

SCHUMANN - Sinfonia n° 4 in re min. op. 120: a) Lento assai - Vivace; b) Romanza (Lento assai); c) Scherzo; d) Lento - Vivace

La Sinfonia in re minore è del 1841, l'anno particolarmente ricco di attività creativa che segnò il matrimonio di Schumann e con Clara Wieck. E il manoscritto della partitura fu donato dal compositore alla sposa proprio in occasione del primo anniversario del matrimonio, quando l'unione era stata già allietata dalla nascita di una bimba. In ordine cronologico questa - nata con il nome di Sinfonia fantastica - sarebbe dunque la prima delle Sinfonia Schumanniane; ma l'esito poco felice che incontrò al suo primo apparire indusse l'autore a ritirarla dalla circolazione musicale; finché dieci anni più tardi, ancora preso d'amore verso questa sua creazione e per il periodo particolarmente felice che essa rifletteva e per la sua ricca e immaginosa sostanza musicale, vi rimise mano, ne rifece lo strumentale, ne ritoccò alcune proporzioni, e la presentò in concerto, nel 1853, come Quarta Sinfonia, questa volta con successo calorosissimo. Da allora la Quarta contende alla "Renana" il primato della popolarità e del favore del pubblico. Le modificazioni di questa seconda versione sono dunque tali da giustificare così e opposte accoglienze? In effetti, no; nè si potrebbe affermare che Schumann abbia sanato in concreto quelli che a lui stesso apparivano i punti deboli del suo lavoro. Nella storia di quella lotta continua tra forma e materia che fu la vita di Schumann - meglio, in quell'ansia perpetua di una forma alla quale la sostanza del pensiero musicale e il suo fondamento poetico non dovessero ribellarsi - anche questa Sinfonia non è che un episodio e non certo conclusivo. La poesia di Schumann è ~~poes~~ fuoco e tormento, o estatico abbandono; in ogni modo, è sempre una materia indivenire che non si fissa in proporzioni preordinate ma progressivamente si gonfia e si esalta, quando non è contenuta di proposito nei brevi limiti imposti della pagina pianistica o del Lied. Solo allora il musicista la doma e la flette: diversamente ne è condizionato. E, nelle grandi forme, accade che l'ultima parola non sia mai detta e che la sostanza, esaurita tutta la sua potenzialità musicale, aneli ancora ad un inesperto, a qualche cosa che sfugge. Questo il contenuto che lotta contro la parete di acciaio della sinfonia, regno del definito, e forma di un dramma il quale attraverso inesorabili sviluppi conduce al fatale epilogo. Schumann avverte il dissidio con la lucidità del suo intelletto critico; d'altro canto, ha coscienza che la sua materia poetica incandescente deve trovare l'armatura necessaria per colare in effigie precisa e consolidarsi nel bronzo monumento che ogni artista vuol lasciare dei propri pensieri: e sa che la sinfonia non è lo schema vuoto di una tradizione, ma un'architettura defi-

nitiva che il genio dei grandi ha fissato nel cielo della musica. Allora assume lo schema, ma rifiutando una logica e una dialettica che non potranno accordarsi mai con la vena più autentica della sua poesia e cercando una sua logica e una sua dialettica nuova che in quello schema possano essere contenute. La ricerca non approda forse ad un risultato preciso: rimane il senso dell'inespresso, la sinfonia scivola verso il poema sinfonico, pericolose scosse ne minacciano la solenne architettura. Ma già nello sforzo della ricerca c'è tanta grandezza, e tanta bellezza risplende nell'inquieto e sovrano pensiero, che una Sinfonia come questa in re minore se non sarà il monumento "aere perennius" della sua ambizione riposta, rimarrà pur sempre la parola di un poeta non facilmente dimenticabile. Una parola il cui fascino è tutto nella forza dell'idea, la quale si impone sopra i suoni e i colori che pure non la traducono sempre, secondo la volontà dell'artista. Intorno a Schumann sinfonista vi è infatti un'altra interessante considerazione da fare: come cioè egli sia condizionato, da una determinata materia sonora che è il terreno di coltura delle sue idee e fuori della quale egli non trova più l'optimum dei suoi risultati. Questa materia gli è data dal pianoforte. Di fronte all'irruenza romantica del pensiero, è il dominio della sonorità in Schumann non ha una origine divinatoria, ma sperimentale: si muove in un circolo armonico che il pianoforte gli suggerisce, e di quelle preziose raffinatezze sono quelle di un artefice laborioso e geniale della tastiera. Quando poi l'idea si trasferisce nel piano orchestrale, le viene a mancare l'appoggio dell'intuizione diretta dei timbri e dei piani sonori, il dominio innato delle masse e degli scorsi, dei pieni e dei vuoti. L'artista vi applica il medesimo metodo sperimentale che ha appreso dal pianoforte; cerca le identiche raffinatezze espressive, quasi lavorasse su un'enorme tastiera, trasferisce le proporzioni ma non muta il modo di declamazione. E tante cose vi perdono o non raggiungono la forza di rappresentazione che potenzialmente hanno. Ciò non si deve attribuire ad inesperienza, che sarebbe spiegazione empirica e non soddisfacente, ma ad un particolare modo di sentire indissolubile della stessa personalità di Schumann. Né si può disconoscere che la sua orchestra, messa a confronto con la profondità delle idee, appare talvolta ingenua, gli impasti inconsistenti, i piani squilibrati, gli strumenti non sempre individuati con precisione secondo i loro caratteri emotivi, gli ottoni piegati troppo comunemente a parti d'armonia (e non tutte necessarie), i legni deboli e lontani, i timbri talvolta crudi quasi per reazione alla mollezza dei primi piani, i disegni degli archi troppo minuti e ricchi di sottili intenzioni perché vi possa rispondere un effetto di massa. Tutti questi caratteri sono

