

Примерный уровень сложности лексики

Английский язык

RALPH VAUGHAN WILLIAMS

The first symphony or sea symphony (1903-1910) is written for solo voices, chorus and orchestra, and is based on poems by Walt Whitman. Like the two symphonies following it, it is rather descriptive. The four movements do not express contrasting feelings. Rather they should be considered as four aspects of a single region of feeling. This is the case for Vaughan William's other symphonies.

The first was followed by the London symphony, a portrait of the great city. The third is the peaceful, pastoral symphony. After these evocative works, in 1935, appeared the fourth symphony, more introverted and written under the sign of revolt. After the first performance of this work, the author is supposed to have said "I had to get it out of my system". This violent outburst after so much reserve is characteristic of the English temperament.

The ballet "JOB" is as powerful as the fourth symphony. This again is an act of revolt, a protest against what so often prevents the English soul from crossing boundaries, against that innate sense of propriety, which breaks the most powerful impulses.

The fifth symphony was written in 1940, and develops on a range of gentle and serene emotions.

Pablo Casals "A Life" Lilian Littenhales

The significance of everything Casals does in music – whether as cellist' conductor, pianist in chamber music or as soloist in concert performances which give his listeners a feeling of a high ideal attained and set the whole world of music on a higher plane – the uniqueness of him, in fact, remains something that cannot be conveyed by mere description.

Berlioz and Schumann both said the good interpreter equals in value the composer to whose work he is giving expression; but it is much more difficult to talk about the ways and the means of an interpretive artist than those of any other exponent of the creative faculty. It would be a relatively simple thing to judge of a writer by his book, or of a painter by his picture.

Pablo Casals is a secret; both charm and mystery lie in the fact that no one can say of him he does this or he does that for the next time he plays he may do the same thing in an entirely different way.

Perhaps his most amazing faculty is his ability to listen openly to himself. His aural perceptions are extraordinary acute, and seem to provide him with a sharpened critical sense for tone so that he listens to his own playing with a detached awareness, rare even among artists. Though he may settle down to hours of work each day and never has done one note without controlling it through the consciousness of that one note's relation to the next his mind still remains fresh to receive the dictates of his own spirit.

RANDALL THOMPSON

Thompson himself has said that his works fall into two distinct categories. Some of them utilize melodic ideas with a decided national character, a great many other works are eclectic instead of being American music, these compositions are music by an American.

But in whichever of these two categories his works may fall, they are all characterized by economy and simplicity of the means and nobility of expression. Thompson has always felt the necessity for a composer to write music "that will reach and move the hearts of his listeners in his own day". Consequently, he has never had any interest in esoteric styles or intricate techniques and forms; but he has always tried to write with sincerity, high purpose, and depth of feeling within traditional forms that are impressive because of their sound construction and logic.

Randall Thompson was born in New York City on April 21, 1899, and was graduated from Harvard, where he took music courses with Spalding, Hill, and Davidson. For a while, he studied music privately with Ernest Bloch. In 1922 he won a fellowship of the American Academy at Rome, enabling him to spend 3 years in Europe.

After returning to his country, he filled several posts as conductor, professor of music and director. His earliest works followed romantic patterns with an occasional digression into jazz. Not until his second symphony did he arrive at the style of his own and emerge as a significant composer.

SCHUBERT

Schubert found three ways to set verses to music. He wrote one verse of music and repeated it for each verse of poetry; this is called strophic treatment. Second: he followed the text as closely as he possibly could setting each line with its own music, depending on the unity of mood, style as well as the interest in the words to make the song a coherent whole. Third: he combined the two, most often by repeating his verse of music for two or more stanzas and then substituting entirely new music for the final lines to lend emphasis and surprise.

