

Wilhelm Dilthey

LE ORIGINI DELLA GRANDE
MUSICA TEDESCA
DEL XVIII SECOLO

Traduzione e cura di
Francesco Ragni

 **LeMus**
EDIZIONI

Questa pubblicazione è la traduzione annotata della parte dedicata alla musica (pp. 189-298) contenuta nella seguente edizione:
Wilhelm Dilthey, *Von deutscher Dichtung und Musik. Aus den Studien zur Geschichte des deutschen Geistes*, Teubner, Leipzig-Berlin 1933.

© 2020 LeMus Associazione

Wilhelm Dilthey

La grande musica tedesca del XVIII secolo

Traduzione dal tedesco e cura di Francesco Ragni

I edizione cartacea dicembre 2020

ISBN 9788831444088

Prezzo € 18,00

Associazione LeMus

via delle Germane 11 – 10015 Ivrea (TO)

www.lemusedizioni.com – info@lemusedizioni.com

FB @LeMusEdizioni - TW @EdizioniLemus - IG lemusedizioni

Sommario

Nota di traduzione	7
Saggio introduttivo	11
LA GRANDE MUSICA TEDESCA DEL XVIII SECOLO	
Origini della grande musica tedesca	43
Heinrich Schütz	53
Johann Sebastian Bach	57
Händel	97
Haydn	107
Mozart	123
Il principio della costruzione musicale; Il sentimento mozartiano della vita e la sua espressione attraverso i mezzi derivanti dal suo principio musicale; Il dramma musicale (<i>Figaro, Don Giovanni, Il flauto magico</i>)	
Il «Fidelio» di Beethoven e la Nona sinfonia	143
Bibliografia	147
Indice dei nomi	149

Nota di traduzione

Il piano per la pubblicazione delle opere complete di Wilhelm Dilthey ha conosciuto fortune alterne. Per questo la sua realizzazione – come è quasi inevitabile in tali casi – non ha seguito un andamento costante e regolare. Insolita è certo la sua gestazione, che ormai può dirsi secolare. I primi dodici volumi apparvero tra il 1914 e il 1958 su iniziativa dei discepoli del filosofo. Dopo una breve fase intermedia, in cui videro la luce rispettivamente i volumi XIV e XIII, il lavoro editoriale riprese nel 1967 sotto la direzione di Karlfried Gründer, per concludersi soltanto nel 2005 con la pubblicazione del XXVI volume. In tempi più recenti sono stati dati alle stampe anche due dei quattro volumi che raccolgono l'epistolario, di cui il terzo è apparso nel 2019.

Gli scritti qui presentati costituiscono solo una parte degli appunti per un'opera rimasta incompiuta, alla quale Dilthey lavorò negli ultimi anni della sua vita, nella speranza di poterla condurre a compimento in tarda età. Quest'opera avrebbe dovuto intitolarsi *Studien zur Geschichte des deutschen Geistes (Studi sulla storia dello spirito tedesco)*.

Si tratta di un lavoro ponderoso, come ponderosi sono quasi tutti i lavori di Dilthey. Vi si trovano raccolti materiali compresi all'interno di un arco temporale che si estende dal 1906 fino al 1908.

Questi materiali, tuttora esclusi dal *corpus* principale delle opere complete del filosofo, furono pubblicati postumi con il titolo *Von*

deutscher Dichtung und Musik Aus der Studien zur Geschichte des deutschen Geist (Sulla poesia e la musica tedesche. Dagli studi per una storia dello spirito tedesco). Nella prefazione alla prima edizione del 1933, i curatori Herman Nohl e Georg Misch chiariscono le ragioni di tale omissione:

Quando fu predisposto il piano per un'edizione dei suoi scritti, che nel frattempo è stato realizzato con gli otto volumi delle *Opere complete*, la preparazione di quest'opera – che era stata affidata da Dilthey stesso, attraverso una dedica, al suo collaboratore Paul Ritter – pose una grande difficoltà. Ci si chiedeva se fosse opportuno redigere la totalità degli *Studi* – anche solo come un grandioso frammento – a partire dai manoscritti. Nel corso della preparazione dell'edizione a questa domanda è stata data una risposta negativa. Il volume delle *Opere complete*, che ora porta il nome di *Studi sulla storia dello spirito tedesco*, è diventato così un libro esile, che di quella totalità presenta soltanto la sezione centrale – Leibniz e il XVIII secolo con il grande re prussiano. Nella prefazione a questo volume veniva giustificata tale scelta: le altre sezioni che avrebbero dovuto essere raccolte assieme agli *Studi* si trovavano già nel secondo e nel quarto volume. Restava da chiedersi cosa potesse essere ancora pubblicato dal materiale rimanente, esaudendo così un desiderio di Dilthey senza dare un'impressione di eccessiva frammentarietà e incompiutezza. A questo scopo le sezioni sulla poesia e la musica tedesche ci sono sembrate fin da subito le più adatte.

