

ALMA MATER STUDIORUM - UNIVERSITÀ DI BOLOGNA
Dottorato di ricerca in Musicologia e Beni musicali
XXV Ciclo

Settore Concorsuale di afferenza: 10/CI
Settore Scientifico-disciplinare: L-ART/07

*Formazione e pratica
del pensiero orchestrale di Hector Berlioz
Caratteri poetici e strategie del suono*

Presentata da: Paolo Valenti

Coordinatore:
prof. Cesarino Ruini

Relatori:
prof. Maurizio Giani

Correlatori:
prof. Loris Azzaroni
prof. Jean-Pierre Bartoli

Esame finale anno 2014

Indice

Abbreviazioni utilizzate [5]

Ringraziamenti [7]

Introduzione [9]

Parte I. Formazione del pensiero orchestrale di Berlioz

Capitolo 1. Berlioz e le scienze esatte

- a. La Francia di Berlioz [14]
- b. Medicina, fisiologia, frenologia [17]
- c. L'insegnamento della medicina in Francia fino al 1822 [24]
- d. La fisica: Gay-Lussac, Thénard, Biot e « Le violon de Savart » [26]
- e. Conclusione al cap. 4: la preparazione di Berlioz [33]

Capitolo 2. Berlioz, i suoi insegnanti, i suoi modelli musicali

- a. Berlioz prima di Parigi e la questione dei suoi insegnanti [40]
- b. Le Sueur [45]
- c. Reicha [53]
- d. Una breve conclusione [65]
- e. I modelli musicali di Berlioz [68]

Capitolo 3. Berlioz e i suoi contemporanei

- a. Una considerazione metodologica [77]
- b. Un ragionamento al negativo: l'orchestra di Grétry [82]
- c. Deldevez: un'ouverture [88]
- d. Meyerbeer, *Les Huguenots* [95]
- e. Halévy, *Le Shérif* e *La Reine de Chypre* [98]
- f. Rossini, *Guillaume Tell* [107]

Capitolo 4. La trattatistica [115]

- a. Francœur e Choron [116]
- b. Momigny [123]

- c. Fétis [130]
- d. Kastner [135]
- e. Il *Grand Traité* di Berlioz: « Instrumentation » e « Orchestration » [144]
Annesso al cap. – lista parziale dei trattati citati in Kastner [157]

Parte II. Pratica del pensiero orchestrale di Berlioz

Capitolo 5. Questioni generali I

- a. L'orchestrazione come arbitrio [160]
- b. Omogeneità e distinzione [167]
- c. Raddoppi e associazioni [175]
- d. «Réunion des thèmes» [178]
- e. Effetto [182]
- f. La questione degli autoimprestiti [191]

Capitolo 6. Alcune considerazioni

- a. Come il suono articola la forma [196]
- b. Come il suono organizza il tempo [200]
- c. Come il suono definisce lo spazio [208]

Capitolo 7. Questioni generali II

- a. Gigantismo e intimismo [212]
- b. Procedimenti di spazializzazione e « Musique architecturale » [218]
- c. L'orchestra di Berlioz: una riflessione sugli organici e sulla fattura degli strumenti, con una nota su Sax [225]

Capitolo 8. Conclusioni

Lo stile orchestrale di Berlioz: istinto e rigore, continuità e rinnovamento.
[237]

Bibliografia [251]

Abbreviazioni utilizzate

ATC: Berlioz, Hector, *A travers chants*.

CG: Berlioz, Hector, *Correspondance générale*.

CM: Berlioz, Hector, *Critique musicale*.

DB: *Dictionnaire Berlioz*

GT: Berlioz, Hector, *Grand Traité d'instrumentation et orchestration modernes*.

JD: «Journal des Débats»

LGM: Berlioz, Hector, *Les grotesques de la musique*.

LSO: Berlioz, Hector, *Les soirées de l'orchestre*.

Mém.: Berlioz, Hector, *Mémoires*.

RGMP: «Revue et Gazette musicale de Paris»

Ringraziamenti

Desidero ringraziare tutti i membri del Collegio dottorale del Dottorato di ricerca in Musicologia e Beni musicali per l'attenzione e la pazienza con cui hanno seguito il mio lavoro: un grazie all'attuale coordinatore, prof. Cesarino Ruini e al suo predecessore, prof. Marco Beghelli. Un ringraziamento speciale va certamente ai relatori interni, prof. Maurizio Giani e prof. Loris Azzaroni, per i loro preziosi consigli e il sostegno costante. Grazie al personale della Biblioteca di Musica e Spettacolo dell'attuale Dipartimento delle Arti, con un pensiero particolare per Angela Capelli e Maria Grazia Cupini.

Un grazie a tutti i colleghi di dottorato, nei quali ho trovato amicizia e vicinanza.

Un grazie sentito al prof. Jean-Pierre Bartoli, che ha saputo con gentilezza e acute osservazioni guidare i miei passi in un ambito vasto come la ricerca berlioziana; grazie anche per i contatti che mi ha fornito con eminenti studiosi. Grazie dunque per la loro disponibilità e per le parole che hanno voluto scambiare con me anche a Peter Bloom, Julian Rushton, Alban Ramaut, Cécile Reynaud.

Grazie al personale del Département de la musique della Bibliothèque nationale de France, in particolare alla direttrice, Elizabeth Giuliani.

Grazie anche a chi, a diverso titolo, ha segnato i diversi momenti trascorsi in territorio francese: Massimo Maria Crema, Barbara Nestola, Paolo Zanzu, Eleonora Andreis, Agnès Dumas, Jérôme Trinssoutrop, Charlotte Lorant, Gabriel Jones, Grégoire Caux, Louise Bernard de Raymond, Herbert Schneider, Leslie Wright, Beverly Wilcocks, Margaret Butler, Hervé Audéon, Claire Ryckmans.

Ci sono poi le persone della vita, che sostengono il musicologo alle prese con questioni che esse non comprendono appieno o addirittura non comprendono affatto. Un ringraziamento va dunque a mio padre e mio fratello, che con concretezza hanno da sempre sostenuto il mio percorso di studi. Ci sono le amiche e gli amici che hanno alleviato più di un momento difficile: un pensiero per Laura Fiorentini, Marina Cocchi, Francesca Bragagnolo, Isotta Cossu.

Grazie di cuore a Elisabetta Pasquini, Anna Quaranta, Monica Foggia, Valentina Grande, Myriam Pilutti Namer, Jacopo Doti, Marco Beghelli,

Tommaso Maggiolo per la loro preziosa vicinanza. Un pensiero per Alice Bragato, stimata collega e amica, con cui ho condiviso una parte sostanziosa del mio soggiorno parigino.

Grazie a Francesco Fantuzzi, amico fraterno che sa di musica più di me, per l'incrollabile affetto di cui mi onora. La discrezione, l'ironia e l'eleganza con cui attraversa la vita hanno spesso ridato un ritmo ai miei passi: grazie, *Nimrod*.

Grazie a Franca Aquilini, affinità elettiva e invidiato modello di equilibrio fra tenerezza e rigore: la sua dignità e il suo incessante stimolo a riflettere mi hanno reso migliore di me.

Grazie a Linda Cimardi che, non paga di avermi collega nel dottorato, ha avuto la bontà di essermi amica, e amica oltre il lecito generosa. Con lei ho condiviso momenti professionali e umani importanti; è una di quelle persone in grado di dare alla vita e al lavoro una inattesa qualità: grazie per aver creduto nelle mie capacità e in questo lavoro più di quanto non l'abbia fatto io.

Grazie a Sara Bardelli, il cui affetto è un porto che non conosce tempeste. Con lei ci sono Oriana, Ostalvia, Iva, Piero, Franco, Riccardo: sono loro la famiglia che, se non avessi avuto la mia, avrei scelto per crescere.

Alla più sublime delle mie donne, infine, va il mio ringraziamento, postumo no, bensì attualissimo e vivo, nonostante i vent'anni di silenzio che ci separano, perché è solo la forza del suo esempio che mi ha sempre spinto avanti ogni volta che resistere sembrava impossibile e le ginocchia si piegavano.

Sebbene sia piccola cosa, quel che segue è quanto di più grande io abbia mai concepito in vita mia, e dedico dunque queste pagine a lei,

a mia madre, *in memoria*.

Paolo Valenti

Castiglione del Lago, luglio 2014.

Introduzione

Le celebrazioni per il bicentenario della nascita di Berlioz, caduto nel 2003, hanno costituito un momento fondamentale nella vicenda critica del compositore francese. In quell'anno si è infatti conclusa l'edizione dell'epistolario di Berlioz, in otto volumi. Appena tre anni dopo, si è invece assistito all'apparizione degli ultimi volumi, su ventisei complessivi, della *New Berlioz Edition*, la monumentale edizione critica pubblicata da Bärenreiter a partire dal 1965 (cioè nelle immediate vicinanze del 1969, anno del primo centenario della morte del compositore).

Particolarmente fra i due centenari citati, si è assistito alla pubblicazione di una messe di studi su tutti gli aspetti della sfaccettata produzione berlioziana: senza trascurare importanti contributi precedenti e successivi, è realmente fra il 1969 e il 2003 che si collocano il fiorire e il compiersi di un'esplorazione ricca, vivace ed esaustiva del lascito del compositore francese. La coincidenza fra la chiusura dei due progetti editoriali sopra citati e il bicentenario, non è ovviamente casuale e sembra, quasi simbolicamente, aver consegnato ai posteri un'immagine di Berlioz definitiva. Resta solo da completare l'edizione della critica musicale, è vero, ma una parte non trascurabile delle fonti originali è ormai disponibile in rete.

Dopo tali premesse, è probabilmente legittimo chiedersi quale possa essere la necessità e il senso di nuovi studi sulla figura di Berlioz, in particolare sull'aspetto centrale dell'orchestrazione.

In relazione a questo interrogativo, si rivelano profetiche le parole di Hugh Macdonald, uno dei massimi apostoli di Berlioz e uno dei principali artefici del suo compiuto recupero, operato sia in area francese sia, con ammirevole assiduità e dedizione, in area anglosassone. Il musicologo, che è stato il direttore generale della *NBE*, salutando la fine dell'impresa, dopo aver ricordato i diversi contributi portati dagli studiosi, ha concluso che

à l'avenir, les recherches berlioziennes deviendront sans doute plus subjectives, plus philosophiques ; la musicologie elle-même se dirige vers de nouveaux modes de critique et d'évaluation de notre patrimoine musical ; la recherche du texte lui-même perd de peu à peu de sa valeur pour les jeunes chercheurs. On ne sait si l'œuvre de Berlioz sera en fin de compte moins appréciée qu'elle ne l'est aujourd'hui, ou peut-être davantage ? Ce futur travail sera assurément dépourvu de l'extase de la

découverte ; il faudra donc nous excuser auprès de nos fils et petits-fils d'avoir accompli autant d'archéologie musicale.¹

Solo il rinvenimento di partiture attualmente considerate perdute (quella del giovanile *Le cheval arabe*, con cui il compositore si presentò a Le Sueur, o quella dell'oratorio latino *Le passage de la mer Rouge* o ancora quella completa della cantata *Sardanapale*, con la quale Berlioz ottenne il Prix de Rome nel 1830), in effetti, potrebbe rivelarsi significativo dal punto di vista filologico e capace di rimettere in discussione alcune acquisizioni, ma certamente non è su simili, benemerite speranze che si costruisce l'orizzonte della ricerca critica.²

Se l'assottigliarsi del lavoro di tipo filologico e documentale non tocca sistematicamente tutti gli ambiti della ricerca musicologica, certo le parole di Macdonald restano validissime nel caso di Berlioz, ed in effetti le energie paiono oggi essersi più che mai dirette ad un accurato ripensamento del contesto in cui il compositore operò e alla comprensione dei punti più complessi e ambigui della sua produzione. Anche questo lavoro di ricerca, sebbene dichiaratamente incentrato su Berlioz, tenta costantemente di inserire il compositore nel suo contesto, di metterlo in relazione con alcune voci dell'epoca; nel far questo, incorre inevitabilmente nella parzialità di certe scelte e delimitazioni che le fanno assumere, in qualche modo, davvero un'inclinazione soggettiva e filosofica, a patto che, si badi bene, a questi due termini si attribuisca un profilo basso e scevro da pretese di ogni tipo e sistematiche prima di tutto.

La scelta di non soffermarsi sulle opere teatrali è stata dettata soprattutto dal bisogno di limitare il campo a quella produzione in cui il valore della scrittura orchestrale e il ruolo della componente orchestrale e coloristica fossero in tutto e per tutto centrali; si potrebbe obiettare che è

¹ Macdonald, Hugh, *La New Berlioz Edition*, in *Berlioz textes et contextes*, a cura di Joël-Marie Fauquet, Catherine Massip e Cécile Reynaud, Paris, Société française de musicologie, 2011, pp. 35-40: 40.

² Non stupirebbe di certo a rinvenire in quelle partiture materiali poi trapiantati in altro contesto, secondo la consolidata prassi di autoimprestiti attuata da Berlioz, sulla quale tornerò nel corso della dissertazione. Il caso della giovanile *Messe solennelle*, ritrovata nel 1991 nella Sint-Carolus-Borromeuskerk di Anversa è eloquente, perché ha mostrato come quell'opera, sostanzialmente rigettata e falsamente dichiarata distrutta dal compositore, contenesse in realtà la formulazione originaria di rilevanti materiali musicali ripresi in opere più tarde e di grande importanza.

una limitazione poco stringente dal punto di vista quantitativo, se si considera la relativa esiguità della produzione operistica rispetto a quella complessiva di Berlioz, ma essa possiede comunque un senso e pone questioni del tutto specifiche e sostanziali che vanno a toccare i punti nevralgici dell'affermazione berlioziana. Ciononostante, si incontreranno qua e là cenni alla musica operistica. Dimostrarsi del tutto indifferenti alla labilità dei confini fra i generi, trattando Berlioz, e portare avanti un discorso a compartimenti inesorabilmente stagni, significherebbe porre delle limitazioni non trascurabili all'azione interpretativa: in questo senso vanno letti i riferimenti a circoscritti passaggi che, per il loro peculiare carattere poetico e drammatico, mi sono parsi in grado di fornire stimoli interpretativi utili per comprendere e illuminare meglio certe intuizioni orchestrali e soluzioni timbriche che si incontrano nell'ambito sinfonico.

Dal dialogo stabilito fra Berlioz e il suo mondo, deriva l'articolazione della dissertazione in due parti distinte, la prima delle quali, incentrata sulla formazione del compositore, tenta di individuare e suggerire alcuni punti di contatto col contesto musicale e culturale e alcune prospettive interpretative; questi si riverberano nella seconda parte, dedicata alla pratica compositiva di Berlioz e quindi direttamente all'esame di alcuni aspetti della sua scrittura, nell'ambito sinfonico e sinfonico-vocale. Meno netta apparirà invece l'articolazione, suggerita dal sottotitolo, fra caratteri poetici e strategie del suono: ciò è da ricondurre al fatto che i due aspetti sono il più delle volte intimamente connessi e una trattazione separata, oltre che difficoltosa, non riuscirebbe agevolmente a dar conto della complessità di certi esiti di Berlioz.

L'intenzione che mi ha guidato, che forse le parole precedenti contribuiscono, almeno in parte a delineare, è stata quella di fornire, dell'orchestrazione di Berlioz, una lettura di tipo generale, più attenta ai principi di ordine operanti in profondità, o se si vuole, le concezioni astratte di funzionamento del discorso orchestrale. Non si incontrerà, pertanto, nessun catalogo di invenzioni orchestrali, nessun tentativo di ridurre all'unità, o a tipologie ricorrenti la varietà di soluzioni attuate dal compositore. Il solo sforzo di descrizione sarebbe impari e si tradurrebbe, verosimilmente, in una mole di dati assai meno fruibile delle partiture a cui dovrebbe fornire un accesso. Ho pertanto prescelto alcuni aspetti e casi che, più di altri, mi sono parsi illuminanti. Quella che ne risulta, con buona

probabilità, è una trattazione che procede più come un ricercare politematico che con una logica post-weberniana: l'augurio è che la compattezza che io vi ravviso, sia riconoscibile anche per il lettore.

