

# «Music to Hear...»: da Shakespeare a Stravinsky<sup>1</sup> di Manfred Pfister

## Abstract

Two of Shakespeare's sonnets, 8 and 128, stage an intermedial dialogue between music and poetry. This has challenged a number of modern composers to respond with their own art, among them Igor Stravinsky with a so far rather neglected musical version of *Music to hear*, which is at the centre of this paper.

## I

Per quanto il nome italiano possa alludere a canto e canzone, il sonetto ai tempi di Shakespeare non è mai stato associato alla musica o al canto. Delle migliaia di sonetti scritti in quel periodo esiste solo un esiguo numero di rese musicali e dei 154 sonetti di Shakespeare, pubblicati per la prima volta nel 1609, neanche uno è stato messo in musica da un compositore contemporaneo – almeno per quanto se ne sa fino ad oggi<sup>2</sup>. Possiamo solo ipotizzarne i motivi. Una prima causa potrebbe risiedere nel fatto che per la maggior parte i sonetti di Shakespeare sono dal punto di vista semantico troppo complessi e densi, per essere facilmente accessibili e comprensibili se messi in musica. Un'altra ragione plausibile è che la struttura del sonetto di tre quartine rigidamente in rima e il distico finale mal si adattano alle due maggiori forme elisabettiane di musica vocale secolare, ossia al madrigale corale composto di testi in stanze e l'*aria* solista basata su versi di varia lunghezza con rima irregolare o senza rima<sup>3</sup>. Dunque, se anche nell'inglese elisabettiano *sonetto* e *canzone* erano usati frequentemente come sinonimi – segnatamente nella raccolta in versi di John Donne *Songs and Sonnets*, la quale non contiene neanche un solo sonetto nel vero senso della parola – il matrimonio tra sonetto e canzone attraverso la resa musicale di un sonetto shakespeariano verrà celebrato in realtà solo tre secoli più tardi.

Nel primo di questi tre secoli i sonetti erano caduti nell'oblio e dopo la loro ri-scoperta ed assunzione alle vette canoniche della *Weltliteratur* nel primo Ottocento continuarono ancora per un secolo ad essere ignorati dai più

autorevoli compositori di *Lieder*<sup>4</sup>, prima che i compositori moderni cominciasero a occuparsene<sup>5</sup>.

La Russia dette inizio al processo prima dell'Inghilterra o di altre culture europee più vicine all'Inghilterra<sup>6</sup>. Tra i primi, a quanto se ne sa finora, è stato Aleksandr Glazunov, che nel 1916 ha messo tempestivamente in musica il sonetto 66, «Tired with all these, for restful death I cry» (Stanco di tutto questo, invoco la riposante morte)<sup>7</sup> che lamenta l'oppressione e gli abusi della politica. Si sono poi succeduti altri compositori russi: Dmitrij Šostakovič nel 1946 con una nuova versione del sonetto 66, Dmitrij Kabalevskij con un breve ciclo, *Ten Shakespeare Sonnets* (1953-1955), e Igor Stravinsky, che in America ha lavorato sul testo originale inglese del sonetto 8, eseguito per la prima volta nel 1954.

Tuttavia all'epoca della sua fioritura il sonetto elisabettiano e shakespeareiano è rimasto chiuso nella sua struttura letteraria, rigidamente intessuta e compatta, anche se aperta e volta al contatto con le arti sorelle – la pittura, la musica e il teatro – alle quali ricorreva con descrizioni visivamente suggestive, musicalità delle assonanze del suo *soundscape* di allitterazioni e rime, teatralità di discorsi e gesti appassionati<sup>8</sup>.

Più raramente, ma in questi casi con maggiore forza, il sonetto shakespeareiano ha stabilito una relazione con le altre arti a livello tematico, inserendo il disegno o la pittura, la canzone o la musica strumentale, la recitazione o l'arte della scena come parti dello scenario erotico. Questi momenti di interazione tra le arti sono sparsi qua e là nel canzoniere shakespeareiano: tra questi sorprendono due casi di messa in scena dell'arte sorella della musica in due sonetti dedicati al tema della musica e imperniati su *performances* musicali: i sonetti 8 e 128<sup>9</sup>.

#### Sonetto 8

Music to hear, why hear'st thou music sadly?  
Sweets with sweets war not, joy delights in joy.  
Why lov'st thou that which thou receiv'st not gladly,  
Or else receiv'st with pleasure thine annoy?  
If the true concord of well-tunèd sounds,  
By unions married, do offend thine ear,  
They do but sweetly chide thee, who confounds  
In singleness the parts that thou should'st bear.  
Mark how one string, sweet husband to another,  
Strikes each in each by mutual ordering;  
Resembling sire, and child, and happy mother,  
Who all in one, one pleasing note do sing:  
Whose speechless song, being many, seeming one,  
Sings this to thee: "Thou single wilt prove none".

#### Sonetto 128

How oft, when thou, my music, music play'st  
Upon that blessèd wood whose motion sounds

With thy sweet fingers when thou gently sway'st  
 The wiry concord that mine ear confounds,  
 Do I envy those jacks that nimble leap  
 To kiss the tender inward of thy hand,  
 Whilst my poor lips, which should that harvest reap,  
 At the wood's boldness by thee blushing stand.  
 To be so tickled, they would change their state  
 And situation with those dancing chips  
 O'er whom thy fingers walk with gentle gait,  
 Making dead wood more blest than living lips.  
 Since saucy jacks so happy are in this,  
 Give them thy fingers, me thy lips to kiss.