La sezione che si propone al lettore italiano – *La grande musica tedesca del XVIII secolo* (*Die große deutsche Musik des XVIII Jahrhunderts*) – deve essere dunque considerata come una parte di quel progetto più ampio, sebbene possenga una coesione interna tale da tollerare la pubblicazione come uno studio autonomo.

La presente traduzione è stata condotta sul testo della prima edizione del 1933 pubblicata dalla Teubner Verlag. Ad essa sono seguite, nel 1957 – sempre per lo stesso editore – una seconda edizione, invariata nel contenuto, e una più recente riproduzione facsimile dell'edizione del 1933, pubblicata dalla Müller Verlag nel 2007. Di questo scritto al momento non è disponibile – cosa non poco sor-

Saggio introduttivo

Francesco Ragni

Spesso le introduzioni offrono una visione troppo vasta e variamente uniforme dell'opera di un autore, favorendo il pregiudizio secondo il quale ogni suo scritto possa trovare una collocazione certa quanto stabile. La confusione del lettore, che si sarebbe voluta in questo modo evitare, ne risulta però accresciuta: poiché un aspetto parziale, relativamente autonomo, di quella dottrina, che gli era ancora concesso afferrare, viene ora sacrificato a un'universalità arbitraria, in cui esso è reso indifferentemente omogeneo, e perciò del tutto equivalente a ogni altro possibile aspetto.

«Una buona introduzione deve essere a un tempo la radice e il quadrato del suo libro» (SCHLEGEL 1967, 8, p. 148). Questo giudizio categorico, con cui Friedrich Schlegel istruisce il critico, si presta certo a essere accolto come una massima universale della ragione: tale giudizio vieta infatti l'esercizio disinvolto dell'interpretazione nella forma del commento o della semplice perifrasi.

La difficoltà di fronte alla quale pone il critico è pertanto duplice: egli avrebbe il compito di risalire agli elementi primi, non ulteriormente analizzabili, a partire dai quali è stato edificato un pensiero o una dottrina, e al tempo stesso sviluppare tali elementi oltre quel pensiero o dottrina particolare, mostrando la sua compiutezza come un che di provvisorio, sebbene non fortuito.

Che si ammetta o rifiuti questa massima critica, non si deve però confondere la difficoltà che la contraddistingue con quella, anch'essa duplice, di fronte alla quale la scienza ermeneutica pone l'interprete: risalire alle intenzioni dell'autore per rivelare, a partire da queste, il significato autentico della sua opera, celato al di sotto del significato apparente, attingibile attraverso una comprensione non mediata.

Nel primo caso – e perciò anche nel secondo – si tratta però di una semplice impossibilità, poiché le intenzioni dell'autore, che si suppone precedano la formulazione verbale di un pensiero, possono essere indagate soltanto *post festum*, a partire da quella formulazione che è il suo stesso pensiero già espresso in forma di linguaggio.

In accordo con quella massima critica, l'indagine si svolgerà seguendo due orientamenti distinti, sebbene connessi nel loro comune intento teoretico. Con il primo, dal carattere *analitico*, si offrirà un'illustrazione dei concetti e dei termini che formano la grammatica fondamentale di quel pensiero, senza i quali il contenuto di questi appunti si ridurrebbe a un insieme di proposizioni dal sapore apodittico, in oscillazione continua tra l'incomprensibile e il banale. Con il secondo, *speculativo*, si cercherà invece di stabilire se questo contenuto possa essere sviluppato in direzione di una filosofia della musica compiuta.

* * *

PARTE PRIMA

I. *Le linee direttrici della ricerca diltheyana*

All'interno di interessi teoretici la questione di una possibile generalità delle nozioni può prendere avvio anche soltanto da una semplice ricognizione della terminologia, che assume da subito particolare rilievo. Gli scritti di Dilthey confermano un'impostazione di questo genere: essi mostrano una coerenza lessicale ancor prima che un'unità teoretica. Questa unità non è però sacrificata all'assenza di un'esigenza sistematica: quanto più la compiutezza del sistema è respinta, attraverso il sempre rinnovato radicarsi del pensiero

nell'empiria, tanto più tale coerenza è in grado di mostrarsi come la condizione necessaria di quell'unità.

Così in questi scritti sulla musica e la poesia tedesche, come negli altri, più compiuti lavori, lo svolgersi del pensiero deve rispondere ad alcune parole d'ordine fondamentali, sempre le stesse. Ciò a indicare, come cifra caratteristica, il permanere di alcuni problemi fondamentali nell'intero arco della sua ricerca.

