

APPUNTI SUL SINFONISMO

È naturale che nella storia della musica (come di tutta l'arte) vi sia stata reciproca influenza tra l'uso di determinati strumenti e il modo di comporre. Non sarebbe pensabile l'uno senza l'altro ed è innegabile che la formazione stessa di diversi tipi di orchestre fosse dovuta in epoche diverse all'emergere di nuove esigenze stilistiche. In questo senso parlare di 'sinfonismo' significa sì riferirsi all'organico orchestrale, ma soprattutto a veri e propri stili di composizione che a ben vedere si svilupparono con il mutare dell'orchestra stessa. Con il termine 'sinfonismo' si indica dunque il modo stesso di concepire il linguaggio orchestrale, e soprattutto il tipo di composizione pensato e destinato all'orchestra.

Sebbene quest'ultima, intesa come complesso di strumenti, esistesse da tempi più antichi, un vero e proprio repertorio sinfonico in senso moderno nacque con la musica generalmente detta 'classica' - termine qui da intendere in senso lato, cioè riferito alla musica sviluppatasi dalla fine del '700 fino al '900 inoltrato -, grazie alla presa di coscienza delle possibilità offerte dall'orchestra stessa, non più pensata come un assieme di parti distinte, semplicemente amplificate nel loro volume sonoro, ma come un unico e malleabile strumento capace dei più diversi impasti timbrici, le cui peculiarità sono proprio nel 'colore' del suono più che nella sua 'voluminosità'. Così, mentre in epoche precedenti l'orchestra poteva essere la semplice amplificazione di un quartetto d'archi (anche se non era sempre così), e dunque poteva essere costituita anche da pochi elementi perché ciò che contava erano le 'parti' (che potevano appunto essere solo quattro), con l'avvento di una concezione veramente 'sinfonica' l'orchestra iniziò ad essere pienamente sfruttata in tutta la sua complessità e, superando lo schema piuttosto rigido delle parti (linee dei violini, linea delle viole, linea del basso, ecc.), iniziò ad esplorare le possibilità offerte dalle diverse combinazioni strumentali (fagotti con clarinetti, violini con flauti, ecc.). In altre parole, se un'orchestra del primo '700 poteva essere strutturata, come abbiamo detto, in sole quattro parti (due violini, viola e basso, naturalmente moltiplicati a piacere fino a creare un complesso di 15, 20 o anche 100 strumenti, semplicemente per ottenere un maggiore volume di suono), l'orchestra sinfonica è necessariamente formata da un numero piuttosto alto di elementi che permettono non tanto un elevato volume sonoro quanto la realizzazione di combinazioni timbriche particolari: naturalmente, oltre agli archi, vengono utilizzati fiati e percussioni, ma a volte anche strumenti particolari quali l'arpa o addirittura il pianoforte, non utilizzato come solista ma come semplice membro dell'orchestra. A grandi linee si può in un certo senso affermare che la storia del repertorio sinfonico è un po' anche la storia dell'ingigantimento orchestrale e basti pensare all'organico delle composizioni presentate in questa raccolta: la Sinfonia di Mozart richiede gli archi, un flauto, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti e 2 corni, organico già molto ampio per l'epoca, mentre la *Sagra della Primavera* di Stravinsky prevede oltre agli archi, 5 flauti, 4 oboi, un corno inglese, 5 clarinetti, 4 fagotti, un controfagotto, 8 corni, 5 trombe, 3 tromboni, 2 tube, 2 timpanisti e altre percussioni.

GUIDA ALL'ASCOLTO

Ogni epoca ed ogni autore elaborarono un proprio sinfonismo e non è facile delineare in poche righe la storia di questo importante aspetto della cultura musicale occidentale. La sintetica rassegna presentata in questa raccolta intende semplicemente offrire qualche breve assaggio, e sebbene un discorso ben più ampio sarebbe necessario per introdurre tale repertorio, tenteremo in ogni caso di suggerire in modo facilmente comprensibile alcuni spunti di interpretazione.