Nobody has been able to decide which of the three methods is most effective. It is hardly a burning issue now, but the argument ran hotly in Schubert's day. Schubert himself favoured the freer, through – composed style, and sometimes made it so free as to begin a song in one key and end in another, because it seemed to him that was the best way to reveal the words' innermeanings. Goethe preferred to let the singer develop the expression by changing his inflections. Whatever the method, Schubert filled his songs with intense lyricism, which he set off by flowing patterns of harmonic change. Today the turns of phrase and harmonic devices he invented have become clichés through other composers' misuse of them. Nevertheless, in Schubert they can still sound fresh.

Schubert's vocal line, like his piano accompaniments, was designed with utmost care and insight to reflect, amplify and spiritualize the sense of the words.

Within each verse, Schubert followed the general pattern familiar in the popular songs of the 1830s, although his intentions were more serious, as a rule. Basically, this was the old tripartite song form that found its way into everything from a dance on the village green to Beethoven's symphonies.

RAVEL

Ravel took his first piano lesson at the age of six. His master, Henry Ghys, noted in his diary that Maurice “appeared to be an intelligent boy”, but added that it was evidently his fate to have to teach children. Six years later Maurice began to study harmony with Charles Rene, who had been a pupil of Delibes and in 1899 he entered the Paris Conservatoire and was placed in Anthiome’s preparatory piano class, from which he emerged two years later with a “premier prix” and medal. Promoted to Charles de Beriot’s class the young Ravel first met there the pianist Ricardo Vines, who was to become a lifelong friend as well as the most faithful and sympathetic interpreter of his works.

1889 was the year of the Great Exhibition and, although then only a boy of fourteen, Ravel must have been enchanted, as was Debussy then aged twenty-seven, by the oriental and other exotic music that could be heard in the foreign countries pavilions on the Esplanade des Invalides. There is no doubt that the famous Javanese “gamelang” orchestras, the Annamite dancers and the Hungarian Tziganes attracted all the musicians in Paris to the Exhibition. Apart from Claude Debussy, who was wholly subjugated by these fascinating revelations of Eastern art, these included Chabrier, Satie, and Rimsky-Korsakov, who was then visiting Paris to conduct the Colonne orchestra in two symphony concerts of Russian music.

Yet the direct influence of this exotic music, apart from the “gapped” scale of which the composer of *Ma Mere L’Oye* was especially fond, is on the whole less discernible in Ravel’s music than in that of Debussy. For instance, Ravel seldom employs the pentatonic or whole tone scale on which Debussy’s harmony was so largely based. His music, in fact, is far more modal than Debussy’s and takes its color less from the East than from early European sources. Moreover the oriental gapped scale can also be considered as a variant of the Dorian mode.

BEETHOVEN’S SONATAS

In Beethoven’s youth the techniques of sonata composition had reached the point of complete beauty, and the young man soon set about making the sonata the vehicle of personal expression. In doing so he introduced some improvements into the form.

First of all he leaped to a greater freedom in the use of keys. He not only wandered into more remote keys than his predecessors within the limits of the movement, but he made wider changes of key in passing from one movement to another. He elaborated the slow introduction which preceded many of his first movements and made it of high significance. He constructed the passage – work leading from the first theme to the second out of material taken from the first themes thus making a logical connection.

He sometimes introduced in the “working – out” part new thoughts derived from the original matter. He made intentional and highly expressive use of the practice of running one movement into another without a pause, a device which had been employed by Emmanuel Bach for purely musical effect. Beethoven used it for purposes of emotional expression. In place of the old minuet movement Beethoven introduced the scherzo.

Scherzo means joke, and the scherzo was originally a light, genial composition not to be taken seriously. Haydn in writing his minuets took the stateliness out of their movement and imbued them with humor. Beethoven preserving the form and rhythm of the minuet so changed its tempo and its melodic style that it became a new kind of writing, which he called scherzo. But from a merely jocular movement this grew in his hands to be one of grim humor, and even as in the G minor symphony, of mystery and awe.