Nel titolo si parla di 'pensiero orchestrale': è una formulazione forse non troppo corrente,³ ma che meglio di altre mi è parsa capace di rendere sinteticamente quello che di nuovo e di storicamente rilevante ha rappresentato Berlioz. Come ho avuto modo di scoprire in una fase abbastanza avanzata della mia ricerca, essa si rinviene nel titolo della traduzione italiana di *Thinking for Orchestra. Practical Exercises in Orchestration* di René Leibowitz e Jan Maguire,⁴ e mi pare forse ancora più eloquente e pregante della formulazione inglese voluta dai due autori. Il fatto che essa fosse già stata impiegata da una figura autorevole come Marco De Natale, ha confortato la mia scelta. La definizione è perfettamente calzante nel caso di Berlioz perché, come cercherò di dimostrare, il compositore rivela davvero nelle sue opere un sistema di pensiero orchestrale di particolare coerenza ed efficacia, e il portato maggiore e l'attualità di Berlioz vanno ravvisati, a mio parere, proprio in questa coerenza, più che nelle singole invenzioni orchestrali e timbriche. Per quanto esse colpiscano ancora oggi per il loro carattere ora toccante ora giocoso, ora curioso ora ammaliante, da sole non basterebbero a spiegare la qualità della scrittura e della concezione di Berlioz. Molti altri compositori, infatti, certamente quelli cronologicamente e culturalmente più vicini a Berlioz, ma anche molti altri, in forme diverse e pertinenti al loro contesto, hanno saputo ideare soluzioni originali ed effetti orchestrali degni di interesse e ricchi di fascino, segnatamente nel repertorio operistico: nell'ambito dell'orchestrazione, della 'buona' orchestrazione, per dirla in termini un po' spicci, Berlioz non è stato il solo a possedere originalità e inventiva, ma la particolare lungimiranza e organicità delle sue scelte hanno

³ In italiano essa è poco corrente, mentre mi pare godere di una diffusione leggermente maggiore in inglese (per esempio è attestata anche nella trad. it. di Adler, Samuel, *Lo studio dell'orchestrazione* cit., p.640) e in area francofona, come già rivela una sommaria ricerca sui principali motori di ricerca. L'espressione è attestata anche in Schnittke, nel suo scritto *Stereofoniceskie tendencii v sovremennom orckestrovom myšlenii* (Tendenze stereofoniche nel moderno pensiero orchestrale): cfr. *Schnittke*, a cura di Enzo Restagno, Torino, EDT, 1993 («Musica contemporanea», 9), p. 234.

⁴ Leibowitz, René - Maguire, Jan, *Il pensiero orchestrale. Esercizi pratici di orchestrazione*, trad. it. di Marco De Natale, Bari, Edizioni musicali Salvati, [1960] (ed. orig. *Thinking for Orchestra. Practical Exercises in Orchestration*, New York, Schirmer, 1960).

un'importanza tali da farlo risaltare rispetto ai suoi predecessori. Questa peculiarità, che si manifesta anche nell'idea che la musica porti a livello profondo un contenuto retorico, espressivo, poetico, e quindi un senso compiuto che abbisogna di strumenti che lo articolino e trasmettano, è, per certi versi, una delle motivazioni del successo e del rilievo del suo trattato di orchestrazione.

Peraltro, la nozione di pensiero orchestrale, che implica un'idea di rigore, ordine e controllo, mi pare anche in grado di rendere giustizia di una componente che mi è stato particolarmente caro indagare, ossia quella della formazione scientifica di Berlioz. Senza voler proporre acquisizioni rivoluzionarie, credo di poter affermare che una certa abitudine alla riflessione scientifica, al discorso razionale, sia filtrata nel pensiero di Berlioz, forse anche grazie al basilare e primordiale esempio paterno. Una lunga citazione balzachiana, darà la misura di quanto la sfera scientifica e quella artistica fossero percepite in continuità e questo forse contribuisce a chiarire come certi elementi e tendenze siano stati prima taciuti e quindi dimenticati.

Parte I

Formazione del pensiero orchestrale di Berlioz

Capitolo 1.

Berlioz e le scienze esatte

Cette vision avait lieu dans Paris, sur le quai Voltaire, au dix-neuvième siècle, temps et lieu où la magie devait être impossible. Voisin de la maison où le dieu de l'incrédulité française avait expiré, disciple de Gay-Lussac et d'Arago, contempteur des tours de gobelets que font les hommes du pouvoir, l'inconnu n'obéissait sans doute qu'à ces fascinations poétiques auxquelles nous nous prêtons souvent comme pour fuir de désespérantes vérités, comme pour tenter la puissance de Dieu.

Honoré de Balzac, *La peau de chagrin*, a cura di Pierre Citron, Paris, Garnier-Flammarion, 1971, p. 82.

4.a. La Francia di Berlioz

La Francia nella quale visse Berlioz era un Paese dinamico, forse meno dell'Inghilterra, alla quale tuttavia si guardava come a un modello di sviluppo, ma certamente più dell'Italia o della Spagna, Paesi nei quali si facevano sentire rispettivamente gli effetti negativi di un contesto politico frammentario e del plurisecolare immobilismo economico che seguiva la disfatta coloniale. Sebbene percorso da questioni sociali non trascurabili, l'Esagono dimostrava una solidità economica e finanziaria sorprendente, se si tiene conto dei bruschi rivolgimenti politici del 1789, del successivo periodo napoleonico, della Restaurazione borbonica e dei moti rivoluzionari successivi. Tale stabilità derivava essenzialmente dall'assetto istituzionale fortemente unitario e centralistico del paese ereditato dall'*ancien régime*, adesso rinvigorito da un nuovo sentimento patriottico e da un pervasivo

spirito liberale introdotto dalla Rivoluzione. Tutto questo garantì una fase di progresso nel settore industriale, agricolo, finanziario, commerciale, educativo e culturale che caratterizzò tutto il secolo, segnatamente dall'ultima fase della parabola napoleonica in poi.⁵

Se gli effetti oggi più evidenti di questa lunga fase di prosperità e dinamismo sono quelli visibili nella seconda parte del secolo, ossia quelli corrispondenti al Secondo Impero e alla vicenda politica di Napoléon III, (Napoléon “le Petit”, per Victor Hugo), testimoniati esemplarmente dai grandi rivolgimenti urbanistici di Parigi operati dal Barone Haussmann, pure occorre ribadire che ci fu una prima fase, quasi avventurosa, ricca di entusiasmi e di energie che posero le basi per quanto seguì: di questa fase, appunto quella in cui visse Berlioz, restano testimonianze numerose, affascinanti e spesso gustose. In questo senso vanno lette le quantità consistenti di memorie, *rappports* e scritti vari sulle discipline e le attività più diverse: si istituivano associazioni e commissioni di ogni tipo, volte a sovrintendere ai progressi della nazione e tutti i membri e i corrispondenti di queste associazioni contribuivano attivamente: diritto, economia, fisco, scienze naturali, chimiche e matematiche, discipline mediche, tecniche industriali, trasporti, urbanistica, illuminazione a gas, e anche - naturalmente - fabbricazione degli strumenti musicali,⁶ tutto era oggetto di vivo interesse, tutto era divulgato, e palpabile era l'interesse per un miglioramento generale della società. L'immagine che si ha considerando l'insieme di questi testi, è quella di un paese che si scrolla di dosso la polvere dei secoli e nel quale tutto si rimette in moto, e cresce in maniera netta la produzione agricola, artigianale e industriale.

Certamente, questo proliferare delle attività “progressive”, per dirla con Leopardi, rappresentava un elemento di continuità con la tradizione settecentesca, illuministica e razionalistica che è preminente caratteristica

⁵ Per un quadro storico complessivo cfr. Démier, Francis, *La France du XIX^e siècle. 1814-1914*, Paris, Éditions du Seuil, 2000 e Charle, Christophe, *Historie sociale de la France au XIX^e siècle*, Paris, Éditions du Seuil, 1991. Per una riflessione più approfondita sulle dinamiche socio-culturali, si veda invece Tega, Walter, *Tradizione e rivoluzione. Scienza e potere in Francia (1815-1840)*, Firenze, Olschki, 2013 («Pansophia», 11), in particolare il Cap. Secondo «Il modello inglese di François Guizot», pp.187-232, dedicato alla critica di matrice liberale dell'enciclopedismo francese del XVIII sec.

⁶ Per alcune annotazioni e considerazioni sul progresso nella fattura degli strumenti, cfr. il Cap. 7.

della cultura francese. Il caso stesso del padre di Berlioz, il dottor Louis, è emblematico in questo senso: uomo dei lumi, egli mostrò un atteggiamento fattivo e propositivo, e calò la sua modesta, ma seria e aggiornata riflessione in un contesto in fermento, mostrando una propensione all'approfondimento intellettuale che è, in qualche modo, incarnato anche nella figura intellettuale del figlio compositore, che appunto nell'oscillazione fra classicismo "ideologico" e tempra romantica, tra sentimento e razionalità, ha uno dei suoi tratti più significativi e caratterizzanti.

Il progresso, lo si è detto, investì anche le discipline mediche, sia nell'ambito della ricerca e della sperimentazione propriamente intese, sia nella loro applicazione didattica, sia nella pratica della professione. Per volere paterno, e secondo un'abitudine consolidata presso le famiglie borghesi e non solo, il giovane Hector Louis Berlioz, nato a La-Côte-Saint-André, Isère, l'11 dicembre 1803, arrivò a Parigi, verso la fine dell'ottobre del 1821, per ricalcare le orme paterne divenendo studente in medicina e parte integrante di quel fermento delle scienze. La formazione scientifica del compositore ha ricevuto finora un'attenzione tutto sommato marginale da parte degli studiosi. Su questo pesa certamente la maniera in cui il compositore stesso ha narrato il suo periodo da studente di medicina, e in effetti se, come sempre, l'inventiva letteraria gioca un qualche ruolo e colorisce i racconti, non c'è motivo di considerare mendace quanto da lui affermato. Quali che siano le ragioni dello scarso entusiasmo per le scelte paterne, certo è che il destino che avrebbe fatto di lui un medico fu sovvertito da Berlioz in maniera definitiva, convinta e tutto sommato rapida: appena un anno. Tuttavia, ho qualche ragione per ritenere che il breve transito nelle aule della Facoltà di Medicina, sia stato più significativo di quanto normalmente non si sia solito considerare.

Solo il contributo recente e imprescindibile di Joël-Marie Fauquet affronta diffusamente e in modo esclusivo la questione del rapporto di Berlioz con le scienze, interpretandolo nel segno di una immaginazione scientifica intesa come «*faculté de l'esprit de se représenter des images suivant une connaissance acquise et dans le champ d'une expérience sensible*». ⁷ Su questo saggio ritornerò più volte nel corso del capitolo poiché

⁷ Fauquet, Joël-Marie, *L'imagination scientifique de Berlioz*, in *Berlioz: textes et contextes*, a cura di Joël-Marie Fauquet, Cathérine Massip e Cécile Reynaud, Paris, Société

esso presenta delle intuizioni che lo rendono prezioso anche se, in alcuni, specifici casi proporrò delle conclusioni parzialmente divergenti, portando l'attenzione su elementi che mi pare permettano di leggere in una luce particolare certi aspetti del pensiero orchestrale di Berlioz. In sostanza, quello che cercherò di fare in queste pagine è rintracciare i segni della giovanile e apparentemente marginale formazione scientifica di Berlioz, intendendola in senso stretto, e non solo nella dimensione dell'immaginazione, certo rilevante e rivelatrice, perfettamente illustrata da Fauquet. Mi pare infatti che si possa ipotizzare anche a livello di conoscenze acquisite e sovente riprese "in sé e per sé", un contatto fra Berlioz e le discipline scientifiche ricco di significato e di conseguenze: se non divenne mai un medico, la curiosità per questioni che alla medicina e alle scienze afferiscono, rimase sempre vivo in lui. Arduo mi parrebbe sostenere che tale interesse perdurante e variamente espresso fosse privo di basi su cui svilupparsi. Oltre all'eredità paterna, la frequentazione amichevole e assidua di un personaggio come Jean Amussat non va trascurata: egli, raffinato studioso, non fu solo il medico della famiglia Berlioz e uno dei pochi, autentici amici di Hector, ma verosimilmente costituì un punto di confronto costante per le curiosità mediche e scientifiche del compositore.

4.b Medicina, fisiologia, frenologia

Con un'efficace sintesi, David Cairns afferma, degli anni in cui Berlioz si trovò a studiare medicina, che «c'était une bonne époque pour étudier la médecine à Paris».⁸ Erano effettivamente anni nei quali il progresso delle scienze, come detto in precedenza, si era fatto accentuato. Naturalmente, la situazione non era del tutto priva di ambiguità e oscillazioni, come accade spesso alle situazioni dinamiche. Se il progresso, infatti, non si stava destando in quegli anni e se è vero che Parigi era un centro avanzato, è anche vero che le acquisizioni non erano sempre così lineari e univoche come i moderni standard ci indurrebbero a pensare e che la diffusione delle informazioni era spesso discontinua.

Cercherò di tratteggiare adesso un quadro sintetico delle principali

française de musicologie, 2011, p. 167-180: 167.

⁸ DB, 'voce' *Médecine*, p. 332.

tematiche di ambito medico, naturalmente limitandomi alle questioni che più direttamente concernono l'udito.

Nel suo trattato sul *Principe acoustique*⁹ del 1816, Alexandre-Jean Morel narra di come, dopo essersi dedicato con pari interesse tanto agli studi scientifici quanto a quelli musicali, fosse maturata in lui la decisione di approfondire in Italia la sua formazione in questi ambiti; dice altresì di avere, allo stesso tempo, desiderato sondare le ragioni dell'effetto della musica sull'uomo (questo dopo aver faticosamente superato il condizionamento originato da un'opinione di D'Alembert, che nell'introduzione dei suoi *Éléments de musique* aveva dichiarato che non era nella fisica che occorreva ricercare la spiegazione delle sensazioni prodotte dalla musica sull'uomo).¹⁰

Al di là dell'interesse specifico e delle argomentazioni dell'autore, il testo di Morel si segnala per due aspetti. Da una parte sta il fatto che egli sia ricorso, per dotare la sua trattazione di una base medica importante, a un volume di un secolo prima, proponendo la traduzione in francese di alcuni passi di un trattato di Antonio Maria Valsalva (1666-1723),¹¹ il che dimostra che dal punto di vista strettamente anatomico e medico, le conoscenze non avevano nel frattempo fatto significativi progressi, fatto questo che sembra contrastare apertamente con l'idea di progresso dell'epoca. Oltretutto, l'autore cita in seguito anche gli essenziali lavori di Antonio Scarpa (1737-1832), colui che nel 1789 aveva spiegato per primo l'esistenza e la struttura del labirinto auricolare,¹² il che fornisce un'ulteriore conferma della sostanziale stabilità delle nozioni e delle conoscenze mediche dell'epoca.

Anche i testi di Paolo Fabrizio (ancora una volta un italiano, in questo caso trapiantato in Francia) confermano questa situazione: Fabrizio afferma chiaramente che, quando nel 1827, studente all'università di Pisa, maturò il

⁹ Morel, Alexandre-Jean, *Principe acoustique nouveau et universel de la théorie musicale ou musique expliquée*, Paris, Bachelier, 1816.

¹⁰ *Ivi*, pp. 93-95.

¹¹ Si tratta, come dichiara Morel, di Valsalva, Antonio Maria, *Viri celeberrimi Antonii Mariae Valsalvae Opera. Hoc est tractatus de aure humana editione hac quarta accuratissime descriptus, tabulis archetypis exornatus, et dissertationes anatomicae, quae nunc primum prodeunt ... tabulis itidem illustratae. Omnia recensuit, & auctoris vitam, suasque ad tractatum, & dissertationes epistolas addidit duodeviginti Johannes Baptista Morgagnus. Tomi duo.*, Venezia, Francesco Pitteri, 1741.