Una ricognizione puramente semantica mostrerebbe però l'ineadeguatezza di un'analisi che volesse procedere per semplici analogie o rigide contrapposizioni. Tutta una folla di termini ha infatti in Dilthey un significato relazionale, che è possibile afferrare soltanto rivolgendosi alla singolare connessione in cui questi termini sono posti reciprocamente. Citiamo quelli che più frequentemente ricorrono nel testo che si vuole qui introdurre: *Erlebnis*, *Nacherleben*, *Zusammenhang*, *Stimmung*.

La sollecitazione attraverso stimoli concreti, di cui la forma frammentaria è eloquente testimonianza, si sovrappone costantemente alla visione teoretica. L'unità e la coerenza della ricerca diltheyana devono essere dunque scoperte non nei risultati ai quali essa giunge, bensì nelle questioni che orientandola di volta in volta in modo differente ne rivelano quell'interna coerenza e unità come il centro attorno al quale costantemente gravita.

Lungi dall'essere oscuro e indeterminato, questo centro sostanziale è indicato in modo esplicito dal progetto che Dilthey definisce precocemente e alla cui realizzazione dedicherà la sua intera ricerca: sviluppare ed estendere la dottrina critica di Kant, volgondone i presupposti alla creazione di una scienza dello spirito in grado di valersi dei risultati delle scienze naturali – che non era più possibile respingere, con Hegel, come l'edificio di un intelletto abbandonato dalla ragione.

Formulandolo negli stessi termini di Kant, Ortega y Gasset ha chiarito l'interrogativo fondamentale che guida qui il pensiero nel suo procedere, a ribadire in questo modo – conferendogli una parvenza di inconfutabilità – l'aderenza al compito critico nella sua originaria enunciazione: «quali sono le condizioni di possibilità della conoscenza storica?». Nel dare risposta a questo interrogativo, Dilthey articola la propria ricerca teorica sia come un'integrazione

LE ORIGINI
DELLA GRANDE MUSICA TEDESCA
DEL XVIII SECOLO

Anteprima Lemus Edizioni

Ai margini dello sviluppo dell'arte e della letteratura tedesche moderne, fa la sua comparsa quella grande tradizione musicale che occupa la prima metà del XVIII secolo e si protrae ancora per i primi due decenni del regno del grande re prussiano, che con le sue opere e la sua influenza, prese parte personalmente al movimento musicale della propria epoca.¹ Con Bach e Händel il primato sull'arte dell'interiorità passò dai paesi di lingua latina alla Germania. Tale primato è stato mantenuto fino ai nostri giorni. Soltanto nella musica la storia dell'arte tedesca mostra uno sviluppo ininterrotto, solo qui a ogni grande artista è concesso proseguire il lavoro delle epoche precedenti. Questo sviluppo – che al momento occupa due secoli interi – è così lungo e costante che solo quello descritto dalla tradizione dell'arte plastica greca potrebbe forse essergli paragonato.

1. Si tratta di Federico II di Hohenzollern (Berlino 1712 - Postdam 1786), detto Federico "Il Grande", principe elettore di Brandeburgo dal 1740 al 1786.

Origini della grande musica tedesca

La Riforma e il conflitto fra la Chiesa cattolica e la Chiesa protestante trovarono per la prima volta espressione in un canto liturgico che si sarebbe poi sviluppato verso forme musicali sempre più articolate. Questo sviluppo, all'interno del quale venne formandosi la musica della nuova era, è parte di un processo che abbraccia le varie culture delle nazioni europee. A tale sviluppo concorsero contemporaneamente la musica strumentale, il lied, la musica sacra vocale e il dramma musicale di carattere profano. Così, al tempo nel quale crebbe quel grande sovrano e la nostra letteratura cominciò ad assumere il suo carattere moderno, è possibile osservare un vivo e fecondo esercizio dell'arte in queste diverse forme musicali. La creazione degli strumenti per la nuova musica e la determinazione dei principi del loro funzionamento furono possibili attraverso l'acustica e i suoi fondamenti matematici. La creazione delle forme musicali avvenne invece grazie ai musicisti, i quali spesso svolsero il proprio lavoro senza prendere parte alle discipline più elevate, nella placida continuità dell'esercizio e dello sviluppo della tecnica, al riparo dalle dispute teoretiche. Strumentisti, cantanti, operisti e organisti: tra questi nessuno possedeva il prestigio sociale di cui godono oggi i compositori. Gli operisti ricoprivano incarichi all'interno dei teatri e vivevano in quella dissolutezza che era tipica degli uomini di spettacolo dell'epoca. Gli organisti, subalterni al clero, erano tenuti invece ad assolvere compiti ecclesiastici, conducendo una vita separata da

quella delle classi più elevate. E tuttavia, com'era prevedibile, mentre in Italia e in Francia fu l'opera a destare maggior interesse, in questo primo decennio del XVIII secolo la Germania, trovatasi al crocevia fra cultura sacra e cultura profana, scoprì nella musica sacra l'espressione più alta per il contenuto interiore della propria esistenza.

