi. Non esiste contrasto tra i due temi dell'esposizione ma piuttosto differenza: il conflitto si dispiega ora in modo completo, non contrapponendo tanto il primo al secondo tema, quanto gli elementi conflittuali presenti all'interno della loro singolarità. I due temi non sono conflittuali tra loro ma complementari così come complementare è il genere maschile a quello femminile e viceversa. Il conflitto, al contrario, vive all'interno del medesimo tema; la complementarità dei temi favorisce l'analogia tra le tensioni interne a ciascuno dei due temi.

La prima sezione dello sviluppo è preceduto da un terzo "impianto modale"

Impianto modale III

«Le settimane lassù sono state quasi le più belle della mia vita. Respiravo l'aria pura, limpida, bevevo l'acqua gelata dei ruscelli [...]»

Il tema della solitudine dell'io e della paesaggio montano naturale si intrecciano nel fluire vitale e puro degli elementi dell'aria e dell'acqua. l'io assimila la Natura con i sensi, entra in osmosi con essa nella modalità della freschezza e limpidezza. Lo stile espressivo è autoreferenziale e valutativo («...le più belle della mia

vita») in quanto afferma la compiutezza della vita e la consapevolezza che essa ha del proprio valore. Modalità musicale maggiore.

a) Sezione I: il materiale tematico del primo tema (la Natura) si articola adoperando cellule tematiche del secondo tema (Io).

La Natura in cui l'Io s'immerge

«[...] (Io) vedevo i branchi di capre pascolare sui ripidi pendii, sorvegliati da pastori dai capelli neri, muti e sognanti, udivo a tratti muggire le bufere nella valle, guardavo in faccia le nebbie e nuvolaglia a distanza stranamente ravvicinata. Negli anfratti rocciosi osservavo il minuto, tenero e variopinto mondo dei fiorellini e i tanti stupendi muschi, e nelle giornate limpide mi piaceva salire su per la montagna fino a poter scorgere, dall'altro lato delle alture, il disegno sottile delle cime lontane di alte montagne, dalle ombre azzurrine, e argentee distese nevose beatamente luminose. A un certo punto del sentiero, ove esso era inumidito da un sottile rivolo d'acqua proveniente da una povera, piccola sorgente, in ogni giornata limpida trovavo accovacciato a bere uno sciame di centinaia di farfalline azzurre, che a malapena scansavano i miei passi e quando le disturbavo mi avvolgevano nella seta di un finissimo ronzio d'ali. Da quando le conoscevo, percorrevo quella stradina soltanto nelle giornate di sole, e ogni volta vi trovavo il denso sciame azzurrino; e ogni volta era una festa.»

La prima sezione affianca gli aspetti positivi e complementari dei due temi, in quanto è sviluppata la dimensione vitale e fertile della natura, come quella attiva e meravigliata del soggetto. L'Io si immerge nella natura, permettendo con la propria azione (vedi i verbi sottolineati) la conoscenza dell'intera, variforme, natura la quale avvolge l'Io dando ad esso motivo di benessere.

Nel passaggio alla seconda sezione dello sviluppo è effettuato da un “ponte modulante”: L'Io è immerso nella varietà della natura e,

con brusco passaggio in minore, trasfigura il Kälte meteorologico con quello della propria anima.

«Se rifletto attentamente, quel periodo peraltro non è stato poi così perfettamente azzurro e solare e festoso, come mi è rimasto nella memoria. Vi sono state non soltanto giornate di nebbia e di pioggia, ma anche neve e freddo, e anche dentro di me vi sono state burrasche e giornate brutte.»

L'inizio della seconda sezione è anticipato da un breve “impianto modale”.

Impianto modale IV

«Non ero avvezzo a star solo, e trascorso il periodo di riposo e beatitudine, talora la pena cui ero sfuggito tornava d'improvviso a guardarmi in faccia, terribilmente vicina.»

la breve proposizione ha la funzione di stabilizzare il modo e il tono da cui prende inizio l'articolazione del canto del secondo tema, quasi come lenti, introduttivi, accordi dolenti, dopo l'euforia delle misure precedenti. Ora nella solitudine la vita mostra a Kuhn il suo aspetto terribile. Lo stile espressivo è lirico e passionale. Modalità minore.

b) Sezione II: il materiale tematico del secondo tema è articolato con inserzioni del primo tema.

L'io si riflette nella Natura .

«Parecchie fredde serate le passai seduto nella mia minuscola camera, con la coperta da viaggio sulle ginocchia, stanco e inerte, assorto in stolti pensieri. Tutto ciò che il sangue giovane brama e spera, feste e balli e gaiezza, amore di donna e avventure, trionfo della forza e dell'amore, tutto ciò era di là, sull'altra riva, separato da me per sempre e per sempre irraggiungibile. Persino quel periodo di caparbia sfrenatezza, di allegria per metà forzata, la cui fine era stata la caduta con la slitta, appariva in quell'istante al mio ricordo bello e

paradisiaco come un perduto paese di gioie, la cui eco mi perveniva ancora da lontano in uno smorzato delirio bacchico. E quando talvolta, nottetempo, la bufera ululava, quando il freddo, monotono scroscio dei fiotti d'acqua era soverchiato dal lamentoso e violento muggiò degli alberi in scompiglio, oppure nella intravatura del tetto di quella fragile casa si facevano udire i mille ignoti fruscii dell'insonne notte estiva, allora io giacevo intricato in sogni ardenti e disperati di vita e di bufere amorose; e furibondo bestemmiavo Iddio, e apparivo a me stesso come un desolato poeta e sognatore, il cui sogno più splendido non è che l'esile iridescenza d'una bollicina di sapone, mentre mille altri tutt'intorno nel mondo, lieti delle proprie giovani forze, tendono giubilanti le mani a cogliere tutti i diademi dell'esistenza.»

Questa seconda sezione dello sviluppo porta ad esplosione le cellule tematiche insiste già nell'esposizione del secondo tema lirico (B- Io): il doloroso recente passato di Kuhn da cui egli aveva pensato di fuggire. La scrittura insiste sul sentimento di nostalgia delle gioie perdute della giovinezza e termina in disperazione e lamento. Questa sezione oscilla tra i sentimenti di nostalgia priva di rassegnazione e passione disperante. La Natura è compagna e confidente dello Sturm dell'animo di Kuhn: il primo tema è presente (cfr. le espressioni sottolineate) nei suoi elementi più legati ad una dimensione di sterile, freddezza. Il freddo della notte amplifica il freddo di un'anima solitaria nella disperazione.

Se nella seconda sezione l'abbraccio della Natura fa sentire all'anima con più forza la propria disarmonia, sarà nella terza sezione che verrà recuperata la positiva unità di Natura ed Io.

Il passaggio alla terza parte della forma-sonata avviene attraverso una terza sezione, breve passaggio in stile fugato, in cui i due temi, la natura e l'Io, vengono sviluppati in stile contrappuntistico ed armonica coerenza.

c) Sezione III: gli elementi tematici dello sviluppo vengono riassunti in stile contrappuntistico.

Ho inserito le lettere, nel passo sotto riportato, immediatamente prima dei temi come fossero enunciazioni delle voci di una fuga:

(IS) = prima voce della fuga affidata al soggetto.

(IISn) = terza voce della fuga affidata al secondo soggetto.

(IICs) = seconda voce della fuga affidata al controsoggetto di S.

(IVCSn) = la quarta voce della fuga affidata al controsoggetto di Sn.

Ho, inoltre, sottolineato quei passi in cui il contrappunto tra i temi viene sviluppato secondo una proporzione armonica che definisce anche l'impianto modale unificante

Fuga a quattro voci ⁹³

«Ma nello stesso modo, però, come

(IS)
avvertivo la sacra bellezza dei monti

e

(IICs)
l'oggetto del piacere quotidiano dei miei sensi

guardarmi solo attraverso un velo e interpellarmi solo da una
singolare lontananza,

così

(IISn)
anche tra me

e

(IVCSn)
quella pena spesso così selvaggia sconvolgente

⁹³ Celebre esempio di fuga all'interno della struttura tripartita della sonata, si riscontra nella Sonata in si minore di Franz Liszt (1811-1886).

si frappose un velo e una lieve estraneità; [...]»

L'unità e simultaneità di (IS) e (IICS), così come di (IIIS_n) e (IVCS_n) nella scrittura è segnalata dalla coordinazione “e”. L'equivalenza e complementarietà tra i due blocchi contrappuntistici (IS)-(IICS) e (IIIS_n)-(IVCS_n) nella scrittura è segnalata dalla comparazione correlativa «così...come (wie...so)». Alla comparazione tra i due blocchi contrappuntistici corrisponde uno stesso impianto modale che armonizza tra loro le voci e che nel testo si trova sottolineato. L'Io che coordina e confronta i diversi aspetti è un super-Io ormai estraneo e lontano dal tumulto delle sensazioni e delle passioni, capace di guardare con la stessa serenità:

- a) La Natura esterna (IS)
- b) La Natura come oggetto di piacere dell'Io sensibile (IICS)
- c) L'Io autocosciente (IIIS_n)
- d) I dolori e le insoddisfazioni dell'Io (IVCS_n)

Rispettivamente a) e c) sono i soggetti, l'uno inverso all'altro; b) e d) sono i rispettivi controsoggetti, contrari o discordanti ai temi di appartenenza. Essi sono paralleli perché procedono simultaneamente, equivalenti perché si esprimono all'interno della stessa modalità (Wie...so...) e complementari perché ciascuno esiste e si definisce in rapporto all'altro. Da qui le caratteristiche principali della fuga: unità, simultaneità delle voci e necessità dell'espressione musicale.

L'Io, ora super-Io, si rapporta con la realtà esterna e con se stesso con disincanto.

«avvertivo...da una singolare lontananza...» e «...si frappose un

velo e una lieve estraneità...»

L'opposizione del soggetto e controoggetto vive nell'unità dell'intuizione del super-Io che guarda dentro di sé e fuori di sé. L'opposizione Natura-Spirito non si realizza come causalità o passionalità lacerante, bensì all'interno di una unica coscienza, il super-Io, che guarda alle corrispondenze tra Natura e Spirito oltre che alla simultaneità degli aspetti della realtà, ovvero che sa accedere ad una visione "contrappuntistica" della "Vita".

I due soggetti della fuga sono speculari, l'uno insieme all'altro in modo non conflittuale. I rispettivi controoggetti sono loro necessarie estensioni.

La breve fuga non è ancora terminata. C'è ancora un finale in cui essa raggiunge il suo culmine espressivo.

Con (c) indico l'equivalente espressivo di una cadenza sospesa. Con (cst) indico una coda in stretto.⁹⁴ Con (d) segnalo un lungo pedale di dominante⁹⁵ che risolve nella tonica della ripresa

«[...] (c) e presto le cose giunsero al punto che entrambi, (cst) lo splendore dei giorni e lo strazio delle notti, (d) io riuscii a percepirli come voci esterne, che potevo ascoltare con cuore illeso.»

Il pedale di dominante evidenzia l' "impianto modale" della fuga: il distacco dell' Io dal mondo esterno e dalle proprie passioni. Il tutto è percepito come un contrappuntarsi di «voci esterne (Stimmen von außen)» da un super-Ego, una coscienza superiore distaccata dalla contingenza della realtà.

⁹⁴ Tutti i soggetti e controoggetti della fuga sono esposti simultaneamente.

⁹⁵ Dico dominante perché su questo grado (o tono se privato della sua funzione armonica tradizionale) solitamente si costruisce il secondo tema della sonata, l'Io, il quale ora si erge come facoltà unificante delle discordanze presenti nella natura e in se stesso, per risolvere poi nella tonalità del primo tema della sonata. Tuttavia il linguaggio armonico tradizionale si dovrebbe riferire ad una nuova definizione di sistema tonale.

Il conflitto dell'intero sviluppo nelle sue tre sezioni, termina nella coscienza dell'unità degli opposti. La fuga a quattro voci è come una sintesi finale dell'intero sviluppo del conflitto interno all'Io e interno alla natura dove il buio e il chiaro sono specchio di gioia e dolore. Il superamento del conflitto si attua in una coscienza superiore: il super-Io. Per quanto detto finora, la coda della fuga, nel suo pedale di dominante, è essa stessa “impianto modale” in quanto definisce la modalità di percezione dell'Io, ora super-Io. Lo stile espressivo è sublime.

Impianto modale V

«...io riuscii a percepirli come voci esterne, che potevo ascoltare con cuore illeso.»

Ripresa

La ripresa è preceduta da una lungo “impianto modale” che è definizione e confessione di una estetica musicale: lo stile espressivo è sublime. Il modo musicale è la busoniana «Unità tonale».

Impianto modale VI

«Vedevo e avvertivo me stesso come un cielo dalle nubi vaganti, come un campo affollato di schiere in battaglia, e fosse gioia e godimento oppure sofferenza e malinconia, entrambi acquistarono un suono più limpido e più distinto, staccandosi dall'animo mio e affrontandomi dall'esterno, in armonie e sequele di suoni, che percepivo come nel sonno e che mio malgrado prendevano possesso di me.

Fu nel silenzio di una sera, al ritorno dalle rocce, che avvertii tutto chiaramente per la prima volta; e mentre vi riflettevo intensamente, reso enigma a me stesso, mi colse all'improvviso il

significato di tutto: si trattava infatti di un ritorno di quelle strane ore di trasfigurazione da me precocemente godute, come un presagio, anni prima. E con tale ricordo, mi ritornò quella meravigliosa lucidità, quella quasi cristallina limpidezza e trasparenza di sentimenti, ciascuno dei quali era lì a volto nudo e nessuno aveva più nome dolore e gioia, ma rappresentava soltanto energia e suono e flusso. Dal fermento, dall'iridescenza e dalla lotta delle mie intensificate sensazioni, era nata la musica.»

Questo “impianto modale” in quanto definizione, delimita l'ambito semantico entro cui collocare l'esperienza intuitiva ed estetica di Kuhn. Unendo tutti insieme i sei “impianti modali” ci ritroveremo dinanzi un campo semantico che definisce una estetica musicale neoclassica e che, al tempo stesso implica la nascita di una nuova modalità espressiva, oltre il sistema tonale tradizionale. Pertanto, nell'ambito di un discorso estetico, denominerò nell'Appendice “definizione” ciascun “impianto modale”.

La ripresa è il ritorno ai due temi iniziali con significative modificazioni: essi sono ora unificati dalla medesima modalità di percezione che il super-Io ha dell'Io e della Natura: «come ritmi e forze e parti della stessa, medesima grandiosa musica»

«Io ora [(A) Natura] nelle giornate per me chiare, guardavo il sole e il bosco, le brune rocce e le lontane montagne d'argento, con doppia sensazione di felicità, e di bellezza e di ricettività; e nelle ore buie sentivo il mio cuore malato tendersi e ribellarsi, [(B) Io] e non distinguevo più gaudio e mondo, ma l'uno era uguale all'altro, ed entrambi dolevano, ed entrambi mi deliziavano. E mentre dentro di me stavo bene o male, la mia energia, però, sovrastava tutto pacificata, osservava e ravvisava il chiaro e il buio fraternamente uniti, il patimento e la quiete come ritmi e forze e parti della medesima, grandiosa musica.»

Il primo tema (A) è la Natura nella sua opposizione arido/fertile, speculare ad una condizione di benessere dell'Io, ma anche di dolore. Il secondo tema (B) è l'Io divenuto super-Io in quanto disincantato dalla vita stessa, quasi occhio divino che

intuisce il tutto vario e variforme come unità. Tale unità è espressa non dalle parole dei poeti né dai concetti dei filosofi, né dai dogmi dei teologi, bensì dalla intuizione della “Musica”.

Coda

Dopo la lunga parentesi del racconto che narra della conversione della “Musica” in una forma musicale specifica, la sonata per due violini, e dell'esecuzione della Violinsonate dinanzi al vecchio del paese, degna conclusione della struttura sonatistica della scrittura letteraria è la seguente coda:

«L'autunno ebbe inizio presto a quell'altitudine, e quando una mattina ripartii v'era nebbia densa e una fredda pioggia cadeva a spruzzaglia in minuscole gocce. Ma io portai via con me il sole delle belle giornate, e oltre al grato ricordo, anche un lieto coraggio per la mia strada futura.»

Progressivo sfumare e ritorno verso una condizione di normalità esistenziale, mantenendo saldo nel ricordo i sentimenti vissuti nella fredda altura delle Alpi. Come il racconto si era aperto con una “ascesa” introduttiva, così adesso esso si conclude con il ritorno di Kuhn nella realtà dei rapporti sociali, portando con sé un rigenerato⁹⁶ bagaglio emotivo.

III.3. Appendice.

⁹⁶ Dico rigenerato perché Kuhn, nel rapporto con la Natura e con il proprio Io, risveglia in sé quel bagaglio emotivo già sperimentato nei primi anni della perduta giovinezza, pur nella differenza dovuta da una maggior coscienza della propria individualità.

“Definizioni”⁹⁷ per una estetica neoclassica⁹⁸ (Gertrud, II, pp. 49-54; [p. 31-34]).

I- «Lassù però tirava un vento e v'era un'aria di così aspra limpidezza e grandiosità, che non ebbi più la voglia di andarmene.»

II- «Nei primi giorni, ho assaporato la solitudine come una fresca bevanda salutare; nessuno mi seguiva con lo sguardo, nessuno mi dimostrava curiosità o pietà, ero libero e solo come un uccello sull'altura e ho dimenticato presto il mio dolore e il morboso senso d'invidia [...] imparai ad adattarmi alla mia debolezza fisica, se non con serenità almeno con rassegnazione.»

III- «Le settimane lassù sono state quasi le più belle della mia vita. Respiravo l'aria pura, limpida, bevevo l'acqua gelata dei ruscelli [...]»

IV- «Non ero avvezzo a star solo, e trascorso il periodo di riposo e beatitudine, talora la pena cui ero sfuggito tornava d'improvviso a guardarmi in faccia, terribilmente vicina»

V- «[...] io riuscivo a percepirla come voci esterne, che potevo ascoltare con cuore illeso.»

VI- «Vedevo e avvertivo me stesso come un cielo dalle nubi vaganti, come un campo affollato di schiere in battaglia, e fosse gioia e godimento oppure sofferenza e malinconia, entrambi acquistarono un suono più limpido e più distinto, staccandosi dall'animo mio e affrontandomi dall'esterno, in armonie e sequele di suoni, che percepivo come nel sonno e che mio malgrado prendevano possesso di me.

Fu nel silenzio di una sera, al ritorno dalle rocce, che avvertii tutto chiaramente per la prima volta; e mentre vi riflettevo

⁹⁷ Cfr. supra, III.2. p. 49.

⁹⁸ Per un approfondimento sulle correnti neoclassiche di primo Novecento cfr. Gianfranco Vinay, *Il Novecento II*, Edt, Torino, 1978; *The New Oxford History of Music* (trad. it. *Storia della musica*, Feltrinelli, Milano, 1974, Vol. X); Roman Vlad, *Modernità e tradizione nella musica contemporanea*, Einaudi, Torino, 1955; Enrico Fubini, *L'estetica musicale dal Settecento a oggi.*, Einaudi, Torino, 1964; Mario Baroni, Enrico Fubini, Paolo Petazzi, Piero Santi, Gianfranco Vinay, *Storia della musica*, Einaudi, Torino, 1988; Theodor W. Adorno, *Filosofia della musica moderna*, Einaudi, Torino, 1955; Sergio Sablich, *Busoni*, Edt, Torino, 1982; Ferruccio Busoni, *Lo sguardo lieto*, Il Saggiatore, Milano, 1977; Roman Vlad, *Strawinsky*, Einaudi, Torino, 1973; Gianfranco Vinay, *Strawinsky neoclassico*, Marsilio, Venezia, 1987; aa. vv., *Il flusso del tempo. Scritti di F. Busoni*, a cura di Sergio Sablich, Unicopoli, Milano, 1986; Luigi Pestalozza, *L'opposizione musicale. Scritti sulla musica del Novecento*, Feltrinelli, Milano, 1991. In particolare l'articolo *Busoni e Brecht?*, ivi, p. 57; Ugo Duse, *Musica e Cultura. Quattro diagnosi*, Marsilio editori, Padova, 1967, in particolare *L'estetica di Ferruccio Busoni*, ivi, p.157.

intensamente, reso enigma a me stesso, mi colse all'improvviso il significato di tutto: si trattava infatti di un ritorno di quelle strane ore di trasfigurazione da me precocemente godute, come un presagio, anni prima. E con tale ricordo, mi ritornò quella meravigliosa lucidità, quella quasi cristallina limpidezza e trasparenza di sentimenti, ciascuno dei quali era lì a volto nudo e nessuno aveva più nome dolore e gioia, ma rappresentava soltanto energia e suono e flusso. Dal fermento, dall'iridescenza e dalla lotta delle mie intensificate sensazioni, era nata la musica.»

Queste “definizioni” circoscrivono quegli atteggiamenti spirituali che devono presiedere alla composizione di musica nuova: essa non è solo musica neoclassica, emulazione di Mozart e Bach, ma la Junge Klassicität di Ferruccio Busoni. La dimensione cristallina e libera da passioni soggettive, l'idea di una polifonia trascendentale delle voci della natura, la melodia assoluta, sono proprie dell' estetica di Busoni degli anni del Saggio, e ben teorizzate sistematicamente nella lettera a Paul Bekker del 1920.

«[...] Per Junge Klassicität intendo il dominio, vaglio e lo sfruttamento di tutte le conquiste di esperienze precedenti: il racchiuderle in forme solide e belle. [...]. Intendo dire l'idea che musica è in sé e per sé musica, e null'altro, e che essa non si divide in sottospecie diverse [...] il distacco definitivo dal tematismo e il rinnovato impiego della melodia quale dominatrice di tutte le voci, di tutti gli impulsi, supporto dell'idea e genitrice dell'armonia, in breve: della polifonia sviluppata al massimo. [...] il rinnegamento della sensualità e la rinuncia al soggettivismo (la via verso l'oggettività - il ritrovarsi dell'autore di fronte all'opera - una via di purificazione, un cammino duro, una prova dell'acqua e del fuoco), la riconquista della serenitas: non la smorfia di Beethoven e neppure il «riso liberatore» di Zarathustra, ma il sorriso del saggio, della divinità: musica assoluta.» (Ferruccio Busoni in Scritti e pensieri sulla musica, cit., pp. 68-70).

Non è qui il luogo per approfondire il rapporto tra Hesse e il mondo musicale della sua epoca, né indagare sull'evoluzione del pensiero di Busoni in rapporto alle sue composizioni. Vale invece in questa sede evidenziare un comune ambito culturale e, al tempo stesso, una differenza: Kuhn non farà mai riferimento esplicito alla

necessità di rinnovare il linguaggio musicale; Busoni viceversa nel Saggio parla della sperimentazione sonora dei terzi e sestoni di tono. Kuhn difatti non perverrà nella vita reale e storica a concretizzare il suo super-Ego al di là dell'alienazione e sdoppiamento esistenziale: l'intera ripresa della forma-sonata manca nella vita affettiva e sociale di Kuhn e con essa, dunque, la sintesi comunicativa del linguaggio. L'unità tonale, in breve, rimane una astrazione per Hermann Hesse, una utopia in Busoni; invece la storia della musica darà ragione all' "armonia disordinata" del sistema dodecafonico di Arnold Schönberg⁹⁹.

IV. Lieder.

La composizione della Violinsonate delinea l'inizio e, al tempo stesso, la conclusione di un percorso esistenziale vissuto da Kuhn in assoluta solitudine, immerso nel vario manifestarsi della natura e sensibile alle pulsazioni della propria coscienza. Essa è una conclusione che prelude ad un nuovo inizio di vita la quale, «accordata su una nota fondamentale e tesa a un'unica stella (auf einen Grundton gestimmt und auf einen einzigen Stern gestellt.)»¹⁰⁰,

⁹⁹ Interessante è la lettura degli scritti critici (oltre che l'ascolto delle registrazioni!) del geniale pianista canadese Glenn Gould su Schönberg, pubblicati nel 1988 da Adelphi in Glenn Gould, L'ala del turbine intelligente, Milano, (tit. orig. The Glenn Gould Reader, Toronto, by the Estate of Glenn Gould and Glenn Gould Limited, 1984). Inoltre la biografia di Geoffrey Payzant su Glenn Gould (Glenn Gould. Music & Mind, Toronto, by Van Nostrand Reinhold Ltd.,1978) riporta in Appendice un completo elenco degli interventi televisivi, radiofonici, editoriali e discografici, di Glenn Gould sulla musica di Arnold Schönberg.

¹⁰⁰ I, p. 18; [p. 10].

Kuhn desidera risolvere armonicamente nella quotidianità delle relazioni interpersonali con nuovi amici e sperati amori, sognando la propria esistenza trasfigurata in una limpida e chiara «melodia dall'incedere fermo e sicuro»¹⁰¹.

Per Hesse, così come per il protagonista del suo romanzo, il raggiungimento della felicità nella vita è un valore primario rispetto all'arte stessa¹⁰² così come quest'ultima è spesso residuo di una vita non felicemente consumata. La vita, nella coscienza di Kuhn, è vincolata all'arte, ma, con altrettanta forza e integrità morale, egli non piega il proprio mondo musicale ad una esistenza voll Zufall und Mißklang. Al contrario, tenta di elevare la realtà al “sentimento della Musica”¹⁰³. Il fallimento esistenziale, in conclusione del romanzo, sarà tale da mettere in discussione il valore della Neue Musik che egli desidera comporre, provocandogli di fatto una stasi creativa.

L'opus 1, nella qualità di musica strumentale e assoluta¹⁰⁴, contiene un assunto teoretico ed ideale che condensa con disincanto un intero cammino spirituale, dalla vita al suo distacco, dalla natura al suo mistero. Essa è musica assoluta, un compiuto anelito spirituale la cui conquista estetica manca, tuttavia, di alcuna relazione con la realtà sociale. Assolutamente priva di indicazioni denotative e specifiche di una condizione esistenziale, la Violinsonate nasconde l'esistenza, la realtà, dietro un puro flusso di armonie e ritmi, come

¹⁰¹ Kuhn folgorato dalla bellezza e dalla femminile nobiltà di Gertrud, la paragona «[...] wie eine sicher schreitende Melodie.» [IV, p. 84].

¹⁰² «[...] già, quando si desidera un poco di gioia e di calore e di partecipazione alla vita, una dozzina di opere e trii e roba del genere non aiutano gran che» VI, p. 208.

¹⁰³ «Oh, come può dunque esser così confusa e stonata e bugiarda (wirr und verstimmt und verlogen) la vita, come può esistere tra gli uomini menzogna e malvagità, invidia e odio, mentre ogni pur minimo canto e ogni pur modesta musica (jedes kleinste Lied und jede bescheidenste Musik) predica a chiare lettere che purezza, armonia e consonanza fraterna di limpidi suoni (Reinheit, Harmonie und brüderliches Spiel Klargerstimmter Töne) spalancano il cielo! [...] ma i miei giorni sono pieni di casualità e discordanza (Zufall und Mißklang) [...]» I, p. 20; [p. 11].

¹⁰⁴ Cfr. sotto, IX.

in un sogno, bandendo in ultima analisi ogni riferimento alla vita privata del compositore.

La musica vocale di Kuhn, viceversa, è la proiezione artistica del tentativo di trovare uno spazio di felicità nel mondo. L'armonia del Lied e la poesia musicata sono una metafora estetica del rapporto tra anima e corpo, del mondo ideale e del mondo reale, il cui contrasto sfocia non in disperazione, ma in tristezza e rassegnazione alla vita. L'unica possibilità che Kuhn avrà di armonizzare la propria musica interiore con il mondo esterno, per realizzarsi felicemente nella gioia della vita, conserverà il nome di una illusione: Gertrud. Allora il sentimento aurorale di amore si identificherà con il sogno della Sphärenharmonie ¹⁰⁵.

¹⁰⁵ Il riferimento di Hermann Hesse all' "armonia delle sfere" si riscontra in maniera esplicita in due precisi episodi. Nel capitolo introduttivo del romanzo [I, p. 11] la Vostellung vom Erlauschen der Sphärenharmonie è fonte di estasi mistica e limpida gioia dell'animo; nel capitolo quarto [IV, p. 85], in occasione della nascita del sentimento platonico di amore, il «nome di Gertrud» risveglia in Kuhn la große Harmonie e il Jugendtraum vom Zusammenklang der Sphären. La Sphärenharmonie è per Kuhn una intuizione sonora dell'unità del "Tutto" negli attimi della creazione artistica. La creazione artistica è caratterizzata da un sentimento intimo di gioia che immerge il compositore «in una atmosfera eterea [...] circondato da un'aura luminosa, cristallina, in cui tutti i sensi si ponevano all'erta, acuiti e vigili [...] atmosfera luminosa, quasi gelida, ... tesa concentrazione dell'ispirazione per poter dare a una melodia il suo giusto, unico e non più casuale movimento e la sua risoluzione» (II, p. 24). Questa condizione psicologica tuttavia non è solo vissuta nella dimensione onirica ed in quella creativa della musica, ma anche nell'esperienza dell'amore platonico. L'amore predispone l'anima a risuonare in consonanza con il moto delle sfere del cosmo, e l'accordarsi dell'anima con il mondo genera, nel cuore del protagonista, una geheim Melodie, melodia interiore, assoluta (v. sotto, VIII, nota 35; e IX) che contiene in sé l'armonia, il canto e il ritmo di tutto quanto l'universo. Per meglio intendere la suggestione poetica di Hermann Hesse è necessario ripercorrere in breve il significato filosofico della Sphärenharmonie nella cultura presocratica e classica della Grecia antica. Da qui, infatti, il modello logico, matematico e filosofico del "cosmo" sferico e sonoro, è pervenuto alla cultura europea. L' "armonia delle sfere" nella Grecia del VI-IV secolo a. c. è inanzitutto un concetto logico-matematico applicato all'astronomia ed alla scienza armonica. Il pensiero filosofico presocratico di matrice pitagorica, ha cercato di dare spiegazione all'uno e al molteplice, al limitato e all'illimitato, traducendo la realtà in termini logico-matematici, e teorizzando il cosmo intero come un modello geometrico perfetto, espressione dell'unità delle differenze: la «sfera». Il filosofo pitagorico Filolao di Crotone, nato nella metà del V secolo, fondò a Tebe una scuola in cui confluirono le dottrine di Pitagora ma adattate

alla nuova problematica introdotta dal pensiero parmenideo. Filolao «essendo cinque le figure solide dette anche matematiche, dice che dal cubo è nata la terra, dalla piramide il fuoco, dall'ottaedro l'aria, dall'icosaedro l'acqua, dal dodecaedro la sfera del tutto» (da Aëtius II 6, 5, in *I Presocratici*, Laterza, Bari, 1990, vol. I [DK fr. 44 A 15]). L'immagine del cosmo come una sfera geometrica all'interno della quale «tutte le cose che si conoscono hanno numero: senza il numero non sarebbe possibile pensare né conoscere alcunché» (da Stobaeus *Eclogae physicae* I 21, 7 c p. 188, 9; in *I Presocratici*, cit., [DK 44 B 4]), viene ereditata da Platone nel *Timeo* in cui è scritto che «(il demiurgo) diede ad esso (al mondo) una forma che gli era conveniente [...] in forma di sfera che si estende da centro agli estremi in modo eguale da ogni parte, ossia la più perfetta di tutte le forme e la più simile a se medesima, ritenendo il simile più bello del dissimile [...] Egli invero formò l'anima [...] divise questa intera unità in tante parti quante conveniva, ciascuna delle quali risultava dell'Identico e del Diverso e dell'Essere». (da Platone, *Timeo*, 33b-37d, in Platone, *Tutti gli scritti*, a cura di Giovanni Reale, Rusconi, Milano, 1991, pp. 1364-1366.) La struttura dell'anima del mondo, i cui intervalli matematici sono studiati dalla scienza armonica, è principio di movimento del cosmo e degli astri (*Timeo*, 34a-36c, in *Tutti gli scritti*, cit., pp. 1365-1366). Alla complessa struttura di cerchi in movimento, di cui è composta l'anima del mondo, corrisponde la forma circolare, la dimensione delle orbite, la direzione e il carattere uniforme dei principali movimenti osservabili in cielo. A questo proposito è necessario continuare a citare Platone per cui il macrocosmo e tutto raccolto nel microcosmo della nostra anima, pertanto «L'armonia, poi, avendo movimenti affini ai cicli dell'anima che sono in noi, a chi si giovi con intelligenza delle Muse non sembrerà data per un piacere irrazionale, come ora si crede che sia la sua utilità, ma risulterà data come alleata per ridurre all'ordine e all'accordo con se stesso il ciclo dell'anima che in noi si fosse discordante.» (*Timeo*, 47d, in *Tutti gli scritti*, cit., p. 1374); e ancora: «E l'accordo fra tutte queste cose, [...] qui lo pone a musica, infondendovi amore e concordia delle une rispetto alle altre. Dunque, la musica è scienza degli amori di armonia e di ritmo. [...]» (*Simposio*, 187 B-C.; in *Tutti gli scritti*, cit., p. 498). Eudosso di Cnido (408-355 a. c.) diede formulazione rigorosamente matematica all'astronomia platonica, portando una innovazione rispetto ai pitagorici e a Platone stesso. Infatti per quanto riguardo il moto dei cieli: egli, invece di parlare di anelli celesti per spiegare il problema degli “astri erranti” (cfr. Platone, *Leggi VII*, in *Tutti gli scritti*, cit., p. 1592 e sgg.), introduce il sistema delle “sfere omocentriche”. Eudosso di Cnido ideò un modello cosmico che attribuiva a ciascuno dei cinque pianeti, al Sole e alla Luna, non una sola sfera di rotazione, «ma un ordine di più sfere, una interna all'altra, tutte concentriche e ruotanti con moto uniforme, ma con periodo diverso e intorno ad assi di rotazione differenti, ciascuno dei quali imperniato nella sfera precedente [...]. Si avevano così, in tutto, ventisei sfere, più una ventisettesima delle stelle fisse» (Ludovico Geymonat, *Storia del pensiero filosofico e scientifico*, Garzanti, 1981, vol. I, p. 208). I continuatori di Eudosso, Callippo e Polemarco, aumentarono il numero delle sfere. Aristotele ne teorizzò cinquantacinque trasformandole da modelli logico-matematici a realtà fisiche. Nel mondo classico il passaggio dalla scienza astronomica a quella armonica è immediato, considerando come l'ordine (gli intervalli matematici) delle sfere celesti coincide con l'ordine dell'anima dell'uomo. I rapporti armonici del cosmo sono quelli della nostra

anima: il rapporto armonico coincide con un intervallo musicale e con un specifica accordatura della lyra. Ritorniamo a Filolao di Crotona attraverso Stobeo e Boezio: «riguardo alla natura e all'armonia le cose stanno così. [...] nessuna delle cose che sono e noi conosciamo sarebbe potuta venire all'esistenza, se non ci fosse la sostanza delle cose che compongono il cosmo, delle limitanti e delle illimitate. Ora, non essendo i principi né uguali né della stessa specie, non si sarebbero potuti ordinare in un cosmo, se non si fosse aggiunta l'armonia, in qualunque modo vi sia giunta. Se fossero stati simili e d'egual specie, non avrebbero avuto bisogno dell'armonia: ma gli elementi che sono dissimili e di specie diversa e diversamente ordinati, devono essere conchiusi dall'armonia che li può tenere stretti in un cosmo. L'armonia completa è costituita dall'intervallo di quarta e da quello di quinta. La quinta è maggiore della quarta di un tono; perché la quarta s'estende dalla nota più alta (hypate) a quella di mezzo (mese), la quinta dalla mese alla nota più bassa (nete): dalla nete alla terza [poi paramese] c'è una quarta, dalla terza alla hypate una quinta. L'intervallo tra la mese e la terza è di nove ottavi: quello d'un accordo di quarta è di quattro terzi: quello d'un accordo di quinta è di tre mezzi: quello d'ottava è di due unità. Così la scala s'estende per cinque toni e due diesis, la quinta per tre toni e un diesis, la quarta per due toni e un diesis.» «[...] Il diesis è intervallo minore di due toni al rapporto di quattro terzi. Il comma è l'intervallo minore di due diesis (vale a dire di due semitoni minori), al rapporto di nove ottavi. Lo schisma è la metà di un comma, il diaschisma la metà di un diesis (vale a dire di un semitono minore).» (da Stobaeus *Eclogae physicae* I 21, 7 d p. 188, 14, e da Boëthius, *De institutione musica*, III 8 p. 278, 11; in *I Presocratici*, cit, vol. I [DK 44 B 6] (per un approfondimento sul sistema musicale antico cfr. Giovanni Comotti, *La musica nella cultura greca e romana*, EDT, Torino, 1979; Curt Sachs, *La musica nel mondo antico*, Sansoni, Firenze 1963; P. Righini, *La musica greca. Analisi storico-tecnica*, Padova, 1976). Il movimenti delle sfere, per i pitagorici producono suoni armonici e, se «questo suono noi non lo udiamo, dicono che la causa sta in ciò, che esso c'è sempre dal nostro nascere; manca per questo, dicono, ogni contrasto col silenzio, e quindi non possiamo distinguerlo, ché suono e silenzio si discernono appunto perché sono in contrasto» (da Aristotele, *De caelo* B 9. 290 b 12, in *I Presocratici*, cit., [DK 58 B 35]). Se Hermann Hesse era debitore al pensiero filosofico classico quando evocava nostalgicamente l'ordine della Sphärenharmonie, lo era anche il pianista e compositore Ferruccio Busoni. Egli, da Berlino, in una lettera del 8 novembre del 1910 a Robert Freund, scrive: «Io sono un adoratore della forma! [...] Ma mi ribello alle forme tradizionali e immutabili e sento che ogni idea, ogni motivo, ogni individuo deve avere la propria forma in rapporto al pensiero, al motivo, all'individuo. Così succede in natura e nel germe c'è già la pianta intera. [...] Vorrei attirare la Sua attenzione su un piccolo pezzo di Arnold Schönberg, che ho rielaborato in una nuova veste pianistica; è uscito in questi giorni presso l'Universal Edition di Vienna [Klavierstück op.11, n.2. di Arnold Schönberg. "Konzertmässige Interpretation" di Busoni., nota del curatore]. Lo troverà sgradevole, soprattutto nelle sue sonorità armoniche; ma c'è dentro una sensibilità particolare e mi sembra perfetto appunto nella sua forma. La forma architettonica della musica è la sfera; l'importante è che il contenuto vi sia distribuito in modo acconcio. Questo è ciò che lo stesso Schönberg non ha capito in un poema sinfonico (*Pelleas und Melisande*) recentemente eseguito qui. È come un sacco pieno zeppo di oggetti spigolosi.» (Ferruccio Busoni, *Lettere*, con il

IV.1. Lieder op.2.

Das Lawinelied * .

Daß bei jedem Föhn
Vom Berg die Lawine rollt
Mit Sausen und Todesgetön,
Hat das Gott gewollt?

Daß ich ohne Gruß
Durch der Menschen Land

carteggio Busoni-Schönberg, a cura di Sergio Sablich, Ricordi-Unicopli, Milano, 1988, p. 175). In conclusione di questo excursus breve ma affascinante, si potrebbe considerare la teoria dei terzi e sestoni di Busoni. essere un ritorno alla scienza armonica dei greci. Il compositore di Empoli infatti, sperimentava nel 1906 una nuova dimensione sonora oltre il tono e il semitono del sistema temperato.: «Se accanto a ogni tono noi conserviamo un semitono otteniamo una seconda serie di toni che sta mezzo tono sopra la prima. Se dividiamo questa seconda serie di toni interi in terzi di tono, otteniamo per ogni terzo di tono della serie inferiore un corrispondente semitono in quello superiore. Così, a vero dire, è sorto un sistema di sestoni di tono, e possiamo essere certi che anche i sestoni di tono diranno la loro parola» (da Ferruccio Busoni, Saggio di una nuova estetica musicale, in Pensieri e Musica, cit., pp. 149-150). Se dunque il tentativo teorico di Busoni è quasi un riappropriarsi con il linguaggio musicale di quella luce naturale che sfugge agli occhi miopi dell'umanità, avendo come modello un impianto modale supremo, al di là delle opposizioni classiche, l'utopia della sfera delle stelle fisse; Arnold Schönberg crea anch'egli un sistema musicale sferoidale, ove il numero è legge. Ma la legge è imposta dal compositore stesso nella decisione che istituisce la serie che sta a fondamento di ogni singola composizione. La sfera non è più regolata secondo gli intervalli di una modalità armonica universalmente prestabilita. Il numero regola le discordanze e la confusione della vita in un sistema logico tutto umano. In Schönberg viene negata l'utopia dell' "armonia delle sfere" e il concetto di forma nell'arte della musica viene indagato al di là dei vincoli rigidi degli intervalli tonali e consonanti, portando alla conseguenza che lo stesso suono delle sfere sarà pensato come un "disordine non armonico" ordinato da una "nuova consonanza".

* La canzone della slavina

«Che ad ogni bufera rotoli/ Dalla montagna la slavina,/ Con sibilo e rombo di morte,/ E' per volere di Dio?/ Che privo d'ogni saluto/ Per il paese degli uomini/ Straniero io debba passare,/ -Viene dalla mano di Dio?/ Mi vede Egli brancolare/ Nella mia pena e nel mio dolore?/ Ahimè, Dio è morto!/- E io, devo vivere?» II, p. 61; [p. 40].

Fremd wandern muß,
Kommt das von Gottes Hand?

Sieht er in Herzensnot
Und Qual mich schweben?
ach, Gott ist tot!
-Und ich soll leben?

Il testo poetico sopra citato è una delle due poesie musicate da Kuhn durante il soggiorno nella fredda regione alpina del «Cantone dei Grigioni»¹⁰⁶. Sebbene i Lieder siano due, letterariamente è significativo (perché è l'unico riportato da Hesse) il Lied “Das Lawinenlied” chiamato anche “Hat das Gott gewollt?”¹⁰⁷. Il Lied procura delle particolari emozioni tanto nell'esecutore ed interprete del brano quanto nell'uditore, emozioni che sono puntualmente registrate dallo scrittore.

Il testo poetico del Lied¹⁰⁸ nel suo contenuto si adatta bene a rievocare l'avventura goliardica in slitta con la bella Liddy e quindi, il grave incidente, provvidenziale per la riscoperta dell'arte, ma non certamente per la giovinezza di Kuhn¹⁰⁹. Se, di conseguenza, i riferimenti autobiografici giustificano di per sé la scelta del testo, la scrittura musicale affidata al pianoforte e alla voce dovrebbe

¹⁰⁶ Sono due i passi in cui implicitamente è dichiarata la comune genesi dei Lieder e della Violinsonate: «Raccontai, cominciando dall'adolescenza, come erano andate le cose con la musica, e raccontai dell'estate passata, della mia fuga fra le montagne e del Lied e della sonata (von dem Lied und der Sonate).» III, p. 73. «Parlammo di musica, e accadde quasi involontariamente che io cominciassi a raccontare, parlando in special modo del periodo dei Grigioni (Graubündener Zeit) in cui avevo composto i miei primi Lieder (meine ersten Lieder).» IV, p. 130.

¹⁰⁷ Il Lied viene chiamato “das Lawinenlied” da Muoth: «[...] Sie haben ja das Lawinenlied komponiert...» [III, p.49]. Anche l'ultimo verso della prima strofa della poesia, citato significativamente dal protagonista in un momento di disperazione, identifica il Lied: «Das Lied fiel mir ein: “Hat das Gott gewollt?.”» [V, p. 122].

¹⁰⁸ Improvvisamente il lettore viene a conoscenza della composizione di due Lieder per canto e pianoforte e nessun riferimento concreto verrà mai fatto al secondo.

¹⁰⁹ Cfr. II, pp. 28-34.

esprimere la medesima sensibilità maturata tra le alte montagne alpine e, in ultima analisi, il superamento della condizione di doloroso smarrimento delineata dalla poesia.

Possiamo individuare l'autore del testo poetico, sfruttando alcuni suggerimenti dello stesso autore del romanzo, ipotizzando che si tratti di quello stesso scrittore, Hans H., che fornirà a Kuhn, per via epistolare, altre poesie da musicare e un libretto d'opera. Il sodalizio artistico tra il poeta e il musicista, secondo questa ipotesi, sarebbe nato casualmente, ma, pur sempre, per una affinità di sentire. Casualmente infatti Kuhn viene a conoscenza dell'arte di Hans H. Il compositore racconta che «Il testo che avevo letto e ricopiato l'anno avanti da una rivista, diceva così [...]»¹¹⁰; segue il testo del Lied “das Lawinenlied”. Se il nome del poeta non è riferito immediatamente dal testo, si può desumere dal seguente passo: «Nel frattempo, giunse uno scritto di quel poeta di cui avevo musicato i Lieder. Da due anni eravamo in discontinua relazione»¹¹¹. A queste parole segue una lettera con la firma: Ihr Hans H. Il riferimento, relativo all'arco di tempo trascorso dall'inizio del rapporto epistolare e l'invio del libretto operistico, coinciderebbe, indietro nel tempo, al periodo delle prime esecuzioni pubbliche del Lied da parte di Muoth. In questo periodo Kuhn, terminati gli studi, ritorna nella città natale e compone altra musica nuova, tra cui un numero imprecisato di altri Lieder. Da ciò possiamo desumere che il rapporto tra il musicista e lo scrittore si sia solidificato nel momento in cui i Lieder sono stati eseguiti da Muoth in pubblico. Hans H. è l'unico autore dei testi dei Lieder come lo stesso compositore afferma: «[...] la musica [...] si destò soltanto quando il poeta di tutti i miei testi mi inviò un nuovo Lied [...]»¹¹².

¹¹⁰ III, p. 60.

¹¹¹ IV, p. 133 [pp. 92-93]

¹¹² VI, p. 193.

Uscendo dalla finzione letteraria, ove non tutto può essere, se non con forzature, rispondente ad una ferrea logica causale, l'autore dei testi dei *Lieder* prende in prestito il nome del fratello minore di Herman Hesse: Hans Hesse (1882-1935). Hans, fratello di Hermann, non riuscirà a sottrarsi da quell'ombra che incombe nella vita di Kuhn, come nel giovane Hesse: il suicidio¹¹³.

La poesia del *Lied* è sconsolata. Solitudine e disperazione non trovano conforto nella fede in Dio: Ach, Gott ist tot! Und ich soll leben? La risposta alla domanda esistenziale, se accettare la menomazione fisica causata dall'incidente o dar fine alla propria esistenza, è fornita dalla stessa musica del *Lied*, triste conforto per chi sopravvive alla vita. Se il testo poetico era stato letto e conservato «l'anno avanti», riflettendo uno stato di disperazione e solitudine, nonché il desiderio di conforto al dolore della vita, quella musica, coeva della *Violinsonate*, sarebbe potuta divenire una degna sostituta divina che avrebbe potuto riconquistare col proprio canto «il senso del mondo». Dal momento che nessun riferimento viene fatto riguardo l'atto compositivo dei *zwei Lieder*, questa reticenza dell'autore farebbe estendere ad essi quell'estetica musicale implicita nella *Violinsonate*. Eppure Kuhn attribuisce al *Lied* “das *Lawinenlied*” un sentimento nuovo e particolare: la tristezza.

«Il cantante bussò ed entrò, quasi non vi fosse nulla di strano nella sua visita, e venne subito all'argomento, senza alcun preambolo e senza cerimonie. Dovetti dargli il *Lied*, e avendo visto nella stanza il mio pianoforte a nolo, volle cantarlo subito. Dovetti sedermi e

¹¹³«Soltanto Hans, il fratello più giovane di Hesse, che per decisione familiare aveva intrapreso l'attività di commerciante -in contrasto con la sua disposizione artistica e malgrado la grande comprensione dimostratagli dalla famiglia- non riuscì ad affermarsi pienamente nella vita. Anche la sua appartenenza attiva alla comunità cristiana, per lui soprattutto fonte di sicurezza, non poté trattenerlo dal suicidio.» Christian Immo Schneider, Hermann Hesse., una biografia, cit., p. 16.

accompagnarlo, e così per la prima volta udii cantare come si deve (richtig) il mio Lied. Era triste (traurig) e mi commosse senza volerlo, perchè egli non lo eseguì a canto pieno (er sang es nicht sängermäßig) ma a mezzavoce, quasi per conto suo (sondern leise und wie für sich allein).»¹¹⁴

E ancora più esplicito è questo sentimento quando Kuhn, venuto a conoscenza della relazione tra Gertrud e Muoth, distolto dal proposito di suicidarsi a motivo tra l'altro dell'improvvisa notizia del malessere del padre, si dirige in treno verso il paese natale.

«Udivo il treno strepitare sulle rotaie, aprii il finestrino e vidi buie contrade scivolar via rannicchiate, tristi alberi spogli dai rami neri, e fattorie dalle ampie tettoie e colline lontane. Un mondo che pareva esistere contro voglia, pareva spirare sofferenza e disgusto. Qualcuno avrebbe potuto trovarlo bello, ma a me pareva soltanto triste. Mi tornò alla mente il Lied: "E' per volere di Dio?" ¹¹⁵[...]. Era stolto e privo di senso; ma era così.»

Il Lied è traurig così come traurige sono gli alberi che Kuhn scorge dal finestrino del treno. Il «paesaggio notturno (Nachtgelände)» non è rappresentato come natura sonora, ma è una realtà immobile, silenziosa, avvolta nel «buio» della notte. La natura stavolta si mostra a Kuhn come un «essere che pareva esistere contro voglia e pareva spirare sofferenza e disgusto». Eppure, tale natura muta viene trasfigurata da una musica triste, triste come la melodia del Lied, che emerge dalla scrittura quasi come commento musicale aggiunto ad una immagine filmica:

Kuhn, udendo il ritmo ipnotico delle ruote del treno, con sguardo perduto nell'oscuro orizzonte delle «colline lontane», sprofonda nel

¹¹⁴ III, p. 60; [p. 39].

¹¹⁵«Ich hörte den Zug knattern, ich öffnete das Fenster und sah dunkle Gegenden geduckt dahinstreichen, traurige kahle Bäume mit schwarzem Geäst, und Höfe unter großen Dächern und ferne Hügel. Das alles schien ungern zu existieren, schien Leid und Widerwillen zu atmen. Man konnte es schön finden, mir aber kam es nur traurig vor. Das Lied fiel mir ein: "Hat das Gott gewollt?"» [V, p. 122]; V, p. 174 .

ricordo disperato del suo dolore sentimentale (musica triste del Lied in sottofondo).

L'unico suono reale che emerge, distinto ed estraneo alla desolazione del paesaggio, quasi unica ancora per risalire dalla disperazione del ricordo della delusione amorosa alla tristezza del canto, è «il ritmo» incessante della rotaia:

«Per quanto cercassi di contemplare gli alberi e i campi e i tetti là fuori, per quanto mi concentrassi ad ascoltare il ritmo delle ruote (den Takt der Räder), per quanto mi aggrappassi fortemente con pensieri a fatti remoti e a cui era lecito pensare senza disperazione (ohne Verzweiflung), la cosa non poteva durare a lungo. Neanche a mio padre riuscivo quasi a pensare: egli sprofondava, insieme con alberi e paesaggio notturno, nell'oblio e contro il mio volere e ogni sforzo i miei pensieri ritornavano, laggiù, dove non dovevano »¹¹⁶

La partitura letteraria intreccia il desiderio frustrato di felicità di un'anima, che fagocita e permea della sua disperazione tutto ciò verso cui si proietta, con l'intensificarsi sonoro della realtà esterna, lo «strepitare ritmico» del treno «sulle rotaie», il «maleodorante frastuono e vocio della stazione», il «selciato sonante»¹¹⁷, ed infine, si libera nel sentimento catartico della musica triste che è la poesia del paesaggio traurig: le «buie contrade scivolar via rannicchiate, tristi alberi spogli dai rami neri [...] e colline lontane [...] il griggiore dell'alba e il lucre sbiancato del cielo [...] bigio e mattinale [...] »¹¹⁸.