¹² Reich, Willy, *Historie de l'anatomie et de la physiologie de l'appareil uditif. Esquisse*, «Revue Ciba» LXII (ottobre 1947), pp. 2230-2244: 2240.

desiderio di occuparsi delle malattie dell'orecchio, la pratica chirurgica era ancora assai arretrata, specie a causa dell'imperfezione degli strumenti disponibili,¹³ il che amplificava la difficoltà già considerevole di operare in uno spazio ridottissimo e inaccessibile allo sguardo come quello dell'orecchio. I risultati e le idee da lui presentati all'Accademia Medico-chirurgica di Livorno il 4 marzo 1827 furono presto accolti da tutti i chirurghi italiani.¹⁴ Dalla descrizione degli interventi chirurgici e delle apparecchiature contenute nel libro si evince che le conoscenze anatomiche erano precise anche se non dettagliatissime: la funzione delle varie parti dell'orecchio doveva essere complessivamente chiara, se si sapeva esattamente dove intervenire anche se, come aveva scritto anche Morel, su alcune questioni di anatomia interna esistevano ancora dei dubbi. Quel che mancava realmente era invece la conoscenza della funzione delle diverse parti anatomiche e quindi, nel caso dell'udito, come avvenisse la recezione del suono, ed è proprio la ricerca di risposte in questo senso il secondo motivo di interesse del libro di Morel. Nel Capitolo III del *Principe acoustique*, ad esempio, l'autore si interroga sul rapporto intercorrente fra altezza delle note e vibrazione della membrana timpanica (e di quella conseguente dell'aria contenuta nelle cavità auricolari), arrivando ad ipotizzare che certe successioni di note siano giudicate inaccettabili per ragioni strettamente fisiche, appunto in totale contrasto con l'opinione di D'Alembert.¹⁵

In fatto di funzioni degli organi, un tema indagato era per esempio quella della percezione spaziale: se Alexandre Baudrimont nel 1842¹⁶ dirà che nonostante l'unica ipotesi accoglibile con certezza sulla percezione spaziale fra le molte esistenti, è quella che la spiega con il possesso di due orecchie,¹⁷ ancora molto più avanti nel secolo, in un breve testo di Pierre Bonnier si

¹³ Più avanti dirà di averne inventati egli stesso di nuovi.

¹⁴ Fabrizj, Paul [Fabrizi, Paolo], *Résumé des leçons de médecine opératoire acoustique, professées à l'école pratique de médecine pratique de Paris, par Paul Fabrizj de Modène, docteur en médecine et chirurgie*, Paris, Imprimerie de Béthune et Plon, 1839, p. 5.

¹⁵ *Principe acoustique* cit., pp. 120-144.

¹⁶ Baudrimont, Alexandre-Édouard, *Lois générales de l'acoustique. Analyse et discussion des principaux phénomènes physiologiques et pathologiques qui s'y rapportent*, Paris, chez Paul Renouard, 1843. Il testo è interessante perché, essendo destinato ad un concorso per l'Università, contiene un'esposizione dettagliata e sintetica di tutte le questioni più aggiornate.

¹⁷ *Ivi*, p. 94.

troverà una spiegazione estremamente empirica della percezione spaziale:

Au point de vue physiologique, le mot *orientation* ne saurait avoir d'autres sens que celui d'analyse de tout ce qui constitue pour nous la notion d'espace. S'orienter est, à proprement parler, chercher à déterminer la position qu'on occupe dans son milieu, mais nous avons ici à considérer que la partie purement analytique, déductive de cette recherche, c'est-à-dire la détermination de la situation qu'occupent les objets environnants par rapport à nous. On ne peut refuser à l'oreille la faculté d'analyser l'espace : il serait superflu de vouloir la rendre manifeste. Néanmoins, en ce qui concerne la notion des sons entendus, cet organe est moins bien partagé que l'œil ne l'est pour des perceptions analogues. [...] L'œil jouit d'une puissance d'analyse, de proportionnalisation, de classement dans les impressions dont l'oreille n'approche guère : en revanche, l'oreille, bien que logée plus profondément que l'œil dans le crâne, permettra de trouver plus ou moins exactement l'origine d'un son, de quelque côté qu'il nous vienne.¹⁸

Il risultato era chiaro, le ragioni per cui questo avveniva lo erano molto meno, questo perché non si conosceva esattamente il funzionamento degli organi dell'udito, come detto sopra.

La funzione degli organi era di competenza della fisiologia, e per questo le due discipline erano considerate inscindibili e infatti l'insegnamento fu impartito in maniera congiunta fino al 1822 (cfr. *infra*); la fisiologia come abbiamo visto aveva delle incertezze e si arenava davanti a questioni anche urgenti, ma era nondimeno una componente essenziale della riflessione medica. Si può dire che in realtà l'aspetto veramente caratterizzante del periodo fosse proprio lo studio della fisiologia, più ancora che quello dell'anatomia autonomamente intesa, e proprio questo può spiegare l'impressione di progresso scientifico anche davanti al persistere di teorie scientifiche ormai datate, come evidenziato in precedenza.

¹⁸ Bonnier, Pierre, *L'orientation auditive. Extrait du Bulletin scientifique du département du Nord (2^e série, 7^e et 8^e années, N° 1)*, Paris, Octave Doin, [1885], p.1. È interessante notare come alla fine del breve testo, l'autore si lasci andare a considerazioni sulla musica di Wagner da lui interpretata come emblema della *désorientation*, effetto sapientemente previsto dal «prodigieux tact physiologique» di Wagner; un «tatto, fisiologico» che anche Berlioz, *mutatis mutandis*, dovette possedere in misura significativa.

Anche il padre di Berlioz, per esempio, dovette essere partecipe di questo spirito funzionalista, proprio dei *physiologues*. Louis “le bon” fu in effetti autore, nel 1816, di un volume¹⁹ in cui, rielaborando la propria risposta a un quesito della società di medicina di Montpellier, dava prova di una sottile intelligenza, e di un’ apprezzabile apertura ai progressi delle discipline mediche, in particolare coltivando un pionieristico interesse per l’agopuntura, che nel volume è trattata in una sezione di contenute dimensioni²⁰ ma collocata in un punto forte, ovvero giusto prima delle conclusioni della sezione sui problemi circolatori e il salasso. Sarà stato forse anche sulla base dell’esempio paterno che Berlioz mantenne vivo un certo interesse per le questioni mediche, indipendentemente dal suo percorso professionale.²¹

Ma una terza disciplina si impone all’attenzione specialmente per il suo tentativo di colmare, in qualche modo, le lacune di medicina e fisiologia: la frenologia. Oggi tramontata perché del tutto screditata per le sue inconsistenti basi scientifiche, la frenologia ebbe, fra la fine del XVIII e tutto il XIX secolo, una grande circolazione e risonanza. Essa fu iniziata dall’austriaco Franz-Joseph Gall (1758-1828) con l’intenzione di dare risposta agli interrogativi sulle modalità di funzionamento del cervello. In parte riprendendo le nozioni di fisiognomica di Lavater, Gall sviluppò una teoria, da lui definita originariamente ‘organologia’,²² che si basava sulla valutazione della forma del cranio per interpretare le dimensioni e le caratteristiche del cervello, all’epoca del tutto sconosciute (e sappiamo bene che ancora oggi, nonostante i rilevanti progressi delle neuroscienze, molto resta da scoprire).²³ La frenologia si poneva dunque l’ambizioso scopo di individuare una sintesi superiore fra nozioni mediche e fisiologiche: era sì

¹⁹ Berlioz, Louis, *Mémoire sur les maladies chroniques, les évacuations sanguines et l’acupuncture*, Paris, Croullebois, 1816.

²⁰ *Ivi*, pp. 296-311 sul numero complessivo di 343.

²¹ Si veda sul rapporto col padre Visentini, Olga, *Berlioz e il suo tempo*, Lucca, LIM, 2010, 2.voll., I, pp. 12-17.

²² Sarà il più convinto allievo di Gall, Johann Caspar Spurzheim (1776-1832), a coniare e diffondere il termine oggi corrente ‘frenologia’. Per le notizie relative alla frenologia si veda in particolare Verardi, Donato, *L’organo dell’anima. Fisiognomica e fisiologia cerebrale in F.J. Gall*, «Psychofonia», XIII/22 (2010), pp. 87-108.

²³ Gli studi di Gall saranno una delle basi anche del pensiero di Cesare Lombroso. Si veda Antonini, Giuseppe *I precursori di C. Lombroso*, Torino, Fratelli Bocca, 1900, in particolare le pp. 130 e segg.

una fisiologia del cervello, considerato «l'organo dell'anima», ma anche qualcosa in più, e cioè un tentativo di spiegare la personalità e questioni che oggi in pertengono anche alla psicologia, quali sono i principi che regolano le attività della memoria, della percezione, dell'intelletto, le inclinazioni soggettive ecc.

Il fatto che tali questioni siano di grande rilievo anche per la sfera artistica può forse spiegare il successo e la diffusione presso gli intellettuali e gli artisti delle teorie di Gall, diffusione che si estendeva anche più in là, fino a un livello autenticamente divulgativo: nonostante i progressi della medicina propriamente intesa, le incerte nozioni del frenologo erano di fatto l'unico tentativo accessibile di comprensione di questioni di interesse generale. Una prova di questa diffusione è fornita da un passo di *Massimilla Doni* (1837-39) di Balzac.

Quel opéra qu'une cervelle d'homme, quel abîme peu compris, par ceux mêmes qui en ont fait le tour, comme Gall, s'écria le médecin.²⁴

Il fatto che questo riferimento si trovi in un *feuilleton* destinato a una larghissima diffusione²⁵ mi pare indicare che esso fosse davvero immediatamente alla portata anche del lettore medio e dimostra che le teorie del frenologo avevano goduto di una volgarizzazione rilevante.

Se il nome di Gall è preso in considerazione, è anche perché Berlioz non doveva fare eccezione a questa voga, dimostrandosi aggiornato: nel *feuilleton* dell'11 gennaio 1835, apparso sulla *Gazette musicale de Paris* e dedicato al *Telemaco* di Gluck, egli menziona infatti il frenologo tedesco, e dalle sue parole si evince un sostanziale apprezzamento per le sue teorie.

Gall a pensé que les Italiens étaient doués d'une organisation spéciale qui les rend *nécessairement* incapables de goûter une musique différente de la leur. [...] De là, ces jugements incroyables des dilettanti sur des

²⁴ Balzac, Honoré de, *Massimilla Doni*, in *Ceuvres complètes de H. de Balzac*, Paris, A. Houssiaux, 1855, XV, pp. 1-73: 32. Si noti che nella *Comédie humaine* il nome di Gall compare in ben ventuno occasioni: cfr. la 'voce' Gall all'indirizzo <http://www.v2asp.paris.fr/commun/v2asp/musees/balzac/kiriu/ch/tome43ch.pdf>

²⁵ Il romanzo di Balzac, secondo la diffusa prassi dell'epoca, fu pubblicato dapprima come *feuilleton* fra il 1837 e il 1839, e solo in quest'ultimo anno apparve in volume presso Souverain. Cfr. il sempre prezioso Spoelberch de Lovenjoul, Charles de, *Histoire des œuvres d'Honoré de Balzac*, Paris, Calmann Lévy, 1879.

œuvres pour lesquelles tous les autres peuples civilisés professent la plus respectueuse admiration.²⁶

Più in generale, scorrendo la produzione dell'epoca, mi sembra di poter rintracciare una certa tendenza, per non dire tentazione, a conferire alla riflessione corrente sulla musica un tono elevato, un'impronta di serietà attraverso riflessioni di tipo "scientifico". Si ha come l'impressione che la riflessione scientifica, non ancora positivista, fosse chiamata a bilanciare e legittimare un approccio "romantico" e di tipo sentimentale alla musica, ma si tratta forse di qualcosa di più sostanziale e profondo di un tentativo ossimorico di conciliazione. A mio avviso siamo infatti di fronte a una reale necessità speculativa, ossia alla necessità di fornire una spiegazione plausibile a fenomeni di tipo psico-emotivo e estetico innegabilmente esistenti, esperiti in prima persona, da tutti; in sostanza non un tentativo di giustificare un'emotività "imbarazzante" ma uno di spiegare un fatto acclarato, naturale, fisiologico. La volgarizzazione e assimilazione della teoria scientifica come partecipazione a uno spirito di progresso tanto rilevante sul piano sociale quanto lo poteva essere la conoscenza e frequentazione del linguaggio musicale e dei suoi capolavori.

Oui, dit Vendramin. Capraja s'est lié avec un musicien de Crémone, logé au palais Capello, lequel musicien croit que les sons rencontrent en nous-mêmes une substance analogue à celle qui engendre les phénomènes de la lumière, et qui chez nous produit les idées. Selon lui, l'homme a des touches intérieures que les sons affectent, et qui correspondent à nos centres nerveux d'où s'élancent nos sensations et nos idées! Capraja, qui voit dans les arts la collection des moyens par lesquels l'homme peut mettre en lui-même la nature extérieure d'accord avec une merveilleuse nature, qu'il nomme la vie intérieure, a partagé les idées de ce facteur d'instruments qui fait en ce moment un opéra. Imagine une création sublime où les merveilles de la création visible sont reproduites avec un grandiose, une légèreté, une rapidité, une étendue incommensurables, où les sensations sont infinies, et où peuvent pénétrer certaines organisations privilégiées qui possèdent une divine puissance, tu auras alors une idée des jouissances extatiques

²⁶ CM II, pp. 7-13, in particolare la notizia riportata si trova alla p. 9.

dont parlaient Cataneo et Capraja, poètes pour eux seuls.²⁷

Se questo era il rilievo di certe questioni nella conversazione ordinaria, possiamo facilmente immaginare che ancora più sensibilmente esse fossero accolte da un musicista che non solo era cresciuto nella casa di un medico tutto animato da fervori illuministici e razionalistici ma che aveva, seppur con risultati incerti, frequentato dei corsi di medicina. Delle immagini presenti colpisce soprattutto quella, che si incontra molto di sovente nei testi musicali, di una “organizzazione privilegiata” ossia di un orecchio educato e sensibile (il concetto apparirà per esempio nel Cap.3, nella recensione al *Guillaume Tell* di Rossini).

4.c. L'insegnamento della medicina in Francia fino al 1822

Ma cosa rendeva quel periodo una «bonne époque pour étudier la médecine à Paris»? A leggere i programmi, si scopre che in realtà l'organizzazione dei corsi era ancora determinata dall'impianto originale dato agli insegnamenti nel clima immediatamente post-rivoluzionario.²⁸ Tale stabilità rifletteva per certi versi la (comprensibile) lentezza di avanzamento delle ricerche e degli studi medici dell'epoca. Abbiamo visto come le conoscenze si basassero spesso su scoperte e indagini non recenti e fossero talvolta. I grandi sviluppi della medicina ottocentesca si ebbero nella seconda parte del secolo, e dipesero in misura consistente dal progresso di discipline correlate, come appunto la chimica. Negli anni di Berlioz, il lato empirico era primario e le dimostrazioni erano un importante veicolo di trasmissione della conoscenza: le dissezioni che all'inizio tanto turbarono Berlioz, narrate nel capitolo V dei *Mémoires*, e poi rese più affascinanti dalla simpatia umana per Amussat, si collocano in questo contesto.²⁹

Dunque i corsi che Berlioz dovette frequentare erano quelli stabiliti per decreto, suddivisi in permanenti, ossia annuali, e non permanenti, ossia semestrali. Quelli del primo anno, l'unico che ci interessa perché effettivamente seguito dal futuro compositore, furono il corso permanente

²⁷ Balzac, Honoré de, *Massimilla Doni* cit. p. 40.

²⁸ La facoltà di medicina era stata istituita con un decreto del 14 frimaio dell'anno III, ossia il 4 dicembre 1794.