Il primo, «Music to hear, why hear'st thou music sadly», fa parte di una sequenza di 17 sonetti – i cosiddetti “sonetti matrimoniali” – che cercano di persuadere un giovane e affascinante aristocratico a sposarsi e generare un figlio. Il secondo, «How oft, when thou, my music, music play'st», si trova immediatamente dopo la grande svolta tematica dai sonetti rivolti al Bel Giovane, che forma la maggior parte dell'intero ciclo, alla seconda parte più breve (sonetti 127-154), che parla di un oggetto del desiderio opposto, una dama – la “dark lady”, la “dama bruna” della critica vittoriana – che non pretende un culto platonico, ma offre il piacere dei sensi.

I due sonetti sulla musica occupano strutturalmente posizioni simili all'interno del canzoniere; la loro stretta relazione è segnalata da una serie di inequivocabili corrispondenze e contrasti. Innanzitutto, si aprono entrambi con la parola “music” che echeggia nei primi versi con una figura retorica sorprendente e ineludibile: il chiasmo di «*Music to hear, why hear'st thou music sadly*» nel sonetto 8 e la *geminatio* o *antistasis* di «*How oft, when thou, my music, music play'st*» nel sonetto 128. Ciò che rafforza l'eco tra le due parti del canzoniere è che nei due sonetti la parola “musica” si riferisce in prima istanza all'amato destinatario: lui, il suono della sua voce, è “music to hear” e lei, “my music”, è musica fatta persona. Solo successivamente i due sonetti si rivolgono alla musica e entrambi usano come principale modello la musica strumentale, non vocale: la musica del liuto o un consort di viole nel sonetto 8 e la musica da tastiera di un virginale nel sonetto 128.

Al di là di queste significative somiglianze, i due sonetti usano la musica per scopi molto diversi. Il sonetto 128 presenta una vivace scena di maniera, in cui l'amante guarda la sua dama suonare il virginale. Lo scenario romantico include un classico *topos* della poesia erotica: la gelosa identificazione dell'amante con un oggetto prossimo alle zone erogene del corpo dell'amata – il passerotto che mordicchia le sue labbra e si annida sul suo seno nei *Carmina* di Catullo, la pulce dell'eponima lirica di John Donne, il guanto di Giulietta in *Romeo and Juliet* (2.1.67 s.) oppure uno strumento musicale più vicino al tema del sonetto di Shakespeare, come la viola cinta con amore dall'amante che ne

solletica le corde nel III atto, III scena della commedia di Ben Jonson *Every Man out of His Humour* (1600)<sup>10</sup>. Shakespeare a questo tradizionale *conchetto* aggiunge una brillante novità: l'amante che invidia i tasti del virginale, quei "salterelli" agili e sfacciati, il loro tenero contatto con il palmo eroticamente accogliente e seducente della mano della donna e elabora il *conchetto* con ingegnosa leggerezza nelle tre quartine e nel distico di chiusura.

Qui non è tanto la musica quanto il suo esecutore e l'esecuzione di lei a essere erotizzati. Dunque non si tratta di una trattazione seria di filosofia della musica, del suo potere di suscitare o esprimere emozioni o di simbolizzare più vaste armonie, bensì di una scanzonata celebrazione catulliana o ovidiana della musica come stimolante del piacere dei sensi e parte del gioco erotico del corteggiamento e della conquista.

Molto diverso è il sonetto 8: non racconta una storia né presenta una scena, ma sviluppa un argomento per persuadere il destinatario, il bel giovane, ad abbandonare la sua condizione di celibe, sposarsi e generare un figlio. Sotto questo aspetto è in linea con i sette sonetti precedenti e in realtà con tutti i sonetti matrimoniali, che insistono sulla stessa nota, variando solo i motivi a sostegno dell'argomentazione: il tempo che fin troppo presto distruggerà la sua bellezza, a meno che non la trasmetta a un erede; la legge di natura che esige una continua riproduzione; la perfezione come ideale platonico che deve manifestarsi in sempre nuove materializzazioni; la responsabilità familiare e sociale che impone ad un uomo dotato di status, ricchezza e bellezza di trasformare uno sterile narcisismo in una condivisione e riproduzione generose; infine l'esigenza di lasciare una immagine della sua perfezione, per confermare – oltre la durata della sua vita – la bellezza celebrata dal poeta. Il sonetto 8 allude a tutti questi temi, ma se ne distacca adottando un elaborato modello allegorico: la musica e la sua «true concord of well-tuned sounds» (5). Anche questo, come il motivo della *performance* erotizzata del sonetto 128, rimanda a un *topos*, in questo caso un *conchetto* usato poco tempo prima nell'*Arcadia* di Sir Philip Sidney (1590). Nel libro III, capitolo V di questo romanzo cortese in prosa, la cattiva Cecropia cerca di convincere Philoclea a sposare suo figlio. Il suo lungo discorso fornisce a Shakespeare una serie di immagini e argomenti per i sonetti matrimoniali, tra questi, con particolare rilevanza per il sonetto 8, la musica d'insieme come convincente metafora della superiorità della vita coniugale sul solitario celibato: «And is a solitary life as good as this? Then can one string make as good music as a consort»<sup>11</sup>.