¹¹⁶ « [...] Er sank hinab und mit Bäumen und Nachtgelände zusammen in Vergessenheit, und wider meinen Willen und mein Bemühen kehrten meine Gedanken dahin zurück, wo sie nicht sein durften » V, p. 174; [p. 122].

¹¹⁷ « Ich Hörte den Zug knattern [...] den Takt der Räder [...]. Im Gestank und Geschrei des Bahnhofs...und über dröhnendes Plafster [...] » [V, pp. 122-123].

¹¹⁸ « [...] dunkle Gegenden geduckt dahinstreichen, traurige kahle Bäume mit schwarzen Geäst [...]und ferne Hügel. Das alles [...] es traurig [...] Morgengrau und Fahle Himmelshelle [...] Es war noch grau und morgenfrüh [...] » [V, pp. 122-123].

La tristezza di Kuhn non è disperazione, bensì rassegnazione¹¹⁹; viceversa, quella del wagneriano¹²⁰ Muoth è «malinconia autofrustante (selbstquälerische Art von Melancholie.)»¹²¹, tristezza aggressiva e tormentosa, non confortata dalla luce interiore dell'arte ma preludio ad una tragica morte¹²². La musica del Lied è triste perché non riesce a nascondere una vita infelice: Kuhn è difatti “malato”¹²³ ma trova un conforto, triste conforto, nella sua musica. Soluzione contraria sarebbe stata la disperazione fino alla morte.

“Das Lawinenlied” è triste così come viene cantato richtig da Muoth, la prima volta, con voce «sommessa quasi silenziosa (leise)», rispettando lo spirito della composizione musicale. Egli, lasciandosi conquistare più dalla musica, che dal testo poetico, lo esegue con semplicità, ottenendone momentaneo piacere e conforto. Tuttavia lo

¹¹⁹ Kuhn, rassegnandosi all'incapacità di guidare le sorti della propria vita e di quelle delle persone a lui vicine, afferma: «[...] felicità o infelicità non si acquistano, né per sé né per gli altri. E' possibile soltanto accettare il destino, questo può accadere in modi assai diversi. Per quel che mi riguarda [...] intendevo [...] accettare quanto il mio destino mi offriva e sopportarlo secondo le mie forze, volgendolo al bene.» VI, p. 197.

¹²⁰ «[...] egli mieteva trionfi come cantante wagneriano (als Wagnersänger) e cominciava ad essere considerato un “astro” (einen "Stern").» IV, p. 111.

¹²¹ VI, p. 197; [p. 139].

¹²² «Se il cantante era un individuo demoniaco, io non lo ero certo, e per mia intima esigenza evitavo ogni appariscenza e singolarità [...]. Lui era un uomo da palcoscenico e di avventure [...] destinato forse a vivere una sorte tragica [...]. Io al contrario intendevo rimanere nel silenzio (in der Stille) [...] ero portato alla rassegnazione (zur Resignation).» III, p. 64.

¹²³ L'incidente fisico di Kuhn è simbolo letterario di una malattia morale o «[...]moral insanity e potrebbe essere anche denominata individualismo oppure solitudine immaginaria. I libri moderni ne sono pieni [...] a colui che ha questa malattia bastano un paio di delusioni per fargli credere che tra lui e le persone, non esista alcun rapporto, al massimo equivoci.. [...] Succede pure che tali malati diventino altezzosi e considerino tutti gli altri esseri sani, che ancora si comprendono e si amano tra loro, alla stregua di bestiame, di branco. Se tale malattia diventasse generale, l'umanità si estinguerebbe. Ma si incontra soltanto nell'Europa centrale e solo nei ceti più elevati. Nei giovani è guaribile, fa parte anzi già delle inevitabili malattie dello sviluppo [...]. Lei ha la malattia in sé, non già la sua caricatura preferita [...] impari per qualche tempo a pensare più agli altri che a se stesso! E' l'unica via di guarigione [...]. Bisogna che lei pervenga a una certa indifferenza nei confronti del proprio benessere [...]» VI, p. 182-184.

stesso Lied è pieno di disperazione (Verzweiflung) quando il cantante lo interpreta provocatoriamente con piena voce da baritono alto (mit seinem hohen Bariton) e con quella forza e passionalità esuberante (Kraft und strömende Leidenschaft) congeniale alla sua voce dura e oscura (die ungeklärte Härte seines Gesangs). Quando Muoth interpreta il Lied accompagnandosi svogliatamente al pianoforte e mortificandone la musicalità originaria, ne evidenzia la disperazione del testo:

«E ad un tratto eccolo al pianoforte (Flügel), in sala si fece un poco di silenzio. Cominciò a suonare (spielen), sbagliò le note (verwirrte sich), tralasciò poi l'introduzione (die Einleitung) e cantò il Lied. Lo cantava ora in modo diverso da quella volta in casa mia, e io potei notare che, da allora, l'aveva eseguito più volte. Inoltre stavolta lo cantò a piena voce, col suo timbro di baritono acuto (mit seinen hohen Bariton) che mi era noto dal palcoscenico e la cui forza e passionalità esuberante faceva dimenticare la durezza non levigata del suo canto.»¹²⁴

L'intero dialogo, tra Kuhn e Muoth, che precede l'esecuzione appassionata del Lied, è una continua provocazione del cantante nei confronti del compositore il quale si mostra non prigioniero della sua menomazione, ma capace di trovare risposta positiva alla sorte avversa¹²⁵. Kuhn, senza indugio, infatti afferma:

«Non intendo dar via e liberarmi di nulla, se non del mio stato di debolezza e costrizione. Vorrei sentire che il dolore e la gioia scaturiscono dalla medesima fonte, sono moti della medesima energia e battute della medesima musica, entrambi belli e necessari.»¹²⁶

¹²⁴ III, p. 74; [pp. 49-50].

¹²⁵ III, pp. 73-75.

¹²⁶ III, p.73.

Se la prima volta Muoth esegue il Lied richtig, commovendo lo stesso compositore, quando invece lo interpreta durante la festa, ne forza il lato doloroso¹²⁷ per provocare, con invidiosa derisione, Kuhn, il quale offeso abbandona il ricevimento. Eppure ripetutamente, altre volte, Muoth afferma con sincerità che il Lied ha in sé la sofferenza della vita ma anche la consolazione dell'arte che procura piacere e conforto¹²⁸.

L'associazione tra vita e musica, il riferimento alla loro complementarietà e dipendenza è una nota dominante nel romanzo. Teiser, Kranzl, Muoth, Kuhn, Rössler, sono tutti dei professionisti nell'ambito della composizione e dell'esecuzione di musica, e quest'ultima assume di volta in volta l'aspetto specifico del carattere del musicista che la interpreta o compone. Così spesso, dal carattere o anche dall'aspetto fisico del musicista, Hermann Hesse ricava una specificità musicale, e da una specificità musicale evidenzia una peculiarità caratteriale¹²⁹. Comprensibile risulta dunque la

¹²⁷ Muoth afferma: «Ma insomma lei ha perduto una gamba! Può forse dimenticarsene con la musica? [...]. Lei ha composto il Lied della Slavina, in cui non vi è né conforto né soddisfazione, ma disperazione. Ascolti! [...]» III, p. 74.

¹²⁸ Muoth dice «A me il Lied è piaciuto [...] mi piacerebbe averlo per me, per uso personale [...]. E' veramente musica quel Lied, lei stesso lo sa bene! [...]. Lei è più giovane di quel che pensassi. Deve aver già sofferto molto [...] (III, pp. 58-59). Si sente vita e cuore, in questo Lied [...] mi fa piacere quando trovo qualcosa che mi sembra singolare e che mi diverto a cantare per conto mio [...] il testo [...] lei deve averlo vissuto altrimenti non avrebbe potuto comporre questa musica [...]. (III, p. 61) Chi ha scritto Lieder come questo, ha superato molte cose [...]. (III, p. 75)»

¹²⁹ Riporto due esempi di corrispondenza tra vita e pratica di esecuzione della musica presenti all'interno del romanzo. Riguardo a Kranzl...«Il noto violinista era ancora giovane, un uomo che aveva il taglio del virtuoso, molto esile e snello e pallido [...] io ero stupito di trovare così spontaneo, anzi così semplice quel signore dall'aspetto tanto raffinato [...] semplice e bonario [...]». La musica di Kranzl è caratterizzata dal virtuosismo... «la sua arcata leggera e sensibile che io al confronto mi sentii sprofondare [...] il mio modesto violino risuonava come se nulla fosse all'unisono con quello prezioso di lui [...]» III, p. 65-66.. Riguardo a Muoth valgono per il momento le parole che Marion, amante del cantante, rivolge a Kuhn: «Non lo ha sentito cantare? Lui è così brutale e crudele, ma più di tutto contro se stesso. E' un povero uomo pieno d'impeti, che ha

passionalità attribuita, nel giudizio del maestro di teoria,¹³⁰ all'indole del compositore e riflessa nella sua musica: la passionalità, nella esperienza di Kuhn, nasce dal suo desiderio frustrato di una corporeità vitale. Il giudizio prevalentemente tecnico del maestro convince Kuhn a uno studio diligente, al fine di migliorare la propria preparazione in questione di teoria musicale. Sembra che Kuhn, nei suoi primi tentativi di composizione, identifichi la validità di un brano musicale con la sua correttezza armonica e stilistica, e trascuri, per la forma, il contenuto più immediato dell'ispirazione. Egli, in contrapposizione alla sua stessa vena creativa e per timore di peccare in superbia, trascura il fatto che la vita, trasmessa da un compositore alla scrittura musicale, possa trascendere comunque ogni errore di stile¹³¹.

Il perfezionismo tecnico di Kuhn non si disgiunge da una autentica ispirazione, ma la timidezza, l'introversione e la sua spiccata sensibilità lo inducono a non cercare un livello di comunicazione che abbia come oggetto comuni esperienze di vita, così, rifugiandosi nelle impalcature della scienza teorica, inizialmente allontana Muoth dalla conoscenza della vicenda tragica a cui intimamente è legata l'ispirazione della sua musica¹³².

soltanto energie e nessuna meta [...] ha donne e non è mai felice, canta così stupendamente e pretende di non essere un artista [...] finge di disprezzare chi è contento [...]» III, p. 79.

¹³⁰ Cfr. supra, cap. III.1. nota 36.

¹³¹ Kuhn dalle parole del maestro deriva questa conclusione: «Al professore non è piaciuto -credo [...]. Misi via quella musica e mi proposi di dimenticare la cosa per il momento, lavorando con molta diligenza in quegli ultimi mesi di scuola» III, pp. 57-58.

¹³² Dopo il primo incontro musicale tra Muoth e Kuhn, quest'ultimo si commuove nell'ascoltare l'esecuzione del suo Lied: «Tacemmo per un pò di tempo, poi io gli chiesi se non potesse indicarmi degli errori e proporre correzioni. Muoth mi fissò col suo sguardo scuro e scosse il capo. “Non vi è nulla da correggere” disse. “Non so se la composizione è buona, non ne capisco nulla. Si sente vita e cuore” [...]. Dopo che se ne fu andato, le sue parole e il suo sorriso mi rimasero vicini, in una risonanza unica con il Lied che aveva cantato e con la somma di impressioni che mi aveva lasciato quell'uomo [...]» III, p.61. Cercare la comunicazione con argomentazioni tecniche è anche una

Quest'ultimo, incurante degli aspetti tecnici, cerca nella musica di leggere la personalità di Kuhn. Ne nota la sofferenza ma anche la capacità di trovare soluzione e conforto al dolore, qualità, questa, totalmente assente nel cantante. Diversamente non si spiegherebbe il suo atteggiamento provocatorio: egli, pur di affermare l'inevitabilità della propria insoddisfazione, interpreta il Lied infondendogli tutta la propria sofferenza che termina in disperazione. Invece dell'esattezza della prima esecuzione, fedele alle intenzioni del compositore, ne è prova non solo la commozione di Kuhn e l'aggettivo *richtig* attribuito all'esecuzione stessa, ma anche la perfetta sensazione di «risonanza»¹³³ tra il cantante e la musica che Kuhn percepisce. Egli così comincia a conoscere l'animo disperato dell'amico cantante¹³⁴.

L'iniziale distrazione di Hesse, quella di non parlare, durante il secondo capitolo, della composizione dei *Lieder*, potrebbe essere

maniera di sfuggire da argomenti più intimi, legati al contenuto esistenziale del Lied. Kuhn preferisce dialogare con la musica senza dover parlare dei particolari della propria vita: «[...] „Lei [Muoth dice] deve aver già sofferto molto“. „Sì“ dissi „ma non posso parlarne“» III p. 59. Muoth dice: «„Io mi sono seccato che lei volesse nascondermi se stesso e affibiarmi i luoghi comuni sul conforto e sull'arte.“», Kuhn risponde: „Io [...] non sono avvezzo a parlare di queste cose. E delle altre cose, non mi va di parlare. Quale sia il mio stato d'animo, se io sia disperato o triste e che cosa ne pensi della gamba e della mia storpiaggine, sono cose che intendo tenere per me, senza lasciarmele cavar fuori da nessuno con beffe e con minacce ”». III, p. 85. Quando Kuhn racconterà parte della sua vita, non cercherà mai di evidenziarne il lato tragico, bensì rapporterà le vicende personali alla creazione della *Violinsonate* o dei due *Lieder*. Così avviene d'altra parte nell'intero romanzo il quale, nella forma della autibiografia ove soggetto narrante e soggetto narrato coincidono, racconta della continua insoddisfazione della vita e del rifugio solitario ma gioioso nella creazione musicale: «la mia vita non mi appare, retrospettivamente, né variopinta né multiforme bensì fondata fin dall'inizio su un tono di base e rivolta ad un' unica stella (auf einen Grundton...einzigen Stern).» I, p. 18.

¹³³ «[...] le sue parole e il suo sorriso mi rimasero vicini, in una risonanza unica col Lied che aveva cantato (es klang mit dem Lied zusammen, das er gesungen hatte)» III, p. 63.

¹³⁴ «Egli soffriva, celava un profondo dolore, ed era affamato come un lupo per la solitudine.» III, p. 63.

nata dall'esigenza di creare una distinzione tra musica esclusivamente strumentale e musica vocale con accompagnamento strumentale: come se la prima appartenesse al "mito" e l'altra alla "storia". Se infatti, la Violinsonate esprime il gioioso e libero accordo della natura esclusivamente con un flusso di suoni, ritmo e armonie, d'altra parte "Das Lawinenlied" vive nella tragicità del testo poetico quel disagio esistenziale che, nella musica, troverebbe triste consolazione. Pertanto se la Sonate è una composizione che sfugge alla vita reale e cerca di attingere direttamente all'anima del mondo, viceversa i Lieder prima, poi la Oper, saranno, come l'intera giovinezza di Kuhn, il tentativo fallito di calare la gioia e la felicità della musica dal mito alla storia personale: una ipotesi di conciliazione tra Spirito e realtà. La luce che brilla nella Violinsonate come nei Lieder è la stessa luce che irradia il dolore e lo sconforto nella vita di Kuhn: l'intuizione estetico musicale¹³⁵. Dunque la musica

¹³⁵ Durante il periodo della degenza in ospedale, circa tre mesi, Kuhn scopre, attraverso l'atto estetico-musicale, il valore consolatorio della musica: «La mia disgrazia mi fu di tormento per molte ore e spesso per metà della notte, senza che mi fosse possibile trovare un qualche sensibile conforto. Accadde, poi, una notte che io mi destassi dopo poche ore di lieve sopore. Mi pareva di aver fatto un sogno gradevole [...] provavo una strana sensazione di benessere [...] mentre così giacevo pensieroso, avvertendo fluire intorno a me correnti leggere di guarigione e di sollievo, mi venne alle labbra una melodia (eine Melodie), quasi tacitamente, che continuai a zuffolare senza più smettere, e all'improvviso, come una stella ricomparsa (wie ein enthüllter Stern), la musica, cui per tanto tempo mi ero estraniato, tornò a guardarmi in faccia, e il mio cuore a battere secondo il ritmo (takt) di lei, e tutto il mio essere rifiorì respirando nuova aria pura (neue reine Lüfte): non me ne resi conto, sapevo soltanto che esisteva e che mi penetrava in silenzio, come se il canto di cori lontani giungesse fino a me. Rinvigorito da tale intima sensazione, mi riaddormentai. [...] Io udivo risuonare il mondo come un capolavoro schietto, conscio che al di fuori della musica non vi era salvezza per me [...]. Non era suonare il violino che mi rallegrava [...] ma il fare musica (Musikmachen), il poter creare (das Schaffen), che mi faceva tremare le mani. Riavvertivo già, in certi momenti, le pure vibrazioni di atmosfere luminose, la vivida tensione di idee (die lautereren Schwingungen klarer Lüfte, die gespannte Kühle der Gedanken) [...] la mia pena non ebbe mai più la meglio sulla mia energia: esisteva qualcosa per confortarmi e trasfigurarmi.» II, pp. 36-39; [p. 23-24]. L'uso di espressioni come «die lautereren Scwingugen klarer Lufte, die gespannte Kuhle der Gedanke» oppure «neue reine Lufte» riporta ad una intuizione

non può sostituirsi alla vita, ma può esserne conforto o intermezzo consolatorio, parziale sostituto a Dio. Il desiderio di trovare una motivazione assoluta alle vicende della vita, la consapevolezza della inevitabile solitudine esistenziale, si risolve nel Lied: in una musica che, per quanto sia ispirata dalla limpida altezza delle Alpi, non nasconde nostalgia per la realtà: la tristezza di chi, nel mondo, è pur sempre un solitario e rassegnato spettatore della vita di cui conosce solo i dolori.

Nel Lied si sottolinea la presenza di una nota di tristezza assente (o comunque da Hesse non evidenziata) nella Violinsonate. Questa, infatti, in quanto musica assoluta, non ha un riferimento esplicito alla vita del compositore; il Lied al contrario riflette la “malattia” di Kuhn che ha come antidoto, non la vita stessa, ma la sua trasfigurazione. Essa è una musica che, per quanto sia sostituita alla fede religiosa, è triste. Di questa contraddizione Kuhn soffrirà, volendo dare all' arte la luminosità di una luce accesa anche nella sua storia personale.

«Musica ne avrei fatta sempre, questo lo sapevo, ma ero spinto a desiderare che il mio lavoro fosse motivato anche da felicità e pienezza di vita e sana gioia, invece che sempre da un perenne anelito e carenza di affetti. Oh perché non riuscivo ad esser felice con ciò che mi apparteneva, con la musica? [...]»¹³⁶.

Il Lawinenlied è parte, insieme al suo gemello¹³⁷, di una raccolta di Lieder ¹³⁸ composti prevalentemente durante la permanenza, di circa dieci mesi, nel paese natale. Questa raccolta che noi, per

estetico-musicale analoga a quella vissuta qualche mese dopo nella limpida altezza delle Alpi.

¹³⁶ IV, p. 113.

¹³⁷ Ovvero quel secondo Lied di cui sappiamo l'esistenza ma non il contenuto (cfr. nota 9).

¹³⁸ «[...] dentro di me raffiorava, con violenza ed esuberanza maggiori che un anno avanti tra i monti, la sorgente sepolta [...] Cominciò con un Lied [...] vi si aggiunsero ancora alcuni Lieder [...]» III, p. 89.

convenzione, catalogheremo con il numero di opera 2, viene pubblicata in breve periodo di tempo, riscuotendo consensi di critica e pubblico¹³⁹. I nuovi Lieder composti nella città natale riflettono quell'ispirazione maturata «un anno avanti tra i monti», ispirazione che ora «raffiora» più violenta ed esuberante come una «sorgente sepolta»¹⁴⁰. Questi Lieder, insieme ad «una Fantasia per violino, un quartetto d'archi ed parecchi abbozzi sinfonici (eine Geigenphantasie, der folgte ein Streichquartett, und als in wenigen Monaten noch einige Lieder und manche Entwürfe... symphonischen Sachen)»¹⁴¹, rappresentano il ritorno alla composizione, dopo la parentesi scolastica, sterile dal punto di vista creativo. Il ritorno alla composizione avviene in nome di quel solitario silenzio che ha come unico compagno lo slancio esuberante della fantasia e del sogno¹⁴², rinvigorito, quest'ultimo, non dal rapporto con la società o dalle esperienze di vita, ma dal puro anelito dell'anima. L'esperienza di

¹³⁹ Muoth scrive a Kuhn: «Quanto ai Lieder [...] vi è qui un editore che vuole averli [...]» IV, p. 98. «Gli mostrai tutto: anche i Lieder, ch'erano in corso di stampa e comparvero poco dopo [...]» IV, p. 106. «Uscirono per le stampe i miei Lieder e furono accolti benevolmente [...] la critica si manteneva in silenziosa attesa oppure mi classificava con indulgenza tra i principianti» IV, p. 112.

¹⁴⁰ III, p. 88-89.

¹⁴¹ III, p. 89; [p. 60].

¹⁴² «Vivevo in perfetto silenzio ore singolari e trasfigurate con la musica, ore in cui tutta la mia vita mi sembrava irrigidita ed estraniata, e mi restava solo una fame di musica che mi torturava [...] durante le lezioni di violino, e mi rendeva sicuramente un cattivo maestro [...] piombavo in sogni profondi e meravigliosamente irreali, costruivo funnambolici e audaci edifici di suoni, innalzavo in aria torri insolenti, inarcavo cupole ombrose e tracciavo aerei ornamenti leggeri e godibili come bolle di sapone [...] impartivo lezione con cura e [...] ripensavo al fatto che avevo nella testa tanta musica da scrivere; e una volta iniziato [...] io mi ritrovavo solo, pienamente occupato e soddisfatto [...] mi trovavo al di fuori della vita e della società [...]» III, pp. 88-90. Nel romanzo Hesse, quando descrive momenti di composizione musicale, lungi dall'adoperare riferimenti concreti ai suoni, trasporta l'intero contenuto musicale in un contesto espressivo astratto, descrivendo più le sensazioni che l'armonia potrebbe suscitare, che la stessa musica che muove a sensazioni..

lavoro¹⁴³, viceversa, rende ancora più urgente la necessità di un appagamento spirituale che, vissuto in assoluta asocialità, si nutre avidamente della musica dell'anima.

Per concludere, Muoth esegue in diversi concerti il Lied N.1 op.2 “Das Lawinenlied”, favorendo così tra il pubblico la conoscenza di nuova musica contemporanea¹⁴⁴ e facendo fruttare a Kuhn anche le prime soddisfazioni economiche¹⁴⁵. La diffusione tra i salotti dell'op.2¹⁴⁶, contemporaneamente all'esecuzione di nuova musica per archi, permette a Kuhn di allargare le conoscenze dell'ambiente artistico¹⁴⁷.

Percorrere la creazione e la diffusione dei Lieder op.2, rappresentati nel romanzo dai due Lieder composti nelle fredde

¹⁴³ «[...] e mi restava solo una fame di musica che mi torturava spesso in modo intollerabile, durante le lezioni di violino, e mi rendeva sicuramente un cattivo maestro» [III, p. 60].

¹⁴⁴ Che Muoth esegua in concerto il Lied N.1 op. 2 è, in realtà, una ipotesi. Di certo è che Muoth inserisce nel suo repertorio un Lied del tipo del N.1. Egli afferma: «[...] Quel Lied lei deve darmelo, e ne componga presto altri ancora! [...] vorrei dare alcuni concerti, ma con qualcosa di nuovo, non con Schubert e Wolf e Löwe e tutta roba che si ascolta sera per sera, ma con cose nuove e sconosciute, un paio almeno sul tipo del Lied della slavina [...] qualche altro Lied del genere [...]» III, p. 84. Johann Carl Gottfried Löwe è un compositore tedesco che nacque in Sassonia a Löbejün nel 1796 e morì a Kiel nel 1869. Divenne celebre per aver composto circa 368 ballate per voce e pianoforte molto popolari in Germania. Hugo Wolf nacque a Windischgrätz, oggi Slovenjgradec, nel 1860, e morì a Vienna il 1903. Il nucleo essenziale della sua produzione è costituito da circa 300 Lieder. Dell'importanza di Franz Schubert (1797-1828) nel campo della Liederistica credo che sia superfluo parlare, tuttavia ricordo che Schubert compose circa 600 Lieder per voce e pianoforte. Tra questi le raccolte più importanti sono Die Schöne Müllerin D. 795 (1823), Winterreise D. 911 (1827), Schwanengesang D. 957 (1828).

¹⁴⁵ «Un piccolo assegno [...] spedito da un noto agente concertistico della Germania settentrionale [...] rappresentava il mio onorario, perché il signor Muoth aveva cantato in sei concerti un Lied da me composto.» IV, p. 97.

¹⁴⁶ Il padre di Gertrud, Imthor, dirà a Kuhn, dopo un concerto d'archi: «I suoi Lieder li abbiamo anche noi, ci piacciono molto. Anche mia figlia sarà lieta di vederla.» IV, p. 116.

¹⁴⁷ «A motivo dell'esecuzione dei miei pezzi cameristici, avevo fatto conoscenza con i musicisti della città anche al di fuori dell'ambiente teatrale: portavo adesso il lieve e gradevole fardello di una fama appena in boccio entro una piccola schiera, mi accorgevo di essere noto e osservato.» V, p. 114.

alture alpine, significa ripercorrere non solo il nascere del rapporto di amicizia con Muoth ma soprattutto, il sorgere di una illusione: Gertrud. Essa sarà oggetto di approfondita analisi più avanti, per il momento sarà necessario analizzare un altro Lied di cui Hermann Hesse ci fornisce il testo.

IV.2. Lied op. 5.

L'esecuzione di nuove composizioni nei salotti artistici è occasione di aperte serate musicali durante le quali l'armonia e il vino addolciscono l'animo dei convitati, favorendone una più intima unione e consonanza di sentire. Il colloquio amichevole, nato in un ambiente conciliato dalla musica, invita i presenti a reciproche confessioni e a quel tono confidenziale difficile da ottenere tra persone estranee, in altre circostanze¹⁴⁸. Le serate musicali sono pertanto occasioni di nuove conoscenze ma anche di illusioni sentimentali¹⁴⁹. Kuhn infatti, durante due diverse occasioni legate ad

¹⁴⁸ Un esempio di una più intima comunione generata dalla musica e dalla convivialità, è in quelle pagine che seguono la narrazione dell'esecuzione della Violinsonate op.1: «Si brindò, si rise, si canzonò un pochino me, e presto si instaurò una gaiezza conviviale, accresciuta dal buon vino, cui io mi abbandonai con sollievo [...]. Ora risate e vino, tintinnio di bicchieri, vocio confuso e la vista di una bella e gaia donna mi spalancavano varchi ormai sepolti alla gioia, sicché scivolai dolcemente nella disinvolta serenità dei discorsi lievi e vivaci e dei volti ridenti [...]» III, p. 72. L'atmosfera di gaiezza favorisce una discussione dai toni più intimi e privati, così che Kuhn, sciolto dall'iniziale timidezza, racconterà della sua esperienza presso il «Cantone dei Grigioni». Più avanti nel romanzo Kuhn ricorda il sorgere del sentimento di amicizia durante una serata musicale: «[...] Passammo la serata nella sua abitazione [...] Muoth [...] Cantò magnificamente ed eseguì anche un mio Lied, e noi tre stringemmo amicizia, ci scaldammo e ci sentimmo vicini guardandoci negli occhi con schiettezza e rimanendo insieme finché durò il fuoco di quella intimità.» IV, p. 101.

¹⁴⁹ «Ma un giorno fui invitato presso una famiglia dove si faceva molta musica [...]. Era una serata di ricevimento come tutte le altre, vi intervenivano però alcune celebrità dell'Opera, che di vista io conoscevo tutte. C'era anche il cantante Muoth che mi interessava più di tutti e che vedevo da vicino per la prima volta [...]. Quando gli fui

esecuzioni di musica, scopre in sé una forte attrazione sia per Gertrud sia per Muoth. Queste circostanze, un ricevimento dopo una rappresentazione operistica e un ricevimento musicale, contribuiscono a lasciare emozioni indelebili nell'animo del protagonista che nel corso della sua esistenza non saprà più rinnovarle. A loro volta anche Muoth e Gertrud fanno la prima conoscenza di Kuhn per via della sua stessa musica. È tale il rapporto tra sorgere di un affetto di amicizia e apprezzamento musicale che Muoth e Gertrud vengono immediatamente associati dal compositore

presentato, salutò con un breve, rigido inchino, senza rivolgermi la parola. Dopo un pò, venne però a un tratto verso di me e disse: "Non si chiama per caso Kuhn? -Allora la conosco già un pochino. Il professor S. mi ha mostrato i suoi lavori. Non deve aversene a male, non è una persona indiscreta. Ma io sono capitato giusto in quel punto e poiché vi era anche un Lied, l'ho esaminato col permesso di lui".» III,p.58. Se Muoth viene conosciuto nei panni di cantante, Gertrud fulminerà Kuhn durante una serata musicale: «Non si trattava di un grande ricevimento, tuttavia gli ospiti si stipavano un pò fitti nelle stanze non vaste, fino al momento in cui non vennero aperte le porte della sala di musica (die Türen zum Musikraum). Qui vi era molto spazio, e tutto appariva nuovo, il pianoforte a coda (der Flügel), le scansie degli spartiti (die Notenschränke), i lampadari, le seggiole, mentre soltanto i quadri alle pareti erano anche lì antichi. I miei partners (Mitspieler) erano già sul posto, disponemmo i nostri leggi (Pulte), controllammo le luci e cominciammo ad accordare (begannen zu stimmen). Si aprì allora, una porta nel fondo, e attraverso la sala illuminata a metà venne avanti una signora vestita di chiaro (eine hellgekleidete Dame). I due uomini la salutarono con deferenza, mi accorsi che si trattava della figlia di Imthor. Ella mi fissò per un attimo con uno sguardo interrogativo, poi prima ancora della presentazione, mi porse la mano dicendo: "la conosco già, lei è il signor Kuhn? Benvenuto!" La bella fanciulla mi aveva fatto impressione fin dal suo ingresso; ora la sua voce suonò così limpida e gradevole (nun klang ihre Stimme so hell und gut) che strinsi la mano offertami guardando tutto lieto la signorina negli occhi, che mi salutavano con affettuosa amicizia.» IV, p.117-118. (cfr sotto, VI) In entrambe le circostanze si evidenzia una analogia di atteggiamento, sia in Muoth e Gertrud, sia in Kuhn: I primi affermano di conoscerlo già, in quanto ne hanno letto i Lieder op. 2. E' una presunzione che si rivela esatta dal punto di vista ideale, ma del tutto falsa in considerazione di un sincero rapporto quotidiano e reale.

149 «Per mesi interi non scambiammo insieme parola che non riguardasse il mestiere; ma io gli volevo bene. [...]. Gli raccontai, poi, finalmente della mia sonata per violino e lo pregai di volerla eseguire una volta insieme con me. Acconsentì gentilmente e venne a casa mia il giorno fissato. Per fargli piacere gli avevo procurato un vino della sua terra, ne bevemmo un bicchiere, poi sistemammo la musica e incominciammo.(IV, p. 106) [...] (Teiser) era troppo sereno, troppo solare, troppo soddisfatto, sembrava ignorare ogni abisso (IV, p. 112).»

ad un sentimento musicale: l'uno, baritono wagneriano, si identifica con la triste melodia del *Lawinenlied*; l'altra, diversamente, predispone l'animo alla "Musica" wie eine sicher schreitende Melodie¹⁵⁰

I rapporti di amicizia di Kuhn si esplicano in maniera diversa. Se quella con il violinista Teiser nasce e si sviluppa in nome della comune sensibilità per la musica, tuttavia questo sentimento rimane insoddisfacente per Kuhn, poiché esso esclude ogni problematicità di ordine esistenziale, limitandosi alla gioiosa astrattezza del comune godimento musicale¹⁵¹. Diversa è la tipologia dell'amicizia con il cantante Muoth¹⁵². Essa trova fondamento nel comune struggimento per l'irraggiungibile, ma non in quelle scelte di vita che permettono il superamento del malessere esistenziale. Fondandosi sulla comune

¹⁵⁰Analogo è il primo impatto emotivo con le reciproche personalità: Gertrud è una trasfigurazione di luce e suono, essa stessa melodia. In questo aspetto essa è identificata non per una qualche causa oggettiva, bensì per l'aurorale sentimento d'amore che Kuhn sente nascere nel suo cuore. Ugualmente, durante la recita teatrale, Muoth attrae l'interesse di Kuhn vestendo un qualche ruolo di baritono wagneriano. In entrambe le occasioni l'impatto emotivo si realizza non solo in un contesto musicale, ma esso, il sentimento di amicizia o amore, aderisce ad una intuizione musicale. Se infatti Gertrud «seguiva la propria nobile indole come una melodia dall'incedere fermo e sicuro. (IV, p. 122)» ...risvegliando in Kuhn... «la grande armonia e [...] il sogno giovanile dell'accordo delle sfere. (ich hatte wieder die große Harmonie im Ohr und träumte wieder meinen jugendtraum vom Zusammenklang der Sphären) [...] la via di una melodia segreta (nach einer geheimen Melodie) (IV, p. 124)»; d'altra parte il carattere di Muoth... «[...] Le sue parole e il suo sorriso mi rimasero vicini, in una risonanza (es klang mit dem Lied zusammen) unica col Lied (il Lied N.1 op.2) che aveva cantato...(III, p. 62).»

¹⁵¹ «Per mesi interi non scambiammo insieme parola che non riguardasse il mestiere; ma io gli volevo bene. [...]. Gli raccontai, poi, finalmente della mia sonata per violino e lo pregai di volerla eseguire una volta insieme con me. Acconsenti gentilmente e venne a casa mia il giorno fissato. Per fargli piacere gli avevo procurato un vino della sua terra, ne bevemmo un bicchiere, poi sistemammo la musica e incominciammo.(IV, p. 106) [...] (Teiser) era troppo sereno, troppo solare, troppo soddisfatto, sembrava ignorare ogni abisso (IV, p. 112).»

¹⁵² «[...] vidi spesso Muoth[...]. Sorse un'amicizia, in quel tempo unica per me, ed io incominciai quasi a paventare l'epoca in cui non vi sarebbe stato più [...] avvertivo con limpida fermezza di amare davvero quell'uomo cupo, capriccioso e imperioso.» III, pp. 86-87.

infelicità, benché differente nelle sue cause, l'amicizia è resa possibile dall'atmosfera illusoria creata dalla musica. Essa diventa una presenza costante che accompagna il rapporto di amicizia condizionandone la qualità e la componente emotiva. Kuhn si troverà inizialmente più vicino al cantante, che ha in sé tutta la pesantezza del malessere esistenziale, che con l'umore sereno e disincantato di Teiser. Se l'amicizia con Muoth nasce da un comune interesse per l'arte, ciò nonostante, quella piacevole intimità non è più armonia nelle scelte che ciascuno dei due prende nel relazionarsi con la realtà e, soprattutto, con le donne.

Come nella letteratura di tutti i tempi, anche nel romanzo Gertrud, l'impatto del protagonista maschile con il mondo femminile è traumatico, costringendolo a dover decidere per una nuova dimensione di vita. L'ultima svolta esistenziale di Kuhn, dopo il tentativo di suicidio, sarà il rifugio in una dimensione di auto-compiacimento estetico, impegnata nell'apologia romanzata della sua stessa vita, animata dal sogno dell' "armonia delle sfere". Infatti dobbiamo sottolineare che l'ultimo atto del compositore Kuhn è la scrittura letteraria che relega la comunicazione musicale nel silenzio dell'immaginazione onirica.

Kuhn sostanzialmente è un idealista decadente che non riesce a conquistarsi la sua fetta di felicità terrena.

Nell'ultimo incontro tra Kuhn e Muoth, quest'ultimo gli rimprovererà:

«[...] "se allora tu già amavi quella ragazza, perché non ne hai fatto parola? Perché non hai detto: lasciala in pace, lasciala a me! Sarebbe bastato, avrei capito anche un'allusione." [...]

e la risposta di Kuhn evidenzia una volontà malata che ha paura della scelta esistenziale...

«"Non potevo farlo [...] Non potevo sapere se lei mi volesse bene. E anche in tal caso se preferisce te, non posso farci nulla"

“Sei un bambino! Sarebbe stata forse più felice con te! Ognuno, infine, ha il diritto di conquistarsi una donna. [...] mi sarei tenuto lontano.”¹⁵³

È critico l'incontro di Kuhn con l'universo femminile: esso è pieno di insoddisfazioni prima, poi illusione di felicità che una volta svanita lascia il nostro protagonista sull'orlo della negazione della propria esistenza¹⁵⁴. Anche il solo percepire il desiderio di una vita pienamente felice accanto ad una donna da poter amare, come illumina il futuro di un orizzonte dorato, allo stesso modo svela a Kuhn il suo presente colmo di squallore e miseria spirituale.

L'atteggiamento che le donne mostrano nei suoi confronti suscita nell'animo di Kuhn sempre una idea musicale:

«La bella donna alta, che si chiamava Lotte, mi attirava con soave amabilità. Non era ormai più la prima volta che una donna bella e capace di amare mi si facesse incontro piena di compassione e di singolare fiducia, e anche stavolta il fatto mi fece sia bene che male: ma conoscevo ormai un pò tale melodia (diese Melodie) e non la presi sul serio. Alcune altre volte ancora mi è capitato che una donna innamorata mi degnasse di particolare amicizia. Mi ritenevano tutte capace sia d'amore che di gelosia, a questo s'aggiungeva l'incresciosa compassione, e così mi concedevano la loro fiducia con amicizia quasi materna.»¹⁵⁵

La melodia cui fa riferimento l'io narrante del racconto è la monotona cadenza che domina ogni suo fremito e desiderio d'amore

¹⁵³VI, p. 205.

⁵⁵ Moltissimi nella letteratura sono gli esempi in cui l'amore gioca un ruolo critico nella vita del protagonisti. Cito due esempi presi dalla letteratura italiana: i Canti di Giacomo Leopardi e Il fu Mattia Pascal di Luigi Pirandello. Nel caso del primo si vede in "Pensiero dominante" la trasformazione psicologica del poeta che pur nel suo congeniale pessimismo riesce ad aprirsi a speranze luminose d'amore. In Pirandello invece, il protagonista si ritira impotente piombando in una esistenza buia e solitaria., quando perduta la sua identità, potrebbe ricostituire la propria esistenza amando Adriana.

¹⁵⁵ IV, p. 101

destinato a sfumare ogni volta in dolente delusione. Egli, sfiorato da tanta bellezza, pensa di non poterne godere il frutto come, diversamente, ne è capace Muoth. Il sentimento d'inferiorità per essere claudicante, e la timidezza di Kuhn da una parte; la passionalità violenta e capricciosa del cantante dall'altra, caratterizzano un diverso modo di rapportarsi con le donne. Le conseguenze esistenziali saranno per Kuhn la solitudine, per Muoth l'inappagante e continua compagnia di belle donne¹⁵⁶.

Composto dopo un numero imprecisato di opere per archi¹⁵⁷, il nuovo Lied¹⁵⁸ op. 5, il cui testo poetico è sotto citato, è dedicato all'amico Muoth e gli viene consegnato personalmente da Kuhn in copia stilata a mano¹⁵⁹.

Lied op. 5

“Meinem Freund Heinrich Muoth gewidmet”

Ich habe meine Kerzen ausgelöscht;
Zum offenen Fenster strömt die Nacht herein,
Umarmt mich sanft und läßt mich ihren Freund
Und ihren Bruder sein.

Wir beide sind am selben Heimweh krank;
Wir senden ahnungsvolle Träume aus
Und reden flüsternd von der alten Zeit
In unsres Vaters Haus* .

¹⁵⁶ IV, pp. 101-102.

¹⁵⁷ «Oh, un nuovo Lied! Così va bene, temevo già per lei, che restasse impantanato nella noiosa musica per archi (in der langweiligen Streichmusik).» IV, p. 127.

¹⁵⁸ Per la catalogazione del Lied vedi sotto, VII.1.2., nota 26.

¹⁵⁹ «Ne feci un'accurata copia e vi scrissi sopra: "Dedicato al mio amico Heinrich Muoth"» IV, p. 126. Questo Lied non si ritrova citato nel resto del romanzo né tanto meno c'è alcun riferimento relativo ad una nuova stampa di Lieder entro cui è possibile includere il presente. Per quanto riguarda l'occasione della sua composizione vedi sotto, VII.1.2.

* «“Dedicato al mio amico Heinrich Muoth.” Ho spento le mie candele;/ Dalla finestra aperta entra la notte a fiotti,/ Soavemente mi abbraccia e mi persuade/ Ad essere suo

Accolto con piacere da Muoth, come segno sincero di affinità elettiva¹⁶⁰, esso è quasi un pegno di Kuhn per rinnovare un'amicizia compromessa, ed esprime, al tempo stesso, il desiderio di comunicare all'amico tutta la propria fiducia nella vita a venire. Il motivo di questa iniziativa, rara per un carattere introverso e difficile ad esternare i propri sentimenti, è il nuovo amore, vero "Amore", che Kuhn sente nascere nei confronti di Gertrud.

L'affinità tra Kuhn e Muoth, nata e rinsaldata unicamente all'ombra della musica, aveva subito una incrinatura a motivo dell'incapacità del primo a comprendere o solo giustificare gli atteggiamenti violenti del cantante nei confronti della propria amante: Lotte. La confessione di Lotte delle violenze subite dall'amato, provoca in Kuhn un senso di estraneità alla realtà circostante fatta di passioni violente e irrazionali; egli si sente incapace di avere un normale rapporto soddisfacente sia con le donne sia con l'amico di cui tardi, benché sospettata, ne scopre con disgusto la vera natura.

Nei sentimenti degli uomini, l'impatto con la realtà ha sempre nell'immediato un effetto più violento delle parole o delle illusioni¹⁶¹.

amico e suo fratello.// Entrambi infermi dello stesso anelito/ Inviemo messaggi di sogni presaghi,/ E bisbigliando parliamo degli antichi/ Tempi, nella casa del Padre.» IV, pp. 125-126; [p. 87].

¹⁶⁰ Intendiamo come affinità elettiva l'anelito esistenziale che lega irrazionalmente due che si credono amici, che vivono le stesse aspirazioni e gli stessi sogni, ma nelle risoluzioni morali non riescono a trovare quella compensazione psicologica che le vere amicizie hanno.

¹⁶¹ «[...] "Allora lei dovrebbe lasciarlo perdere, non merita che lei si umili a tal punto." Qui ella sorrise, a un tratto. "Oh, lei! Che cosa ne sa dell'amore, lei!" Ha ragione, pensai, ma ne fui ferito ugualmente. Se l'amore non si decideva a venire a me, se effettivamente io ero al di fuori di tutto, perché ero costretto a fare il confidente, a porgere aiuto ad altri? Ebbi compassione di quella donna, ma la disprezzai ancora più. Se questo è

Nonostante tutto, il desiderio, sempre vivo in Kuhn, di una armonia realizzata nella quotidianità della vita¹⁶², è improvvisamente risvegliato dalla vista trasfigurata di Gertrud.

L'esecuzione del Trio in Es-dur ¹⁶³ nel salotto musicale del ricco mecenate della musica, Imthor, è occasione per conoscerne la figlia, Gertrud e, di conseguenza, per cominciare a nutrire una nuova speranza di amore e vita in armonia con il proprio sentire. Il sentimento d'amore si manifesta ora improvviso, travolgente e invincibile: armonia, melodia, "Musica" ma, in seguito, anche passione e desiderio tormentato. Se esso eleva l'animo di Kuhn a vette paradisiache, immediatamente dopo lo schianta nel torbido dolorante della passione: fuoco rovente cui solo Gertrud è causa e allo stesso tempo antidoto.

Il «nome di Gertrud»¹⁶⁴ svela a Kuhn la possibilità di una vita nuova. Colmo di nuova fiducia in se stesso, il nostro compositore decide di riprendere i contatti di amicizia con Muoth, e gli dedica il Lied op.5.

Alla musica è affidato il compito di riconciliare un rapporto di amicizia privo di una reale comunità di sentimento morale, ma

l'amore, crudeltà e umiliazione, allora si viveva meglio senza amore [...]. La segui tristemente con gli occhi [...]. Ero davvero una persona così diversa da costoro, da Marion, Lotte, Muoth? Le vedevo tutte, quelle persone appassionate, vacillare come travolte da bufere e agitarsi nell'incertezza [...]. Piansi lagrime indignate, rabbiose, per quelle persone, per il mio amico Muoth, per la vita e l'amore; e le lagrime più silenziose, più segrete per me stesso, che vivevo in mezzo a tutto questo come sopra un altro pianeta, che non capivo la vita, che mi struggevo per l'amore ed ero costretto a tenerlo.» IV, pp. 110-111.

¹⁶² «Occorreva ch'io trovassi un qualche ponte di comunicazione con gli altri [...] forse la mia musica era adatta a tale scopo. Se non volevano amare me, sarebbero stati costretti ad amare le mie opere. Non riesco a liberarmi di tali stolti pensieri. Eppure ero pronto a dare tutto me stesso, a far sacrificio di me, purché qualcuno mi capisse davvero. Non era forse la musica la segreta legge dell'universo, forse che pianeti ed astri non danzavano secondo la sua armonia? Ed io avrei dovuto rimanere solo, senza trovare gli esseri la cui indole si accordasse in modo puro e bello con la mia?» IV, p. 114.

¹⁶³ [IV, p. 80 sgg.]

¹⁶⁴ Cfr. sotto, VI.2.

accomunato dalla medesima insoddisfazione nella vita¹⁶⁵ e dal conforto illusorio della Neue Musik.

La voce narrante del romanzo informa brevemente il lettore, oltre che del testo poetico, anche delle caratteristiche musicali del Lied: esso è analogo, per stile musicale, al Lawinenlied¹⁶⁶ la cui musica rappresentava un supremo e triste atto di conciliazione tra la vita e il desiderio ideale di "armonia". Inoltre, dalla descrizione dell'immediata esecuzione del Lied da parte del cantante, è possibile ricavare qualche notizia relativa allo spartito musicale

«Cominciai a suonare, ed egli si concentrò nel Lied, afferrò rapidamente la melodia e in un punto in cui essa passò significativamente dal minore al maggiore, mi diede una gomitata di plauso.»¹⁶⁷

Diversamente dal Lawinenlied, questo nuovo Lied se relazionato all'amicizia con Muoth¹⁶⁸, esprime in se l'anelito all'unità fraterna tra una individualità non più paga della luce della solitudine, estranea alla vita, e la realtà esterna oscura e, ora, dolcemente seducente. E' come se, dopo l'improvviso impatto con l'aurorale sentimento d'amore, Kuhn possa capire la violenta passione di Muoth, fratello del suo sentimento, figlio del medesimo anelito alla felicità. La notte viene accolta nel proprio animo, confortato da felici

¹⁶⁵ «Ero affezionato a Muoth, eppure non mi andava di prenderne le difese [...] Muoth aveva [...] l'eterno desiderio, lo struggimento, l'insoddisfazione (das ewige Begehren, die Sehnsucht und Ungenüge). Erano questi sentimenti a spingermi a studiare e a lavorare, inducendomi a mirare a persone che mi sfuggivano, proprio come Muoth, il quale era pungolato e torturato in altro modo dalla medesima insoddisfazione. (den dieselbe Ungenüge) [...] » IV, p. 112-113.

¹⁶⁶ « Es war dem Lawinenlied ähnlich, das er ger hatte.. » [IV, p. 86-87].

¹⁶⁷ «Ich begann zu spielen, und er wandte sich zu dem Lied, faßte rasch die Melodie und gab mir an einer Stelle, wo sie bedeutungsvoll von Moll in Dur zurücklenkte, einen anerkennenden Stoß mit dem Ellbogen.» IV, p. 129; [p. 89].

¹⁶⁸ Per una seconda interpretazione del Lied, in relazione all'amore per Gertrud vedi sotto, VII.1.2.

sogni e dal ricordo di una «antica» patria comune. Gli *ahnungsvolle Träume* e la memoria *von der alten Zeit*, sono: l'uno, il ricordo di una condizione spirituale vissuta nella prima giovinezza «leggendaria»¹⁶⁹, il cui mistero è celato nel mito della Natura; gli altri sono sogni, speranze di sprofondare ed amalgamarsi alla celeste armonia della Natura. In Kuhn memoria e speranza rifioriscono¹⁷⁰ alla vista della bella Gertrud e alla conseguente nascita di un sentimento di amore che è armonia e melodia, ovvero “Musica”¹⁷¹. Così, se il sentimento di “Amore”, il desiderio di una comunicazione affettiva profonda con una donna viva e concreta, concede l'illusione di una armonia celeste in terra; anche la musica stessa è illusione di realtà, idea che sposa la parola non il fatto, incarnando con l'arte dei suoni il medesimo oggetto della speranza.

Il rivelarsi, quasi come epifania, di una armonia possibile nella vita e concorde al suono del proprio animo, apre a Kuhn nuova fiducia nella vita. Egli desidera condividere questo momento con il suo amico. In ultima analisi tuttavia, siffatta fiducia troverà il proprio adempimento solo nell'illusione della musica del Lied.

Il riferimento tecnico del testo, relativo alla modulazione dal modo minore a quello maggiore, potrebbe ben adattarsi soprattutto al finale del Lied ove, all'intima notturna dolcezza di inquieti aneliti, subentra il conforto luminoso del sogno, ricco di speranza, che si nutre della ricordanza della comune «casa del Padre». La musica dovrebbe guidare l'ascoltatore dall'intima solitudine di due anime

¹⁶⁹ IV, p. 123.

¹⁷⁰ Dico “rifioriscono” perché già vissute durante la permanenza alpina. La somma delle sensazioni vissute nelle alture alpine trovano coincidenza con le sensazioni provate durante i momenti giovanili di creazione musicale: il sentimento dell'unità della Natura è una dimensione musicale (v. sotto, III.1.); la speranza è la luce del ricordo nella quotidianità della vita: «[...] io portai via con me il sole delle belle giornate, e oltre al grato ricordo (*der dankbaren Erinnerung*), anche un lieto coraggio per la mia strada futura.» II, p. 55.

¹⁷¹ IV, pp. 122-124.

fraterne, unite dal dolore (modo minore), all'araldica notizia di una speranza di gioia, confortata dal ricordo von der alten Zeit (modo maggiore). E il giudizio di Muoth, riguardo al Lied, traspare non da parole, bensì da un impulsivo ma significativo gesto fisico tramite cui si identifica il consenso del plauso. Esso testimonia di una avvenuta comunicazione emotiva ben oltre la parola del testo. Infatti la parola, è trascesa dalla musica la quale, superando la sterilità del linguaggio verbale, crea con suoni l'illusione dell'amore, l'illusione dell'armonia, poiché amore è un reale rapporto di coppia, così come armonia è una reale consonanza realizzata nei rapporti quotidiani. La musica vuole essere astrattamente “Amore”, “Armonia”, l'oggetto emotivo dell'anelito: quindi è illusione. Tuttavia è questa illusione l'unico motivo di vita per Kuhn. A Muoth, incapace di illudersi e confortarsi nella “Musica”, perché paradossalmente essa non appartiene alla Stimmung del suo animo, lo attenderà il suicidio.

La musica per Muoth è anelito insoddisfatto così come desiderio spasimante è la musica del Tristan di Wagner; per Kuhn, viceversa, la musica si identifica nella serena «armonia delle sfere», nelle radure gelide del disincanto creativo. Quand'anche il testo poetico del Lied contiene un anelito, esso è ricomposto dalla musica stessa. Pertanto l'anelito di Kuhn, diversamente da quello di Muoth, consiste nella ricerca di quella vita che non riesce a vivere se non nell'illusione! Eppure è proprio in questa apparente contraddizione l'unica possibilità di vita.

