

Storia e guida all'ascolto della Musica

Lezione di martedì 19 febbraio 2013

La musica in Francia e in Germania nel secondo Ottocento

Brani e testi

Hector Berlioz (1803-1869) e il teatro immaginario

Lettera a Humbert Ferrand

A Humbert Ferrand

Parigi, 16 aprile 1830

Mio caro amico,

da molto tempo non vi ho più scritto, ma ho anche atteso in vano la lettera che dovevate inviarmi per mezzo di Auguste al suo passaggio a Parigi; dopo l'ultima mia ho sopportato terribili raffiche, il mio vascello ha scricchiolato orribilmente, ma infine si è ripreso; al momento naviga passabilmente. Tremende verità, scoperte tali da non poterne dubitare, mi hanno messo sulla via di guarigione; e credo che sarà tanto completa quanto possa permetterlo la mia natura tenace. Ho appena terminato di sancire la mia risoluzione con un'opera che mi soddisfa completamente e di cui ecco il soggetto, che verrà esposto in un programma e distribuito in sala il giorno del concerto.

Episodio della vita d'un artista (grande sinfonia fantastica in cinque parti).

PRIMO PEZZO: doppio, formato da un breve adagio, seguito immediatamente da un allegro sviluppato (indeterminatezza delle passioni [vague des passions]; fantasticherie senza scopo; passione delirante con tutti i suoi accessi di tenerezza, gelosia, furore, timori, ecc., ecc.).

SECONDO PEZZO: Scena nei campi (adagio, pensieri d'amore e di speranza turbati da neri presentimenti).

TERZO PEZZO: Un ballo (musica brillante e travolgente).

QUARTO PEZZO: Marcia al supplizio (musica feroce, pomposa).

QUINTO PEZZO: Sogno di una notte di sabba.

Ecco come, amico mio, ho attualmente imbastito il mio romanzo, o piuttosto la mia storia, di cui non vi è difficile riconoscere l'eroe.

Io suppongo che un artista dotato d'una viva immaginazione, trovandosi in quello stato dell'anima che Chateaubriand ha così mirabilmente dipinto in René, veda per la prima volta una donna che realizza l'ideale di bellezza e d'incanti cui il suo cuore aspira da tanto tempo, e se ne innamori perdutamente. Per una singolare bizzarria, l'immagine di colei che ama non si presenta mai al suo spirito se non accompagnata da un pensiero musicale in cui egli trova un carattere di grazia e di nobiltà simile a quello che attribuisce all'oggetto amato. Questa doppia idea fissa lo perseguita senza posa: è questo il motivo del costante ricorrere, in tutti i brani della sinfonia, della melodia principale del primo allegro (n. 1).

Dopo mille agitazioni, egli concepisce qualche speranza; si crede amato. Un giorno, trovandosi in campagna, ascolta da lontano due pastori che si rimandano un ranz des vaches; questo duetto pastorale lo sprofonda in una deliziosa fantasticherie (n. 2). La melodia riappare per un istante tra i motivi dell'adagio.

Egli assiste a un ballo, ma il tumulto della festa non può distrarlo; la sua idea fissa viene ancora a turbarlo, e la melodia amata fa battere il suo cuore nel corso di un valzer brillante (n. 3).

In un accesso di disperazione, si avvelena con dell'oppio; ma, invece di ucciderlo, il narcotico gli procura un'orribile visione, durante la quale egli crede di aver ucciso colei che ama, di essere condannato a morte e di assistere alla propria esecuzione. Marcia al supplizio; immenso corteo di carnefici, di soldati, di popolo. Alla fine la melodia riappare ancora, come un ultimo pensiero d'amore, interrotta dal colpo fatale (n. 4).