The slow movement usually follows the first movement. If there four movements the scherzo is usually third, and the finale, instead of being merely bright and lively, is raised to an emotional importance nearly as that of the first movement, which it frequently follows in form.

Французский язык

LA MER

"La mer" de Debussy est une suite de trois tableaux symphoniques dont le caprice n'est qu'apparent. Le spectacle de la mer se présente à nous, simultanément, sous trois formes qui sont le bruit, dont l'enflure obéit à celle même des vagues; le mouvement, qui est l'ondulation incessante de la surface, enfin la couleur, où se combinent, dans un échange toujours instable, le reflet de l'eau et celui du ciel.

Pour traduire les trois ordres d'impressions que nous recevons de ce spectacle, la musique dispose de trois éléments: ses sonorités, pour imiter la voix de la mer, ses rythmes, pour en suggérer les mouvements, ses harmonies et ses timbres, pour donner à l'oreille l'équivalent des nuances et des reflets que l'oeil y perçoit.

Rappelons que Debussy a été le contemporain des peintres impressionnistes, qui, par le pinceau, cherchent moins à figurer les paysages qu'à rendre les impressions que nous en recevons. Ils y arrivent en substituant aux contours trop marqués du dessin le jeu des couleurs et des nuances.

Debussy en use avec les éléments de la musique comme les peintres de son époque avec les éléments de la peinture. Il les divise à l'infini, par touches instantanées, mais nullement arbitraires.

L' caractère même des trois tableaux qui constituent son poème musical de "La mer" montre un dessein réfléchi; la première partie s'intitule "De l'aube à midi sur la mer", c'est-à-dire le passage de l'aube au grand jour, et traduit l'élément coloré et lumineux que nous relevons d'abord dans le spectacle de la mer; le second morceau, intitulé "Jeux de vagues" répond davantage à l'élément "mouvement"; le troisième, "Dialogue du Vent et de la Mer", rappelle surtout l'élément sonore du spectacle maritime. Ces trois tableaux ne s'astreignent pas à des descriptifs, qui resteraient forcément sommaires: c'est dans l'imagination qu'ils éveillent, avec une rare puissance de poésie, des impressions plus que des visions.

Darius Milhaud

Darius Milhaud fut, en France, l'apôtre le plus éloquent de la polytonalité. Ce n'est pas du tout le fin musicien, l'artiste subtil et délicat qu'est par exemple son ami Louis Durey. Ce n'est pas lui qui mettra en musique Théocrite ou Pétrone. La pureté de la ligne n'est point son souci dominant, ni les élégantes ciselures d'un détail, ouvragé. Il n'a rien d'attique. Son langage est plein de rudesses et de violences. Il traduira volontiers les états d'âme les plus sombres ou les éclats d'une joie furieusement déchainée.

Les grands sujets épiques ou tragiques ont toujours tenté Darius Milhaud. Dans cet ordre d'idées, "Agamemnon", les "Choéphores" et les "Euménides" comptent parmi les oeuvres dans lesquelles il manifesta le plus complètement ses dons. Il se meut en pleine liberté et avec une rare puissance au milieu des situations les plus effroyablement tragiques qui soient dans tout le théâtre ancien et moderne.

Dans l'accumulation des moyens qu'il emploie pour produire la terreur, l'épouvante, il y a peut-être quelque excès. Il abuse de sa force, et il en prolonge l'effet jusqu'à vous briser parfois dans des violences trop continûment exaspérées. Mais il faut tenir compte des sujets qu'il traite. Si sa musique se déchaîne alors comme un cataclysme, elle peut paraître à certains insupportable, elle n'en conserve pas moins dans son extrême une allure naturelle et spontanée.