Come si è detto, la creazione di uno stile sinfonico vero e proprio risale più o meno alla seconda metà del Settecento, e furono gli autori 'classici' in senso stretto - ossia la straordinaria triade formata da Haydn, Mozart e Beethoven - a portare tale stile ad un livello di assoluta perfezione. Determinante, a quel tempo, fu la nuova funzione sociale che la musica prese a svolgere: non più prerogativa di pochi iniziati, essa divenne sempre più linguaggio rivolto ad un vero e proprio pubblico di ascoltatori, la cui attenzione andava dovutamente catturata e conservata. Al raggiungimento di tale scopo contribuì non poco l'influsso dello stile teatrale, che suggerì una struttura 'drammatica' al linguaggio sinfonico. Non ci riferiamo con questo all'aspetto espressivo (come se necessariamente si trattasse di un linguaggio carico di *pathos*), ma a quello riguardante la struttura della composizione, proprio come se la sinfonia raccontasse una trama, con entrate ed uscite di personaggi, dialoghi, colpi di scena, situazioni ambigue e così via. Il risultato fu quello di uno stile vario e ricco di elementi di sorpresa, non minato dal pericolo della monotonia ma al tempo stesso non dispersivo, anzi del tutto coerente e consequenziale, come se proprio un'evidente trama narrativa mantenesse con decisione il filo del discorso; in questo senso, dunque, uno stile 'drammatico'. Naturalmente, come per ogni narrazione, l'ascoltatore deve seguire con attenzione lo svolgersi degli avvenimenti, badare alla comparsa di nuovi temi,

quasi fossero personaggi, assistere alle loro azioni, valutare le situazioni in cui si svolgono, e così via, in modo che la sinfonia sia una sorta di scena teatrale nella quale si svolge un racconto logico e coerente. Questa è la ragione per la quale Mozart, Haydn e Beethoven sono in fondo tanto orecchiabili: i temi, cioè i 'personaggi' dell'azione, devono essere ben identificabili e con una loro spiccata personalità, al fine di ritrovarli facilmente nel corso del dramma. Ciò che è importante, quindi, è sì la bellezza dei temi (il 'carattere dei protagonisti'), ma anche lo svolgimento del dramma (la 'narrazione'), cioè come vengono trattati i temi, come vengono modificati, quando vengono presentati e quando entrano in contrapposizione tra loro. Tutto ciò richiede un ascolto attento perché risulti avvincente e si comprenda la logica del pezzo.

Si ascolti la Sinfonia K 550 di **Mozart**: a partire dal famosissimo tema, con il suo slancio ascendente e il suo ritorno discendente, ripetuto per due volte, è tutta un gioco di proposte e risposte, di dialoghi e sovrapposizioni delle parti, di improvvisi colpi di scena e violenti contrasti; e tutto ciò è un esempio magistrale di ferrea logica musicale, dove in ogni istante il senso di robusta consequenzialità emerge con evidente chiarezza, come se il discorso, anche là dove risulta interrotto da brusche svolte espressive, non potesse in realtà essere svolto altrimenti.

Ciò è riscontrabile anche nelle Sinfonie di **Haydn**, dove il maestro ungherese sfrutta addirittura queste caratteristiche del linguaggio a scopi umoristici, introducendo false conclusioni e inaspettate riprese, giocando a nascondino con il tema musicale, qua accennato e là abilmente trasformato. Nel Finale qui proposto, lo stesso andamento meccanicistico di irrefrenabile moto perpetuo assume toni ironici e lascia trasparire, in altro modo rispetto all'esempio precedente, quell'aspetto di apparente inevitabilità che funge da importante elemento di coesione della composizione, come se essa potesse procedere al di là di ogni umana volontà e fosse mossa da energie scaturite esclusivamente dal proprio interno. La composizione classica, insomma, vive di vita propria e trae la propria ragion d'essere in se stessa, al di là dell'atteggiamento con la quale la ascoltiamo. Non richiede partecipazione affettiva, 'stati d'animo' o altri sforzi mentali da parte nostra se non il semplice, ma ben attento, ascolto.