²⁹ *Mém*, I, p. 62.

di clinica e quelli non permanenti di 1° anatomia-fisiologia, 2° medicina operatoria, 3° chimica medica (primo semestre) e 1° materia medica, botanica, 2° fisica o igiene medica, 3° patologia esterna, 4° patologia interna, 5° medicina legale e storia della medicina e 6° ostetricia [*accouchement*] (secondo semestre).³⁰ Il corso di fisica o igiene medica sarà suddiviso in due corsi dopo il 1823,³¹ ma già prima esso a tutti gli effetti era suddiviso in due sezioni, la prima delle quali era l'insegnamento di fisica. Fra i vari punti del regolamento relativi a questo corso si specifica che si insegneranno le proprietà del movimento, degli urti fra i corpi, delle forze, dei liquidi ecc. , e che si darà anche «la démonstration physique des phénomènes de l'acoustique e de l'optique appliquées à l'économie animale».³² Come si vede bene, i corsi del primo anno racchiudevano la vera e propria base della conoscenza medica. Si trattava di corsi ampi e dettagliati, più di quanto la stringatezza delle indicazioni citate faccia immaginare, come si vedrà meglio in seguito.

Che l'organizzazione fosse ormai superata, nel periodo di Berlioz, è dimostrato dalla sostanziale riorganizzazione dei corsi che seguì alla soppressione della facoltà del 21 novembre 1822.³³ La chiusura, protrattasi fino al 2 febbraio 1803, ci interessa solo perché, di fatto, sancì l'uscita di scena di Berlioz dall'ambiente medico.

La qualità, negli anni di Berlioz, veniva più che mai dai docenti, che erano i grandi nomi dell'epoca.

³⁰ Cfr. Corlieu, Auguste, *Le Centenaire de la Faculté de médecine de Paris (1794-1894)* par le Dr. A. Corlieu, Paris, Imprimerie nationale, 1896, pp. 31-35.

³¹ Cfr. Huguet, Françoise, *Les professeurs de la faculté de médecine de Paris. Dictionnaire bibliographique 1794-1939*, Institut national de recherche pédagogique/Éditions du CNRS, 1991, pp. 654.

³² Il regolamento si riportata da Corlieu, Auguste, *Le Centenaire de la Faculté* cit., pp. 39-40.

³³ La vicenda della chiusura ebbe ragioni eminentemente politiche: con l'irrigidirsi filoecclésiastico del potere monarchico restaurato di Charles X, l'ambiente ampiamente liberale della facoltà (sia gli insegnanti sia gli studenti appartenevano in maniera prevalente alla classe borghese che aveva il suo riferimento socio-culturale nella rivoluzione e nell'insieme di diritti e libertà civili da questa promossi) fu sottoposto alla presidenza dell'abate Frayssinous, che aveva lo scopo di creare tensioni; durante l'inaugurazione il dissenso si manifestò apertamente e, come il governo aveva previsto e segretamente auspicato, determinò le condizioni per la chiusura della facoltà. Cfr. Corlieu, Auguste, *Le Centenaire de la Faculté* cit., pp. 222-223.

4.d. La fisica: Gay-Lussac, Biot e « Le violon de Savart »

Una figura sulla quale vorrei adesso soffermarmi è quella di Jean-Baptiste Biot, prima assistente e poi collaboratore del ben più noto (allora come oggi), Joseph-Louis Gay-Lussac. Di Biot considererò soltanto un'opera piuttosto ampia, il *Précis élémentaire de physique expérimentale*.³⁴ Quest'opera è fondamentale per capire il percorso di Berlioz e questo momento della sua formazione: Biot, infatti, diede dei corsi esattamente negli anni in cui Berlioz studiava medicina e quindi fornisce, quanto meno, un sicuro quadro della situazione. Ma su questo punto tornerò brevemente fra poco.

Il primo Tomo dell'opera è articolato in quattro libri:

- «Livre premier. Considérations générales sur la Matérialité, l'Équilibre et le mouvement»;
- «Livre II. Exposé des phénomènes généraux et des moyens d'observation communs à toutes les sciences, d'expérience»;
- «Livre III; De l'Acoustique»;
- «Livre IV. De l'Électricité».

All'interno, ciascuno di questi libri è a sua volta variamente articolato. Quello che qui ci interessa più direttamente, il III, sull'acustica, è suddiviso in capitoli distinti che vale la pena di elencare. La sola lettura dell'indice stesso sarà sufficiente a spiegare in le ragioni dell'interesse dichiarato:

- Chapitre Premier. De la production et de la propagation du Son, p. 342;
- Chap. II. De la Perception et de la Comparaison des sons continués, p. 354;
- Chap. III. Vibrations des cordes élastiques, p. 358;
- Chap. IV. Approximations usitées en musique pour exprimer les intervalles des sons. Nécessité d'altérer la justesse des ces intervalles dans les instruments à sons fixes ; règles de ce tempérament, p. 373;
- Chap. V. Exposition des divers procédés que l'on peut employer pour mettre les corps solides dans l'état de vibration sonore, et pour constater la nature

³⁴ Biot, Jean-Baptiste, *Précis élémentaire de physique expérimentale par J.-B. Biot Membre de l'Académie des Sciences, Astronome adjoint au Bureau des Longitudes, Professeur de Physique mathématique au Collège [sic] de France et de Physique expérimentale à la Faculté des Sciences de Paris etc. Ouvrage destiné à l'enseignement public, par l'arrêté de la Commission de l'Instruction publique, en date du 22 février 1817. Troisième édition, 2 voll., Paris, Chez Deterville, 1824.*

- des mouvemens qu'ils exécutent lorsqu'ils se trouvent dans cet état, p. 384;
- Chap. VI. Vibration des verges solides, droites ou courbes, p. 389;
 - Chap. VII. Vibrations des corps rigides ou flexibles, agités dans toutes leurs dimensions, p. 398;
 - Chap. VIII. Des Instrumens [*sic*] à vent, p. 402;
 - Des tuyaux à diamètre inégal, p. 425;
 - Des Flûtes et des Instrumens à vent percés de trous latéraux, p. 426;
 - De la manière d'accorder les tuyaux à bouche. Procédés pour les mettre en ton, p. 427
 - Des Instrumens à anches, p. 429;
 - Chap. IX. Sur la Communications des Mouvemens [*sic*] vibratoires, p. 435;
 - Chap. X. Organes de l'Ouïe et de la Voix, p. 449;
 - De l'ouïe, p. *Id*;
 - De la Voix, p. 457.³⁵

Come si evince facilmente, la trattazione è ampia, assai articolata e per quanto possibile, esauriente; soprattutto, essa è declinata in direzione di un approccio di fisica pratica, “sperimentale” appunto, come dichiarato nel titolo dell'opera, il cui rilievo immagino è evidente.

A confermare l'approccio eminentemente pratico, “funzionale” della fisica insegnata in questi corsi è, comunque, la «Préface»,³⁶ datata «Paris, octobre 1823». Leggiamo infatti nelle primissime righe:

Ce précis élémentaire, dont la première édition parut en 1817, est le texte des leçons publiques que j'ai données depuis plusieurs années à la Faculté des Sciences de Paris, dans le Cours de Physique que je partage avec M. Gay-Lussac.³⁷ C'était d'abord presque entièrement l'extrait du Traité général de Physique que j'avais publié quelques mois auparavant, avec cette différence, que les faits y sont exposés d'une manière purement expérimentale, et leurs conséquences déduites d'une manière purement rationnelle, sans aucun emploi [*sic*] de quelconque

³⁵ Ho riportato accanto alle intestazioni dei paragrafi il numero di pagina per dare al lettore l'idea dell'ampiezza dei vari punti della trattazione. Si notino in particolare la trattazione della vibrazione delle corde elastiche, degli strumenti a fiato e quella della trasmissione dei moti vibratorii.

³⁶ *Ivi.*, pp. v-xij.

³⁷ Nella prima edizione si legge “que je partage avec mon ami M. Gay-Lussac”. I corsi seguiti da Berlioz si collocano esattamente fra la 1 e la 3 ed. dell'opera.

calcul algébrique, modifications que devenaient nécessaires pour mettre les éléments de la science à la portée de la plupart des des jeunes gens, qui cherchent seulement à acquérir des notions générales, comme une préparation utile pour des autres études, telles que la médecine ou l'histoire naturelle, ou même comme un simple complément de leur éducation.

Gli anni sono proprio quelli di Berlioz e Biot fu, se le parole di questa prefazione non mentono, il suo insegnante, anche se la titolarità del corso apparteneva a Gay-Lussac, il solo che Berlioz citi nei *Mémoires*.³⁸ Che fosse Biot, e non Gay-Lussac l'insegnante di Berlioz è però confermato anche dagli documenti ufficiali:

Gay-Lussac had a key course with large audiences and in December 1812 he petitioned successfully for an assistant (Hachette). In 1815 Hachette changed to descriptive geometry and Gay-Lussac shared the physics course with his old friend Biot. They asked the Faculty of Science to be allowed to divide the syllabus according to their personal interests: "M. Gay-Lussac will deal this year with heat, gases, hydrometry, electricity and magnetism. M. Biot in the remainder of the time will then teach magnetism, acoustics and optics".³⁹

Negli anni di Berlioz la situazione era questa,⁴⁰ quindi si può concludere con certezza che fu Biot, impiegando come libro di testo il suo *Précis*, a fornire a Berlioz i fondamenti delle sue conoscenze in materia di acustica.

Tornando al passo della prefazione al volume di Biot, va detto che la sottolineatura dell'aspetto propedeutico dello studio proposto ad altre

³⁸ Perché Berlioz parla di Gay-Lussac e non di Biot? La spiegazione potrebbe risiedere nella maggiore fama e autorevolezza di Gay-Lussac (anche se Biot era il più vecchio dei due, essendo nato nel 1774 e Gay-Lussac nel 1778). O forse Berlioz si confonde, semplicemente. In ogni caso i corsi che seguì, dovrebbero essere a tutti gli effetti quelli di Biot.

³⁹ Crosland, Maurice, *Gay-Lussac. Scientist and Bourgeois*, Cambridge ecc., Cambridge University Press, 1978, pp.147-148. La citazione, come chiarito nella n.33, è tratta dai documenti conservati presso le Archives nationales (segnatura: F17 1933, Dossier 2).

⁴⁰ La stessa n.33 precisa infatti che la ripartizione del corso descritta restò in vigore fino al 1826, quindi l'anno di frequenza di Berlioz si colloca al centro di tale periodo. Si ricordi che il *Précis* di Biot è del 1817: è evidente che fu concepito come libro di testo, appena due anni dopo l'entrata in servizio.

discipline è decisamente interessante, perché dimostra che la consapevolezza delle più aggiornate conoscenze tecniche era considerata non fine a sé stessa ma appunto un complemento *simple*, semplice ma importante dell'educazione. Inoltre questo mettere gli elementi fondamentali della scienza alla portata di tutti per via sperimentale, senza le speculazioni matematiche, fa capire che l'attenzione agli aspetti maggiormente interessanti, ossia una logica molto pragmatica e non cattedratica di diffondere concetti scientifici in modo che avessero una reale ed effettiva fruibilità anche in settori distinti dalla sperimentazione scientifica in senso stretto. Si tratta dunque di conoscenze scientifiche aggiornate e divulgate per fecondare ambiti di attività distinti ma nei quali l'apporto scientifico potesse avere una sua "progressiva" utilità, per dirla con Leopardi.

Non è forse questo che poteva servire al giovane Berlioz qualche tempo più tardi per dare un fondamento scientifico alla sua concezione delle cose? In relazione alla sua formazione, una così ampia trattazione delle caratteristiche non solo genericamente acustiche ma anche di altre specificamente musicali, come il caneggio, le ance, l'accordatura e la propagazione delle onde, come quella che si trova in Biot è rilevante perché significa che Berlioz poté acquisire delle nozioni di base che spiegano i numerosi riferimenti presenti in tutti i suoi scritti e che, a mio avviso, possono in qualche modo spiegare anche la sicurezza tecnica da lui dimostrata nella gestione di imponenti partiture che dal punto di vista acustico poneva in effetti problemi fin lì intentati. Se Berlioz apprese solo delle basi, esse costituirono un primo passo su cui poi sviluppare conoscenze più approfondite. Indipendentemente dall'interesse individuale che potevano coltivare i suoi colleghi compositori, non si può negare a Berlioz il vantaggio di aver usufruito dei corsi di uno dei fisici più stimati dell'epoca, che professava la materia non in una maniera astratta e algebrica bensì in modo sperimentale, eseguendo dimostrazioni ed esperimenti davanti agli studenti, che avevano così l'opportunità di sviluppare un approccio che dell'empirismo diveniva conseguenza diretta. Non conosco altri casi di grandi compositori che abbiano beneficiato di una formazione così specifica e pragmatica, in relazione alle conoscenze del tempo.

Che le questioni legate all'acustica fossero in gran voga in quel periodo è dimostrato anche da una pubblicazione del 1819 che Berlioz avrebbe potuto

agevolmente conoscere, essendo collocata, con breve anticipo sul suo arrivo a Parigi, nei due campi che egli frequentò, ossia quello scientifico e quello musicale. Nel suo *Mémoire sur la construction des instruments à cordes et à archet*,⁴¹ Félix Savart, che si dichiarava «docteur en médecine», propose la costruzione di un nuovo tipo di violino, cui comunemente ci si riferisce, appunto, come «violon de Savart», dalla foggia innovativa, dotato di caratteristiche foniche e timbriche originali e differenti da quelle di un normale violino (che l'autore definisce di tipo italiano)⁴² e che avrebbe potuto essere oggetto di miglorie e nuovo approfondimento. Del bizzarro strumento esistono ancora oggi delle copie, due delle quali sono visibili a Parigi, rispettivamente al Musée de la Musique e al Musée des Arts et Métiers.⁴³ Nella sua classica e fondamentale *Storia degli strumenti musicali*, Curt Sachs non sopravvalutò i termini della questione affermando che lo strumento di Savart fu un insuccesso: l'ideatore avrebbe voluto che esso fosse davvero adottato e si diffondesse quanto il violino tradizionale,⁴⁴ ma la vicenda storica che ha determinato l'incremento di suono (più suono e più brillante) delle orchestre durante il XIX secolo, ha ridotto lo strumento al rango di curiosità.

⁴¹ Savart, Félix, *Mémoire sur la construction des instruments à cordes et à archet, lu à l'Académie des Sciences, le 31 Mai 1819, Suivi du Rapport qui en a été fait aux deux Académies de Sciences et des Beaux-Arts, par MM. Haüy, Charles, de Prony, Chérubini, Catel, Berton, Le Sueur, Biot, Rapporteur ; Par Félix Savart docteur en médecine, : correspondant de la Société Philomatique*, Paris, chez Deterville, 1819 (rist. Genève, Minkoff reprint, 1972).

⁴² *Ivi*, p. 75.

⁴³ Lo strumento del Musée de la Musique è indicato come risalente al 1830 ca., quindi in un'epoca di poco posteriore al volume di Savart. Esso è collocato nella sala in cui si trova anche la vetrina dedicata alla *Symphonie fantastique* contenente strumenti che avrebbero potuto essere impiegati in quella esecuzione, che ebbe luogo proprio nel 1830.

La presenza di un esemplare dello strumento al Musée des Arts et Métiers (non desta alcuno stupore, dato l'evidente interesse che lo strumento offre come esperimento in ambito fisico. Il pezzo (datato 1817 e entrato nelle collezioni nel 1866, n. inv. 07464-0000-) è esposto in una teca insieme ad altri dispositivi atti a condurre studi di carattere acustico, come i risuonatori di Helmholtz e alcuni congegni di Cavaillé-Coll. Si veda la scheda sul sito del museo:

<http://cugnot.cnam.fr:8000/SEARCH/BASIS/collec/internet/objet/DDW?W%3DDESIG+PH+WORDS+%27violon+savart%27+ORDER+BY+DESIG/Ascend%26M%3D1%26K%3D31591%26R%3DY%26U%3DI>

⁴⁴ Sachs, Curt, *Storia degli strumenti musicali*, a cura di Paolo Isotta e Maurizio Papini, intr. di Luca Cerchiari, trad. it. di Maurizio Papini, Milano, Oscar Mondadori, 1996 («Oscar saggi»), (ed. orig. *The History of Musical Instruments*, New York, W.W. Norton & Company, Inc., 1940), p. 427.

