

(Meta)fisica dell'acqua: il preludio al *Rheingold*

Nel marzo 1960, l'artista francese Yves Klein dirige per la prima volta la sua bizzarra *Symphonie monoton* (o *monochromatique*), concepita per accompagnare una *performance* pittorica. Il titolo va preso alla lettera: si tratta di un'unica nota, lasciata risuonare per molti minuti negli strumenti dell'orchestra.

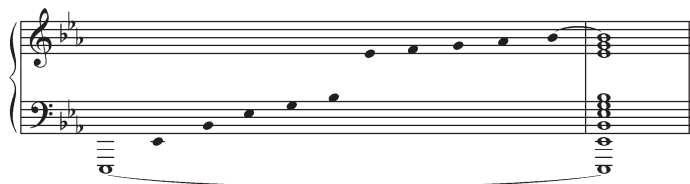
La trovata di Klein, tuttavia, appare assai meno eversiva se si considera il precedente del *Vorspiel* al *Rheingold* di Wagner, che – a suo modo – anticipa la provocazione di oltre un secolo.¹ La cosa, in verità, è tutt'altro che sorprendente: *Das Rheingold* è senza dubbio la partitura più sperimentale tra quelle uscite dal laboratorio di Wagner, e certamente una delle più sperimentali di tutta la (plurisecolare) vicenda dell'opera in musica. Di più: la «vigilia» (*Vorabend*) alla «sagra scenica» (*Bühnenfestspiel*) dell'*Anello del Nibelungo* marca un'autentica cesura, all'interno della storia del teatro musicale (e della storia della musica occidentale *tout court*). C'è, insomma, un 'prima' del *Rheingold*, e un 'dopo'.

Il preludio all'*Oro del Reno* è – in questo – il degno sigillo posto su una partitura disadorna, visionaria e intransigente quanto sanno esserlo solo gli inizi di una rivoluzione. L'idea di Wagner è infatti assurdamente 'monotona' quanto quella di Klein (e siamo nel 1853!): costruire l'intero *Vorspiel* intorno a un pedale di Mi \flat tenuto per quattro, interminabili minuti. L'impulso è quello di un azzeramento del linguaggio, un ritorno all'elementare: un po' come accade nelle pagine del più popolare trattato di composizione dell'Ottocento tedesco,² Wagner restringe i suoi mezzi musicali al Mi \flat e ai suoni e agli intervalli forniti dall'«armonia di natura» (*Naturharmonie*), ovvero dal fenomeno dei suoni armonici che accompagnano una vibrazione fondamentale:

¹ L'accostamento mi è stato suggerito da Françoise Niay.

² Cfr. ADOLF BERNHARD MARX, *Die Lehre von der musikalischen Komposition* [La teoria della composizione musicale], *praktisch theoretisch*, vol. I, Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1868⁷ [1837¹], pp. 56 e segg. (*Die Naturharmonie und ihre Zweistimmigkeit*).

ESEMPIO 1: il «suono fondamentale» (*Grundton*) Mi^b e la sua armonia (da Adolf Bernhard Marx)



L'esempio condensa, più o meno, tutto il 'contenuto di note' del preludio. L'ottava grave di questa armonia (Mi^b0 - Mi^b1) è introdotta dal *piano* dei contrabbassi – tanto impercettibile da dare l'impressione di essere sempre stata lì. Alla quinta battuta (in $\frac{8}{8}$) i fagotti insinuano altrettanto insensibilmente il terzo suono, ovvero la quinta Si^b . Infine, alla diciassettesima misura uno degli otto corni dell'orchestra enuncia la forma originaria del MOTIVO DELLA NATURA (es. 2), a sua volta chiaramente modellato sull'intelaiatura dell'es. 1. Alla fondamentale e alla quinta, il motivo – anch'esso *piano* e legato – aggiunge in particolare la terza Sol (quinto suono dell'es. 1):³

ESEMPIO 2: la forma originaria del MOTIVO DELLA NATURA nelle bb. 17-20 del *Vorspiel*

MOTIVO DELLA NATURA (ORIGINARIO)