Deux arabesques

Composées en 1888, et donc postérieures de peu à *La Damselle élue* et aux *Ariettes oubliées*, les Arabesques furent publiées par Durand en 1891. La première audition de la seconde *Arabesque* eut sans doute lieu le 23 mai 1894. Par rapport à la *Danse bohémienne* de 1880, le progrès est considérable, et la valeur de ces deux pages exquises, tout autre que documentaire, leur assure une place permanente dans le répertoire de la musique vivante. Elles sont même plus

.achevées et plus personnelles que les pages pianistiques publiées en 1890, de composition fort probablement antérieure. Pour Léon Vallas, “leur souplesse fait songer à la brillante légèreté des ballets de Delibes». Cependant, en leur élégance raffinée, elles ne renient pas non plus la douce tyrannie, de Grieg ou de Schumann. Mais surtout, elles annoncent l’avenir par un sens très neuf de la courbe vocale, harmoniquement statique, qui est l’essence même de la notion d’arabesque, si importante chez Debussy. Plus tard, dans ses écrits, il devait sans cesse souligner l’importance de la “divine arabesque”, dont il situait très justement l’origine, dans la libre volute du chant grégorien, et dont il voyait l’apogée dans l’œuvre de Bach. Les deux pièces se félicitent de la forme ternaire, mais infiniment mieux équilibrée que dans la *Danse bohémienne*. Si les souples triolets de la *Première Arabesque en mi majeur* peuvent évoquer encore Massenet, mille détails, dans le traitement évoquer encore Massenet, mille détails, dans le traitement des arpèges, dans l’aisance des modulations, annoncent l’évolution future du musicien. La péroraison en demi-teintes de la *Deuxième Arabesque en sol majeur* fait penser à l’humour des pièces anglaises comme *Général Lavine*.

L’Arlésienne

Le drame célèbre d’Alphonse Daudet qui a orné ensuite le répertoire de l’Odéon a été créé au Vaudeville en 1872. Une grande part de son succès est due à l’admirable partition de Bizet, qui l’accompagne.

Cette partition n’est pas celle d’un opéra ou d’un opéra comique: les personnages de la pièce parlent et ne chantent pas. Bizet a seulement écrit une ouverture, des entr’actes ou intermèdes joués à rideau baissé, quelques chœurs et des phrases d’orchestre qui soulignent les scènes principales de la pièce. On connaît le sujet de cette pièce dont l’héroïne ne paraît pas: c’est l’histoire d’un jeune paysan provençal qui, en apprenant l’indignité d’une femme qu’il aime, se tue par jalousie et désespoir. Daudet avait mis dans son drame une peinture charmante de la vie rurale en Provence. De même la musique de Bizet ne se borne pas à interpréter, d’une façon d’ailleurs infiniment sensible et pathétique, la pensée des personnages. Elle évoque, avec une couleur exquise, la Provence lumineuse et ensoleillée.

Aussi cette délicieuse partition, un des bijoux de la musique française, a-t-elle passé du théâtre au concert où l’on a groupé en deux *Suites* les pages principales. La première suite comprend l’ouverture, écrite d’après le chant populaire de la *Marche des Rois*, L’intermezzo rapide occupe l’entr’acte du 2 au 3 tableau, un court adagio et le carillon qui précède le 3^e acte. La deuxième suite referme la pastorale avec danses, l’andante fameux où chante un solo de saxophone et un menuet lent suivi d’une farandole.

Danse bohémienne

La plus ancienne pièce pour piano connue de Debussy n’a été publiée que plus d’un demi-siècle après sa composition (Schott, 1932). C’est l’œuvre d’un adolescent de dix-huit ans, qui se trouvait alors au service de Nadejda von Meck, la célèbre et richissime protectrice de Tchaïkovski. Le 8 septembre 1880, de Fiesole, près de Florence, Mme von Meck écrivait précisément au compositeur russe : “Je veux soumettre à votre appréciation une petite composition – d’entre beaucoup d’autres de mon petit -pianiste Bussy». Et Tchaïkovski répondit un peu plus tard: C’est une fort gentille chose, mais réellement trop courte. Aucune pensée n’y est approfondie, la forme en est manquée et le tout manque d’unité”. Ce jugement sévère n’est pas tout à fait injustifié, et si nous sommes au contraire reconnaissants à Debussy de n’avoir pas délayé davantage une matière assez insignifiante, la *Danse bohémienne* présente surtout un intérêt anecdotique et historique : modeste point de départ d’une trajectoire alors totalement imprévisible. C’est un *Allegro* à 2/4 dans le ton principal de si mineur, adoptant une simple forme ternaire. Après un petit développement médian en si majeur, la reprise, très écourtée, est amenée par un trait chromatique de quatre mesures qui constitue peut-être la trouvaille la plus heureuse de l’œuvrette, d’inspiration assez nettement slave, sinon tchaïkovskienne.