Tra i lettori contemporanei ce ne fu almeno uno a riconoscere che l'argomento in favore del matrimonio e della procreazione si fondava in questo caso su un'apologia e un encomio della musica – «In laudem Music[a]e et opprobrium Contemptorii eiusdom», come recita il titolo che diede al sonetto nel suo anonimo manoscritto di poesia miscellanea, ora alla British Library (MS Add. 15226)<sup>12</sup>. È un dato di per sé significativo ritrovare questo e l'altro sonetto sulla musica, il 128, in queste raccolte. Come John Kerrigan, recente editore

di *The Sonnets*, ha scritto: «It is no accident that the two sonnets dealing with music should have found their way into miscellanies – read, as they were, in gentle and aristocratic households, where poetry offered entertainment on the same footing as performance on the lute or viols»<sup>13</sup>. Né può essere un caso, mi affretto a dire, che compositori moderni si siano sentiti particolarmente attratti da quei sonetti che parlano della loro arte e offrono alla musica una sfida verso la contaminazione delle arti: un sonetto sulla musica messo in musica. In realtà, i dieci arrangiamenti musicali del sonetto 8, che abbiamo scoperto, sono superati in numero solo dalle 23 versioni in musica del sonetto 18, quello che da sempre è stato il più popolare: «Shall I compare thee to a summer's day», e le dodici versioni del sonetto 66 con la sua particolare emergenza politica<sup>14</sup>. Tra i musicisti che si sono misurati con Shakespeare ci sono sia cantautori, come la *chansonnière* francese Nora Krief, come anche compositori classici quali Dmitrij Kabalevskij, Paul Dessau e Igor Stravinsky.

Perché Stravinsky sentì il bisogno di rivolgersi ai sonetti di Shakespeare e in particolare a questo sonetto? Dopo tutto, le sue *Three Songs from William Shakespeare*, composte nel 1953 ed eseguite per la prima volta l'8 marzo 1954 a Los Angeles in uno dei “Concert Evenings on the Roof” che si apriva con il sonetto 8<sup>15</sup>, furono le prime canzoni dopo le *Four Russian Songs* del 1919 ed era stato solo con *The Rake's Progress* su un libretto inglese di W. H. Auden e Chester Kallman nel 1951 e con la (sua) *Cantata* (1951-52) che l'esule russo, cittadino americano dal 1946, si era avvalso di testi inglesi prima dei *Three Songs*. Aver approfondito il nuovo filone creativo con *Three Songs from William Shakespeare*, simbolo della poesia inglese, può essere considerato un gesto di omaggio alla cultura di adozione, quasi un *rite de passage* verso la naturalizzazione nel mondo anglosassone: Stravinsky costruisce infatti un ponte fra la tradizione russa delle rese musicali dei sonetti di Shakespeare, che risale a Glazunov nel primo Novecento, e il nuovo contesto culturale americano. Non suscita pertanto stupore che dedichi sia la *Cantata* che le *Three Songs* a istituzioni musicali americane, la “Los Angeles (Chamber) Symphony Society” e la concert society “Evenings on the Roof” di Peter Yates e Robert Craft. Tuttavia, indubbiamente, è stato W. H. Auden a condurlo verso la poesia di Shakespeare. Le tre canzoni – il sonetto e le due canzoni tratte dai drammi, *Full fadom five* da *The Tempest* (I, ii) e *When Daisies pied* da *Love's Labour's Lost* (v, ii), intrise di riferimenti alla musica, alla canzone e al suono – si trovano nel secondo volume dell'antologia in cinque volumi di *Poets of the English Language* (1950) di W. H. Auden e Norman Holmes Pearson. Il sonetto 8 apre una sezione, che ha inizio con una breve sequenza di venticinque sonetti. E che Stravinsky abbia tratto i suoi testi da questa fonte è dimostrabile dal fatto che segue la dizione arcaica delle versioni adottate nell'antologia di Auden, ma diventa una certezza, se si rileva che il compositore ha persino riprodotto un errore di stampa della sua fonte, «Sings this *for* thee» invece del più intenso «Sings this *to* thee» nel verso finale dell'originale<sup>16</sup>.

## II

Il sonetto 8 non è affatto facile, né di comprensione immediata. Le difficoltà cominciano già con la prima metà del primo verso, che Stravinsky usa come titolo del suo incipit: *Musick to heare*. Con quanta facilità si possa fraintendere lo dimostra la parafrasi proposta in *Kommentiertes Verzeichnis der Werke und Werkausgaben Igor Strawinskys bis 1971* di Kirchmeyer, in cui leggiamo:

Das inhaltlich schwer nachzuerzählende Liebesgedicht [...] wird mit der rhetorischen Frage eröffnet, wie eine dem Ohr zugeneigte Musik schmerzen könne.

[Questa lirica d'amore il cui contenuto è difficile da parafrasare – è vero! – si apre con la domanda retorica su come sia possibile che una musica gradita all'orecchio possa causare dolore]<sup>17</sup>.

Si tratta di una traduzione deviante ed è auspicabile che i compositori capiscano i testi che mettono in musica meglio dei musicologi che chiosano le loro opere. Ebbene: "Music to hear" è un vocativo diretto all'amico amato, come a persona la cui voce e il cui fascino personali sono attraenti e armoniosi come la musica. Così nel sonetto 128, il destinatario viene identificato con la musica proprio nel primo verso. E non si tratta di una domanda retorica, bensì di una vera domanda che ci presenta subito un paradosso: come può qualcuno così musicale essere rattristato dalla musica o ascoltarla con spirito greve, con ramarico o addirittura controvoglia?