Il fatto che le melodie corali – così come in parte erano già conosciute attraverso i canti popolari dell'epoca, di argomento profano – fossero ora accompagnate dall'organo, costituì il presupposto per lo sviluppo di tutta la nostra musica sacra. La melodia procedeva con note ferme, in un regolare, prolungato unisono. La funzione dell'organo era quella di riunire la comunità attraverso l'affermazione della melodia nella giusta tonalità e offrirle stabilità e fondamento musicale attraverso la successione degli accordi. Il perfezionamento di quest'accompagnamento dell'organo, portato a una sempre maggiore libertà e profondità nella conduzione della melodia, per la quale il basso del pedale forniva un solido fondamento, rese possibile l'elevazione del corale alla più alta dignità dell'arte, alla più energica profondità dell'espressione religiosa, com'è possibile osservare nei corali della musica sacra di Bach. Nel preludio si sviluppa la nuova arte contrappuntistica. E poiché ora, nelle grandi celebrazioni sacre della Natività o della Quaresima, i sentimenti fondamentali [*Grundstim-mungen*] della coscienza religiosa – che abbraccia i momenti cruciali della vita [di Cristo]: la nascita, la passione, la morte – esigono una più forte espressione, ha origine, dallo sviluppo di un'arte più antica, la grande musica vocale del protestantesimo, nella quale più voci cantano assieme. La trasformazione, nel recitativo e nell'aria, delle parti vocali della musica liturgica verso forme artistiche libere, verso lo svolgimento drammatico, verso la caratterizzazione dei personaggi, fu certo influenzata dal contemporaneo affermarsi dell'opera italiana.

Il modo in cui, da queste origini, si svilupparono la cantata e l'oratorio, fu determinato dal carattere peculiare del cristianesimo protestante. Il soggetto di questa esperienza [*Erlebnis*] sono in questo caso la comunità e il singolo come suo membro. Questo è il punto di partenza: la coscienza-comunità [*Gemeinde-Bewußtsein*] e il singolo individuo, che approfondisce e rivive in se stesso questa coscienza. Una tale coscienza della comunità si manifesta con maggiore forza nel corale e nei cori: questi formano la solida impalcatura sia per la

Heinrich Schütz

I caratteri fondamentali della forma dell'oratorio tedesco sono già racchiusi nelle passioni di Heinrich Schütz. Per la prima volta furono qui riunite l'arte drammatica musicale sacra e profana degli italiani e la musica tedesca protestante. Proprio perché esse vennero fuse assieme in un'unità interiore nacque la forma dell'oratorio delle sue passioni.

La passione di Gesù Cristo costituisce il soggetto più possente e sublime del dramma musicale. Tale soggetto si confaceva particolarmente allo spirito tedesco. Dürer. Il suo effetto fu straordinariamente amplificato, poiché, attraverso la Chiesa, tale soggetto venne impresso in profondità nell'animo delle nazioni cristiane. Ai secoli XIII e XIV può essere fatta risalire la ripartizione in tre voci nell'esecuzione della storia della Passione: quelle dell'evangelista, di Cristo e una terza che rappresentava gli altri personaggi del grande dramma. Queste tre voci si univano poi assieme in un coro. Da queste origini nacquero il dramma e la musica della passione. Nelle ultime parole di Cristo la rigida declamazione liturgica faceva posto a una melodia sublime. Ancora oggi la passione viene eseguita nella Sistina con la monotona solennità della musica antica. Quanto al di là di ciò si spinge, a partire dal XVI secolo, la passione nei mottetti, che senza l'accompagnamento strumentale, con melodie animate dal sentimento, hanno saputo rappresentare attraverso la polifonia vocale l'interrogatorio del sommo sacerdote-

Johann Sebastian Bach

Johann Sebastian Bach costituisce uno degli esempi più significativi attraverso cui è possibile mostrare l'indipendenza di un aspetto particolare della cultura rispetto alle tendenze generali dell'epoca, e il suo esempio è tanto più sorprendente dal momento che il suo secolo lo ha posto con uguale importanza accanto a Händel. Bach appartiene alla grande costellazione musicale della Riforma protestante, che in lui raggiunge il suo vertice, nel bel mezzo di un'epoca in cui a regnare è un sovrano illuminista. Nell'intera costituzione della sua personalità egli appartiene a quel genere di uomini fedeli e devoti del XVII secolo. Il suo essere, fondato su una sentita religiosità, consiste infatti nella fedeltà al proprio credo. La stessa poesia religiosa gli fu comprensibile solo a partire dal canto liturgico e dalla lirica ad esso affine. Questo fu il motivo per il quale Bach non attirò con sufficiente forza l'attenzione dei contemporanei sul proprio genio.