Немецкий язык

KREUTZERSONATE

Unter diesem Namen geht gewöhnlich die Sonate für Klavier und Violine Op.47, die dem berühmten Geiger Rudolf Kreutzer gewidmet ist. Geschrieben wurde sie 1805 für den Violinwirtuosen Bridgetower, der damals in Wien konzertierter. Ries teilt mit, daß diese Sonate in kurzer Zeit entstanden ist, "obschon ein Teil des ersten Allegros früh fertig war". Bridgetower drängte ihn sehr, weil sein Konzert schon bestimmt war und er seine Stimme üben wollte. Eines Morgens ließ mich Beethoven schon um halb fünf Uhr rufen und sagte: Schreiben Sie mir diese Violinstimme des ersten Allegros schnell ans. (Sein gewöhnlicher Kopist war ohnehin beschäftigt.) Die Klavierstimme war nur hier und da notiert. Das so wunderschöne Thema mit Variationen aus F-Dur hat Bridgetower aus Beethovens eigener Handschrift im Konzerte morgens um 8 Uhr spielen müssen, weil keine Zeit zum Abschreiben war. – Hingegen war das letzte Allegro in 6/8 A-Dur in der Violin – und Klavier-Stimme sehr schön abgeschrieben, weil es ursprünglich zu der ersten Sonate (Op.30) in A-Dur mit Violine gehörte. Beethoven setzte nachher an dessen Stelle, da es doch für diese Sonate zu brilliant sei, die Variationen, die sich jetzt dabei finden.

Daß die Kreutzer-sonate technisch nicht leicht ist und in der Auffassung nur von echten Künstlern bewältigt wird, sei angemerkt. Die beste Aufführung, die ich gehört habe, war die durch D'Albert und Bronislaw Hubermann.

Robert Schumann

Die dritte Symphonie ist in Düsseldorf entstanden, wohin Schumann im Herbst 1850 gekommen war. Der frische Geist, der das Werk durchzieht, und die Freude und Lust am Leben, die darin zum Ausdruck kommt, haben ihr den Beinamen "Rheinische Symphonie" eingetragen. Ihre Entstehung ist wohl auf unmittelbare Eindrücke Schumanns nach seiner Übersiedlung nach dem Rheinland zurückzuführen; nach seinem eigenen Ausspruch soll sie ein Stilleben am Rhein widerspiegeln. Das markante, kraftvolle Hauptthema beherrscht den ganzen ersten Satz. Ein Scherzo folgt; sein einfaches und behagliches Thema in mäßigem Zeitmaß verleiht diesem Satz eher den Charakter eines Menuetts. Der dritte Satz ist träumerisch und elegisch, während der vierte feierliche Töne anschlägt; Hörner und Posaunen lassen ein ernstes, mystisches Thema erklingen. Dieser kurze Satz verdankt seine Entstehung den Eindrücken von den Feierlichkeiten im Kölner Dom bei der Kardinalserhebung eines Erzbischofs. Ursprünglich trug er die Überschrift: "Im Charakter der Begleitung einer feierlichen Zeremonie". Schumann hat diese Bezeichnung jedoch, um jeden Gedanken an eine Programmusik auszuschließen, wieder gestrichen.