Su piani espressivi diversi, anche **Beethoven** imposta il proprio linguaggio sinfonico su queste basi. La struttura determinata da quell'inesorabile andamento ritmico che muove tutta la composizione e le conferisce una straordinaria vitalità interiore, accompagnata da quel gioco 'drammatico' di proposte e risposte, tipiche dello stile classico, è ancora evidente. La differenza è che in Beethoven vi è un'amplificazione espressiva e soprattutto un'ampiezza di proporzioni e di respiro che Mozart e Haydn non avevano conosciuto. Proprio la continua ripetizione del tema, sempre più amplificato e arricchito nei suoi aspetti timbrici ed espressivi (quasi come se il tema si 'gonfiasse' via via sempre più) conduce verso un linguaggio sinfonico incredibilmente ricco e vario, fino a risultati inizialmente non previsti né prevedibili. Beethoven allarga insomma notevolmente gli orizzonti espressivi della musica, ma il suo linguaggio sinfonico si mantiene fondamentalmente sulle basi di una ferrea struttura 'classica', ideata in maniera consapevole e razionale.

Aperture ad un diverso modo di concepire il sinfonismo emergono invece nell' 'Incompiuta' di **Schubert**, opera che il compositore non terminò probabilmente proprio per le nuove prospettive che essa apriva e che il musicista non intendeva seguire. Fin dall'inquietante inizio, sviluppato su un mormorio di violoncelli e contrabbassi, subito agitato da nervosi fremiti degli altri archi, a proseguire con gli improvvisi sussulti, gli ingiustificati sbalzi d'umore, i misteriosi richiami di corni e fagotti e l'abbandono a tenere melodie, lo stile sinfonico sembra porre le proprie basi non più su una rigida logica razionale, ma su elementi più impalpabili e sottili, come se la coerenza del discorso lasci libero spazio a spontanei accostamenti e ad un incontrollato fluire di una fantasia senza limiti. L'orchestra, con le impercettibili variazioni dei colori timbrici, si fa portavoce di mondi interiori segreti e indefinibili, e dalla sfera dell'universale si rivolge a quella del soggettivo, aprendosi così alla descrizione di quegli spazi inesplorati che costituiranno poi il centro dell'attenzione romantica. Viene in altre parole un po' a mancare quell'aspetto più o meno marcatamente meccanico che abbiamo riscontrato ad esempio in Haydn: la pulsazione puramente ritmica perde un po' di importanza, per lasciare spazio agli aspetti più espressivi, che come tali richiedono una partecipazione emotiva più attenta e un maggiore coinvolgimento. Anziché raccontarci una divertente opera buffa, Schubert inizia veramente a raccontare se stesso, i propri sogni e le proprie paure, si confessa segretamente e confida nella nostra comprensione.

È questa la strada del romanticismo, ed ecco allora il mondo espressivo di **Brahms**, il cui sinfonismo, pur essendo costruito su solide basi di tradizione classica, si nutre di quei sottili ed imperscrutabili moti dell'anima che la ragione tanto difficilmente definisce. Se il classicismo di fine Settecento si basava sull'elaborazione dei temi musicali, ben chiaramente identificabili e riconoscibili, il 'classicismo' - se così si

può definire - di Brahms gioca tutto sull'elaborazione di incisi, di frammenti, di cellule apparentemente di scarsa rilevanza, che rendono l'analisi - e in definitiva l'ascolto - delle composizioni ben più impegnativa e complessa. Ciò che racconta Brahms è sì una trama con personaggi e avvenimenti, ma i protagonisti non hanno più quei caratteri lineari e 'facili' che si riscontravano nel '700: i personaggi e le situazioni (dunque i temi e le loro elaborazioni) sono divenuti estremamente complessi, ricchi di sfaccettature e di lati nascosti, non chiaramente definibili e sempre cangianti, così come lo sono i personaggi dei romanzi del tardo Ottocento rispetto ai protagonisti della commedia dell'arte. Questo comporta naturalmente un'accresciuta importanza e soprattutto una più intensa esplorazione di quel gioco di impasti timbrici che ormai costituisce l'ossatura stessa del linguaggio sinfonico e che, dando maggiore rilevanza agli aspetti soggettivi ed espressivi, pone in secondo piano quell'andamento un po' meccanicistico che aveva caratterizzato il sinfonismo di Haydn, Mozart e Beethoven. Dunque se l'ascolto dei classici poteva limitarsi a seguire gli avvenimenti, qui è necessario uno sforzo in più, e capire i lati 'psicologici' di ciò che avviene, capire le sfumature, i dettagli, le finenze, e non ridursi a ricercare temi orecchiabili che infatti non sempre compaiono.