Questo paradosso domina tutta la prima quartina e, con altri correlati, si estende alle parti successive del sonetto, fino al paradosso finale del distico di chiusura che gioca con le opposizioni tra "molti" e "uno", tra "solo" e "nessuno". Il paradosso è una forma di discorso brillante e acuto piuttosto che appassionato, ma la passione espressa nel sonetto si manifesta tanto nell'appello diretto al giovane, drammatico ed emotivamente carico, quanto nel «picchiar su»<sup>18</sup> – per usare l'espressione del re in *Richard II* (5.5.5) – metafore e allegorie paradossali con appassionata intensità per sostenere una tesi particolare. I primi quattro versi della prima quartina ci immettono in un ritmo altalenante di opposizioni: «Music to hear, – why hear'st thou music sadly»; «Sweets with sweets war not, – joy delights in joy»; «Why lov'st thou that – which thou receiv'st not gladly»; «Or else receiv'st with pleasure – thine annoy»<sup>19</sup>. Questi paradossi iniziali alludono all'atteggiamento verso la musica di chi ascolta e suggeriscono un'estetica della ricezione musicale che associa la musica alla malinconia. Robert Burton dedica all'argomento un intero capitolo in *Anatomy of Melancholy* del 1621, *La musica come rimedio* (IV,v,ii, 3). Eppure, come afferma alla fine del capitolo, la musica non è solo un rimedio alla malinconia, ma stimola i languori della tristezza: «Molti si immalinconiscono ascoltando la musica, ma la malinconia che causa la musica è gradevole»<sup>20</sup>.

Shakespeare conosceva questo tipo di piacere provocato dalla musica: Jacques in *As You Like It* chiede una canzone perché egli «can suck melancholy out of a song, as a weasel sucks eggs» (2.5.12)<sup>21</sup> e Jessica in *The Merchant of Venice* commenta la musica di un consort strumentale che pervade la notte illuminata dalla luna: «I am never merry when I hear sweet music» (5.1.69)<sup>22</sup>. Questo rende il destinatario del sonetto uno di quei *dandies* malinconici alla moda, che frequentavano la scena sociale e teatrale elisabettiana e che furono immortalati dall'arte pittorica di Nicholas Hilliard nel ritratto in miniatura di un *Young Man Amongst Roses* (1588 circa) – bello, elegante e raffinato, innamorato di sé, un po' *blasé*, dedito al culto del suo *ennui* come grado più raffinato del piacere.

Tuttavia, questa piacevole malinconia non è l'unica cosa che la musica gli comunica. C'è qualcos'altro che viene rivelato nelle due quartine successive, che passano dai paradossi sull'atteggiamento del destinatario verso la musica ai paradossi della musica stessa. La musica con la sua «true concord of well-tunèd sounds» (5) ha una lezione da insegnargli: l'armonia che affiora dallo scambio dei vari strumenti di un *consort* di viole, le risonanze e gli accordi tra le corde di un singolo liuto o di una viola (9-10) sono presentate per rimproverargli la sua vita monadica, autoreferenziale e narcisistica. L'estetica di *e pluribus unum* risale a una lunga tradizione platonica di teoria musicale, in cui il «mutual ordering» (10) dei suoni nelle composizioni musicali si fonda sulle armonie

---

FIGURA 1  
Nicholas Hilliard, ritratto



e sui sistemi più ampi della matematica, dell'etica, della vita familiare e sociale, della natura, della politica, della metafisica, dell'astronomia e dell'intero cosmo e a loro volta ne fornisce un modello. *Orchestra, or a Poem of Dancing* di Sir John Davies aveva di recente, nel 1596, sintetizzato l'analogia musicale tra micro e macrocosmo come parte centrale di quella che i critici hanno chiamato "Elizabethan World Picture", la rappresentazione del mondo elisabettiana<sup>23</sup>, e Shakespeare stesso, nell'ultima scena di *Merchant of Venice* (5.1.53-88), amplia i musicali «touches of sweet harmony» (57) che si espandono sulla laguna fino a inglobare sia l'ordine interiore che quello sociale dell'uomo, sia l'ordine della natura che la musica supralunare delle sfere. In questa visione platonica, la musica e la danza diventano allegorie dell'amore che unisce nel matrimonio e, nello stesso tempo, il matrimonio diventa un'allegoria della musica. Così anche nel nostro sonetto la *laus musicae* allegoricamente loda l'amore e lo promuove e simultaneamente la musica diventa l'allegoria delle «unions married» (6) di «sweet husband to another» (9) nel «mutual ordering» (10), nell'ordine reciproco dell'amore nel matrimonio. Questa allegoria ha al centro "one string", l'unica corda sottolineata da chi parla all'inizio della terza quartina con un esplicito «Mark!», «Guarda!».

L'esatto riferimento musicale o musicologico di questo *conchetto* volutamente ingegnoso non è, tuttavia, inequivocabilmente chiaro; John Kerrigan, che ha di recente curato *The Sonnets*, lo definisce senza mezzi termini «oscuro»<sup>24</sup>. Si riferisce alla risonanza che una corda genera sulle corde vicine? È la lettura suggerita da G. Blakemore Evans nella sua New Cambridge edition, che parafrasa come segue:

Observe how one (lute?) string, performing as a kind ("sweet"; musically, "well-tuned") husband (compare "sire" (11)) in relation to another string (compare "mother" [11]), when struck produces each through the other a reciprocally ("mutually") harmonious resonance, which, spreading to a third string (a "child" [11], reduces all three to one harmony).

E rafforza questa lettura attraverso una citazione da *The Virtuous Octavia*, dramma contemporaneo di Samuel Brandon:

When anyone doth strike a tuned string,  
The rest, which with the same in concord be,  
Will shew a motion to that senceless thing;  
When all the other neither stirre nor play<sup>25</sup>.

Oppure la "one chord" potrebbe riferirsi in realtà ad un "monocordo", strumento con un'unica corda usato fin da Pitagora e Euclide e da Guido d'Arezzo per dimostrare l'ordine matematico e le proporzioni – «the mutual ordering» nelle parole del nostro sonetto – che soggiacciono agli intervalli musicali, oppure per determinare come una regola, come un "canone", la consonanza delle



FIGURA 2  
Anon., Guido e Teodaldo d'Arezzo



corde impiegata nella performance del brano musicale<sup>26</sup>. La FIG. 2, del XII secolo di Guido d'Arezzo, spiega gli usi del monocordo al suo vescovo Teodaldo d'Arezzo<sup>27</sup>.