Poi si vede circondato da una folla disgustosa di streghe, di diavoli, riuniti per festeggiare la notte del sabba. Essi chiamano lontano. Ecco che giunge la melodia, che finora è apparsa solo graziosa, ma che adesso è diventata un'aria da osteria, triviale, ignobile; l'oggetto amato viene al sabba per assistere al trasporto funebre della sua vittima. Ella non è più altro che una cortigiana degna di comparire in una simile orgia. La cerimonia comincia. Suonano le campane, tutto l'elemento infernale si prosterna, un coro canta la sequenza dei morti, il canto-piano (Dies irae), altri due cori lo ripetono parodiandolo in maniera burlesca; infine si scatena la ronda del sabba, e, al massimo del suo fragore, si mescola col Dies irae, e la visione finisce (n. 5).

Ecco, mio caro, il piano realizzato di questa immensa sinfonia. Ne ho appena scritta l'ultima nota. Se posso essere pronto il giorno di Pentecoste, il 30 maggio, darò un concerto alle Nouveautés, con un'orchestra di duecentoventi musicisti. Temo di non poter avere la copia delle parti. Attualmente sono come istupidito; il tremendo sforzo di pensiero che ha prodotto la mia opera ha stancato la mia immaginazione, e vorrei poter dormire e riposarmi continuamente. Ma se il cervello dorme, il cuore è sveglio, e sento ben viva la vostra mancanza. Amico mio, dunque non vi rivedrò?

Hector Berlioz (1803-1869)
Symphonie fantastique, op. 14

Épisode de la vie d'un artiste

Data di composizione, 1830

1. Rêveries, passions

Largo, Allegro agitato e appassionato assai

2. Un bal

Valse. Allegro non troppo

3. Scène aux champs

Adagio

4. Marche au supplice

Allegretto non troppo

5. Songe d'une nuit du Sabbat

- *Larghetto, Allegro*

- *Dies irae*

- *Ronde du Sabbat*

- *Dies irae et Ronde du Sabbat ensemble*

Hector Berlioz (1803-1869)

Roméo et Juliette

Symphonie dramatique

Data di composizione, 1839

Il parte, n. 1

Roméo seul. Tristesse. Bruits lointains de concert et de bal.

Grande Fête chez Capulet.

Andante malinconico e sostenuto - Allegro - Larghetto espressivo - Allegro

Il parte, n. 2

Nuit sereine. Le jardin de Capulet, silencieux et désert.

Les jeunes Capulets, sortant de la fête, passent chantant des réminiscences de la musique du bal. Scène d'amour.

Allegretto - Adagio - Allegro agitato - Adagio - Tempo I

Il parte, n. 3

La Reine Mab, ou fée des songes. Scherzo.

Prestissimo - Allegretto - Tempo I

Liszt e i neoteschi

Franz Liszt (1811-1886)

Dalle *Gesammelte Schriften von Franz Liszt herausgegeben von L. Ramann*,

Passo del saggio «**Berlioz und seine Harold-Symphonie**» (1855)

Nella letteratura oggi nessuno più contesta a Goethe e a Byron il diritto di aver fondato l'epopea filosofica e di averla introdotta come una narrazione di processi interiori, il cui germoglio era vivo in tutti i cuori di questa o quell'altra epoca e nazione come un comune fermento, e che ora, tradotto in una singola essenza, grazie all'esclusiva natura della sua condizione spirituale, è bastato a coniare un destino segnato dall'impronta del male. Nessuno ha più qualcosa da obiettare contro il fatto che quei grandi poeti scelsero come eroi delle nature eccezionali, paragonabili a quei leggendari alberi miracolosi i cui fiori, a seconda delle più o meno favorevoli condizioni esterne in cui vengono a trovarsi, ora portano in sé un acre veleno che agisce su essi stessi distruggendoli, ora si mutano in frutti paradisiaci il cui succo ravviva come gocce d'ambrosia le labbra più avvizzite. **E la musica dovrebbe essere inadatta a far parlare nella propria lingua tali nature? a esprimere il loro essere e il loro divenire? a descrivere la loro corsa verso la luce oppure verso l'abisso, l'erompere morboso o liberatorio delle loro energie, la salvezza o la dannazione della loro fine? Potrebbe forse far ciò in forma di dramma? Difficile. Poiché la letteratura stessa non può rappresentare sulla scena passioni il cui labirintico percorso dev'essere seguito nel vortice del passato dal principio alla fine. E l'interesse ch'esse destano s'indirizza assai più ai processi interiori che alle azioni rivolte al mondo esterno. Sarebbe allora la sinfonia specificamente musicale meglio adatta a esprimere una simile materia? Anche di ciò noi dubitiamo, perché risulterebbe spiacevole il contrasto fra lo stile indipendente di quella e lo stile imposto da un soggetto: uno stile cui verrebbe a mancare un'evidente e comprensibile ragion d'essere. Il compositore non potrebbe più trasportare la nostra fantasia nelle regioni di un ideale che sia patrimonio di tutta l'umanità, e riuscirebbe, senza un'adeguata indicazione della particolare strada da lui scelta, soltanto a confondere l'ascoltatore.**