Le sinfonie di **Bruckner** non si discostano molto da questi aspetti, sebbene il suo modo di concepire il sinfonismo sia più portato alle vaste proporzioni, ad una struttura nei dettagli più semplice e condotta a grandi pennellate piuttosto che al gioco di sottili e quasi inconsce relazioni. Il senso forse di vaga monotonia che può derivare dall'ascolto di simili composizioni (almeno per chi si avvicina per la prima volta a questo repertorio) è dovuto al superamento di quel carattere agile e snello che aveva caratterizzato il sinfonismo settecentesco, ed è importante rendersi conto che qui ci si trova di fronte non a vivaci miniature ma ad affreschi di ampio respiro.

L'orchestra è ormai un mastodonte dalle illimitate possibilità, e se Brahms e Bruckner in fondo non rinnegano, anzi rinnovano l'eredità del sinfonismo classico, i tempi sono ormai maturi per una svolta decisiva che apra alla musica orizzonti nuovi non soltanto nelle sue forme ma nei suoi stessi fondamenti estetici. Capace ormai di esprimere ogni sorta di atmosfera sonora, il sinfonismo inizia in quest'epoca a cercare la propria ragion d'essere non più soltanto nella costruzione di un'astratta forma fine a se stessa, ma nel mondo circostante, negli eventi, nei racconti e nelle situazioni extra-musicali. Così, se la Sinfonia raccontava se stessa, il cosiddetto Poema Sinfonico inizia a raccontare il mondo esterno, dichiarando esplicitamente nel titolo e nelle diverse didascalie illustrative il soggetto descritto nel testo musicale. La stessa struttura della composizione e il linguaggio utilizzato traggono origine e ragione dal 'contenuto' di ciò che si intende appunto raccontare. Ecco allora lo scatenamento di effetti coloristici, di vere e proprie 'immagini' sonore, il cui scopo è quello di descrivere scene e situazioni, e il cui senso va ben al di là della logica strettamente musicale. Questo diverso approccio della composizione offre giustificazione a soluzioni anche di sconvolgente impatto sull'ascoltatore tradizionale, se questi non conosce o non comprende il tema che si vuole sviluppare musicalmente. Ciò avvenne puntualmente con la presentazione della *Sagra della Primavera* di **Stravinsky**, che suscitò alla prima rappresentazione un vero e proprio scandalo di portata storica. In tale composizione emerge infatti prorompente un linguaggio aspro e addirittura violento che trova giustificazione in un programma dichiarato - la rievocazione di primitivi riti della Russia pagana -, che sostituisce la tradizionale logica delle forme musicali assolute. Per realizzare i propri scopi, che riguardano come abbiamo detto una rivoluzione estetica più ancora che formale, Stravinsky sfrutta appieno le possibilità timbriche dell'orchestra, realizzando una sorta di esasperato colorismo musicale che non conosce precedenti e non sarà poi più superato, basti pensare all'imponenza dell'organico strumentale che abbiamo più sopra citato.

Tale rivoluzionario modo di concepire la composizione sinfonica non poteva non influenzare altri compositori, e in effetti lo stesso spirito rude e violento, lo stesso colorismo che si richiamava al *fauvismo* in pittura emerge nella *Suite scita* di **Prokofiev**, composizione che suscitò anch'essa un notevole scandalo alla sua presentazione (si parlò di 'selvaggi latrati' e 'stolte piroette delle scimmie') e che sembra voler sviluppare gli aspetti più percussivi, aspri e dissonanti dell'orchestra moderna, quasi a voler dissacrare il tradizionale concetto dell'armonia come sublime fusione delle parti.

Naturalmente non avrebbe senso cercare in queste composizioni il tema orecchiabile, o giudicarle semplicemente per la loro 'bellezza' o la loro 'sgradevolezza'. Il concetto di 'bello' non deve essere sempre necessariamente identificato con quello di piacevolezza ossia di orecchiabilità, dal momento che l'arte può puntare ad altri obiettivi, e spesso fra l'altro li consegue magistralmente.

Ottavio de Carli