Nel vivere la vita solo all'interno del fatto artistico, in questo Kuhn è un wagneriano; ma nel desiderare un compimento dell'anelito esistenziale nella vita quotidiana, egli è nietzschiano contro Wagner.

Per avvalorare la tesi della inconsistenza “fattuale” della musica

e della sua componente illusoria, è necessario analizzare la scrittura letteraria relativa a quella sezione del romanzo che riguarda il Lied op.5 , e notare, come la musica, collante dei rapporti di vita, sfugge dal quotidiano. Benché il contenuto emotivo della musica inizialmente condizioni le relazioni interpersonali di Kuhn, egli è poi incapace di impegnarsi a conquistarsi nella realtà le proprie convinzioni, teoriche o emotive che siano. Egli non solo vive la scissione tra pensiero musicale e scelte di vita, ma si pone in una condizione di continuo stallo critico: egli non decide nulla se non la propria musica. La vita gli scorre intorno ma egli non ha il coraggio di entrare nel suo vortice, si ritira nella musica vocale prima, nella musica strumentale dopo, per poi infine, nutrirsi, nel silenzio, della musica del proprio spirito, allontanandosi da ogni comunicazione con l'esterno. La scrittura del romanzo stesso può essere considerato come l'estremo tentativo apologetico di ergersi impotente al di sopra della propria impotenza.

L'intera narrazione dalla visita in casa del cantante all'esecuzione del Lied (IV, pp. 125-129; [pp. 87-89]), si articola con un dialogo tra il loquace Muoth e il taciturno Kuhn. In esso si rivela una sostanziale incomunicabilità e divergenza di pensiero tra i due: solo l'esecuzione del Lied riaccende l'affinità elettiva tra i due.

La divergenza disarmonica dei due è riscontrabile nel dialogo spezzato e nervoso dove all'ampio parlare di Muoth corrispondono le brevi espressioni del compositore che si mantiene sulle difensive nell'interloquire¹⁷². Il dialogo-monologo verte sull'amicizia, sul

¹⁷² «“Pensavo già che non sarebbe venuto mai più” “No invece”, dissi “ecomi qui; Come va? [...] Lotte è stata un giorno da lei, no?” “Sì, non volevo parlarne” [...] “Lei è un egoista” “ [...] lei non lo è meno di me...”- [...] “Sta diventando un signore celebre, lei, mi pare” “Non c'è male, ma accanto a lei comunque non potrò mai farcela ” [...]» IV, pp. 126-128.

reciproco egoismo, sulla nuova carriera di compositore di Kuhn¹⁷³. E ancora sulla differenza tra essere compositore ed essere concertista¹⁷⁴, sulla felicità; tutte tematiche mosse per iniziativa personale da Muoth, e affrontate da Kuhn con apparente distacco. Alla fine del dialogo dalla struttura monologante, avviene l'esecuzione del nuovo Lied la cui descrizione è affidata alla voce narrante. Da essa è evidenziata la presenza di una modulazione da una imprecisata tonalità minore ad un'altra maggiore. Il cambiamento di modo suscita in Muoth un cenno di approvazione. La gomitata di plauso indica che l'amicizia è stata riconquistata dalla musica, benché le due personalità, nel loro reciproco rapportarsi, non mostrano atteggiamenti reali che motivino una sincera comunione.

Kuhn è consapevole dell'influenza della sua musica, dal momento che si serve strumentalmente¹⁷⁵ del nuovo Lied: egli

¹⁷³ « "E ora si sieda qui e mi accompagni, studieremo un pò insieme questo Lied, allora? Sta diventando a poco a poco un signore celebre, lei , mi pare." » IV, p. 128.

¹⁷⁴ « "Non c'è male, ma accanto a lei comunque non potrò mai farcela." "Sciocchezze. Lei è un compositore, un creatore, un piccolo padreterno. Che le importa della fama? La gente come noi deve far presto, se vuole arrivare a qualcosa. Noi altri cantanti e funamboli siamo come le donne, dobbiamo esibire in piazza la pelle finché è bella liscia. Celebrità, a più non posso, e denaro e donne e champagne! Fotografie sui giornali, corone d'alloro! Perché, guarda un pò, se per caso oggi mi prende lo schifo, o basta soltanto una piccola polmonite, io damani sono bell'e spacciato, e sulla celebrità e l'alloro e tutta quanta l'azienda ci si può fischiar sopra." » IV, pp. 128-129. Le parole di Muoth sono amare e denotano una insoddisfazione della vita di palcoscenico dove la performance artistica esige sempre la perfezione d'esecuzione e di resa tecnica, e la celebrità raggiunta con l'esuberanza delle qualità vocali è soggetta, concerto dopo concerto, a continua verifica. Al contrario il compositore non necessita della fama perché si appaga delle sue stesse creazioni musicali, ed in esse trova motivo di soddisfazione, senza dover far mostra delle proprie capacità virtuosistiche e tecniche. Queste ultime necessitano di continuo esercizio e non tollerano cedimenti di salute. L'obiettivo del cantante d'opera è la fama da raggiungere quando le condizioni fisiche sono al meglio della loro potenzialità; il compositore crea e agisce per valori più sinceri dell'esibizionismo da palcoscenico.

¹⁷⁵ « [...] essendo io pieno di novella fiducia nella vita, e ricco di buone intenzioni, mi parve anzitutto necessario riavvicinarmi all'amico trascurato. L'incentivo me lo diede un nuovo Lied, che avevo composto; decisi di dedicarglielo [...] » IV, p. 125.

delega alla musica il compito di essere fondamento al rapporto di amicizia il quale, in realtà necessita per solidificarsi, di un impegno costante nella vita quotidiana. Il vero sentimento di amicizia, come quello di amore, è inesistente nella vita di Kuhn: esso è ridotto alla sua quintessenza dalla “Musica”, da quell'ideale di armonia che nella vita ha bisogno di coraggio o capacità per essere vissuto

Sia Kuhn sia Muoth sono egoisti, la loro amicizia vive nella dinamica dell'esecuzione musicale, e la comunicazione verbale è viceversa, affermazione della reciproca estraneità. Della musica del Lied nulla è aggiunto o spiegato dalle voci dialoganti, bensì è la voce narrante che informa della modulazione per motivare la riconquistata stima dell'amico. La musica dai due viene solo eseguita e il suo contenuto recepito emotivamente, senza che su di essa e sui suoi effetti nasca una riflessione comune, un comunicazione verbale: la parola.

Tuttavia il passo narrativo in questione è uno dei rarissimi casi in cui è possibile trovare un riferimento tecnico, relativo allo spartito musicale: una melodia che modula dal minore al maggiore perfettamente eseguita e condivisa emotivamente dal cantante.

Se, in questa circostanza, il riferimento tecnico serve allo scrittore per evidenziare una consonanza di interesse musicale, che prima di tutto è illusoria consonanza esistenziale, ad altro scopo è inserita, in un altro luogo del romanzo, la descrizione dell'esercizio vocale di Muoth.

Ben due volte Kuhn, entrando in casa di Muoth, lo trova occupato allo studio di qualche parte d'opera lirica o in esercitazioni¹⁷⁶. Questa non è semplicemente una informazione

¹⁷⁶ «Volevo lavorare, ma mancava il violino (meine Geige) [...] giunsi in casa di Muoth. Fin dal portone del giardino lo udii cantare (singen). [...]. Cantava forte (sang er laut), lì accanto, lo udivo andar su e giù su suole di feltro, suonando a tratti accordi sul piano (zuweilen Töne am Flügel anschlagend). La sua voce squillava fresca e limpida, più controllata di quel che non avessi spesso udito in palcoscenico: cantava una parte a me

circostanziale dello scrittore, ma specifica del metodo di studio del concertista, privo di abbandoni espressivi e “freddo“, per poter meglio controllare la parte musicale e concedersi, solo in un secondo tempo, ai moti passionali della musica wagneriana. Lo stesso passo letterario rivela anche il reale gusto musicale di Muoth che, pur di affermarsi nel palcoscenico dell'opera, è costretto a sopprimere i propri interessi musicali, studiando quelle “arie” d'opera da lui stesso detestate.

E' costante nel romanzo il riferimento al giudizio dei critici giornalistici¹⁷⁷, e alla fama¹⁷⁸ raggiunta con la diffusione delle sue opere. In Kuhn esiste, nei confronti di questo argomento, una contraddizione di comportamento. Se da una parte il successo viene considerato superfluo e non condizionante la propria esistenza, tuttavia è proprio il successo che permette a Kuhn di continuare la propria carriera di compositore senza stenti o compromessi di carattere economico. Sin dal primo e immediato successo dei Lieder op.2, Kuhn intraprende una carriera facile con il favore della critica giornalistica e del pubblico e, se Muoth crede che la fama non abbia alcun valore per un compositore che si appaga delle sue creazioni, non è dello stesso parere Kuhn. Egli, insoddisfatto della sua stessa musica, trova un motivo per continuare a vivere, nella consapevolezza della propria fama raggiunta tra l'ambiente

ignota, ripeteva spesso e andava svelto su e giù nella stanza (Seine Stimme klang frisch und hell, beherrscher, als ich sie oft auf der Bühne gehört hatte, er sang eine mir unbekante Rolle, wiederholte häufig und ging rasch im Zimmer auf und ab) [...] Muoth si girò cantando [...] prese posto al pianoforte. “Questa parte (Rolle) io dovrei cantarla! ascolti un pò l'aria (Arie)! che roba, dico io! Verrà rappresentata all'opera di Corte (in der königlichen Hofoper), con Büttner e la Duelli! Ma questo a lei non interessa, e in sostanza neppure a me. Come va, dunque?...” (III, p. 81-82) [...] mi risuonò incontro il suo canto: (klang mir sei Singen entgegen) camminava su e giù nelle vaste stanze della sua abitazione, esercitandosi (übte). [...] (IV, p. 126).»

¹⁷⁷ V, p. 173; IV, p.112; VIII, p. 237.

¹⁷⁸ III, p. 84; IV, p. 114-115

musicale¹⁷⁹.

Nel romanzo viene attribuita una certa importanza al giudizio del pubblico e, soprattutto, alla critica come se essa sia capace di essere garante del reale valore artistico dell'opera musicale. Oggi, questo ottimismo nel consenso di massa, può sembrare riduttivo se non pericoloso qualora si voglia attribuire validità a quanto è di più largo consumo. Una visione più scaltrita dei rapporti tra pubblico e opera d'arte, insegna come il pubblico sia essenzialmente pigro e difficile ad adattarsi a nuove concezioni artistiche. Hermann Hesse, in contraddizione con la classica dialettica tra il nuovo e il favore del pubblico, attribuisce alle composizioni di Kuhn sia originalità e singolarità, sia la capacità di presa sul pubblico stesso. Questo concede a Kuhn di poter ricavare, dalla propria musica, un vantaggio economico e un lavoro.

Ma in Hesse le istanze solipsistiche hanno sempre il sopravvento su quelle sociali. Così, al termine del romanzo, Kuhn, non pago della sua stessa musica vocale, si ritirerà dalla scena pubblica, vivendo con quanto il pubblico stesso gli ha consentito di guadagnare, dedicandosi a private fantasie musicali. L'artista Kuhn vive distaccato dalla realtà circostante, tendendo ad un benessere interiore da raggiungere in armoniosa solitudine. Eppure dal mondo esterno, benevolo nei suoi confronti, ottiene, se non gli strumenti spirituali, quelli materiali e la fiducia morale che gli consente di

¹⁷⁹ Oltre al telegramma del padre in fin di vita, contemporaneamente giunge a Kuhn una lettera dal suo editore. «Era il mio editore che scriveva, di concerti e di onorari, e mi comunicava che le cose andavano e progredivano bene, un noto critico di Monaco aveva scritto sul mio conto, e l'editore si complimentava. Accluso vi era anche il ritaglio di una rivista, un articolo col mio nome e titolo, e una lunga tirata sulle condizioni della musica contemporanea e su Wagner e Brahms, e poi una critica sulla mia musica per archi e sui Lieder, e tante lodi e auguri. Ora mentre leggevo quei minuti caratteri neri, gradualmente mi si fece chiaro che questo si riferiva a me, che là il mondo e la fama mi tendevano la mano. Allora, per un istante, fui costretto a ridere [...] guardai indietro nel mondo e mi vidi non spento né caduto ma immerso e partecipe di esso. Dovevo vivere, dovevo sopportare, accettare.» V, p. 173.

continuare il proprio sogno musicale¹⁸⁰. La prospettiva che si può desumere da questo quadro è quella di un artista che, arricchitosi del consenso del pubblico, lo biasima non condividendone gli atteggiamenti, e tuttavia egli, grazie al pubblico stesso, riesce a vivere agiatamente perseverando nel suo sogno irreali.

Se il contributo materiale di Kuhn alla storia della musica ad un certo momento della sua carriera diventa nullo, egli comunque testimonia di una urgenza spirituale del musicista, da raggiungere in aristocratica solitudine e, tuttavia, da propinare, sempre come assunto teorico, al caotico e rumoroso mondo musicale.

V. Musikraum.

Oltre ai *Leider* op. 2, sono fatti conoscere al pubblico delle sale da concerto e dei salotti musicali due musiche da camera per archi: un nuovo duo per violini op.3 e il *Trio* per archi in mi bemolle maggiore op.4. Entrambe le opere giocano un ruolo fondamentale per la conoscenza di casa Imthor e il conseguenziale amore per Gertrud.

Riguardo al *Geigenduo* op.3 ne sconosciamo il contenuto musicale, tuttavia la sua esecuzione crea l'occasione di incontro tra Kuhn e Imthor, padre di Gertrud, la cui descrizione fisionomica è messa in relazione al suo specifico atteggiamento nei confronti della musica¹⁸¹. Egli appare esteriormente una persona dalle doti fisiche

¹⁸⁰VIII, p. 237 sgg.

¹⁸¹ «Uscirono per le stampe i miei *Lieder* e furono accolti benevolmente, e due mie composizioni cameristiche vennero eseguite in concerto (p. 112) [...]. Dopo un concerto in cui era stato eseguito un mio *Duo* per violini (ein *Geigenduo*), feci la conoscenza del ricco industriale Imthor, che passava per un fervido amico della musica e protettore di giovani talenti [...] nella sua casa parecchie sere si faceva musica, antica e moderna (alte und neue) [...] ricevetti un invito: il signor Imthor chiedeva il permesso di far eseguire in

comuni e non appariscenti, di età matura, privo di ostentazione della propria ricchezza e sensibilità artistica. Egli infatti, nei confronti delle composizioni di Kuhn, non si sbilancia in «diffuse e generiche lodi» ma esprime una «ammirazione calma, obiettiva»¹⁸². Anche nel caso di Imthor, Hermann Hesse ne costruisce il personaggio cercando un abbinamento tra caratteristiche fisiche e qualità spirituali, in relazione al ruolo da lui occupato nell'ambito musicale. Egli è il sincero industriale mecenate che, benché ricco e benestante, non è insensibile a quei valori artistici e universali, che arrecano piacere estetico e intellettuale.

Nella città di R., della cui orchestra operistica Kuhn è violinista, si svolge una ricca vita musicale presso i salotti di famiglie benestanti come anche in private abitazioni di artisti¹⁸³. In queste occasioni viene eseguita musica «antica e moderna»¹⁸⁴. Le serate musicali sono motivo di conoscenze, come abbiamo visto, di nuovi musicisti, tuttavia sembra che Kuhn, al di fuori di Teiser, non riesca a stringere rapporto di profonda amicizia con altri orchestrali¹⁸⁵.

casa sua un mio Trio in mi bemolle maggiore (mein Trio in Es-dur); un violinista e un violoncellista, valorosi dilettanti, stavano a disposizione, e la parte di primo violino era riservata a me (Ein Geiger und ein Cellist, tüchtige Dilettanten, stunden zur Verfügung, und die erste Geige sei mir vorbehalten) [...]» IV, pp. 115-116; [p. 80].

¹⁸² «[...] Era un uomo piuttosto bassino, tranquillo, con i capelli brizzolati, che non dimostrava affatto né la sua ricchezza né il suo intimo rapporto con l'arte. Dalle parole che mi disse potei, tuttavia, accorgermi bene quanto si intendesse di musica: non si diffuse in generiche lodi ma espresse un'ammirazione calma, obiettiva, che valeva di più [...]» IV, p. 115

¹⁸³ «Passammo la serata nella sua abitazione [...] fuori città, in mezzo ai giardini e silenzio [...] arrivò una bellissima signora alta e slanciata [...]. Come un tempo, anche stavolta si bevette bene e abbondantemente da Muoth [...]. Cantò magnificamente ed eseguì anche un mio Lied, e noi tre stringemmo amicizia [...]» IV, p. 100-101.

¹⁸⁴ «[...] nella sua casa si faceva musica, antica e moderna [...]» IV, p. 116.

¹⁸⁵ «Il frequentarmi con Muoth, il quale occupava uno dei posti di primo piano e più prestigiosi all'opera, contribuì a familiarizzarmi rapidamente con tutto e mi giovò molto. Presso i miei simili però, cioè presso i colleghi dell'orchestra, mi nocque moltissimo:

Nel romanzo è possibile scorgere una velata polemica contro i musicisti di professione a favore dei «valorosi dilettanti»¹⁸⁶. Grazie alla fama¹⁸⁷ acquisita dalla diffusione dei due pezzi per archi (il Geigenduo e il Trio per archi) eseguiti in concerto, Kuhn incomincia a conoscere i musicisti della città, non necessariamente professionisti in quanto stipendiati dall'opera, ma appassionati alla musica.

Hermann Hesse, in sostanza, non attribuisce alle abilità musicali la capacità assoluta di nobilitare l'animo, bensì la musica assume un valore per chi possiede già quelle qualità spirituali tali da sentirne l'esigenza. Non è la pratica della musica a favorire una certa sensibilità all'arte dei suoni bensì è una sensibilità innata che ricerca la comunione spirituale con la musica. Si crea così un divario tra professione artistica, esercitata per fine economico e per ottenere popolarità, e intima pratica artistica. Tale contrapposizione facilmente si identifica con quella che sussiste tra cultura musicale ufficiale, antiquata e accademica, e la pratica musicale privata, nei salotti artistici, che senza clamore persegue intime esigenze. A questa dualità, tra talento artistico e mestiere tecnico, si aggiunge per Hesse la difficoltà di pervenire ad una alta preparazione tecnica e strumentale da parte di chi nutre un sensibile amore per l'arte dei suoni ed è destinato, egli stesso, non ad essere interprete, bensì creatore di musica. A testimonianza di quanto detto è lo stentato profitto scolastico di Kuhn, il quale giunge a terminare i propri studi solo mettendo da parte la personale sensibilità musicale, e intravedendo nella momentanea e sacrificante parentesi scolastica,

non si giunse a quell'aperto rapporto di amicizia ch'era nelle mie intenzioni.[...]» IV, p. 105

¹⁸⁶ «tüchtige Dilettanten» [IV, p. 80].

¹⁸⁷ «A motivo dell'esecuzione dei miei pezzi cameristici, avevo fatto conoscenza con i musicisti della città anche al di fuori dell'ambiente teatrale: portavo adesso il lieve e gradevole di una fama appena in boccio entro una piccola cerchia [...]» IV, p. 114

uno strumento per poter meglio, in un futuro, esprimere le proprie potenzialità creative. Resta comunque il fatto che Kuhn è pur sempre un modesto esecutore nonché, di fatto, un virtuoso fallito, perché non ne ha le qualità¹⁸⁸.

Non mancano in altri romanzi di Hermann Hesse esempi di personaggi che, pur negati ad una sensibilità musicale, cercano di intraprendere lo studio artistico con esiti disastrosi: un esempio è Emil Lucius nel romanzo *Unterm Rad*¹⁸⁹. Diversamente il bravo e

¹⁸⁸ Ferruccio Busoni, pianista, teorico della musica e compositore, divenne celebre soprattutto per le sue capacità tecniche e interpretative. Egli, diversamente da Hesse, in tal maniera differenziava nel 1909 il dilettante dall'artista: «Dilettante e artista sono entrambi impegnati a superare delle difficoltà: in questo mi sembra di poter scorgere il tratto che li accomuna, e che li differenzia allo stesso tempo, in quanto il dilettante lotta contro difficoltà che l'artista ha già superato; l'artista invece se ne propone continuamente di nuove e le risolve.» (in *Scritti e pensieri sulla musica*, cit., p. 23). L'aspetto prettamente tecnico dell'esecuzione musicale viene considerato da Hesse come secondario, rispetto al sentimento musicale. Busoni, virtuoso e musicista, è di ben altra opinione, sottolineando come espressività e tecnica non possono incamminarsi divise per il sentiero dell'arte.

¹⁸⁹ Nel romanzo di Hermann Hesse *Unterm Rad*, nella camerata Ellade, presso il monastero di Maulbronn, studia un «[...]singolare abitante [...]. Emil Lucius, un ometto modesto e biondino, tenace, sollecito e secco come un vecchio contadino. Malgrado la bassa statura e i lineamenti ancora indecisi, non faceva l'impressione di un ragazzo: aveva in sé qualcosa di adulto, come se ormai non dovesse cambiare più [...] egli si rivelò uno spilorcio e un egoista così raffinato, che proprio la sua perfezione in questi vizi gli procurò rispetto, o almeno una certa tolleranza da parte degli altri. [...] Poiché in monastero tutte le lezioni erano gratuite, gli venne in mente di approfittarne e di prendere lezioni di violino. Non che ne avesse già prese in precedenza, che avesse un minimo di orecchio o di talento o che semplicemente gli piacesse la musica! [...]. Sembrava [...] che il vecchio violino, attraverso tutti i buchi fattigli dai tarli, supplicasse in preda al terrore di essere risparmiato [...] l'aspirante musicista ripiegò sul pianoforte e vi si tormentò inutilmente. Successivamente tuttavia, se capitava di parlar di musica, dava ad intendere di aver studiato sia violino che pianoforte e che soltanto circostanze estranee alla sua volontà lo avevano purtroppo allontanato da questa arte sublime [...] sotto le sue dita, il *Lied Stille Nacht* divenne un toccante lamento, un canto doloroso mesto e gemente; iniziò due volte, straziò e spezzò la melodia; il tempo lo batteva col piede, dando l'impressione di un boscaiolo che lavora in mezzo al gelo [...]. Quando Lucius ebbe cominciato per la terza volta e per la terza volta si fu impappinato, lasciò andare il violino, si voltò verso gli astanti e si scusò: " Non vuol riuscire. Del resto, studio violino solo da questo autunno." » Hermann Hesse, *Sotto la ruota*, Roma, Newton, 1990, cap. III, pp. 65-80 (tit. orig. *Unterm Rad*, Berlin, 1906).

dotato violinista Franz Kranzl, virtuoso di professione, corrompe tutto il proprio talento per raggiungere fama e successo con esecuzioni di «polakischen Musiken von insky und owsky»¹⁹⁰.

Sembra che Hesse, con l'espressione «valorosi dilettanti»¹⁹¹, crei una distinzione, diffusa anche oggi, tra lavoro e diletto musicale; tra la gioia per la musica, propria di chi ha passione per quest'arte, e l'arida pratica artistica finalizzata a ricchezza e fama. Il conservatorio¹⁹² non è capace di formare l'artista, bensì il professionista e mestierante. L'artista è tale, e in questo concordo, per intima vocazione, per una misteriosa qualità che lo rende non solo sensibile alla vita ma anche urgente all'espressione artistica di una propria valutazione della esperienza. Il conservatorio invece fornisce i mezzi tecnici, necessari perché un artista possa esprimersi, ma non sostanziali dell'espressione.

Comunque la capacità di Kuhn a finalizzare tutto lo studio teorico e l'esercizio strumentale ad una esigenza intima, la "Musica", lo salva da frustrazioni personali dovute all'incompatibilità fisica e psichica con la carriera di virtuoso¹⁹³.

In conclusione dunque Kuhn è il sensibile creatore di musica seppure modesto violinista, Teiser sarà esempio del musicista che gioisce nell'interpretare la musica altrui, ottenendo da essa anche sostegno materiale e conciliando, in ultima analisi, mestiere, arte e tecnica. Kranzl è il violinista virtuoso servitore del pubblico più che della musica; Muoth è il cantante wagneriano in cerca di popolarità e che, allo stesso tempo, riesce a imporre tra il pubblico la Neue Musik di Kuhn, traendone intimo piacere.

¹⁹⁰ II, p. 56.

¹⁹¹ IV, p. 116.

¹⁹² II, p. 25.

¹⁹³ II, p. 45.

Nella città in cui opera Kuhn si riscontra una doppia vita musicale: da una parte i concerti ufficiali, a cui egli partecipa, sia come compositore sia, separatamente, come violinista di spalla con l'orchestra. Dall'altra vi sono le serate nei salotti musicali che, a differenza dei concerti, vengono ampiamente descritte da Hesse. In quest'ultime occasioni si consuma nel modo più completo il rito dell'esecuzione musicale, dove il mistero dell'inesprimibile prende suono, circonda uno spazio reale, crea emozioni impreviste, ferma l'inseguirsi delle ore dando la possibilità di istanti di vita: illusioni. Eppure, non è criticata la sala da concerto in quanto tale bensì, velatamente, il tipo di musica che viene lì eseguita, la moda musicale che lì prende vita e di cui anche Kranzl e il wagneriano Muoth sono in parte artefici. Quest'ultimo tuttavia, divulgatore della musica di Kuhn, è, da una parte, un conservatore in cerca di ricchezza e fama, dall'altra un innovatore del gusto musicale ufficiale. Kuhn, grazie al famoso cantante d'opera, riesce ad entrare nel circuito ufficiale dei concerti da camera; dà alla stampa i *Lieder* op. 2, ottenendone una iniziale popolarità, riuscendo così a contrapporre la propria musica a quella di Wagner, Brahms e dei loro seguaci¹⁹⁴.

La velata critica è quindi contro i musicisti professionisti, che ostacolano la diffusione di nuove opere e contro i programmi da concerto che non appagano una nuova sensibilità. Non in assoluto contro la forma ufficiale del concerto o contro il professionismo o, ancora, contro la fama e il consenso popolare come elemento che qualifica deterioramente l'opera artistica.

Kuhn è un professionista, maestro d'orchestra, ma non un virtuoso; egli è un compositore che mira a conquistare la popolarità con la propria musica, come affermazione della propria individualità. Il successo più grande lo otterrà con una opera lirica,

¹⁹⁴ V, p. 173.

e non con la musica strumentale. L'ascesa alla notorietà di Kuhn, inconsciamente desiderata seppure poi tenuta di poco valore¹⁹⁵, la conquista ufficiale dei sentimenti del pubblico vasto e autorevole, precede il distacco dallo stesso mondo musicale pubblico.

Prima di analizzare il Trio op.4 per archi, è bene evidenziare come Hesse ci descrive una serata musicale che si svolge nel salotto di una famiglia benestante, tra un pubblico di amici e appassionati di musica: l'ambiente è una Musikraum¹⁹⁶. Gli strumentisti, non appena giunti nella villa ove si tiene il ricevimento, vengono introdotti dalla governante nella sala di musica (Musikraum), attentamente descritta da Hesse

«Non si trattava di una grande ricevimento, tuttavia gli ospiti si stipavano un pò fitti nelle stanze non vaste, fino al momento in cui non vennero aperte le porte della sala di musica (Musikraum). Qui vi era molto spazio, e tutto appariva nuovo, il pianoforte a coda, le scansie degli spartiti (der Flügel, die Notenschränke), i lampadari, la seggiole, mentre soltanto i quadri alle pareti erano anche lì antichi»¹⁹⁷

la padrona di casa, Gertrud, brevemente dà il benvenuto ai strumentisti, mentre questi accordandosi, si preparano alla esecuzione. Con l'ingresso del pubblico, non numeroso...

«Gli ospiti presero posto, alcuni conoscenti mi fecero cenno, il padrone di casa mi porse la mano [...]»

...l'illuminazione elettrica rende splendente la Musikraum e, dopo i soliti convenevoli, la penombra della sala e il silenzio dei presenti lasciano spazio alla musica. Unico brano musicale in programma per

¹⁹⁵ VIII, p. 237 e ss.

¹⁹⁶ IV, p. 81.

¹⁹⁷ IV, p. 117.

la serata è il Trio in mi bemolle op.4 di Kuhn, eseguito dallo stesso compositore al violino e da tüchtige Dilettanten al violoncello e secondo violino.

Per la sala buia, rischiarata dal caldo riflesso delle candele, risuona il primo tempo: Andante. Una breve pausa separa questo primo movimento dal successivo, tra il tossire e bisbigliare del pubblico e la rinnovata accordatura degli strumenti.

«Il primo tempo era terminato: concessi solo un minuto di intervallo. Risuonò leggera l'accordatura degli strumenti, in blanda confusione, oltre le facce attente e cordiali potei scorgere [...]»¹⁹⁸

Il secondo e il terzo tempo vengono descritti da Hesse senza dare alcuna informazione specifica circa l'indicazione dinamica: questi sono eseguiti con soluzione di continuità.

«Il mio Trio era terminato. Feci un cenno col capo agli esecutori e riposi il mio violino. Le luci si riaccesero, la gente cominciò a muoversi, alcuni vennero da me con i soliti complimenti, lodi e critiche, per dimostrarsi intenditori. Il difetto principale del lavoro, non me lo rimproverò nessuno.»¹⁹⁹

Terminata l'esecuzione si riaccendono le luci elettriche e la serata prosegue nelle varie stanze della villa: tra discussioni musicali, critiche e complimenti per gli esecutori come per il compositore, l'intrattenimento musicale cede a quello culinario e gastronomico:

«Tutti si sparsero in diversi salotti, vennero offerti tè, vino e dolci, nello studio si fumava. Trascorse così un'ora, e un'altra ancora.[...]»²⁰⁰

¹⁹⁸ IV, p. 119.

¹⁹⁹ IV, p. 120.

²⁰⁰ IV, p. 121.

Per concludere è necessario dire qualcosa circa l'organico strumentale del Trio op. 4 di Kuhn. La formazione cameristica formata da due violini e un violoncello è squisitamente settecentesca. Tuttavia questo organico è stato sempre considerato atipico per un discorso musicale di tipo classico, ed è stato addirittura del tutto dimenticato nel corso dell'Ottocento. La scrittura "leggera" a tre parti con due violini e violoncello, priva quindi di viola, nel corso del XVIII e XIX secolo è stata pensata principalmente per quei «valorosi dilettanti» che amavano rallegrare con danze i ricevimenti delle famiglie aristocratiche.

«[...] In tutte le case aristocratiche o borghesi si poteva trovare un paio di servitori che sapessero suonare il violino e un terzo che se la cavasse col violoncello: il minimo indispensabile per mettere insieme una rudimentale orchestra da camera in occasione di balli e di festini. Molte delle musiche di danza composte da Haydn, da Mozart e dal giovane Beethoven sono appunto a tre parti, con l'assenza delle viole. Così il trio d'archi era scivolato insensibilmente entro i confini, del resto assai incerti, del divertimento; e così lo aveva trovato Mozart quando scrisse il suo unico lavoro del genere, il Trio in mi bemolle maggiore K. 563, dedicato al «fratello» massone Michael Puchberg. Fu da tale meraviglioso capolavoro che il giovane Beethoven prese le mosse per il suo Trio²⁰¹ nella stessa tonalità e nello stesso numero di movimenti [...]»²⁰²

Suggestiva potrebbe essere l'ipotesi, difficile da avvalorare per mancanza di informazioni dirette, che Hermann Hesse, da violinista dilettante che era, abbia suonato nei salotti aristocratici svizzeri il Trio K. 563 di Mozart e, affascinato dalla musica geniale di Mozart, abbia voluto estendere la tonalità di mi bemolle maggiore al Trio di Kuhn. Credo infatti che Hesse, sottolineandone la tonalità (evento rarissimo per la sua scrittura immateriale), abbia voluto comunicare

²⁰¹ Giovanni Carli Ballola si riferisce qui all'op. 3 per violino, violoncello e viola, che Beethoven stesso in parte trascrisse per trio con pianoforte.

²⁰² Giovanni Carli Ballola, Beethoven, Milano, Rusconi, 1985, pp. 247-248.

un personale legame affettivo, confermato durante il corso romanzo, con la musica di Mozart e in particolare per una composizione di facile esecuzione per i dilettanti ma non per questo di poco valore artistico.

«Nel 1788, l'anno successivo al completamento dei due grandi quintetti, Mozart non scrisse musica da camera, eccettuato il Divertimento per trio d'archi K. 563. Quest'opera, contrappuntisticamente e armonicamente ricchissima e dalla superficie tuttavia molto semplice, è la quintessenza della tecnica e dell'esperienza mozartiana. [...]. Questo Trio di Mozart non è paragonabile a nessun'altra opera scritta per lo stesso organico [...] particolarmente per il trasferimento della forma del divertimento, con due movimenti di danza e due movimenti lenti (uno dei quali è un tema e variazioni), nell'ambito della musica da camera, rendendo estremamente intimo ciò che vi era di più pubblico, e, come farà Beethoven in molti dei brevi movimenti lenti intermedi delle sue ultime composizioni cameristiche, trasfigurando l'elemento "popolare" senza perderne di vista le origini. Nel Divertimento mozartiano la sintesi della scrittura "dotta" a tre parti e la freschezza popolare si fondono senza ambiguità e senza sforzo.»²⁰³

VI. Streichmusik.

La narrazione dell'esecuzione del Trio in Es-dur è un momento centrale all'interno dell'economia del romanzo.

In essa è rappresentato l'esordio del sentimento di amore nella sfera emotiva del protagonista, e con esso il sorgere della speranza di una possibile felicità. Durante questo evento la nascita del nuovo sentimento, in parte viene a coincidere con il contenuto emotivo della nuova composizione, in parte se ne discosta, rivelando

²⁰³ Charles Rosen, *Lo stile classico. Haydn, Mozart, Beethoven*, Milano, Feltrinelli, 1979, p. 319 (tit. orig. *The Classical Style. Haydn, Mozart, Beethoven*, New York, The Vorking Press, 1971).

l'insufficienza espressiva della musica. Nella musica del Trio, espressione di un sentire genuino, coesiste l'ideale di amore e l'anelito all'unità. Tuttavia la relativa risoluzione dell'anelito che pervade la musica, di fronte al nascere dell'emozione di amore, si rivelerà una falsificazione. La Erlösung e la Erfüllung che la musica chiede, non è raggiungibile in quel tipo di musica che Kuhn ha sinora composto. Di fronte a questo scacco del linguaggio, al nostro compositore sembrerà di poter raggiungere una nuova soluzione dei suoi ideali artistici ed esistenziali soltanto nell'unione spirituale ed erotica con Gertrud.

La meta finale del Trio composto da Kuhn è l'espressione dell'inarrivabile²⁰⁴ d'annunziano: termine ove vita etica e vita

²⁰⁴Il terzo movimento del Trio è «un risolversi mitigandosi delle accresciute dissonanze e un tentativo di chiarificare un poco, innalzandola, la melodia di fondo» [IV, p. 83, per motivi di interpretazione si è modificata in qualche punto la traduzione di Maria Teresa Mandalari]. Interpretèrò dunque il terzo movimento come espressione di una musica legata, nel suo linguaggio armonico, al Tristano di Wagner (cfr. sotto, VI.4.). Essa è una musica, nella mia interpretazione "tristaneggiante" che, dinanzi la luminosità di Gertrud, rivela tutto il suo non senso: la falsa rappresentazione della liberazione, se liberazione è il silenzio della musica dopo l'estrema ebbrezza dei sensi. Per scandagliare il contenuto etico del Tristano di Wagner, mi servo della breve trasposizione letteraria che di questo Dramma compie Gabriele D'Annunzio. Attraverso l'utilizzo interpretativo della scrittura esuberante del poeta, meglio mi sarà possibile svelare il significato della negazione di Kuhn del melanconico cromatismo wagneriano. D'Annunzio scrive: «Ma nel preludio del Tristano e Isolda l'anelito dell'amore verso la morte irrompeva con una veemenza inaudita, il desiderio insaziabile si esaltava in una ebbrezza di distruzione.. (p. 338) [...]. Una specie di ansia sempre più irrequieta e tormentosa passava per tutti gli strumenti, significando un continuo e sempre vano sforzo di raggiungere l'inarrivabile.. Nell'impeto delle progressioni cromatiche era il folle inseguimento d'un bene che sfuggiva ad ogni presa pur da vicino balenando. Nelle mutazioni di tono, di ritmo, di misura, nelle successioni di sincopi era una ricerca senza tregua, era una bramosia senza limiti, era il lungo supplizio del desiderio sempre deluso e mai estinto. Un motivo, simbolo dell'eterno desiderio eternamente esasperato dal possesso fallace, tornava ad ogni tratto con una persistenza crudele; si allargava, dominava, ora illuminando le sommità delle onde armoniche, ora oscurandole d'un'ombra tragica. (p. 344)» Gabriele D'Annunzio, Trionfo Della Morte. (ed. Mondadori, Milano, 1995). L' amore ideale per Gertrud salverà Kuhn dalla morte così come, paradossalmente, Gertrud non riuscirà a redimere il wagneriano Muoth e liberarlo dal suo tragico destino.

estetica devono coesistere.

Cercherò di analizzare questa sezione del racconto (Gertrud, IV, pp. 116-125; [pp. 81-83]), ove è descritta l'aurora del sentimento d'amore in relazione con l'esecuzione e interpretazione della musica del Trio per archi, applicando la terminologia, e il relativo carico semantico, che appartiene al trattato L'amore del filosofo italiano Piero Martinetti²⁰⁵.

In queste pagine del romanzo, significative per il destino sentimentale e professionale del nostro compositore, la scrittura letteraria articola il suo oggetto narrativo all'interno di una occasione mondana, l'esecuzione di musica contemporanea nel salotto musicale di una famiglia benestante, e, nel suo svolgimento, colloca situazioni psicologiche ed emotive che riflettono il sentimento di amore nei suoi diversi stadi, dall'attrazione erotica all'amore spirituale. Ancora, Hesse costruisce l'incontro tra Gertrud e Kuhn all'interno dell'evento musicale, creando un parallelo tra la

²⁰⁵L'utilizzo delle idee del filosofo Martinetti (il trattato L'amore, finito di scrivere nel 1938, è rimasto inedito per oltre un cinquantennio. Nel 1998 è stata curata una edizione a cura di Alessandro di Chiara, basata sul dattiloscritto custodito presso la Fondazione Martinetti a Milano) ci consente di intendere quali sono le condizioni spirituali nell'ambito del rapporto di coppia, che devono presiedere per Hermann Hesse la nascita di un linguaggio comunicativo.. A differenza di Wagner che cercò di alienare la realtà nell'arte inglobando all'interno del suo teatro tutte le vite possibili, per Hesse il linguaggio artistico nasce dalla vita e ad essa è debitrice. Il nuovo linguaggio musicale di Kuhn si potrà emancipare dal cromatismo wagneriano solo qualora avrà raggiunto martinettianamente l'amore spirituale. Esso sarà una condizione esistenziale prefigurata ma non compiutamente realizzata nella vita di Kuhn. Nonostante egli continui a comporre musica dopo il suo fallimento esistenziale, la musica di "Amore" sarà relegata nel silenzio espressivo del sogno, in mancanza di un linguaggio appropriato, nella impossibilità della sua incarnazione. Al silenzio della morte che segue il Tristan und Isolde, è contrapposto il silenzio della parola in una vita priva di storia e disincantata. Dunque in questa ottica, il romanzo di Hermann Hesse si rivelerà partecipe della crisi del linguaggio musicale d'inizio secolo, esprimendo la ricerca dei nuovi segni corrispondenti ad una ritrovata spiritualità. Accanto alla musica erede del Tristan, si affermarono in quegli'anni nuove tendenze espressive: accanto agli sforzi del neoclassicismo tedesco e alla Junge Klassizität di Ferruccio Busoni. Le dense nebbie teutoniche cominciarono a dissolversi quando il balletto russo di Diaghilev introdusse nuove sonorità; "dagli dei del Walhalla all'Apollo di Stravinskij." (Robert W. Gutman)

musica, che semanticamente riflette l'intera sfera emotiva del protagonista, idealità, aneliti, speranze; e i sentimenti provocati dalla manifestazione del nuovo amore. Il fluire della musica si rivela in tal modo essere una espressione codificata di alcuni specifici atteggiamenti psicologici che, in parte vibrano enarmonicamente con il sentimento di amore, ed in parte rivelano tutta la loro inadeguatezza e dissonanza alla nuova musica dello spirito.

Le fasi dell'amore riflesse nel tessuto narrativo, usando una interpretazione terminologica martinettiana, sono:

1. l'attrazione erotica e spirituale
2. la "cristallizzazione" (termine che Martinetti prende in prestito da Stendhal dando ad esso una connotazione idealistica) o idealità
3. l'amore sentimentale e sensuale
4. l'amore spirituale.

Le citazioni in nota dal trattato di Martinetti, accanto a quelle da Stendhal, Platone e D'Annunzio, saranno una sorta di controcanto esplicativo a quanto accade nella coscienza di Kuhn.

Prima di entrare nel vivo della trattazione mi si permetta una breve ma pertinente parentesi. È costante nella scrittura di Hermann Hesse la tendenza a creare una trama narrativa fatta di sentimenti e immaginazioni nuove che emergono nella coscienza del protagonista "sincronicamente" all'ascolto o esecuzione di musica. Avviene così nel passo che stiamo per analizzare come anche nel terzo capitolo del romanzo²⁰⁶. In quest'ultimo caso, durante l'esecuzione della sonata per violino opus 1, la mente di Kuhn, per nulla armonizzata con la musica, procede per spazi psicologici

²⁰⁶III, pp. 70-71

totalmente avulsi dall'evento musicale²⁰⁷. L'associazione “sincronica” tra sentimenti, immagini e musica ha trovato tuttavia la sua più congeniale realizzazione nell'arte filmica. La tecnica cinematografica, con l'aiuto del sonoro, è riuscita a dare una immagine visiva perfettamente corrispondente, forma e contenuto, ad una interpretazione di quella stessa musica che genera sogni nella psicologia di un protagonista. Cito in particolare il film di Ken Russell, *The music lovers* del 1971 (tit. it. *L'altra faccia dell'amore*), che, rappresentando la vita del musicista russo Pëtr Il'ic Cajkovskij, crea suggestivi “sincronismi” tra la musica del compositore e l'immaginazione dello stesso. Particolarmente suggestiva è la scena dell'esecuzione del Concerto in si bemolle per pianoforte e orchestra, durante la quale sia Pëtr sia la sua futura moglie, si lasciano rapire da immagini fantasiose di amori ideali. Ken Russell crea la scena “montando” un intreccio polifonico, emotivamente congruente e sincronico tra musica e fantasie esistenziali dei personaggi, al punto di suggerire una particolare chiave di lettura della musica dello stesso compositore russo.

VI.1. Attrazione erotica e spirituale

«I miei partners (Mitspieler) erano già sul posto: disponemmo i nostri legii, controllammo le luci e cominciammo ad accordare (begannen zu stimmen). Si aprì, allora, una porta nel fondo, e attraverso la sala illuminata a metà venne avanti una signora vestita di chiaro (eine hellgekleidete Dame). I due uomini la salutarono con deferenza, mi accorsi che si trattava della figlia di Imthor. Ella mi fissò per un attimo con uno sguardo interrogativo, poi prima ancora della presentazione, mi porse la mano dicendo: “La conosco già, lei è il signor Kuhn? Benvenuto!”. La bella fanciulla mi aveva fatto impressione fin dal suo ingresso; ora la sua voce suonò così limpida e gradevole che strinsi la mano

²⁰⁷ Cfr. sotto, X.2., Argomento musicale n.145.

offertami²⁰⁸ guardando tutto lieto la signorina negli occhi, che mi salutavano con affettuosa amicizia (nun klang ihre Stimme so hell und gut, daß ich die dargebotene Hand herzlich drückte und dem Fräulein vergnügt in die Augen sah, die mich lieb und freundschaftlich begrüßten). “Mi fa piacere poter ascoltare il Trio” ella disse sorridendo (lächelnd), quasi si fosse aspettata di vedermi così come ero e ne fosse soddisfatta. “Anche a me” risposi, senza sapere che quel dicessi, e la guardai ancora (und sah sie wieder an), e lei mi fece un cenno col capo. Poi si mosse e uscì dalla sala, e io la seguii con lo sguardo (und ich sah ihr nach). Ben presto rientrò, dando la mano al padre; e dietro di loro, gli ospiti. Noi ci trovavamo già seduti davanti ai leggi, pronti. Gli ospiti presero posto, alcuni conoscenti fecero cenno, il padrone di casa mi porse la mano; e quando tutti furono a posto [...]»

L'attrazione erotica e spirituale²⁰⁹ si realizza tutta in questi

²⁰⁸ Maria Teresa Mandalari, che cura la traduzione del romanzo per l'edizioni Oscar Mondadori, traduce l'aggettivo *herzhaft* inglobandolo correttamente nell'espressione *daß ich die dargebotene Hand herzlich drückte* («che strinsi la mano offertami») trascurando tuttavia il possibile valore denotativo dell'aggettivo. Al contrario, i traduttori dell'edizione Guaraldi (Antonio Barbi e Raffaella Ferrari), più liberamente traducono: «che provai una stretta al cuore mentre stringevo la mano che mi porgeva» (Gertrud, Guaraldi, Rimini, 1995, cap. IV, p. 95). Quest'ultima traduzione che traduce liberamente l'aggettivo *herzhaft*, sembra servire alla nostra analisi, individuando più a fondo l'intimo nascere del sentimento di amore come attrazione erotica e spirituale che si identifica nella sintonia magica e consonante del cuore di Kuhn con l'animo di lei.

²⁰⁹ «Nelle nature spirituali. [...]. All'attrazione fisica si associa quell'attrazione spirituale che anche col primo sguardo disvela e lega tra loro le volontà buone; la snellezza esteriore è per l'anima amante solo il risplendere di una bellezza interiore, della bellezza delle anime, e quando è disgiunta da questa, essa perde ogni valore (p. 121) [...] la sola melodia del linguaggio è un elemento che coopera all'azione erotica [...] una voce che esce dalla bocca come l'acqua da una sorgente, chiara, naturale, ben timbrata, dà un piacere fisico a sentirla [...] Ciò vale tanto più del canto. Quanto è profonda l'azione del canto in una donna sul cuore dell'uomo, quanto la dolce melodia richiama con le parole i piaceri o le pene dell'amore! L'influenza esercitata dalle grandi artiste sulle schiere dei loro adulatori viene in gran parte dall'azione erotica della loro voce. (p. 64) [...]. Il semplice contatto anche involontario di una mano, può dare un'emozione dolce e pura ed un'emozione profonda [...] la palma della mano scorrendo leggermente sull'epidermide crea un vivo piacere.. (p. 69)» Piero Martinetti, *L'amore, il melangolo*, Genova, 1998. L'attrazione erotica spirituale di Kuhn verso Gertrud si realizza attraverso la vista del chiarore della donna *hellgekleidete* e l'ascolto del suono della voce di lei così *hell und gut* da conquistare la volontà del giovane che, perduto attratto, le stringe la mano; e ancora, attraverso il tatto della giovane mano che muove ad una maggiore intimità (*herzhaft*); e lo sguardo dell'animo «lieto» che

brevi attimi, durante i quali il cuore e i sensi di Kuhn vengono sollecitati e rinvigoriti, tesi ed accordati, come corda di violino, «su un tono di base...ad una unica stella»²¹⁰, all' amorosa armonia di Gertrud²¹¹. In quel risuonare misterioso delle quinte vuote degli strumenti ad arco, magico spazio sonoro²¹², fa la sua prima

scruta gli occhi espressivi di lei die mich lieb und freundschaftlich begrüßten; infine quel sorriso femminile che annulla ogni sua facoltà und sah sie wieder an [...] und ich sah ihr nach.

²¹⁰ «[...] la mia vita non mi appare, retrospettivamente, né variopinta né multiforme bensì fondata fin dall'inizio su un tono di base e rivolta ad un'unica stella (an auf Grundton gestimmt und auf einem einzigen Stern gestellt). [...] sono costretto a pronunciare un caro nome femminile, che, a buon diritto, può considerarsi astro e simbolo sublime (als Stern und hohes Sinnbild) di tutta la mia esistenza.» I, p. 18 e ss.

²¹¹ «Eraclito [...]. "L'unità in sé discorde" dice, "con se stessa s'accorda, come l'armonia dell'arco e della lira" [...]l'armonia [...] forse voleva dire che essa nasce da elementi prima discordanti, l'acuto e il grave, per esempio, che si sono poi accordati per virtù della musica. In verità, l'armonia è consonanza e la consonanza è accordo; non è possibile, ora, che vi sia accordo da cose discordi finché restino tali, come impossibile è che vi sia armonia quando gli elementi discordanti non abbiano trovato il loro accordo; così come il ritmo, del resto, che risulta dal veloce e dal lento prima discordi tra loro ma poi armonizzati insieme. E l'accordo fra tutti gli elementi [...] è dato dalla musica che produce, quindi, tra loro, reciproca armonia e corrispondenza. La musica, quindi, per quanto riguarda il ritmo e l'armonia, è scienza d'amore. Non è difficile, poi, individuare nella stessa costituzione del ritmo e dell'armonia questa sua peculiarità, in quanto in essa non vi sono le due specie d'amore. Quando però si compongono ritmi e armonie per la gente (ed è questa, propriamente, ciò che si chiama composizione musicale) o si eseguono fedelmente melodie e partiture altrui (e questo è virtuosismo), allora sì che viene il difficile e occorre un bravo artista. E qui si torna al discorso di prima, cioè che bisogna compiacere alle persone per bene o a quelle che ancora non lo sono ma vogliono diventarlo e conservarsi il loro amore che è poi quello bello, quello celeste, l'amore di Afrodite Urania; quello di Polimnia, invece, è l'amore pandemio, volgare, cui bisogna concedersi con prudenza e che dobbiamo, a nostra volta, con prudenza concedere per goderne senza farne abuso.» Platone, *Il Convito*, Garzanti, Torino, 1981, cap. XII, pp. 206-207, trad. di Nino Marziano.

²¹²Suggestiva è la notizia dell'immagine suscitata in Wagner dal suono dell'accordarsi dell'orchestra: parlando dell'effetto in Wagner dell'ascolto della Nona di Beethoven, Robert W. Gutman scrive: «Le quinte vuote delle sue prime frasi facevano riandare Richard alla sua infanzia, quando l'accordatura di un'orchestra o il semplice risuonare di una quinta gli apparivano come un messaggio degli spiriti, che dal magico intervallo sembravano evocati. Da questo infantile collegamento e dalle qualità spettrali che egli trovò nelle prime battute della Nona doveva svilupparsi il misterioso tema dell' Olandese volante, il più hoffmanniano dei suoi personaggi.» Robert W. Gutman, *Wagner. L'uomo, il*

apparizione Gertrud eine hellgekleidete Dame influenzando i sensi di Kuhn. Ella gli mostra da subito, con sguardo e parole, un interesse che, col tempo appare motivato piuttosto da una conoscenza indiretta del compositore, tramite la lettura dei Lieder op.2²¹³, anziché da una attrazione erotica. Questa della donna infatti, si rivelerà in breve essere una attrazione meramente platonica²¹⁴. Viceversa, il fascino femminile conquista completamente i sensi e lo spirito del giovane che vive, in questa circostanza, una perfetta identità tra attrazione erotica e quella ideale: Gertrud, conquistandolo, ne affascina prepotentemente l'animo (herzhaft), collocando l'attrazione erotica nella sfera spirituale in maniera tale da scuotere Kuhn sin nelle più profonde corde del cuore.

