

Storia e guida all'ascolto della musica  
Lezione di martedì 27 gennaio 2015

Parigi, Decadentismo e wagnerismo

César Franck (1822-1890)

Premier Choral - Data di composizione 1890

Frammento 1 (corale)

First system of musical notation for the piano accompaniment of the first fragment. It consists of a treble staff and a bass staff. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 3/4. The music features a melodic line in the right hand and a harmonic accompaniment in the left hand. Dynamics include *cresc.* and *dim.*

Second system of musical notation for the piano accompaniment. It continues the melodic and harmonic development from the first system. A *cresc.* dynamic is present.

Third system of musical notation for the piano accompaniment. It concludes the first fragment with a *pp* dynamic marking.

Frammento 2

Second system of musical notation for the second fragment, labeled 'RECIT'. It features a vocal line for 'RECIT' and a piano accompaniment for 'POSITIF CHOIR'. The key signature is G major and the time signature is 3/4. The piano part includes a *p* dynamic marking.

Sovrapposizione dei due frammenti

Third system of musical notation for the superposition of the two fragments. It features a piano accompaniment with a treble and bass staff. The key signature is G major and the time signature is 3/4. The music includes a *Poco rall. e dim.* marking, followed by *a Tempo*. A *G.O.* marking is present.

Fourth system of musical notation for the superposition of the two fragments. It features a piano accompaniment with a treble and bass staff. The key signature is G major and the time signature is 3/4. The music includes a *G.O.* marking. A vocal line is shown with fingerings: 5, 4, 3, 2, 1, 2, 1.

**César Franck (1822-1890)**

Sonata per violino e pianoforte - Data di composizione 1886



**Camille Saint-Saëns (1835-1821)**

Concerto per violoncello in la minore n. 1 op. 33 - Data di composizione 1873

**Emmanuel Chabrier (1841-1894)**

España - Data di composizione 1883

**Gabriel Fauré (1845-1824)**

Da "La Bonne Chanson", op. 61: L'hiver a cessé (Paul Verlaine) - Data di composizione 1893

<p>L'hiver a cessé : la lumière est tiède Et danse, du sol au firmament clair. Il faut que le cœur le plus triste cède À l'immense joie éparse dans l'air.</p> <p>Même ce Paris maussade et malade Semble faire accueil aux jeunes soleils Et comme pour une immense accolade Tend les mille bras de ses toits vermeils.</p> <p>J'ai depuis un an le printemps dans l'âme Et le vert retour du doux floral, Ainsi qu'une flamme entoure une flamme, Met de l'idéal sur mon idéal.</p>	<p>Le ciel bleu prolonge, exhausse et couronne L'immuable azur où rit mon amour. La saison est belle et ma part est bonne Et tous mes espoirs ont enfin leur tour.</p> <p>Que vienne l'été! que viennent encore L'automne et l'hiver! Et chaque saison Me sera charmante, ô Toi que décore Cette fantaisie et cette raison!</p>
---	---

**Gabriel Fauré (1845-1924)**

Requiem - Data di composizione 1893

**Ernest Chausson (1855-1899)**

Quartetto in do minore op. 35 - Data di composizione 1899

**Vincent d'Indy (1851-1931)**

Quartetto n. 3 op. 96 - Data di composizione 1930

**Albert Roussel (1869-1937)**

Quartetto in re maggiore op. 45 - Data di composizione 1932

*Ecco un articolo del compositore Camille Saint-Saëns, ch'egli inserì in un volume di "note e ricordi" prevalentemente musicali. L'infilita di luoghi comuni sul progresso tecnico-scientifico testimonia con grande chiarezza i termini della mentalità "positivista" a cui alcuni intellettuali dichiaravano di appartenere; si noti però come, poco prima della guerra mondiale, s'insinuò inquietante l'ombra del "crollo" e delle "rovine". (Da Camille Saint-Saëns, "École buissonnière", Pierre Lafitte Paris, s.d. [ma 1912], pp. 311-318).*

Era ieri.