Bald nach dem großen Uraufführungserfolg seiner ersten Symphonie (1841 im Gewandhaus in Leipzig) schrieb Schumann eine "Symphonische Phantasie", die im gleichen Jahre im Gewandhaus zur Aufführung kam. Da der Widerhall jedoch ein geringer war, ließ er das Werk zehn Jahre liegen, arbeitete es um und übergab es, nachdem er inzwischen zwei weitere Symphonien geschrieben hatte, als seine vierte Symphonie, die ihrer Entstehung nach also die zweite ist, der Öffentlichkeit.

Außer seinen vier Symphonien sind von den Orchesterwerken Schumanns nur noch einige Ouvertüren im Konzertsaal zu hören. Die zur "Braut von Messina" zu "Julius Cäsar", "Hermann und Dorothea" und den "Faust-Szenen" halten einen Vergleich mit denen zu "Manfred" und "Genoveva" nicht aus. Die Manfred-Ouvertüre darf zu Schumanns bedeutendsten Werken überhaupt rechnen.

MOZART

Das Bedeutendste, was Mozart für das Klavier geschaffen hat, sind seine Konzerte. Die Jahre 1783 bis 1786, wo er am meisten aufgetreten ist, waren für ihn die produktivsten. Die in Wien entstandenen Klavierkonzerte gehören noch heute zu den Lieblingsstücken der Pianisten.

Mozarts Technik scheint einfach zu sein, jedoch besitzt sie besondere Schwierigkeiten. Obgleich zu Mozarts Zeit Terzen- Sexten- und Oktavengänge bekannt waren, vermeidet er sie. Er glaubte, sie könnten der Leichtigkeit und Geschmeidigkeit der Hand schaden. Legte Mozart einen großen Wert auf Klarheit und Geläufigkeit, so waren seine geistigen Anforderungen an den Inhalt nicht weniger bedeutend.

Die Rolle, die Mozart dem Orchester überwies, muß seine Konzerte in den Augen der Mitwelt zu Wunderwerken gemacht haben. Abgesehen von der Neuheit der musikalischen Gedanken, setzte die geistreiche Verflechtung des Orchesters mit dem Soloinstrument die musikalische Welt in Erstaunen. In einer bis dahin unerhörten Weise ließ er auch in Konzert, wie in der Oper, das Orchester mitreden.

SCHUMANNS KLAVIERMUSIK

Robert Schumanns Kunst wurzelt in der Klaviermusik. In den ersten zehn Jahren seines Schaffens hat er ausschließlich Werke für das Klavier geschrieben, die wohl am ehesten berufen sind, seinen Namen für alle Zeiten zu erhalten. Indem er den Ausdrucksbereich des Klaviers bedeutungsvoll erweitert und vertieft hat, ist er seinem großen Zeitgenossen Chopin ebenbürtig. Die Werke des späten Beethovens müssen auf Schumann einen großen Einfluß ausgeübt haben. Wohl hat Schumann sich schon in jungen Jahren auch auf anderen Gebieten der Musik schöpferisch betätigt, aber alle veröffentlichten Werke sind Klavierkompositionen. Die erste noch während der Heidelberger Studentenzeit entstandene und als Werk 1 veröffentlichte Arbeit sind die Variationen über den Namen "Abegg".

Die "Phantasiestücke" sind acht kurze Klavierstücke von reichem poetischem Gehalt, denen Schumann Überschriften gegeben hat, damit der Spieler und Hörer einen Anhaltspunkt haben sollte, um die Stimmung der einzelnen richtig erfassen zu können. Das träumerische "Des Abends" und die humorvollen "Grillen" sind als die bekannteren hervorzuheben.