VI.2. “Cristallizzazione” e idealità.

«[...] si spensero le luci elettriche restando accese soltanto le candele alte al di sopra dei nostri spartiti. Avevo quasi dimenticato la mia musica. Cercai in fondo alla sala la signorina Gertrud, ch'era seduta nella semioscurità a ridosso di uno scaffale. I suoi capelli biondo-scuri apparivano quasi neri, non vedevo i suoi occhi. Mi misi allora a contare sottovoce le battute e feci un cenno (Nun zählte ich leise den takt und nickte); e [...]»

Ora il cuore e i sensi sono raccordati a quel sentimento ideale²¹⁵

pensiero, la musica, Rusconi, Milano, 1983, p. 51 (tit. orig. Richard Wagner. The Man, His Mind, and His Music, Harcourt Brace Jovanovich, New York, 1968).

²¹³Imthor dice a Kuhn « I suoi Lieder li abbiamo anche noi, ci piacciono molto. Anche mia figlia sarà lieta di vederla» (IV, p. 116) «Gertrud allora, quasi timidamente, disse: «le confiderò qualcosa di cui non deve aversene a male. Ho trascritto due suoi Lieder per uso mio e li ho imparati.» IV, p. 130.

²¹⁴«Questo amore spirituale non deve esser confuso con l'amore platonico: che vuole essere un amore ideale senza desiderio e senza soddisfazione erotica. Un amore ideale senza la sotto struttura erotica non è più amore, è amicizia.» Piero Martinetti, L'amore, cit., p. 126.

²¹⁵L'inizio dell'esperienza di amore, oltre all'attrazione erotica e spirituale, vive in quella dimensione psicologica dell'idealizzazione che precede l'amore sentimentale: «in quanto cerca il completamento dell'essere proprio in un'altra personalità esso riveste

di amore suscitato da Gertrud. Kuhn è pronto a vibrare, quasi enarmonicamente, al suono di quella musica composta da lui stesso nell'atto estetico, ed ora da rivivere, perché ispirato, nell'interpretazione strumentale.

La vista trasfigurata della donna, divenuta idea musicale, armonizza Kuhn. Come "Amore", legge dell'universo, è armonia eterna che permea il cosmo e l'unità della natura varia, così la vista idealizzata dell'oggetto amato è di per sé fonte di musica, di armonia e consonanza. Contemplare la donna amata è un atto estetico che genera, nella mente di Kuhn, "Musica". Pertanto la condizione eccezionale dell'animo ispirato di Kuhn trasforma una semplice serata musicale in un evento unico²¹⁶. La musica, codice umano di emozioni, nell'arte dell'interprete²¹⁷ può riacquistare il suo soffio

già un carattere morale [...] il fatto fondamentale resta quel procedere dell'immaginazione amorosa che ricopre la donna amata di perfezioni più o meno reali, visibili per lo più soltanto all'occhio di colui che ama: processo che Stendhal ha chiamato "cristallizzazione" [...]. L'amore sentimentale, un complesso di rappresentazioni e di sentimenti che hanno nell'impulso erotico la loro origine [...]. Dominata da un segreto ardore, l'anima non s'arresta a considerare la realtà come veramente è: essa la riveste, al primo sguardo, di un fascino immaginario e la trasfigura in un essere ideale. L'anima impaziente d'amare, si è creata in mezzo ai suoi sogni un ideale al quale non manca che la realtà; quando essa incontra un giorno un essere che in parte corrisponde all'ideale, essa gli si precipita incontro come verso l'oggetto delle sue aspirazioni. Ma è raro che la realtà vi corrisponda. La tragedia dell'amore è che ciascuno cerca intorno a sé la realizzazione di quell'ideale erotico che gli sta dinanzi come in sogno, ma deve poi accontentarsi di approssimazioni più o meno lontane. In molti casi l'uomo si adatta ad un minimo; il resto è dato dall'immaginazione e dal desiderio, dalla cristallizzazione (p. 100).» Piero Martinetti, *ibid.*

²¹⁶ «Oggi, a ripensarci, tutto si è già fatto distante, lontano verso levante; ma qualcosa della luce di allora esiste tuttora sulle mie strade, sebbene non risplenda così giovane e ridente; oggi come allora (heute wie damals) rappresenta il mio conforto, e mi fa bene nelle ore d'abbattimento, fuggendo la polvere dell'anima mia, pronunziare tra me il nome di Gertrud e pensare a lei, come mi venne incontro allora nella sala di musica (Musiksaal) di suo padre, leggera come un uccellino e confidente come un amico» IV, p. 125.

²¹⁷ «L'esecuzione della musica proviene da quelle libere altezze dalle quali scese la musica stessa. Quando essa corre il rischio di diventare terrena, è l'esecuzione che la deve risollevarla e la deve aiutare a ritrovare il suo primitivo stato di eterea indipendenza [...] L'esecuzione deve sciogliere la rigidità dei segni e rimetterli in

vitale e originario, quel respiro dimenticato dietro i segni artefatti del compositore. Se la notazione musicale²¹⁸ è spesso incapace di imprigionare il soffio della vita, tuttavia esso, nell'interpretazione, può magicamente diventare un luogo temporale ma intangibile per dove fluttua, puro e astratto, il sentimento di amore²¹⁹. L'interprete

movimento.» Ferruccio Busoni, *Saggio di una nuova estetica musicale*, in *Scritti e pensieri sulla musica*, cit., p. 135.

²¹⁸ Segno musicale può essere il codice scritto, le crome e le misure ritmiche, ma da un punto di vista di una genuina espressione musicale, segno è anche l'armonia del sistema temperato occidentale: «“Segni” e nient'altro che segni è anche ciò che oggi chiamiamo il nostro “sistema tonale”. Un espediente ingegnoso per trattenere qualche pò di quell'eterna armonia; una misera edizione tascabile di quell'opera enciclopedica; luce artificiale invece di sole.» Ferruccio Busoni, *Saggio di una nuova estetica musicale*, in *Scritti e pensieri*, cit., p. 145.

²¹⁹ «Ho sentito giusto stasera che la musica, quando è perfetta mette il cuore nella stessa situazione esatta in cui si trova quando gode della presenza dell'oggetto amato; cioè essa dà evidentemente la felicità più viva che esista su questa terra. Se questo succedesse per tutti gli uomini, niente al mondo predisporrebbe di più all'amore. Ma ho già scritto a Napoli, l'anno scorso, che la musica perfetta come la pantomima perfetta (*Othello* e *La Vestale*, balletti di Viganò, eseguiti dalla Pallerini e Molinari), mi fa pensare a ciò che forma attualmente l'oggetto dei miei sogni, e mi suscita delle idee eccellenti; a Napoli, era sul mezzo per armare i Greci. Ora, stasera, non posso nascondermi che ho la disgrazia of being too great admirer of milady L. Forse la musica perfetta che ho avuto la fortuna di ascoltare, dopo due o tre mesi di privazione, sebbene io andassi tutte le sere all'Opera, ha prodotto semplicemente e soltanto il suo effetto già precedentemente riconosciuto, voglio dire quello di far pensare vivamente all'oggetto amato [...] l'abitudine alla musica e alla fantasticheria che essa suscita predispone all'amore. Un'aria tenera e triste, purché non sia troppo drammatica, e l'immaginazione non sia obbligata a raffigurarsi l'azione, eccitando puramente al sogno d'amore, è deliziosa per le anime tenere e infelici: per esempio il tratto prolungato del clarinetto, all'inizio del quartetto di Bianca e Faliero e il racconto della Camporesi verso la metà del quartetto. L'amante in accordo con l'oggetto amato, gode con trasporto del famoso duetto di Armida e Rinaldo di Rossini che dipinge così bene i piccoli dubbi dell'amore felice, e i momenti deliziosi che fanno seguito alle riappacificazioni. Il brano strumentale che è al centro del duetto, nel momento in cui Rinaldo vuole fuggire, e che rappresenta in modo così straordinario il conflitto delle passioni, gli sembra avere un'influenza fisica sul suo cuore, e toccarlo realmente. Non oso dire ciò che io sento al riguardo; passerei per pazzo presso la gente del Nord.» Stendhal, *Dell'amore*, Garzanti, Torino, 1982, p. 31-32, trad. it. Maddalena Bertelà. La citazione di Stendhal ci fa capovolgere il punto di vista: se in Hesse l'Amore predispone alla musica fino al punto che l'esecutore-compositore sente quella determinata musica insufficiente ad esprimere la sua nuova gioia dell'animo, al contrario, in Stendhal, la musica predispone all'“Amore”, concedendo conforto e analogo piacere all'animo sensibile che, cercherà nella donna, l'appagamento e l'attuazione di

dunque, dovendo eseguire una partitura e avendo dinanzi a sé la medesima causa, prima e originaria, del segno, l' "Amore", con la sua arte infonderà alle note un respiro vitale. E qualora quell'idea platonica venga suggerita dalla bellezza presente e viva di una donna, l'ispirazione dell'interprete potrebbe ergersi al di sopra della musica che esegue, avendo dinanzi a sé una donna che ne susciti una più dirompente: l'armonia di "Amore".

In questa dimensione trascendentale è inserito l'evento musicale di Kuhn: egli interpreterà il suo medesimo Trio in presenza della donna del suo cuore, fonte di ispirazione divina²²⁰.

«[...] con ampia cavata attaccammo l'Andante (und wir stimmten mit breitem Strich das Andante an). Ora, mentre suonavo (des Spielens,) mi sentivo bene, pieno d'intimo fervore, mi cullavo nel ritmo e mi libravo liberamente in consonanza col fluire dei suoni (ich wiegte mich im Takte mit und schwebte frei im Zusammenklang der Tonströme), che mi apparivano tutti nuovissimi, quasi inventati lì per lì, in quel momento. I miei pensieri sulla musica (Meine Gedanken an die Musik) e quelli su Gertrud Imthor confluivano puri e senza ostacolo, tiravo l'archetto e impartivo con gli occhi i cenni necessari; la musica fluiva con bella stabilità portandomi con sé (ich zog meinen Geigenbogen und gab mit den Augen meine Anweisungen, schön und stetig floß die Musik), un sentiero dorato alla volta di Gertrud, che non riuscivo più a scorgere e adesso non desideravo più vedere. Le offrivo la mia musica (Ich gab ihr meine Musik) e il mio respiro, i miei pensieri e il battito del mio cuore (meinen Atem, meine Gedanken und meinem Herzschlag hin), come un viandante

tale sentimento. Stendhal in questo passo è più attento alla realizzazione dell'amore desiderato; viceversa Kuhn indica l'amore come svelatore di una verità, al fine di una ricerca espressiva e musicale che la imiti. Questo può essere sintomatico di un capovolgimento del rapporto amore-musica: l'uno tutto propenso alla vita attiva, scopre la musica, l'altro tutto propenso alla ricerca espressiva di nuova musica, scopre l'amore. L'uno, divenuto sensibile alla musica, vive il suo nuovo amore con sensibilità melodrammatica; l'altro vorrebbe riversare nella sua musica la nuova dimensione trascendente di "Amore".

²²⁰ «Ora, invece dell'innamoramento, era venuto l'amore; e a me sembrava che mi fosse caduto un sottile velo grigio e che il mondo mi stese dinanzi nella sua divina luce primieva, quale appare ai bambini e quale appare ai nostri occhi durante i sogni paradisiaci» IV, p. 122.

mattutino si abbandona all'azzurro luminoso e allo splendore dei prati, all'alba, liberamente e senza rinunciare a se stesso. Nel contempo, col senso di benessere e col fiotto crescente dei suoni (und wachsenden Schwall der Töne), una felicità stupita mi portava e m'innalzava al di sopra della consapevolezza improvvisa di ciò ch'era amore. Non era un sentimento nuovo, ma soltanto una decisiva chiarificazione di antichissimi presentimenti, era ritorno in una patria antica (Vaterland). Il primo tempo era terminato [...]»

L'intero Andante , eseguito con perfetta corrispondenza tra flusso sonoro e gesto fisico, viene a coincidere nel suo carico semantico con lo svilupparsi di quel processo psicologico ed emotivo chiamato da Stendhal “cristallizzazione”. Come nell'amore ideale o “cristallizzazione” l'amante vede l'amata portatrice oltre che di una attrazione erotica anche di quei valori morali, tali da suscitare in lui l'idea di una perfetta “consonanza” della propria individualità con quella della amata, così ugualmente, in Kuhn, tale atteggiamento psicologico corrisponde con quell'accordo armonico-ideale tra la propria anima e l'immagine della donna. L'armonia, evocata dalla vista di Gertrud, è tale da far riconoscere le note della partitura non solo come emanazione ed espressione della medesima armonia di “Amore”, ma proiezione di una dimensione emotiva già vissuta in una età remota e sepolta nella memoria.

La scelta di un tempo lento, Andante , come esordio del Trio, più che essere casuale, sembra corrispondere a quella volontà dello scrittore che, mediante una musica di moderata velocità, armonicamente stabile (schön und stetig floß die Musik) e ritmicamente cadenzata (wiegte mich im Takte), “cristallizza”, nel cuore di Kuhn, l'attrazione per Gertrud in una idea di benessere fisico e armonia spirituale.

Inoltre Hermann Hesse, al fine di evidenziare la perfetta concordanza dell'intenzione dell'esecutore-compositore con il suo gesto fisico, pensiero e fisicità, crea una prosa dove la scrittura tecnica e musicale si amalgama poeticamente con quella psicologica

e letteraria. Da una parte vi sono espressioni che hanno un valore denotativo nel campo musicologico, dall'altra la scrittura evidenzia la connotazione emotiva dell'interprete nell' eseguire ed interpretare lo spartito. Provando ad estrarre dal tessuto narrativo le parole estendibili ad un campo semantico musicale²²¹, ci troviamo dinanzi a termini chiave dell'armonia classica (Zusammenklang, stetig floß die Musik), e ad alcuni atteggiamenti dell'esecutore che denotano una identità profonda, fisica e mentale, con la musica che interpreta (...wiegte mich im Takte...gab mit den Augen meine Anweisungen...).

L'atteggiamento psicologico di Kuhn si accorda perfettamente con la semantica musicale. Il gesto fisico e il suono da esso prodotto sono una identità in Kuhn così che, tutto il suo essere, accordato alla vista di Gertrud, muove e vola sulle alte sfere dell'armoniosa idea di "Amore". Egli, ritrovando unità tra la propria musica e l'idea di Gertrud, rivive nell'interpretazione, quel sentimento originale di armonia, quella condizione intellettuale ed emotiva che aveva presieduto alla composizione nel momento dell'intuizione estetica.

L' "idea" della donna svolge la funzione di rivitalizzare i sentimenti di Kuhn armonizzandoli in un equilibrio positivo.

Per concludere, dalla ibrida descrizione dell'Andante, posso avanzare l'ipotesi che questo primo movimento del Trio ricordi, per ampiezza di respiro e luminosa idealità, lo stile di alcuni tempi lenti di Ludwig van Beethoven. Non è esclusa l'influenza dell'Andante del Trio K 563 di Mozart, oggetto di ispirazione del Trio op.3 di Beethoven, e punto di riferimento storico per una scrittura musicale

²²¹«Nun zählte ich leise den Takt und nickte, und wir stimmten mit breitem Strich das Andante an [...] des Spielens [...]Takte[...]Zusammenklang der Tonströme [...] Gedanken an die Musik [...] ich zog meinen Geigenbogen und gab mit den Augen meine Anweisungen, schön und stetig floß die Musik [...] Ich gab ihr meine Musik [...] und wachsenden Schwall der Töne [...]» IV, p. 82.

a tre parti²²².

VI.3. Amore sentimentale.

«[...] concessi solo un minuto di intervallo. Risuonò leggera l'accordatura degli strumenti (Leise klang das Stimmen der Saiten), in blanda confusione, oltre le facce attente e cordiali potei scorgere per un attimo la testa biondo-scura, la delicata fronte luminosa (helle) e la severa bocca rosea; poi, battei lievemente sul leggio e [...]»

Dopo la breve pausa, si ripete il rito dell'accordatura degli strumenti: l'animo e i sensi di Kuhn tendono verso la bellezza sensuale della donna, e con essa vorrebbero accordarsi.

L'amore sentimentale²²³ è anelito e struggimento per la donna desiderata, per l'ideale femminile tante volte sognato e, improvvisamente, incarnatosi in una donna la cui sensualità investe l'intero respiro vitale. Kuhn desidera confondersi nel respiro

²²² Cfr. V, p. 96 e sgg.

²²³ «Quindi ciascuno di noi è come la metà di un unico contrassegno, dal momento che fu tagliato in due, come sogliole, e va continuamente in cerca dell'altra metà [...] noi eravamo uniti; e lo struggimento per quella perduta unità, il desiderio di riottenerla, si chiama amore [...] » Platone, Simposio XVI, cit., p.213 sgg.; «Nato dall'ammirazione della bellezza, l'amore passa quindi attraverso tutte quelle fluttuazioni della speranza, del dubbio della gioia, dell'attesa, della disperazione, dell'estasi [...]» Piero Martinetti, ibidem, p. 89. Altro aspetto dell'amore sentimentale è il desiderio, l'anelito alla donna idealizzata, l'insieme dei sentimenti che seguono il tentativo per realizzare l' "Amore", inclusa la delusione o insoddisfazione. In quest'ultimo senso musicalmente suggestivo è il passo letterario citato da Martinetti: «L'amore sarebbe delizioso se ci si potesse amare in modo continuo, senza interrompere il sogno e l'estasi, senza quegli intervalli lucidi in cui si vede le cose come sono realmente in cui si giudica l'altro e se stesso [...]. Avete guardato l'orchestra di un concerto in un intermezzo, mentre gli esecutori sono andati a fumare? Tutti gli strumenti gettati qua e là in mezzo ai leggi e alle partizioni [...]. I violini, gli ottoni, i contrabbassi, la grancassa, hanno un'aria miserabile, grottesca; un'aria di vecchi mobili sgangherati. E' il rovescio della musica; e lo si dimentica quando il concerto ricomincia. Ma il rovescio dell'amore è ben peggio; ci si pensa nostro malgrado anche quando si è impegnati in un duetto amoroso (M. Paleologue, La Russie des Tsars)» Piero Martinetti, ibid., p. 100.

dell'amata.

«[...] attaccammo il secondo tempo, ch'è ben degno di farsi sentire. Gli esecutori si accalorarono, l'anelito crescente del canto (die ansteigende Sehnsucht des Liedes) levava ali irrequiete, roteava in voli insoddisfatti, cercava perdendosi in lamentosa angoscia. Il violoncello, profondo e caldo, riprese la melodia (Tief und warm übernahm das Cello die Melodie), rilevandola con forza e insistenza, smorzando la condusse alla nuova, più cupa tonalità, risolvendola poi disperatamente in un registro basso quasi iroso (hob sie stark und dringlich heraus, trug sie verklingend in die neue, dunklere Tonart hinüber und löste sie verzweifelnd im halb zornigen Basse auf) . Questo secondo tempo rappresentava la mia confessione, un'ammissione del mio anelito e della mia insoddisfazione [...]»

La voce romantica della passione di amore è una melodia continua e irrisolta, anelito costante che, anzichè trovare luminosità in una “nuova tonalità” maggiore, sprofonda sempre più nel suono passionale e tormentato del violoncello; esso, dal timbro Tief und warm si appropria della melodia, affondando nel proprio struggimento.

Questo secondo movimento, di cui non abbiamo alcuna precisa indicazione di tempo, sembra contenere quella passionalità propria della musica romantica tedesca (Schumann) .

VI.4. Amore sensuale e amore spirituale

Prima di entrare nel vivo dell'analisi dell'ultimo movimento del Trio, evidenzio che essa si fonda sull'interpretazione “tristaneggiante” del seguente passo:

«[...] er war nur ein linderndes Auflösen der angewachsenen

Dissonanzen und ein Versuch, die Grundmelodie ein wenig zu läutern und zu steigern. [...]»²²⁴.

Estremamente sintetizzate, con parole più da fruitore della musica che da musicista, sono presenti in queste righe le caratteristiche principali dell' incipit del Tristan und Isolde di Richard Wagner. E' descritta infatti una struttura musicale composta da un accumularsi di Dissonanzen armoniche che lindendes si placano in nuove dissonanze . La Grundmelodie, tale in quanto Leitmotiv, in continua progressione, desidera läutern mediante una steigern cromatica. La relazione discordante tra melodia e armonia si rivelerà per Kuhn una falsa Befreiung, mancante di reale soluzione della tensione melodica²²⁵ e spirituale.

«[...] Il terzo doveva doveva rappresentare la liberazione e il compimento (die Erlösung und Erfüllung). Da quella sera, però, mi resi conto che non esprimeva nulla , e lo suonai a cuor leggero, come una faccenda ormai superata per me (daß er nichts war, und ich spielte ihn sorglos hin als eine Sache, die hinter mir lag). Ritenevo, infatti, di sapere adesso esattamente quali accenti avrebbe dovuto avere la liberazione (die Befreiung hätte klingen sollen), in qual modo dal mugghio tempestoso delle voci avrebbero dovuto erompere splendore e pacificazione, la luce fuori dalla pesante nuvolaglia (wie aus dem stürmischen Stimmenbrausen der Glanz und Friede brechen müsse, Licht aus schwerem Gewölk.).

²²⁴ [IV, p. 83] «esso era un risolversi mitigandosi delle accresciute dissonanze e un tentativo di chiarificare un poco, innalzandola, la melodia di fondo.» (cfr. supra, VI, nota 1).

²²⁵ Per un quadro generale delle molteplici interpretazioni del famoso "accordo del Tristano" cfr. Jean-Jacques Nattiez, *Il discorso musicale*, Einaudi, Torino, 1987, pp. 53 e ss. L'interpretazione che indirettamente ne dà Hesse è in linea con quell' analisi funzionale che riduce il tessuto armonico, subordinato alla melodia, a relazioni tipiche dell'armonia tradizionale. Esponenti di questa analisi prettamente romantica furono, all'inizio di secolo, Vincent D'Indy (*Cours de cmposition musicale 1897-98*, vol. I, Durand, Paris 1903), J. Schreyer (*Lehrbuch der Harmonie und der Elementarkomposition*, Dresden, 1905), Hugo Riemann («Klangschlüssel», in *Musiklexikon*, Leipzig 1909), E. Ergo (Über Wagner's Harmonik und Melodie, in «Bayreuther Blätter», n.35, pp. 34-41.).

Tutto questo non c'era, in quel mio tempo, esso non era altro che un placarsi e risolversi delle accresciute dissonanze e un tentativo di chiarificare un poco, intensificandola, la melodia di fondo (er war nur ein linderndes Auflösen der angewachsenen Dissonanzen und ein Versuch, die Grundmelodie ein wenig zu läutern und zu steigern). Di quel che, adesso, risplendeva e cantava dentro di me, non vi era là né un suono né un raggio (Von dem, was in mir selber jetzt glänzte und sang, war kein Ton und Strahl darin), e io mi stupii che nessuno se ne accorgesse. Il mio Trio era terminato.»

L'anelito alla liberazione dalla dualità, il desiderio di unità delle anime amanti, tormenta il canto appassionato del violoncello: desiderio struggente di “Amore”. Tuttavia, una volta realizzata l'unità della coppia nell'amplesso, «la vera e profonda comunione sensuale è una chimera»²²⁶. L'unione eterna nell' “Amore” rimane un anelito insoddisfatto; tutto l'intero e spasimante cromatismo del flusso sonoro del Tristan si risolve nel silenzio della morte così come il Trionfo Della Morte, nell'omonimo romanzo di D'Annunzio²²⁷, libera nell'abisso i corpi avvinti dei protagonisti²²⁸. L'intuizione estetico-musicale di Giorgio coincide con quella “melodia infinita” che esprime l'universo e la natura come flusso sonoro rivelandone,

²²⁶Gabriele D'Annunzio, *Trionfo Della Morte*, cit., p.170.

²²⁷ Il personaggio del romanzo d'annunziano, Giorgio, anela all'assoluto inespriabile, all'introvabile, alla liberazione dall'insoddisfazione ma... «La sua miseria non proveniva da alcuna creatura umana, ma dall'essenza stessa della vita. Egli non doveva dolersi dell'amata ma dell'amore. L'amore, a cui per natura tutto il suo essere tendeva con invincibile veemenza, l'amore era la più grande fra le tristezze terrene. Ed egli era legato a quella suprema tristezza, forse fino alla morte [...] «Tu mi sei ignota. Come qualunque altra creatura umana, tu chiudi dentro di te un mondo per me impenetrabile; e la più ardente passione non mi aiuterà a penetrarlo. Delle tue sensazioni, dei tuoi sentimenti, dei tuoi pensieri io non conosco se non una minima parte. La parola è un segno imperfetto. L'anima è intrasmissibile. Tu non puoi darmi l'anima. Anche nella più alta ebbrezza, noi siamo due, sempre due, separati, estranei, interiormente solitari [...].(p. 14)». (Gabriele D'Annunzio, *ibidem*). L'insoddisfazione all'ebbrezza dei sensi lo condurrà alla speranza fallimentare di una vita nuova, da uno stadio etico sino alla rivelazione di uno stadio estetico: la “melodia infinita” di Wagner, illusione di eternità. (cfr. Arturo Mazzarella, *Il piacere e la morte. Sul primo d'Annunzio*, Liguori, Napoli, 1983).

²²⁸«E precipitarono nella morte avvinti.» Gabriele D'Annunzio, *ibidem*, p. 382.

mediante altro segno, la molteplicità frammentaria.

«Ad ogni melodia i suoni tornano a separarsi, a dividersi nel raggelante ordine dei segni. E Giorgio, ogni volta è costretto a ricominciare daccapo: a ricomporre in una nuova "armonia" i medesimi frammenti sonori, celebrando nell'infinita ripetizione del Leitmotiv il proprio naufragio. Ma lo sfacelo cosmico è nello stesso tempo un happy end: la definizione attraverso la quale Adorno coglie la "paradossalità" di Wagner si adatta perfettamente anche a Giorgio»²²⁹

La Musica è l'unica possibilità di redenzione anche per Kuhn: tuttavia, se in D'Annunzio essa è rappresentata dalla "melodia infinita", ove l'armonia è tanto cangiante quanto la realtà, onomatopea sonora, musica a programma che percorre le consonanze e dissonanze di una armonia frammentaria, priva di un vero centro tonale e senza unità, se non nell'illusione del silenzio, dopo la morte²³⁰; l'intuizione dell'essenza, dell'eterna armonia del mondo, invece, ha in Kuhn la forma austera della "Fuga a 4 voci" ²³¹ e, solo in questa dimensione estetica, Hermann Hesse evidenzia la nascita della martinettiana "volontà superiore", del super-Io. Così il silenzio della vita di Kuhn si contrappone, alla fine, al silenzio della morte del wagneriano Muoth e di Giorgio Aurispa.

L'ultimo atto del protagonista del romanzo d'annunziano è

²²⁹Arturo Mazzarella, *Il piacere e la morte. Sul primo d'Annunzio*, Liguori, Napoli, 1983, pp. 104-105.

²³⁰«Egli si stupiva come mai avesse potuto per sì lungo tempo trascurare quel religioso culto che fin dagli ultimi anni della puerizia, sotto l'esempio di Demetrio, aveva praticato con tanto fervore [...]. «Certo» egli pensava «la Musica lo iniziò (Demetrio) al mistero della Morte; gli mostrò di là dalla vita un notturno impero di meraviglie. L'armonia, elemento superiore al tempo e allo spazio, gli fece intravedere come una beatitudine la possibilità di affrancarsi dallo spazio e dal tempo [...]. Egli credette di prolungarsi nell'infinito per mezzo della morte, credette di dissolversi nell'armonia continua del Gran Tutto e di partecipare all'eterna voluttà del Divenire. Perché dunque non avrei io la stessa iniziatrice allo stesso mistero? [...] Datemi una maniera nobile di trapassare! Che la Bellezza distenda uno de' suoi veli sotto il mio ultimo passo! Questo soltanto imploro dal mio Destino.» G. D'Annunzio, *ibidem*, pp. 310-311.

²³¹Cfr. supra, III.2.

l'emulazione dell'arte wagneriana: così come nel Tristan «il pastore inconsapevole, soffiava nella sua canna. l'aria era quella, le note erano sempre le stesse: parlavano della vita che non era più, parlavano delle lontane cose perdute [...] languida e triste [...] implacabile la melodia fatale passava a intervalli ripetendo la condanna atroce: -Desiderare, desiderare, desiderare fin nella morte; non di desiderio morire!»²³²; anche Giorgio, incapace di sublimare la consunta voluttà dell'amplesso, cede all'illusione dell'estrema voluttà della morte,

in Sterben mich zu sehnen,
vor Sehnsucht nicht zu sterben! ²³³

L' "Amore" per Gertrud invece salva Kuhn dalla morte, rivelandogli nuovi percorsi di vita, una nuova luminosità spenta nella cultura tedesca, annebbiata dalla «pesante nuvolaglia» della musica brahmsiana e dal teatro "redentore" di Wagner²³⁴.

²³²Gabriele D'Annunzio, Trionfo Della Morte, cit, p. 347 e ss.

²³³Richard Wagner, Tristan und Isolde, atto III, p. 327 in Tutti i libretti di Wagner, ed Garzanti, 1998 (trad. «Per bramare sino alla morte,/ per non morire di nostalgia!»).

²³⁴Vedi il giudizio che la critica giornalistica scrive della musica di Kuhn (Gertrud ,V, p. 173), in cui la nuova musica del compositore è contrapposta a quella contemporanea brahmsiana e wagneriana. Inoltre cito un dialogo illuminante dal romanzo di Hesse Rosshalde (ed. Oscar Mondadori, 1998, IV, pp. 49-50; tit. orig. Rosshalde, Berlin, 1915) composto tra il 1911 e il 1915; il dialogo si svolge tra il padre Veraguth, il giovane figlio Albert e lo zio Burkhardt, di ritorno dall' India:

[...]

«Posso chiederle» disse Burkhardt rivolgendosi ad Albert «che tipo di musica preferisce? Devo dire che da tempo non sono più al corrente e i musicisti moderni li conosco solo di nome.» Il giovane lo guardò cortesemente e rispose:

«I compositori più moderni li conosco anch'io solo di nome. Non seguo una corrente particolare e tutta la musica mi piace, quando è buona. Soprattutto Bach, Gluck e Beethoven»

L'“Amore”, idea platonica, svela l'illusione del cromatismo musicale di Wagner, con tutto il suo pesante carico semantico di amore e morte: essa è musica che unifica gli animi degli amanti nel silenzio della eterna notte²³⁵, affascinante e inebriante negazione della vita.

Contro Wagner e l'estetismo: la *Befreiung* cui si riferisce Kuhn è, prima di tutto, la possibilità di trovare un appagamento della propria persona, morale e fisica, nella quotidianità e, poi, la ricerca di una adeguata espressione artistica. Al compositore non interessa

«Oh, i classici. Di fatto ai nostri tempi abbiamo conosciuto veramente solo Beethoven. Di Gluck non sapevamo nulla. Deve sapere che eravamo tutti appassionati di Wagner. Ti ricordi Johan quando abbiamo sentito per la prima volta il Tristano? Ne fummo conquistati completamente!»

Veraguth sorrise di malavoglia. «Vecchia scuola!» esclamò duro. «Wagner è finito. Non è vero Albert?»

«Al contrario, viene rappresentato su tutti i palcoscenici. Ma non ho un'opinione al riguardo.»

«Non le piace Wagner?»

«Lo conosco troppo poco, signor Burkhardt. Vado raramente a teatro. Mi interessa solo la musica pura, non l'opera.»

«Va bene, ma l'ouverture dei Maestri cantori la conoscerà sicuramente. Non vale niente neanche quella?»

Albert si morsicò le labbra e pensò un attimo prima di rispondere.

«Veramente non posso giudicare. E' - come posso dire - scuola romantica e non ho interesse al riguardo.»

Veraguth fece una smorfia.

«Prendi un goccio del nostro vino?» chiese cambiando discorso [...].

²³⁵ «[...] solo la musica (del Tristan di Wagner) può esprimere la certezza e la sostanza di questa doppia nostalgia di essere uno. Poiché essa sola detiene il potere di armonizzare il lamento di due voci e di farne un unico lamento ove già vibra la realtà d'un indicibile al di là della speranza. Perciò il Leitmotiv del duetto d'amore è già quello della morte [...]. Solo la musica sarà capace di esprimere la dialettica trascendentale, il carattere perduto contraddittorio, contrappuntistico, della passione della Notte, che è l'invocazione al Giorno increato [...]. Espressione di un dualismo doloroso, immanente alla condizione umana, ma che svanisce nella grazia luminosa al di là della morte fisica [...]. L'orchestra descrive a grandi volute le linee d'una tragedia tutta interiore. L'inquietante morbidezza delle melodie svela un mondo in cui il desiderio carnale non è più che un ultimo e impuro languore in un'anima che sta guarendo del male di vivere.» Denis De Rougemont, *L'amore e l'occidente*, Milano, Rizzoli, 1977, p. 284 e ss. (tit. orig. *L'amour et l'occident*).

vivere nell'arte la propria vita, poiché in tal caso essa avrebbe le forme del malessere esistenziale. Anche se di fatto tutte le esperienze più significative di Kuhn avvengono all'interno del fatto musicale, tuttavia egli vuole liberarsi del wagnerismo ed esprimere una nuova e autentica spiritualità con un suo linguaggio personale²³⁶. Dunque La liberazione esistenziale passa, nella vita, attraverso quello che Martinetti chiama "amore spirituale"²³⁷;

²³⁶ Interessante a proposito è la lettura dei due brevi racconti Karl Eugen Eiselein (1903) e Emil Kob (1911). Eva Banchielli scrive: «In Karl Eugen e in Emil, Hesse condanna insomma, anche se con ironica bonomia, ciò che di più odiava nella vita: la mancanza di autenticità, che nel primo dei due ragazzi si manifesta sotto forma di falsa vocazione intellettuale ed artistica, di pedissequo seguire le mode con slancio da provinciale, nel secondo come pallido tentativo eversivo sotto la spinta di una vocazione delinquenziale anch'essa mediocre e messa al servizio di ambizioni piccolo-borghesi e conformiste; per entrambi il sommosso disprezzo dell'autore emerge soprattutto là dove descrive in chiave parodistica la loro incapacità di produrre un linguaggio personale [...]» (Eva Banchielli, Introduzione a Hermann Hesse, *False Vocazioni*, p. 11-12, ed. Sugarco, Milano, 1981). Difatti Karl cercherà, con risultati fallimentari, di divenire poeta, infondendo nel suo stile «l'ardore di D'Annunzio, ora la decadenza piena di Huysmans, ora il sognante tono fiabesco di Maeterlink o la morbida dolcezza di Hofmannsthal» (Hermann Hesse, Karl Eugen Eiselein, p. 56, in *False Vocazioni*, cit.).

²³⁷«[...] questo amore sensuale chiuso in sé è la sua insaziabilità che si traduce nella variabilità, nell'incostanza: più che un amore è una libido sexualis [...] l'istinto è rapidamente soddisfatto ed anche la ripetizione conduce, attraverso l'abitudine, alla sazietà; allora lo spirito critico mette in luce, con crudele chiarezza, la miseria della soddisfazione cercata (p. 86) [...]. Il tipo comune del seduttore è quello, come Casanova o Restif de la Bretonne, che passa da una donna all'altra solo per soddisfare la sua passione erotica, per trovare nell'inizio di ogni amore sempre nuove emozioni e una sempre nuova sorgente di sensualità ardenti. La maggior parte di questi erranti dell'amore [...] sono cuori egoisti ed aridi [...] L'apparenza brillante attira naturalmente verso di essi i cuori delle donne ingenuie o leggere; e quest'attrazione è tanto forte che essi possono trovare anche nella vecchiaia, come Casanova e Listz, il conforto d'un cuore giovanile. Ma il loro animo resta sempre chiuso alle vere dolcezze dell'amore (p. 118) [...]. Dopo i primi sguardi, i primi colloqui, gli amanti sono trascinati dalla forza invincibile del piacere a soddisfare il secreto che li agita. Ma quando questo istinto è stato soddisfatto, l'amore svanisce. Per il vero amante, invece, l'amore comincia soltanto allora (p. 126) [...]. Quello che dobbiamo mettere in rilievo è che il fine della vita non è la vita stessa, ma il contenuto della vita; e che un elemento essenziale di questo contenuto è l'amore [...] l'attività sessuale e il piacere dell'unione non sono affatto solo uno strumento della propagazione, un machiavellismo della natura [...]ma [...]un valore per sé in quanto sono un processo che ha per risultato una sublimazione della vita, la creazione dell'unità, che è un valore biologico e spirituale superiore agli individui componenti; per questo esso

nell'arte armonica, attraverso un nuovo linguaggio che possa esprimere in suoni la vita nuova. Quando, allora, Kuhn afferma che il terzo movimento «er nichts war, und ich spielte ihn sorglos hin als eine Sache, die hinter mir lag»²³⁸, vuol significare che, quell'estenuante e sensuale armonia, rimanda ad un mondo culturale e sentimentale ormai superato da una nuova spiritualità

dà all'uomo il grado più alto di piacere che egli possa provare sulla terra [...] la bellezza della donna non è affatto una astuzia della natura [...] essa ha il suo fine, non nella maternità, ma nell'amore e può continuare a fiorire come qualità erotica, come prezioso dono di Dio, anche senza la maternità. Il dialogo dei due amanti, è solo, secondo Schopenhauer, meditatio compositionis generationis futura, mette in luce il lato meno essenziale [...] l'unione sessuale non è la più intensa affermazione del voler vivere e perciò una colpa: è una più intensa affermazione dell'essere nella sua universalità e perciò per parlare il linguaggio schopenhaueriano, un principio di liberazione. (pp. 74-75) [...]. Nelle persone di più delicato sentire l'attrazione sessuale spesso implica in sé anche un bisogno spirituale insoddisfatto, in esso si confonde l'aspirazione verso un completamento di sé, verso un'unità, verso una comunione di vita nel lavoro, nella gioia e nel dolore: una specie di idealismo sperduto nella sfera sessuale. Ma il triste è quando questo bisogno ideale non viene riconosciuto e si confonde con l'illusione dei sensi: è un momentaneo oblio di sé, del sé migliore che si sconta più tardi amaramente. Tutta questa esaltazione sentimentale non ha nulla di stabile e di sicuro e trapassa rapidamente nella tristezza, qualche volta finisce in una oscura e tragica rovina [...]. Quando il temperamento li predispone ad amare ed essere amati [...] questa stessa felicità li mette quasi inevitabilmente dinanzi all'infelicità; e così passano di amore in amore, cioè di delusione in delusione. La loro natura elevata li salva dall'essere iniqui e ignobili, ma non dalla tristezza. (pp. 109-115)[...]. L'essere amato appare loro, nel quadro della loro vita, come un prezioso dono che dà alla loro esistenza un valore più alto, che li sorregge nei loro compiti essenziali e che è una rivelazione in terra, della bontà di Dio. Così un sentimento elementare, che ha le sue origini nell'istinto, viene elevato, nobilitato e trasformato in un raro e delicato sentimento ideale [...] (esso) è una compenetrazione, una trasformazione del sentimento erotico e gli dà naturalmente un carattere nuovo di purezza e di bontà per cui esso si accorda spontaneamente con le esigenze della vita morale (p. 120). » Piero Martinetti, *L'amore*, cit.

«[...] non si può concepire Venere senza Amore. [...] due sono le Veneri, due saranno anche gli amori [...]. L'Amore che convive con la Venere Pandemia [...] vien prediletto dai mediocri che non fan differenza a giacersi con donne o giovincelli di cui amano, oltretutto, più il corpo che l'animo [...] l'altro Amore, invece, deriva dalla Venere Celeste che anzitutto non partecipa della natura femminile ma solo di quella maschile e, in secondo luogo è più antica e immune da ogni forma di libidine[...] il concedersi per ottenere, in cambio di virtù, è bello. Questo è l'Amore della dea celeste, celeste egli stesso[...]» Platone, *Simposio XI*, cit., p. 196.

²³⁸ «[...] non esprimeva nulla, e lo suonai a cuor leggero, come una faccenda ormai superata per me.» IV, p. 120; [p. 84].

solare.

L' arte per la vita e l'arte per la morte: la prima è ancora una intuizione, folgore che schiarisce il buio della mente; la seconda è cultura, teatro d'opera, atteggiamento intellettuale d'inizio secolo, estetismo e wagnerismo.

L' "Amore", intuizione estetica, corrode la nostalgia di Tristano e apre una speranza, un presentimento di salvezza: la "Musica", il *meinen Jugendtraum vom Zusammenklang der Sphären*²³⁹.

Il passaggio alla nuova *Befreiung* esistenziale implica l'imposizione di quella che Martinetti chiama, nell'ambito dei rapporti sessuali, "volontà superiore"²⁴⁰ che, contrapponendosi alla triste illusione dei sensi, si autogenera nella dimensione dell'intuizione estetica e si realizza nell' esperienza dell'amore spirituale e in quella della creazione artistica. Il super-Io²⁴¹, formatosi e rafforzatosi nei momenti di intuizione musicale, ritorna, grondante di ricordi emotivi, nei momenti eccezionali di vita ed esige l'incarnazione, non l'auto negazione nell'abisso della morte. L'amore spirituale è unità erotica e ideale tra i due amanti, quasi un sentimento religioso²⁴² che armonizza due anime concedendo loro le

²³⁹«[...] avevo di nuovo nelle orecchie la grande armonia e rifacevo il sogno giovanile dell'accordo delle sfere. I miei passi e pensieri ripercorrevano la via di una melodia segreta, la vita riacquistava un significato, e il remoto orizzonte era d'oro mattutino» IV, p. 124; [p. 85].

²⁴⁰«Vi sono delle anime elevate e calme che riescono a superare anche questo vortice [...]. E' una grazia per queste nature quando in esse l'altezza spirituale si accompagna col dominio della propria affettività erotica [...] la volontà è solo la forza di una natura che è già in noi e che noi possiamo solo eccitare all'azione. In un uomo che è tutto sensualità, non vi è che una volontà sensuale ed è inutile fare appello ad una volontà superiore. Perché questa volontà superiore possa levarsi e resistere ad un amore indegno, bisogna che vi sia già in noi almeno l'inizio di una natura superiore, penetrata dai principii della moralità, della giustizia della dignità.» Piero Martinetti, *L'amore*, cit., p. 111 e ss.

²⁴¹ Cfr., supra, III.2.

²⁴² «L'essere amato appare loro, nel quadro della loro vita, come un prezioso dono che dà alla loro esistenza un valore più alto, che li sorregge nei loro compiti essenziali e che è una rivelazione, sulla terra, della bontà di Dio. Così un sentimento elementare, che ha le sue origini nell'istinto, viene elevato, nobilitato e trasformato in un raro e delicato

gioie del paradiso. Se la falsa Befreiung del terzo movimento del Trio coincide con l'exasperante tensione del cromatismo wagneriano, ugualmente, l'intuizione dell' amore spirituale coincide con quella luce «was in mir selber jetzt glänzte und sang»²⁴³.

In conclusione la musica dell'Andante, come referente codificato di emozioni originali e vissute, esprime, non “genera” emozioni; essa risveglia in Kuhn, stati d'animo ancestrali in relazione con la bellezza femminile la quale, fonte di ispirazione, accorda i sensi dell'interprete alla mente. E poiché la musica è amore, arte che accorda i diversi, la medesima musica, accordata da Gertrud alla mente ispirata del musicista, è essa stessa uno spazio ideale dove il sentimento di amore germoglia, cresce e desidera l'amata fino a volere la completa comunione. In realtà è come se, secondo una ottica wagneriana, la musica strumentale, priva di riferimenti concreti alla propria essenza, avesse ritrovato in Gertrud la sua fonte originale di vita, la motivazione esistenziale dell'anelito, l'ideale sognato di unità.

La musica, quindi, può esprimere quel sentimento di benessere dovuto all'amore e, oltremodo, e se essa, la musica, si colloca dinanzi l'amata, non solo predispone all'amore ma ne individua con incontrollabile forza attrattiva, il suo soggetto: la fonte del sentimento come donna reale, il paradiso e la felicità esistenti dinanzi ai propri occhi.

Il secondo movimento del Trio esprime tutto l'anelito all'ideale, struggimento di amore che necessita di una soluzione. Tuttavia nel terzo movimento essa si identifica nella falsa liberazione nell'amore sensuale, nell'estetismo, nel cromatismo wagneriano. Il terzo

sentimento ideale [...] (esso) è una compenetrazione, una trasformazione del sentimento erotico e gli dà naturalmente un carattere nuovo di purezza e di bontà per cui esso si accorda spontaneamente con le esigenze della vita morale [...]» Piero Martinetti, *ibidem*, p. 120.

²⁴³ «[...] che adesso risplendeva e cantava dentro di me [...]» IV, p. 120; [p. 83].

movimento del Trio non è la Befreiung , tutt'altro

«Il cromatismo del Tristano, a base di appoggiature e di note di passaggio, rappresenta tecnicamente e spiritualmente l'apogeo della tensione. Non sono ancora arrivato a capire come abbia potuto diffondersi, sotto l'autorità interessata di Schoenberg, la stramba idea di farne il prototipo di una atonalità basata sulla distruzione di ogni tensione, sino al punto che Alban Berg citerà le prime battute del Tristano nella sua Suite Lirica a titolo d'omaggio al precursore dell'atonalità»²⁴⁴

Innanzi all' idea “Amore”, Kuhn intuisce la vera “Musica” che è liberazione dall'anelito di infinito e unità: luce, raggio solare. Da questo momento l'impegno etico ed estetico di Kuhn sarà il tentativo, in ultima analisi fallito, di realizzarsi come uomo nell'unità del rapporto erotico e spirituale, e di esprimere tale dimensione di vita nuova con la sua musica.

L'aspirazione ad una Neue Musik appartiene agli anni della stesura di Gertrud.

Tra il 1906 e il 1910 Ferruccio Busoni così concludeva il Saggio di una nuova estetica musicale:

«Io credo: al suono astratto, alla tecnica senza ostacoli, alla illimitata gradazioni di suoni. Tutti gli sforzi devono tendere a che sorga un nuovo vergine principio (p.144).[...] Nel suo libro «Al di là del bene e del male» Nietzsche scrive: «Credo necessarie diverse precauzioni di fronte alla musica tedesca. Posto che si ami il Mezzogiorno come l'amo io, come una grande scuola di risanamento in ciò che v'è di più spirituale e in ciò che v'è di più sensuale, come una sfrenata pienezza di sole e un'apoteosi di sole, che si spiega su di una esistenza che si autoglorifica e ha fede in se stessa: chi crede a ciò, dovrà guardarsi un poco dalla musica tedesca, perchè essa, rovinandogli il gusto, gli rovina anche la salute. Un simile uomo del Mezzogiorno, non per origine, ma per fede, se sogna il futuro della musica, deve sognare anche la liberazione di questa dalla mentalità nordica [...]. Io potrei pensare una musica, il cui più

²⁴⁴Jacques Chailley, Notes sur Tristan et Isolde , II- Etude harmonique, in «l'èducation musicale, nn. 88, pp. 8-9., cit. da Jean-Jaques Nattiez, Il discorso musicale , Einaudi, Torino, 1987, p. 53 e ss.

strano incanto stesse nel non saper più nulla del bene e del male [...]» [...]. Se il Nirvana è il regno «Al di là del bene e del male», qui è indicata una strada che muove in quella direzione. Fino alla porta. Fino al cancello che separa uomini ed eternità- o che si apre per accogliere ciò che è passato di vita terrena. Al di là della porta risuona la musica. Non l'arte dei suoni (mi pare di aver letto che Liszt limitò la sua Sinfonia dantesca ai due tempi «inferno e «Purgatorio», «perchè il nostro linguaggio sonoro non è sufficiente a esprimere le beatitudini del Paradiso»). Forse noi stessi dobbiamo lasciare la terra prima di poterla percepire. Ma solo al pellegrino, che per via ha saputo spogliarsi dei legami terreni, si apre il cielo.»²⁴⁵

VII. Liebesspiel.

Il Trio in Es-dur, come abbiamo visto, è articolato in tre movimenti ed essi stessi coincidono semanticamente con altrettante condizioni psicologiche relative alla sfera sentimentale. Inoltre, questa coincidenza di amore e musica può essere interpretata come una triade dialettica che propone una ipotesi di storia della musica: dall'idealismo di Beethoven, attraverso “l'anelito all'infinito”²⁴⁶ di Schumann, alla falsa *Welterlösung*²⁴⁷ di Wagner.

La costruzione poetica del Tristan di Wagner esprime, per Kuhn,

²⁴⁵ Ferruccio Busoni, Saggio di una nuova estetica musicale, in Scritti e pensieri sulla musica, cit., pp. 151-153.

²⁴⁶ in tale maniera Massimo Mila intitola il paragrafo relativo a Robert Schumann, nella sua Breve storia della musica., Einaudi, Torino, 1946.

²⁴⁷ «Beide: heil'ger Dämmerung/ hehres Ahnen/ öscht des Wahnsens Graus/ welterläsend aus» (trd. «Entrambi: di sacro crepuscolo/ presentimento eletto/ scioglie l'orrore dell'illusione/ liberandoci al mondo.») Richard Wagner, Tristan und Isolde, II atto, in Tutti i libretti di Wagner, Garzanti, Torino, 1998, p. 311 a cura di Olimpio Cescatti.

una spiritualità romantica ormai superata, dal momento che egli sente l'urgenza di una poetica che profetizzi la nascita di un nuovo linguaggio musicale: dal wagnerismo alla Junge Klassizität²⁴⁸. Se questo itinerario psicologico ed espressivo è sentito da Kuhn parallelamente al fluire della musica del Trio, ora in sintonia ora in divergenza, esso si costituisce come un percorso formativo (dall'amore ideale a quello spirituale), da dover realizzare nella vita quotidiana.

Di conseguenza la seconda parte del quarto capitolo del romanzo Gertrud rappresenta il tentativo di Kuhn di concretizzare tale itinerario esistenziale, e questo tentativo è suggellato da tre avvenimenti musicali:

1. il Lied "Ich habe meine Kerzen ausgelöscht", composto dopo la conoscenza di Gertrud e dedicato a Muoth,
2. l'esecuzione di Gertrud dei due Lieder op.2,
3. la scrittura della parte per soprano della Oper, su libretto di Hans H..

Inoltre, la descrizione dell'itinerario esistenziale è parallela a un percorso stilistico-musicale, sensibile alla nuova spiritualità solare di ascendenza nietzschiana e velatamente in polemica con quel romanticismo che ha come vessillo il Tristan di Wagner.

Il ritmo triadico dell'umanizzazione di Kuhn corrisponde a quel tragitto esistenziale che lo conduce dall'ideale puro e pensato allo smarrirsi nei meandri del mondo, dall'unità del mito al labirinto delle metamorfosi nel tempo storico dell'esistere, dall'innocenza all'individuazione, illuminata dai fulminei bagliori di una antica

²⁴⁸E' questo il titolo di una lettera inviata a Paul Bekker da Ferruccio Busoni nel gennaio del 1920, da Zurigo. (cfr. Ferruccio Busoni, Scritti e pensieri sulla musica, cit., p. 68.). Riguardo alla coincidenza tra il pensiero estetico-musicale presente nel romanzo Gertrud e quello di Ferruccio Busoni vedi il capitolo IX della presente tesi.

Vaterland. In Gertrud la “deriva” dell'esistere non approda al ritorno alle origini: esso appare come un Heute wie damals²⁴⁹ consegnato all' incomunicabilità: rinuncia alla realizzazione storica dell'idea, sospensione dell'esistere nella solitudine alienata dal mondo.

VII.1. Kuhn e Tristan.