La Terra era così vasta che si diveniva un eroe quando se ne era fatto un giro. Erano eroi, in effetti, quelli che, partendo, erano così poco sicuri di ritornare! [...] Le grandi traversate esigevano lunghi mesi [...]. Per andare in India o in Cina occorreva aggirare l'enorme continente dell'Africa [...]. Per terra i viaggi erano così faticosi che la paura ne sussiste ancora nelle persone che temono di lasciare il loro domicilio abituale e non capiscono come altri abbiano il coraggio, l'inverno, di andare a cercare il sole, l'estate di visitare posti ameni, dal momento che alla nostra epoca gli spostamenti sono così facili. [...] Le lettere non arrivavano velocemente a destinazione. [...] Il telegrafo era ancora parente prossimo di quello con cui Agamennone informò Clitennestra della presa di Troia. [...] In quel tempo la notte era proprio notte, perché i mezzi per dissipare le tenebre non ci riuscivano quasi per niente [...]. Un giorno un uomo d'ingegno si accorse che il vapore acqueo che esce da un pentolone contiene una forza prodigiosa; egli se ne serve per far muovere delle ruote simili a quelle dei mulini, ma il cui ruolo sarà l'inverso, perché qui sono le ruote che agiranno sull'acqua; le si metterà ai fianchi delle navi, e se ne infischieranno del vento e della bonaccia; partiranno alla conquista del mondo. [...] Dopo i battelli, furono le vetture che camminarono per mezzo del vapore compresso [...]. Non era sufficiente aver vinto la distanza per terra e per mare: era necessario vincere la notte. Si scoprì, estratto dal petrolio, il gas d'illuminazione [...] Poi la fata Elettricità è venuta, e il "pieno giorno" ha perduto il suo splendore [...]. Nel frattempo delle fiamme di petrolio erano uscite dalla terra, espandendo la luce, la forza motrice; grazie a questo liquido miracoloso non è solo su binari di ferro, è dappertutto, nelle città, sulle strade, che i carri si lanciano a velocità vertiginose! Come il tempio di Dagone, questo palazzo poggia su due colonne: il petrolio e il ferro. [...] Abbiamo petrolio per molto tempo, e da qui al momento in cui la provvista sarà esaurita, si può sperare che troveremo qualche altra fonte di forza sconosciuta. Il solo vero timore è quello del costo della mano d'opera: se i minatori dovessero esigere un salario troppo elevato, sarebbe la paralisi per ogni industria. Ma un pericolo molto più terribile ci minaccia! La nostra età è davvero l'età del ferro. Tutto si fa con il ferro [...] Il consumo di ferro, che non raggiungeva il milione di tonnellate all'inizio dell'Ottocento, era di cinque milioni di tonnellate nel 1850 ed attualmente è di sessanta milioni di tonnellate all'anno. Questo aumento progressivo non è regolare; va accelerando ogni giorno, e i giacimenti di minerale si esauriscono. Secondo alcuni economisti, se questa accelerazione di consumo continua — come è probabile — mancheremo di ferro entro sessant'anni. Prima di quella data, divenendo raro, il prezioso metallo si alzerà di prezzo e sarà inutilizzabile. Non c'è un minuto da perdere! Che gli esperti si mettano all'opera! che cerchino nelle leghe di metalli sconosciuti qualcosa che rimpiazzi il ferro. Se non troveranno nulla, la nostra civiltà è perduta. Non sarebbe la prima civiltà che, dopo aver conosciuto la potenza e lo splendore, dopo aver stupito il mondo e esser sembrata indistruttibile, sarebbe crollata lasciando soltanto rovine...

*Il brano seguente appartiene al capitolo XV di "À rebours" di Joris-Karl Huysmans, il libro che, uscito nel 1884, ha più di ogni altro rappresentato nel suo protagonista Des Esseintes l'aspetto estetizzante della cultura fin de siècle: l'odio per le masse, l'aristocraticità assoluta delle sensazioni e delle esperienze. Le pagine scelte riguardano le predilezioni musicali del protagonista: si notino i valori di raffinatezza estetizzante che vengono attribuiti al "canto piano", il disgusto verso la musica italiana, la singolare predilezione per la musica cameristica di Schumann e di Schubert. Di Wagner si dice molto poco («prodigioso»), poiché si dà per scontata l'assoluta eccellenza della sua arte, purché goduta nel tempio di Bayreuth ed in esecuzioni integrali. (Trad. it. di Giampiero Posani, in Joris-Karl Huysmans, Controcorrente, Einaudi, Torino 1989, pp. 172-176).*

#### Capitolo quindicesimo

[...]

Allora sentì il suo cervello delirante portato via in onde musicali, rotolato nei vortici mistici della sua infanzia. I canti appresi presso i gesuiti riapparvero, evocando da soli il pensionato, la cappella in cui avevano risuonato, ripercuotendo le loro allucinazioni agli organi olfattivi e visivi, velandoli di fumo d'incenso e di tenebre irradiate da bagliori di vetrate, sotto alti archi.

Presso i Padri le cerimonie religiose si praticavano in gran pompa; un eccellente organista e una notevole cantoria facevano di questi esercizi spirituali una delizia artistica giovevole al culto.

L'organista era innamorato dei vecchi maestri e, nei giorni festivi, celebrava messe di Palestrina e d'Orlando Lasso, salmi di Marcello, oratorii di Flaendel, mottetti di Sebastiano Bach; preferiva eseguire piuttosto che le molli e facili compilazioni del padre Lambillotte, così in favore presso i preti, «Laudi spirituali» del secolo XVI la cui sacerdotale bellezza aveva più volte attirato Des Esseintes.