Итальянский язык

L'ULTIMA OPERA BUFFA

Così fan tutte (1790) è l'ultima opera buffa composta da Mozart ed è anche l'ultima opera su libretto di Lorenzo Da Ponte, che gli aveva fornito i testi di altri due straordinari capolavori mozartiani, *Le nozze di Figaro* (1786) e *Don Giovanni* (1787). Il soggetto dell'opera, che il titolo completo riassume egregiamente (*Così fan tutte, o sia La scala degli amanti*), è il principale responsabile delle critiche di cui è stata oggetto nell'Ottocento, critiche che il nostro secolo ha in parte ereditato. "Goethe", ha scritto il musicologo Wolfgang Hildesheimer, "non ha espresso pareri su quest'opera, lo hanno fatto invece Wagner e Beethoven, naturalmente in senso negativo. Ne hanno dato un giudizio morale, non separando neanche la forma dal contenuto, cosa che almeno hanno fatto i loro meno illustri contemporanei. Secondo Wagner un simile soggetto non poteva ispirare a Mozart della buona musica, difatti non gliela ispirò, il che a suo giudizio – di Wagner – depone a favore dell'uomo Mozart. Beethoven respinse l'opera, il che non gli impedì certo di utilizzare come modello per la sua grande aria di Leonora [nel *Fidelio*] il rondò 'Per pietà', coi due corni obbligati e nell'identica tonalità". Come accade con un numero piuttosto circoscritto di opere, tra cui ad esempio *Carmen* e *Don Giovanni*, il soggetto di *Così fan tutte* e la filosofia che lo sottende fanno ancora oggi discutere, e non c'è alcun dubbio che questo sia uno dei segni migliori della sua attualità e vitalità. Nell'Ottocento si cercò addirittura di "salvare" la musica di Mozart sostituendo lo "scandaloso" libretto di Da Ponte con un testo più innocuo, e ovviamente tali esperimenti non ottennero alcun successo, perché la musica teatrale di Mozart non è mai semplice rivestimento di settenari o endecasillabi, né mai prescinde dalla situazione drammatica, dalla scena. Il libretto di Da Ponte, come i due precedenti scritti per Mozart, è assolutamente perfetto e non c'è alcun motivo di credere – come più volte è stato ditto – che il compositore Yabbia musicato malvolentieri.

UNA TRAGEDIA CHE FECE FURORE

Norma è ritenuta a ragione il capolavoro di Vincenzo Bellini. Se non ebbe successo alla prima, già a partire dalla seconda recita la reazione del pubblico si mutò in plauso entusiastico e dopo ben trentaquattro trionfali rappresentazioni Bellini poteva scrivere soddisfatto: L'opera in complesso ha fatto furore". A un secolo dalla morte del compositore, uno dei maggiori musicologi tedeschi, Alfred Einstein, scriveva: "Nessuno sa cos'è la musica se non esce dalla *Norma* ricolmo delle ultime pagine del secondo atto fino a traboccarne".

Non molto ci è noto delle vicende biografiche che ne accompagnarono la composizione, e sono piuttosto rare le notizie attendibili nei mesi compresi fra il trionfo della *Somnambula* (6 marzo 1831) e la prima di *Norma* (26 dicembre 1831). Fin da aprile Bellini sapeva di dover comporre un'opera nuova che doveva inaugurare la stagione di carnevale alla Scala con due interpreti d'eccezione, Giuditta Pasta e Domenico Donzelli, ma il soggetto non era stato ancora scelto. Il compositore trascorse l'estate a Villa Passalacqua sul lago di Como, da dove il 23 luglio scrisse ad Alessandro Lamperi una lettera in cui si accenna per la prima volta alla nuova opera: "Ho scelto di già il soggetto per la mia nova opera ed è una tragedia titolata *Norma ossia l'infanticidio* di Soumei, adesso rappresentata a Parigi e con esito strepitoso. La mia opera alla Scala va in scena il giorno 26 dicembre infaustamente". Alla fine di agosto Bellini si recava a Milano per iniziare il lavoro. Aveva solo tre mesi per completare l'opera prima dell'inizio fissato per le prove (il 5 dicembre); un periodo che può sembrare a noi brevissimo, ma che per l'epoca era considerato del tutto sufficiente. Il soggetto dell'opera fu scelto e proposto al compositore dal suo librettista di fiducia, Felice Romani, autore di quasi tutti i libretti musicati da Bellini. Si trattava della tragedia omonima in cinque atti di Alexandre Soumet, andata in scena al teatro Odeon di Parigi pochi mesi prima, il 5 aprile del 1831.