Dal wagneriano terzo movimento del Trio alla ricerca dell'espressione dell'essenza della musica: questo è l'itinerario musicale di Kuhn. In mezzo si trova la composizione del Lied op.5²⁵⁰. Se la musica dell'Andante del Trio coincideva semanticamente con l'amore ideale per Gertrud, la composizione del nuovo Lied segue e testimonia il primo atto della passione di amore: l'idealità²⁵¹. Poiché il Lied, nella nostra interpretazione, è simbolo del rifiuto poetico di Wagner, i termini della polemica possono essere intesi meglio con l'analisi delle circostanze che ne hanno causato la composizione, poiché in esse si nascondono elementi di polemica culturale e musicale (Gertrud, IV, p. 122-124.; [p.84-85]).

²⁴⁹IV, p.86.

²⁵⁰Il Lied “Ich habe meine Kerzen ausgelöscht”, che cataloghiamo con il numero di opera 5, è stato già oggetto della nostra trattazione (v. supra, IV.2.), tuttavia in questa circostanza è necessario relazionarlo, non più con il sentimento di amicizia per Muoth, bensì con quello di amore per Gertrud.

²⁵¹“ L'attrazione eroticaspirituale” si è già realizzata durante il breve dialogo, prima e dopo il concerto. Se abbiamo già analizzato in precedenza l'apparizione di Gertrud, nulla ho detto circa il breve scambio di opinioni musicali avvenuto tra i due, dopo l'esecuzione. Durante lo scambio di idee (IV, p. 121) Kuhn si accorge dell'affinità spirituale con la donna pensando che «da qualche parte, mi sarebbe stato possibile trovare pacificazione al mio desiderio di unità e di delicatissima armonia e che sulla terra viveva una persona al cui sguardo e alla cui voce ogni palpito ed ogni respiro trovavano pura ed intima rispondenza. Anche lei avvertì immediatamente in me la risonanza schietta ed amicale della propria indole [...] era venuto l'amore [...]» IV, p. 122.

VII.1. 1. Forma-sonata.

Nel silenzio dell'esperienza esistenziale, Kuhn, solitario, nel chiarore notturno della sua stanza, veglia insonne, contemplando la "idea di Gertrud"; lo Herz si congiunge con la sua idealità in un amplesso mistico, ascendendo platonicamente al "Bello in sé" eterno e immortale, che è la große Harmonie, il Jugendtraum vom Zusammenklang der Sphären²⁵². E' questa, in sintesi, la via per l'ascensione alla geheimen, eingeborenen Harmonie²⁵³ del cosmo: l'amore ideale o platonico

E' necessario subito un parallelo.

In Hermann Hesse, dopo il silenzio dell'esistenza, segue il lauschen der Sphärenharmonie²⁵⁴, la "Musica" dell'essenza; nel Tristan und Isolde, viceversa, alla musica della voluttà segue il silenzio della morte.

In tal maniera il sorgere del sentimento di amore platonico²⁵⁵

²⁵²« [...] avevo di nuovo nell'orecchio la grande armonia e rifacevo il sogno giovanile delle sfere.» IV, p. 123.

²⁵³ «È questa (l'armonia delle sfere) che i miei sogni più fondi e più splendidi hanno sfiorato -per un attimo solo udir risuonare l'edificio dell'universo e l'unità di tutta quanta la vita, nella sua segreta e innata armonia [einen Herzschlag lang den Bau des Weltalls und die Gesamtheit alles Lebens in ihrer geheimen, eingeborenen Harmonie tönen zu hören. I, p. 11]». I, p. 20.

²⁵⁴ «Di tutte le immaginazioni d'estasi pura, che popoli e poeti abbiano sognato, la più alta e più intima mi è sempre apparsa quella dell'ascolto dell'accordo delle sfere [vom Erlauschen der Sphärenharmonie. I, p. 11]» I, p. 20.

²⁵⁵ «Dio non scende a contatto con l'uomo ma è attraverso i demoni che egli parla e ha rapporto con gli uomini, sia quando sono svegli, sia durante il sonno; e chi è sapiente in queste cose è un ispirato chi invece s'intende d'altro, esercita, per esempio, una diversa arte o mestiere qualsiasi, non è che un manovale. Molti sono i demoni e di ogni specie. Amore ne è uno. (p. 231) [...]. Chi è stato ,via via, guidato fin qui nelle questioni d'amore attraverso la contemplazione delle cose belle, quando sarà giunto al termine di questa iniziazione, scorgerà, Socrate, a un tratto, una meravigliosa bellezza, quella stessa che era un po' la ragione di ogni sua precedente fatica, una bellezza, anzitutto, eterna, che non ha origine né fine, [...] avendo come fine ultimo questa bellezza, innalzarsi continuamente, come su una scala, da uno a due, da due fino a tutti i bei corpi e da questi alle belle occupazioni e

significa il definitivo trapasso psicologico da una sensibilità “tristaneggiante”, che accomuna l'esperienza dell'amore con la morte, ad una spiritualità solare che promuove la vita. Parlo di trapasso psicologico perché, dal punto di vista musicale, la *Zusammenklang der Sphären* è sempre un sogno di gioventù che ritorna alla coscienza²⁵⁶; è cioè un contenuto privo di una sua forma concreta e del “segno” musicale, e pertanto la sua espressione più appropriata nasce dalla negazione del linguaggio tradizionale: è silenzio²⁵⁷. Così il percorso compositivo di Kuhn, a fine romanzo, pur proiettandosi formalmente verso la musica assoluta²⁵⁸, riflette tutta l'impotenza del linguaggio musicale tradizionale, ormai corrosivo, ad esprimere la nuova spiritualità.

Analizziamo dunque il passaggio psicologico di Kuhn, dall' “idea di Gertrud” al “Bello in sé”, per meglio intendere il momento creativo del Lied e la segreta polemica con il *Tristan und Isolde* di Richard Wagner.

Applicando categorie di analisi proprie del primo tempo di sonata, distinguiamo dunque una introduzione, una esposizione, uno sviluppo e una ripresa. Metodologicamente applico lo stesso criterio

poi alle belle scienze, finché non si giunga a quella scienza che di null'altro è scienza che della stessa bellezza e finché non si conosca, giungendo, così, alla meta, il Bello in sé. Questo, caro Socrate, -diceva la straniera di Mantinea- è il momento della vita che più di ogni altro, per un uomo, val la pena di vivere: quando giunge alla contemplazione della bellezza in sé. (p.242-243)» Platone, *Simposio*, XXIII e XXIX. (ed. it. Garzanti 1981, trad. Nino Marziano).

²⁵⁶«[...] avevo di nuovo nelle orecchie la grande armonia e rifacevo il sogno giovanile dell'accordo delle sfere. [und träumte wieder meinen Jugendtraum vom Zusammenklang der Sphären. IV, p.85]» IV, p.123.

²⁵⁷«Ciò che oggi si avvicina maggiormente all'essenza originaria della musica sono la pausa e la corona. Grandi esecutori e improvvisatori sanno usare di questi mezzi espressivi nella misura più alta e più generosa. Lo stesso silenzio tra due frasi, carico com'è di tensione, diventa musica e fa sentire molto più in là che non un suono più definito sì, ma appunto perciò meno duttile.» Ferruccio Busoni, *Saggio di una nuova estetica musicale*, p. 145, in *Scritti e pensieri*, cit.

²⁵⁸Cfr. sotto, cap. IX.

di analisi già usato nei capitoli precedenti (cap. II e III.2.)

Esposizione

«[...] (I) era venuto l'amore, e a me sembrava che mi fosse caduto dagli occhi un sottile velo grigio (ein feiner, grauer Schleier) e che il mondo mi stesse dinanzi nella sua divina luce primeva (die Welt liege für mich im ursprünglich göttlichen Lichte da), quale appare ai bambini e quale appare ai nostri occhi durante i sogni paradisiaci.

(A) Gertrud era, in quel tempo, poco più che ventenne, snella e sana come un albero giovane e aggraziato; emergeva integra dal consueto ciarpame di menzogne dell'adolescenza femminile (aus dem Kraam und Schwindel des üblichen Jungmädchentums), e seguiva la propria indole come una melodia dall'incedere fermo e sicuro (wie eine sicher schreitende Melodie).

(B) L'animo mio si sentiva appagato (Mir war im Herzen wohl) dalla consapevolezza che, in questo mondo imperfetto, esistesse una simile creatura, né riuscivo a pensare di poterla conquistare e portarmela via per me solo. Ero lieto che mi fosse possibile, in qualche modo, partecipare alla sua bella giovinezza e sapermi compreso fin dall'inizio tra i suoi amici.»

L'esposizione presenta tre elementi: il primo, l'introduzione (I), delimita il campo semantico (l'amore ideale) entro cui collocare i due temi. Esso definisce il sentimento di amore come una condizione psicologica che mostra che «die Welt liege für mich im ursprünglich göttlichen Lichte da», facendo rivivere quelle sensazioni paradisiache che appartengono alla sfera onirica e alla «sagenhaften Kindejahre»²⁵⁹. Essa, l'introduzione, contiene l'antitesi tra il grauer Schleier e la ursprünglich göttlichen Lichte: traslitterando l'intera immagine al suo immediato significato psicologico, otteniamo la compresenza dell'antitesi gioia / malinconia.

²⁵⁹ [IV, p. 84-85].

Il riferimento alla cultura decadente di inizio secolo è palese: l'amore, per Hesse, conduce alla gioia; l'amore, rappresentato nel *Tristan und Isolde*, è malinconico.

Il primo tema (A) è Gertrud, che suscita amore in Kuhn. Le qualità fisiche della donna sono connesse con alcuni giudizi soggettivi che le conferiscono qualità morali e al tempo stesso musicali; la compresenza di dati oggettivi e soggettivi ci suggeriscono come Gertrud sia stata “cristallizzata”²⁶⁰ dall' amore, padrone del cuore di Kuhn. Il primo tema articola in sé la contrapposizione: integrità morale/Schwindel des üblichen Jungmädchentums, espressa anche con una analogia melodica. Gertrud è wie eine sicher schreitende Melodie e, tacitamente, Isolda si rappresenta nel sensuale e malinconico cromatismo wagneriano.

Il Secondo tema (B) è lo Herz di Kuhn, il soggetto che idealizza Gertrud amandola. Lo Herz, contemplando l' “idea di Gertrud”, ne ricava benessere; inoltre la forte idealizzazione acuisce in Kuhn una congenita timidezza, provocando una forma di pudore erotico che reprime la sfera sessuale e immagina il rapporto platonico come soddisfacente di per sé. In questo tema si articola la contrapposizione: contemplazione/possesso fisico; il desiderio di Einheit und zartester Harmonie²⁶¹ dello Herz, persegue la propria via, non nel desiderio sensuale, ma nella contemplazione dell' “idea”

²⁶⁰ Così Stendhal spiega realisticamente il fenomeno dell'idealizzazione: «lasciate lavorare la testa di un amante per ventiquattr'ore, ed ecco cosa troverete. Alle miniere di sale di Salisburgo, si getta, nelle profondità abbandonate della miniera, un rametto d'albero spoglio a causa dell'inverno; due o tre mesi dopo lo si ritrae coperto di cristallizzazioni brillanti: i rami più piccoli, quelli che non sono più grossi della zampina di una cinciallegra, sono guarniti d'una infinità di diamanti, mobili e abbaglianti; è impossibile riconoscere il rametto primitivo» Stendhal, *Dell'amore*, p. 8 (ed. Garzanti 1982, trad. it. di Maddalena Bertelà).

²⁶¹ «E da quella sera seppi che, da qualche parte, mi sarebbe stato possibile trovare pacificazione al mio desiderio di unità e di delicatissima armonia [meinem Verlangen nach Einheit und zartester Harmonie. IV, p.84].» IV, p. 121.

di Gertrud²⁶². I temi A e B, per concludere, sono complementari: l'antitesi è, al loro interno, come “alternativa esistenziale” .

Sviluppo

«(i) Nella notte successiva a quella serata, per lungo tempo non riuscii ad addormentarmi. Non che mi tormentassero febbre e inquietudine, ma invece vegliavo e non cercavo il sonno perché sapevo di aver raggiunto la mia primavera e che il mio cuore, dopo lungo anelito ed errore e lunghe stagioni invernali, era adesso sulla via giusta. Nella mia camera penetrava a fiotti un pallido baluginio notturno: tutte le mete della vita e dell'arte apparivano limpide e prossime come alture spazzate dal föhn:

(a) avvertivo il suono (Klang) tante volte perduto e il ritmo segreto (geheimen Takt) della mia vita, a ritroso, senza lacune fino ai leggendari anni dell'infanzia (in die sagenhaften Kinderjahre). E quando mi provavo a trattenere, a condensare, a chiamar per nome tale fantastica lucidità e turgida pienezza di sentimenti (diese traumhafte Klarheit und gedrängte Fülle des Gefühls halten und verdichten und mit Namen nennen wollte), pronunziavo (b) il nome di Gertrud (den Namen Gertrud). (b) Con questo nome (mit ihm) sulle labbra mi addormentai, già verso mattina, e mi levai a giorno fatto fresco e ristorato, come dopo un lunghissimo sonno. Mi vennero allora alla mente i pensieri incresciosi degli ultimi tempi, e anche i pensieri superbi, e (a) mi avvidi (und ich sah) che cosa mi era mancato.»

Lo sviluppo è riflesso interamente nel Lied op. 5 ed entra in

²⁶² L'implicito riferimento culturale di Hesse, può ben essere svelato dalla seguente citazione:

«Nell'impeto delle progressioni cromatiche era il folle inseguimento d'un bene che sfuggiva ad ogni presa pur da vicino balenando [...]. La tremenda virtù del filtro operava su l'anima e su la carne dei due amanti già consacrati alla morte. Nulla poteva spegnere o lenire quell'ardore fatale: nulla fuor che la morte. Entrambi avevano tentato invano tutte le carezze, avevano raccolto invano tutte le loro forze per congiungersi in un abbraccio supremo, per possedersi ultimamente, per divenire un solo unico essere. I loro sospiri di voluttà si mutavano in singhiozzi d'angoscia. Un ostacolo infrangibile s'interponeva tra l'uno e l'altro, li separava, li rendeva estranei e solitarii. Nella loro sostanza corporea, nella loro persona vivente, era l'ostacolo [...] » Gabriele D'Annunzio, Trionfo Della Morte, cit., p. 344-345.

cortocircuito semantico con il II e III atto del Tristan und Isolde di Richard Wagner.

Questa parte della forma-sonata ha una struttura bipartita: introduzione iniziale che adopera il materiale introduttivo dell'esposizione, e lo sviluppo vero e proprio in forma binaria.

Lo sviluppo dell'introduzione (i) utilizza materiale tematico precedente e afferma la nuova condizione psicologica: la primavera del cuore rigenerato da Gertrud, la rinascita spirituale di Kuhn grazie al sentimento di amore. Questa sezione introduttiva colloca lo sviluppo in un luogo e tempo determinato: il silenzioso chiarore della notte che si diffonde all'interno della stanza di Kuhn. E' comune, nella letteratura romantica, il significato simbolico della notte come dissoluzione del corpo e unità delle anime amanti: la notte è simbolo, nel Tristan di Wagner, tra l'altro, dell'amplesso sessuale; in Hesse essa diviene metafora dell'amplesso ideale, dell'unione delle anime che si confondono nella melodia assoluta, nella «segreta legge dell'universo»²⁶³. E' metafora di un amplesso mistico tra il cuore di Kuhn e l' "idea di Gertrud". In questa sezione si presenta la contrapposizione: inverno/primavera. L'amore non genera inquietudine e febbre di voluttà bensì limpidezza e rinascita alla vita e all'arte.

Lo sviluppo dei due temi ha una struttura binaria: le sezioni sono a e b, dove la prima sezione (a) termina dove si apre la seconda sezione (b), e quest'ultima (b) si articola ritornando alla prima (a): dalla tonica alla dominante, dalla dominante alla tonica. Pertanto nella metafora del chiarore notturno si sviluppano i due temi: (a) Kuhn, "amando", ritrova quel suono e ritmo ancestrale già vissuto in die sagenhaften Kinderjahre : esso é (b) il Namen Gertrud;

²⁶³ «Non era forse la musica la segreta legge dell'universo, forse che i pianeti ed astri non danzavano secondo la sua armonia? [...] [War nicht Musik das geheime gesetz der Welt, gingen nicht die Erden und Sterne harmonisch im Reigen? IV, p.78].» IV, p. 114.

(b) il Namen Gertrud permea l'animo, ammonendolo dell'errore passato e svelando alla (a) coscienza di Kuhn il "Bene in sé" (il punto di arrivo dello sviluppo è già ripresa, a un grado più elevato, armonia in maggiore dopo un'armonia minore). L'unione ideale tra Kuhn e Gertrud, genesi del ricordo di una dimensione psicologica già vissuta nella «legendaria fanciullezza», anàmnese platonica²⁶⁴; essa è una condizione mentale di «fantastica lucidità e turgida pienezza dei sentimenti»²⁶⁵. Il conflitto proprio dello sviluppo è psicologico, articolandosi nella contrapposizione tra sentimento del presente e quello del passato; tra il grigiore del passato²⁶⁶ e la lucidità del presente.

Ripresa

«(I) Oggi (Heute) nulla più mi tormentava né mi procurava malumore e m'infastidiva, (C) avevo di nuovo nelle orecchie la grande armonia (die große harmonie) e rifacevo il sogno giovanile dell'accordo delle sfere (und träumte wieder meinen

²⁶⁴ «Dunque, -dice Socrate- se noi, prima di nascere, possedevamo questa conoscenza e, con la nascita, ne potemmo disporre, ne consegue che già prima e, poi, una volta nati, noi avevamo non solo il concetto di Eguale in sé e quello di Maggiore e di Minore, ma anche tutte le altre Idee. Perché il nostro discorso, ora, non vale solo per l'Eguale in sé ma anche per il Bello, per il buono, per il giusto, per il Santo, insomma per tutto ciò che noi, parlando, definiamo col termine di "realtà in sé", sia nelle questioni che poniamo che nelle risposte che diamo. Dunque necessariamente, di tutte queste realtà, noi dobbiamo averne avuto conoscenza prima di nascere. [...] se dopo aver perduto con la nascita questa conoscenza precedentemente acquisita, in seguito, con l'uso delle sensazioni, noi veniamo riacquistando le cognizioni che un tempo avevamo, ciò che noi chiamiamo imparare non consiste forse in un riacquisto di quel sapere che era già nostro? E se questo noi chiamiamo "reminiscenza", non diciamo bene? [...] la sapienza non è che reminiscenza.» Platone, Fedone, Garzanti, Torino, 1981, cap. XX p. 104, trad. di Nino Marziano.

²⁶⁵ IV, p. 123.

²⁶⁶ La condizione di errore in cui si è trovato Kuhn in precedenza, più che riferirsi ad una sterilità sentimentale, si può relazionare al suo iniziale tentativo di anteporre l'arte alla vita, peccando di orgoglio e superbia; dal desiderio di relazionarsi con il mondo attraverso l'arte e non attraverso la propria persona. Tuttavia il periodo di grigiore wagneriano, che genera il terzo tempo del Trio, non è del tutto chiaramente sviluppato nel romanzo. (cfr. IV, p. 114).

jugendtraum von Zusammenklang der Sphären). I miei passi e pensieri e respiri ripercorrevano la via di una melodia segreta (einer geheimen Melodie), la vita riacquistava un significato, e il remoto orizzonte era d'oro mattutino.»

Anche in questa sezione i due temi sono preceduti da una introduzione in cui è negato il malessere e il tormento esistenziale dopo l'unione ideale, al fine di affermare un benessere spirituale; la scrittura non è solo sintomo di un significativo contenuto psicologico. Mi spiego meglio: l'io narrante nello specificare uno stato d'animo che appartiene al passato del racconto, usa l'avverbio Heute; esso è un “oggi” atemporale che significa “allora” e “per sempre”. È una licenza poetica che attribuisce un valore di conoscenza trascendentale all'esperienza di amore. Il perdurare di quella condizione di letizia spirituale (propria dello sviluppo come dell'esposizione) oltrepassa il tempo, come una conquista immortale, assoluta ed eterna. Inoltre questo avverbio trova subito dopo, perfetta corrispondenza, perché adoperato correttamente dall'io narrante:

«Oggi (Heute), a ripensarci, tutto si è già fatto distante, lontano verso levante; ma qualcosa della luce di allora esiste tuttora sulle mie strade, sebbene non risplenda più così giovane e ridente; e oggi come allora (heute und damals) rappresenta il mio conforto, e mi fa bene nelle ore d'abbattimento, fugando la polvere dell'anima mia, pronunciare tra me il nome di Gertrud e pensare a lei, come mi venne incontro allora nella sala di musica (Musiksaal) di suo padre, leggera come un uccellino e confidenziale come un amico»²⁶⁷.

La luce di Gertrud, il “Bene in sé” immortale ed eterno, illumina lo Heute wie damals della vita di Kuhn; la ripresa quindi articola i due temi: lo Herz e il namen Gertrud, innalzati e sublimati all'essenza del mondo. L'essenza di Gertrud si è unita a quella di

²⁶⁷IV, p.125.

Kuhn: l'identificazione è la *große Harmonie*, il *meinen Jugendtraum von Zusammenklang der Sphären*, la *geheimen Melodie*, che guida l'io etico verso un futuro dorato; l'unione ideale delle anime ha generato in Kuhn una luce interna, che diviene guida nel buio della vita. Così, attraverso un idealismo di matrice platonica, Kuhn fuoriesce dal buio del giorno, da quell'anelito all'infinito «sino alla morte, per non morire di nostalgia»²⁶⁸, concependo in sé una luce immortale che rischiara la vita. Nella descrizione del trapasso dall'amore ideale a quello platonico (dallo sviluppo alla ripresa), Gertrud diviene strumento di conoscenza trascendentale dell'essenza del mondo che è *meinen Jugendtraum von Zusammenklang der Sphären*; in questo processo è implicito altresì, il trapasso dal wagnerismo all'intuizione dell'essenza della musica, di quella musica che appartiene all'età primeva dell'uomo. Dunque contro la notte luminosa del Tristan e la liberazione dalla vita, Kuhn oppone la luce eterna di “Amore”. Alla melodia infinita subentra la melodia assoluta²⁶⁹. Non è un caso che, dopo la notte di “Amore”, Kuhn incontri l'allegro e solare Teiser e con esso si ralleghi della vita:

«[...] come lui si rallegrava al pensiero della sua grande escursione di molte settimane, della libertà e della spensierata frequentazione con il sole, l'aria e la terra, io tornavo a rallegrarmi al pensiero di tutte le vie aperte alla mia vita, che mi stavano dinanzi illuminate da un giovane sole tutto nuovo (wie in einer jungen nagelneuen Sonne) e ch'io avevo intenzione di percorrere ben dritto, con occhi limpidi e cuore puro (mit hellen Augen und reinem Herzen)»²⁷⁰.

²⁶⁸ «In Sterben mich zu sehnen,/vor Sehnsucht nicht zu sterben!» Richard Wagner, *Tristan und Isolde*, III atto, cit., p. 327.

²⁶⁹ Cfr. sotto, cap. IX.

²⁷⁰ IV, p.124; [p.86].

VII.1. 2. Lied op.5²⁷¹

Estraendo la sezione dello sviluppo dalla struttura narrativa analizzata...

«(i) Nella notte successiva a quella serata, per lungo tempo non riuscii ad addormentarmi. Non che mi tormentassero febbre e inquietudine, ma invece vegliavo e non cercavo il sonno perché sapevo di aver raggiunto la mia primavera e che il mio cuore, dopo lungo anelito ed errore e lunghe stagioni invernali, era adesso sulla via giusta. Nella mia camera penetrava a fiotti un pallido baluginio notturno: tutte le mete della vita e dell'arte apparivano limpide e prossime come alture spazzate dal föhn: (a) avvertivo il suono tante volte perduto e il ritmo segreto della mia vita, a ritroso, senza lacune fino ai leggendari anni dell'infanzia. E quando mi provavo a trattenere, a condensare, a chiamar per nome tale fantastica lucidità e turgida pienezza di sentimenti, pronunziavo (b) il nome di Gertrud. (b) Con questo nome sulle labbra mi addormentai, già verso mattina, e mi levai a giorno fatto fresco e ristorato, come dopo un lunghissimo sonno. Mi vennero allora alla mente i pensieri incresciosi degli ultimi tempi, e anche i pensieri superbi, e (a) mi avidi che cosa mi era mancato.»

...evidenzio come la ripartizione in introduzione e sviluppo rifletta una doppia funzionalità: la prima disegna la scena di una opera lirica; la seconda è il corrispettivo “vissuto” del Lied. L'introduzione è una didascalia:

La notte successiva l'incontro con Gertrud; camera di Kuhn. Il pallido chiarore della notte illumina la stanza ove Kuhn veglia

²⁷¹ Del Lied op. 5, benché poche le informazioni relative allo stile musicale, sappiamo che contiene una modulazione dal minore al maggiore, e che è simile al *Lawinenlied*, la musica è dunque triste ma consolatoria e rasserenante, che adopera un linguaggio armonico classico. E' difficile ipotizzare un referente storico per quanto riguarda lo stile musicale, tuttavia esso si pone in antitesi con la musica tardo-romantica di Brahms o Wagner (V, p. 173; [p. 122]); ancora, la modulazione è sintomo di luminosità, non malinconica e wagneriana, ma classica: il presentimento di Kuhn non è la morte ma il sentimento che «la vita riacquistava un significato, e il remoto orizzonte era d'oro mattutino (IV, p. 124)».

insonne e pensa a Gertrud.

Segue l'aria:

Ich habe meine Kerzen ausgelöscht;
Zum offenen Fenster strömt die Nacht herein,
Umarmt mich sanft und läßt mich ihren Freund
Und ihren Bruder sein.

Wir beide sind am selben Heimweh krank;
Wir senden ahnungsvolle Träume aus
Und reden flüsternd von der alten Zeit
In unsres Vaters Haus²⁷².

Passiamo ad un confronto tra il Tristan und Isolde e il Lied “Ich habe meine Kerzen ausgelöscht” op.5.

La didascalìa evoca una analogia con il Tristan

«Giardino con alti alberi davanti alla stanza d'Isotta, alla quale conducono lateralmente alcuni gradini. Chiara, deliziosa notte estiva. Nella porta aperta sta infitta una fiaccola accesa (eine brennende Fackel). -Fanfare di caccia. Brangania, sui gradini della stanza, spia il rumore della caccia che si fa sempre lontano. Le si avvicina, dalla stanza, Isotta, in agitato ardore.»²⁷³.

Sono presenti alcune similitudini: la notte, la stanza, e l'amore.

-v.1 : In questo primo verso c'è tutta la paura di spegnere “il lume” della coscienza «che rivela il peccato»²⁷⁴. Per intendere meglio il verso possiamo richiamare l'inizio del secondo atto del Tristan und

²⁷² Questo Lied è stato analizzato nel cap. IV.2., in relazione alla dedica, ora è necessario metterlo in relazione all'amore per Gertrud. La traduzione del testo è la seguente: «Ho spento le mie candele:/ Dalla finestra aperta entra la notte a fiotti,/ Soavemente mi abbraccia e mi persuade/ Ad essere suo amico e suo fratello./ Entrambi infermi dello stesso anelito/ Inviando messaggi di sogni presaghi,/ E bisbigliando parliamo degli antichi/ Tempi, nella casa del Padre.» IV, p. 125-126 [IV, p. 87].

²⁷³(Richard Wagner,Tristano e Isotta, II atto, cit., p. 301)

²⁷⁴« Der Gefahr leuchtendes licht,/ nur heute, heut'! / die Fackel dort lösche nicht! » R. Wagner, Tristan und Isolde, atto II, cit., p.304.

Isolde.

«Isolda non udiva se non i suoni che le fingeva il suo desiderio [...]. Tutte le sommesse voci, tutte le tenui lusinghe avvolgevano l'anelante, le suggerivano la prossima ebbrezza; mentre invano Brangania ammoniva, supplicava, nel terrore del suo presentimento. «Oh lascia che risplenda la fiaccola protettrice! lascia che la sua luce ti mostri il pericolo!» Nulla valeva a rischiarare la cecità del desiderio.»²⁷⁵

«Isolde
[...]
Die Leuchte,
und wär's meines Lebens Licht, -
lachend
sie zu löschen zag ich nicht!
Sie wirft die Fackel zur Erde, wo sie allmählich verlischt. [...]»²⁷⁶

Kuhn, pronto ad incontrare l' "Amore", spegne la fiaccola della coscienza, deponendo ogni protezione e difesa dal «peccato», così come Isolde.

-v.2-5 : La notte, con il suo chiarore, penetra nella stanza e si unisce, amica e fraterna, a Kuhn con un amplesso soave. L'unità delle anime si realizza a livello ideale nella loro comunione fraterna. Kuhn e Gertrud infatti sono entrambi accomunati da una reciproca affinità di sentire, che rende subito spontaneo un rapporto di amicizia ed una ideale comunione spirituale²⁷⁷. Evidenzio quindi un'altra analogia che contiene tuttavia una differenza sostanziale: l'amplesso di Kuhn è spirituale, quello di Tristano ben diverso:

²⁷⁵ Gabriele D'Annunzio, *Trionfo Della Morte*, cit., p. 343.

²⁷⁶ «Isotta: [...] Il lume /-e fosse la luce della mia vita-/ ridendo/ non esito a spegnerlo! Getta a terra la fiaccola, dove a poco a poco si spegne. [...]» Richard Wagner, *Tristan und Isolde*, cit., p. 304.

²⁷⁷ «Anche lei avvertì immediatamente in me la risonanza schietta ed amicale della propria indole, e fin dal primo istante ebbe la tranquilla fiducia di potersi manifestare a me senza dissimulazione alcuna, senza dover essere fraintesa né veder tradita la propria confidenza» IV, p. 122.

«[...] Isolda gittava a terra la fiaccola; offriva la sua vita e quella dell'Eletto alla notte fatale; entrava con lui nell'ombra per sempre. Allora il più inebriante poema della passione umana si svolgeva trionfalmente come in una spira attingendo le sommità dello spasimo e dell'estasi. Era la prima stretta frenetica, mista di gaudio e d'angoscia, in cui le anime avidi di confondersi incontravano l'ostacolo impenetrabile dei corpi. [...]. Era l'odio verso la luce ostile, verso il perfido giorno che acuiva la pena, che suscitava tutte le fallaci apparenze, che favoriva l'orgoglio ed opprimeva la tenerezza. Era l'inno alla notte amica, all'ombra benefica, al divino mistero ove s'aprivano le meraviglie delle visioni interiori, ove s'udivano le lontane voci dei mondi, ove fiorivano ideali corolle su steli inflessibili.»²⁷⁸

«Tristan
O nun waren wir
Nachtgeweihte!
[...]
Wer des Todes Nacht
liebend erschaut,
[...].
In des Tages eitlem Wähnen
bleibt ihm ein einzig Sehnen,-
das Sehnen hin
zur heil'gen Nacht,
wo urewig,
einzig wahr
Liebeswonne ihm lacht!
(Tristan zieht Isolde sanft zur Seite auf eine Blumenbank nieder,
senkt sich vor ihr auf die Knie und schmiegt sein Haupt in Ihren
Arm.) »²⁷⁹

La conseguenza della diversità di amore è che Tristano vede già nella notte, la morte; per Kuhn invece una nuova luce, nata nella

²⁷⁸ Gabriele D'Annunzio, *ibidem*, p. 343 e ss.

²⁷⁹ «-Tristano: Oh, fummo allora/ votati alla notte! [...]. Chi amoroso osserva/ la notte della morte, [...]. Nel vano sogno del giorno/ gli resta un'unica brama-/ la brama/ della sacra notte,/ dove dall'eternità,/ unicamente vera/ la gioia d'amore gli ride! (Tristano dolcemente trae Isotta di lato su una aiuola fiorita, s'inginocchia davanti a lei e le appoggia la testa sul braccio.)» Richard Wagner, *ibidem*, p. 310.

notte, rischiarerà il buio del giorno²⁸⁰.

-v. 5 : L'anelito è il medesimo sia per Kuhn sia per Gertrud: anelito all'infinito, liberazione dalla materia, aspirazione all' "Unità": amore. Simile, ma differente negli esiti, a quello di Tristano e Isolda.

«Beide
sink hernieder,
Nacht der Liebe,
gib Vergessen,
dass ich lebe;
nimm mich auf
in deinen Schoss,
löse von
der Welt mich los!

Tristan
Verloschen num
die letzte Leuchte;
[...]²⁸¹

«Nell'impeto delle progressioni cromatiche era il folle inseguimento d'un bene che sfuggiva ad ogni presa pur da vicino balenando. [...]. Un motivo simbolo dell'eterno desiderio eternamente esasperato dal possesso fallace [...]. Nella carezza medesima essi riconoscevano l'impossibilità di trascendere il limite materiale dei loro sensi umani.»²⁸²

La liberazione della coppia di amanti è la morte; in Hesse, l'amplesso ideale della notte guida la coscienza di Kuhn verso regioni sepolte nella memoria, sanando la ferita dell'insoddisfazione nella comunità esclusivamente ideale delle anime stanche che, amandosi, risuonano enarmonicamente, presentando la comune

²⁸⁰ «Io tornavo a rallegrarmi al pensiero di tutte le vie aperte alla mia vita, che mi stavano dinanzi illuminate da un giovane sole tutto nuovo e ch'io avevo intenzione di percorrere ben dritto, con occhi limpidi e cuore puro» IV, p. 124.

²⁸¹ «-Entrambi: Oh scendi quaggiù,/ notte dell'amore,/ dona oblio,/ sì ch'io viva;/ accogliami nel tuo grembo/ liberami/ dal mondo! -Tristano: Ora spente/ l'ultime luci; [...].» Richard Wagner, *ibidem*, p. 310.

²⁸² Gabriele D'Annunzio, *ibidem*, p. 344 e ss.

origine²⁸³.

-v. 6-8 : il meinen Jugendtraum vom Zusammenklang der Sphären²⁸⁴ è il sogno presago di una nuova vita, illuminata da un nuovo sole. Benché seguirà nel romanzo il fallimentare tentativo di unione fisica con Gertrud, l'unione ideale fa rinascere nel protagonista una inestinguibile luce, capace di dare significato alla vita. I «sogni presaghi» di Tristano sono altri, benché nati dal medesimo anelito:

«Tristan
(ein wenig das Haupt erhebend)
Lass den Tag
dem Tode weichen!
[...]
Tristan zieht, mit bedeutungsvoller Gebärde, Isolde sanft an sich.

Tristan
So starben wir,
um ungetrennt,
ewig einig
ohne End',
ahn' Erwachen,
ohn' Erbagen,
namenlos
in Lieb' umfangen,
ganz uns selbst gegeben,
der Liebe nur zu leben!»²⁸⁵

«Una nuova estasi rapiva i due amanti e li sollevava alla soglia del meraviglioso impero notturno. Essi pregustavano già la beatitudine

²⁸³ «[...] una felicità stupita mi portava e m'innalzava al di sopra della consapevolezza di ciò ch'era l'amore. Non era un sentimento nuovo, ma soltanto una decisiva chiarificazione di antichissimi presentimenti, era il ritorno in una patria antica [in ein altes Vaterland. IV, p. 82]» IV, p. 119.

²⁸⁴ IV, p. 125; [p. 85].

²⁸⁵ «Tristano (alzando un pò la testa): lascia che il giorno/ceda alla morte! [...] (Tristano, con gesto espressivo, attira a sé dolcemente Isotta) Tristano: Così morimmo,/perché, inseparati,/in eterno uniti/senza fine,/senza risveglio,/senza sospetto,/senza nome,/ in preda all'amore,/ consacrati a noi stessi,/ vivessimo solo all'amore! » Richard. Wagner, ibidem, p. 312 e ss.

del dissolvimento, si sentivano già liberati dal peso della persona, sentivano già la loro sostanza sublimarsi e fluttuare diffusa in una gioia senza fine. [...] Sotto la minaccia del giorno, si sprofondavano sempre più in quell'ombra ove non poteva giungere mai bagliore di crepuscolo. «Che in eterno la notte ci avvolga!» E un turbinio di armonie li avvolgeva, li serrava nelle sue spire veementi, li trasportava nella remota plaga invocata dal loro desiderio, là dove nessuna angoscia opprimeva l'impeto dell'anima amante, oltre ogni languore, oltre ogni dolore, oltre ogni solitudine, nell'infinita serenità del loro sogno supremo.»²⁸⁶

-v.8 : In unsres Vaters Haus .La «casa del padre» non è rappresentata dalla languida melodia che, nel dramma wagneriano, il pastore modula con la zampogna, bensì dal sogno der Sphärenharmonie²⁸⁷, la “Musica dell'unità”.

«E il suono della zampogna pastorale risvegliava le immagini confuse della vita trascorsa, delle cose perdute nella notte dei tempi. [...] Il pastore modulava nella fragile canna la melodia imperitura, trasmessagli dai padri a traverso i tempi; ed era senza inquietudine nella sua inconsapevolezza. [...] Il pastore inconsapevole soffiava, soffiava nella sua canna. L'aria era quella, le note erano sempre le stesse: parlavano delle lontane cose perdute.»²⁸⁸

Kurwenal
Nun bist du daheim, daheim zu Land:
im echten Land,
im Heimatland;
[...]
Tristan
(nach einem kleinen Schweigen)
Dünkt dich das?
Ich weiss es anders,
doch kann ich's dir nicht sagen.
Wo ich erwacht,-

²⁸⁶Gabriele D'Annunzio, ibidem, p. 345 e ss.

²⁸⁷ «Di tutte le immaginazioni d'estasi pura, che popoli e poeti abbiano sognato, la più alta e intima mi è sempre apparsa quella dell'ascolto dell'armonia delle sfere (der Sphärenharmonie)» I, p. 20.

²⁸⁸Gabriele D'Annunzio, ibidem, p. 347.

weilt' ich nicht;
[...]
Ich war
wo ich von je gewesen,
wohin auf je ich geh':
im weiten Reich
der Weltennacht.
[...]
Die alte Weise
sagt mir's wieder:
mich sehnen- und sterben!
Nein! Ach nein!
So heisst sie nicht!
Sehnen! Sehnen!
Im Sterben mich zu sehnen,
vor Sehnsucht nicht zu sterben!²⁸⁹
[...]

Tristano muore congiungendosi alla melodia infinita, Kuhn vive congiungendosi idealmente all'armonia cosmica del "Tutto", alla melodia assoluta.

VII.2. Kuhn e Gertrud.

La musica è unità, non metamorfosi e molteplicità, ma essa per nascere deve morire, risorgere dalle ceneri del mondo occidentale la cui cultura è in inesorabile tramonto.

Kuhn, dopo aver conosciuto Gertrud, entra "in deriva", nega il proprio centro e si getta nelle fiamme della passione di amore perché in essa è un altro Kuhn, il desiderio sensuale votato all'unità;

²⁸⁹«Cuvernaldo: Ora sei a casa, nella tua terra:/ nella vera terra, nella patria; [...] -Tristano (dopo un breve silenzio): Questo tu credi?/ Io so altrimenti/ ma non posso dirtelo./ Dove mi sono destato -/ non soggiornai [...]. Io ero/ là dove ero da sempre stato,/ là dove per sempre vado:/ nel vasto regno/ della notte universale [...]. L'antica melodia/ me lo dice ancora:/ bramare - e morire!/ No! Ah no!/ Non dice così!/ Bramare! Bramare!/ Per bramare sino alla morte,/ per non morire di nostalgia! [...]» Richard Wagner, *ibidem*, III atto, p. 323 e ss.

anelito al sublime.

L'amore sentimentale fa il suo ingresso con tutta la sua carica di passione e sensualità mentre Kuhn e Gertrud eseguono privatamente due dei Lieder op.2.

L'incontro per il compositore è sconvolgente, tempesta dei sensi, irrequietudine che vuole possedere la donna, polo attrattivo del suo intero essere. Il «nome di Gertrud» aveva trasformato Kuhn in uccello che vola tra le «alture spazzate dal föhn»; Gertrud, al contrario, lo muta in bufera e tempesta, nella melodia del Trio, eseguita dal suono «profondo e caldo»²⁹⁰ del violoncello.

L'incontro musicale tra i due protagonisti è narrativamente strutturato come sovrapposizione di pensiero e musica; quest'ultima, elusa e del tutto ignorata dalla scrittura, è sostituita tuttavia dalla struttura narrativa del pensiero di Kuhn, musicalmente organizzato. La musica dei Lieder, come abbiamo visto, possiede delle caratteristiche proprie²⁹¹ ma la coscienza di Kuhn è sconvolta da un'altra nuova musica: quella del desiderio e della passione, lacerata dalla luce del canto e dalla tempesta armonica e ritmica del pianoforte. L'articolarsi della narrazione, che esprime la soggettività turbata del compositore, è paragonabile al sovrapporsi conflittuale, ma consonante, della scrittura pianistica tempestosa e cupa, alla melodia del soprano, leggera ma seducente. La scrittura in tal modo diviene melodia, armonia e ritmo; nel susseguirsi diacronico del periodo letterario, si evoca la contemporaneità emotiva dell'evento, come se si ascoltasse un Lied romantico ove il canto seducente è accompagnato da armonie e ritmi irrequieti e mossi. Così la descrizione, dopo un incipit introduttivo si slancia in questo parallelo psicologico tra canto e accompagnamento musicale: la melodia subordina a sé l'armonia,

²⁹⁰ IV, p. 119.

²⁹¹cfr. supra, IV.

tuttavia l'una è ritmicamente calma e serena, l'altra tormentata e irrequieta. Hermann Hesse costruisce un duetto di pensieri ed emozioni che si sostituisce all'evento musicale e finisce per diventare esso stesso musica, romantica e lacerante.

Analizziamo il seguente passo (IV, pp. 130-132; [pp. 90-92]). Possiamo creare una analogia con la scrittura propria della liederistica romantica. Il canto che è melodia, influenza e determina l'armonia e il ritmo del pianoforte. I termini del parallelo sono: Gertrud, la voce solista (A) e Kuhn, pianista accompagnatore (B).

«(i) Andammo al pianoforte (Flügel), e lei mi porse la musica (Noten) finemente trascritta dalla sua sottile mano di donna. Iniziai sommessamente (leise) l'accompagnamento (Begleitung) per poterla udire bene. (A) Gertrud cantò il Lied, e poi il secondo, (B) ed io me ne stavo seduto ad ascoltare e udivo la mia musica trasformata e come stregata.»

Questa sezione è composta da una introduzione pianistica (i) e dal ricordarsi delle due voci (A e B) alla melodia. A è la voce guida, B è da questa dipendente: melodia e armonia, voce e pianoforte.

«(a) Cantava con una voce, leggera come piuma, deliziosamente fluida, ed era la cosa più bella che io avessi mai udito in vita mia. (b) Dentro di me, però, la voce penetrava come l'uragano sciroccale dentro una valle innevata, ed ogni suono strappava via un velo dal mio cuore: (a) sicché mentre ero beato e credevo di librarmi in aria, (b) ero costretto a lottare e a impietrami perché avevo gli occhi pieni di lagrime, che minacciavano di offuscarmi le note.

(a) Avevo creduto di sapere che cosa sia amore, e m'ero apparso saggio, e confortato avevo mirato con occhi nuovi il mondo avvertendo un interesse più intenso e partecipe per la vita nel suo insieme. (b) Ora era diverso, ora non vi era più lucidità, conforto e serenità ma invece tempesta e fiamma; ora il mio cuore donava tutto se stesso, esultando e tremando, non voleva sapere più nulla della vita ma soltanto ardere dentro la propria fiamma.»

La melodia (a) si distende battuta per battuta, accompagnata armonicamente dalla contrapposizione ritmica del pianoforte (b).

«(b) Se qualcuno, adesso, mi avesse chiesto che cosa mai fosse l'amore, avrei creduto di saperlo e avrei anche potuto dirlo, ma con espressioni di cupo e rovente ardore. (a) Intanto, al di sopra di tutto, si librava la voce leggera e beata di Gertrud: sembrava inviarmi lieti richiami e desiderare soltanto la mia gioia, eppure s'involava da me verso spazi eccelsi e lontani, irraggiungibile e quasi estranea.»

Ad un certo punto le parti si invertono: il pianoforte canta lo struggimento d'amore, la voce del soprano, con note lunghe e alte, si allontana divenendo come irraggiungibile e lontana, in pianissimo. L'intero articolarsi tra accompagnamento passionale e concitato, e canto seducente e leggero, conduce ad una nuova consapevolezza in Kuhn:

«Oh, adesso so come stavano le cose. (a) Se lei cantava, era gentile, animata da buone intenzioni nei miei riguardi, non era questo che io desideravo. (b) Se non fosse stata mia interamente e per sempre, soltanto mia, la mia vita sarebbe stata vana, e ogni bontà e tenerezza e autenticità dentro di me non avrebbero avuto alcun senso. [...]»

Gertrud e Kuhn rimangono divisi a termine del Lied, come due sentimenti inconciliabili tra loro: amicizia e amore.

Unendo la linea melodica della voce (A) e la parte musicale del pianoforte (B), ricaveremo due linee, di per sé coerenti, come se fossero le righe musicali di una scrittura per voce e pianoforte. L'intera sezione dunque si può leggere in senso verticale e sincronicamente, seguendo la corrispondente numerazione dei periodi. I periodi racchiusi dalle parentesi quadre sono considerate come interventi solistici del pianoforte. Il periodo sottolineato, nella parte del pianoforte, individua il punto in cui la parte pianistica

evidenzia la melodia del canto, mentre quest'ultimo esegue, non proprio un accompagnamento, ma una parte subordinata al pianoforte, note lunghe ed alte (apportando lievissime modifiche riguardo le maiuscole avremo quanto é possibile verificare sotto, p. 149).

Nella memoria di Kuhn riecheggia la musica della passione, irresistibile onda sonora che crescendo tende ad esplodere nella sua mente. La descrizione dello stato confusionale è paragonabile a quelle fantasie immaginate da Hesse, durante l'ascolto di un concerto²⁹². In tal maniera potremmo paragonare il seguito della narrazione del romanzo, ad una suggestiva impressione dell'autore, dopo l'ascolto dell'esecuzione di una musica simile al duetto sopra ricostruito.

«[...] me n'andavo sopra nubi tempestose attraverso cieli ondeggianti e mugghianti, parlavo con la bufera, e da lontananze infinite udivo venire suoni di seduzione (Betörendes Klingen); era una voce femminile limpida, acuta, leggera e fluttuante come una piuma (das war eine helle, hohe, vogelleicht schwebende Frauenstimme), e sembrava assolutamente pura di pensieri e bufere umane, eppure pareva recasse in sé tutta la selvaggia dolcezza della passione (wilde Süßigkeit der Leidenschaft).»

Componendo l'intera sezione narrativa avremo: da una parte gli esecutori e la partitura, dall'altra lo spettatore con i suoi ricordi dell'esecuzione e le sue emozioni.

Voce: «(i) Andammo al pianoforte, e lei mi porse la musica

²⁹²Cfr. Hermann Hesse, Musik (trad. it. Musica, in l'arte dell'ozio, cit., p. 213). Scritto nel 1913. Prima pubblicazione in "Vossinsche Zeitung", del 23.6.1918.

finemente trascritta dalla sua sottile mano di donna. Iniziai sommestamente l'accompagnamento per poterla udire bene]. 1) Gertrud cantò il Lied, e poi il secondo, 2) cantava con una voce, leggera come piuma, deliziosamente fluida, ed era la cosa più bella che io avessi mai udito in vita mia. [sicché mentre] 3) ero beato e credevo di librarmi in aria, 4) avevo creduto di sapere che cosa sia amore, e m'ero apparso saggio, e confortato avevo mirato con occhi nuovi il mondo avvertendo un interesse più intenso e partecipe per la vita nel suo insieme. 5) Intanto, al di sopra di tutto, si librava la voce leggera e beata di Gertrud: sembrava inviarmi lieti richiami e desiderare soltanto la mia gioia, eppure s'involava da me verso spazi eccelsi e lontani, irraggiungibile e quasi estranea. [Oh, adesso sapevo come stavano le cose]. 6) Se lei cantava, era gentile, animata da buone intenzioni nei miei riguardi, non era questo che io desideravo.»

Pianoforte: «[(i) Andammo al pianoforte, e lei mi porse la musica finemente trascritta dalla sua sottile mano di donna. Iniziai sommestamente l'accompagnamento per poterla udire bene]. 1) Ed io me ne stavo seduto ad ascoltare e udivo la mia musica trasformata e come stregata. 2) Dentro di me, però, la voce penetrava come l'uragano sciroccale dentro una valle innevata, ed ogni suono strappava via un velo dal mio cuore: [sicché mentre] 3) ero costretto a lottare e a impietrami perché avevo gli occhi pieni di lagrime, che minacciavano di offuscarmi le note. 4) Ora era diverso, ora non vi era più lucidità, conforto e serenità ma invece tempesta e fiamma; ora il mio cuore donava tutto se stesso, esultando e tremando, non voleva sapere più nulla della vita ma soltanto ardere dentro la propria fiamma. 5) Se qualcuno, adesso, mi avesse chiesto che cosa mai fosse l'amore, avrei creduto di saperlo e avrei anche potuto dirlo, ma con espressioni di cupo e rovente ardore. [Oh, adesso sapevo come stavano le cose]. 6) Se non fosse stata mia interamente e per sempre, soltanto mia, la mia vita sarebbe stata vana, e ogni bontà e tenerezza e autenticità dentro di me non avrebbero avuto alcun senso.»

VII.3. Der Kuß

La nascita dell'amore sentimentale provoca un cambiamento significativo nella vita di Kuhn; egli, ardente di amore, lascia il lavoro in orchestra²⁹³ e si lancia nella composizione di una Opera il cui libretto gli viene offerto per via epistolare dal poeta Hans H²⁹⁴; ancora in abbozzo, esso rappresenta «una piccola, ardente commedia d'amore in versi»²⁹⁵. Durante la primavera, infiammato d'amore, intraprende subito la scrittura musicale del Liebesspiel, destinato ad accogliere i suoni impetuosi e seducenti di quella medesima passione in cui si sarebbe immerso nella vita²⁹⁶. Con la completa collaborazione e complicità di Gertrud, scrive la parte per soprano²⁹⁷: una musica limpida, serena, chiara in corrispondenza con il suo ideale di donna, rispecchiato in Gertrud. Tuttavia l'unione tra i due protagonisti vive solo nell'illusione dell'arte: illusione si crea in Kuhn il quale, ardendo d'amore, riporrà ogni speranza e significato della propria vita nella bella donna. Essi vivono nella finzione dell'arte una completa unione ideale, di pensiero ed emozioni, ma nella vita non ci sarà spazio per l' "amore spirituale". Kuhn idealmente attratto da Gertrud, prova il desiderio e la fiamma della passione di amore. Gertrud invece concepisce solo una

²⁹³«...in teatro avevo preso ferie per malattie...» IV, p. 134.

²⁹⁴Cfr. supra, cap. IV.

²⁹⁵«...ein kleines, glühendes Liebesspiel in Versen...» [IV, p. 93].

²⁹⁶«[...] me ne andai attorno con quei versi nella testa, e li suonai sul violino giorno e notte, e ben presto corsi da Gertrud. «Lei deve aiutarmi» proclamai. «Sto scrivendo un'opera (eine Oper). Ecco qui tre pezzi (drei Stücke) composti per la sua voce. Vuole guardarli? e poi cantarmeli?» Gertrud ne fu lieta, si fece raccontare tutto, sfogliò la musica e promise d'impararla presto. [...] io andavo intorno ebbro d'amore e di musica (trunken von Liebe und Musik) [...].» IV, p. 134. [p. 93].