Ma egli aveva soprattutto provato ineffabili gioie nell'ascoltare il canto piano che l'organista aveva mantenuto a dispetto delle idee nuove. Questa forma ora considerata come una forma caduca e gotica della liturgia cristiana, come una curiosità archeologica, come una reliquia degli antichi tempi, era il verbo dell'antica Chiesa, l'anima del Medioevo; era la preghiera eterna cantata, modulata secondo gli slanci dell'anima, l'inno permanente lanciato da secoli verso l'Altissimo.

Questa melodia tradizionale era la sola che, con il suo potente unisono, le sue armonie solenni e massicce come pietre da taglio, potesse accoppiarsi alle vecchie basiliche e riempire le volte romaniche di cui sembrava l'emanazione e la voce stessa.

Quante volte Des Esseintes era stato afferrato e curvato da un irresistibile soffio, quando il *Christus factus est* del canto gregoriano si innalzava nella navata i cui pilastri tremavano fra le mobili nuvole degli incensieri, o quando il falsobordone del *Deprofundis* gemeva, lugubre come un singhiozzo contenuto, straziante come un appello disperato dell'umanità che piangesse il suo destino mortale, che implorasse la misericordia commossa del suo Salvatore!

In confronto a questo canto magnifico, creato dal genio della Chiesa, impersonale, anonimo come l'organo stesso il cui inventore è sconosciuto, ogni musica religiosa gli sembrava profana. In fondo, in tutte le opere di Jommelli e di Porpora, di Carissimi e di Durante, nelle più mirabili concezioni di Haendel e di Bach, non c'era più la rinuncia a un successo pubblico, il sacrificio di un effetto d'arte, l'abdicazione di un orgoglio umano che si ascolta pregare; tutt'al più, con le imponenti messe di Lesueur celebrate a Saint-Roch, lo stile religioso si affermava, grave e augusto, ravvicinandosi dal punto di vista dell'aspra nudità, all'austera maestà del vecchio canto piano. Dopo di allora, assolutamente nauseato dai pretesti di *Stabat* immaginati dai Pergolesi e dai Rossini, da tutta quell'intrusione di arte mondana nell'arte liturgica, Des Esseintes si era tenuto lontano da quelle opere equivoche tollerate dall' indulgenza della Chiesa.

D'altra parte, quella debolezza consentita per desiderio di incassi e sotto una fallace apparenza di attrattiva per i fedeli, era presto sfociata in canti presi da opere italiane, in abiette cavatine, in indecenti quadriglie, eseguite a grande orchestra nelle chiese stesse trasformate in boudoir, abbandonate agli istrioni dei teatri che bramavano nel sottotetto, mentre in basso le donne combattevano a colpi di vesti eleganti e andavano in estasi agli strilli dei guitti le cui impure voci profanavano i suoni sacri dell'organo!

Da anni si era ostinatamente rifiutato di prendere parte a quei pii festini, restando fedele ai suoi ricordi d'infanzia, rimpiangendo perfino di aver ascoltato qualche *Te Deum* inventato da grandi maestri, poiché ricordava quel mirabile *Te Deum* del canto piano, quell'inno così semplice, così grandioso, composto da un santo qualsiasi, un Sant'Ambrogio o un Sant'Ilario, che, in mancanza delle risorse complicate di un'orchestra, in mancanza della meccanica musicale della scienza moderna, rivelava una fede ardente, una delirante esultanza, sfuggite dall'anima dell'umanità tutta intera, in accenti penetrati, convinti, quasi celesti!

D'altra parte le idee di Des Esseintes sulla musica erano in flagrante contraddizione con le teorie che professava sulle altre arti. In fatto di musica religiosa, non approvava veramente se non la musica monastica del Medioevo, quella musica emaciata che agiva istintivamente sui suoi nervi, come certe pagine dell'antica latinità cristiana; inoltre, lo confessava egli stesso, era incapace di capire le astuzie che i maestri contemporanei potevano aver introdotto nell'arte cattolica; anzitutto non aveva studiato la musica con la stessa passione che l'aveva portato verso la pittura e verso le lettere. Suonava il piano come il primo venuto, era, dopo lunghe letture stentate, pressappoco capace di decifrare male una partitura, ma ignorava l'armonia, la tecnica necessaria per afferrare veramente una sfumatura, per apprezzare una finezza, per gustare con piena conoscenza di causa una ricercatezza.