È invece diverso s'egli ricorre a un programma. Con l'aiuto di questo egli spiega l'indirizzo delle sue idee e il punto di vista dal quale egli considera il soggetto,

Qui il compito del programma coincide con un'esigenza insopprimibile, che al tempo stesso ne giustifica l'ingresso nelle più alte sfere dell'arte. Non possiamo mettere in dubbio la capacità della musica di riprodurre caratteri simili a quelli disegnati dai massimi poeti della nostra età. Del resto essa con le sue intime connessioni con la letteratura, riallacciandosi e ispirandosi ad essa, è giunta al punto in cui tutto l'umano sentimento e pensiero e studio e poesia appaiono in prevalenza indirizzati a una profonda ricerca di quel che siano le sorgenti della nostra miseria e del nostro errore, al punto in cui noi vediamo tutte le altre arti a gara animate dall'esclusivo desiderio di esprimere ed appagare il gusto, i bisogni e le aspirazioni del tempo, sì che l'introduzione del programma nella sala da concerto è, secondo la nostra convinzione, altrettanto inevitabile di quella dello stile declamatorio nell'opera. Queste due tendenze, nonostante tutti gli impedimenti e gli ostacoli, serberanno la loro forza e si svilupperanno vittoriosamente. Esse son divenute irrinunciabili necessità di un aspetto della nostra vita sociale e della nostra educazione morale, e come tali prima o poi si apriranno la loro strada. Il costume di aggiungere un programma alle composizioni strumentali è già penetrato nel pubblico così profondamente che anche i musicisti si astengono dall'opporvi resistenza, e lo riguardano come una di quelle cose che non è più possibile cambiare, come quelli che in politica vengono detti faits accomplis [...].

Julius Reubke (1834-1858)

Grande sonata per organo in Do minore sul Salmo 94 (1856)

Grave—Larghetto	Dio che fai giustizia, o Signore, Dio che fai giustizia: mostrati! Alzati, giudice della terra, rendi la ricompensa ai superbi.
Allegro con fuoco	Fino a quando gli empi, Signore, fino a quando gli empi trionferanno? Uccidono la vedova e il forestiero, danno la morte agli orfani. Dicono: "Il Signore non vede, il Dio di Giacobbe non se ne cura".
Adagio	Se il Signore non fosse il mio aiuto, in breve io abiterei nel regno del silenzio. Quand'ero oppresso dall'angoscia, il tuo conforto mi ha consolato.
Allegro	Ma il Signore è la mia difesa, roccia del mio rifugio è il mio Dio; Egli ritorcerà contro di essi la loro malizia, per la loro perfidia li farà perire.