Non dobbiamo scegliere tra le due letture. Possono coesistere perché offrono la stessa lezione al giovane: «Du mußt Dein Leben ändern!» – Devi rinunciare al celibato e integrarti nelle armonie e negli ordini più ampi della famiglia, della società, del cosmo, suggerite dalle metafore musicali. Quello che il giovane deve imparare sono «the parts that [he] should [...] bear» (le parti che dovresti distinguere, v. 8) – *nota bene* non la *singola* parte del celibe innamorato di sé che ha recitato fino a quel momento, ma le “parti” al plurale<sup>28</sup>. E “parti” è una parola che nel contesto della allegoria della reciprocità dell’amore e della musica abbraccia entrambe le dimensioni: sia le “parti” che un musicista esegue che le “parti” o i talenti, a lui offerti dalla natura o da un’eredità, che è tenuto a trasferire a suo figlio, come pure le sue “parti sessuali” e le “parti” che deve impersonare nella vita sociale, quelle di uomo, aristocratico, marito, e padre. È a questo punto che il sonetto 8 si ricongiunge alla tematica degli altri sonetti matrimoniali. Tuttavia, mentre in quelli lo scopo è esortare a produrre un erede, qui l’appello alla procreazione è preceduto dall’appello a stabilire un’unione d’amore, ritardata fino all’ultima quartina e al distico finale. Questo nuovo inizio è segnato dal passaggio improvviso dall’indicativo all’imperativo e dall’enfatico deittico «Mark! / Guarda!» all’inizio della terza quartina; è in

questa quartina che il duo dell'uomo e della donna innamorati si estende a un trio che include «sire, and child, and happy mother / padre, e figlio, e lieta madre» (11).

Il sonetto termina con un crescendo di paradossi: l'unisono delle tre voci unite in un'unica melodia (12), il loro «speechless song» (13), cantato da molti all'unisono, e infine il più azzardato dei paradossi, il messaggio che gli invia la musica: «Thou single wilt prove none» (14), che ingegnosamente traduce un proverbio derivato da un assioma aristotelico a suo svantaggio: «Uno non è un numero». Questo ultimo mezzo verso, che avverte il giovane che sarà una nullità se non riuscirà a stabilire un legame matrimoniale e a trasmettere le sue doti alla progenie, riassume e conclude l'argomento con concisione epigrammatica. E questo senso di chiusura è ulteriormente rafforzato dal ricongiungimento dei due *Leitmotive* lessicali che risuonano come quasi omo-foni per tutto il sonetto: “sing”, “song” and “single”; “not”, “note”, “one” and “none”.

### III

Torniamo ora a Stravinsky per osservare come risponde al sonetto 8 di Shakespeare nel suo adattamento musicale<sup>29</sup>. Non essendo un musicologo le mie osservazioni saranno naturalmente limitate e espresse in termini poco tecnici. Né pretendo che un compositore come Stravinsky si sentisse – o avrebbe dovuto sentirsi – in dovere di interpretare con la musica e nella sua musica il sonetto nel modo in cui io personalmente ho tentato di fare con gli strumenti ermeneutici dello studioso e critico letterario. Prima di tutto, confesso di non sapere pressoché nulla della sensibilità testuale di Stravinsky, della sua attenzione al testo e alle sue sottili sfumature spesso ambigue e ambivalenti. A questo riguardo, mi trovo nella posizione di W. H. Auden, che non solo si sentì onorato, ma anche preoccupato quando Stravinsky lo invitò a scrivere il libretto per *The Rake's Progress*, «avendo sentito [...] che Stravinsky aveva detto più di una volta che nell'adattamento delle parole alla musica, importanti erano solo le sillabe, non le parole» e che, conoscendo così poco l'inglese, Stravinsky «avrebbe potuto distorcere la lingua fino all'inintelligibilità»<sup>30</sup>. Inoltre, perché il compositore moderno non avrebbe dovuto sentirsi addirittura disposto a distorcere di proposito la lirica e comporre la sua musica contrastandone il senso, smorzando l'esaltazione delle sue emozioni e i voli dell'immaginazione nello spirito della “Nuova Sobrietà” o “Nuova Oggettività” (*Neue Sachlichkeit*)?

Come interpretare, per esempio, il sorprendente cambiamento di voce che introduce nella sua canzone? Nel testo di Shakespeare, come è evidente dal contesto dei sonetti che immediatamente precedono e seguono, la voce di chi parla è maschile, è un uomo che parla a un uomo, un amico più maturo del giovane che cerca di persuadere. Stravinsky, al contrario, scrive *Musick to*

*beare* per un mezzo-soprano, una voce femminile accompagnata da un flauto, un clarinetto e una viola. Stravinsky usa qui la voce femminile come strumento per neutralizzare la divisione di genere? O intende un'ibridazione dei ruoli che era la norma nel teatro di Shakespeare, anche se tutti i ruoli femminili erano rappresentati da attori maschi? O si tratta di quel tipo di ibridazione dei ruoli adottata tanto di frequente nelle produzioni shakespeariane moderne che giocano con la categoria del *gender* – con attrici che recitano ruoli maschili o viceversa – per smascherarla come costruito sociale? Da questa prospettiva, l'adattamento di Stravinsky potrebbe tendere a cambiare manifestamente i ruoli dello scenario shakespeariano, trasformando l'attacco dell'uomo più anziano al narcisismo del più giovane nel corteggiamento di una voce femminile, quello della sua dama, "sweetly chiding", che dolcemente lo rimprovera e gentilmente lo prega. Con ciò si potrebbe spiegare la carica emotiva della canzone, che – stando al mio orecchio – non è provocata da un argomento posto con prepotenza, ma da un'esortazione, tenera, lamentosa e insistente. Questo tono è stabilito nel preludio strumentale a 8 battute della canzone che prepara, per così dire, la scena, perché chi parla veda il destinatario mentre ascolta un trio di flauto, clarinetto e viola, che ricorda il consort di viole suggerito dal sonetto di Shakespeare. Lo stato d'animo di questa introduzione è, tuttavia, dominato dal flauto che, cantando soavemente in *dolce cantabile*, come indica la partitura, anticipa l'enfasi del sonetto sulla dolcezza della musica. Le parole "sweet" or "sweetly" ("dolce" o "dolcemente") si ripeteranno quattro volte nelle tre quartine del sonetto, evocando, attraverso una metafora sinestetica ampiamente diffusa nella teoria della musica medievale e della prima modernità, una carica emotiva che lega la musica, più che alle passioni accese, ai più teneri affetti femminili, alla devozione religiosa, alla tristezza e alla malinconia.