D'altronde la musica profana è un'arte di promiscuità quando non la si può leggere da soli in casa propria come si legge un libro; per degustarla sarebbe stato necessario mischiarsi a quell'invariabile pubblico che rigurgita nei teatri e che pone l'assedio a quel «Cirque d'Hiver» dove, sotto un sole di striscio, in un'atmosfera da lavatoio, si vede un uomo dall'aspetto di carpentiere che sbatte per aria una salsa verde e massacra episodi dissalati di Wagner, con immensa gioia di una folla incosciente!

Non aveva avuto il coraggio di immergersi in quel bagno di moltitudine per andare ad ascoltare della musica di Berlioz, sebbene alcuni suoi frammenti l'avessero soggiogato per le loro esaltazioni appassionate e le loro fughe balzanti, e sapeva con competenza che non c'era una scena, neppure una frase di un'opera del prodigioso Wagner che potesse essere impunemente staccata dal suo insieme.

I brani, ritagliati e serviti sul piatto di un concerto, perdevano ogni significato, restavano privi di senso, poiché, come capitoli che si completano gli uni con gli altri e concorrono tutti alla stessa conclusione, allo stesso scopo, le sue melodie gli servivano a disegnare il carattere dei suoi personaggi, a incarnare i loro pensieri, a esprimere i loro impulsi, visibili o segreti, e i loro ingegnosi e persistenti ritorni erano comprensibili solo per gli ascoltatori che seguivano l'argomento fin dalla sua esposizione e vedevano a poco a poco i personaggi precisarsi e svilupparsi in un ambiente da cui non si potevano togliere senza vederli deperire, come rami recisi da un albero.

Ora Des Esseintes pensava che in quella turba di melomani che si estasiavano la domenica sui sedili, venti appena conoscevano la partitura che si stava massacrando, quando le maschere acconsentivano a tacere per permettere di ascoltare l'orchestra.

Considerando poi che l'intelligente patriottismo vietava a un teatro francese di rappresentare un'opera di Wagner, ai curiosi che ignorano gli arcani della musica e non possono o non vogliono recarsi a Bayreuth non restava altro che rimanersene a casa, ed era appunto questo il ragionevole partito che egli aveva saputo prendere.

D'altra parte la musica più pubblica, più facile e i brani indipendenti delle vecchie opere non lo attraevano molto; i volgari gorgheggi di Auber e di Boieldieu, di Adam e di Flotow e i luoghi comuni di retorica professati dagli Ambroise

Thomas e dai Bazin gli ripugnava al pari delle leziosaggini antiche e delle grazie plebee degli italiani. Si era dunque risolutamente allontanato dall'arte musicale, e, da anni che durava la sua astensione, ricordava con piacere solo certe sedute di musica da camera in cui aveva ascoltato del Beethoven e soprattutto dello Schumann e dello Schubert che avevano scosso i suoi nervi come i più intimi e i più tormentati poemi di Edgar Poe.

Certe parti per violoncello di Schumann l'avevano positivamente lasciato ansante e strangolato dal soffocante bolo dell'isteria; ma erano soprattutto dei Lieder di Schubert che l'avevano sollevato, gettato fuori di sé, poi prostrato come dopo una dispersione di fluido nervoso, dopo un'orgia mistica dell'anima.

Quella musica gli entrava fremendo fin nelle ossa e ricacciava un'infinità di sofferenze dimenticate, di antico spleen, nel cuore stupito di contenere tante miserie confuse e tanti dolori vaghi. Quella musica di desolazione, gridando dal più profondo dell'essere, lo terrificava affascinandolo. Non era mai riuscito a ripetersi i Lamenti della fanciulla senza che lacrime nervose gli salissero agli occhi, poiché c'era in quel lamento qualche cosa di più di uno strazio, qualche cosa di strappato che gli scavava le viscere, qualche cosa come la fine di un amore in un paesaggio triste.

E ogni volta che gli tornavano alle labbra, quegli squisiti e funebri lamenti evocavano per lui un luogo di periferia, un luogo avaro, muto, dove, senza rumore, in lontananza, file di persone, stremate dalla vita, si perdevano, curvate in due, nel crepuscolo, mentre pieno di amarezze, colmo di disgusto, si sentiva solo nella natura desolata, assolutamente solo, abbattuto da un'indicibile malinconia, da un'ostinata angoscia la cui misteriosa intensità escludeva ogni consolazione, ogni pietà, ogni riposo. Come un suono di campana a morto, quel canto disperato lo ossessionava, ora che era coricato, annientato dalla febbre e agitato da un'ansietà tanto più implacabile in quanto non ne discerneva più la causa. Finiva con il lasciarsi andare alla deriva, travolto dal torrente di angosce che versava quella musica improvvisamente arginata, per un minuto, dal canto dei salmi che si innalzava, su di un tono lento e basso, nella sua testa le cui tempie straziate gli sembravano colpite da battagli di campane.