

# Neoclassicismo tedesco: Busoni, Weill, Hindemith

I primi anni del ventesimo secolo videro un gruppetto di compositori rivolgersi deliberatamente al passato invece che all'avvenire. C'era Stravinskij con il suo neoclassicismo, c'era Reger con il movimento per il ritorno a Bach. C'era Paul Hindemith e la sua evocazione del barocco. E c'era Ferruccio Busoni, apostolo del « giovane classicismo » (da alcuni detto « nuovo classicismo »).

Busoni, uno dei pianisti più grandi e originali, intellettuale, compositore di musica poco eseguita, ai tempi suoi e ai tempi nostri, fu uno di quei personaggi di transizione dallo spirito inquieto, con teorie di gran lunga più interessanti della musica effettivamente composta. Compositori avanzati come Debussy, Stravinskij e Schönberg si accontentarono di lavorare con l'ottava tradizionale. Ma Busoni già nel 1906 postulava che l'ottava poteva essere divisa in trentasei intervalli e pensava alla creazione di strumenti nuovi capaci di dare questi microtoni così finemente graduati. (L'idea di una musica microtonale risale agli antichi greci; ne parlarono anche alcuni compositori medievali, ma le loro teorie erano state dimenticate da un pezzo.) Busoni, nella ricerca di un'estensione del linguaggio musicale, elaborò anche 113 scale, alzando e abbassando gli intervalli normali. Alcuni esempi: do, re bemolle, re, fa bemolle, sol, la, si, do; oppure do, re, mi bemolle, fa bemolle, sol, la diesis, si, do; oppure do, re bemolle, mi bemolle, fa diesis, sol diesis, la, si bemolle, do. Nel Disegno d'una nuova estetica della musica (1911) invitò a « una ricchezza di espressione armonica e melodica » col dividere il tono in tre parti. Quando Thaddeus Cahill negli Stati Uniti inventò uno strumento chiamato dinamofono, che trasformava la corrente elettrica in un numero fisso e matematicamente esatto di vibrazioni, Busoni vide subito la possibilità di realizzare una musica microtonale. Di più: il dinamofono operava indipendentemente da qualsiasi strumento musicale, e perciò Busoni fu il primo a intravedere la possibilità di una musica elettronica. Le sue idee portavano direttamente all'opera del compositore ceco Alois Hába, che cominciò a fare esperimenti con i quarti di tono e i sesti di tono intorno al 1920; inoltre Busoni anticipò sotto certi aspetti l'opera di Edgar Varèse.

Ma la sua musica non è né microtonale né elettronica. Busoni si accontentò di teorizzare e non compose mai l'audace tipo di musica che le sue idee avrebbero fatto immaginare. Nacque a Empoli il 1° aprile 1866 e morì a Berlino il 27 luglio 1924. Il padre era italiano, la madre mezzo tedesca mezzo italiana. Fu di quei bambini eccezionalmente dotati che non hanno bisogno di prendere lezioni perché sembra che sappiano già tutto in fatto di musica. A otto anni suonava in pubblico, a dieci anni era già un veterano del concertismo. Non ebbe altro insegnante di piano che la madre, e prese lezioni di composizione solo nel 1886, durante un breve soggiorno al Conservatorio di Lipsia, quando aveva già vent'anni. Era un bel giovanotto dall'aria virile che avrebbe potuto avere il mondo ai suoi piedi come astro della tastiera, se non fosse stato un pochino troppo riservato, un pochino troppo intellettuale per i gusti del tempo: e questo gli impedì di avere un vasto successo di pubblico. Per un pezzo insegnò - a Helsingfors, a Mosca, a Boston - alternando l'insegnamento con lunghe tournées concertistiche. Ma a Berlino ebbe la sua vera casa, e in quella città fu attivo dal 1894 al 1914, componendo e dando lezioni di perfezionamento. Come pianista fu un esponente della grande maniera. Ebbe una tecnica colossale e si specializzò nel grande repertorio, suonando con una combinazione di virtuosismo neo-lisztiano e di intellettualismo tipico del ventesimo secolo. Non esitava a mettere nello stesso programma la sonata Hammerklavier di Beethoven seguita da quattro ballate di Chopin. La guerra mise fine alla sua attività a Berlino. Si stabilì a Zurigo; dopo il 1920 tornò a Berlino dove insegnò composizione invece che piano.