L'arpeggio della triade maggiore di Mi^b del motivo della natura viene via via ripreso a canone dagli altri sette corni, generando una polifonia illusionistica, nella quale l'orecchio si perde. Queste trentadue battute fungeranno da 'tema' del *Vorspiel*, cui seguono quattro 'variazioni' e una coda, rette da una progressiva intensificazione del ritmo e della densità orchestrale.⁴

³ Nella designazione e nell'interpretazione dei *Leitmotive* del *Ring* continuiamo a riferirci (salvo licenze occasionali) alle proposte ormai *standard* di DERYCK COOKE, *An Introduction to «Der Ring des Nibelungen»*, DECCA 443 581-2 (2 CD), 1995².

⁴ L'analisi musicale qui proposta si basa su WARREN DARCY, «*Creatio ex nihilo*»: *The Genesis, Structure, and Meaning of the «Rheingold» Prelude*, «Nineteenth Century Music», xiv/2, 1989, pp. 79-100, poi accolto in ID., *Wagner's «Das Rheingold»*, Oxford, Clarendon Press, 1993. La struttura del preludio era stata illuminata già da ALFRED LORENZ, *Das Geheimnis der Form bei Richard Wagner*, I: *Der musikalische Aufbau des Bühnenfestspiels «Der Ring des Nibelungen»*, Berlin, Max Hesse, 1924, rist.: Tutzing, Hans Schneider, 1966, p. 126.

La prima variazione presenta la versione definitiva del motivo della natura del corno, ora sdoppiato in due disegni concomitanti (fagotti e violoncelli), che imprimono al discorso musicale un'andatura più mossa:

ESEMPIO 3: Il MOTIVO DELLA NATURA (DEFINITIVO) nel preludio (bb. 49-52)

MOTIVO DELLA NATURA (DEFINITIVO)



La seconda variazione raddoppia la velocità, evocando finalmente l'ondeggiare delle acque del fiume Reno:

ESEMPIO 4: Il motivo ondeggiante del RENO nel preludio (bb. 81-84)

IL RENO



La variazione successiva (b. 97) si limita a potenziare la sonorità dell'es. 4: ai clarinetti si aggiunge la famiglia degli oboi, mentre il movimento ondulatorio dei violoncelli si espande a viole e violini secondi. L'ondeggiamento affiora infine 'alla superficie' dell'orchestra nella quarta ed ultima variazione (b. 113), dove raggiunge il registro acuto e impegna anche i violini primi. La coda del preludio (da b. 129) è un esultante e frenetico *collage* di ostinati 'fluviali', degno del minimalismo novecentesco d'un Philip Glass, nel quale – a forzare finalmente l'impalcatura dell'es. 1 – compare al grave la prima scala musicale completa.

Ma il processo non è finito: il preludio immette senza soluzione di continuità nella prima scena. Dove si celebra immediatamente l'ingresso della voce umana (quella soprano di Woglinde), sul primo cambiamento d'armonia della partitura:

ESEMPIO 5: Il canto delle FIGLIE DEL RENO nella voce di Woglinde all'inizio della prima scena (16/1/1)

LE FIGLIE DEL RENO





Fa-Mib-Do-Sib-La \flat : Woglinde intona una melodia su una scala pentafonica. Il primo canto dell'intero *Ring* – sul quale si scarica l'energia del preludio – ha dunque in sé qualcosa di primordiale (nel secolo di Wagner il pentafonismo è già considerato caratteristico della musica dei *Naturvölker*, dei 'popoli primitivi').⁵