Brahms: il grande architetto

Johannes Brahms (1833-1897)

Variazioni su un tema di Joseph Haydn in si bemolle maggiore, Op.56a

Data di composizione, 1873

Chorale St. Antoni: Andante
Variazione I: Poco più animato
Variazione II: Più vivace
Variazione III: Con moto
Variazione IV: Andante con moto
Variazione V: Vivace
Variazione VI: Vivace
Variazione VII: Grazioso
Variazione VIII: Presto non troppo
Finale: Andante

Johannes Brahms (1833-1897)

Quartetto con pianoforte in sol minore op. 25

Data di composizione, 1861

4. Rondò alla zingarese

Eduard Hanslick (1825-1904)

Dal volume *Aus dem Concert-saal. Kritiken und Schilderungen*

Il bello musicale

Quando Franz Liszt, il più dotato virtuoso del nostro tempo, si fu stancato dei trionfi ottenuti con le composizioni altrui, cominciò a sbalordire il mondo con grandi opere di propria composizione. Colui che si sia assuefatto non solo all'attività intellettuale, ma anche a vedere tale attività coronata d'alloro, non può lasciare la pubblica arena: può solo sceglierne una diversa. Nel caso di Liszt, la sua intenzione era che il compositore dovesse mettere nell'ombra il virtuoso. Amici entusiasti e scrittori soccorrevoli annunciarono questa trasfigurazione come un fenomeno che avrebbe portato un vantaggio incommensurabile allo sviluppo dell'arte musicale. Sembra piuttosto che il mondo della musica abbia sofferto, con l'abdicazione del virtuoso, una perdita che difficilmente può essere compensata dal compositore che gli è succeduto.

Chi abbia attentamente osservato l'attività artistica di Liszt durante la sua lunga carriera di virtuoso può facilmente farsi un'idea del carattere delle sue nuove opere. Le sue composizioni per pianoforte sono concepite e condotte così mediocrementemente, che sì e no una fra tutte potrebbe aspirare a una durevole esistenza nella letteratura musicale. Una profonda conoscenza degli effetti pianistici e alcune idee interessanti sono le sole cose che si possano menzionare con lode. Con un virtuoso di genio tali attributi sono garantiti in partenza. Ben consapevole della sua scarsa facoltà inventiva, Liszt abitualmente elaborava melodie altrui in trascrizioni, fantasie etc. Tutte le sue opere più popolari appartengono a questa categoria. Quelle puramente originali consistono d'una mistura di banalità e di eccentricità, tollerabile solo quando è egli stesso a suonarle.

Ora, improvvisamente ha deciso di fare una sortita con grandi e profonde composizioni. Ha affrontato l'impresa con la sua consueta agilità mentale e con invidiabile energia. Troppo intelligente per non riconoscere le proprie più ovvie manchevolezze, ha scelto, per accostarsi alla musica, un angolo visuale dal quale essa, ispirata da idee esterne, impegna le facoltà comparative dell'intelletto e stimola fantasie pittoresche o poetiche. Così, quasi con un sol tratto di penna, ha tirato fuori nove sinfonie o, com'egli le chiama, 'poemi sinfonici', corredandoli di speciali programmi esplicativi. I titoli di questi poemi sono: *Ce qu'on entend sur la montagne*; *Tasso*; *Les Préludes*; *Orpheus*; *Mazeppa*; *Prometheus*; *Festklänge*; *Heroïde*; *Funèbre* e *Hungaria*. Se a ciò si aggiunge che attualmente sta lavorando alla trascrizione musicale dell'*Ideale* di Schiller, della *Divina commedia* di Dante, del *Faust* di Goethe e di altre simili bazzecole, bisogna riconoscere che le sue aspirazioni sono ben alte. Egli immagina che la sua musica, a furia d'archi e di fiati, sia capace di rappresentare i fatti più grandiosi del mito e della storia, i pensieri più profondi della mente umana. **Un musicista non può fare a meno di trovare questo metodo rischioso, perché in base ad esso l'invenzione musicale diventa un alcunché di solamente riflesso. Il primo posto è preso dalla materia poetica, e la musica è una sorta di annotazione marginale brillantemente illustrata.**