Si prefisse di combinare il calore italiano con le forme tedesche. Nonostante le teorie avanguardistiche, fu fondamentalmente un tradizionalista, addirittura un conservatore. Quando coniò il termine « giovane classicismo », nel 1919, scrisse che esso significava « la maestria, il vaglio minuzioso e l'assunzione di tutte le conquiste degli esperimenti precedenti, e la loro inclusione in forme forti e belle ». Parte del giovane classicismo » era « il deciso distacco da ciò che è tematico e il ritorno alla melodia ... il rifiuto di ciò che è " sensuale la rinuncia alla soggettività e la riconquista della serenità ». Tra le altre cose, a proposito del « giovane classicismo », disse: « Non conosce affatto il futuro ma rappresenta il presente come suo tempo d'origine ... È maturo attraverso l'esperienza ottenuta e sostenuta dalla tradizione ». Era un appello moderato, al confronto dei manifesti che andavano diffondendo i futuristi, la seconda Scuola viennese e i primitivisti, e non c'è da meravigliarsi se non ci furono molta curiosità e interesse intorno al « giovane classicismo ».

Le teorie d'avanguardia sparse nelle prose e nelle lettere di Busoni hanno indotto alcuni musicisti a leggere nella sua musica cose che in realtà non ci sono. Il fatto è che, pur essendo spesso estremamente interessante, rappresenta un modo di accostarsi eclettico ai nuovi problemi formali che agitarono la prima metà del ventesimo secolo. Creatori come Stravinskij e Schönberg proposero soluzioni specifiche. Busoni offrì una via di scampo con il suo « giovane classicismo », come Reger l'offriva con il movimento per il ritorno a Bach, ma in sostanza nessuno dei due aveva da proporre qualcosa che interessasse i radicali del tempo. Le composizioni giovanili, che poi l'autore in buona parte sconfessò, sono francamente post-romantiche, e hanno un notevole debito con Brahms. Opera di transizione fu l'imponente concerto per piano del 1904, che si conclude con un corale finale. I tre compositori che dicevano di più a Busoni erano Bach, Beethoven e Liszt. Uno dei suoi aforismi era: « Bach è la base della tecnica pianistica, Liszt la vetta. Entrambi resero possibile Beethoven ». I suoi idoli, Bach, Beethoven e Liszt, sono tutti presenti nel concerto per piano. C'è perfino una sfumatura tchajkovskiana. Se Tschajkovskij poteva scrivere un popolare concerto per piano con accordi d'apertura impressionanti, Busoni poteva fare di meglio con una serie di accordi giganteschi che duravano dieci volte il famoso saggio esibizionistico d'apertura del primo. La scrittura pianistica è derivata da Liszt, e un movimento del concerto si basa per intero su un tema lisztiano, la Tarantella da Venezia e Napoli. Busoni dovette avere una mente capace di assorbire tutto e non dimenticò mai, sembra, una nota di tutte le musiche che sentiva, né fu capace di liberarsi completamente dei temi e delle idee di altri compositori. Il Concerto per piano, nonostante ciò che hanno detto alcuni critici, non è altro che una composizione post-romantica di notevoli dimensioni e ambizioni, in cui l'autore cerca di superare Liszt, Rubinstein, Tschajkovskij e tutti gli altri compositori di concerti virtuosistici. Il finale per coro maschile è appiccicato al resto: per quanto interessante in sé, non trova posto in questo concerto, al quale dà un'aria di sublimità fasulla.

In seguito, Busoni seppe liberarsi dalle ovvietà post-romantiche di tanta sua musica. Cominciò a scrivere una serie di composizioni riservate, enigmatiche, piene di tendenze nuove. È una musica personalistica che contrasta con tutti gli orientamenti del tempo. Mentre Stravinskij sbalordiva il mondo con i ritmi e i barbarismi del *Sacre du printemps*, mentre Schönberg si dava all'atonalismo e all'espressionismo, mentre Debussy creava un mondo nuovo di colori sensuali, antiaccademici, Busoni lavorava seguendo una via di mezzo che era più intellettuale che sensuale: una via di mezzo che prendeva le vecchie forme e le traduceva in termini moderni. Ma quello di Busoni era un neoclassicismo timido, a differenza della filtrazione rivoluzionaria degli elementi classici e barocchi in un linguaggio dissonante e poliritmico operata da Stravinskij. Le armonie e i ritmi di Busoni appartenevano al passato, mai troppo lontani dal diciannovesimo secolo.