I.

Bach proveniva da una famiglia di uomini forti, intraprendenti. I contrasti con i suoi superiori, in cui si trovò sempre e di nuovo coinvolto, lasciano supporre che fosse difficile vivere con un uomo di tale spirito, per quanto anche gli altri potessero avere delle colpe.

Tutta la sua famiglia visse immersa nella musica, e in lui si concentrò l'intera fantasia musicale del suo tempo. Vi era in lui un prodigioso equilibrio fra la creazione di motivi estremamente espressivi e la capacità di cogliere in ogni sua forma ed effetto sensibile le più complesse strutture sonore. Così come gli fu concesso vivere in un'epoca, nella quale il madrigale, l'opera e la musica polifonica raggiunsero la loro massima espressione, e così come a tutta la musica che gli stava di fronte egli rispose creando e perfezionandosi seguendo il proprio impulso creativo, allo stesso modo gli fu concessa dalla sorte la capacità di accogliere in sé tutto ciò che dell'arte e delle forme musicali lo circondava, e di condurlo fino al più alto grado di sviluppo e unità. In questo modo egli ha racchiuso in sé la grande arte di tutto il suo secolo, continuando poi, fino ai nostri giorni, ad esercitare la sua influenza sui compositori.

1.

Sebbene gli scritti maggiori di Lutero appartenessero alla sua epoca, non si conservarono però nella coscienza della comunità luterana. Il canto liturgico, l'istituzione della funzione religiosa, e la musica, che a tutto ciò si accompagnava, servirono come espressione della vita interiore per la coscienza collettiva della comunità dei fedeli all'interno del protestantesimo. Qui si presentò, per così dire, la possibilità per il culto protestante di elevarsi all'eternità. Per la religione luterana ciò fu possibile grazie a Sebastian Bach. L'osservazione dei propri stati religiosi – a condizione che fossero vissuti – poteva rendere coscienti solo pochi aspetti della religiosità. Quanto povera sarebbe stata la coscienza che un'epoca avrebbe avuto della propria fede, se anche le più ardenti personalità religiose avessero voluto osservare in modo distaccato ciò che stava accadendo nella loro interiorità e descriverlo attraverso concetti! Ora però un'intera epoca si eleva alla coscienza della propria religiosità, poiché l'intero flusso della vita spirituale confluisce, attraverso la parola, nell'espressione lirica o in quella musicale. L'elevazione della vita interiore, altrimenti celata in remote profondità, a espressione religiosa della comunità fu possibile grazie ai poeti e ai compositori religiosi;

una ricchezza che raggiunse, di certo senza mai passare attraverso la riflessione cosciente, i più impercettibili movimenti dell'anima e si rivelò solo attraverso la sua espressione. La grande epoca della religiosità protestante ripose in questo modo la coscienza della propria ricchezza e infinita profondità nel canto liturgico, in misura limitata nelle prediche, ma più di ogni altra cosa nella musica sacra.

E tuttavia, poiché tutto ciò che si esprime attraverso la parola porta con sé la caducità del concetto, la musica – giacché questa è la sola in grado di portare ad espressione la dinamica degli stati interiori – eleva il contenuto della religiosità di là dei confini della temporalità. Ciò che questo contenuto porta alla luce e fa agire è la condizione di insoddisfazione per la caducità, la condizione di nostalgia, di raggiunta forza e stabilità. E i concetti storici e dogmatici conferiscono a tutto ciò solo la forma temporale.

In questo modo, all'interno della sfera della religione, la musica assume per essa un significato particolare. Questa è sempre legata al fatto per cui i sentimenti [*Stimmungen*], attraverso una qualche forma di espressione, di pratica, vengono fissati per l'individuo e per la comunità. Di quali innumerevoli strumenti disponeva il cattolicesimo affinché tutto ciò fosse possibile! La sua messa, i suoi sacramenti, i suoi esercizi spirituali costituivano una lunga e ininterrotta serie di tali strumenti: una tecnica della vita religiosa. Il protestantesimo ne ha rifiutato però la maggior parte: la poesia e la musica sacra sono diventati per lui i principali mezzi per fissare gli stati religiosi. Bach e Händel rievocano ancora oggi il fascino di quell'atmosfera [*Stimmung*] in cui sono immerse le grandi epoche del protestantesimo. Attraverso l'opera di entrambi, nella peculiarità della dinamica, della forza dell'emozione [*Gefühl*], nella quale mai le parole poterono spingersi, comprendiamo il loro universo religioso in tutta la sua profondità.