Anche assumendo che la musica descrittiva sia, come tale, giustificabile, c'è tuttavia una grande differenza fra i soggetti ch'essa di volta in volta si sceglie. In *Calma di mare e felice viaggio*, nel *Sogno d'una notte d'estate*, nel programma della *Sinfonia 'pastorale'* e in altri simili pezzi, le allusioni musicali sono così spontanee che nessuno potrà fraintenderle. Ma un *Mazeppa* è assolutamente antimusicale; un *Prometheus* è talmente lontano da un qualsiasi riferimento musicale, che il semplice fatto d'associare simili titoli con sinfonie può creare soltanto l'impressione d'una fanfaronata.

È appena necessario sollevare qui la questione se la musica a programma possa o no essere giustificata. Nessuno ormai è così ristretto di mente da negare al compositore gli stimoli poetici che possono essergli offerti da riferimenti a temi esteriori. La musica certo non sarà mai capace di esprimere un qualsiasi oggetto definito, o di rappresentarne le caratteristiche essenziali in modo che le si possano riconoscere senza un titolo; ma da quell'oggetto può prendere il fondamentale atteggiamento espressivo, e, dato il titolo, può fornire un'allusione, se non una rappresentazione grafica. **Il requisito indispensabile è che la musica sia basata su leggi proprie e rimanga specificamente musica, producendo così, anche senza programma, un'impressione chiara e indipendente. L'obiezione principale che dev'esser sollevata contro Liszt è ch'egli ha imposto ai soggetti delle sue sinfonie un compito assai più ambizioso, ed arbitrario: cioè, o di colmare il vuoto lasciato dall'assenza d'un contenuto musicale, oppure di giustificare l'atrocità di quel contenuto così com'è.**

I 'poemi sinfonici' sono stampati con prefazioni esplicative di Liszt, redatte in uno stile sentimentale orribilmente enfatico che ricorda quello di Richard Wagner. Proprio come queste prefazioni, che forniscono spiegazioni simili a quelle d'un programma di balletto per una danza sorda e muta, la dichiarazione stampata in cima a tutte le partiture di Liszt getta una luce rivelatrice sulla falsità del suo metodo. «Nonostante mi sia sforzato — essa suona — di chiarire le mie intenzioni con istruzioni precise, non posso negare che molte idee, anche le più essenziali, non possono esser messe sulla carta». Lascio al lettore musicalmente educato la decisione se si possa ancora parlare di composizioni musicali, nel momento in cui si riconosce che le 'idee più essenziali' non possono essere espresse con le note. Direttori ed esecutori devono esser dotati di qualità divinatorie, e naturalmente anche l'uditorio.

Ci si doveva aspettare che le composizioni di Liszt sarebbero state nuove soltanto in superficie. Così, i suoi poemi sinfonici stanno a un dipresso a mezza strada fra le grandi ouvertures di Mendelssohn e la sinfonia convenzionale in quattro movimenti. Egli fa in modo che le tre o quattro parti distinte che formano i suoi poemi sinfonici trapassino inavvertitamente l'una nell'altra, sì che l'insieme risulta eseguito come un'unità manifestamente ininterrotta. Ciò non impedisce che le parti costituenti siano artificialmente montate, o ridotte a mosaico, oppure caoticamente mescolate. La sinfonia in un movimento potrebbe avere comunque un futuro, se coltivata da un autentico talento musicale. Pezzi orchestrali di formato intermedio sono necessari per il repertorio delle sale da concerto, e tutti i 'poemi' di Liszt sono deliberatamente corti.