²⁹⁷«Io le portavo fogli di musica (Noten) che lei imparava e mi cantava; io la interpellavo, le facevo ascoltare tutto, e lei ardeva con me, studiava e cantava, elargiva consigli e aiuto, e trovava in quel segreto e in quell'opera in formazione (an dem entstehenden Werk), che apparteneva a noi due, un fecondo piacere.» IV p. 134. [p. 93].

comunione di sentimenti e idee, non certo fisica²⁹⁸. Così se ella è complice solo nell'arte, Kuhn vede nell'unione con Gertrud una possibilità di vita oltre l'arte, oltre la musica. Infine la donna non corrisponde l'amore di lui, ed egli giungerà per essa a rifiutare la propria individualità²⁹⁹.

Se l'unione nella vita non si realizzerà mai, tuttavia il fascino della musica crea, tra i due, momenti di reciproca e intensa commozione: allora la finzione dell'arte conquista la coppia. Il bacio (der Kuß) che i due si daranno è l'ultimo atto della nascita di un amore: oltre non si andrà, e la musica di Kuhn si limiterà ad esprimere tutto il desiderio di una vera e reale comunione mancata. In esso è l'inizio di una più forte illusione e al tempo stesso termine dell'affascinante complicità artistica. Gertrud, al di fuori della finzione artistica, non andrà al di là di un sentimento di amicizia; Kuhn estenderà la finzione alla vita, illudendosi di un amore mai corrisposto. L'amore per Gertrud suscita desiderio di unità: musica romantica, anelito all'infinito verso quello "amore spirituale", che non avrà il suo linguaggio perché non vissuto nell'esperienza. Così l'itinerario esistenziale e musicale di Kuhn viene spezzato da un amore mancato: la liberazione dal desiderio tuttavia non sarà la morte ma l'abdicazione dalla vita, l'idea di una musica assoluta³⁰⁰ e il silenzio.

La narrazione del momento del bacio (IV, pp. 135-136; [p. 94]) è l'apice del rapporto tra Kuhn e Gertrud: essa è strutturata in

²⁹⁸ «[...] lavoravamo alla medesima opera (am selben Werk), sia per lei che per me era un fiorire di maturate energie giovanili, una felicità e un incanto in cui ardeva invisibile la mia passione. Lei non faceva distinzione tra la mia opera e me, amava entrambi ed era nostra, e anche per me amore e lavoro, musica e vita non erano più separabili. [...] ignoravo se fosse l'opera mia o il mio amore a sospingermi e ad elevarmi.» IV, p. 135. [p. 93].

²⁹⁹ «[...] avrei dato la mia musica e tutto quello che aveva vita in me per una gamba diritta e un'indole allegra e spigliata» V, p. 138.

³⁰⁰ Cfr. sotto, cap. IX.

forma-sonata, ove si distingue una introduzione, esposizione, sviluppo e ripresa.

Introduzione

«Periodi del genere non durano a lungo. Già s'appressava la fine...».

La frequenza artistica tra i due sta per giungere alla fine e con il cessare di essa, il cuore di Kuhn potrebbe perdere il suo bene.

Esposizione

«[...] (A) la mia fiamma guizzava di nuovo indivisa in ciechi desideri d'amore, quando eccomi un giorno seduto al piano in casa di lei mentre (b) cantava l'ultimo atto della mia opera (den letzten Akt meiner Oper), nella quale il ruolo di soprano (Sopranrolle) era ormai compiuto. (B) Cantava così stupendamente, (a) ed io pensavo a quei giorni roventi il cui splendore già sentivo smorire, mentre (B) Gertud tuttora si librava nelle sue cime più eccelse, (a) ed io avvertivo giungere ineluttabilmente giorni diversi, più freddi.»

I due temi sono antitetici fra loro: (A) la passione di amore di Kuhn che si vede sfuggire la possibilità di alimentare la sua fiamma; (B) il canto libero e chiaro di Gertrud. La struttura dell'esposizione potrebbe far pensare alla presenza di due strumenti solistici: pianoforte e violino. Infatti A subordina a sé b, e B è accompagnato da a. Dapprima il pianoforte espone il suo tema, subordinando a sé la parte del violino; poi il violino espone la sua melodia e il pianoforte, adoperando la struttura ritmica del suo tema, ne accompagna il canto. L'esposizione infine si conclude con una coda (B-a). I temi sono antitetici tra loro e la sonata si rivela avere una struttura tipicamente romantica.

Sviluppo

«(Ba) Lei mi sorrise, allora, e si chinò su di me per via della musica , e notò l'afflizione del mio sguardo: mi guardò interrogativamente. [Io tacevo e] (Ich schwueg und) (Ab) mi levai in piedi, presi con infinita cautela tra le mie mani il suo viso, baciai la fronte e la bocca e mi risedetti. Gertrud lasciò fare tutto, in silenzio (Sie ließ alles still) quasi con solennità, senza sorpresa e disappunto, (Ba) e scorgendo lagrime nei miei occhi, passò la sua cara mano sui miei capelli e la fronte e la spalla, per acquetarmi.»

Il conflitto fra i due temi culmina con il bacio: Il violino intraprende un intimo dialogo con il pianoforte (Ba); dopo una breve pausa è il pianoforte (Ab) che, deciso ma dolce, accarezza il tema del violino trasfigurandolo in respiro, desiderio, bacio. Nel frattempo, Il violino senza enfasi; ma in silenziosa solennità, segue il tema del pianoforte, fino ad (Ba) accarezzarlo e trascenderlo delicatamente in sentita tenerezza; lo sviluppo termina tra le lacrime della parte pianistica e il caldo vibrare del violino.

Ripresa

«(A) Continuai poi a suonare, (B) e lei cantò, e (c) il bacio (der Kuß) e quella ora singolare rimasero senza commento, ma in dimenticabili, tra noi due, come un nostro supremo segreto».

Si riprendono i due temi, come l'esposizione, tuttavia amalgamati da una nuova emozione (c).

VII.4. Conclusione I.

Abbiamo ripercorso il sentimento di amore di Kuhn, nel suo vario manifestarsi: da quello ideale, attraverso l'amore ardente, alla nascita dell'illusione di essere corrisposto nei sentimenti e di

trovare nella quotidianità, «pacificazione al mio desiderio di unità e di delicatissima armonia»³⁰¹.

L'amore ha fatto il suo graduale ingresso nella storia sempre accompagnato dalla musica, sia quella suonata, sia quella silenziosa dell'animo. L'esecuzione del Trio per archi op.4 in casa Imthor è complice della nascita dell'attrazione, del desiderio e quindi dell'amore: la sua musica inoltre contiene una ipotesi, tutta psicologica, di storia dell'armonia, sino alla negazione della melanconia wagneriana. La coscienza di Kuhn ha vissuto, come teoria psicologica della musica, i vari stadi dell'amore.

L'itinerario esistenziale ripercorrerà le tappe della codificazione musicale. La prima è subito l'amore ideale o platonico per Gertrud, narrato con una struttura di scrittura analoga a quella musicale della forma-sonata. L'esperienza dell'amore ideale conduce Kuhn a conoscenze trascendentali, alla percezione, anche se teorica, dell'«armonia delle sfere». L'idea di una musica assoluta diviene a sua volta la “tesi” di un ulteriore sviluppo dialettico che sarà privo della sua naturale “sintesi”: la musica dell' “armonia delle sfere”. L'amore ideale ispira Kuhn alla composizione del Lied op.5 e il linguaggio wagneriano viene trasceso da una semantica spirituale. Anche la scrittura che narra dell'occasione esistenziale riflessa nel Lied, è organizzata in forma binaria.

L'itinerario esistenziale prosegue con l'amore sentimentale ovvero la passione ardente e sensuale. Anch'essa è parallela ad un evento musicale ed anch'essa segue, nella scrittura, una struttura analoga alla partitura romantica di un lied per canto e pianoforte. La scrittura diviene rigo musicale così come la descrizione della notte insonne di “amore” era divenuta didascalia di una opera lirica. Infine il tragitto per le vie dell'amore tocca il suo culmine con il dolce bacio di Kuhn a Gertrud: intimo comune segreto e fonte di

³⁰¹ IV, p. 121; [p. 84].

illusione. La composizione della parte per soprano dell'opera lirica termina con il bacio, immerso nella finzione dell'evento musicale: esso oltre ad essere descritto, impregna di sé la struttura stessa della scrittura letteraria.

Non è azzardato pensare che la trama della Oper di Kuhn, mai chiaramente svelata da Hesse, sia contenuta tutta, poesia e musica, in questa metà del quarto capitolo del romanzo, che è esso stesso ein kleines Liebesspiel.

Da questa parte del romanzo possiamo ricavare lo scheletro della Oper tratta da Kuhn da un Liebesspiel di Hans H. e di cui noi dal romanzo non abbiamo cenni sul contenuto. L'Oper è divisa in tre atti divisi in due scene ciascuno.

Il primo atto è preceduto da una Ouvertüre:

Atto primo, Prima scena, sala di ricevimento: “In un salotto musicale della cittadina di R., il giovane compositore, esegue un suo Trio per archi; la vista della giovane cantante, bella e affascinante lo attrae prepotentemente infiammandolo d'amore. Seconda scena, stanza del compositore: “La notte successiva l'incontro con la cantante; camera del compositore. Il pallido chiarore della notte illumina la stanza ove il compositore veglia insonne e pensa alla cantante amata. Segue l'aria di "amore”.

Atto secondo, Scena prima, ricevimento musicale: “il compositore frequenta spesso la casa della cantante e ad essa racconta la propria vita, con sentimento fraterno, cercando di dissimulare l'attrazione erotica che prova nei suoi confronti.” “Duetto. I due protagonisti eseguono insieme due Lieder . Al canto limpido e sereno della donna si contrappongono i pensieri ardenti d'amore e passione di lui. Scena seconda, di notte. “Dopo l'incontro sconvolgente per i sensi, il compositore trascorre la notte in piena inquietudine vagando per la città, passa dinanzi la casa di un suo amico; infine ritorna sotto casa dell'amata”.

Atto terzo, Scena prima, casa della cantante: “I due protagonisti si frequentano in piena armonia spirituale, per la composizione di una opera lirica. L'ultimo giorno di lavoro del compositore, durante il duetto finale dell'«opera in formazione», bacia soavemente la cantante”. Scena seconda, compimento dell'amore. Qui inizialmente la composizione dell'opera di Kuhn viene interrotta. Essa viene ripresa dopo aver superato un profondo stato di depressione esistenziale. Il compimento dell'amore manca nella vita di Kuhn e la musica dell'opera riflette tutto il suo anelito insoddisfatto.

I tre atti scandiscono le varie fasi dell'amore: ideale, sentimentale e spirituale; la nascita di amore e il congiungimento³⁰². Nella vita di Kuhn questa terza fase verrà delusa. La stesura dell'opera subirà una interruzione poiché la speranza di Kuhn, riposta nella bella Gertrud, morirà nella consapevolezza di un amore impossibile. Egli ritornato alla composizione, dopo un lungo periodo lontano dalla musica, infonderà alla sua opera lirica tutta la nostalgia della propria giovinezza ormai tramontata.

La triade dialettica dell'amore prende nella vita altri percorsi. Essa non si chiude circolarmente ma costringe Kuhn a incamminarsi lungo un'altro sentiero minacciato dalla frammentazione: La

³⁰² Brevissima è la descrizione della rappresentazione a Monaco della Oper. «La sala (Das Haus) si oscurò, e dal fondo salì al mio orecchio l'inizio solenne della mia ouverture. (Ouverture) [...]. Entrò Muoth e attaccò rispamandosi, ma poi con crescente intensità abbandonandosi nel canto al suo ardore cupo e torbido (mit seiner dunklen, unwilligen Gut), mentre la cantante gli rispondeva con i suoi acuti fluenti e luminosi (und Sängerin gab Antwort in hohen, schwebenden, lichten Tönen). E arrivò un punto ch'io serbavo tuttira preciso nell'orecchio così come una volta lo avevo udito da Gertrud, e rappresentava un omaggio per lei e una sommessa confessione del mio amore. Girai lo sguardo e la fissai negli occhi quieti e puri, che mi capirono salutandomi con gentilezza: in un attimo, avvertii tutto il significato della mia giovinezza sfiorarmi come il sottile profumo di un frutto maturo. Da quell'istante fui calmo e vidi e scoltai come se fossi un ospite. Risuonarono applausi, i cantanti e le cantanti comparvero dinanzi al sipario, a inchinarsi (Beifal klang herauf, die Sänger und Sängerrinnen erschienen am Vorhang und verneigten). Muoth fu chiamato fuori spesso e sorrise fredamente alla sala illuminata.» VII, pp. 232-233; [p. 165].

delusione per l'amore non corrisposto, il desiderio di morte e la liberazione dall'anelito attraverso la luce dell'ideale. Tutto l'accumularsi di conflitti e risoluzioni, che è l'intero percorso esistenziale descritto nel romanzo, rappresenta la "deriva" di Kuhn. Ogni forma-sonata è un aspetto di Kuhn che rimane tuttavia incompiuto nella vita; intuito ma non vissuto. Rimane costante solamente una dorata condizione di solitudine che lo mette in comunione con «l'armonia delle sfere», attraverso cui egli intuisce il "Tutto" come unità, idea di musica assoluta. La "deriva" dell'io è segnata dallo scacco esistenziale della ricerca della felicità che pure apparirà come folgore in momenti eccezionali, concedendo a Kuhn una guida oltre la tentazione dell'abbandono alla disperazione. Sarà sempre un bene incomunicabile, da vivere in silenziosa solitudine.

La musica contemporanea non deve essere altro, per Hesse, che l'espressione di questo silenzio esistenziale, la pitagorica «armonia delle sfere», "L'arte della fuga" di Bach, tentativo di musica assoluta, l'Oratorio senza parole di Kuhn, ma pur sempre, per rimanere fedele all'essenza della musica, silenzioso pensiero e non musica sonora. L'inesprimibile per Kuhn rimane incomunicabile; eppure Ferruccio Busoni in quegli anni cercava di dare parola al Nirvana del musicista.

VIII. La Oper e la Sphärenharmonie.

Cercheremo in questo capitolo di evidenziare le componenti esistenziali ed artistiche che contribuiscono alla composizione della Oper op.6, e, in conclusione, cercheremo di focalizzare l'indagine sull'esito ultimo della musica di Kuhn.

Hermann Hesse non ci informa direttamente della trama dell'opera lirica. Sarebbe superfluo dal momento che essa, la Oper, è

il riflesso artistico della vicenda sentimentale di Kuhn, la quale, al contrario, è ben sviluppata nel romanzo. Premettendo che lo stesso scrittore non è sempre preciso nel descrivere le fasi della composizione del lavoro, questo si sviluppa e progredisce parallelamente alla vicenda sentimentale di Kuhn, diversificandosene solo per quanto riguarda l'esito finale. Pertanto non è difficile ipotizzare che l'op. 6, tratta da *ein kleines, glühendes Liebesspiel in Versen*³⁰³, sia composta da Tre atti divisi in due scene ciascuno, e rappresenta quasi per intero, l'itinerario sentimentale di Kuhn: l'amore ideale, l'amore sentimentale e l'amore spirituale. L'ultima scena termina con il compimento dell'anelito, ma corrisponde con l'illusione di quell'amore mai realizzato in vita.

Gertrud, Teiser e Muoth sono i punti di riferimento artistici ed esistenziali per la genesi dell'opera: questi rappresentano tre diverse maniere di rapportarsi con la musica, possedendo altrettante diverse personalità. Uscendo dalla finzione letteraria, essi sono la proiezione artistica delle antitetiche forze dell'animo di Kuhn-Hesse: l'ideale femminile di limpida chiarezza e serenità, la gioia mozartiana della vita, l'anelito e l'insoddisfazione della vita. Così, in ultima analisi, l'opera musicalmente presenterà forme eclettiche unendo contenuti romantici a strutture classiche. Il teatro e la musica di Wagner, "pesante" nell'orchestrazione e prolissa nello sviluppo, non è emulata, anche se la Oper ha nel suo personaggio principale, Muoth/Kuhn, l'espressione più romantica dell'anelito alla felicità.

Il libretto è scritto da Hans H³⁰⁴, il quale lo invia al compositore per via epistolare. Del contenuto non sappiamo quasi nulla, ciò

³⁰³ «Dopo una settimana arrivò il manoscritto, una piccola, ardente commedia d'amore in versi, ancora lacunosa ma per il momento mi bastava.» IV, p. 134. Nelle restanti pagine del romanzo non ci sarà nessun riferimento riguardo ad altra corrispondenza relativa al libretto operistico.

³⁰⁴ Cfr. nota 11, cap. IV.1.

nonostante si evidenzia una certa leggerezza della trama, quasi in velata polemica con la pesantezza del teatro wagneriano³⁰⁵. Il manoscritto contiene un *kleines, glühendes Liebesspiel in Versen*, ancora frammentario e Kuhn, intimamente conquistato dalla trama, si immerge nella composizione della musica, tralasciando l'impiego di violinista in orchestra³⁰⁶.

La parte del soprano è scritta insieme alla seducente complicità di Gertrud: la musica infatti riflette oltre che l'idealizzazione per la donna, anche le sue qualità vocali. Essa, la voce, è limpida, leggera, chiara e serena³⁰⁷, specchio della «fredda limpidezza»³⁰⁸ della

³⁰⁵ «[...] Poiché -scrive Hans H.- nulla di piacevole sembra attenderci, cerchiamo di presentare alla gente alcune cose graziose (wollen wir den Leuten ein paar hübsche Sachen vorspielen), da cui appaia chiaro per attimi alle persone di scorza dura che la vita non ha soltanto la superficie. [...]» IV, p. 133; [p. 92]. A questo proposito è interessante citare una lettera di Ferruccio Busoni del 12 ottobre del 1910 a Hans Huberin, ricordando la recensione al suo Concerto per pianoforte, eseguito a Basilea; in questa lettera traspare chiaramente il clima musicale di quei anni: «[...] Il critico delle Basler Nachrichten scrive che non bisogna cercare la profondità tedesca nel mio lavoro italiano. Se solo sapessi cosa significa in musica profondità tedesca. Sono alle perse! In Beethoven sento grande umanità, libertà e originalità, in Mozart gioia di vivere e bellezza formale (a dire il vero caratteristiche italiane), in Bach sentimento, religiosità, grandezza e sapere. [...] Tedesco è: Lohengrin, Freischütz, il coro d'uomini e il nostro acclamato contemporaneo Max Reger. Anche Schumann [...] tedeschi sono i Maestri Cantori di Wagner (senza perciò essere meschini); sono forse profondi per questo? Il "profondo" Parsifal è meno tedesco. E se esistesse una profondità tedesca, sarebbe poi così importante per l'apprezzamento di un'opera d'arte? Non deve forse l'artista tenersi al di sopra dei problemi e farli frullare come se dovesse dirigere l'universo intero secondo il suo proprio ritmo? Me lo dica Lei! [...]» F. Busoni, *Lettere con il carteggio Busoni-Schönberg*, cit, p. 174. Alla luce di queste parole meglio si intende dunque cosa si intende con l'espressione di Hans H. che «la vita non ha soltanto la superficie»!

³⁰⁶ L'abbandono del lavoro orchestrale è graduale e in corrispondenza sempre di un più intenso impegno nella scrittura della sua musica: «In teatro avevo preso ferie per malattia (IV, p. 134). [...] Per quella breve stagione musicale estiva ero ancora vincolato come violinista in orchestra, avevo però rassegnato le mie dimissioni per l'autunno, giacché per quell'epoca pensavo di aver bisogno di tutto il mio tempo e fervore per il mio lavoro (V, p. 140) [...] la mia professione l'avevo abbandonata, per seguire rischiose fantasie creative, che non riuscivano ad appagarmi (V, p. 148).»

³⁰⁷ «Cantava con una voce acuta, leggera come piuma, deliziosamente fluida (Sie sang mit einer hohen, vogelleichten, köstlich schwebenden Stimme) [...] la voce leggera e beata (leichte, selige Stimme) (IV, p. 131; [p. 90-91]). [...] e io sedevo al pianoforte a coda

donna. Difatti la cantante soprano a cui verrà affidata la parte per la prima rappresentazione a Monaco³⁰⁹, canterà con «acuti fluenti e luminosi»³¹⁰. Se la parte del soprano riflette la «chiara e serena» Gertrud, quella del baritono alto riflette il carattere passionale di Kuhn, ben rappresentato dal «bruno e serio»³¹¹ Muoth. La parte del protagonista è pensata per la sua voce³¹² di baritono-alto³¹³ e per essa adattata³¹⁴. Essa racchiude tutto il desiderio di amore, l'insoddisfazione e la delusione di Kuhn; è un febbricitante canto di nostalgia, «cupo e torbido», desiderio per Gertrud, tormento passionale d'amore³¹⁵.

(Flügel) e scoltavo cantare Gertrud, seguivo la sua voce che si levava leggera e si cullava librandosi senza fatica (horchte ihrer Stimme nach, die sich leicht emporschwang und im mühelosen Schweben wiegte) (V, p.143; [p.99]) [...]. Inoltre, la sua lettera mi recava qualcosa della sua persona, un pò della sua quasi fredda limpidezza (kühlen Klareit) [...] (V, p. 147; [p. 102])»

³⁰⁸V, p. 147; [p. 102]

³⁰⁹La scelta di Monaco come sede per la prima rappresentazione assoluta dell'opera di Kuhn non è casuale considerando che il Tristan und Isolde ebbe proprio a Monaco, il 10 Giugno del 1865, la sua prima rappresentazione. Inoltre questa città rappresentò il cuore della cultura musicale europea d'inizio secolo con Vienna e Bayereuth: il 12 settembre del 1910 nel Palazzo delle Esposizioni di Monaco, Mahler diresse la sua Ottava sinfonia ottenendo un clamoroso successo tra il pubblico colto. Nel 1911, dopo la morte di Mahler, Bruno Walter ne diresse in prima assoluta Das Lied von der Erde.

³¹⁰«[...] la cantante gli rispondeva con i suoi acuti fluenti e luminosi (und die Sängerin gab Antwort in hohen, schwebenden, lichten Tönen).» VII, p. 233; [p. 165]

³¹¹«Erano entrambi di bell'aspetto, due figure alte, slanciate e diritte, lui bruno e serio, lei chiara e serena (er dunkel und ernst, sie hell und heiter.)» V, p. 162; [p. 113].

³¹²«[...] Muoth, giacché a lui avevo pensato per il ruolo principale (der Hauptrolle), in cui impeto e passionalità amara (daren Ungestüm und bittere Leidenschaft) erano affini in pieno al suo modo di cantare e alla sua indole. (IV, p.136; [p. 94]) [...]. Muoth fu lieto del mio progetto operistico [...]. Gliela (la parte) ricopiai, fin dove era compiuta. La portò con sé e non si fece più sentire in tutti quei mesi, secondo la sua abitudine (V, p. 137; [p. 95]).»

³¹³È questa l'estensione della voce di Muoth [III, p. 50].

³¹⁴«Muoth aveva studiato bene il ruolo, e le modifiche che desiderava potei accordargliele di buon grado» V, p. 151.

³¹⁵«Ebbro e febbricitante mi alzavo, accendevo la luce e mi buttavo a lavorare: facevo implorare e gemere e minacciare strumenti e voci umane, ripetevo il canto di nostalgia in nuove e febbrili melodie (wiederholte das Lied der Sehnsucht in neuen, fiebernden Melodien) (V, p. 144; [p. 100]). [...]. Lo udii allora cantare per la prima volta quel ruolo

Per la strumentazione della sua musica, Kuhn chiede consiglio a Teiser. Se breve è stata l'esperienza orchestrale del compositore, tuttavia essa ha contribuito alla formazione di una certa sensibilità per timbri e colori strumentali³¹⁶. Nonostante quindi la sua competenza, l'aiuto dell'esperto Teiser si rivela indispensabile per dare alla musica quella "leggerezza" richiesta dal testo poetico. L'impetuosità e il desiderio passionale di Muoth viene mediata da una orchestrazione "leggera" e limpida: Mozart si incontra con Wagner.

La Oper è preceduta da una Ouvertüre .

«La sala (Das Haus) si oscurò, e dal fondo salì al mio orecchio l'inizio solenne della mia ouverture. Allora divenni più calmo. Ed ecco espandersi e risuonare (erhob sich und erklang) adesso, ben nota eppure a me estranea, la mia opera (mein Werk), che non aveva più bisogno di me e possedeva ormai una vita propria. Piacere e fatica dei giorni passati, speranze e notti insonni, passioni e struggimento di quel tempo, eccoli qui disciolti e travestiti di fronte a me: le emozioni di ore segrete risuonavano libere e lusinghevoli, nella sala, per mille cuori estranei.[...]»³¹⁷

Essa contiene l'essenza emotiva dell'intera opera lirica: canto di nostalgia e desiderio; ma al tempo stesso rappresenta la fine di una poetica musicale tardoromantica. Più tardi la morte stessa della musica si incarnerà nel Kleines lyrisches Stück für zwei Geigen und Klavier op.9: l'ombra di Gustav Mahler si dispiega sulla musica di Kuhn.

(diese Rolle), in cui attraverso la mia stessa passione avevo sempre pensato a lui, e avvertii la potenza della mia musica e della sua voce (V, p. 151; [p. 105]).»

³¹⁶«Suonare il violino in orchestra mi dava gioia, mi applicavo molto a leggere partiture e m'innoltravo a tastoni con desiderio sempre crescente in quel mondo. A poco a poco imparai a conoscere da vicino cose a me note soltanto in teoria e da lontano, cioè la caratteristica, il colore e l'importanza dei singoli strumenti; vedevo e studiavo la musica teatrale e speravo con serietà sempre crescente che sarebbe venuto il tempo in cui avrei potuto osare di pensare ad un'opera di mia composizione.» IV, p. 104; [pp. 71-72]

³¹⁷VII, p. 232; [p. 165].

L'Ouverture è musica della nostalgia, del desiderio che prelude il tramonto della cultura europea:

«L'estate volgeva alla fine: in una notte tenebrosa, tra selvaggi, appassionati e singhiozzanti scrosci di pioggia, terminai di scrivere l'ouverture, e al mattino la pioggia si era fatta tepida e rara, il cielo di un grigio uniforme e il giardino aveva assunto aspetto autunnale. Radunai le mie cose e ritornai in città.»³¹⁸

La poesia del paesaggio diventa metafora di quella condizione esistenziale che è destinata a scivolare lentamente e con gravezza verso la morte. Mahler muore nel 1911; Hesse vuole continuare a vivere nel mito: Kuhn abbandona definitivamente la poetica del desiderio immergendosi in una breve stagione creativa ove predomina la nostalgia e la tradizione. Il mito tuttavia rischiarà il buio del mondo per chi ha il coraggio di sperare, ma non la forza di cambiare la realtà.

Un parallelo con l'ultima stagione creativa di Gustav Mahler potrebbe rendere ulteriormente suggestiva la lettura del romanzo, tuttavia ci porterebbe fuori dal nostro discorso e, sviandoci dall'intento finale dello studio, potrebbe, a torto, far identificare la poetica di Kuhn con quella del musicista boemo. Cercherò quindi sinteticamente di definire una traccia lungo la quale sia possibile muoversi per un successivo studio.

Gustav Mahler tra il 1906 e il 1910 scrisse le sue ultime importanti composizioni: l'Ottava sinfonia, *Das Lied von der Erde*, la Nona e l'Adagio dell'incompiuta Decima sinfonia. Egli morì nel 1911; qualche mese dopo Bruno Walter diresse in prima assoluta alla Festhalle di Monaco *Das Lied von der Erde*. Precedentemente la musica dell'Ottava sinfonia ottenne un clamoroso successo alla sua prima esecuzione a Monaco nel 1910: in essa tradizione e nostalgia confluiscono spasmodicamente alla ricerca di una luminosità e leggerezza metafisica che preludono alla decomposizione della

³¹⁸ V, p. 149; [p. 104]. Riporto l'intero passo in lingua originale: «Der Sommer ging zur Neige, in einer finsternen Nacht mit wilden, leidenschaftlich schluchzenden Regengüssen schrieb ich die Ouverture zu Ende, und am Morgen war der Regen kühl und mild, der Himmel glatt grau und der Garten herbstlich geworden. Ich packte meine Sachen zusammen und fuhr in die Stadt zurück.».

musica tardoromantica.

Quirino Principe così delinea l'ultima produzione di Mahler:

«La necessità di tradizione si accompagna all'angoscia della fine: ciò che molto è costato acquistare, diviene il possesso più prezioso, e più tragica è la sua perdita. Di qui il desiderio di consumare fino in fondo, prolungandolo, il momento finale. Nessuno meglio di Hermann Hesse, nelle parole che concludono la poesia *September* scritta nel 1930, sa interpretare meglio questo stato d'animo: «*langsam tut er grossen, müd gewordenen Augen zu*»^{*}. In quella prolungata fine, Mahler immette l'inesauribile energia della musica, e ne è annuncio la lettera a Mengelberg del 18 agosto 1906 da Maiernigg: «Ho appena finito la mia Ottava: è la cosa più grande che io abbia fatto finora, così fuori dal comune, nel contenuto e nella forma, che è impossibile darne notizia qui per iscritto. Immaginiamo che l'intero universo cominci a ruotare con clangore di suoni e di echi. Non sono più voci umane, ma pianeti e soli rotanti» [...]. *Das Lied von der Erde* [...]. Non è l'oscurità dopo la luce, il peso terrestre dopo la leggerezza: è un altro mondo, in cui chiarori d'oro e di rosa distillano il male di vivere [...]. Il balzo verso il paradiso, nell'Ottava, è audace tanto da giocare il tutto per tutto nella visione dell'immutabile e dell'infinito, ma proprio per questo non può avere un seguito [...]. C'è un Mahler terrestre, e c'è un artista che della terra osserva la proiezione su uno schermo celeste, ma anche quando è in azione la lanterna magica, il posto d'osservazione è sempre la superficie ctonia o qualche sua profonda cavità; L'ascesa alle sfere rotanti dei cieli e dei pianeti lascia adito inevitabile a un lungo e dolente richiamo della terra, l'amata terra [...] e insorge una dolceamara nostalgia del male di vivere [...]»³¹⁹

Mahler desidera come Kuhn il sogno dell' "armonia delle sfere" ma scivola lentamente nella morte, oltre la morte. La *Jugendstil* viennese non è la *Junge Klassicität* di Busoni. La nostalgia del male di vivere di Mahler giunge al silenzio nella decomposizione del sistema armonico, alla «morte in piena luce»³²⁰, Kuhn invece abdica

* «lentamente socchiude/ i grandi occhi pesanti di stanchezza» trad. di Diego Valeri in Hermann Hesse, *Poesie*, Milano, Oscar Mondadori, p. 93 (titl. orig. *Gedichte*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1979).

³¹⁹ Quirino Principe, *Mahler*, Milano, Rusconi, 1983, pp. 784-789.

³²⁰ Quirino Principe, *ibidem*.

alla vita per il sogno ineffabile.

Il distacco di Kuhn dalla sua stessa musica coincide non solo con il nuovo percorso spirituale intrapreso dopo la delusione sentimentale, ma è anche favorito dalla strumentazione “leggera”³²¹. La frequentazione di Teiser, gioioso e semplice violinista, conduce Kuhn ad una più approfondita conoscenza di Mozart e l'arte del musicista di Salisburgo diviene punto di riferimento della scrittura orchestrale:

«Lavorai con quel fedelissimo alla strumentazione della mia musica operistica (Instrumentierung meiner Opermusik), e malgrado egli venisse incontro con devozione ad ogni mia idea, con altrettanta inflessibilità puntava il dito su ogni trasgressione nel trattamento dell'orchestra (in der Orchesterbehandlung). Spesso prorompeva in accesi scoppi d'ira e tuonava contro di me come un ruvido direttore d'orchestra (ein derber Dirigent) finché non cancellavo e mutavo un passo dubbio, in cui m'ero invaghito e intestato. E aveva sempre pronti degli esempi (Beispielen), se ero dubbioso e incerto. Quando poi volevo imporre una soluzione inadeguata oppure recalcitravo timidamente di fronte ad un'audacia, egli correva pronto con partiture (Partituren), additandomi come avevano fatto un Mozart o un Lortzing³²², e asserendo che la mia titubanza era una viltà o la mia insistenza una “asineria”. Ci investivamo allora urlando reciprocamente, ci aggredivamo come furie.»³²³

E ancora, il temperamento gioioso, ma non superficiale di Teiser e della sorella Brigitte, è intimamente legato alla passione per Mozart³²⁴:

³²¹ Mozart è sinonimo di saggezza sana vitalità per Hesse. È la liberazione dalla morte con il sorriso dell'ironia. Si dice che prima di muore Mahler «Agonizzante, tamburellando con le dita sulla coperta del letto come se battesse il tempo di una musica o suonasse un immaginario pianoforte, Mahler disse le sue ultime parole: «Mozart... Mozart! » Q. Principe, Mahler, cit., p. 813.

³²² Gustav Albert Lortzing (Berlino 1801-51) fu tra le sue molteplici attività, anche compositore di quattro Singspiele costruiti su modello mozartiano.

³²³ V, p. 141; [p. 97].

³²⁴ Il neoclassicismo musicale d'inizio secolo ebbe nel "divino Mozart" quasi un oggetto di culto. Non solo nelle opere musicali, ma anche negli scritti di Ferruccio Busoni si

«Il buon Teiser nella sua gran gioia andava a tratti su e giù nella stanzetta, sedendosi ora al pianoforte (Klavier), ora imbracciando la chitarra (Gitarre) sul canapè, ora col violino (Geige) sopra un angolo del tavolo: suonava tutte le cose belle che gli passavano per la testa, cantava ammiccando con gli occhi sfavillanti di letizia, e tutto in onor mio e della mia opera (meiner Oper). Fu chiaro che la sorella aveva il medesimo sangue e che non meno di lui giurava su Mozart: arie dal Flauto magico (Zauberflöte) e brani dal Don Giovanni (und Stücke aus dem Don Giovanni) scintillarono per tutta la casetta, interrotti da discorsi e tintinnio di bicchieri (Gläserklirren) e accompagnati con perfetta purezza e nitore dal violino, dal pianoforte, dalla chitarra o anche soltanto da fischio (Pfeifen) del fratello.»³²⁵

...ancora...

«Mi recavo così dai Teiser, sempre con fogli di musica (mit Noten) in tasca, prendevo parte alla loro vita parca, bevevo il vino austriaco e suonavo con loro Mozart»³²⁶

potrebbero estrarre molti esempi in cui Mozart è elevato a modello da emulare cfr. per esempio in Scritti e pensieri sulla musica, cit, i seguenti articoli: Aforismi mozartiani, Qualche appunto sulla strumentazione, Fino a quando?, Il Don Giovanni di Mozart e la fantasia sul Don Giovanni di Liszt. Riportiamo qualche esempio: a proposito delle Nozze di Figaro: «Ieri ci ancorammo alla incantevole costa meridionale dell'Irlanda. [...]. Purity e silenzio nell'aria, qualche cosa di domenicale, indipendente dal calendario e dal servizio divino, come lo si può trovare solo nel più lontano settentrione o ai tropici. Quando a casa, in una mattinata tranquilla, apro una partitura a me cara, quando mi irretisco, per esempio, nel serico, quasi aereo tessuto del Finale del II atto del Figaro di Mozart, allora entro in questa atmosfera festiva, e cessa d'esistere la coscienza del peso. La musica è la più misteriosa delle arti [...].» Scritti e pensieri, cit., p. 31. Riguardo al Zaüberflaute : «Per questo amo il Flauto magico, perché sa unire l'enigma alla commedia [...]» ivi, cit., p. 31. A proposito del Don Giovanni, Busoni scrive a Robert Freund, nella lettera del 1907: «[...] nella "Sposa sorteggiata" [...] mi sono sforzato [...] di rendere cioè l'azione unitaria e limitarla a un minimo di personaggi [...]. Ho pensato anche al Don Giovanni di Mozart, al Falstaff e ad altre opere perfettamente riuscite [...]. Della "Sposa sorteggiata" sono pronti tutto il primo atto e tanta musica ancora, che riempirebbe un altro atto! Spero che la musica sia riuscita bene: mi sono servito soprattutto degli insegnamenti di Mozart e di Verdi, ma avrà un carattere indipendente [...]» dalle Lettere, cit., p. 136.

³²⁵V, pp. 139 -140; [p. 97].

³²⁶V, p.144; [V, p.100].

La figura di Teiser è modellata da Hesse su un ideale di musicista mozartiano musicalissimo e solare, che gioisce nel far musica e dei piaceri semplici della vita. Pertanto la conoscenza di Brigitte e Teiser significa per Kuhn musica, passeggiate, vino, ballo e Mozart³²⁷. Così il mescolare la “leggerezza” della strumentazione mozartiana all'impeto passionale del wagneriano Muoth, crea una opera certamente eclettica, ricca di classicismo ma ardente di romanticismo,

Dopo che Kuhn viene a conoscenza casualmente del rapporto intimo tra Muoth e Gertrud, la *Oper* verrà sospesa. La decisione di scegliere la morte per una vita senza desiderio e felicità, viene sviata dalla capacità di Kuhn di astrarsi dalla vita e negare le proprie pulsioni vitali. La notizia del malessere del padre sia la coscienza del valore della propria musica agli occhi del mondo musicale, gli regalano un nuovo motivo per continuare la propria esistenza³²⁸. Non è un caso se, nel momento in cui Kuhn deve scegliere tra la vita e la morte, la sua musica viene contrapposta a quella tedesca e in particolare a quella di Wagner³²⁹. La cultura

³²⁷«Passeggiavamo sulle colline e nei boschi chiacchierando e cantando, e i due fratelli spontaneamente lanciavano sempre nell'aria gli jodler della loro terra natia [...] ci giunse, rumorosa e travolgente, una musica da ballo campestre [...] Brigitte [...] la scorgemmo passare ballando davanti la finestra [...]» V, p. 141.

³²⁸«Riguardai indietro il mondo e mi vidi non spento né caduto ma immerso e partecipe in esso. Dovevo vivere, dovevo sopportare, accettare [...] tutto era schifoso, amaro e ignominioso. Tutto era una condanna a morte, ed io non l'avevo eseguita, dovevo lasciarla inesequita» V, p. 174.

³²⁹ «Era il mio editore (mein Verleger) che scriveva, di concerti e di onorari, e mi comunicava che le cose andavano e progredivano bene, un noto critico di Monaco aveva scritto sul mio conto, e l'editore si complimentava. Accluso vi era anche il ritaglio di una rivista, un articolo col mio nome e titolo, e una lunga tirata sulle condizioni della musica contemporanea e su Wagner e Brahms (vom Stand der heutigen Musik und von Wagner und von Brahms), e poi una critica sulla mia musica per archi e sui Lieder (und dann eine Kritik meiner Streichmusik und meiner Lieder), e tante lodi e auguri. Ora mentre leggevo quei minuti caratteri neri, gradualmente mi si fece chiaro che questo si riferiva a me, che là il mondo e la fama mi tendevano la mano. Allora, per un istante, fui costretto a ridere [...] guardai indietro nel mondo e mi vidi non spento né caduto ma

della morte non ha il sopravvento; Kuhn sceglie per la vita, per i sentimenti familiari, per il padre morente: tralascia quello che sarebbe stato un estremo atto di egoismo, il suicidio, e decide di vivere comunque, anche nella nostalgia.

Così Kuhn intraprende la vita della rinuncia e della nostalgia³³⁰. Egli, una volta depuratosi dalla passione d'amore, raggiunta una certa serenità individuale e un distacco dalla vita, affermerà:

«La mia vita scorreva tranquilla, le correnti del profondo non erompevano più alla superficie. Io lavoravo a una messa (einer Messe) e avevo in mente un oratorio (ein Oratorium im Kopf), per il quale mi mancava ancora il testo (für das mir der Text noch fehlte). Quando ero costretto a pensare all'opera (an die Oper), essa costituiva per me un mondo estraneo. La mia musica si muoveva su nuove vie, diventava più essenziale e distaccata, si prefiggeva di confortare e non di eccitare (Meine Musik ging neue Wege, sie wurde einfacher und kühler, sie wollte trösten und nicht erregen.)»³³¹.

La ricostruzione morale di Kuhn, dalla passione al disincanto dalla vita, dall'egoismo giovanile al distacco della vecchiezza, non avviene inizialmente tramite la musica. Essa verrà abbandonata durante il periodo in cui si prenderà cura della madre, e solo dopo circa sei mesi tornerà ad ultimare la Oper, componendo la musica della passione e dell'amore: ultimo sfogo nostalgico di un amore passato. Solo in un secondo tempo il trapasso ad una nuova identità etica avviene parallelamente alla composizione di nuova musica strumentale. Il Lied op.7 "Der Föhn schreit jede Nacht"³³², espressione dell'uragano primaverile e della ormai trascorsa

immerso e partecipe di esso. Dovevo vivere, dovevo sopportare, accettare. » V, p. 173; [p. 122].

³³⁰ «Comunque la vita, a quanto mi è sembrato, mi ha trattato in modo più mite dopo la mia resa e dopo ch'ebbi riconosciuto l'indifferenza della mia vita personale» VI, p. 198.

³³¹ VII, p.220; [p. 156].

³³² VI, p. 194; [p.136].

giovinezza, è l'occasione che fa ridestare nell'animo la musica, così da poter terminare definitivamente la composizione dell'opera lirica³³³. Essa, volendo da principio essere musica di desiderio e insieme liberazione dal desiderio, è infine una opera musicalmente romantica, di anelito e nostalgia. La liberazione dall'insoddisfazione esistenziale non è contenuta nell'opera medesima, ma è compito di Kuhn realizzarla indipendentemente dall'arte. Per Hesse la priorità è della vita; l'arte deve essere espressione non oggetto di emulazione.

La liberazione di Kuhn corrisponde all'abbandono della passione di amore: la nuova serenità cercherà quindi una nuova arte. Dopo la Oper e i timidi tentativi di musica strumentale segue il tentativo di musica assoluta.³³⁴ Il tentativo di approdo alla musica sacra, come musica assoluta senza testo, è molto sfuggente nel racconto, e comunque testimonia la volontà di fare un'arte che esprima la luce nascosta dalle tenebre della vita.

“Musica dello spirito”.

Kuhn compone il preludio per organo op.8 , dedicato a Muoth e Gertrud prossimi alle nozze, ed eseguito al loro matrimonio. Con esso il distacco dalla passione è compiuto anche in musica.

«La mia piccola composizione per organo (Mein kleines Orgelstück), mi dava gioia. Era una sorta di preludio (Präludium) e rappresentava per me un distacco dal tempo antico (eine Loslösung vom Alten), un ringraziamento e augurio per gli sposi ed un'eco dei buoni rapporti d'amicizia con lei e con lui»³³⁵

³³³ «Partendo dal Lied, ritrovai il filosmarrito dell'opera, e dopo così lungo squallore esso mi riavvolse nella febbrile ebbrezza di uno sfogo fluente, fino alle libere vette del sentimento, ove dolore e delizia non sono più distinti l'uno dall'altra e ogni ardore ed energia dell'anima si ergono alti e indivisi in un'unica, ripida fiamma.» VI, p. 194.

³³⁴«si chiesero notizie del mio prossimo lavoro e si fu delusi quando dissi che si trattava di un oratorio. Poi, si brindò alla mia prossima opera, che però fino ad oggi non è stata scritta» VII, p. 234

³³⁵VII, p. 209; [p. 148].

Poi compone il un kleines lyrisches Stück für zwei Geigen und Klavier op.9.

«[...] ci riunimmo una sera nella mia abitazione per dare uno sguardo al lavoro da me fatto durante l'estate. La parte più importante era rappresentata da un pezzo lirico per due violini e pianoforte (ein kleines lyrisches Stück für zwei Geigen und Klavier.). Lo suonammo [...]. Era una musica semplice in forma di Lied, il lieve lamento smorzato di una sera d'estate, né lieto né triste ma oscillante in una sperduta atmosfera serale come una nuvola che si spegne dopo il tramonto del sole (Es war eine einfache, liedartige Musik, leise klagend und sommerabendlich verklingend, nicht froh noch traurig, sondern in verlorener Abendstimmung schwebend wie eine verglühende Wolke nach Sonnenuntergang.)»³³⁶.

Questo rappresenta l'addio alla musica dell'occidente. E' il trapasso mahleriano ad un'altra dimensione di concepire l'arte dei suoni. Essa sarà musica sacra³³⁷, senza che però la musica debba riferirsi alla vita, bensì alla sua luce³³⁸.

³³⁶ VIII, p. 222; [p. 157].

³³⁷«Io lavoravo a una messa e avevo in mente un oratorio, per il quale mi mancava ancora il testo. Quando ero costretto a pensare all'opera, essa costituiva per me un mondo estraneo. La mia musica si muoveva su nuove vie, diventava più essenziale e distaccata, si prefiggeva di confortare e non di eccitare (VII, p. 220) [...] si chiesero notizie del mio prossimo lavoro e si fu delusi quando dissi che si trattava di un oratorio. Poi si brindò alla mia prossima opera, che però fino ad oggi non è stata scritta (VII, p. 234)».

³³⁸«E talora, quando il profondo tenebroso tace, a noi è possibile fare anche di più. Possiamo allora essere attimi degli dei, stendere mani imperiose a creare cose che prima non esistevano e che, se concluse, seguitano a vivere senza noi. Con suoni e con parole e anche con altri oggetti fragili e privi di valore possiamo costruire giocattoli e meccanismi, arie e canti densi di significato e di conforto e di bontà, più belli e imperituri degli striduli del caso e del destino. Noi possiamo portare Dio dentro il cuore, e a volte, quando siamo intimamente ricolmi di lui, può avvenire ch'egli si affacci dai nostri occhi e dalle nostre parole e parli anche ad altri, che non lo conoscono o che non lo vogliono conoscere. Noi non siamo in grado di sottrarre il nostro cuore alla vita, possiamo però plasmarlo e insegnarli ad essere superiore al caso e capace di guardare in faccia, integro, ogni dolorosa vicenda» IX, pp. 268-269; [p. 191].

«A me la vita umana appare come una notte fonda, triste, che sarebbe intollerabile se qua e là non fiammeggiassero lampi, il cui chiarore improvviso è consolatore e meraviglioso a tal punto che i loro secondi possono cancellare e giustificare gli anni di buio. [...] Tali attimi possono essere chiamati creativi, perché sembrano arrecare la

L'arte deve essere espressione di questa religione della luce. Nella seconda parte del romanzo (V-IX) Kuhn gradatamente abbandona la viva partecipazione alla vita e la rappresentazione della sua Oper provoca in lui la coscienza del trapasso; l'estremo addio e il distacco dalle passioni per una dimensione spirituale nuova coincide con il trapasso dal fervore giovanile alla serenità disincantata della vecchiezza.

In questa fase della vita il riferimento a nuova musica è raro. Dopo il riferimento alla Messe op. 10 e al tentativo dello Oratorium op. 11, non c'è più spazio nel romanzo per nuova musica. Tutto è sfuggente, niente riguardo ai contenuti della musica sacra, riguardo alla professione di musicista di Kuhn. Tutto quanto fa presagire che Kuhn desidera comporre musica nuova, legata alla “religione della vita”, ma ancora, nel momento in cui scrive la sua autobiografia, non ha raggiunto alcun risultato concreto. La musica deve confortare ponendo dinanzi gli occhi quella luce che nella vita è coperta da tenebre, ma non c'è nessun riferimento ad un conclusivo e reale approdo artistico. Inoltre una attenta riflessione sull'itinerario artistico percorso dal nostro protagonista, rivela come esso si muova parallelamente al fallimento esistenziale: Kuhn in ultima analisi fallisce il tentativo di realizzarsi nel mondo come individuo, fallendo altresì nel tentativo di dare parola all' “armonia delle sfere”.

«A partire dal mio sesto o settimo anno circa, ho capito che di tutte le potenze invisibili la musica era destinata ad avvincermi con maggior forza e a dominarmi. Da quell'istante, ho avuto un mondo tutto per me, mio rifugio e mio paradiso, che nessuno poteva togliermi o sminuirmi e che non desideravo dividere con nessuno. Ero musicista, quantunque non imparassi a suonare nessuno strumento prima del dodicesimo anno, né pensassi di volermi guadagnare il pane più tardi facendo musica. Da allora le cose sono rimaste così, senza alcun mutamento essenziale, e per tale ragione

sensazione di unione col creatore, perché tutto in essi, anche il puramente casuale, è avvertito come voluto. È il legame che i mistici chiamano con Dio» VI, p. 180; [p. 126].

la mia vita non mi appare, retrospettivamente, né variopinta né multiforme bensì fondata fin dall'inizio su un tono di base e rivolta ad un'unica stella [...]. Potevo anche muovermi a lungo in ambienti estranei, non toccare né uno spartito né uno strumento, ma una melodia mi stava ad ogni ora nel sangue e sulle labbra, una cadenza e un ritmo nel respiro e nella vita. Per quanto avidamente cercassi per altre vie sollievo, oblio e liberazione, per quanto assetato fossi di Dio, di conoscenza e di pace, tutto questo io l'ho trovato sempre soltanto nella musica. Non era necessario si trattasse di Beethoven o di Bach: il solo fatto che nel mondo esista la musica, che un essere penetrato fin nell'intimo da cadenze e inondato di armonie, ha significato per me sempre una profonda consolazione e una giustificazione esistenziale. O Musica! Ecco, ti viene in mente una melodia, la canti senza voce, nel tuo intimo, ne intridi tutta la tua sostanza, essa prende possesso di tutte le tue energie e dei tuoi movimenti - e durante gli attimi in cui vive dentro te, essa estingue tutto ciò che vi è in te di casuale, di malvagio, di rozzo e di triste, allaccia risonanze col mondo, rende lieve ciò ch'è greve e alato ciò ch'è rigido! Tutto ciò può fare la melodia di un canto popolare! E l'armonia, poi! Già ogni accordo melodioso di puri suoni armonici, ad esempio in uno scampanio, appaga l'animo con grazia e godimento, accrescendosi d'ogni altro suono consonante, e può talora accendere il cuore e far fremere di gaudio, come nessun'altra voluttà al mondo. Di tutte le immaginazioni d'estasi pura, che popoli e poeti abbiano sognato, la più alta e più intima mi è sempre apparsa quella dell'ascolto dell'armonia delle sfere. E' quieta che i miei sogni più fondi e più splendidi hanno sfiorato - per un attimo solo udir risuonare l'edificio dell'universo e l'unità di tutta quanta la vita, nella sua segreta e innata armonia. Oh, come può dunque esser così confusa e stonata e bugiarda la vita, come può esistere tra gli uomini menzogna e malvagità, invidia e odio, mentre ogni pur canto e ogni pur modesta musica predica a chiare lettere che purezza, armonia e consonanza fraterna di limpidi suoni spalancano il cielo E come posso da parte mia avanzare rimproveri e serbar rancore, mentre io stesso, con ogni buona volontà, non ho saputo fare della mia vita né un canto né una pura musica! Avverto, sì, nell'intimo il monito imperioso, l'assetata bramosia di pure, armoniose, estatiche risonanze smorzate; ma le mie giornate sono colme di casi fortuiti e i discordanze, e ovunque io mi volga e ovunque io bussi, in nessun luogo trovo risposte limpide e schiette.»³³⁹.