Se la musica sacra è il mezzo più potente per fissare e rinnovare la forza originaria della vita religiosa, che inarrestabilmente dilegua, quella religiosa è anche la prima grande sfera dell'esistenza nella quale si sviluppa l'arte. E l'arte, a partire dalla religiosità, crea delle forme della fantasia che sono proprie di tale sfera: forme che involontariamente, senza sforzo, senza una violenta aspirazione e travaglio interiore hanno un che di sublime. Viceversa, la poesia, la musica

Händel

1.

Nelle ristrettezze della vita tedesca, che Bach ci ha richiamato alla mente, fece la sua comparsa uno di quegli uomini possenti e trionfanti, che come Lutero, Federico II, Goethe, Bismarck, sono dotati di una forza superiore, con la quale assoggettano a sé il mondo. Egli fu un genio della musica, naturale come pochi altri; le composizioni del decenne Händel, in qualunque modo le si voglia considerare, mostrano la forza con la quale la musica si andava affermando in lui. E tuttavia, come accadde a Goethe, non gli sarebbe bastato dedicarsi solamente all'arte. Il talento musicale, una inscalfibile, serena felicità, espressione di una natura forte, sicura di sé, un talento drammatico di prim'ordine, un senso per la forma che elaborò tutte le forme esistenti conformemente ai loro limiti e le condusse fino alla più alta perfezione che fosse possibile raggiungere – tutte queste doti lo spinsero sul territorio dell'arte. Ma il suo spirito germanico proprio qui si sentiva estraneo. Ancora una volta la Germania: ma lì [...] – aveva bisogno di trovarsi al vertice dell'esistenza, di essere in ampi e produttivi rapporti con il mondo, rapporti nei quali alla sua natura vigorosa fosse concesso svilupparsi. In lui la sua epoca poteva raggiungere, nell'arte, le sue vette estreme, col più potente di tutti gli affetti, quello storico-politico-religioso. I dolori e le gioie della vita privata non lo appagavano; la sua natura attiva scansava

Haydn

Haydn è uno di quei geni ai quali fu concesso seguire lo sviluppo di un nuovo mondo artistico fino al suo vertice più alto. Tali geni sono ricettivi nei confronti di ogni nuovo evento artistico; essi tengono fermo quanto costituisce il carattere che più gli è proprio e grazie a questa ricettività vengono a trovarsi improvvisamente all'apice di tale sviluppo. Haydn inizia nei panni del musicante, come già in passato Walther von der Vogelweide.¹ Il lied e l'aria sono le forme poste a fondamento della sua opera. Con esse egli ridà vita alla musica strumentale, e attraverso lo sviluppo tematico la eleva all'essenza che più le si addice. Riprende avvenimenti esteriori – come nella *Sinfonia della caccia* [Hob:I:73]– e da questi ricava un filo conduttore per lo sviluppo dei sentimenti [*Stimmungen*]. A questo punto compare Mozart, l'allievo che supera il maestro per la naturale pienezza e per la bellezza della melodia. Mozart, il più grande carattere della profondità ingenua, si spinge in regioni che a una tale ingenuità sembrerebbero inaccessibili. Egli lo trascina con sé, e così come la sua fiamma divampa con forza nella vita, nei piaceri e nella creazione artistica, e rapidamente sprofonda, così vediamo

1. Walther von der Vogelweide (1170 c.a. - 1230 c.a.) poeta tedesco medioevale considerato all'unanimità come il più grande fra i *Minnesänger*, i cantori dell'amore cortese in lingua tedesca. Oltre alla poesia d'amore, deve la sua fama alla *Sangspruchdichtung*, poesia di carattere didascalico e d'argomento politico.

Mozart

Gluck aveva portato l'elemento drammatico ai suoi massimi livelli di intensità. Una volta disse: «Prima di mettermi al lavoro, cerco innanzitutto di dimenticare di essere un musicista».¹ Con ciò intendeva dire, in contrasto con la tradizione, che aspirò ad «essere più pittore e poeta che musicista». Poiché prendeva le mosse dalla totalità dell'opera drammatica, egli pose le forme musicali che trovò di fronte a sé al servizio dell'unità dell'azione. Così era stata imboccata la strada che avrebbe portato a Richard Wagner: il solco dell'opera italiana era stato abbandonato, il dramma musicale cominciava a prendere forma. Ora a dominare era il principio della forza mimica e dell'espressione declamatoria. Mozart imparò da qui. E più ancora apprese dall'opera italiana. Anche dopo la Guerra dei Trent'anni le corti di Vienna, Monaco e Dresda avevano mantenuto un'opera italiana in pianta stabile. Qui dominavano le forme musicali codifi-

1. Cfr. SCHMIDT (1854), p. 425: «Un giorno chiesi a Gluck perché le sue composizioni avessero per me, povero profano, un che di tanto commovente, da non poter tollerare il benché minimo disturbo durante la loro esecuzione, e perché al contrario tutte le opere precedenti mi sembrassero fredde e monotone, e al mio orecchio un'aria suonasse come un'altra, un duetto come un altro. "Il motivo di ciò", mi rispose lui, "è solo uno, però è il più importante. Prima di mettermi al lavoro, cerco innanzitutto di dimenticare di essere un musicista. Mi dimentico di me stesso per osservare solo i miei personaggi. Il procedimento opposto è proprio ciò che in tutte le arti è dannoso».