Nondimeno la sua musica ha personalità e probità. L'idolatria di Bach si riflette nella notevole Fantasia contrappuntistica per pianoforte solo (poi arrangiata per due pianoforti). Nei venticinque

minuti che dura, prende Bach dal 1740 e lo porta all'inizio del ventesimo secolo. Anche Reger a quel tempo stava scrivendo pezzi di derivazione bachiana, ma più franckiani, con succose armonie cromatiche e allegri compiacimenti. Le idee di Busoni erano più rigorose, più potenti e intellettuali. La Contrappuntistica è in dodici sezioni, una serie di variazioni su *Ehre sei Gott in der Höhe*, seguite da quattro fughe intramezzate da un intermezzo e da variazioni, e concluse da un corale e uno stretto. La prima fuga è un tentativo di finire la fuga incompiuta della raccolta *Die Kunst der Fuge* di Bach. Questa parte della Fantasia contrappuntistica è severamente bachiana. Ma poi vengono mutamenti d'accento sorprendenti. Via via che si procede si sente uno sviluppo beethoveniano del soggetto di fuga: *Die Kunst der Fuge* sentito attraverso la *Grosse Fuge* di Beethoven piena di trilli enigmatici, dissonanti e di poche, lancinanti armonie. Alla fine, Busoni torna a essere Busoni, e la conclusione della Fantasia contrappuntistica è estremamente personale. Le armonie si fanno secche e un po' dissonanti, e il sentimento passa dal Bach barocco a un Bach che ha in sovrapposizione qualche cosa di completamente estraneo. Liszt viene a galla in certi punti della scrittura - il Liszt delle Variazioni *Weinen, Klagen* - specialmente nella versione per due pianoforti. Ma quello che si sente è un Liszt moderno, sono le scritture lisztiane senza l'esibizionismo e lo scintillio lisztiani. Per quanto difficile e virtuosistica, la Fantasia contrappuntistica non è un pezzo spettacolare fine a se stesso. Ancora un altro musicista figura nella scrittura pianistica di quest'opera: Charles Alkan (1813-1888), il pianista-compositore francese tanto ammirato da Liszt e Busoni e oggi quasi dimenticato. Alkan fu chiamato il Berlioz del piano e compose opere eccentriche, mostruosamente lunghe e complicate, che Busoni una volta ogni tanto eseguì nei concerti. L'amalgama di Liszt e di Alkan nello stile pianistico di Busoni porta a una scrittura orchestrale massiccia, fluente. Alcune elegie di Busoni si possono far risalire ai pezzi più brevi di Alkan.

Oltre a un considerevole numero di composizioni pianistiche Busoni scrisse diverse opere: *La sposa sorteggiata* (1912), *Arlecchino* (1917), *Turandot* (1921) e *Il Dottor Faust* (1925) che lasciò incompiuto e che viene ad aggiungersi così alla *Turandot* di Puccini, al *Nerone* di Boito e alla *Lulù* di Berg. Il discepolo Philipp Jarnach lavorando sugli appunti lasciati dal maestro, completò l'ultima scena. Busoni aveva scritto da sé il libretto nel 1914, ma era un concertista molto richiesto e un insegnante impegnatissimo, e perciò poté lavorare alla sua opera più ambiziosa soltanto a intervalli. Erano ormai lontani i tempi in cui un Rossini o un Donizetti potevano buttare giù tutta un'opera in tre settimane.

*Il Dottor Faust* è un'opera notevole che contiene idee modernissime. Busoni aveva a sua volta molto del Faust e anche un tantino di Amleto: « Uomo debole eppure strenuo lottatore, che i dubbi trascinano qua e là; maestro del pensiero, schiavo dell'istinto, che tutto esaurisce senza trovare risposta »: così scrisse Busoni della propria natura. Faust risponde alla descrizione: opera torturata, complicata che si rivolge al passato eppure ha parti profetiche. Busoni ha scritto qualcosa a proposito di quest'opera. Aveva paura di toccare Goethe, confessava, ma era caduto sotto il fascino dell'idea del Faust. La sua soluzione era incorporare alcuni aspetti dello spettacolo di marionette medievale, che caricò di simbolismi. Alla fine dell'opera Faust trasmette il proprio spirito nel corpo del figlio morto della duchessa di Parma. La spiegazione di Busoni è che « dopo che Faust nell'ultimo approccio con Dio si è sbarazzato anche della fede, tende ad azioni mistiche che rinnovano la sua vita esaurita ».