È interessante soffermarsi brevemente sul modo in cui l'autore descrive il fatto che se si cambia la nota variando, ad es., la tensione di una corda, anche il disegno prodotto dalla sabbia sulla tavola armonica si modifica. All'inizio della sua trattazione (pp. 1-7), Savart descrive accuratamente l'esperimento da lui effettuato a mezzo di una placca di spessore uniforme e realizzata in un materiale rigido (vetro, metallo ecc.) sulla quale è fissata, a mo' di monocordo e con tanto di ponticello, una corda di violino; ricoperta di sabbia, e nella Tav.1 descrive le figure che dimostrano come, all'incremento della tensione della corda progressivo, per gradi (tale da dar luogo alla produzione di una scala cromatica) corrispondano dei cambiamenti delle figure prodotte dalla sabbia. I nodi cambiano e le configurazioni si modificano; ma quello che è puntualizzato è che fra due note contigue le variazioni sono minime.

Quindi trae una conclusione assai ragionevole ed utile:

On peut conclure de ceci que la période des oscillations de la plaque est toujours égale à celle de la tension de la corde, en sorte que toutes les fois que les deux corps sont en contact immédiat, on peut les considérer comme étant à l'unisson ; et si l'on en fait vibrer un, l'autre est ébranlé d'une manière analogue.⁴⁵

Nel suo resoconto, Savart rileva anche che di fatto solo il contatto diretto a possedere la capacità di trasmettere in maniera consistente le onde, mentre l'aria non le può trasmettere in maniera altrettanto potente. Si configura qui una distinzione netta fra la trasmissione e la propagazione dell'onda sonora. Dice Savart che se si colloca una seconda placca sotto la corda vibrante, ma non in contatto diretto con essa, la sabbia di cui essa è coperta non si modificherà, se non in maniera impercettibile. Dunque l'aria può essere un veicolo per la propagazione delle onde, ma non per la loro trasmissione.

In seguito nel secondo paragrafo, pp. 12 segg., parla dei fluidi elastici, e portando l'esempio di un tamburo a due pelli che sigillano un cilindro, analizza il fenomeno dei tamburi con corde tese su una delle due pelli, che toccandola viene dotata di nodi artificiali che, di fatto, alzano la nota prodotta dalla pelle, e per conseguenza anche dall'altra, di un'ottava:

⁴⁵ Savart, Félix, *Mémoire sur la construction* cit., p. 7.

evidente che il nome di *caisse claire* che questo strumento ha in francese è così agevolmente esplicito: e se il nome risale a tempi assai più remoti ed è stato attribuito per la qualità empiricamente sperimentabile di questo strumento rispetto ad un normale tamburo, poco conta – al puro empirismo si viene sostituendo la consapevolezza scientifica delle ragioni del fenomeno. Analizza lo stesso fenomeno di trasmissione delle onde, questa volta su un violino a tavola piatta dicendo una cosa che è assai semplice da comprendere, a questo punto:

Dans la caisse des instrumens à cordes, l'air remplit les mêmes fonctions que dans le tambour ; mais comme il agit sur des tables qui offrent plus de résistance au mouvement que les membranes, l'action en est beaucoup plus faible, et on est obligé de la seconder par un autre moyen : de là l'origine de l'âme qui agit de même manière, comme nous l'avons vu plus haut, et dont l'invention – ecco una precisazione che va nel senso di quanto prima affermavo sul rapporto fra empirismo e consapevolezza scientifica – est sans doute due au hazard.⁴⁶

Subito dopo Savart procede sulla sua linea, indagando aspetti sempre più specifici che sarebbe qui difficile seguire. Basterà allora sottolineare che nodi, onde, fluidi, intensità ecc. erano materia corrente. Certamente i musicisti potevano essere aggiornati e ben consapevoli, per parte loro, di certe conoscenze tecniche. Non sarà un caso che il rapporto sul libretto di Savart sia stato approvato congiuntamente da scienziati e musicisti: Haüy, Prony, Charles, Biot (che ne fu il *rapporteur*), Cherubini, Catel, Berton, Le Sueur. Forse di tali questioni non sarà stato al corrente il piccolo *maître de chapelle* di una cappella di provincia, ma certamente doveva esserlo un musicista attivo a Parigi come Berlioz, musicista assai interessato alle questioni della fisica in quanto allievo di eccellenti uomini di scienza.

È interessante anche notare che la sperimentazione è condotta in maniera empirica ma efficace sul piano della comunicazione, dandole una consistenza concreta che permetteva di *vedere il suono*, “oggetto” che in sé sarebbe stato di difficile comprensione e impossibile da analizzare date la limitatezza delle possibilità tecnico-strumentali allora disponibili. Questo è in linea con quanto evidenziato in precedenza del *Précis* di Biot: sembra che

⁴⁶, Savart, Félix, *Mémoire sur la construction* cit., p. 14.

l'attitudine fortemente pragmatica evocata dal fisico non fosse appannaggio esclusivo degli studenti dei corsi di fisica destinati ad altri ambiti professionali ma di tutti, anche dei ricercatori più avanzati come Savart; questo, appunto ricordando i limiti delle tecnologie di laboratorio dell'epoca, è assolutamente comprensibile.

Questo considerazione mi permette di concludere brevemente il capitolo con alcune considerazioni riassuntive sulle conoscenze scientifiche di Berlioz.

i.e. Conclusione al Cap. 4: la preparazione di Berlioz

Se la prospettiva che ho tentato di proporre avesse ancora qualche aspetto troppo arbitrario e incerto, potrà forse essere utile andare a un testo di Balzac che mi pare confermi in modo indubitabile come la diffusione della nozione di prossimità e continuità tra arte e scienza fosse un dato di fatto. In *Gambara*, dopo aver descritto le tristi condizioni della vita musicale romana (un tema assai caro a Berlioz, come si sa), e dopo una rapido cenno alla povertà del linguaggio armonico dei compositori della scuola antica (che in termini generali fa anch'esso pensare a Berlioz e al suo scarso apprezzamento per Palestrina) il protagonista, *Gambara*, appunto, si diffonde in considerazioni sul rapporto fra le nozioni scientifiche e l'arte:

Tantôt je faisais la basse dans un orchestre, tantôt je me trouvais sur le théâtre dans les chœurs, ou sous le théâtre avec les machinistes. J'étudiais ainsi la musique dans tous ses effets, interrogeant l'instrument et la voix humaine, me demandant en quoi ils diffèrent, en quoi ils s'accordent, écoutant les partitions et appliquant les lois que mon père m'avait apprises. Souvent je voyageais en raccommoquant des instruments. C'était une vie sans pain, dans un pays où brille toujours le soleil, où l'art est partout, mais où il n'y a d'argent nulle part pour l'artiste, depuis que Rome n'est plus que de nom seulement la reine du monde chrétien. Tantôt bien accueilli, tantôt chassé pour ma misère, je ne perdais point courage; j'écoutais les voix intérieures qui m'annonçaient la gloire! La musique me paraissait être dans l'enfance. Cette opinion, je l'ai conservée. Tout ce qui nous reste du monde musical antérieur au dix-septième siècle, m'a prouvé que les anciens auteurs n'ont connu que la mélodie; ils ignoraient l'harmonie et ses

immenses ressources. La musique est tout à la fois une science et un art.⁴⁷ Les racines qu'elle a dans la physique et les mathématiques en font une science; elle devient un art par l'inspiration qui emploie à son insu les théorèmes de la science. Elle tient à la physique par l'essence même de la substance qu'elle emploie: le son est de l'air modifié; l'air est composé de principes, lesquels trouvent sans doute en nous des principes analogues qui leur répondent, sympathisent et s'agrandissent par le pouvoir de la pensée. Ainsi l'air doit contenir autant de particules d'élasticités différentes, et capables d'autant de vibrations de durées diverses qu'il y a de tons dans les corps sonores, et ces particules perçues par notre oreille, mises en œuvre par le musicien, répondent à des idées suivant nos organisations. Selon moi, la nature du son est identique à celle de la lumière. Le son est la lumière sous une autre forme: l'une et l'autre procèdent par des vibrations qui aboutissent à l'homme et qu'il transforme en pensées dans ses centres nerveux. La musique, de même que la peinture, emploie des corps qui ont la faculté de dégager telle ou telle propriété de la substance-mère, pour en composer des tableaux. En musique, les instruments font l'office des couleurs qu'emploie le peintre. Du moment où tout son produit par un corps sonore est toujours accompagné de sa tierce majeure et de sa quinte, qu'il affecte des grains de poussière placés sur un parchemin tendu, de manière à y tracer des figures d'une construction géométrique toujours les mêmes, suivant les différents volumes du son, régulières quand on fait un accord, et sans formes exactes quand on produit des dissonances, je dis que la musique est un art tissu dans les entrailles même de la Nature. La musique obéit à des lois physiques et mathématiques. Les lois physiques sont peu connues, les lois mathématiques le sont davantage; et, depuis qu'on a commencé à étudier leurs relations, on a créé l'harmonie, à laquelle nous avons dû Haydn, Mozart, Beethoven et Rossini, beaux génies qui certes ont produit une musique plus perfectionnée que celle de leurs devanciers, gens dont le génie d'ailleurs est incontestable. Les vieux maîtres chantaient au lieu de disposer de l'art et de la science, noble alliance qui permet de fondre en un tout les belles mélodies et la puissante harmonie. Or, si la découverte des lois mathématiques a donné ces

⁴⁷ Il confronto con le parole di Berlioz è in questo passaggio, impressionante: «La musique est à la fois un sentiment et une science», e poco dopo «La réunion du savoir et de l'inspiration constitue l'art». ATC, p.21, cit. in Fauquet, Joël-Marie, *L'imagination scientifique de Berlioz* cit., p.169.

quatre grands musiciens, où n'irions-nous pas si nous trouvions les lois physiques en vertu desquelles (saisissez bien ceci) nous rassemblons, en plus ou moins grande quantité, suivant des proportions à rechercher, une certaine substance éthérée, répandue dans l'air, et qui nous donne la musique aussi bien que la lumière, les phénomènes de la végétation aussi bien que ceux de la zoologie! Comprenez-vous? Ces lois nouvelles armeraient le compositeur de pouvoirs nouveaux en lui offrant des instruments supérieurs aux instruments actuels, et peut-être une harmonie grandiose comparée à celle qui régit aujourd'hui la musique. Si chaque son modifié répond à une puissance, il faut la connaître pour marier toutes ces forces d'après leurs véritables lois. Les compositeurs travaillent sur des substances qui leur sont inconnues. Pourquoi l'instrument de métal et l'instrument de bois, le basson et le cor, se ressemblent-ils si peu tout en employant les mêmes substances, c'est-à-dire les gaz constituants de l'air? Leurs dissemblances procèdent d'une décomposition quelconque de ces gaz, ou d'une appréhension des principes qui leur sont propres et qu'ils renvoient modifiés, en vertu de facultés inconnues. Si nous connaissions ces facultés, la science et l'art y gagneraient. Ce qui étend la science étend l'art. Eh! bien, ces découvertes, je les ai flairées et je les ai faites. Oui, dit Gambara en s'animant, jusqu'ici l'homme a plutôt noté les effets que les causes! S'il pénétrait les causes, la musique deviendrait le plus grand de tous les arts. N'est-il pas celui qui pénètre le plus avant dans l'âme? Vous ne voyez que ce que la peinture vous montre, vous n'entendez que ce que le poète vous dit, la musique va bien au delà: ne forme-t-elle pas votre pensée, ne réveille-t-elle pas les souvenirs engourdis? Voici mille âmes dans une salle, un motif s'élançe du gosier de la Pasta, dont l'exécution répond bien aux pensées qui brillaient dans l'âme de Rossini quand il écrivit son air, la phrase de Rossini transmise dans ces âmes y développe autant de poèmes différents.⁴⁸

Il rapporto fra luce e suono; la riflessione scientifica che nasce dalla curiosità che l'esperienza diretta suscita; il giovane che ascolta la musica e cerca di penetrarne i misteri, l'immagine del musicista che ragiona sui fluidi, sui gas e sulla sostanza stessa della musica, mi paiono tutti rimandi a Berlioz, o per meglio dire a una disposizione intellettuale che egli incarnò bene.

⁴⁸ Balzac, Honoré de, *Gambara*, in *Œuvres complètes de H. de Balzac*, Paris, A. Houssiaux, 1855, XV, pp. 74-128: 91-93.

Prima di proseguire, e per rafforzare la percezione di questa vicinanza, credo vada sottolineato un fatto di ordine cronologico. *Gambara* apparve nel 1837 nella «Revue et Gazette musicale de Paris» per precisa richiesta di Maurice Schlesinger, che della rivista era divenuto direttore tre anni prima.⁴⁹ Interessante è notare che il 1837 è anche l'anno di pubblicazione del *Traité* di Kastner e che proprio sulla medesima rivista appariranno, tra il 1841 e il 1842, gli articoli berlioziani sulla strumentazione, base del *Grand traité* redatto nel 1843 e apparso agli inizi del 1844.⁵⁰ Da questo diviene facile immaginare un gruppo piuttosto ristretto di personalità influenti e fra loro dialoganti. Vedere, dunque, nel passo di *Gambara* citato poco sopra, riferimenti a Berlioz e alle sue idee sulla vita musicale di Roma non sarà del tutto illegittimo; analogamente non sarà scorretto leggerci l'espressione di un pensiero diffuso in questa cerchia. Che Berlioz potesse esserne uno degli attori principali è abbastanza verosimile e anzi la problematizzazione di Balzac, ricorda per certi versi più le sue future posizioni che il pressoché coevo Kastner.

Fondamentale e da sottolineare, come dimostra *Gambara*, è quanto la correlazione fra arte e scienza fosse avvertita in maniera naturale e urgente; questo significa, a ben vedere che la separazione fra i due ambiti non era verosimilmente percepita con la nettezza e nei termini ai quali oggi siamo abituati. Se il rapporto fra arte e scienza si configura non come dicotomia ma come contiguità, come dualismo e ricchezza, allora significa che nella formazione del musicista di professione il ruolo delle scienze potrà anche assumere un rilievo quantomeno significativo, anche se non predominante e determinante. In questo Berlioz rappresenta probabilmente - rispetto al panorama a lui contemporaneo - una fertile eccezione,⁵¹ rilevante al punto di poter incarnare e riflettere, in maniera inaspettata e paradossale, una tendenza, o forse è meglio dire una componente importante dello spirito

⁴⁹ Per informazioni generali sull'attività di Schlesinger, si veda la 'voce' in *Grand Larousse encyclopédique*, IX, Paris, Larousse, 1964, p. 9405 e Devriès, Anik - Lesure, François, *Dictionnaire des éditeurs de musique français*, 2 voll, vol. II *De 1820 à 1914*, Genève, Éditions Minkoff, 1988.

⁵⁰ Cfr. l'introduzione di Joël-Marie Fauquet a Berlioz, Hector, *De l'instrumentation*, a cura di Joël-Marie Fauquet, Paris, Le Castor Astral, 1994, pp. 8-16 e quella di Peter Bloom a NBE XXIV, pp. ix-xxiv.