CON PIU CALMA E CON MOLTO DENARO

Diversamente dai suoi colleghi operisti, che arrivavano a scrivere anche quattro opere all'anno, Bellini preferiva comporre con più calma e allo stesso tempo, da quando era divenuto il maggiore compositore d'opera del tempo (Rossini aveva abbandonato le scene nel 1829), pretendeva compensi vertiginosi. I tre mesi a disposizione per scrivere *Norma* sarebbero stati sufficienti a qualsiasi altro compositore, ma erano pochi per le abitudini di Bellini. Tuttavia il compositore iniziò a comporre senza fretta, certo che l'epidemia di colera che aveva colpito Vienna sarebbe presto giunta a Milano, e ciò avrebbe causato la chiusura dei teatri. Così scrisse a un ignoto amico: "La mia salute è sana, e di già sono applicato alla nuova opera che deve darsi alla Scala pel 26 dicembre prossimo. Il soggetto è *Norma*, tragedia di Mr. Soumet: io la trovo interessante e se Romani ne ricaverà una bella poesia, potrà venire un bel libretto; ma questa volta temo che la mia vena m'abbandoni perché la testa è divagata da quel maledettissimo colera che minaccia tutta Europa". Già il 7 settembre il compositore aveva terminato la sinfonia dell'opera e scritto l'abbozzo di un coro, e da quanto scrive a Giuditta Turina ne era piuttosto soddisfatto. Delle fasi successive della composizione sappiamo poco, perché il carteggio belliniano è assai lacunoso.

LE ISPIRAZIONI DI DA PONTE

Le fonti dirette del libretto, quelle cioè da cui Da Ponte prese le mosse, sono difficilmente individuabili. Il carteggio mozartiano e le *Memorie* del librettista sono privi di qualsiasi informazione al riguardo. Di solito i libretti di Da Ponte, non solo quelli per Mozart, sono chiaramente derivati da testi precedenti, e lo stesso librettista non ne fa alcun mistero nella sua autobiografia. Tuttavia è facile ricondurre il tema centrale di *Così fan tutte* – due giovani innamorati mettono alla prova la fedeltà delle rispettive amanti – a opere letterarie e drammatiche precedenti. Il tema della scommessa, da cui si sviluppa tutta l'azione drammatica (Don Alfonso scommette con i due giovani che le loro amanti li tradiranno, perché "così fan tutte"), risale niente meno che al *Decamerone* (1348) di Boccaccio (nona novella del secondo giorno), e più tardi lo ritroviamo in *Cymbeline* (1609) di Shakespeare. Il tema del marito geloso

che vuole provare la fedeltà della moglie un autentico topos letterario ed ebbe molta fortuna a partire dal Medioevo; è difficile dire quale fu la fonte diretta utilizzata dal librettista, ma sappiamo che Da Ponte era un grande ammiratore di Ariosto e che nei canti 42 e 43 dell'*Orlando furioso* il topos viene per l'appunto affrontato. Altro antecedente probabile *La novela del curioso impertinente* di Cervantes, interpolata nel *Don Quijote* (1605), ma tanti altri se ne potrebbero individuare. Da Ponte, rifacendosi probabilmente anche a precedenti molto più vicini a lui nel tempo e che il pubblico viennese conosceva, trasformò il topos aggiornandolo alle tendenze letterarie e filosofiche più recenti, creando in particolare un senso di cinico antisentimentalismo che la musica di Mozart fu tuttavia in grado di mitigare e spesso contraddire.