Busoni non voleva aver niente a che fare con i compositori d'opera che creavano soltanto musica descrittiva, come aveva fatto Gounod nella sua ambientazione del Faust. Mirò a un disegno ampio, capace di creare « forme musicalmente indipendenti che adattassero nello stesso tempo le parole e gli avvenimenti scenici e avessero anche un'esistenza separata e sensibile, distaccata dalle parole e dalle situazioni ».

Così la scena dei demoni è in forma di variazione, l'intermezzo scenico è un rondò e così via. È precisamente ciò che avrebbe fatto Berg in *Wozzeck* ed è una delle cose più originali del Dottor Faust. La musica stessa è variata. Ci sono derivazioni evidenti: sono presenti Berlioz, Liszt, Wagner e Strauss. È facile rintracciarle; ma sono usate in maniera insolita, originale. Tutto il sentimento dell'opera è originale, nonostante le derivazioni e le armonie del diciannovesimo secolo. È post-wagnerismo senza Wagner, post-straussismo senza Strauss. Ha una linea melodica che ricorda qua e là il primo Schönberg. E in un esempio impressionante, nel secondo Preludio (che comincia con la sezione 2 dello spartito per canto e piano di Breitkopf), c'è un'anticipazione del motivo d'amore del dottor Schoen nella *Lulù* di Berg.

Come Mahler, anche Busoni non dubitò che la sua musica fosse riservata al futuro; sono significativi i versi dell'epilogo del Dottor Faust:

Ancora inesausti, tutti i simboli aspettano.

Ancora in quest'opera sono nascosti e mascherati.

I loro germi procreeranno una nuova scuola.

I cui frutti saranno rivelati a coloro che non sono ancora nati.

Ciascuno prenda ciò che trova appropriato.

Il seme è gettato; altri mieteranno il campo.

Ma Busoni, a differenza di Mahler, non ha mai avuto il suo giorno, benché verso la fine degli anni sessanta ci sia stato un leggero risveglio di interesse per la sua musica. Il Dottor Faust è stato pochissimo rappresentato in Europa e mai messo in scena (finora) negli Stati Uniti. Il compositore di opere che ebbe grande successo negli anni venti in Germania non fu Busoni ma un suo allievo, Kurt Weill: l'opera *Die Dreigroschenoper* (L'opera da tre soldi) fu acclamata in tutto il mondo ed è rappresentata ancora oggi.

Weill nacque a Dessau il 2 marzo 1900 e morì a New York il 3 aprile 1950. Cominciò col comporre « musica moderna » rispettabile, regolarmente eseguita ai vari festival della Società Internazionale per la Musica Contemporanea. Le sue composizioni ricevettero ottima accoglienza e poi non si sentirono più. (Dopo la morte del compositore si è fatto un tentativo di resuscitarle, ma erano troppo deboli per affermarsi.) Solo quando collaborò con Bertolt Brecht Weill trovò la sua strada. Nel 1928 Brecht riscrisse l'opera di John Gay, del 1728, e Weill compose la musica, orchestrata per una piccola formazione jazz. L'opera da tre soldi ebbe un precedente in un'opera jazz di Ernst Krenek, *Jonny spielt auf* (1927), che però, popolarissima per una decina d'anni, è scomparsa per sempre ed è troppo datata per essere ripresa, mentre L'opera da tre soldi conserva tutta la sua forza, impetuosa e velenosa. In un certo senso, era l'equivalente tedesco di ciò che Les Six stavano facendo nello stesso periodo a Parigi. Ma mentre la musica dei Sei era di derivazione stravinskiana, spesso neoclassica, leggera e divertente, l'opera di Weill era aspra, antistravinskiana, antiwagneriana, antitutto ciò che si considerava opera allora. Documento sociale oltre che musicale, in quanto rifletteva i terribili anni dei dopoguerra tedesco, fu per la musica tedesca ciò che i disegni di Georg Grosz furono per l'arte.

Weill non rinnovò mai il successo dell'Opera da tre soldi, anche se compose diverse opere nella stessa vena, tra cui la più lunga e ambiziosa *Mahagonny*. Furono tutte, sostanzialmente, ripetizioni, in veste più o meno diversa, del suo grande successo. Nel 1933 lasciò la Germania, passò in Francia e poi si stabilì a New York, dove diventò popolarissimo scrivendo per le scene di Broadway. Cercò anche di scrivere un'opera « americana » e dal tentativo nacquero *Street Scene* e *Down in the Valley*. Ma non funzionarono, e il compositore di quell'opera così incisiva e caustica che è L'opera da tre soldi cadde nella banalità a buon mercato. Almeno in quella, però, Weill recò un notevole contributo alla scena lirica, e non è fuori luogo parlare di capolavoro.