³³⁹In questo passo (I, pp. 18-20; [9 -11]) c'è una teorizzazione della forma musicale, che coincide con alcune affermazioni del musicista Ferruccio Busoni. Per Hesse la musica è ritmo, melodia e armonia; tuttavia è la melodia che contiene in sé gli altri elementi e pertanto essa è assoluta: La melodia esprime l' "essenza della musica", diretta

L'approdo finale dell'itinerario esistenziale e artistico di Kuhn coincide con il suo inizio, perché esso è eterno, è lo Heute wie damals; benché Kuhn si sia dato ad una musica «essenziale e distaccata» che «si prefiggeva di confortare e non di eccitare»³⁴⁰, la vera "Musica" per Hesse vibra nel silenzio e nella solitudine, poiché non è riuscito ad incarnarla nella vita. L'incapacità a conquistarsi l'amore di Gertrud è la stessa incapacità di Kuhn a comunicare la musica del proprio animo. Egli non ci pone di fronte al problema di un nuovo linguaggio, tuttavia esso sembra per noi implicito dal momento in cui una musica più essenziale, quale la musica strumentale sacra, dovrebbe dare voce all'«armonia delle sfere». Certamente implicito sembrava anche per un Ferruccio Busoni, ma

messaggera del cielo, perché quando «ti viene in mente una melodia, la canti senza voce, nel tuo intimo, ne intridi tutta la tua sostanza [...] essa estingue tutto ciò che vi è in te di casuale [...]. Tutto ciò può fare la melodia di un canto popolare!» La melodia è armonia infatti «ogni accordo melodioso di puri suoni armonici, ad esempio in uno scampanio, appaga l'animo con grazia e godimento, accrescendosi d'ogni altro suono consonante [...]» Tuttavia essa non esprime «l'armonia delle sfere» la quale può essere solo intuita ed udita. Tale melodia non racchiude in sé la «segreta e innata armonia» dell'universo; tuttavia la melodia, «ogni pur minimo canto e ogni pur modesta musica predica a chiare lettere che purezza, armonia e consonanza fraterna di limpidi suoni spalancano il cielo!». La melodia di Hesse predica, suscita la nostalgia della "verità" ma non è la "verità". Così in Kuhn rimane «l'assetata bramosia di pure, armoniose, estatiche risonanze smorzate». Similmente Ferruccio Busoni definiva la melodia, principio base della Junge Klassicität, nella lettera a Paul Bekker del 1920: «Conto anche come elemento della Junge Klassicität il distacco definitivo dal tematismo e il rinnovato impiego della melodia quale dominatrice di tutte le voci, di tutti gli impulsi, supporto dell'idea e genitrice dell'armonia, in breve: della polifonia sviluppata al massimo.» (in Scritti e pensieri, cit.p. 69.). Cfr. ibidem, p.71, per una definizione ampia di melodia. Cfr. la lettera a Gerda da Los angeles del 15 marzo 1911 : «L'immaterialità è la vera essenza della musica, e noi la stiamo cercando; noi erriamo per antri stretti e sotterranei, al cui termine una strana luce lontana, fosforescente, ci fa indovinare lo sbocco in una grotta meravigliosa. Quando finalmente saremo penetrati nella sala a volta del misterioso palazzo naturale, allora potremo imparare a dare le ali al linguaggio della nostra anima; esso risuonerà in una melodica sempre più fiorita e più elevata [...]» Ferruccio Busoni, Lettere alla moglie, Milano, Ricordi, 1955, p. 179 (tit.. orig. Briefe an die Frau, Zürich-Leipzig, 1935)

³⁴⁰VII, p. 220.

non per Hesse, malato di nostalgia, desideroso di ritornare alla «leggendaria giovinezza». In effetti manca una vera problematicità e sperimentazione riguardo un nuovo linguaggio musicale: la musica sacra di cui parla Kuhn è oltre la tristezza e l'eccitamento, ma è anche al di sotto del silenzio e dell' "armonia delle sfere": è la nostalgia della tradizione. Egli a fine romanzo ha abbandonato la vita: non riesce a comunicare.

Se Busoni in quel tempo sperimentava la teoria dei terzi di tono, Hesse, con un pizzico di ingenuità, non si pone il problema di un nuovo linguaggio per una nuova spiritualità. Forse se Kuhn fosse pervenuto ad un amore spirituale con Gertrud, allora avrebbe potuto prendere corpo realmente una musica del futuro. Ma in tal maniera, con il ripiego nell'idea dell'essenza della musica, rispolverando un genere tradizionale come la messa o l'oratorio, si sente tutto il sapore dell'impotenza artistica del compositore, tant'è che nel primo capitolo, sguardo nel passato da un presente ricco di emozioni vissute, l'autore non fa riferimento ad una nuova stagione creativa, all'approdo ad una nuova arte, ma alla negazione di tutto quanto è stato vissuto, per affermare il primato dell' "essenza della musica"; di quella pensata, intuita, goduta in aristocratica solitudine, senza parola o, in alternativa, come melodia "ingenua" e popolare che «spalanca il cielo», ma non esprime l'assoluto. Io credo che il problema del linguaggio sarebbe sorto qualora si fosse accettata la scelta di Tristano di...

Sehnen! Sehenen!
Im Sterben mich zu sehnen,
vor Sehnsucht nicht zu sterben!³⁴¹

Allora forse, rifiutando la nostalgia della giovinezza e della realtà, accettando di far morire gli ideali, di disordinare «l'armonia delle

³⁴¹R. Wagner, *Tristan und Isolde*, cit., p. 327

sfere», allora forse Kuhn avrebbe potuto sposare Gertrud e con lei dare una parola all' "essenza della musica": un significato pregnante alla sua arte. Non certamente morendo, ma uccidendo la nostalgia per Bach e Mozart, allora sarebbe sorto il problema della parola, del segno decostruito e pregno di nuovi significati.

Schönberg incomincia a ricostruire dal Tristan, Kuhn muore di nostalgia.

Tutte le triadi esistenziali di Kuhn rimangono sospese, prive di sintesi. Rimane saldo solo il sogno. L'amore ideale non trova compimento in quello spirituale; l'appagamento dei sensi avvera solo attraverso la sublimazione artistica, tuttavia questa stessa sarà rifiutata. Kuhn cercherà di depurarsi dall'amore per la vita, il quale privo di un compimento, lo avrebbe condotto alla disperazione e alla morte; Né d'altra parte l'arte romantica rappresenta un vero conforto alla vita, bensì uno sfogo e una falsa liberazione. Così infine Kuhn cerca di ricostruirsi i sentimenti e le emozioni alla vita con la negazione mistica della sua stessa volontà di vivere; in essa la musica non ha alcun ruolo. La negazione della volontà è un percorso, non tuttavia ben sviluppato nel romanzo, in solitudine e silenzio, aggrappato agli ideali di sempre, della giovinezza, di una arte solare, intuita e pensata. Giunto al distacco dalle passioni, decostruito nella personalità morale, Kuhn dà l'addio all'arte del tramonto con un brano per due violini e pianoforte; poi si dedica alla musica sacra. Non rinnova il linguaggio musicale, anzi si ha l'impressione che la nuova musica sacra in realtà non esista per Hesse, così come non esiste nell'interiorità di Kuhn. L'oratorio è un tentativo di musica assoluta come lo era la Violinsonate op.1, ma non musica nuova in quanto sperimentale. Mimesi imperfetta di una idea inarrivabile linguisticamente e accostabile solo nel silenzio: la musica, come linguaggio e comunicazione, continua a vivere nella nostalgia per

Gertrud o meglio nella nostalgia sublimata di Gertrud. Kuhn ascolta la musica della sua passione...

«[...] Lei (Gertrud) è il mio amico; e quando raffioro dal mio silenzio, dopo periodi di solitaria inquietudine, con un Lied o con una sonata, questi appartengono prima che ad ogni altro a noi due [...] (la giovinezza) mi rimanda da lungi l'eco di tutti i miei sogni e possiede oggi un suono più puro e più vivo di quando era ancora realtà»³⁴²

...come Tristano

«Die alte Weise/ sagt mir's wieder:/ mich sehnen - und sterben!/
Nein! Ach nein!/
So heisst sie nicht!/
Sehnen! Sehnen!/
Im Sterben mich zu sehnen,/
vor Sehnsucht nicht zu sterben!».³⁴³

...ma Kuhn non “brama” e muore di nostalgia, mentre Tristan è rinato in Schönberg.

IX. Conclusione II.

Musica assoluta³⁴⁴ non musica a programma: questo è l'approdo finale dell'itinerario artistico di Kuhn e il significato del romanzo per una definizione di estetica musicale.

Sveliamo i sottintesi. La musica assoluta di Hermann Hesse non si identifica con il significato che le attribuisce Hanslick: puro gioco

³⁴²IX, p. 270.

³⁴³«L'antica melodia/ me lo dice ancora:/ bramare-e morire!/
No! ah no!/
non dice così!/
Bramare! Bramare!/
Per bramare sino alla morte,/
per non morire di nostalgia!» Richard Wagner, *Tristan und Isolde*, cit., atto III, p. 327.

³⁴⁴Adoperiamo il significato che questo aggettivo ha nel Saggio di una nuova estetica musicale, cit., di Ferruccio Busoni.

di forme la cui logica è esclusivamente musicale³⁴⁵, bensì a quello attribuitogli dall'area culturale entro cui si muove il pianista e compositore Ferruccio Busoni.

Prendiamo quest'affermazione come la conclusione del presente lavoro e, al tempo stesso l'inizio di un più approfondito studio riguardo il rapporto di Hesse con la cultura musicale del suo tempo.

E certamente la spiritualità che il romanzo *Gertrud* riflette è la medesima presente nel *Saggio di una nuova estetica musicale* di Busoni, benché sussista una differenza di fondo: la musica assoluta di Kuhn è priva di alcuna sperimentazione linguistica anzi, coincide con il silenzio dell'asceta, invece quella di Busoni vuole conquistare la comunicazione.

In Hesse, come in Busoni, c'è un perfetto e reversibile rapporto causale tra musica e comportamento etico, tra scelta esistenziale e gusto musicale, al punto da escludere la possibilità di una arte valida e positiva nel momento che questa preceda geneticamente un sincero itinerario spirituale. In una parola il processo di individuazione di Kuhn si identifica con quello della musica, "Dell'essenza della musica"³⁴⁶: ma poiché la vita del compositore è priva di una "sintesi" storica, così anche l'intuizione dell'armonia eterna rimane una astrazione. Mancando la realizzazione della persona nella vita, manca di conseguenza la musica che esprima la gioia metafisica della vita, e quest'ultima, incompiuta e quindi nostalgica, pensa la "Musica" ma non ha il linguaggio per esprimerla. Questa è la motivazione esistenziale del ritiro di Kuhn nell'afasia musicale.

³⁴⁵ Eduard Hanslick, *Vom Musikalisch Schönen*, Leipzig, 1854, edizione riveduta e ampliata nel 1881. Cfr. Enrico Fubini, *L'estetica musicale dal Settecento a oggi*, Torino, Einaudi, 1968, p. 131 sgg.

³⁴⁶E' questo il titolo di un articolo di Ferruccio Busoni in *Scritti e pensieri sulla musica*, cit. p. 98. L'articolo riportato ivi è una riduzione di uno scritto più ampio dal titolo *Von der Einheit der Musik-Verstreute Aufzeichnungen*, Berlino, 1922.

Egli condivide perfettamente la tesi di Busoni che «ciò che oggi si avvicina all'essenza originaria della musica sono la pausa e la corona [...]. Lo stesso silenzio tra due frasi, carico com'è di tensione, diventa musica e fa presentire più in là che non un suono più definito sì, ma appunto perciò meno duttile. Segni e nient'altro che segni è anche ciò che oggi chiamiamo il nostro “sistema tonale”. Un espediente ingegnoso per trattenere qualche pò di quell'eterna armonia; una misera edizione tascabile di quell'opera enciclopedica; luce artificiale invece di sole»³⁴⁷. In questo Kuhn è concorde nel momento in cui contrappone alla discordanza della sua vita nostalgica, l' «ascolto dell'armonia delle sfere», il «risuonare per un attimo solo l'edificio dell'universo e l'unità di tutta quanta la vita nella sua segreta e innata armonia»³⁴⁸; per Hesse esiste una «innata armonia», una consonanza al di sopra delle dissonanze/consonanze della vita. In termini busoniani potremmo parlare di una armonia che racchiuda indistintamente il modo minore e il modo maggiore: «Unità tonale»³⁴⁹.

Busoni scrive:

«come sono importanti la “terza” e la “quinta” e l' “ottava”. Con quanta severità distinguiamo le “consonanze” e le “dissonanze” - là dove non possono nemmeno esistere delle dissonanze!»³⁵⁰

Ma nonostante l'analogia, Busoni sperimenta, cerca di dar vita ad una nuova storia della musica³⁵¹; Kuhn invece rinuncia alla vita

³⁴⁷Ferruccio Busoni, in *Scritti e pensieri*, cit, p. 145.

³⁴⁸Cfr. [I, p. 11].

³⁴⁹Ferruccio Busoni, in *Scritti e pensieri*, cit, p. 147.

³⁵⁰*Ibidem*, p. 145.

³⁵¹«Colui che sarà nato per creare avrà prima di tutto un compito negativo e di grande responsabilità, di liberarsi cioè da tutto ciò che ha appreso e udito, da tutto ciò che è apparentemente musicale; per poter, dopo aver sgomberato il terreno, evocare in sé un raccoglimento intenso e ascetico che lo renda capace di elevarsi di un gradino, di percepire il mondo sonoro interiore e di comunicarlo all'umanità. L'aureola di

sprofondando nella nostalgia e nel sogno.

Ecco dunque la musica assoluta di Hermann Hesse e quella di Ferruccio Busoni.

In Hermann Hesse: nonostante Kuhn intuisca una consonanza più alta e superiore della discordanza/concordanza della vita, non è capace di essere creativo, e dare vita ad un nuovo “segno”, ad una notazione che racchiuda l' “eterna armonia delle sfere”.

Kuhn afferma:

«La melodia di un canto popolare [...] ogni pur minimo canto e ogni pur modesta musica predica a chiare lettere che purezza e consonanza fraterna di limpidi suoni spalancano il cielo!»³⁵²

La melodia autentica e popolare ha una funzione, per Hesse, rivelatrice di una antica libertà, di spazi metafisici: ma dov'è l'espressione delle metafisica? l'utopia? La vita scompare e rimane l'abdicazione, il disincanto della meraviglia e, soprattutto, la nostalgia della realtà. Invero l'intero percorso artistico di Kuhn, inizio e conclusione, vive nelle prime pagine del romanzo³⁵³ qui è palese la distinzione tra musica assolutamente pensata a cui segue il tentativo, mai riuscito, «di lottare con impietosa lucidità con i

personalità leggendaria incoronerà questo Giotto di un Rinascimento musicale. Alla prima rivelazione seguirà un'epoca di religiosa attività musicale, cui non potrà partecipare alcun elemento di mestiere, in quanto gli eletti e gli iniziati non potranno non essere riconosciuti e solo questi potranno essere i realizzatori di un tale rinascimento. A questo punto splenderà la massima fioritura e forse la prima nella storia della musica dell'umanità. » *ibidem*, p. 144. Il riferimento di Busoni a Giotto è significativa per estendere un parallelo con l'intuizione musicale di Kuhn. Nell'analizzare la genesi della “Musica” (v. *supra*, cap. III.2.) la scrittura letteraria assume la forma di una fuga a quattro voci.: alla struttura fugata è data la funzione di rappresentare l'intero cosmo come “Unità”. La forma dell'intuizione dell' “Unità” è quella polifonia trascendentale che necessita, per Busoni, un nuovo segno per essere espressa: Un nuovo Giotto che sappia rappresentare nel “punto di fuga”, l' “Unità” della vita.

³⁵² I, pp. 19-20.

³⁵³ II, pp. 22-25.

segreti formali come con dei nemici», ed una musica improvvisata al violino. In questa differenziazione è quasi possibile vedere la contrapposizione busoniana tra «orchestrazione assoluta» e «strumentazione»³⁵⁴: tra musica astratta e musica pensata per uno strumento. Pertanto Kuhn è dotato di un pensiero musicale che, tuttavia, non avrà mai la sua trascrizione in «segni» se non romantici e neoclassici.

Passiamo al Busoni teorico: riprendendo le parole di un saggio³⁵⁵ di Ugo Duse: «ciò che Busoni vuol significare concretamente con “musica assoluta”, è individuabile in Kurth³⁵⁶, allor che egli spiega storicamente il processo di rivelazione della musica assoluta come di rivelazione di qualche cosa di «assolutamente libero alle origini, al di là del canto umano e dell'anima umana, che l'anima ricerca a tentoni ed incrocia nelle traiettorie del moto di un evento soprasensibile (E. Kurth, *Bruckner*, Max Hesses Verlag, Berlino, 1920, p.258)». Per Busoni il processo di “individuazione” della musica consiste nel tendere sempre più alla

³⁵⁴«[...] esistono due specie di strumentazione: l' «orchestrazione assoluta», richiesta e prescritta dal pensiero musicale e la «strumentazione» di una frase in origine solo astrattamente musicale o pensata per un altro strumento. La prima è la sola autentica, la seconda fa parte degli «arrangiamenti». [...] Tra i primi e «autentici» conto anzi tutto Mozart, Weber, Wagner e, in primissima linea, Berlioz. [...]» F. Busoni, in *Scritti e pensieri*, cit, p. 11.

³⁵⁵Ugo Duse, *L'estetica di Ferruccio Busoni in Musica e cultura. Quattro diagnosi.*, Padova, Marsilio editori, 1967, p. 119 e sgg.

³⁵⁶Ernst Kurth (Vienna 1886 - Berna 1946) è stato un musicologo svizzero di origine austriaca. Scrisse i *Fondamenti del contrappunto lineare* (1917), un saggio tecnico - estetico sull'*Armonia romantica* (1920), un monografia su *Bruckner* (1925) e un trattato di *Psicologia musicale* (1931), che studia la musica come prodotto dell'energia psichica interiore. Principalmente lo scritto del 1917, *Grundlagen des linearen Kintrapunkts*, ha influenzato il pensiero di Busoni (cfr. Ugo Duse, *L'estetica di Ferruccio Busoni*, in *Musica e cultura*, cit. p. 119. Per l'influenza di Kurth, può essere letta la divagazione crociana *Di alcune correnti teoriche e critiche in Germania tra le due guerre* di Luigi Ronga in *L'esperienza storica della musica*, ed. Laterza, Bari, 1960, p. 68 e sgg.. Inoltre nel saggio *Sul linguaggio musicale Ronga parla dell'influenza della Gestalttheorie sulla cultura musicale dei nostri giorni.*)

sua essenza, che è quanto dire alla “quintessenza del mondo”. Nel Saggio del 1906 Busoni non solo sente l'esigenza di una nuova musica, ma propone anche una soluzione sperimentale per la conquista di una nuova realtà sonora: i terzi e sestoni di tono, che, secondo Luigi Dallapiccola, profetizzano la musica elettronica degli anni cinquanta.

Nella lettera a Bekker del 1920, c'è una formulazione chiara della *Junge Klassicität*, la cui teoria è riscontrabile sia nel Saggio come nell'epistolario coevo alla scrittura del romanzo *Gertrud*. Essa, la *Junge Klassicität*, si fonda sulla unità della musica («l'idea che la musica è in sé e per sé musica e null'altro e che essa non si divide in sottospecie diverse»); la preminenza assoluta della polifonia («il distacco definitivo dal tematismo e il rinnovato impiego della melodia quale dominatrice di tutte le voci, di tutti gli impulsi, supporto dell'idea e generatrice dell'armonia»); l'oggettivismo («rinneamento della sensualità e rinuncia del soggettivismo»). Il risultato è la musica assoluta, (caratterizziamo il termine in corsivo per differenziarlo dalla tradizione hanslickiana).

Il romanzo *Gertrud* è pregno di questi principi, e in particolare di una idealizzazione del valore della melodia. «l'avvenire è della melodia» scrive Busoni in una lettera del 1911 alla moglie³⁵⁷; Hermann Hesse paragona o caratterizza i personaggi del romanzo con la melodia³⁵⁸. La melodia, come espressione dell' “essenza della musica”, caratterizza l'essere di Gertrud, di Muoth, di Lotte. Le melodie cui fa riferimento Kuhn sono voci subordinate alla grande polifonia delle voci della “natura” intuite come “Unità” e formanti la melodia assoluta. Essa è tale come assoluta è l'intuizione musicale di Kuhn prima di comporre la *Violinsonate op.1*. L'intuizione estetico -

³⁵⁷Ferruccio Busoni, *Lettere alla moglie*, cit. p. 179. (tit. orig. *Briefe in seine Frau*, Erlenbah, Zürich 1935, p.284).

³⁵⁸Cfr. infra gli Argomenti musicali alla voce melodia.

musicale è rappresentata nella scrittura narrativa da più voci, «suoni» che, nella simultaneità della fuga, formano armonia. La melodia assoluta di Hesse come di Busoni non è la melodia infinita di Wagner, dispersione e flusso centrifugo, la melodia del corno inglese nella prima scena del III atto del Tristan; ma la forza centripeta delle infinite melodie del cosmo nell'unità dell'intuizione estetica³⁵⁹: in ultima analisi polifonia assoluta.

La Violinsonate è il primo tentativo di fare musica ed è un tentativo di musica assoluta, in quanto cerca di cogliere la «quintessenza del mondo», l' «eterna armonia delle sfere»; i Lieder, la Oper, sono un tentativo di piegare l'intuizione musicale alla realtà, alla storia, al tempo, al troppo umano. Il Trio un resoconto della storia della musica. A termine del romanzo Kuhn ritorna al tentativo di musica assoluta : compone una Messe e un Oratorium senza versi. Tutto sembrerebbe coincidere con il sacerdozio di Busoni dedito alla ricerca religiosa dell'«eterna armonia» ma non tipicamente hessiano: il ritorno alle origini per Hermann Hesse è privo di parola; privo di linguaggio!

Il primo capitolo di Gertrud , che rappresenta il punto di vista dello scrittore che si appresta a scrivere la sua autobiografia, non fa alcun riferimento alla musica suonata o composta, ma alla melodia «senza voce» e/o popolare; e soprattutto a quelle condizioni psicologiche e autoreferenziale della musica mentale astratta. In sostanza Kuhn si appaga nella contemplazione dell' «armonia delle sfere» senza poter comunicare tale esperienza.

Dunque, in conclusione, potremmo interpretare l'itinerario artistico del compositore come il tentativo di giungere all' «individuazione» della musica, in coincidenza con la ricerca di una identità esistenziale; tale tentativo non sfocia nella teorizzazione o composizione di una nuova musica ma nel silenzio. Per Kuhn-Hesse,

³⁵⁹Cfr. supra, III.2.

la musica assoluta è silenzio e incomunicabilità, astrazione e ascesi. Per il Busoni del Saggio essa è rappresentata dalla musica del futuro, oltre il limite del linguaggio musicale tradizionale. La musica occidentale - egli afferma - è stata fortemente vincolata dai limiti dei suoi mezzi espressivi, sia strumentali che linguistici. L'armonia fondata sui due modi, maggiore e minore, e su dodici toni sono ben poca cosa per esprimere l' «eterna armonia» delle sfere, il linguaggio della "Natura". La musica deve esprimere la «quintessenza del mondo», dare parola alla "Natura" e non essere musica a programma, onomatopea della natura³⁶⁰. E ancora Busoni afferma:

«Un caleidoscopio, dove, nella camera a tre specchi del gusto, della sensibilità e della conoscenza, vengono agitati alla rinfusa dodici semitoni: ecco l'essenza dell'odierna musica.

Dell'armonia odierna, e non per molto tempo ancora: perché tutto annunzia una rivoluzione e un prossimo passo verso quella "eterna". Il terzo di tono batte già da tempo alla porta, e noi diamo ascolto al suo annunzio.»³⁶¹

A nostro giudizio non è fondamentale in questa sede indagare se realmente sia stato possibile nella produzione musicale di Busoni dare parola alla Sphärenharmonie; non è qui possibile approfondire questo argomento, per quanto possa essere interessante. L'obiettivo ultimo della presente tesi è stato il tentativo di evidenziare una analogia e, al tempo stesso, una divergenza, all'interno di un medesimo clima culturale spiritualista entro cui, in quegli anni si muovevano sia Hermann Hesse sia Ferruccio Busoni: In Busoni c'è spazio per una «musica nuova»; per il nostalgico Kuhn invece essa è incomunicabile, pur percependone da lungi il suono seducente.

³⁶⁰Per Hesse il rapporto tra musica e la descrizione paesagistica è ben lontana dall'attribuire alla musica stessa dei valori onomatopeici: la Violinsonate di Kuhn nasce dalla natura, ma non vuole imitarla nell'apparenza, ma nella sua essenza.

³⁶¹In Scritti e pensieri sulla musica, cit, p. 149.

X. Note per la consultazione dell'Indice dei riferimenti dell'Elenco delle frasi riguardanti gli Argomenti musicali del romanzo Gertrud di Hermann Hesse.

La presente tesi nasce da un filone di ricerca che ha, come fine ultimo, quello di dare vita ad un utile registro di Luoghi musicali presenti all'interno della scrittura romanzata di notevoli e diversi letterati, italiani e stranieri. Durante il corso della mia ricerca tuttavia ho potuto constatare come il romanzo Gertrud di Hermann Hesse è tutto un luogo musicale, essendo ricco di riferimenti musicali, sia all'interno della struttura narrativa, sia per le descrizioni di esecuzioni musicali e concerti, sia nel creare un rapporto di continuità tra atteggiamento etico, sentimento e la loro diretta proiezione nella creazione di musica. Lo stesso titolo del romanzo, Gertrud, è un luogo musicale in quanto diventa simbolo di un ideale sentimento della "Musica". Pertanto redigere un elenco di tutti i luoghi in cui ci si riferisce genericamente alla musica sarebbe stato non solo troppo dispersivo, ma anche inutilmente ripetitivo; è stato preferibile invece fare un Elenco ragionato che mette in luce gli argomenti musicali più importanti del romanzo, al fine di realizzare una mappa concettuale e narrativa della cultura musicale riflessa nella specifica scrittura di Hermann Hesse. Dunque ho redatto un Elenco entro cui non tutti i luoghi del romanzo sono compresi, bensì quelli più importanti e significativi.

L'Elenco metodologicamente, è preceduto da un Indice che sotto ogni voce o categoria affianca una serie di rimandi al testo tramite un numero di riferimento relativo all'Elenco degli Argomenti musicali. Questi ultimi sono fatti seguire direttamente dal numero di capitolo e da quello della pagina, entrambi relativi al romanzo Gertrud nell'edizione Oscar Mondadori del 1987: inoltre è riportato, tra parentesi quadre, il numero di pagina del romanzo nell'edizione in lingua originale della Suhrkamp Verlag, Berlino, del 1955. La individuazione delle voci o categorie dell'Indice dell' Elenco degli Argomenti musicali, ha seguito un duplice criterio: uno denotativo, l'altro connotativo. Rimanendo fedele alla terminologia usata da Hesse, le voci denotative si riferiranno a cose, fatti, componenti, che costituiscono il "fatto

musicale” (es. melodia, canto, leggio, ricevimento musicale...); queste singole voci andranno confluire e quindi saranno sottintese da alcune voci connotative (scritte in neretto) che coagulano la specificità musicale in un ambito concettuale più ampio (es. Sentimento della musica, Pensiero estetico musicale, Paesaggio sonoro...).

X.1. Indice degli Argomenti musicali*

Accordatura 16, 30, 41, 117.

Allegro 88

Allievo 76, 106, 113, 115.

Amicizia musicale 11, 28, 35, 36, 50, 71, 145.

Andante 41.

Applauso 67, 43.

Archetto 88, 31, 41.

Aria 70, 85.

Armonia 1, 10, 15, 72, 74, 104, 114.

Armonia delle sfere 10, 15, 72.

Ascolto (o orecchio musicale) 2, 7, 10, 18, 19, 24, 50, 56, 58, 67, 72, 80, 81,
89, 90, 96, 119, 138, 141, 144.

Audizione 135.

Bach 72.

Ballo (danza) 15, 141.

Baritono tenorile 21.

Bayreuth 131.

Beethoven 62, 72, 60.

* Per maggiore precisione definisco Sentimento (della musica) tutti quei passi citati in cui si sottolinea un determinato stato emotivo che coincide, provoca o scaturisce dal “fatto” musicale. La voce Vita (di musicista) raccoglierà invece tutti quei passi in cui caratteristiche morali, fisiche o etiche del personaggio sono messe in relazione alla musica pensata o suonata; La voce Pensiero estetico musicale di per sé è inglobata da Sentimento , tuttavia è stata introdotta per chiarire meglio le motivazioni che spingono Kuhn alla composizione.

Berlino 122.
Brahms 40.
Büttner 85
Cadenza 72.
Campana 72, 67.
Cantante 12, 13, 26, 33, 55, 67, 127, 128.
Canto (o cantare) 7, 18, 21, 22, 25, 28, 41 45, 46, 47, 49, 50, 52, 58, 67, 70, 72,
83, 84, 86, 87, 89, 92, 93, 96, 106, 108, 130, 142, 146, 147.
Canto e pianoforte 18, 21, 43, 46, 50, 83, 86, 87, 89.
Canto popolare 72.
Canzone 66, 42;
Chitarra 49.
Compositore 12, 113, 145.
Composizione (o scrittura musicale) 3, 24, 42, 52, 58, 65, 68, 70, 73,
74, 75, 76, 91, 94, 97, 113, 115, 125, 137, 135, 89, 122, 93, 114, 119, 122,
146, 149.
Concerto (o rappresentazione) 24, 27, 35, 40, 67, 85, 110, 132, 148.
Conservatorio 76.
Consonanza, 72, 41.
Coro 25, 55, 128.
Critica musicale 26, 27, 40, 122, 148.
Dedica (musicale) 36,37.
Direttore d'orchestra 55, 99, 128, 135, 139.
Dissonanza 72, 41.
Don Giovanni 49.
Duelli 85.
Esecuzione musicale 18, 21, 28, 41, 43, 46, 50, 67, 83, 85, 86, 87, 89, 102,
107, 120, 122, 124, 135, 140, 144, 145, 146.
Fama (musicale) 12, 79, 107, 122.
Fantasia 149.
Fischio 49.
Flautista 128.

Flauto 139.
Flauto magico 49.
Funzionario (teatrale) 67.
Genio 113
Giudizio musicale 2, 7, 18, 19, 20, 21, 22, 33, 41, 40, 43, 62, 63, 93, 27,
31, 35, 85, 86, 88, 89, 90, 93, 94, 103, 104, 115, 119, 120, 123, 127, 129, 133,
137, 140, 143, 144, 145.
Improvvisazione 75.
Insegnamento 76, 133.
Intervallo 41.
Introduzione 21.
Jodler 142.
Leggìo 30, 41, 144.
Libretto (o testo) 65, 93.
Lied 18, 19, 20, 21, 22, 24, 27, 28, 36, 37, 38, 40, 43, 50, 61, 71, 81, 87, 89, 90,
93, 94, 95, 122, 146, 148, 149.
Lortzing 8.
Löwe 24.
Maestro (di musica) 31, 103, 104, 106, 109, 112, 113, 119, 133.
Marcia funebre 88.
Maschera (teatrale) 67.
Melodia 9, 10, 25, 41, 42, 43, 52, 66, 69, 72, 74, 78.
Messa 65.
Misura (o battuta) 2, 41, 56, 61, 83, 88.
Monaco 40.
Mozart 49, 8, 51, 62, 69, 130.
Musica (generica), 1, 2, 3, 4, 5, 15, 17, 20, 22, 25, 31, 33, 35, 37, 40, 41, 42,
44, 48, 58, 61, 65, 72, 77, 80, 87, 89, 90, 93, 97, 104, 113, 115, 132, 133, 135,
136, 137, 138, 141, 143.
Musica (studio della) 31, 32, 38, 39, 57, 76, 84, 96, 101, 103, 104, 113,
132.

Musica da camera 14, 27, 35, 37, 40, 41, 120, 122, 124, 126, 149.

Musica (Sentimento della) 1, 2, 3, 4, 5, 10, 18, 25, 41, 42, 44, 46, 52, 58, 60, 61, 63, 65, 67, 70, 71, 72, 74, 75, 76, 81, 82, 83, 87, 88, 89, 90, 92, 100, 102, 111, 119, 128, 129, 133, 134, 136, 137, 144.

Musicista (generico) 64, 72, 107, 121, 123.

Musicista (professione di) _____, 12, 72, 92, 100, 103, 104, 105, 138.

Musicista (vita di) 6, 7, 9, 10, 13, 14, 17, 21, 47, 48, 49, 51, 53, 54, 55, 62, 64, 69, 72, 73, 76, 77, 78, 80, 81, 87, 89, 93, 94, 105, 107, 111, 112, 120, 126, 128, 130, 133.

Nota 21, 81, 89.

Onorario 40, 146.

Opera (lirica) 33, 56, 59, 61, 67, 68, 97, 125, 85, 149.

Oratorio 65.

Orchestra 55, 97, 98, 103, 128, 139.

Orecchio (v. ascolto).

Organista 101, 102

Organo 63,

Ouverture 67, 91, 129, 139.

Paesaggio sonoro _____, 1, 19, 20, 32, 41, 50, 56, 66, 72, 82, 89, 91, 96, 114, 134, 136, 147.

Palcoscenico 13, 21, 58.

Partitura (o spartito o ruolo musicale) 8, 29, 32, 46, 57, 72, 96, 121, 125, 127, 135.

Pensiero estetico musicale _____ 4, 5, 15, 17, 41, 65, 70, 72, 138.

Pezzo (musicale) 102, 107, 126.

Pianoforte 18, 21, 29, 46, 49, 50, 76, 83, 86, 89, 96, 104, 108, 109, 112, 126, 135.

Preludio 63, 86, 101.

Prove di musica 31, 88, 121, 128, 139.

Quartetto 149.

Ricevimento (musicale) 29, 33.

Risoluzione 41, 74.

Ritmo 10, 25, 41, 72, 77, 136.
Rondo 144.
Ruolo v. partitura
Sala di musica, 11, 21, 29, 30, 87, 144.
Scena 86.
Schubert 24.
Scrittura v. composizione.
Silenzio 1, 21, 23, 25, 27, 32, 71, 72, 116, 118, 133.
Sinfonia 149.
Sipario 67.
Sonata 3, 71, 31, 144.
Soprano, 46, 127;
Spartito v. partitura
Stampa musicale, 27, 95, 40,
Strumentazione 97, 128.
Strumento (musicale) 41, 52, 72, 137.
Suono (suonare) 1, 2, 10, 21, 31, 34, 41, 43, 45, 46, 49, 51, 53, 54, 59, 60, 61,
67, 70, 72, 77, 80, 82, 83, 84, 87, 88, 89, 96, 102, 103, 110, 111, 117, 126,
134, 135, 138, 144.
Tastiera 87.
Teatro 67, 107, 120, 135, 138.
Tecnica 119.
Tempo 2, 41, 88, 117.
Teoria 114.
Tonalità 41, 43, 72, 120.
trascrizione v. composizione.
Viola 129.
Violinista 6, 98, 120, 128.
Violino, 2, 3, 35, 39, 45, 49, 75, 88, 103, 111, 117, 120, 126, 133, 137, 149.
Violoncellista 120.
Violoncello, 41, 129.

Virtuoso (musicista) 6, 88, 103, 137.

Voce 18, 21, 34, 41, 50, 58, 72, 52, 61, 82, 86, 87, 89, 96.

Wagner 40, 26.

X.2. Elenco degli Argomenti musicali tratti dal romanzo Gertrud di Hermann Hesse.

1 «Vedevo e avvertivo me stesso come un cielo dalle nubi vaganti, come un campo affollato di schiere in battaglia, e fosse gioia e godimento oppure sofferenza e malinconia, entrambi acquistarono un suono più limpido e più distinto, staccandosi dall'animo mio e affrontandomi dall'esterno, in armonie e sequele di suoni, che percepivo come nel sonno e che mio malgrado prendevano possesso di me.

Fu nel silenzio di una sera, al ritorno dalle rocce, che avvertii tutto chiaramente [...] mi ritornò quella meravigliosa lucidità, quella quasi cristallina limpidezza e trasparenza di sentimenti, ciascuno dei quali era lì a volto nudo e nessuno aveva più nome dolore e gioia, ma rappresentava soltanto energia e suono e flusso. Dal fermento, dall'iridescenza e dalla lotta delle mie intensificate sensazioni, era nata la musica.» II, p. 54; [pp. 34-35].

2 «Quando ne suonai col violino il primo tempo, una mattina, nella mia cameretta, ne avvertii certo la fragilità e incompiutezza, ma ogni misura mi sfiorò il cuore con un brivido. Ignoravo se si trattasse di buona musica, sapevo però ch'era musica tutta mia, vissuta e nata dentro di me e mai prima udita» II, p. 54; [p. 35].

3 «Io non ero in grado di trascrivere tale musica, essa mi era ancora estranea e i suoi confini ignoti. Ma riuscivo a percepire dentro di me il mondo come totalità. E qualcosa mi riusciva anche di ricordare, una piccola parte e una risonanza, rimpicciolita e mediata. Ad essa pensai assorbendola dentro di me per giorni interi, e trovai ch'essa era passibile d'espressione con due violini: sicché come un uccello che tenti il volo, in tutta innocenza cominciai a scrivere la mia sonata» II, p. 54; [p. 35].

4 «Vorrei sentire che il dolore e la gioia scaturiscono dalla medesima musica, entrambi belli e necessari.» III, p. 73; [p. 49].

5 «Musica ne avrei fatta sempre, questo lo sapevo, ma ero spinto a desiderare che il mio lavoro fosse motivato anche da felicità e pienezza di vita e sana gioia, invece che sempre da un perenne anelito e carenza di affetti. Oh perché non riesco ad essere felice con ciò che mi apparteneva, con la musica?» IV, p. 113; [p. 78].

6 «Il noto violinista era ancora giovane, un uomo che aveva il taglio del virtuoso, molto esile e snello e pallido. [...]» III, p. 65; [p. 43].

7 «Non lo ha sentito cantare? Lui è così brutale e crudele, ma più di tutto contro se stesso. [...]. Beve e non è mai ubriaco, ha donne e non è mai felice, canta così stupendamente e pretende di non essere un artista.» III, p. 79; [p. 53].

8 «[...] Egli correva pronto con altre partiture, additandomi come avevano fatto un Mozart o un Lortzing [...]» V, p. 141; [p. 98].

9 «Gertrud era, in quel tempo, poco più che ventenne, snella e sana come un albero giovane e aggraziato; emergeva integra dal consueto ciarpame di menzogne dell'adolescenza femminile e seguiva la propria indole come una melodia dall'incedere fermo e sicuro.» IV, p. 122; [p. 84].

10 «avvertivo il suono tante volte perduto e il ritmo segreto della mia vita, a ritroso, senza lacune fino ai leggendari anni dell'infanzia. E quando mi provavo a trattenere, a condensare, a chiamare per nome tale fantastica lucidità e turgida pienezza dei sentimenti, pronunziavo il nome di Gertrud.[...] avevo di nuovo nelle orecchie la grande armonia e rifacevo il sogno giovanile dell'accordo delle sfere. I miei passi e pensieri e respiri ripercorrevano la via di una melodia segreta, la vita riacquistava un significato, e il remoto orizzonte era d'oro mattutino.» IV, pp. 123-124; [p. 85]

11 «[...] mi fa bene nelle ore d'abbattimento, fuggendo la polvere dell'anima mia, pronunziare tra me il nome di Gertrud e pensare a lei, come mi venne incontro allora nella sala di musica di suo padre, leggera come un uccellino e confidenziale come un amico.» IV, p. 125; [p. 86].

12 «Lei è un compositore, un creatore, un piccolo padre eterno Che le importa della fama? La gente come noi deve far presto, se vuole arrivare a qualcosa. Noi altri cantanti e funamboli siamo come le donne, dobbiamo esibire in piazza la pelle finché è bella liscia. Celebrità, a più non posso, e denaro e donne e champagne! Fotografie sui giornali, corone d'alloro! Perché, guarda un pò, se per caso oggi mi prende uno schifo, o basta soltanto una piccola polmonite, io domani sono bell'e spacciato, e sulla celebrità e l'alloro e tutta quanta l'azienda ci si può fischiare sopra.» IV, p. 128. [p. 89].

13 «[...] il cantante era un individuo demoniaco,[...] lui era un uomo da palcoscenico e di avventure, mi sembrava, e destinato forse a vivere una sorte tragica [...]» III, p. 64; [p. 42].

14 «[...] quando si desidera un poco di gioia e di calore e di partecipazione alla vita, una dozzina di opere e trii e roba del genere non aiutano gran che.» VI, p. 208; [p. 147].

15 «Non era forse la musica la segreta legge dell'universo, forse che pianeti ed astri non danzavano secondo la sua armonia?»

16 «Ed io sarei dovuto rimanere solo, senza trovare gli esseri la cui indole si accordasse in modo puro e bello con la mia?» IV, p. 114; [pp. 78-79].

17 «[...] dovevo in qualche modo poter vivere accanto a loro senza figurare sempre come il soccombente. Se non vi era dunque altra via, forse la mia musica era adatta a tale scopo. Se non volevano amare me, sarebbero stati costretti ad amare le mie opere.» IV, p. 114; [p. 78].

18 «Dovetti dargli il Lied, e avendo visto nella stanza il mio pianoforte a nolo, volle cantarlo subito. Dovetti sedermi e accompagnarlo, e così per la prima volta udii cantare come si deve il mio Lied. Era triste e mi commosse senza volerlo, perché egli non lo eseguì a canto pieno ma a mezzavoce, quasi per conto suo.» III, p.60. [p. 39]

19 «Udivo il treno strepitare sulle rotaie, aprii il finestrino e vidi buie contrade scivolar via rannicchiate, tristi alberi spogli dai rami neri, e fattorie dalle ampie tettoie e colline lontane. Un mondo che pareva esistere contro voglia, pareva spirare sofferenza e disgusto. Qualcuno avrebbe potuto trovarlo bello, ma a me pareva soltanto triste. Mi tornò alla mente il Lied: "E' per volere di Dio?"» V, p. 174; [p. 122]

20 «Era una musica semplice in forma di Lied, il lieve lamento smorzato di una sera d'estate, né lieto né triste ma oscillante in una sperduta atmosfera serale come una nuvola che si spegne dopo il tramonto del sole.» VII, pp; 221-222; [p. 157].

21 «E ad un tratto eccolo al pianoforte, in sala si fece un poco di silenzio. Cominciò a suonare, sbagliò le note, tralasciò poi l'introduzione e cantò il Lied. Lo cantava ora in modo diverso da quella volta in casa mia, e io potei notare che, da allora, l'aveva eseguito più volte. Inoltre stavolta lo cantò a piena voce, col suo timbro di baritono acuto che mi era noto dal palcoscenico e la cui forza e personalità esuberante faceva dimenticare la durezza non levigata del suo canto.» III, p.74.; [pp. 49-50].

22 « "A me il Lied è piaciuto, potrei cantarlo, se avessi chi mi accompagna. [...]. Mi piacerebbe averlo per me, per uso personale [...]. E' veramente musica quel Lied, lei stesso lo sa bene!" » III, pp. 58-59; [p. 38].

23 «Il silenzio della solitudine mi avvolgeva come una rocca sicura, ritrovai la pace interiore [...]» II, p. 50; [p. 32].

24 «[...] Quel Lied lei deve darmelo, e ne componga presto altri ancora! [...] vorrei dare alcuni concerti, ma con qualcosa di nuovo, non con Schubert e Wolf e Löwe e tutta roba che si ascolta sera per sera, ma con cose nuove e sconosciute, un paio almeno sul tipo del Lied della slavina [...]» III, p. 84; [pp. 56-57].

25 «Accadde, poi, una notte che io mi destassi dopo poche ore di lieve sopore. Mi pareva di aver fatto un sogno gradevole. e mi sforzavo di richiamarlo alla memoria [...] e mentre così giacevo pensieroso, avvertendo fluire intorno a me correnti leggere di guarigione e di sollievo, mi venne alle labbra una melodia, quasi tacitamente, che continuai a zufolare senza più smettere, e all'improvviso, come una stella ricomparsa, la musica, cui per tanto tempo mi ero estraniato, tornò a guardarmi in faccia, e il mio cuore a battere secondo il ritmo di lei, e tutto il mio essere rifiorì respirando nuova aria pura:

non me ne resi conto, sapevo soltanto che esisteva e che mi penetrava in silenzio, come se il canto di cori lontani giungesse fino a me. Rinvigorito da tale intima sensazione, mi riaddormentai.» II, p. 36; [p. 23].

26 «I quel periodo, egli mieteva trionfi come cantante wagneriano e cominciava ad essere considerato un "astro".» IV, p. 111; [p. 77].

27 «Uscirono per le stampe i miei *Lieder* e furono accolti benevolmente, e due mie composizioni cameristiche vennero eseguite in concerto. Si trattava ancora di un tacito riconoscimento e incoraggiamento tra amici, la critica si manteneva in silenziosa attesa oppure mi classificava tra i principianti.» IV, p. 112; [p. 77].

28 «Cantò magnificamente ed eseguì anche un mio *Lied*, e noi tre stringemmo amicizia, ci scaldammo e ci sentimmo vicini guardandoci negli occhi con schiettezza e rimanendo insieme finché durò il fuoco di quella intimità.» IV, p. 101; [p. 69].

29 «Non si trattava di un grande ricevimento, tuttavia gli ospiti si stiparono un pò fitti nelle stanze non vaste, fino al momento in cui non vennero aperte le porte della sala di musica. Qui vi era molto spazio, e tutto appariva nuovo, il pianoforte a coda, le scansie degli spartiti, i lampadari, le seggiole, mentre soltanto i quadri alle pareti erano anche lì antichi.» IV, p. 117; [p. 81].

30 «I miei partners erano già sul posto: disponemmo i nostri leggi, controllammo le luci e cominciammo ad accordare. Si aprì allora, una porta nel fondo, e attraverso la sala illuminata a metà venne avanti una signora vestita di chiaro.» IV, p. 117; [p. 81].

31 «Per fargli piacere gli avevo procurato un vino della sua terra, ne bevemmo un bicchiere, poi sistemai la musica e incominciammo. Suonava in modo eccellente a prima vista, ma ad un tratto s'interruppe e calò l'archetto. "Ehi, Kuhn", disse, "è una musica maledettamente bella, questa. non vorrà suonarla così alla carlona, questa occorre studiarla.[...] quando ritornò eseguimmo fino in fondo la sonata, due volte, e alla fine mi battè un colpo sulla spalla esclamando: «Che gattamorta, lei! Ecco che si comporta come un ragazzino, e in segreto fa cose simili! Non vorrei sbilanciarmi, non sono un professore, ma è certo terribilmente bella"». IV, p. 106; [pp. 72-73].

32 «Ora, un pomeriggio, me ne stavo seduto nella mia stanza, a studiare una partitura. Sulla finestra stava disteso il mio gatto nero, che dormiva; vi era silenzio in tutta la casa.» IV, p. 107; [p. 73].

33 «[...] fui invitato presso una famiglia dove si faceva molta musica [...]. Era una serata di ricevimento come tutte le altre, vi intervenivano però alcune celebrità dell'Opera, che di vista io conoscevo tutte. C'era anche il cantante Muoth che mi interessava più di tutti e che vedevo da vicino la prima volta» III, p. 58; [p. 37].

34 «[...] la sua voce suonò limpida e gradevole [...]» IV, p. 118; [p. 81].

35 «Dopo un concerto in cui era stato eseguito un mio Duo per violini, feci la conoscenza del ricco industriale Imthor che passava per fervido amico della musica e protettore di giovani talenti [...]. Dalle parole che mi disse potei, tuttavia, accorgermi bene quanto si intendesse di musica: non si diffuse in generiche lodi ma espresse un'ammirazione calma, obiettiva, che valeva di più. Mi raccontò che nella sua casa parecchie sere si faceva musica, antica e moderna.» IV, pp. 115-116; [pp. 79-80].

36 «Adesso, essendo io pieno di novella fiducia nella vita, e ricco di buone intenzioni, mi parve anzitutto necessario riavvicinarmi all'amico trascurato. L'incentivo me lo diede un nuovo Lied, che avevo composto; decisi di dedicarglielo. Era simile al Lied della slavina.» IV, p. 125; [pp. 86-87].

37 «“Oh, un nuovo Lied! Così va bene, temevo già per lei, che restasse impantanato nella noiosa musica per archi.. E qui vi è persino una dedica! Per me? Ma fa sul serio?» IV, p. 127; [pp. 87-88].

38 «E ora si sieda qui e mi accompagni, studieremo un pò insieme questo Lied [...]» IV, p. 128; [p. 89].

39 «Volevo lavorare, ma mancava il violino.» III, p. 81; [p. 55].

40 «Era il mio editore che scriveva, di concerti e di onorari, e mi comunicava che le cose andavano e progredivano bene, un noto critico di Monaco aveva scritto sul mio conto, e l'editore si complimentava. Accluso vi era anche il ritaglio di una rivista, un articolo col mio nome e titolo, e una lunga tirata sulle condizioni della musica contemporanea e su Wagner e Brahms, e poi una critica sulla mia musica per archi e sui Lieder, e tante lodi e auguri.» V, p. 173; [p. 122]

41 «Mi misi allora a contare sottovoce le battute e feci un cenno; e con ampia cavata attaccammo l'Andante, mi cullavo nel ritmo e mi libravo liberamente in consonanza col fluire dei suoni, che mi apparivano tutti nuovissimi, quasi inventati lì per lì, in quel momento. I miei pensieri sulla musica e quelli su Gertrud Imthor confluivano puri e senza ostacolo, tiravo l'archetto e impartivo con gli occhi i cenni necessari; la musica fluiva con bella stabilità portandomi con sé, un sentiero dorato alla volta di Gertrud, che non riuscivo più a scorgere e adesso non desideravo più di vedere.[...]. Le offrivo la mia musica e il mio respiro, i miei pensieri e il battito del mio cuore, come un viandante mattutino si abbandona all'azzurro luminoso e allo splendore dei prati, all'alba, liberamente e senza rinunciare a se stesso. Nel contempo, col senso di benessere e col fiotto crescente dei suoni, una felicità stupita mi portava e m'innalzava al di sopra della consapevolezza improvvisa di ciò ch'era l'amore.. Non era un sentimento nuovo, ma soltanto una decisiva chiarificazione di antichissimi presentimenti, era ritorno in una patria antica. Il primo tempo era terminato: concessi solo un minuto di intervallo. Risuonò leggera l'accordatura degli strumenti, [...] battei lievemente sul leggio e attaccammo il secondo tempo , ch'è ben degno di farsi sentire. Gli esecutori si accalorarono, l'anelito crescente del canto levava ali irrequiete, roteava in voli insoddisfatti, cercava perdendosi in lamentosa angoscia. Il violoncello, profondo e caldo, riprese la melodia, rilevandola con forza e insistenza, smorzando la condusse alla nuova,

più cupa tonalità, risolvendola poi disperatamente in un registro basso quasi iroso. [...]il terzo [...] non esprimeva nulla, e lo, suonai a cuor leggero, come una faccenda ormai superata per me. Ritenevo, infatti, di sapere adesso quali accenti avrebbe dovuto avere la liberazione, in qual modo dal muggio tempestoso delle voci avrebbero dovuto erompere splendore e pacificazione, la luce fuori dalla pesante nuvolaglia. Tutto questo non c'era, in quel mio tempo, esso non era altro che un placarsi e risolversi delle accresciute dissonanze e un tentativo di chiarificare un poco, intensificandola, la melodia di fondo. Di quel che, adesso, risplendeva e cantava dentro di me, non vi era là né un suono né un raggio, e io mi stupii che nessuno se ne accorgesse. Il Trio era terminato.» IV, pp. 118-120; [pp. 81-83].

42 «[...] pensavo con pari interesse sia alla mia musica come al mio amore, e la notte non mi riusciva dormire per la deliziosa agitazione, per la prima volta consapevolmente ritenni nella memoria alcune melodie che mi vennero in mente, due canzoncine, e mi provai a trascriverle.» II, p. 23; [pp. 13-14].

43 «Cominciai a suonare, ed egli si concentrò nel Lied, afferrò rapidamente la melodia e in un punto in cui essa passò significativamente dal minore al maggiore, mi diede una gomitata di plauso.» IV, p.129; [p. 89].