La dolcezza della melodia e dell'armonia raggiunge la sua intensità maggiore nell'ultima battuta dell'introduzione strumentale con la perfetta armonia di DO e DO' nel flauto e SOL" nella viola. Insieme formano un'ottava (DO-DO') e una quinta (DO'-SOL"), le assonanze più perfette e gradevoli all'orecchio nella loro "con-fusione"<sup>31</sup>, la loro fusione di somiglianze e varianti. Le proporzioni matematiche sono 1:2 per l'ottava e 2:3 per la quinta, che divide precisamente l'ottava nelle due consonanze della quinta e della quarta. Poiché nella teoria musicale pitagorica i numeri dispari stanno per il maschile e i numeri pari per il femminile, la sequenza 1 – 2 – 3 può suggerire i rapporti di genere tra padre-madre-figlio maschio. E in realtà, quando nella canzone si incontra «sire, and child, and happy mother» (padre e figlio e lieta madre) di Shakespeare, centro dell'analogia musicale, troviamo le note di SOL', LA', SI bem', re" nella voce che canta. Esse costituiscono lo sviluppo più coerente delle armonie dell'accordo alla battuta 8, dove nell'introduzione la consonanza assolutamente migliore, l'ottava, è divisa in due consonanze, qui la seconda migliore consonanza, la quinta, è armoniosamente divisa.

La quinta che si riferisce a padre e madre incornicia il *si bem'* del bambino, che complementa la quinta vuota in una triade minore e forma con la nota del padre una terza minore e con quella della madre una terza maggiore. Vediamo – o piuttosto sentiamo – che Stravinsky non avrebbe potuto fare di più in questo caso per associare il lato armonico della sua resa musicale alle parole di Shakespeare. Questa magnifica sequenza armoniosa di intervalli nella melodia cantata è, tuttavia, interrotta, di proposito quasi stravolta, nell'accompagnamento strumentale atonale con i suoi salti melodici incantabili, cancellando, per così dire, la visione di armonia e perfetta proporzione evocate nelle parole di Shakespeare cantate dalla voce di mezzo soprano<sup>32</sup>. Dunque, Stravinsky sembra lavorare nello stesso tempo *con* e *contro* la lirica di Shakespeare, segnando una distanza e una differenza storiche, ma cercando anche di collocarlo attraverso le sue sottili negoziazioni tra le arti tra il Rinascimento e il presente, tra poesia e musica da camera.

Al contrario che in altri testi messi in musica da Stravinsky, il compositore qui non sottolinea la divisione strutturale del sonetto in tre quartine e il distico di chiusura attraverso pause o intermezzi strumentali. Essi si susseguono senza interruzione anche se con un notevole cambiamento nella linea melodica e nel *gestus* ritmico nel passaggio dalla seconda alla terza quartina, dove la voce ritorna alla serie di sei semicrome per nota con cui la canzone iniziava. La musica dunque divide il sonetto di Shakespeare in due parti nel punto in cui anche il sonetto petrarchesco cambia il suo argomento parallelamente al cambiamento della sua prosodia dalle iniziali due quartine della sua ottava alle due terzine della sua sestina e dove anche Shakespeare, nonostante la struttura diversa della forma del suo sonetto, spesso dà inizio ad una *volta* nell'argomento; nel caso del sonetto 8 questa è segnata dal cambiamento delle frasi dichiarative della prima parte nell'imperativo enfaticamente deittico di «Mark! / Guarda!» che si estende a tutti i sei versi finali.

Quando si arriva alla fine, Stravinsky delude il pubblico che si aspetta la chiusura della cornice strumentale e volutamente nega il sollievo di una controparte in equilibrio con il preludio strumentale<sup>33</sup>. La sua resa musicale del testo termina sull'ultima parola del sonetto; il senso di chiusura che crea si fonda su un improvviso silenzio che presenta sinistramente la sterile negatività di “none/nessuno”. Al mio orecchio, questo gesto finale fa eco alla musica che, mentre perdura, sempre di più e più insistitamente si dissocia dalla “true concord/piena armonia”, i “well-tuned sounds/ben accordati suoni”, “unions married/in unione congiunti” and in “mutual ordering/mutua rispondenza” della musica che tutto il sonetto di Shakespeare evoca così esplicitamente. Queste armonie non sono più disponibili, né in amore, né in musica o in nessuna altra arte, e dunque al compositore moderno, quando vi si misura, non rimane altro che ciò che Karl Heinz Bohrer ha definito recentemente «Ästhetische Negativität»<sup>34</sup>.