Il personaggio più importante della musica tedesca negli anni venti non fu Busoni e neppure Weill, ma Paul Hindemith. La Germania era piena di compositori, allora, ma pochissime cose di quel

periodo sopravvissero. Eugen d'Albert, Hans Pfitzner, Franz Schmidt, Paul Graener, Walther Braunfels, Max von Schillings, Manfred Gurlitt, Artur Schnabel, Heinrich Kaminski: dov'è la loro musica, oggi? Praticamente, Hindemith e Weill sono i soli, di quel periodo, di cui sia rimasto qualcosa.

Se c'è mai stato un musicista dei musicisti, costui è Paul Hindemith. Basso, calvo, con un'aria da ingioiello e incredibilmente dotato, Hindemith ebbe un orecchio perfetto: violinista e violista di professione, buon pianista, sapeva suonare praticamente tutti gli strumenti (se non ne conosceva qualcuno, gli bastava una settimana per impadronirsene), era buon musicologo, sapeva comporre con incredibile facilità e aveva immagazzinato una conoscenza incredibile in fatto di musica. Negli anni venti fu per la musica tedesca ciò che Prokof'ev fu per quella russa: giovane rivoluzionario, impaziente della tradizione post-romantica, componeva musica che era considerata l'ultima parola in fatto di aspre dissonanze e di atonalità (in realtà, non compose mai musica atonale, ma i contemporanei lo credettero). I suoi spartiti, senza freni, fecero di lui l'enfant terrible del decennio. Tutti conoscono l'osservazione di Richard Strauss a Hindemith: « Perché scrive in quel modo? Pure, ha talento ». Meno nota invece è la pepata risposta del compositore: « Herr Professor, scriva la sua musica e io scrivo la mia ».

Se Busoni rappresentò una forma diluita di neoclassicismo, Hindemith rappresentò il neobarocco. Lavorò nelle vecchie forme classiche - fuga, sonata, suite - e produsse una enorme quantità di musica, proprio come i compositori barocchi. In tutta la sua vita creativa - nacque a Hanau il 16 novembre 1895 e morì a Berlino il 28 dicembre 1963 - rappresentò il barocco. Come i compositori barocchi, aveva assunto un atteggiamento utilitaristico, pratico, nei confronti della musica. La sua mentalità era antiromantica, e antiromantica fu anche la sua musica, che si radicò nella grande tradizione tedesca di Bach attraverso Beethoven. Da giovane fu un esponente dell'avanguardia, e la sua musica severa, dissonante, non fu mai, in realtà, vicina al cuore del pubblico, anche se il suo grande talento fu riconosciuto quasi immediatamente. Compose una serie di cose ormai entrate a far parte del repertorio: la sinfonia *Mathis der Maler* (1934), la *Kleine Kammermusik* per quintetto d'archi (1922), il ciclo di canzoni *Das Marienleben* (1924), il Concerto per violino (1939), I quattro temperamenti (1944), le *Metamorfosi sinfoniche* su temi di Weber (1943), il Terzo quartetto per archi (1922), il *Ludus Tonalis* per piano (1945), il balletto *Nobilissima visione* (1938), ma nel complesso fu ammirato più dai professionisti che dal pubblico. I professionisti infatti sono in grado di intendere l'abilità tecnica; e Hindemith fu uno dei tecnici più grandi e uno dei musicisti più dotti del secolo.

La sua musica è un modello di maestria nella corrente della musica tedesca barocca e classica. Bach fu probabilmente il compositore al quale Hindemith fu più vicino. Sin dall'inizio evitò la musica descrittiva, così come derise le teorie di Schönberg e di Stravinskij. Era accademico e fiero di esserlo. E, lavorando accademicamente, lasciò il segno nella musica del ventesimo secolo. Dimostrò che la tradizione tedesca non era esaurita e che aveva vitalità, se ci si accostava ad essa nella maniera dovuta. Generalmente, il suo mezzo di espressione furono le vecchie forme. Ma trattate da Hindemith, non apparivano affatto vecchie. A differenza dell'eclettico Busoni, anche lui interessato alle vecchie forme, Hindemith mise a punto un linguaggio armonico e melodico quanto mai insolito, e ogni frase che scrisse può essere istantaneamente riconosciuta come sua. Elaborò un sistema tonale basato sulle leggi naturali del suono, sulla nota fondamentale e sulla serie dei suoi armonici; e fu personale, in questa sua maniera come le quarte e gli accordi mistici di Scriabin o come il gioco di prestigio ritmico di Stravinskij. Soprattutto, c'era nella sua scrittura esperienza pura. Di tutti i grandi personaggi dei tempi suoi, è stato forse il più completo musicista in quanto tale.