Un'opinione diffusa vuole che il *Vorspiel* funzioni (per dirla con Warren Darcy) come una «metafora musicale della creazione del mondo», ovvero come una rappresentazione dell'«evoluzione graduale delle forze naturali impersonali nella coscienza umana». La migliore chiave di lettura del preludio, in tal senso, la offre ancora un titolo che ha il sapore di un verso wagneriano, con la sua esibita rima allitterativa (*Stabreim*, ossia rima delle radici, e non delle desinenze): *Die Welt als Wille und Vorstellung* (*Il mondo come volontà e rappresentazione*). È il libro più noto del filosofo tedesco Arthur Schopenhauer (1788-1860), che Wagner avrebbe scoperto nell'autunno del 1854, reduce dal completamento del *Rheingold*, e che lo avrebbe assistito nel suo ripensamento del *Ring* e del suo significato ultimo. Tra queste pagine, Wagner imparò a decifrare nel mondo (e nel suo stesso poema nibelungico) l'azione di una sola, indivisa «volontà», o «volontà di vivere [*Wille zum Leben*]», che – manifestandosi in modo graduale, dall'inorganico all'organico – anima, attraversa e unisce in una grandiosa costruzione la totalità e la molteplicità dell'esistente.

Soprattutto, in un celebre paragrafo (libro III, § 52), Schopenhauer (flautista dilettante ma molto metodico nello studio) tracciava uno stringente parallelo tra musica e mondo, che si può utilizzare come commentario puntuale dell'apertura dell'*Oro del Reno*, dall'inizio sommerso dei contrabbassi al canto «Weia! Waga!» dell'es. 5:⁶

Io riconosco nei suoni più gravi dell'armonia, nel basso fondamentale, i gradi infimi dell'oggettivazione della volontà [*der Objektivation des Willens*], la natura inorganica, la massa del pianeta. Tutti i suoni acuti, agili e veloci, sono, com'è noto, da ritenersi sorti dalle vibrazioni che accompagnano il suono fondamentale grave, al cui risuonare sempre essi risuonano insieme ad esso (i suoi *sons harmoniques*) per le sue vibrazioni. Ma ciò è analogo al fatto che tutti quanti i corpi e gli organismi della natura debbono essere considerati come sorti per sviluppo graduale dalla massa del pianeta: quest'ultima è insieme la loro portatrice e la loro scaturigine [...]. Il basso fondamentale è per noi dunque nell'armonia ciò che nel mondo è la natura inorganica, la massa più grezza, su cui tutto posa e da cui tutto si solleva e si svolge. Poi ancora, in tutte le voci di ripieno che producono l'armonia, fra il basso e la voce-guida che canta la melodia, riconosco l'intera scala delle idee in cui la volontà si oggettiva, [fino alle] piante e [al] mondo animale. [...] Nel modo più pesante si muove il basso profondo, che rap-

⁵ Cfr. JEAN-JACQUES NATTIEZ, *Wagner androgino. Saggio sull'interpretazione* [*Wagner androgyne. Essai sur l'interprétation*, 1990], Torino, Einaudi, 1997, pp. 64-65.

⁶ Sulla filosofia della musica di Schopenhauer, 'interpretata' dalla musica di Wagner, il lettore italiano può consultare GIOVANNI PIANA, *Teoria del sogno e dramma musicale. La metafisica della musica di Schopenhauer*, Milano, Guerini, 1997.

presenta la massa più grezza [...]. Più rapidamente [...] si muovono le voci di ripieno più alte [...]. Infine, nella *melodia*, nella voce principale, alta, cantante, [...] con la connessione ininterrotta e significativa di un unico pensiero dal principio alla fine, che rappresenta un tutto unico, io riconosco il più alto grado di oggettivazione della volontà, il vivere e aspirare consapevole dell'uomo.⁷

Non sappiamo se Wagner si sia mai avveduto della coincidenza. Certo è che, negli anni a venire, mentre proseguiva nella ciclopica impresa del *Ring*, tornò spesso a riflettere sull'analisi schopenhaueriana del «vivere e aspirare consapevole dell'uomo [*das besonnene Leben und Streben des Menschen*]».

«L'essenza dell'uomo consiste nel fatto che la sua volontà brama [*sein Wille strebt*], viene soddisfatta e torna a bramare, e così sempre», ammoniva il filosofo: e appunto questa brama inesaudibile è la radice della sua tragedia, perennemente rinnovantesi, della quale le quindici ore del *Ring* wagneriano costituiscono una delle espressioni più alte e coinvolgenti.

⁷ ARTHUR SCHOPENHAUER, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, testo tedesco a fronte, a cura di Sossio Giametta, Milano, Bompiani, 2006, pp. 513 e segg.