## Note

1. Traduzione dall'inglese di Antonella Piazza.
2. W. Shakespeare, *The Sonnets and A Lover's Complaint*, ed. by J. Kerrigan, Penguin, London 1986, pp. 442 s. Esiste una versione musicale del sonetto 116 di Shakespeare per opera di Henry Lawes, che, probabilmente, negli anni Trenta non mise in musica l'originale di Shakespeare, ma un adattamento di 3 stanze da sei versi. Cfr. K. Duncan-Jones (ed.), *Shakespeare's Sonnets*, The Arden Shakespeare, Thomas Nelson, London 1997, pp. 458-60.
3. Cfr. S. Rupp, *Die Macht der Lieder: Kulturwissenschaftliche Studien zur Performativität weltlicher Vokalmusik der Tudorzeit*, "Studies in English Literary and Cultural History", vol. 15, Wissenschaftlicher Verlag Trier, Trier 2005.
4. B. N. S. Gooch, D. Thatcher nel loro *Shakespeare Musical Catalogue* (Oxford University Press, Oxford 1991) in cinque volumi contano circa 40 compositori – quasi esclusivamente inglesi o americani – che si sono occupati del sonetto shakespeariano, ma sono quasi tutti pressoché ignoti e nessuna delle loro "messe in musica" sembra avere avuto alcuna risonanza. Tra loro è Richard Simpson, giornalista cattolico e studioso shakespeariano, che mise in musica l'intero ciclo nella seconda metà dell'Ottocento; e di essi solo tredici furono pubblicati in *Sonnets of Shakespeare selected from a complete setting, and miscellaneous songs* (1878); vedi H. W. Gabler, *Shakespeare in der Musik*, in I. Schabert (ed.), *Shakespeare-Handbuch*, 4<sup>th</sup> edition, Kröner, Stuttgart 2000, p. 770 (vedi anche <http://www.recmusic.org/lieder/s/simpson.html>).
5. Per una storia più dettagliata della ricezione internazionale del sonetto shakespeariano vedi la mia *Introduction – Shakespeare's Sonnets Global "in states unborn and accents yet unknown"*, in M. Pfister, J. Gutsch (eds.), *Shakespeare's Sonnets, for the First Time Globally Reprinted. A Quatercentenary Anthology 1609-2009*, SIGNATHUR Schweiz, Dozwil TG 2009, pp. 9-29. L'indagine dell'impatto globale dei sonetti di Shakespeare è accompagnata da un archivio in CD che contiene tra l'altro la lettura di tutte le traduzioni in circa 80 lingue diverse, materiale visivo (frontespizi, illustrazioni), brani di film e altre performance relative ai sonetti e circa 220 adattamenti musicali, tra cui anche quello di Stravinsky del sonetto 8.
6. Solo l'adattamento del sonetto 71 (1896) precede quella del sonetto 66 di Glazunov.
7. La traduzione dei sonetti di Shakespeare è di A. Serpieri, *Sonetti*, Rizzoli, Milano 1991.
8. Per questo ultimo aspetto cfr. il mio "As an unperfect actor on the stage": *Notes Towards a Definition of Performance and Performativity in Shakespeare's Sonnets*, in E. Müller-Zettelmann, M. Rubik (eds.), *Theory Into Poetry: New Approaches to the Lyric*, Rodopi, Amsterdam 2005, pp. 207-28.
9. Il testo è tratto dall'edizione a cura di John Kerrigan (cfr. nota 1), pp. 80 e 140. Le traduzioni sono di Serpieri, *Sonetti*, cit. Sonetto 8: «Tu, musica ai miei orecchi, perché ascolti la musica tristemente? / Dolci cose con dolci non fanno Guerra, gioia si delizia in gioia. / Perché ami quello che accogli non lieto, / O forse accogli con piacere quello che ti tedia? / Se la piena armonia di ben accordati suoni, / In unione congiunti, offende il tuo orecchio, / È perché dolcemente ti rampogna, te che confondi / In un *a solo* le parti che dovresti distinguere. / Guarda come una corda, dell'altra dolce sposa, / Vibra con quella in mutua rispondenza, / Come padre e figlio e lieta madre, / Che tutti insieme cantano una stessa dolce nota: / Il loro canto senza parole, di molti che paiono uno, / Così a te canta: "Tu, solo, risulterai nessuno"». Sonetto 128: «Quanto spesso, quando tu, mia musica, musica esegui / Su quei beati legnetti il cui moto risuona / Sotto le tue dolci dita, mentre gentile governi / L'armonia delle corde che il mio orecchio incanta, / Quanto spesso invidia quei salterelli che agili balzano / A baciarti il tenero incavo della mano, / Mentre le mie povere labbra, che dovrebbero mieter tale messe, / All'ardire di quei legni accanto a te arrossiscono. / Per venire così vellicate, scambierebbero stato / E posto con quelle schegge danzanti / Su cui vanno le tue dita con gentile passo, / Facendo i morti legni più beati delle vive labbra. / Poiché quegli sfacciati salterelli hanno simile fortuna, / Da' loro le tue dita, e a me le tue labbra da baciare».
10. *Ben Jonson's Plays*, ed. F. E. Schelling, Everyman's Library, London 1910, vol. 1, p. 111: «You see the subject of her sweet fingers there – Oh, she tickles it so; that – She makes it laugh

most divinely; – I'll tell you a good jest now, and yourself shall say it's a good one: I have wished myself to be that instrument, I think, a thousand times, and not so few, by heaven!».

11. Ph. Sidney, *The Countess of Pembroke's Arcadia (New Arcadia)*, ed. by V. J. Skretkowicz, Oxford University Press, Oxford 1987, p. 333 (Ed è tanto bella la vita solitaria? Allora un'unica viola può produrre sonorità magnifiche come un consort di strumenti – trad. A. Piazza).