Come teorico, Hindemith fu autore di alcuni libri molto importanti e stimolanti. Non si chiuse in una torre d'avorio: per vari anni dopo il 1933 - operò pochissimo in Germania, dopo che i nazisti

misero al bando la sua musica come arte degenerata - si adoperò per riorganizzare l'educazione musicale in Turchia. Nel 1939 si stabilì negli Stati Uniti, diventando direttore del dipartimento musicale all'Università di Yale nel 1942 e cittadino americano nel 1946. Nel 1953 ritornò in Europa. Durante tutta la sua carriera, Hindemith fu disperatamente ansioso di scrivere musica che potesse essere suonata non soltanto dal professionista ma anche dal dilettante. A lui si deve il termine *Gebrauchsmusik*, ossia musica d'uso. Già negli anni venti cominciò a preoccuparsi dello iato sempre più profondo esistente tra compositore e pubblico. Di conseguenza cominciò a comporre, oltre alle opere dedicate ai concertisti, una lunga serie di pezzi per dilettanti. Scrisse praticamente per tutti gli strumenti, singolarmente o in gruppi. In questo caso non importa stabilire se questa musica d'uso è grande. Importa il fatto che un compositore di prim'ordine si preoccupasse del problema; e anche l'opera minore di un grande compositore conta di più, musicalmente, dell'opera di uno scribacchino.

Gran parte della *Gebrauchsmusik* di Hindemith è migliore di quanto non appaia, e lo stesso si può dire del resto della sua musica. La prima volta che la si ascolta sembra incomprensibile: pungente nelle dissonanze, austera nella forma, acerba nel contenuto melodico. È tutto fuorché amabile. Anzi si può dire senz'altro spiacevole. Ma vale la pena di approfondirla. Ciò che a tutta prima appare scostante si rivela ben presto forte, sottile, curiosamente affascinante e altamente stimolante nella sua logica, nella sua organizzazione e nella sua integrità. Fu solo verso la fine che Hindemith cominciò a produrre spartiti quasi meccanicamente, più o meno come Milhaud: pagine scritte con competenza ma aride, in cui il volante sembra indipendente dal motore.

È difficile dire quale posto occuperà in definitiva Hindemith nella storia della musica. Forse finirà con l'essere considerato il Max Reger del periodo '20-'40. Può anche darsi che il futuro tenga conto, più di quanto non abbiano fatto gli anni sessanta, della sua solidità, dell'impeccabile tecnica, dell'evocazione del barocco e delle melodie riservate ma nondimeno precise. Dopo il 1945 la sua musica ebbe poco da offrire alla nuova generazione. Si guardava con sospetto a tutto quanto derivava dal barocco o dal classico (senza escludere neppure Stravinskij). Ma le mode cambiano, mentre l'abilità vera dell'artista è sempre apprezzata. Considerato esclusivamente come artigiano, Hindemith è di un livello trascendentale. Certo, bisogna ammettere che la tecnica sola, senza il sostegno di idee convincenti, non basta; e Hindemith, negli ultimi anni, si rese spesso colpevole di un tipo di composizione alquanto meccanica. Ma nelle sue cose migliori si impose come forte creatore, che aveva qualcosa di positivo da offrire. La forza e la comunicativa di certe cose della *Kammermusik*, l'alta concezione della sinfonia ricavata dall'opera *Mathis der Maler*, l'agilità, impregnata di medievalismo, di *Der Schwanendreher*, il fascino dell'abile scrittura contrappuntistica di *Ludus Tonalis*: tutte queste cose riflettono un'arte e una visione che vivranno quando molte cose effimere oggi in circolazione saranno morte da un pezzo.

Harold C. Schonberg (da I GRANDI MUSICISTI, traduzione di Vittorio Di Giuro, ed. Mondadori, 1972)