⁵¹ Su questo punto è doverosa comunque la massima cautela perché la questione non è stata ancora indagata in maniera sistematica per tutti i compositori del periodo e potrebbe anche rivelare interessanti sorprese.

della sua epoca. Straordinario è quel personaggio che, ponendosi al margine della società nella quale vive, si rivela al giudizio storico come autenticamente capace di incarnare il suo tempo, condensandone i tratti essenziali, più contraddittori e problematici. A ben vedere, e una volta di più, Berlioz si presenta alla valutazione storica, come un'anomalia dell'Ottocento romantico, e per questo è particolarmente degno di interesse. Per questo nell'indagare la fase di formazione del suo pensiero orchestrale (intendendo con "pensiero" proprio la capacità speculativa sulle origini, la natura e gli effetti della disciplina alla quale si applica) ho ritenuto di dare un certo rilievo alla sua formazione scientifica oltre che a quella prettamente artistica: esse affiorano, in forme diverse, in tutta la successiva produzione. Sarebbe difficile e insensato, forse addirittura controproducente, cercare di stabilire un rapporto di causa-effetto fra le nozioni che il compositore possedeva e le sue opere, ma è invece interessante ipotizzare dinamiche attive, libere, flessibili, magari capaci di influenzare le dinamiche del processo creativo in maniera anche inconsapevole e inavvertita. Non si tratta di costruire un parallelismo fra Berlioz e Iannis Xenakis, ma proprio il caso del compositore greco ci insegna che a volte certi stimoli concettuali che possono anche leggersi nella musica, sebbene questo accada in maniera sfumata e non immediata.⁵²

Resta il fatto che Berlioz era realmente in possesso di un reale bagaglio di conoscenze specifiche, che possiamo supporre coltivato autonomamente sulla base delle conoscenze acquisite in età giovanile. In questo senso non è eloquente solo il lungo e proficuo rapporto con Sax, ma anche il fatto che egli sia stato chiamato a far parte della commissione che nel 1858 ebbe l'incarico di stabilire in modo definitivo l'altezza del diapason.⁵³ Se gli altri membri vi presero parte per meriti musicali, l'"emarginato" Berlioz dovette essere interpellato anche per una sua palese predisposizione verso questioni di questa natura (mentre Rossini, per citare un nome, potrebbe avervi avuto accesso per ragioni forse più legate al prestigio personale). Una curiosa recensione del 31 dicembre 1839 non sarà fuori luogo in questo momento. Parlando della prima della *Chaste Suzanne* di Monpou, Berlioz si abbandona

⁵² Cfr. Frisius, Rudolf, *Costruzione come informazione cifrata. Sulla musica di Iannis Xenakis*, in *Iannis Xenakis*, a cura di Enzo Restagno, Torino, EDT, 1988, («Biblioteca di cultura musicale - Autori e opere»), pp. 93-158: 93-96.

⁵³ DB, 'voce' *Diapason*, pp. 151-153.

a una sorta di gustoso capriccio retorico, che sarebbe fuori luogo citare per intero, ma che contiene un passaggio singolare, in cui l'autore chiede cosa succederebbe se si abbandonasse a qualcosa di singolare:

supposons que pour singulariser ou allonger mon feuilleton, au lieu de parler de la nouvelle pièce [...] je veuille faire part au public de mon opinion *consciencieuse* sur la dernière opération chirurgicale de M. Lisfranc, sur les travaux anatomiques de M. Amussat, sur le système du docteur Berton et sa manière de traiter les maladies des enfants, ou sur les récentes découvertes de notre savant collaborateur M. Donné? Grâce à quelques termes techniques dont j'ai retenu à peu près la signification, toute le monde, excepté les médecins, les chirurgiens et les anatomistes qui connaissent leur art (car il y en a), fera d'autant plus de cas de moi qu'on s'attendait moins à me voir dire de si belles choses. «Comment, dira-t-on, mais c'est un homme très fort: lisez plutôt [...]. On ne parle pas ainsi du *fémur*, de l'*artère crurale*, du *grand* et du *petit tronchanter*, du *muscle couturier*, du *tissu cellulaire*, sans avoir beaucoup fréquenté les amphithéâtres».⁵⁴

«Dont j'ai retenu à peu près la signification»: eccoci in presenza di tracce di nozioni studi che riaffiorano in maniera apprezzabile, che ci dicono di un uomo attento, dall'educazione non convenzionale. Quali che fossero le effettive conoscenze di Berlioz in ambito medico e fisico, è evidente che egli intrattene con la cultura scientifica un rapporto non solo occasionale, ma duraturo, perché aveva gli strumenti per farlo. La scienza può essere considerata, nel caso del compositore, come ambito privilegiato di sviluppo di un atteggiamento critico e di (innate) strutture mentali valide in generale e capaci di esercitare una positiva influenza anche sull'attività creativa in ambito musicale. In particolare è nel controllo del materiale fonico e degli aspetti delicati del rapporto fra esecuzione musicale e spazi ad essa destinati già additate da Reicha e più massicciamente esplorate da Berlioz, è nella concezione e nella gestione di strutture formali ampie, complesse e spesso non convenzionali che Berlioz dimostra un rigore mentale notevole: l'organizzazione in campate più o meno lunghe non è stata prerogativa esclusiva di Berlioz, ma certo la sua gestione del discorso sinfonico da lui

⁵⁴ CM IV, pp. 209-217: 210. I riferimenti continuano anche in seguito.

messa in atto (dove sono ragguardevoli sia le estensioni sia i mezzi impiegati: una doppia difficoltà) non può che aver tratto giovamento da un pensiero fortemente strutturato e avvezzo alla riflessione razionale. Anche l'emotività può essere dosata con accortezza e metodo: strano paradosso, per il più acceso dei romantici e inconsueta declinazione, per il romanticismo musicale.

Ma a questo punto, emulando le scelte di Berlioz, si rende necessario mettere da parte gli studi scientifici per iniziare a trattare direttamente di musica, e vedere come si affilano le prime armi e come, anche in quell'ambito, un pensiero dai tratti assai razionali e ponderati possa aver influito sulla formazione di un giovane al quale la curiosità e la voglia di apprendere sembravano apprestare grandi cose. Anche in quel caso, il problema del rapporto fra arte e scienza, o meglio fra creatività artistica e riflessione scientifica riemergerà di scorcio e sarà degno di attenzione.

Capitolo 2

Berlioz, i suoi insegnanti, i suoi modelli musicali

1.a Berlioz prima di Parigi e la questione dei suoi insegnanti

La questione del rapporto fra insegnanti e allievi è sempre cruciale ma assume, nel caso di Berlioz, un rilievo particolare in relazione ad alcuni

particolari aspetti della biografia del compositore. Innanzitutto, non è improprio dire che la vita musicale di Berlioz abbia avuto inizio con il suo trasferimento a Parigi, nel 1822. È infatti a partire da quella data che il giovane Hector, studente in medicina per volere paterno, ha le sue prime, determinanti esperienze musicali. Vero è che la musica non era stata assente neppure in precedenza, perché essa era comunque complemento importante nella formazione di un giovane uomo della classe della piccola borghesia. Certi dati biografici riferiti al periodo infantile e giovanile sono pertanto degni di attenzione: come il compositore racconta nei *Mémoires*, aveva imparato a suonare due strumenti, anche se non dei più ‘nobili’, e cioè la chitarra e il flauto, letto il trattato d’armonia di Rameau semplificato da d’Alembert e quello di Catel,⁵⁵ aveva letto di Gluck nella *Biographie universelle* di Michaud⁵⁶ e addirittura scritto pochi brani, tra cui uno per sestetto e uno per quintetto e qualche romanza.⁵⁷ Ma, nella cittadina natale, la musica poteva, appunto, essere per Berlioz un’esperienza tutt’al più limitata, più un conveniente e accettabile passatempo che una rispettabile attività autonoma. Oltre all’*harmonie* della Garde Nationale, le possibilità di far musica si limitavano alla produzione ed esecuzione privata, quindi per organici necessariamente ridotti e per occasioni più che mai sociali. E in effetti, in questa prima fase della sua esistenza, pare che il giovane non avesse maturato la decisione di consacrarsi alla musica.

Con il suo arrivo a Parigi, invece, Berlioz si trova per la prima volta a contatto con un contesto musicale degno di questo nome, e oltretutto di prim’ordine: orchestre, cori, teatri, interpreti e compositori celebri e importanti, un’attività diversificata che abbraccia pressoché tutti i generi e propone a un pubblico di ogni estrazione sociale e dai gusti tendenzialmente aggiornati e coltivati sia nuove creazioni sia composizioni di un repertorio che proprio in quel periodo inizia a definirsi in maniera ben più netta e

⁵⁵ D’Alembert, Jean-Baptiste Le Rond detto, *Elémens de musique, théorique et pratique, suivant les principes de M. Rameau*, Paris, David l’aîné, 1752 e successiva edizione (*Elémens de musique théorique et pratique suivant les principes de M. Rameau, éclaircis, développés et simplifiés, par M. d’Alembert, [...] Nouvelle édition revue, corrigée et considérablement augmentée*, Lyon, J.-M. Bruyset, 1766) e ristampe.

Catel, Charles-Simon, *Traité d’harmonie par Catel membre du Conservatoire de Musique adopté par le Conservatoire pour servir à l’Étude dans cet Établissement*, Paris, Imprimerie du Conservatoire de Musique, An X [1801] e successive ristampe ed edizioni.

⁵⁶ *Mém*, p. 52.

⁵⁷ *Mém*, p. 55.

sistematica di quanto fosse mai accaduto in precedenza. C'è musica da camera, teatrale, sinfonica e, col favore della Restaurazione, le chiese non mancano di un'autonoma attività musicale.

Chi, come noi, ha la ventura di vivere nell'epoca della musica riprodotta, può solo tentare di immaginare quanto forte potesse essere il primo impatto di un giovane provinciale, digiuno di tutto, con una compagine orchestrale o con un coro, ascoltati nelle ideali condizioni acustiche di una chiesa o di un teatro. Un conto è immaginare la musica, un conto è sperimentarla concretamente e sentirla diffondersi nello spazio, per esempio saggiando le differenze qualitative che possiedono il tutti o un solo orchestrali, o ancora il piano e il forte.

Proprio sull'onda di queste impressioni molto forti, in particolare quelle dell'ascolto delle *Danaïdes* di Salieri, Berlioz decise una volta di più di consacrarsi alla musica. Il passo obbligato era quello di intraprendere un percorso di formazione completo; il passo fu compiuto e Berlioz divenne allievo dapprima di Jean-François Le Sueur e poi di Antoine Reicha,⁵⁸ secondo modalità e con implicazioni che costituiranno l'oggetto di una parte consistente di questo primo capitolo.

Le affermazioni di Berlioz sui suoi insegnanti hanno fortemente condizionato il discorso critico sul rapporto fra l'allievo e i due maestri, volendo invece considerare il silenzio lungamente calato attorno all'opera dei due compositori una sorte analoga a quella di tanti altri compositori dello stesso periodo. Per un periodo considerevole, in effetti, la circolazione dei nomi di Le Sueur e Reicha è stata assicurata in maniera pressoché esclusiva solo dal fatto di essere stati professori di tanto allievo. Negli ultimi decenni l'attenzione sembra essersi portata sui due compositori autonomamente considerati, prima con l'imprescindibile monografia di Jean Mongrédien su Le Sueur⁵⁹ e più recentemente sulla figura di Reicha, a partire dagli studi di Alban Ramaut, Herbert Schneider e Hervé Audéon.⁶⁰

⁵⁸ Per i due nomi, adotto le grafie più frequentemente usate dai compositori stessi, anche se l'adozione di altre non genera alcun equivoco. Le altre grafie possibili, più o meno frequenti, sono Lesueur (la si incontra nella citazione di Berlioz che segue, ad esempio) nel primo caso e nel secondo Antoine Reica, Anton Reicha, Antonín Reicha.

⁵⁹ Mongrédien, Jean, *Jean-François Le Sueur : contribution à l'étude d'un demi-siècle de musique française (1760-1837)*, 2 t., Berne etc., Lang, 1980.

⁶⁰ A costoro si deve la cura dell'essenziale edizione degli scritti di Reicha *Écrits inédits et oubliés /Unbekannte und unveröffentlichte Schriften*, vol./Band I: *Autobiographie*,

Nel quadro evocato, la testimonianza di Berlioz ha finito con l'essere assunta a resoconto e fonte indiscutibile, come si diceva. In particolare, per quel che riguarda l'orchestrazione, è stata un'affermazione presente nel XIII capitolo dei *Mémoires* a condizionare il discorso interpretativo e la ricostruzione storica:

Mes deux maîtres ne m'ont rien appris en instrumentation. Lesueur n'avait de cet art que des notions fort bornées. Reicha connaissait bien les ressources particulières de la plupart des instruments à vent, mais je doute qu'il ait eu des idées très avancées au sujet de leur groupement par grandes et petites masses. D'ailleurs, cette partie de l'enseignement, qui n'est point encore maintenant représentée au Conservatoire, était étrangère à son cours, où il avait à s'occuper seulement du contre-point et de la fugue.⁶¹

Da un'affermazione tanto categorica scaturisce l'immagine di Berlioz più corrente, cioè quella del genio indipendente, del *self made man* dell'orchestrazione, del creatore isolato e indefesso. A ragionare in termini più attenti, si potrà operare qualche distinguo. Si può forse arguire con una certa facilità perché Le Sueur avesse delle nozioni limitate, agli occhi di Berlioz che, quando stende le memorie, aveva già pubblicato da una quindicina d'anni il suo *Grand Traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*, e sulla conoscenza di Reicha delle proprietà dei fiati si hanno informazioni certe, come si vedrà. È invece della parte conclusiva di questa affermazione, appunto assunta troppo spesso assunta a un'indicazione precisa e inconfutabile, che sarebbe a mio avviso quantomeno prudente dubitare e che riguardano, in forme diverse, entrambi gli insegnanti.

Innanzitutto, comincerei col sottolineare l'anomalia costruita dal dubbio di Berlioz sulle idee avanzate del suo insegnante. Non è un'anomalia il dubbio derivante dalla possibile ignoranza di molte partiture di Reicha che all'epoca potevano effettivamente essere disponibili solo in forma scritta e non era praticamente mai eseguite. Tranne la musica da camera, ovviamente di agevole esecuzione per le limitate forze richieste, di Reicha

articles et premiers écrits théoriques/Autobiographie, unbekannte und frühe theoretische Schriften, a cura di Hervé Audéon, Alban Ramaut, Herbert Schneider, 2 voll., Hildesheim – Zürich – New York, Olms, 2011

⁶¹ *Mém*, p. 97.

negli anni di Berlioz studente, in effetti a Parigi non si eseguiva nulla.

Vorrei avanzare fin da subito un'ipotesi su quella che mi pare una tendenza all'occultamento: credo che, nel tentativo di costruire di sé un'immagine quasi eroica, isolata, da consegnare ai contemporanei e soprattutto ai posteri, Berlioz, che era per certi versi realmente fuori dal suo tempo, come ha argomentato Danièle Pistone in un suo contributo,⁶² abbia deliberatamente nascosto quei legami e quei debiti che invece lo rendevano un uomo del suo tempo, immerso in contesto e in una rete di rapporti ben determinata.

Egli fu probabilmente così accorto da comprendere correttamente che l'evoluzione turbinosa della vita musicale del suo tempo rendeva inevitabile la cancellazione, la "scomparsa" dei suoi insegnanti, della loro produzione e quella di altre figure musicali centrali nella sua formazione (penso a Cherubini, sul quale tornerò in seguito). Si trattava di voci che avevano costituito la premessa per il dilagare del romanticismo e che dal quel movimento erano però superate e ridotte al silenzio. L'intuizione di Berlioz potrebbe essere davvero considerata corretta, soprattutto se si aggiunge che egli stesso divenne voce importante di quel processo di ricostruzione culturale.