Da un punto di vista puramente musicale la più lucida e gradevole di queste dissertazioni in musica di Liszt è *Les Préludes*. E anche in questo caso si tratta di musica aggiunta a un programma già bell'e fatto, con un atto puramente cerebrale. Non si trova nemmeno un tema che possa esser chiamato originale o profondo; al contrario vi son tracce di banalità sia nei passi patetici che in quelli sentimentali. **Ancor meno si trova in questi vagabondaggi poetici lo sviluppo tematico che si richiede in ogni composizione di ampia mole. Lo sforzo ambizioso di suscitare sorpresa ogni momento con un'idea nuova e ingegnosa desta un senso d'irrequietezza che sa di dilettantismo.**

Ciò nonostante l'ascoltatore può trovare stimolante *Les Préludes*. C'è in questo pezzo una viva sensibilità per il raggruppamento dei colori timbrici, come per esempio nella strumentazione del tema, alquanto comune, in mi maggiore, ampiamente disegnato dai quattro corni e dalle viole divise, e luminosamente accompagnato da accordi dei violini e dell'arpa [...].

Per quanto riguarda il principale argomento della critica, resta tuttavia il fatto che le qualità che in Liszt attraggono il pubblico e destano l'interesse del musicista non sgorgano dalla pura fonte della musica: sono distillate artificialmente. In Liszt, la creazione musicale non scorre libera e originale, ma è forzata. Chiunque abbia riflettuto intorno alla musica sa che un uomo intelligente, dotato di fantasia, e che si sia completamente impadronito delle forme esterne della tecnica musicale, non è necessariamente un compositore creativo. Se un poeta come Victor Hugo possedesse una dottrina musicale completa e fosse torturato dal desiderio di comporre, il risultato sarebbe qualcosa di simile a un 'poema sinfonico'. Ci sarebbero in abbondanza intelligenza, poesia, immaginazione, ma non sostanza musicale.

Liszt appartiene a quei temperamenti ingegnosi ma aridi che scambiano il desiderio per vocazione. Se un capriccio gli suggerisse di scrivere tragedie, probabilmente riuscirebbe a farlo con intelligenza, ma a nessuno verrebbe in mente di paragonarlo a Shakespeare tranne, forse, a qualcuno di quei lacchè letterari che Macaulay chiama 'una fase intermedia fra l'uomo e il babbuino', e che, sfortunatamente, sono sempre fra noi. Solo coloro che non conoscono le opere di Berlioz o di Richard Wagner potrebbero prendere Liszt per uno scopritore o un riformatore musicale. Sono essi i modelli, e difficilmente si potrebbe trovare in questi lavori un effetto che non sia stato anticipato da alcunché di simile in quelli. Dove il buono e il cattivo sono così evidenti come nei poemi sinfonici di Liszt, non è difficile fare un bilancio artistico. L'interesse comunemente destato da certi intelligenti dettagli, dalla brillante abilità tecnica, dall'energia con la quale vien perseguito uno speciale principio assicura ad essi un rango più alto di quello che spetta alla gran quantità di opere scolastiche la cui elaborazione risulta corretta ma ugualmente insufficiente e priva d'intelligenza; il che val quanto dire che le sue opere son preferibili a quelle dei suoi numerosi colleghi pianisti.

Ma prendere questa posizione relativa come assoluta, e presentare le sinfonie di Liszt come creazioni musicali artistiche, come capolavori, o come il punto d'avvio di un rinnovamento della musica, è possibile solo se si mette da parte preliminarmente, e una volta per tutte, ogni concezione di una musica puramente strumentale e ogni ricordo di Haydn, Mozart, Beethoven e Mendelssohn.

La Francia nel secondo Ottocento: accademici e wagneriani

César Franck (1822-1890)

Sonata in la maggiore per violino e pianoforte

Data di composizione, 1886

3. Recitativo

4. Allegretto poco mosso

Camille Saint-Saëns (1835-1921)

Concerto per violoncello e orchestra n. 1 in la minore op. 33

Data di composizione, 1873

1. Allegro non troppo

2. Allegretto con moto

3. Allegro non troppo

Camille Saint-Saëns (1835-1921)

Carnaval des Animaux

Grande fantaisie zoologique

Data di composizione, 1886

13. Le Cygne

Paul Dukas (1865-1935)

L'Apprenti Sorcier

Scherzo sinfonico da Goethe

Data di composizione, 1897