12. Cfr. Shakespeare, *The Sonnets*, ed. Kerrigan, cit., pp. 441-3 e *Shakespeare's Sonnets*, ed. Duncan Jones, cit., pp. 453-66.

13. *The Sonnets*, ed. Kerrigan, cit., pp. 442 s.

14. Le cifre si riferiscono al DVD accluso a Pfister, Gutsch (eds.), *William Shakespeare's Sonnets*, cit. «The Lied, Art Song, and Choral Texts Archive» (<http://www.recmusic.org/lieder/>) conta 43 rese del sonetto 8 e «solo» 33 del sonetto 18. Le cifre che si fondano su *A Shakespeare Music Catalogue* (cfr. nota 3) differiscono notevolmente: 9 arrangiamenti per i sonetti musicali 8 e 128; 45 (!) per il sonetto 18; 4 per il sonetto 66, ma includono solo composizioni non successive al 1950, rivelano forti pregiudizi verso le composizioni anglo-americane e tendono a trascurare la musica popolare. Per la fortuna musicale, e non solo del sonetto 66, cfr. il mio *Route 66: The Political Performance of Shakespeare's Sonnet 66 in Germany and Elsewhere*, in «Shakespeare Jahrbuch», 137 (Bochum 2001), pp. 115-31.

15. Le date sono tratte da H. Kirchmeyer, *Kommentiertes Verzeichnis der Werke und Werkausgaben Igor Strawinskys bis 1971*, Abhandlungen der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig (Philologisch-historische Klasse, 79), S. Hirzel, Stuttgart-Leipzig 2002, pp. 464-7.

16. *Poets of the English Language*, Viking Press, New York 1950, vol. II, p. 154. L'edizione inglese dell'antologia (Eyre & Spottiswoode, London 1952) ha corretto l'errore che Stravinsky intendeva correggere e che è rimasto nella stampa dello spartito: cfr. Igor Stravinsky, *Three Songs from William Shakespeare*, Hawkes Pocket Scores, Boosey & Hawkes, New York 1955, p. 5.

17. H. Kirchmeyer, *Kommentiertes Verzeichnis der Werke und Werkausgaben Igor Strawinskys bis 1971*, cit., p. 464 (traduzione di A. Piazza dalla traduzione in inglese di M. Pfister).

18. Per «hammering out» si è usata la traduzione di Cesare Vico Lodovici (W. Shakespeare, *Teatro*, Einaudi, Torino 1960).

19. Cfr. la lettura acuta/sottile e di pregevole sensibilità acustica che Helen Vendler fa del sonetto in *The Art of Shakespeare's Sonnets*, Harvard UP, Cambridge (MA) 1997, pp. 79-82.

20. *The Anatomy of Melancholy*, con introduzione di H. Jackson, Everyman's Library, London 1932, vol. II, p. 118.

21. Posso succhiare malinconia da una canzone, come la faina succhia le uova.

22. Non sono mai allegra quando sento una musica dolce.

23. E. M. W. Tillyard, *The Elizabethan World Picture*, Chatto & Windus, London 1943.

24. Shakespeare, *The Sonnets*, ed. Kerrigan, cit., p. 183.

25. G. Blakemore Evans (ed.), *The Sonnets*, The New Cambridge Shakespeare, Cambridge University Press, Cambridge 1996, p. 122 (Quando qualcuno tocca una corda accordata / Il resto, che con quella è accordato, rivelerà un moto verso quella cosa insensibile; mentre tutte le altre né si muovono né suonano).

26. Devo il riferimento al monocordo ad Albrecht Riethmüller, il mio collega musicologo alla Freie Universität Berlin, che invitandomi al convegno su Stravinsky («Between Emotion and Objectivity: Igor Stravinsky», Berlin, 26-27 gennaio 2012), ha fatto nascere il mio interesse per il coinvolgimento del compositore nei testi shakespeariani.

27. Codex Lat. 51 f. 35v., Vienna, Biblioteca Nazionale, Collezione Musicale.

28. Il testo nello spartito di Stravinsky (vedi sopra, nota 14), 4 stampa erroneamente «part» per «parts».

29. La registrazione dell'arrangiamento di Stravinsky si può trovare nel CD di *Shakespeare's Sonnets Global* (vedi sopra, nota 3) e su YouTube (diretto da Pierre Boulez e cantato da Anne Murray); un'altra versione, diretta da Stravinsky e cantata da Cathy Berberian, si può trovare sul disco/disk 15, traccia 30 delle *Works of Igor Stravinsky* (22 CD, Sony).

30. H. Carpenter, *W. H. Auden. A Biography*, George Allen and Unwin, London 1983, p. 352 (trad. A. Piazza).

31. Shakespeare usa questo termine, tornando all'antica teoria musicale, nel famoso brano sulla musica in *A Midsummer Night's Dream* (4.1.109) per creare un gioco di parole che unisca il doppio significato di "disordine" e "perfetta fusione"; cfr. F. M. Maier, "Mine ear is much enamoured of thy note". *Musikalische Grundbegriffe in Shakespeares A Midsummer Night's Dream*, in "Archiv für Musikwissenschaft", 59, 2002, pp. 33-50.

32. Ringrazio il mio amico musicologo Franz Michael Maier per avere aperto il mio orecchio a tali sottigliezze.

33. Nella struttura complessiva di *Three Songs from Shakespeare*, il postludio strumentale a sette battute all'ultima delle tre canzoni *When Daisies pied*, la canzone della primavera e del cuculo da *Love's Labour's Lost* chiudono, tuttavia, la cornice creando un forte senso di chiusura (comunicazione privata di Albrecht Riethmüller).

34. K. H. Bohrer, *Ästhetische Negativität*, Hanser, München 2002.