A questo stato di cose fa da contraltare l'esaltazione e la valorizzazione di modelli musicali indiretti e ideali, non immediatamente accessibili e remoti, geograficamente o temporalmente: Gluck, Weber, Beethoven. Il discorso parrebbe, a prima vista, inadeguato a spiegare l'inclusione di Spontini fra le figure tutelari: egli è infatti, a differenza degli altri, un compositore ancora in vita e per di più in contatto con Berlioz. Ma Spontini era ormai trapiantato a Berlino e quindi lontano da Parigi e, benché la sua memoria fosse ben viva, si trattava di una figura distante e destinata ad esserlo in maniera crescente. È rilevante il prestigio che deriva dall'inclusione di tali figure nella costruzione della propria genealogia musicale: esso è appunto legato in larga parte proprio alla distanza e all'inaccessibilità di queste figure, e contribuisce grandemente alla costruzione letteraria e biografica che Berlioz diede di sé grazie alla sua abilissima penna. Le innumerevoli constatazioni e lagnanze sulla scarsa

⁶² Pistone, Danièle, *Hier in* Pistone, Danièle - Rudent, cathérine, *Berlioz hier et aujourd'hui*, Paris, L'Harmattan, 2003, pp.

frequenza delle riproposte gluckiane e spontiniane la dicono lunga su quanto l'orizzonte ideale di Berlioz fosse distante da quello della vita musicale corrente.⁶³ Questo non significa, è bene precisarlo, che il rapporto di Berlioz con questi compositori fosse privo di conseguenze e di fecondazioni, e tanto meno che vada letto come qualcosa di velleitario e millantato. Si tratta di compositori che Berlioz implicitamente dichiara di aver compreso più e meglio di tutti gli altri, cosa che ne aumenta la statura e la qualità culturale. Ho parlato di 'ricostruzione', ad ogni modo, perché ritengo sarebbe ingeneroso parlare di costruzione *tout court* perché quei modelli ebbero una reale importanza per Berlioz nella fase della sua formazione musicale e, per così dire, ideale.

Passerò ora a trattare di Le Sueur e di Reicha, cercando di ripercorrere le tappe della formazione da musicista pratico del giovane Hector Berlioz. La mia ipotesi è che egli abbia tratto dai suoi due maestri qualcosa di rilevante per quel che concerne l'orchestrazione intesa sia come costruzione artigianale del discorso orchestrale, sia come arte del disporre in orchestra gli elementi del discorso musicale, sia come arte del definire climi espressivi; mi pare che Berlioz abbia deliberatamente sminuito e occultato il debito nei confronti dei suoi insegnanti.

Qui mi limito a indicare questo tipo di processo; sulle ragioni, invece, non mi soffermerò perché ciò richiederebbe competenze specifiche e porterebbe il discorso a un approccio di tipo psicologico che esula del tutto da questo contesto.

1.b Le Sueur

Dopo i rudimentali studi musicali compiuti in provincia, il trasferimento nella capitale offrì a Berlioz, oltre ai vantaggi immediati citati precedentemente, anche quello di disporre di una biblioteca importante. Il Conservatoire era un'istituzione ancora relativamente giovane, ma la sua biblioteca possedeva già consistenti quantità di edizioni recenti e del passato. Berlioz amava trascorrervi il suo tempo: lì leggeva e copiava le partiture di cui aveva letto nel Michaud, lì dava finalmente una consistenza alla sua cultura musicale. E lì conobbe Hyacinthe-Cristophe Gerono, un allievo di

63

Le Sueur che si adoperò perché Berlioz venisse ammesso tra gli allievi del musicista, all'epoca figura celebre e di grande prestigio in quanto condirettore (*surintendant* secondo la definizione ufficiale) della Cappella musicale delle Tuileries (l'altro direttore era Luigi Cherubini, anche a capo del Conservatoire). Le Sueur accolse Berlioz nelle sue classi private, dal 1823 al 1826 stabilendo un legame di grande umanità che sarebbe durato fino alla morte del maestro, avvenuta nel 1837. Evidente le conoscenze d'armonia apprese da Berlioz sui testi di D'Alembert e sul Catel e dai suoi insegnanti provati non dovevano apparire troppo solide, tanto che lo affidò alle cure di Gerono.⁶⁴ Solo in seguito Berlioz entrò come allievo effettivo nella classe di Le Sueur in conservatorio, entrando simultaneamente nella classe di Reicha.

Secondo Jean Mongrédien, in termini strettamente musicali, Berlioz non trasse quasi nulla dall'insegnamento di Le Sueur. Dice infatti il musicologo francese, dopo aver rilevato influenze significative di Le Sueur sul piano concettuale ed estetico-concettuale, che

Il est donc vain de chercher dans les partitions de Le Sueur – et l'étude détaillée que nous en avons faite dans cet ouvrage le prouve suffisamment – les sources possibles des grandes œuvres berliozziennes. Certes, çà et là, telle harmonie, telle disposition de l'orchestre, telle analogie dans les situations dramatiques, semblent annoncer tel passage précis du génial disciple; nous avons signalé tous les rapprochements possibles; il sont peu nombreux et encore sont-ils probablement parfois le fait du hasard beaucoup plus que le résultat d'une imitation délibérée. Il nous semble impossible de conclure aujourd'hui [...], comme le faisait O. Fouque, que "le meilleur de l'œuvre de Le Sueur est Berlioz"; nous pensons par notre parte que, sans Le Sueur, le compositeur Berlioz eût quand même été Berlioz [...]; sur le plan strictement musical Le Sueur ne fut pas un modèle pour lui.⁶⁵

Nonostante la netta affermazione finale, le parole di Mongrédien sono attraversate da molte cautele, comprensibili e condivisibili; a mio avviso il

⁶⁴ Su Hyacinthe-Cristophe Gerono e sugli anni di Berlioz al Conservatoire, cfr. Holmann, D. Kern, *Berlioz au Conservatoire : notes biographiques*, «Revue de Musicologie» LXII/2 (1976), pp. 289-292.

⁶⁵ Mongrédien, *Jean-François Le Sueur* cit., p. 1002.

quadro è diverso, non tanto in ragione di quel che Le Sueur aveva da dare di immediatamente assimilabile, quanto piuttosto della disponibilità che Berlioz aveva di apprendere e prendere.

Credo che il punto da superare sia proprio la ricerca di imitazioni dirette. La caccia al calco preciso, alla riproposizione di soluzioni già tentate, non mi pare la strada maestra per trovare l'influenza, o le influenze di Le Sueur sul linguaggio musicale di Berlioz che siano in qualche modo paragonabili a quelle concettuali ed estetiche più pacificamente accettate.

Credo che si dovrebbe tentare un approccio all'orchestra, e all'orchestrazione, di tipo più generale, con un atteggiamento che possa rivelarsi fruttuoso anche quando si passerà a trattare i compositori contemporanei di Berlioz, rispetto ai quali si palesano affinità più sostanziali e immediate. In effetti, l'orchestra di Le Sueur, pur nella sostanziale modestia dei suoi mezzi, rivela tratti di originalità innegabile, specie in certi estrosi raddoppi. Non si tratta, in buona sostanza, di capire quali passi specifici siano stati replicati da Berlioz, quanto di sottolineare che egli poté assumere nel suo bagaglio di concetti fondamentali, sulla scorta del suo maestro, la liceità di una certa libertà, di una 'bizzarria'. Non si dimentichi che stiamo parlando di un giovane del tutto sprovvisto di una significativa esperienza di ascolto, per il quale la musica di Le Sueur, specie quella sacra, costituiva nei primi anni, una parte considerevole del vissuto musicale; è un dato di fatto assai significativo che potrebbe essere oscurata dal bisogno di assecondare l'idea della genialità innata di Berlioz.

Una lettura in questo senso mi pare suffragata anche da un passaggio del discorso tenuto da Elwart per l'inaugurazione del monumento a Le Sueur ad Abbeville, il 10 agosto 1852, quando rilevava nell'illustre compositore

un tact exquis et un esprit d'analyse d'une grande profondeur. Pour Berlioz, il se faisait symphoniste; pour Ambroise Thomas il retrouvait a soixante ans la verve qui le fit écrire *la Caverne* à vingt-cinq; pour Dietsch il recomposait le *Te Deum* d'Austerlitz; pour moi il débrouillait le chaos harmonique [...]. Aussi aucun n'a imité servilement la forme du maître et ce libéralisme de doctrine explique pourquoi tant de

talents sont sortis de son école.⁶⁶

La prima parte della citazione aiuta a circoscrivere queste osservazioni al periodo in cui Berlioz è già allievo del conservatorio, quando è cioè già entrato anche nella classe di Reicha, dal momento che pare in contrasto con quello che l'autore della *Fantastique* affermava dei suoi anni di apprendistato privato con Le Sueur.⁶⁷ È però l'affermazione conclusiva ad attrarre maggiormente l'attenzione, provenendo da allievo di tutto rispetto che doveva aver sperimentato in prima persona lo stile didattico del maestro: il liberalismo della dottrina di Le Sueur è un aspetto affascinante, che contrasta con l'immagine di un insegnante dai mezzi approssimativi, dalla dottrina scarsa, ostinatamente ripiegato su sé stesso e sulle sue idee superate. Questo mi pare spiegare in modo nitido l'atteggiamento ambivalente, fra eccitazione, comprensione e rifiuto, del vecchio maestro davanti alla novità della musica di Weber e Beethoven che gli fece conoscere il giovane Berlioz.⁶⁸

⁶⁶Cit. in Lamy, *Jean-François Le Sueur* cit., p. 128.

⁶⁷ Cfr. Mongrédien, *Jean-François Le Sueur* cit., p. 983: «*La grande musique dramatique ou religieuse*, voilà donc ce qui, à cette époque, polarise les goûts et les aspirations di jeune Hector; remarquons que dans ce *programme* il n'y a aucune place, ni pour la musique instrumentale, ni pour la musique symphonique; l'interpet pour la musique symphonique naîtra un peu plus tard spus l'influence de Reicha d'abord (1826), puis surtout sous celle de Beethoven (1828)».

⁶⁸ *Mém.*, cap. XX: Mon maître, Lesueur, homme honnête pourtant, exempt de fiel et de jalousie, aimant son art, mais dévoué à ces dogmes musicaux que j'ose appeler des préjugés et des folies, laissa échapper à ce sujet un mot caractéristique. Bien qu'il vécût assez retiré et absorbé dans ses travaux, la rumeur produite dans le monde musical de Paris par les premiers concerts du Conservatoire et les symphonies de Beethoven était rapidement parvenue jusqu'à lui. Il s'en étonna d'autant plus, qu'avec la plupart de ses confrères de l'Institut, il regardait la musique instrumentale comme un genre inférieur, une partie de l'art estimable mais d'une valeur médiocre, et qu'à son avis Haydn et Mozart en avaient posé les bornes qui ne pouvaient être dépassées.

[...] comme tous ces maîtres [Berton, Cherubini, Paër, Catel, Kreutzer], Lesueur, malgré la fièvre d'admiration dont il voyait possédés les artistes en général, et moi en particulier, Lesueur se taisait, faisait le sourd et s'abstenait soigneusement d'assister aux concerts du Conservatoire. Il eût fallu, en y allant, s'y former une opinion sur Beethoven, l'exprimer, être témoin du furieux enthousiasme qu'il excitait; et c'est ce que Lesueur, sans se l'avouer, ne voulait point. Je fis tant, néanmoins, je lui parlai de telle sorte de l'obligation où il était de connaître et d'apprécier personnellement un fait aussi considérable que l'avènement dans notre art de ce nouveau style, de ces formes colossales, qu'il consentit à se laisser entraîner au Conservatoire un jour où l'on y exécutait la symphonie en *ut mineur* de Beethoven. Il voulut l'entendre consciencieusement et sans distractions d'aucune espèce. Il alla se placer seul au fond d'une loge du rez-de-chaussée

Ma l'aspetto singolare di questa affermazione è che essa pare rivelarsi vera anche per l'altro insegnante di Berlioz, quel Reicha oggetto del prossimo paragrafo.

È nelle memorie di Gounod, però, che si trova un riferimento interessante a Le Sueur, col quale l'autore del *Faust* entrò in contatto nel 1836:

Berton étant mort environ deux mois après mon entrée dans sa classe, Cherubini me plaça dans celle de Le Sueur, l'auteur des *Bardes*, de la *Caverne*, de plusieurs messes et oratorios : esprit grave, recueilli, ardent, d'une inspiration parfois biblique, très enclin aux sujets sacrés ; grand, le visage pâle comme la cire, l'air d'un vieux patriarche. Le Sueur m'accueillit avec une bonté et une tendresse paternelles ; il était aimant, il avait un cœur chaud. Sa fréquentation, qui, malheureusement pour moi, n'a duré que neuf ou dix mois, m'a été très salutaire, et j'ai reçu des conseils dont la lumière et l'élévation lui assurent un titre ineffaçable à mon souvenir et à ma reconnaissante affection⁶⁹.

Possibile che i consigli luminosi ed elevati che il vecchio maestro impartì a Gounod non fossero stati dispensati anche a Berlioz, che si giovò, come noto, di una frequentazione col maestro ben più assidua, duratura e intima che Gounod? Ovviamente una risposta categorica rimane difficile ma credo che, in ogni caso, si possa verosimilmente ipotizzare che lo stile e la sostanza dell'insegnamento di Le Sueur si fossero mantenuto stabile nel

occupée par des inconnus et me renvoya. Quand la symphonie fut terminée, je descendis de l'étage supérieur où je me trouvais pour aller savoir de Lesueur ce qu'il avait éprouvé et ce qu'il pensait de cette production extraordinaire.

Je le rencontrai dans un couloir ; il était très-rouge et marchait à grands pas : « Eh bien, cher maître, lui dis-je?... — Ouf ! je sors, j'ai besoin d'air. C'est inouï ! c'est merveilleux ! cela m'a tellement ému, troublé, bouleversé, qu'en sortant de ma loge et voulant remettre mon chapeau, j'ai cru que je ne pourrais plus retrouver ma tête ! Laissez-moi seul. A demain... ».

Je triomphais. Le lendemain je m'empressai de l'aller voir. La conversation s'établit de prime abord sur le chef-d'œuvre qui nous avait si violemment agités. Lesueur me laissa parler pendant quelque temps, approuvant d'un air contraint mes exclamations admiratives. Mais il était aisé de voir que je n'avais plus pour interlocuteur l'homme de la veille et que ce sujet d'entretien lui était pénible. Je continuai pourtant, jusqu'à ce que Lesueur, à qui je venais d'arracher un nouvel aveu de sa profonde émotion en écoutant la symphonie de Beethoven, dit en secouant la tête et avec un singulier sourire : « C'est égal, il ne faut pas faire de la musique comme celle-là. » — Ce à quoi je répondis : « Soyez tranquille, cher maître, on n'en fera pas beaucoup ».

⁶⁹ Gounod, Charles, *Mémoires d'un artiste*, Paris, Calmann Lévy, 1896, p. 68.

tempo, quanto a contenuti e metodi (tanto più che fu Berlioz stesso a sottolinearne un certo conservatorismo).⁷⁰ All'insegnamento propriamente detto, bisogna poi aggiungere la completa ignoranza che noi abbiamo del contenuto delle conversazioni alle quali allievo e maestro si abbandonavano durante le passeggiate domenicali che seguivano i servizi sacri delle Tuileries.⁷¹

Una considerazione in tal senso viene anche da Jean-Paul Penin:

L'influence de Lesueur, professeur de composition au Conservatoire, fut décisive sur la formation non seulement musicale mais intellectuelle du jeune Berlioz, dont la Messe Solennelle représente pour nous le premier aboutissement, puisque nous ignorons à peu près tout des œuvres, d'ébauches d'œuvres, plutôt, datant à cette époque. L'originalité de Lesueur a été de replacer la technique d'écriture dans une logique, dans un ensemble esthétique plus vaste et cohérent. Il avait par exemple échafaudé, compositeur et metteur en scène de certaines des grandes liturgies révolutionnaires, toute une théorie qui allait jusqu'à inclure les caractéristiques du lieu du concert, on acoustique, notamment, considérée virtuellement comme un élément musical, au même titre que l'harmonie et la mélodie. C'est ainsi que son *Chant du 1^{er} Vendémiaire*, qu'il donna aux Invalides le 22 décembre 1800, mettait en œuvre quatre groupes orchestraux et vocaux placés aux quatre coins de l'église.⁷²

Sarebbe interessante sapere in cosa consistessero i consigli dispensati da Le Sueur durante le sue lezioni, ma sfortunatamente l'accento di Gounod si limita a quanto riportato., e più in generale, come nota Mongrédien, nulla sappiamo di preciso sulla questione.⁷³ Non si può dunque dare maggiore consistenza a questa idea; nonostante questo, eludere l'interrogativo sarebbe limitante. Un quesito analogo, come si vedrà in seguito, si può porre anche

⁷⁰ Addirittura, ragionando in maniera molto pragmatica, si potrebbe ipotizzare una vitalità dell'insegnante maggiore negli anni in cui insegnò a Berlioz (era all'epoca sessantatreenne) che quando insegnò a Gounod dieci anni più tardi.