Il «Fidelio» di Beethoven e la Nona sinfonia

Il *Fidelio* di Beethoven sta di fronte alle opere di Mozart come ciò che non è possibile superare in un genere del tutto diverso. Il compositore strumentale, che in ogni opera rappresentò una vicenda spirituale interiore, la totalità di un'anima elevata nello sviluppo dei suoi stati, scelse un tema che fosse conforme alla propria natura, che portasse alla più alta espressione la nobiltà di spirito nella lotta. Nel testo vi erano però delle caratteristiche che gli permisero di diventare il contenitore nel quale confluirono le sue esperienze [*Erlebnisse*] più elevate. Per il conflitto fra la tirannia e l'aspirazione a realizzare i nuovi ideali politici, questo testo fa quasi pensare al *Don Carlos*; per il comune sentimento di pietà delle anime nobili verso tutti gli oppressi, fa pensare al *Nathan*, oppure, nella scena in cui Leonore aiuta a scavare la fossa per l'amato sposo, alla scena della fossa nella seconda parte del *Faust*.¹ Della propria vita interiore Beethoven ha colmato proprio questi momenti più elevati. L'immagine della tirannia, che aveva chiara in mente, l'ideale più elevato dell'intera epoca: la nobile umanità, l'agire concorde degli uomini migliori per la sua realizzazione, il sentimento comune delle anime elevate nella compassione, nella gioia raggiante per l'instaurazione della giustizia, nei sentimenti [*Stimmungen*] più nobili – Beethoven trovò il simbolo per tutto ciò in questo testo, che elevò dunque ben al di sopra del suo significato.

1. Cfr. Goethe, *Faust*, parte II, atto V, scena 5, vv. 11511-11603.

Bibliografia

- BDS *Briefe Wilhelm Diltheys an Bernhard und Luise Scholz 1859-1864*. Mitgeteilt von S.v.d. Schulenburg, in «Sitzungsberichte der Preussischen Akademie der Wissenschaften», Philosophisch-Historische Klasse, Berlin 1933, pp. 416-471.
- DDM Wilhelm Dilthey, *Von deutscher Dichtung und Musik: Aus den Studien zur Geschichte des deutschen Geistes*, hrsg. von H. Nohl und G. Misch, Teubner, Leipzig und Berlin, 1933.
- DjD *Der Junge Dilthey: ein Lebensbild in Briefen und Tagebüchern, 1852-1870*, zusammengestellt von Clara Milch Dilthey Teubner, Leipzig 1960.
- EP Wilhelm Dilthey, *Estetica e poetica*, a cura di G. Matteucci, Franco Angeli, Milano 2005.
- FSS Wilhelm Dilthey, *Per la fondazione delle scienze dello spirito. Scritti editi e inediti 1860-1896*, a cura di A. Marini, Franco Angeli, Milano, 1985.
- GS Wilhelm Dilthey, *Gesammelte Schriften*, 26 Bde., W. Vandenhoeck & Ruprecht und Teubner, Stuttgart und Göttingen, 1913-2006.
- ANDERS Günther (1933), *Dilthey als Musikphilosoph*, «Berliner Börsen-Courier», 97, (26.2.1933).
- ECKERMANN Johann Peter (1836), *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*, Bd. 2, F.A. Brockhaus, Leipzig.
- FRANK Paul L. (1957), *Wilhelm Dilthey's contribution to the aesthetics of music*, «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», 15/4 (Jun), pp. 477-480.
- HANSLICK Eduard (1971), *Il bello musicale*, a cura di M. Donà, Carlo Martello Editore, Milano.