44 «[...] io andavo attorno ebbro d'amore e di musica, di null'altro capace [...]» IV, p. 134; [p. 93].

45 «Lessi e me ne andai attorno con quei versi nella testa, e li cantai e li suonai sul violino giorno e notte [...]» IV, p. 134; [p. 93].

46 «[...] eccomi un giorno seduto al piano in casa di lei mentre cantava l'ultimo atto della mia opera, nella quale il ruolo del soprano era ormai compiuto. Cantava così stupendamente, ed io pensavo a quei giorni roventi il cui splendore già sentivo smorire, mentre Gertrud tuttora si librava nelle sue cime più eccelse [...]. Continuai poi a suonare, e lei cantò, e il bacio e quella ora singolare rimase senza commento [...]» IV, pp. 135-136; [p. 94]

47 «[...] impeto e passionalità amara erano affini in pieno al suo modo di cantare e alla sua indole.» IV, p. 136; [p. 94].

48 «[...] avrei dato la mia musica e tutto quello che aveva vita in me per una gamba diritta e un'indole allegra e spigliata.» V, p. 138; [p. 96].

49 «Teiser nella sua grande gioia andava a tratti su e giù nella stanzetta, sedendosi ora al pianoforte, ora imbracciando la chitarra sul canapè, ora col violino sopra un angolo del tavolo: suonava tutte le cose belle che gli passavano per la testa, cantava ammiccando con gli occhi sfavillanti di letizia, e tutto in onor mio e della mia opera. Fu chiaro che la sorella aveva il medesimo sangue e che non meno di lui giurava su Mozart: arie dal Flauto magico e brani dal Don Giovanni scintillarono per tuta la casa, interrotto da discorsi e tintinnio di bicchieri e accompagnati con purezza e nitore dal violino, dal pianoforte, dalla chitarra o anche soltanto dal fischio del fratello» V, pp. 139-140; [p.

97].-

50 «Gertrud [...] mi fece allora la sorpresa di propormi di accompagnarla regolarmente nel canto. Davanti alle finestre, nei cespi fioriti, ronzavano le api, dentro la stanza cadeva il sole e tenui ombre di foglie, e io sedevo al pianoforte a coda e ascoltavo cantare Gertrud, seguivo la sua voce che si levava leggera e si cullava librandosi senza fatica; quando poi, dopo un Lied ci guardavamo in faccia sorridendo, ci sentivamo uniti e intimi come fratelli.» V, p. 143; [p. 99]

51 «[...] prendevo parte alla loro vita serenamente parca, bevevo il vino austriaco e suonavo con loro Mozart.» V, p. 144; [p. 100].

52 «[...]. Ebbro e febbricitante mi alzavo, accendevo la luce e mi buttavo a lavorare: facevo implorare e gemere e minacciare strumenti e voci umane, ripeteva il canto di nostalgia in nuove e febbrili melodie.» V, p. 144; [p. 100].

53 «Invocavo Iddio chiedendogli perché mi avesse fatto così, perché mi avesse storpiato e invece della felicità, che ogni misero possiede, nulla mi avesse dato se non il conforto crudele di rovistare dentro i suoni, per ridipingere in sempre nuove e inconsistenti fantasie musicali dinanzi agli occhi del mio desiderio, l'irraggiungibile.» V, p. 145; [p. 101].

54 «Poteva avere veramente un senso e giustificare e colmare una vita umana, questo accatastare file di suoni e giocare freneticamente con le immagini [...]» V, p. 148; [p. 103].

55 «[...] immaginavo che il mio lavoro avrebbe acquistato potere sulle persone, come cantanti e orchestrali, direttori d'orchestra e cori sarebbero stati costretti a farsi esecutori del mio volere, e il modo con cui avrebbe fatto presa su migliaia di persone.» V, p. 148; [p. 103].

56 «[...] in quell'opera è contenuta tutta la mia giovinezza, e quando ne incontro alcune battute, mi par proprio come se da valli abbandonate della giovinezza e della passione mi sfiori un tepido uragano di primavera.» V, p. 149; [p. 104].

57 «Muoth aveva studiato bene il ruolo, e le modifiche che desiderava potei accordargliele di buon grado.» V, p. 151; [p. 106].

58 «Lo udii allora cantare per la prima volta quel ruolo, in cui attraverso la mia stessa passione avevo pensato a lui, e avvertii la potenza della mia musica e della sua voce. Solo adesso riuscivo a vedere dinanzi a me col pensiero tutto l'insieme sul palcoscenico [...] non era più lavoro mio ma aveva una sua propria vita e sopra di me l'effetto di una potenza estranea. Per la prima volta avvertii questo distacco di un lavoro dal suo creatore [...]» V, p. 151; [p. 105].

59 «Dissi che quello era, per lei, un inverno movimentato [...] ricordai il tempo in primavera, in cui avevamo suonato e cantato e discusso insieme gli inizi della mia

opera.» V, p. 163; [p. 114].

60 «Mentre uno degli amici di casa suonava Beethoven , lei se ne stava seduta con abbandono nella semioscurità, evidentemente convinta di non essere inosservata.» V, p. 162; [p. 114].

61 «Ma la musica tornò solo lentamente a muoversi di nuovo nell'anima mia irrigidita [...]. Questi versi mi penetrarono nel cuore, ridestando suoni e vita. Svincolata e rovente di dolore la mia pena, a lungo rattenuta e conculcata, riflui in misure e in accenti; partendo dal Lied, ritrovai il filo smarrito dell'opera, e dopo così lungo squallore esso mi riavvolse nella febbrile ebbrezza di uno sfogo fluente, fino alle libere vette del sentimento, ove dolore e delizia non sono più distinti l'uno all'altra e ogni ardore ed energia dell'anima si ergono alti e indivisi in un'unica, ripida fiamma.» VI, pp. 193-194; [pp. 136-137].

62 «La leggenda della felicità dell'artista -disse Muoth- non sta in piedi, sono tutte chiacchiere di borghesucci. L'allegro Mozart si teneva in piedi a champagne soffrendo in compenso la mancanza del pane quotidiano; e per quale ragione Beethoven non si sia tolto la vita fin da giovane, ma abbia scritto quelle splendide cose, nessuno lo sa. Un artista che si rispetti deve essere infelice, nella vita. Se ha fame e apre la bisaccia, dentro vi sono sempre soltanto perle.» VI, p. 208; [p. 147].

63 «La mia piccola composizione per organo mi dava gioia. Era una sorta di preludio e rappresentava per me un distacco dal tempo antico [...]» VI, p.209; [p. 148].

64 «[...] mia madre [...] trovò la vita di musicisti, che si figurava come una vera e propria vita da saltimbanchi, solo leggermente meno borghese e laboriosa di quella condotta dal papà buonanima.» VII, p. 218; [p. 154]

65 «Io lavoravo a una messa e avevo in mente un oratorio, per il quale mi mancava ancora il testo. [...]. La mia musica si muoveva su nuove vie, diventava più essenziale e distaccata, si prefiggeva di confortare e non di eccitare.» VII, p. 220; [p. 156].

66 «[...] mi ero sistemato sul Mar del Nord. Quivi ascoltavo giorno e notte l'antica canzone del mare e inseguivo, nell'aria fresca e aspra, i miei pensieri e le mie melodie.» VII, p. 220; [p. 156].

67 «Fui accompagnato da una maschera nel palco, dove trovai già Gertrud e i due Teiser, come pure un alto funzionario della direzione teatrale, il quale salutò sorridendo. Subito dopo udimmo il secondo segnale del campanello [...]. La sala si oscurò, e dal fondo salì al mio orecchio l'inizio solenne della mia ouverture [...] ecco espandersi e risuonare adesso, ben nota eppure a me estranea, la mia opera [...] le emozioni di ore segrete risuonavano libere e lusinghevoli, nella sala, per mille cuori estranei. Entrò Muoth e attaccò risparmiandosi, ma poi con crescente intensità abbandonandosi nel canto al suo ardore cupo e torbido, mentre la cantante gli rispondeva con i suoi acuti fluenti e luminosi. E arrivò un punto ch'io serbavo tuttora preciso nell'orecchio così come una volta lo avevo udito da Gertrud, e rappresentava un omaggio a lei e una sommess

confessione del mio amore. Girai lo sguardo e la fissai negli occhi quieti e puri, che mi capirono salutandomi con gentilezza: in un attimo, avvertii tutto il significato della mia giovinezza sfiorarmi come il sottile profumo di un frutto amaro. Da quell'istante fui calmo e vidi e ascoltai come se fossi ospite. Risuonarono applausi, i cantanti e le cantanti comparvero dinanzi al sipario, a inchinarsi. Muoth fu chiamato fuori spesso e sorrise freddamente alla sala illuminata. Venne fatta insistenza anche a me perché mi mostrassi: ma ero troppo stordito [...] Teiser [...] mi abbracciò e senza motivo scosse anche entrambe le mani all'alto funzionario della direzione teatrale.» VII, pp. 232-233; [pp. 165-166].

68 «[...] si brindo alla mia prossima opera, che però fino ad oggi non è stata scritta.» VII, p. 234; [p. 166].

69 «Teiser, che non era vecchio eppure già in età da avere avuto le proprie esperienze, e affrontava la vita spensierata come un bambino, con una melodia di Mozart sulle labbra.» VIII, p. 243; [p. 172].

70 «Con suoni e con parole e anche con altri oggetti fragili e privi di valore possiamo costruire giocattoli e meccanismi, arie e canti densi di significato e di conforto e di bontà, più belli e imperituri degli striduli trastulli del caso e del destino.» IX, p. 269; [p. 191].

71 «Lei è il mio amico; a quando riaffioro dal mio silenzio, dopo periodi di solitaria inquietudine, con un Lied o con una sonata, questi appartengono prima che ad ogni altro a noi due.» IX, p. 270; [p. 192].

72 «A partire dal mio sesto o settimo anno circa, ho capito che di tutte le potenze invisibili la musica era destinata ad avvincermi con maggior forza e a dominarmi. Da quell'istante, ho avuto un mondo tutto per me, mio rifugio e mio paradiso, che nessuno poteva togliermi o sminuirmi e che non desideravo dividere con nessuno. Ero musicista, quantunque non imparassi a suonare nessuno strumento prima del dodicesimo anno, né pensassi di volermi guadagnare il pane più tardi facendo musica. Da allora le cose sono rimaste così, senza alcun mutamento essenziale, e per tale ragione la mia vita non mi appare, retrospettivamente, né variopinta né multiforme bensì fondata fin dall'inizio su un tono di base e rivolta ad un'unica stella Andassero bene o male le cose, la mia vita interiore rimaneva invariata. Potevo anche muovermi a lungo in ambienti estranei, non toccare né uno spartito né uno strumento, ma una melodia mi stava ad ogni ora nel sangue e sulle labbra, una cadenza e un ritmo nel respiro e nella vita. Per quanto avidamente cercassi per altre vie sollievo, oblio e liberazione, per quanto assetato fossi di Dio, di conoscenza e di pace, tutto questo io l'ho trovato sempre soltanto nella musica. Non era necessario si trattasse di Beethoven o di Bach: il solo fatto che nel mondo esista la musica, che un essere penetrato fin nell'intimo da cadenze e inondato di armonie, ha significato per me sempre una profonda consolazione e una giustificazione esistenziale. Oh Musica! Ecco, ti viene in mente una melodia, la canti senza voce, nel tuo intimo, ne intridi tutta la tua sostanza, essa prende possesso di tutte le tue energie e dei tuoi movimenti - e durante gli attimi in cui vive dentro te, essa estingue tutto ciò che vi è in te di casuale, di malvagio, di rozzo e di triste, allaccia risonanze col mondo, rende lieve ciò ch'è greve e alato ciò ch'è rigido! Tutto ciò può fare la melodia di un canto popolare! E

l'armonia, poi! Già ogni accordo melodioso di puri suoni armonici, ad esempio in uno scampanio, appaga l'animo con grazia e godimento, accrescendosi d'ogni altro suono consonante, e può talora accendere il cuore e far fremere di gaudio, come nessun'altra voluttà al mondo. Di tutte le immaginazioni d'estasi pura, che popoli e poeti abbiano sognato, la più alta e più intima mi è sempre apparsa quella dell'ascolto dell'armonia delle sfere. E' questa che i miei sogni più fondi e più splendidi hanno sfiorato -per un attimo solo udir risuonare l'edificio dell'universo e l'unità di tutta quanta la vita, nella sua segreta e innata armonia. Oh, come può dunque esser così confusa e stonata e bugiarda la vita, come può esistere tra gli uomini menzogna e malvagità, invidia e odio, mentre ogni pur canto e ogni pur modesta musica predica a chiare lettere che purezza, armonia e consonanza fraterna di limpidi suoni spalancano il cielo! E come posso da parte mia avanzare rimproveri e serbar rancore, mentre io stesso, con ogni buona volontà, non ho saputo fare della mia vita né un canto né una pura musica! Avverto, sì, nell'intimo il monito imperioso, l'assetata bramosia di pure, armoniose, estatiche risonanze smorzate; ma le mie giornate sono colme di casi fortuiti e i discordanze, e ovunque io mi volga e ovunque io bussi, in nessun luogo trovo risposte limpide e schiette.» I, pp. 18-20; [pp. 10-11].

73 «[...] un lavoro creativo autentico rende solitari, richiedendo da noi qualcosa che dobbiamo togliere al benessere della vita». II, p. 25; [p. 14].

74 «Mi sentivo circondato, allora circondato da un'aura luminosa, cristallina, in cui non era possibile né sognare né vegetare, in cui tutti i sensi si ponevano all'erta e vigili; Il risultato concreto di simili ore era scarso, forse dieci melodie e alcuni spunti di forme armoniche ma l'aura di queste ore non la dimenticai mai più, quell'atmosfera luminosa, quasi gelida, e la tesa concentrazione dell'ispirazione per poter dare a una melodia il suo giusto, unico e non più casuale movimento e la sua risoluzione. Soddisfatto non potevo certo dirmi di tali piccole prestazioni, né le ho mai considerate qualcosa di valido e di buono; mi fu tuttavia, chiaro che nella mia vita nulla sarebbe stato per me più importante di tali ore di lucida creatività» II, p. 24; [pp. 13-4].

75 «[...] improvvisavo sul violino, godendo l'ebbrezza d'intuizione fuggevoli e di multiformi stati d'animo. Mi accorsi presto che non si trattava, in tal caso, di lavoro creativo ma di trastulli e delizie da cui dovevo guardarmi. Notai che altra cosa è seguire i propri sogni e gustare ore d'ebbrezza, e altra lottare con impietosa lucidità con i segreti formali come con dei nemici.. » II, p. 25; [p. 14].

76 «[...]iniziai una nuova esistenza da allievo del conservatorio nella capitale. [...]. Facevo fatica a seguire in ogni fase l'insegnamento, consideravo le lezioni di pianoforte che adesso ero costretto a prendere una grande seccatura, e presto tutto il mio studio mi si parò dinanzi come una montagna inaccessibile.[...] avevo sottovalutato in modo preoccupante le fatiche e le difficoltà della via che porta all'arte. Inoltre il gusto di comporre mi era decisamente passato [...] avevo imparato a diffidare dal mio sentimento [...], esplicai il mio lavoro come se fossi stato in un ufficio commerciale o in un'altra scuola, con diligenza e senza gioia. [...]» II, pp. 25-26; [p. 14-15].

77 «[...] abbandonato dallo spirito della musica, percorsi vie deserte di ogni gioia

vivendo giornate prive di suoni e di ritmo [...]» II, pp. 26-27; [p. 15].

78 «Non era ormai la prima volta che una donna bella e capace di amore mi si facesse incontro piena di compassione e di singola fiducia, e anche stavolta il fatto mi fece sia bene che male: ma conoscevo ormai un pò tale melodia e non la presi sul serio. » IV, p. 101 [p. 69].

79 «[...] mi accolse [...] la fama del successo, con molte spiacevoli e in parte ridicole conseguenze.» VIII, p. 237; [p. 168].

80 «Io riudiovo risuonare il mondo come un capolavoro schietto, conscio che al di fuori della musica non vi era salvezza per me.» II, p. 37; [p. 24].

81 «Dopo se ne fu andato, le sue parole e il suo sorriso mi rimasero vicini, in una risonanza unica con il Lied che aveva cantato e con la somma di impressioni che mi aveva lasciato quell'uomo.» III, p. 61; [p. 41].

82 «[...] me n'andavo sopra nubi tempestose, attraverso cieli ondeggianti e mugghianti, parlavo con la bufera ed ero io stesso la bufera, e da lontananze infinite udivo venire suoni di seduzione: era una voce femminile, acuta, leggera e fluttuante come una piuma, e sembrava assolutamente pura di pensieri e bufere umane, eppure pareva recasse in sé tutta la selvaggia dolcezza della passione.» IV, p. 132; [p. 91].

83 «Un signore accompagnava sul nostro piccolo pianoforte, suonò alcune battute, e lei incominciò. Oh cantava male, squallidamente, e mentre cantava, la costernazione e il tormento si tramutarono in me in pietà e poi in buonumore; e da allora in poi mi trovai liberato da quella infatuazione» II, pp. 23-24; [p. 13].

84 «[...] mi risuonò incontro il suo canto: camminava su e giù nelle vaste stanze della sua abitazione, esercitandosi.» IV, p. 126; [p. 87].

85 «Ascolti un po' l'aria! Che roba, dico io! Verrà rappresentata all'opera di Corte, con Büttner e la Duelli.» III, p. 82; [p. 56].

86 «Mi sedetti al pianoforte, accennai preludio e scena, diedi spiegazioni e pregai, infine, Gertrud di cominciare. Ella lo fece, un pò inibita ed esitante, a mezza voce. Muoth invece, quando fu la sua volta, cantò senza esitazioni e riguardi a piena voce, ci trascinò entrambi e ci portò rapidamente nel cuore dell'azione scenica, sicché anche Gertrud finì con l'impegnarsi. Muoth [...] seguì il suo canto con interesse e le espresse la sua ammirazione con parole cordiali, non esagerate, da collega» V, pp. 154-155; [p. 108].

87 «Ci recammo allora nella sala di musica, io mi sedetti al piano, lei cantò i miei Lieder di allora sì che io divenni muto, facendo fatica per rimanere sereno. La sua voce si era fatta più matura e più solida, ma serbava l'antica facilità e agilità e mi toccava il cuore, nel ricordo dei giorni migliori della mia vita: sicché stavo curvo sulla tastiera come stregato a suonare sommessamente la vecchia musica» VII, p. 225; [pp. 159-160].

88 «[...] mi sistemò una sedia, mi mise dinanzi la parte del secondo violino, batté il tempo e cominciò, con la sua arcata leggera e sensibile che io al confronto mi sentii sprofondare. [...] “Peccato che lei non abbia un violino migliore. Ma non importa. L'Allegro però lo attacchiamo un pò più svelto, che non faccia la figura di una marcia funebre. Via!”. E così suonai accanto a quel virtuoso tutto fiducioso la mia musica, il mio modesto violino risuonava come se nulla fosse all'unisono con quello prezioso di lui..» III, pp. 65-66; [pp. 43-44].

89 «Andammo al pianoforte, e lei mi porse la musica finemente trascritta dalla sua sottile mano di donna. Iniziai sommessamente l'accompagnamento per poterla udire bene. Gertrud cantò il Lied e poi il secondo, ed io me ne stavo seduto ad ascoltare e udivo la mia musica trasformata e come stregata. Cantava con una voce acuta, leggera come piuma, deliziosamente fluida, ed era la cosa più bella che io avessi mai udito in vita mia. Dentro di me, però, la voce penetrava come l'uragano sciroccale dentro una valle innevata, ed ogni suono strappava via un velo dal mio cuore: sicché mentre ero beato e credevo di librarmi in aria, ero costretto a lottare e a impietarmi in aria perché avevo gli occhi pieni di lagrime, che minacciavano di offuscarmi le note.» IV, pp. 130-131; [pp. 90-91].

90 «Ma insomma lei ha perduto una gamba! Può forse dimenticarsene con la musica? [...] Lei ha composto il Lied della slavina, in cui non vi è né conforto né soddisfazione, ma disperazione. Ascolti! [...]» III, p. 74; [p. 49].

91 «L'estate volgeva alla fine: in una notte tenebrosa, tra selvaggi, appassionanti e singhiozzanti scrosci di pioggia, terminai di scrivere l'ouverture [...]» V, p. 149; [p. 104].

92 «Ma non parli così! Lei stesso non canta mica soltanto per la sua paga, ma ricava gioia e conforto! [...]» III, p. 74; [p. 49].

93 «[...] io gli chiesi se potesse indicarmi degli errori e proporre correzioni. “Non vi è nulla da correggere” disse; “Non so se la composizione è buona, non ne capisco nulla. Si sente vita e cuore, in questo Lied, e siccome io stesso non faccio versi e non compongo musica, mi fa piacere quando trovo qualcosa che mi sembra singolare e che mi diverto a cantare per conto mio” [...] il testo è cosa secondaria. Lei deve averlo vissuto altrimenti non avrebbe potuto comporre questa musica” » III, p. 61; [p. 40].

94 «“Chi ha scritto Lieder come questo, ha superato molte cose.”» III, p. 75; [p. 50].

95 «Gli mostrai tutto: anche i Lieder, ch'erano in corso di stampa e comparvero poco tempo dopo.» IV, pp. 106-107; [p. 73].

96 «giunsi in casa di Muoth. Fin dal portone del giardino lo udii cantare [...]. Cantava forte, lì accanto, lo udivo andar su e giù su suole di feltro, suonando a tratti accordi sul piano. La sua voce squillava fresca e limpida, più controllata di quel che non avessi spesso udito in palcoscenico: cantava una parte a me ignota, ripeteva spesso e andava svelto su e giù nella stanza [...]» III, p. 82; [p. 55].

97 «[...] Lavorai con quel fedelissimo alla strumentazione della mia musica

operistica, [...] puntava il dito su ogni trasgressione nel trattamento della orchestra.» V, p. 140; [p. 97].

98 «Per quella breve stagione musicale estiva ero ancora vincolato come violinista in orchestra, avevo però rassegnato le mie dimissioni per l'autunno, giacché per quell'epoca pensavo di aver bisogno di tutto il tempo e fervore per il mio lavoro» V, 140; [p. 97].

99 «[...] tuonava contro di me come un ruvido direttore d'orchestra [...].» V, p. 140; [p. 97].

100 «La mia professione l'avevo abbandonata, per seguire rischiose fantasie creative, che non riuscivano ad appagarmi.» V, p. 148; [p. 103].

101 «Il giorno seguente, mi recai da un organista di mia conoscenza e lo pregai di studiare il mio preludio per le nozze di Muoth.» VI, p. 206; [p. 145].

102 «Quando l'organista suonò il piccolo pezzo, Gertrud guardò in su e fece un cenno allo sposo.» VI, p. 209; [p. 148].

103 «Facevo esercizi su esercizi, ingoiavo villanie e scherno dai maestri, vedevo parecchi altri da cui non me lo sarei mai aspettato far progressi con facilità, meritando lodi, e abbassavo sempre più il livello delle méte propostemi. Perché anche col violino le cose non stavano e non andavano in modo da potermi inorgoglire e consentirmi di pensare a una carriera di virtuoso. Sembrava, invece, proprio che, con molta diligenza, avrei potuto al massimo diventare un buon mestierante, uno di coloro che suonano modestamente il violino senza infamia e senza lode in una qualsiasi orchestrina ricavandone il pane quotidiano.» II, pp. 25-26; [pp. 14-15].

104 «[...] avevo evidentemente sbagliato professione e proseguivo la via imboccata soltanto per vergogna e senso di dovere. Non sapevo più nulla di musica ma unicamente di esercitazioni digitali, compiti difficili, contraddizioni insite nella scienza dell'armonia, opprimenti lezioni di piano con un maestro beffardo, il quale in tutti i miei sforzi non vedeva altro che perdita di tempo.» II, pp. 26-27; [p. 15].

105 «A mia insaputa, la nostalgia della tramontata stella, d'una carriera artistica faceva tuttora capolino in tutte le ore di spensieratezza, mi era impossibile dimenticare e sopire la delusione.» II, p. 28; [p. 16].

106 «Correvo dietro, in quel tempo, ad un'allieva del celebre maestro di canto H.» II, p. 28; [p. 16].

107 «A motivo dell'esecuzione dei miei pezzi cameristici, avevo fatto conoscenza con i musicisti della città anche al di fuori dell'ambiente teatrale: portavo adesso il lieve e gradevole fardello di una fama appena in boccio entro una piccola schiera, mi accorgevo di essere noto e osservato.» IV, p. 114; [p. 79].

108 «trovammo un villaggio e una buona trattoria, richiedemmo bolliti e arrostiti, ci

impadronimmo del pianoforte, cantammo, urlammo, e ordinammo vino e grog.» II, p. 30; [p. 18].

109 «S'iniziò un gioco a pegni, il cui riscatto costringeva all'imitazione al pianoforte di qualcuno dei nostri maestri [...]» II, p. 31; [p. 18].

110 «[...] mio padre aveva predisposto perché venissi invitato a suonare da solista in un concerto del Circolo musicale cittadino.» II, p. 47; [p. 30].

111 «Non era suonare il violino che mi rallegrava [...] ma il fare musica, il poter creare, che mi faceva tremare le mani. Riavvertivo già, in certi momenti, le pure vibrazioni di atmosfere luminose, la vivida tensione di idee [...] esisteva qualcosa per confortarmi e trasfigurarmi.» II, p. 39; [p. 24].

112 «Un giorno venne il mio maestro di pianoforte, quel signore così severo e sarcastico.» II, p. 43; [p. 27].

113 «[...]“Sa, (disse il maestro) quando un allievo di musica è pigro e non ha voglia di lavorare, si butta sempre a fare il compositore. È una cosa che possono fare tutti, e si sa che tutti poi sono genii”» II, p. 44; [p. 27].

114 «[...] il preoccupante intrico di teoria della musica, armonia e composizione, si era tramutato in un giardino del tutto accessibile e sereno» II, p. 45; [p. 28].

115 «“Lei è l'unico allievo, quest'anno, che sembra davvero capirne qualcosa di musica. Se un giorno avrà composto qualcosa, vi darò volentieri uno sguardo.”» II, p. 46; [p. 29].

116 «Ed eccomi abitare, ora, nell'unico alberghetto di quel povero, silenzioso villaggio [...]» II, p. 49; [p. 31].

117 «Trovatolo solo, mi posi dinanzi a lui, accordai il violino e gli suonai il mio primo tempo.» II, p. 55; [p. 35].

118 «Giù nella sala se ne stava seduto, immoto [...] un vecchio più che ottantenne, il quale non diceva una parola e non faceva altro che girare intorno lo sguardo tranquillo» II, p. 55; [p. 35].

119 «Eccole qui i suoi lavori » disse alquanto impacciato. « Mi auguro non si sia fatto troppo grandi illusioni! V'è dentro qualcosa, indubbiamente, ed è possibile che lei riesca a diventare qualcuno. Ma a dirla schietta, l'avevo giudicato già più maturo e posato, soprattutto non avevo creduto che la sua indole fosse capace di tanta passionalità. Mi ero aspettato qualcosa di più pacato e orecchiabile, che fosse tecnicamente più a posto e quindi passibile di un giudizio tecnico. Ecco che il suo lavoro, però, tecnicamente non è riuscito, sicché io posso dirne ben poco, mentre invece è un tentativo temerario che sfugge a una mia valutazione ma di cui, come suo maestro, io non vorrei lodarla. Lei ha

dato di più o di meno di quanto mi ero aspettato, mettendomi così in imbarazzo. Per conto mio, sono troppo insegnante per poter trascurare gli errori di stile, e meno che mai sono in grado di decidere se essi sono compensati dall'originalità. Vorrei dunque aspettare di vedere qualche altra cosa sua, e le auguro buona fortuna. Lei seguirà certo a comporre, questo l'ho già capito.» III, p. 57; [pp. 36-37].

120 «Imthor mi chiedeva il permesso di far eseguire in casa sua un mio Trio in mi bemolle; un violinista e violoncellista, valorosi dilettanti, stavano a disposizione, e la parte del primo violino era riservata a me, qualora volessi partecipare all'esecuzione.» IV, p. 116; [p. 80].

121 «[...] i due suonatori vennero a casa mia a ritirare le loro parti, facemmo alcune prove» IV, p. 116; [p. 80].

122 «[...]ora qua ora là venivano eseguiti i miei Lieder e a Berlino tutto ciò che avevo composto per musica d'archi. Giungevano richieste e critiche di giornali [...]» V, p. 156; [p. 109].

123 «[...] un musicista era pur sempre ai suoi occhi, una cosa ben misera [...]» V, p. 157; [p. 110].

124 «Lavoro e viaggi per le esecuzioni della mia musica per archi mi trattennero per qualche tempo dalle visite a casa Imthor.» V, p. 161; [p. 113].

125 «Ordinai il gran mucchio di fogli musicali su cui stava scritta e a metà ultimata la mia opera, e vi aggiunsi una lettera a Teiser affinché quel lavoro, se fosse possibile, sopravvivesse. Nel frattempo, riflettevo insistentemente sul modo di morire.» V, p.168; [p. 118].

126 «La parte più importante era rappresentato da un pezzo lirico per due violini e pianoforte. Lo suonammo.» VII, p. 221; [p. 157].

127 «Scriveva che, per il ruolo sopranile, si era trovata una buona cantante [...]» VII, p. 219; [p. 155].

128 «Rimasi là per due settimane, presi parte a tutte le prove d'orchestra, fui costretto qua e là a fare dei tagli e adattamenti [...]. Mi riusciva strano vedere occupati i cantanti e le cantanti, violinisti e flautisti, direttore e coro col mio lavoro, che a me stesso era divenuto estraneo e respirava di vita propria e non più mia» VII, p. 228; [p. 162].

129 «Ma quando, nell'ouverture, giunse il suo passo preferito, dove entravano le viole e i violoncelli, egli si appoggiò indietro a occhi chiusi, strinse spasmodicamente la mia mano e sussurrò più tardi tutto confuso: "Eh sì, ho fatto gli occhi umidi. É maledettamente bello» VII, p. 230; [p. 163].

130 «"To' come abborracia di nuovo, quello lì! É proprio molto viziato già! Mozart

non lo canta, e sa il perché» IV, p.112; [p. 77].

131 «Poi ci separammo, partendo ciascuno per un'altra direzione: Muoth, solo, per Bayreuth [...]». VIII, p. 242; [p. 172].

132 «In concerto [...] Kranzl [...]. Suona sempre quelle musiche polacche di insky o owsky, roba nuova non la studia volentieri» III, p. 83; [p.56].

133 «Vivevo, invece, in perfetto silenzio ore singolari e trasfigurate con la musica [...] mi restava solo una fame di musica che mi torturava spesso in modo intollerabile, durante le lezioni di violino, e mi rendeva sicuramente un cattivo maestro» III, p. 88; [p. 60];

134 «[...] piombavo in sogni profondi meravigliosamente irreali, costruivo sonnambolici e audaci edifici di suoni, innalzavo in aria torri insolenti, inarcavo cupole ombrose e tracciavo aerei ornamenti leggeri e godibili come bolle di sapone.» III, p.88; [p. 60].

135 «L'indomani mattina, per tempo, feci la mia comparsa in casa del direttore d'orchestra Rössler. Lo trovai in veste da camera spettinato, tuttavia mi diede il benvenuto; m'invitò a suonare con maggiore affabilità del giorno avanti, mettendomi dinanzi fogli manoscritti di musica e sedendosi al pianoforte. Suonai con maggior slancio possibile, ma la lettura della musica mal scritta mi diede alquanto da fare. Quando terminai, egli senza parlare mi mise dinanzi un altro foglio, che dovetti suonare senza accompagnamento, e poi un terzo. "Va bene" disse. "Alla lettura degli spartiti dovrà abituarsi un poco di più, non sempre sono nitidi e regolari; Venga stasera a teatro, le farò spazio, così poté suonare la sua parte accanto a quell'altro che, nel frattempo, ha occupato il posto per ripiego» IV, p. 102-103; [p. 70-71].

136 «la mia energia, però, sovrastava tutto pacificata, osservava e ravvisava il chiaro e il buio fraternamente uniti, il patimento e la quiete come ritmi e forze della medesima, grandiosa musica.» II, p. 55; [p. 35].

137 «Se mi veniva in mente qualche idea musicale, si trattava o di cosa banale e risaputissima, oppure essa era in palese antitesi con tutte le leggi artistiche e priva quindi di ogni valore [...]» II, p. 27; [p. 15].

138 «[...] il nostro primo violino, uno stiriano di nome Teiser [...] straordinariamente musicale, dotato soprattutto di un orecchio incredibilmente fine e acuto [...] Non era un virtuoso né aveva mai composto, si contentava di suonare il violino e traeva la massima gioia dall'assoluta padronanza del proprio mestiere [...] là dove v'era un passaggio felice e un brano riuscito, quando l'attacco d'uno strumento risaltava bene e con originalità, era raggianti e ne godeva come nessun altro in tutto il teatro. Sapeva suonare quasi tutti gli strumenti.[...]» IV, p.105; [p. 77].

139 «"Ma qui manca il flauto;" esclamò fin dalla prima prova d'orchestra, così forte

che il direttore girò lo sguardo, irritato. “Abbiamo dovuto toglierlo” dissi sorridendo. “Il flauto? tolto? E perché mai? Che bestialità! Sta’ attento, costoro te la ridurranno una strimpellata, tutta la tua ouverture!”» VII, p.230; [p. 163].

140 «Non siamo mica dei pedanti, e vengono eseguite indubbiamente cose peggiori, proprio da Kranzl.» III, p. 83; [p. 56].

141 «[...] da finestre spalancate ci giunse, rumorosa e travolgente, una musica da ballo campestre [...] la (Brigitte) scorgemmo passare ballando davanti alla finestra.» IV, 142; [p. 98].

142 «Passeggiavamo sulla collina, nei boschi, chiacchierando e cantando, e lanciando gli jodler della loro terra natia» IV, p. 141; [p. 98].

143 « Del resto la musica era proprio bella. Solo che, quando si ha fame.» III, p. 71.

144 «Nel frattempo tutti si radunarono nella sala di musica. Muoth regolò il leggio, tutti si sedettero, e presto mi trovai insieme a Kranzl in mezzo alla musica. Suonavo senza partecipazione, e mi parve, in modo ignobile; solo a lampi e guizzi di secondi mi coglieva talvolta la coscienza ch'ero là a suonare con Kranzl, che quella era la grande serata attesa con trepidazione, e che vi era una piccola comitiva di veri intenditori e di musicisti raffinati per i quali noi eseguivamo la mia musica. Soltanto durante il Rondò cominciai a udire che Kranzl suonava magnificamente, ma ero tuttora impacciato ed estraneo alla musica che pensavo ininterrottamente ad altro, e mi venne in mente a un tratto che non avevo fatto ancora gli auguri a Muoth per il compleanno. Ora la sonata era terminata [...]» III, p. 70-71; [p. 46].

145 «Ringrazio il nostro giovane amico per la sua sonata, che trovo formidabile. Forse il nostro Kranzl, un giorno, sarà lieto di poter eseguire musiche di lui, cosa che del resto dovrebbe proprio fare perché questa sonata l'ha davvero capita. Bevo al compositore e alla buona amicizia con lui» III, p. 71-72; [p. 47].

146 «[...] l'importo era stato indirizzato per incarico del signor Heinrich Muoth e che rappresentava il mio onorario, perché il signor Muoth aveva cantato in sei concerti un Lied da me composto.» IV, p. 97 [p. 66].

147 «Qui trascorrevo le mie [...] pressoruscelli vigorosi e selvaggi, il cui canto risuonava la notte per tutto il villaggio» II, p. 50; [p. 31].

148 «Della tournée concertistica di Muoth avevo sentito parlare e letto, una o due volte, resoconti nei giornali, ma del mio Lied non vi si faceva parola» IV, p. 97; [p. 66].

149 «Cominciò (la sorgente sepolta della creatività) con un Lied, cui seguì una Fantasia per violino e a questa un Quartetto per archi; e quando in pochi mesi vi si aggiunsero ancora alcuni Lieder e parecchi abbozzi sinfonici, avvertii che tutto era solo un inizio e un tentativo, e in cuor mio pensavo a una grande sinfonia, nelle ore di

maggiore impudenza finanche ad un'opera!» III, p. 89; [p. 60].

X.3. Catalogo delle composizioni di Kuhn

Violinsinate op.1. Sonata per due violini.
I tempi a nostra conoscenza sono: Allegro e Rondo.

Lieder op.2. Raccolta di poesie musicate. Essa contiene la canzone "Das Lawinenlied ". I testi sono di Hans H.

Geigenduo op.3.

Trio in mi bemolle maggiore per due violini e violoncello op.4.
I tempi che lo formano sono Tre, tuttavia conosciamo solo l'indicazione del primo tempo: Andante.

Lied op. 5 "Ich habe meine Kerzen ausgelöscht" dedicato a Muoth. Testo di Hans H.
Riguardo la sua struttura musicale siamo a conoscenza solo di una modulazione interna: dal modo minore dell'incipit a quello maggiore. Il testo è di Hans H.

Oper op. 6. Opera lirica in tre atti (sei scene) su libretto di Hans H.

Lied op. 7 "Der Föhn schreit jede Nacht". Testo di Hans H.

Orgelstück op.8. Preludio per organo composto in occasione del matrimonio tra Muoth e Gertrud.

Lyrisches Stück op. 9. Lied senza parole per due violini e pianoforte.

Messe op.10.

Oratorium op.11. Musica sacra forse incompiuta, senza testo.

Fuori da una mia precisa catalogazione sono alcune composizioni giovanili di cui abbiamo notizia solo dal nome: Zwei kleine Lieder, una Geigenphantasie, un Streichquartett e alcuni Entwürfe zu symphonischen Sachen.

Il Lied op.5 di Kuhn nella nostra analisi si è dimostrato essere ricco di sfaccettature, essendo espressione di una nuova speranza, di desiderio di amicizia e amore nella vita del nostro compositore. Inoltre ad essa viene attribuita un significativo passaggio dal modo minore a quello maggiore.

Prendendo spunto dalla vicenda del protagonista, suggestionato soprattutto dalle valenze emotive attribuite nel romanzo al Lied medesimo e, ancor più, dalla poesia di Hermann Hesse, ho voluto dare una realtà musicale alla finzione. Seguendo una mia libera interpretazione dell'indicazione di "modo" musicale che ci fornisce Hesse, ho musicato il testo poetico dando dunque melodia, armonia e ritmo a quanto è, pur sempre, parola scritta.

Nacht

Ich habe meine Kerzen ausgelöscht;
Zum offenen Fenster strömt die Nacht herein,
Umarmt mich sanft und läßt mich ihren Freund
Und ihren Bruder sein.

Wir beide sind am selben Heimweh krank;
Wir senden ahnungsvolle Träume aus
Und reden flüsternd von der alten Zeit
In unsres Vaters Haus.*

*Questa poesia si trova anche in Hermann Hesse, Poesie, Mondadori, Milano, p.35 con titolo . La traduzione, che qui riporto, è di Jaime Pintor: «Notte. Ho spento il lume; la finestra aperta / ora la notte nel suo flutto bagna, mi abbraccia mite come una sorella e come una compagna./ Eguale nostalgia ci ammala e sogni/ che sembrano presagi: con alterna/ voce

Hermann Hesse

Musica di Francesco Gianino

The image shows a musical score for a song. It consists of three staves. The top staff is a vocal line with lyrics 'ü' and 'É'. The middle staff is a piano accompaniment with chords and a melodic line. The bottom staff is a bass line with chords and a melodic line. The time signature is 2/4. The score is in black and white.

(Se vuoi leggere la partitura musicale, esci e clicca su Lied op. 5)

Bibliografia*.

AA. VV. La nuova Enciclopedia della Musica, Garzanti, Milano, 1991.

parliamo degli antichi giorni/ nella casa paterna.». Questo Lied è stato oggetto di analisi nella presente tesi supra in IV.2. e VII.1.2.

*Il riferimento alle edizioni originali è stato fatto lungo la trattazione della tesi. Qui mi riservo di citare il materiale bibliografico nell'edizione da me usata.

- AA. VV. Storia della musica, Feltrinelli, Milano, 1962, Vol. X.
- AA. VV., Hermann Hesse e i suoi lettori. (Atti del convegno «Hermann Hesse. Opera e impronta», organizzato dal Goethe Institut di Torino nel marzo 1981), Parma, 1982. (Interventi di: C. Cases, I. A. Chiusano, G. Cusatelli, M. T. Giannelli, R. Gray, H. Hinterhäuser, E. Lämmert, V. Michels, M. Mila, M. Ponzi, M. Ricciardi.).
- AA.VV., Storia della musica, Edt, Torino, 1976-82.
- Alban Berg, Sonate op. 1 für Klavier, Robert Lienau- Berlin, Gleichzeitig im Mitvertrieb der Universl Edition-Wien.
- Albert Schweitzer, J. S. Bach, il musicista poeta, ed. Suvini Zerboni, Milano, 1952.
- Alexander Scriabin, Complete Piano Sonatas, Dover publications, INC., New York, 1988.
- Antonio Barbi, Una questione di linguaggio, Introduzione a Gertrud, Rimini, Guaraldi, 1995.
- Arnold Schönberg, Manuale di Armonia, il Saggiatore, Milano, 1986.
- Arturo Mazzarella, Il piacere e la morte. Sul primo d'Annunzio, Liguori, Napoli, 1983.
- Bernhard Zeller, Hermann Hesse. La biografia, Milano, 1983).
- Charles Baudelaire, Richard Wagner, Passigli editori, Firenze, 1983.
- Charles Rosen, Lo stile classico. Haydn, Mozart, Beethoven, Milano, Feltrinelli, 1979.
- Christian Immo Schneider, Hermann Hesse, una biografia, Milano, Mondadori, 1994.
- Claude Rostand, Brahms, Rusconi, Milano, 1986.
- Claudio Magris, Il sorriso dell'unità ovvero H. Hesse tra la vita e la Vita. Introduzione a «Romanzi», Mondadori, Milano, 1977.
- Curt Sachs, La musica nel mondo antico, Sansoni, Firenze 1963.
- Danilo Prefumo, Invito all'ascolto di Schubert, Mursia, Milano, 1992.
- Denis De Rougemont, L'amore e l'occidente, Rizzoli, Milano, 1977.

- Enrico Fubini, *L'estetica musicale dal Settecento a oggi*, Einaudi, Torino, 1964.
- Enrico Groppali, *Hermann Hesse nei ricordi del suo medico*, Milano, Mondadori, 1991.
- Eva Banchielli, *Introduzione a Hermann Hesse*, in *False Vocazioni*, ed. Sugarco, Milano, 1981.
- Eva Banchielli, *Invito alla lettura di Hermann Hesse*, Milano, Mursia editore, 1988.
- Ferruccio Busoni *Saggio di una nuova estetica musicale* in *Scritti e pensieri sulla musica*, cit., p. 125 sgg. Lo scritto originale è in lingua tedesca con il seguente titolo: *Entwurf einer neuen Aesthetik der Tonkunst, Zweite erweiterte Ausgabe*, Leipzig, 1910. La prima edizione è di Schmidl, Trieste 1907 (La stesura è del 1906).
- Ferruccio Busoni, *Lettere alla moglie*, Ricordi, Milano, 1955, trad. it. di Luigi Dallapiccola.
- Ferruccio Busoni, *Lettere, con il carteggio Busoni-Schönberg*, a cura di Sergio Sablich, Ricordi-Unicopli, Milano, 1988.
- Ferruccio Busoni, *Lo sguardo lieto*, Il Saggiatore, Milano, 1977.
- Ferruccio Busoni, *Scritti e pensieri sulla musica*, Ricordi, Milano, 1954, a cura di Luigi Dallapiccola e Guido M. Gatti. Introduzione di Massimo Bontempelli.
- Ferruccio Masini, *Il cavaliere dell'anima. Introduzione a «Poesie»*, Milano, Mondadori, 1982.
- Ferruccio Masini, *Itinerari interiori. Introduzione a «Racconti»*, Mondadori, Milano, 1982.
- Gabriele D'Annunzio, *Trionfo della morte*, Mondadori, Milano, 1995.
- Geoffrey Payzant, *Glenn Gould. Music & Mind*, Toronto, by Van Nostrand Reinhold Ltd., 1978.
- George Bernard Shaw, *Il wagneriano perfetto*, Edt, Torino, 1984.
- Giacomo Leopardi, *Canti*, Garzanti, Milano, 1981.

Gianfranco Vinay, *Il Novecento II*, Edt, Torino, 1978.

Gianfranco Vinay, *Strawinsky neoclassico*, Marsilio, Venezia, 1987.

Giovanni Carli Ballola, *Beethoven*, Milano, Rusconi, 1985.

Giovanni Comotti, *La musica nella cultura greca e romana*, EDT, Torino, 1979.

Giuseppe Rausa, *Invito all'ascolto di Schumann*, Mursia, Milano, 1991.

Glenn Gould, *L'ala del turbine intelligente*, Milano, Adelphi, 1988.

Hans Jürg Lüthi, *Hermann Hesse, Natur und Geist*, Stoccarda-Berlino-Colonia-Magonza, 1970.

Hans Mayer, «Il giuoco delle perle di vetro» di Hesse ovvero la seconda accoglienza. Introduzione a *Il giuoco delle perle di vetro*, Mondadori, Milano, 1984.

Hermann Hesse, Emil Kolb, in *False Vocazioni*, cit..

Hermann Hesse, Gertrud, *Erstausgabe München*, 1910. Copyright 1955 by Suhrkamp Verlag, Berlin.

Hermann Hesse, Gertrud, Guaraldi, Rimini, 1995.

Hermann Hesse, Gertrud, Oscar Mondadori, Milano, 1987.

Hermann Hesse, *Il gioco della vita, epistolario scelto 1904-1950*, Oscar Mondadori, Milano, 2 vol., 1992.

Hermann Hesse, *Il gioco delle perle di vetro*, Oscar Mondadori, Milano, 1984.

Hermann Hesse, *Il gusto della natura in L'arte dell'ozio*, Oscar Mondadori, Milano, 1994.

Hermann Hesse, *Il lupo della steppa*, Oscar Mondadori, Milano 1994.

Hermann Hesse, Karl Eugen Eiselein, in *False Vocazioni*, ed. Sugarco, Milano, 1981.

Hermann Hesse, Knulp. *Storia di un vagabondo*, Newton Compton, Roma, 1990.

Hermann Hesse, *L'infanzia dell'incantatore in Il romanzo della mia vita*, Oscar Mondadori, Milano, 1980.

- Hermann Hesse, *La passione dei viaggi*, in *Il Romanzo della mia vita*, Oscar Mondadori, Milano, 1998.
- Hermann Hesse, *Musica*, in *L'arte dell'ozio*, Oscar Mondadori, Milano, p. 213 sgg., 1990.
- Hermann Hesse, *Poesie*, Oscar Mondadori, Milano, 1993.
- Hermann Hesse, *Rosshalde*, Oscar Mondadori, Milano, 1998.
- Hermann Hesse, *Siddharta*, Adelphi, Milano, 1990.
- Hermann Hesse, *Sotto la ruota*, Newton, Roma, 1990.
- Hermann Hesse, *Una sonata*, in *L'arte dell'ozio*, Oscar Mondadori, Milano, 1992, pp. 79-85.
- I Presocratici, *Testimonianze e Frammenti*, Laterza, Bari, 1990
- Italo Alighiero Chiusano, *Introduzione a «Peter Camenzid»*, Milano, 1980.
- Jean-Jaques Nattiez, *Il discorso musicale*, Einaudi, Torino, 1987.
- John Mileck, *Hermann Hesse: Life and art*, Berkeley, 1978.
- Ken Russell, *The music lovers*, Film, GB, 1971 (trad. it. *L'altra faccia dell'amore*).
- Ladislao Mittner, *Storia della letteratura tedesca da fine secolo alla sperimentazione 1870-1970*, Torino, Einaudi, 1971, parag.464-465.
- Ludovico Geymonat, *Storia del pensiero filosofico e scientifico*, Garzanti, 1981.
- Luigi Pestalozza, *L'opposizione musicale. Scritti sulla musica del Novecento*, Feltrinelli, Milano, 1991. In particolare l'articolo *Busoni e Brecht?*, ivi, p. 57.
- Luigi Pirandello, *Il fu Mattia Pascal*, Mondadori, Milano, 1986.
- Maria Pia Crisanaz Palin, *Introduzione a «Knulp, Klein e Wagner, L'ultima estate di Klingsor»*, Milano, 1979.
- Maria Rosa De Luca, *Sequenze e Duetti per due violini di Luciano Berio: particolari di una scrittura*, in "NOTE su Note", *Rassegna di contributi musicologici*, curata e realizzata dalla Cattedra di

Storia della Musica del Dipartimento di Scienze Storiche, Antropologiche e Geografiche dell'Università di Catania, Anno V, n. 5, dicembre 1997, pp. 110-131.

Mario Baroni, Enrico Fubini, Paolo Petazzi, Piero Santi, Gianfranco Vinay, Storia della musica, Einaudi, Torino, 1988.

Massimo Mila, Introduzione a «Siddharta», Milano, Adelphi, 1975.

Max Reger, Sonatinen für Klavier op. 89, N. 1 e 2, by Lauterbach & Kuhn, Leipzig, 1905.

Ottò Kàroly, La grammatica della musica, Einaudi, Torino, 1969.

Piero Martinetti, L'amore, il melangolo, Genova, 1998, a cura di Alessandro di Chiara.

Platone, Apologia di Socrate, Critone, Fedone, Il Convito, Garzanti, Torino, 1981.

Platone, Tutti gli scritti, a cura di Giovanni Reale, Rusconi, Milano, 1991.

Quirino Principe, Mahler, Milano, Rusconi, 1983.

Raffaella Ferrari, Lo sfinimento delle ombre: "Gertrud" tra fiaba e formazione, seconda introduzione a Gertrud, Rimini, Guaraldi, 1995.

Richard Wagner, Tristan und Isolde, esecuzione dell'orchestra e coro del Festival di Bayreuth/Karl Böhm, Nilsson (Isotta), Widgassen (Tristano), Ludwig (Brangania), Wächter (Kurwenal), 13 agosto 1966, incisione Europa Musica (3 cd), 1987.

Richard Wagner, Tristan und Isolde, in Tutti i libretti di Wagner, Garzanti, Torino, 1998, a cura di Olimpio Cescatti.

Richard Wagner, Tristan und Isolde, Klavierauszug, Edition Peters Frankfurt, nr.3407.

Richard Wagner, Tristan und Isolde, Partiture, Dover publications, New York.

Robert W. Gutman, Wagner. L'uomo, il pensiero, la musica, Rusconi,

Milano, 1983.

Roberto Fertonani, Postfazione a «Gertrud», Mondadori, Milano, 1980.

Roman Vlad, Destino di Busoni, in *Modernità e tradizione nella musica contemporanea*, Einaudi, Torino, 1955, pp.107-122.

Roman Vlad, *Modernità e tradizione nella musica contemporanea*, Einaudi, Torino, 1955.

Roman Vlad, *Strawinsky*, Einaudi, Torino, 1973

Stendhal, *Dell'amore*, Garzanti, Torino, 1982.

Theodor W. Adorno, *Filosofia della musica moderna*, Einaudi, Torino, 1955.

Ugo Duse, *Musica e Cultura. Quattro diagnosi*, Marsilio editori, Padova, 1967, in particolare *L'estetica di Ferruccio Busoni*, ivi, p.157.

Walter Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, Einaudi, Torino, 1980.

Werner Dürr, Hermann Hesse, *Vom Wesen der Musik in der Dichtung*, Sietbeburg-Verlag, Stoccarda, 1957.