manifesti anche nella Quarta Sinfonia; ma, in compenso, quanto forza nell'idea, quanto fervore e quanta fede! Vi si avverte, la freschezza, la generosa facilità di un pensiero dominante, che si lancia oltre ogni barriera, superando i legami che nella materia segnano e perpetuano i motivi di impotenza. E soprattutto, quanta fede! Fede nel proprio mondo interiore, nella bellezza del dolore e della gioia, della lotta e dell'abbandono, fede in una bontà, che tutto abbraccia e comprende, e parla al cuore dei fanciulli come a quello degli spiriti più grandi e tormentati, come una stessa luce di sovrumana dolcezza! Una fede per la quale si riaccede anche in noi e nella nostra desolata tristezza la nostalgia di un paradiso perduto, che potremmo riconquistare se soltanto sapessimo ancora credere alla bellezza del nostro dolore umano, come ad un tramite necessario per purificarci e farci buoni. Abbiamo accennato sopra alla logica che Schumann persegue per innestarla nel tronco della sinfonia e inquadrare il ritmo delle idee: tale logica si esprime qui nell'unità inscindibile dell'intera composizione, affermata attraverso la successione immediata dei diversi tempi e lo scollamento dei temi fra le varie parti, nell'interno delle quali poi la generazione dei temi avviene per movimento spontaneo, quasi da un'unica cellula originaria.

Ne nasce un complesso il quale riproduce - ingrandita - l'immagine dei singoli frammenti e si potrebbe riguardare come un'immenso unico tempo con molte licenze e molte parentesi. Dopo un'introduzione che ha il carattere sognante di un racconto lontano, velato di sottile malinconia, si afferma in un rapido accelerando la cellula tematico-melodica della prima idea, che rimane il motivo fondamentale e la più forte ragione poetica dell'intera composizione. Tutto il primo tempo (vivace) è costruito su questa idea, una animata successione di semicrome, immagine piena di slancio e di ardore del Florestano che scintilla dalla personalità di Schumann; annunciata dagli archi essa si espande in una fervore continuo di sviluppi, dai quali (seconda particolarità formale di rilevante interesse), sorge spontaneamente legata la seconda idea, intimamente legata a quella e al loro senso dinamico, e agogico. In un fluido alternarsi di atteggiamenti e di sottili particolari l'idea musicale si svolge e si coordina; tra guizzi repentini e volute di canto, che esigono grande classicità di esecuzione. La stretta, tutta animata da chiara festosità, è interrotta da un improvviso accordo diacritico che stacca il secondo movimento, cadenzando per via plagale alla tonalità della minore. La Romanza è una pagina di appassionata tenerezza, con carattere di leggerezza: e tutta la sognante malinconia di Schumann, il fascino del suo narrare favole incantevoli e pure, si effonde nel breve quadro, costruito con il taglio del Lied.

melodia iniziale, così suggestiva nella voce del violoncello e dell'oboe, al disegno di morbido e penetrante arabesco del violino solo, al ritorno del canto iniziale. Il nucleo generatore di questa breve mirabile leggenda è già nell'introduzione del primo movimento: e il ricordo dei successivi temi di quel movimento affiora negli armoniosi colori dell'idea. Segue lo Scherzo, di ispirazione beethoveniana dal punto di vista formale, ma tutto schumanniano nella sostanza, pieno di esuberanza giovanile e di fantasiosa agilità, e il collegamento tematico sussiste non soltanto con l'idea fondamentale della composizione, ma anche con il disegno della parte centrale della Romanza che, se pure con assai diversi colori, ritorna nel trio. Non vi sono lontani nè lo spirito di Weber, nè i modi del Carnaval op. 9. - Lo Scherzo si lega al Finale attraverso un breve intermezzo costruito con elementi della prima idea; poi, mentre tale idea riecheggia ancora nei bassi, nuovi elementi tematici si affermano e si inseguono in un periodare di intensa drammaticità, che si arricchisce anche di formale fugate. Quadruplici è in definitiva la sostanza tematica di questo finale (due temi precedenti e due nuovi); il disegno ritmico insiste sull'elemento di crome col punto e semicrome alterate, tanto caro a Schumann, condotto con disegni melodici e caratteri modulanti che molto ricordano il Finale degli Studi sinfonici per pianoforte.

La chiusa è una calorosa perorazione ricca di sonorità e di irresistibile effetto.