Indice dei nomi

- Alighieri, Dante: 70.
Anders, Günther: 27n.
Augusto III *vedi* Federico Augusto.
- Bach, Johann Sebastian: 22, 43, 46-49, 52, 56, 57-96, 97, 98, 108, 114n, 115, 116, 127, 128, 141, 145.
Beaumarchais, Pierre-Augustin Caron de: 130-132.
Beethoven, Ludwig van: 22, 60, 62, 111, 112, 114n, 116, 119, 128, 143-146.
Bismarck, Otto von: 97.
Boiardo, Matteo Maria: 103.
Brockes, Barthold Heinrich: 66, 78, 113.
Buonarroti, Michelangelo: 100.
- Cartesio (René Descartes): 15, 118.
Claudius, Matthias: 62.
Cohen, Hermann: 16.
Corneille, Pierre: 101.
- Dahlhaus, Carl: 38.
Da Ponte, Lorenzo: 131, 135, 136, 138n.
Dürer, Albrecht: 53, 62, 74, 80, 86, 87.
- Eckermann, Johann Peter: 135.
Erasmus da Rotterdam: 74n.
Eschenbach, Wolfram von: 33.
- Federico Augusto di Sassonia (Augusto III): 85n, 88.
Federico II di Hohenzollern: 43n, 97.
Fleming, Paul: 62.
Frank, Paul L.: 22.
- Gabrieli, Giovanni: 55.
Gerhardt, Paul: 94.
- Giotto: 70.
Giuseppe II (imperatore): 124.
Gluck, Christoph Willibald: 98, 102, 113, 123, 128, 140.
Goethe, Johann Wolfgang von: 20, 60, 97, 114n, 116n, 120, 124, 135, 138n, 143n, 145.
Gründer, Karlfried: 7.
Gryphius, Andreas: 62.
- Haller, Albrecht von: 66, 113.
Händel, Georg Friedrich: 43, 48, 49, 52, 54, 56, 57, 59, 60, 64, 66n, 72, 74, 94, 97-105, 108, 114-116, 120, 128.
Hanslick, Eduard: 26, 27n, 31n, 36, 37, 38.
Haydn, Franz Joseph: 22, 107-121.
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: 13, 17, 18, 23, 36, 37, 47n.
Henrici, Christian Friedrich (Picander): 76, 79.
Herder, Johann Gottfried: 24.
Husserl, Edmund: 16.
Hutten, Ulrich von: 74.
- Jahn, Otto: 132.
Joachim, Joseph: 64.
- Kant, Immanuel: 13, 14, 15, 19, 31n.
Kelly, Michael: 132.
Kierkegaard, Søren: 27n.
Kleist, Heinrich Wilhelm von: 113.
Klopstock, Friedrich Gottlieb: 113.
Krafft, Johann August: 74.
Kretzschmar, Hermann: 77.
- Lasso, Orlando di: 60, 61.
Leibniz, Gottfried Wilhelm von: 8, 146.

Lessing, Gotthold Ephraim: 115, 124.
Lotti, Antonio: 89.
Lutero, Martin: 58, 74, 89, 94, 97.

Maria Giuseppa d'Austria: 85n.
Marx, Karl: 47n.
Meyerbeer, Giacomo: 135n.
Michelangelo *vedi* Buonarroti,
Michelangelo.
Milton, John: 62, 114, 115n.
Misch, Georg: 8.
Monteverdi, Claudio: 55.
Mozart, Wolfgang Amadeus: 22, 99, 103,
107, 108, 110, 111, 112, 113, 114n,
115, 117, 120, 123-141, 143, 144.

Nietzsche, Friedrich Wilhelm: 27n, 35n.
Nohl, Herman: 8.
Novalis (Georg Friedrich Philipp
Freiherr von Hardenberg): 27.

Ortega y Gasset, José: 13.

Palestrina, Giovanni Pierluigi da: 51, 52,
61, 89, 92.
Paul, Jean: 120, 127.
Picander *vedi* Henrici, Christian
Friedrich.

Racine, Jean: 101.
Raffaello *vedi* Sanzio, Raffaello.
Ritter, Paul: 8.
Rubens, Pieter Paul: 100, 101.

Sachs, Hans: 74.
Sanzio, Raffaello: 52, 100.
Scarlatti, Domenico: 99, 100.
Schiller, Friedrich: 124, 144, 145, 146.
Schlegel, Friedrich: 11, 27.
Schleiermacher, Friedrich: 27, 28, 30.
Schopenhauer, Arthur: 37.
Schütz, Heinrich: 53-56, 60, 64.
Schweitzer, Albert: 86.
Shaftesbury (Anthony Ashley-Cooper
conte di): 114, 118, 120.
Shakespeare, William: 49, 129, 133, 134,
139.
Spee, Friedrich: 87, 94.
Spitta, Philipp: 91.

Stoß, Veit: 74.
Strauss, Richard: 95, 100.
Swieten, Gottfried van: 114.

Thompson, James: 115.
Trendelenburg, Friedrich Adolf: 14.

Vogelweide, Walther von der: 107.

Wackenroder, Wilhelm Heinrich: 27, 32.
Wagner, Richard: 27n, 81, 95, 100, 102,
123, 128, 130.

Weber, Max: 16.
Wieland, Christoph Martin: 124.

Zelter, Carl Friedrich: 114.
Zinzendorf, Nikolaus Ludwig von: 66.