⁷¹ Per una riflessione ampia sui rapporti personali fra Le Sueur e Berlioz cfr. Mongrédien, *Jean-François Le Sueur* cit., pp. 980-987.

⁷² Penin, Jean-Paul, *Les premières armes du jeune Berlioz : la Messe solennelle*, «Ostinato rigore» XXI, 2003, pp. 101-117: 101-102.

⁷³ Mongrédien, *Jean-François Le Sueur* cit., pp. 977-978.

per Reicha sebbene in quel caso la risposta possa risultare forse meno sfuggente.

A superare parzialmente le secche di tale mancanza di informazioni oggettive contribuisce a suo modo un *feuilleton* apparso sul «Journal des débats» del 21 novembre 1835 intitolato “Musique religieuse. *Rachel, Noémi, Ruth et Booz*, oratorios de M. Le Sueur – *Auditions de M. Urhan*”.⁷⁴ Berlioz si diffonde in alcune considerazioni sulla musica del suo maestro: dapprima si sofferma sullo stile dell’armonia («pure, sans déguisement, sans ridicules oripeaux ; [...] l’harmonie vraie, ou du moins celle que tous les hommes sensibles au charme des accords ont salué de ce nom»⁷⁵), toccando in seguito quello melodico, evidenziando la stretta interrelazione esistente fra questi due parametri, fatto questo già degno di nota, essendo la dimostrazione di un atteggiamento musicale articolato che Berlioz può aver ereditato proprio dai suoi insegnanti.

In seguito Berlioz espone il suo parere sull’orchestra di Le Sueur; quello che si legge è davvero singolare, in riferimento a un insegnante del quale si rinnegherà in seguito il merito musicale. Ipotizzerei che si possa spiegare la discrepanza di opinioni, col semplice fatto che i *Mémoires* escono ben dopo la morte di Le Sueur, avvenuta nel 1837; quando questo articolo esce, invece, Le Sueur è ancora in vita ed è quindi un potenziale lettore: ragioni di delicatezza e riguardo verso l’anziano maestro e di verità potrebbero mescolarsi in proporzione difficile da stabilire, ma certo rinnegare l’influenza dell’insegnante sarebbe stato ingiusto e inopportuno. Per questo sono propenso a supporre una certa onestà in queste affermazioni di Berlioz. La costruzione letteraria del personaggio-Berlioz, destinata com’era ad apparire dopo la morte del suo artefice e oggetto, poteva anche contenere qualche conscia omissione.

Veniamo dunque al passo in questione, si noterà come Berlioz non si produca in elogi spassionati ed eccessivi ma sottolinei alcuni tratti della maniera di trattare l’orchestra adottati dal suo maestro: il tono del passo è sobrio, oggettivo e misurato:

⁷⁴ CM III, pp. 353-359. Si noti per inciso che anche Urhan, primo solista nell’*Harold en Italie*, era stato anch’egli allievo di Le Sueur; cfr. Mongrédien, *Jean-François Le Sueur* cit., pp. 978-979.

⁷⁵ CM III, p. 355.

L'instrumentation de M. Le Sueur [...] n'offre aucune difficulté matérielle, mais les accents, les nuances y sont si multipliés et d'un sentiment si délicat, qu'une espèce d'éducation est encore nécessaire aux artistes pour qu'ils puissent la rendre fidèlement. J'en excepte toutefois les grandes messes solennelles, où, par une excellente combinaison que motivent la grandeur des temples et le petit nombre d'exécutants, M. Le Sueur s'est abstenu en général d'employer les effets de demi-teinte, qui ne seraient point perceptibles. Le *forte* domine dans l'exécution, ou, pour mieux dire, il y est constant ; les principaux contrastes résultent de la présence ou de l'absence de la masse des instruments à vent. C'est le système de l'orgue appliqué à l'orchestre.⁷⁶

A leggere attentamente fra le righe, sembrerebbe di trovarsi davanti ad un riconoscimento che nelle pagine delle memorie non si ritrova più. Alcuni principi vi sono sottolineati: la ricchezza di sfumature dell'orchestrazione di Le Sueur; l'adozione di una scrittura pertinente e specificamente legata al contesto di esecuzione previsto; il trattamento dell'orchestra per blocchi diversificati. Se quest'ultima affermazione potrebbe risultare fin troppo generica e valida anche per molti altri compositori dell'epoca, la prima, sulla ricchezza delle sfumature, è invece decisamente più intrigante. Certi passi di Le Sueur mostrano in effetti una scrittura che, pur non essendo minimamente paragonabile a quella di Berlioz, offre comunque una traccia interessante. *La mort d'Adam*, ad esempio, è ricca di soluzioni diversificate, ma anche la musica sacra presenta dettagli più sfumati di quanto il passo citato sopra lascerebbe supporre.

Più che dalla lettura della partitura, l'affinità con la scrittura di Berlioz, specie quella degli anni giovanili, emerge in maniera singolare e forse non troppo ortodossa dall'ascolto: è istruttivo ascoltare *La mort d'Adam*⁷⁷ a breve distanza dalle *Grandes ouvertures* dei *Francs-Juges* H 23 D (1826), da *Waverly* H 26 (1826) o del *Roi Lear* H 53 (1831) o ancora della *Messe solennelle* H 20 A

⁷⁶ *Ibid.*, p. 356.

⁷⁷ Ringrazio il prof. Jean-Pierre Bartoli per aver messo a mia disposizione una registrazione non commerciale, effettuata dal vivo, della parte finale del III Atto dell'opera. Sfortunatamente non dispongo di dettagli su interpreti, luogo e data di registrazione. L'esecuzione non si segnala per un particolare livello artistico, ma nella sua sostanziale correttezza costituisce comunque un documento di grande interesse, data la rarità di registrazioni della musica di Le Sueur.

(1824-1825), perché si colgono affinità che si possono far derivare non solo dal comune *humus* operistico tardo settecentesco e post-gluckiano (vissuto in prima persona da Le Sueur e idealmente acquisito da Berlioz nei suoi primissimi anni parigini), ma anche le conseguenze di un contatto diretto. John Eliot Gardiner, parlando della scrittura di Berlioz, con il caso specifico della *Messe solennelle* in mente, ha affermato che «would the piece sound better then it read? (Berlioz's music so often looks unpromising on paper)»:⁷⁸ anche la musica di Le Sueur appare poco promettente sulla carta, ma all'ascolto si rivela interessante. Non si possono additare esempi precisi, ma certe sfumature fanno pensare ora a un passo ora all'altro di Berlioz: l'ampiezza della scrittura orchestrale e corale del maestro rimandano a Berlioz dalle opere giovanili fino a certe sonorità terse de *L'enfance du Christ*. I temi delle ampie sezioni strumentali (in cui si svolgono azioni pantomimiche), affidati a Ob. e Cl. all'unisono su un accompagnamento ben distinto di Archi suonati al modo ordinario o *pizzicato*, non fa che rimandare a certe soluzioni di Berlioz. Forse nessun parallelismo sarà mai del tutto risolutivo, ma negarlo sarebbe ugualmente improprio: e si tratta, in questo caso di un'influenza anche sullo stile orchestrale interessante. Se anche i maestri non insegnano, a volte gli allievi imparano.

1.c Reicha

Nel catalogo della grande mostra per il bicentenario berlioziano del 1969, organizzata presso il Victoria and Albert Museum di Londra, stando al catalogo pubblicato, non fu esposto neppure un ritratto del secondo (in ordine di tempo) insegnante di Berlioz, il compositore boemo Antonín Reicha: compariva quello di Le Sueur, e comparivano quelli di Cherubini, Méhul, Boïeldieu, Gluck, Spontini, Rossini, Weber e Beethoven, perfino Mozart, ma non Reicha. La cosa in sé non ha, ovviamente, alcun rilievo dal punto di vista musicologico ma è rivelatrice di uno stato di cose assai

⁷⁸ Gardiner, John Eliot, *Exhume at your Peril!*, booklet allegato al CD Philips 442 137-2, pp.6-7: 7. Il CD contiene la prima registrazione assoluta della messa, effettuata nella Cattedrale di Westminster il 12 ottobre 1993 con gli interpreti della ripresa moderna del lavoro, avvenuta a Brema, nella chiesa di St. Petri il 3 ottobre precedente.

particolare che col tempo è mutato con la riscoperta graduale di Reicha sia come compositore, per i suoi tratti autonomi, sia come didatta, una riscoperta per certi versi culminata nel convegno internazionale che si è tenuto a Parigi nell'aprile 2013 e con l'incisione di alcune delle sue opere. Probabilmente le cose non andrebbero neppure distinte, tanto accentuata è la contiguità fra i vari campi dell'attività del compositore boemo.

Reicha, che dal 1785 aveva studiato sotto lo zio Josef, direttore della Hofkapelle di Bonn, avendo come compagni Neefe e un ragazzo di quella città, il giovane Beethoven, nel 1799 si trasferì a Parigi. Antoine Reicha, più che per la sua attività di compositore, è noto per essere stato insegnante di composizione di Berlioz. In realtà la sua produzione musicale è interessante e ancor di più la figura stessa di Reicha, in virtù della sua posizione storica ed estetica che occupa. Boemo, di formazione tedesca e viennese, poi trapiantato in Francia, egli si pone come punto di snodo fra tradizioni e prassi musicali diverse, nel tempo in cui il Romanticismo avanza nel suo paese d'adozione. Questa sua statura è sancita proprio dalla sua attività di insegnante.

Va detto peraltro che questa immagine parziale deriva da certe scelte del compositore medesimo che, specie nell'ultima parte della vita, non si prodigò se non in modo occasionale e poco convinto per l'esecuzione e la circolazione delle sue opere. Della centralità assunta per Reicha dall'insegnamento soprattutto negli anni della maturità tarda per l'insegnamento, fa fede una lettera manoscritta conservata presso il Département de la musique della BnF, che, salvo mio errore, mi risulta essere fin qui inedita. Reicha scrive in maniera estremamente amichevole al direttore del Conservatoire, Cherubini, il 10 luglio 1832 chiedendo un prolungamento del suo soggiorno a Belle-ville [sic], dove si trova ammalato dopo il suo trasferimento da Parigi.⁷⁹ Ma la cosa più interessante è la parte conclusiva, in cui la dedizione di Reicha all'insegnamento si rivela chiaramente; il tono è vibrante e non manca di suscitare umana simpatia:

Sois bien persuadé que rien ne me fait plier de peine que d'être obligé à négliger ma Classe, surtout au moment du Concours. Si tu voulais bien

⁷⁹ Dopo la riforma urbanistica di Haussmann del 1860, Belleville è entrata a far parte della città di Parigi, di cui costituisce il 19° Arrondissement.

permettre à mes élèves de venir me rejoindre ici (surtout ceux qui doivent Concourir) j'essayerai de leur donner mes conseils autant que mes faibles forces me le permettent en ce moment.

Je t'embrasse de tout mon coeur et suis pour la vie ton bon ami.⁸⁰

Cioè che di Reicha più ha lasciato la traccia è dunque proprio la produzione teorica. I suoi testi apparsi a stampa, tutti pubblicati a Parigi sono:

Traité de mélodie (1814);

Cours de composition musicale, ou Traité complet et raisonné d'harmonie pratique (1816-1818);

Traité de haute composition musicale (2 voll. 1824-1826);

L'art du compositeur dramatique (4 voll., 1833).

Nell'*Art du compositeur dramatique* si legge un'annotazione che Berlioz pare aver serbato e che, nonostante la sua apparente ragionevolezza e scontentezza, non doveva poi essere troppo corrente, se Reicha decide di esplicitarla.

Chaque fois que le Compositeur compte beaucoup sur l'effet d'un instrument ou de quelques instruments, il ne faut pas qu'il les emploie dans le morceau précédent. S'il n'observe pas cette règle, son effet sera manqué. Chaque fois que le Compositeur veut frapper un grand coup avec l'orchestre complet, il est de son intérêt de ne pas le faire entendre complet dans le morceau précédent ; sans quoi son effet sera, sinon usé, au moins considérablement affaibli.

Essa presenta un singolare, duplice carattere: sono presenti, infatti, sia una connotazione teorica e speculativa sia un tratto di carattere pratico e dalla evidente, e naturalmente prevedibile, finalità didattica: la prima arricchisce la seconda, la completa e vive per così dire autonomamente accanto ad essa. Si tratta insomma di testi teorici non chiusi in sé stessi, nei quali la speculazione è la seconda componente. Se già la nozione di «harmonie pratique» presente nel titolo del *Cours* è eloquente in questo senso, la piena espressione di questa concezione si riscontra ovviamente nel *Traité de haute composition*. L'autore introduce il concetto già nella prefazione,

⁸⁰ **F-Pn** LA-REICHA ANTONIN-3

quando afferma che

Dans tous les arts (et surtout en musique) il existe un degré que l'on peut atteindre, jusqu'à un certain point, avec les seules dispositions naturelles ; mais en même temps, il est impossible de dépasser ce terme, si l'art ne vient à notre secours, en nous initiant à ses mystères. C'est cette dernière partie de l'art ce que l'on doit appeler HAUTE COMPOSITION. La ligne de démarcation qui existe entre cette dernière [sic] et la COMPOSITION VULGAIRE, est tracée par la nature elle même. L'ouvrage que j'offre au public ne contient pas seulement les principes élémentaires de la HAUTE COMPOSITION ; celle-ci y est en même temps traitée sous le double rapport des progrès qu'elle a faits depuis un siècle et demi, et de ceux qu'elle peut encore faire.⁸¹

Una speculazione finalizzata proprio all'insegnamento. Questo punto è interessante da sottolineare. Alle spalle di Berlioz, ma anche di Liszt, Gounod, Franck, Kastner ecc., non sta dunque un insegnante come tanti altri, ma un uomo che ha operato un sostanziale ripensamento del metodo di insegnamento, autore dei suoi trattati (che meritano pienamente questa qualifica, esulando dalla limitata dimensione dei manuali di armonia di altri autori⁸²) di riferimento

La valutazione dell'influenza di Reicha su Berlioz, è stata fortemente condizionata da due affermazioni di opposto segno proprio dell'allievo, la cui autorevolezza di critico non ha bisogno di essere illustrata. Entrambe sono tratte dal Capitolo XIII dei *Mémoires*.

La prima di esse è stata già presentata all'inizio di questo capitolo, e accomunava Reicha a Le Sueur . Poco dopo quel passo, se ne trova una seconda, specifica su Reicha che possiede invece un carattere positivo:

Reicha professait le contrepoint avec une clarté remarquable ; il m'a beaucoup appris en peu de temps et avec peu de mots. En général, il ne négligeait point, comme la plupart des maîtres, de donner à ses élèves, autant que possible, la raison des règles dont il leur recommandait

⁸¹ Reicha, Antoine, *Traité de haute composition*, Paris, Zetter, [1824], *Observations préliminaires*, s.i.p.

⁸² Basti notare che, a fronte delle 262 pagine del trattato di base di Reicha, il *Cours*, il manuale di Catel ne conta appena 70.

l'observance. Ce n'était ni un empirique, ni un esprit stationnaire; il croyait au progrès dans certaines parties de l'art, et son respect pour les pères de l'harmonie ,allait pas jusqu'au feticisme. De là les dissensions qu'ont toujours existé entre lui et Cherubini [...].⁸³

Mentre anche in ragione della sua produzione teorica, i meriti di Reicha nel campo del contrappunto sono stati sovente celebrati e riconosciuti, la scarsa circolazione delle opere orchestrali, insieme all'affermazione negativa di Berlioz, ha probabilmente contribuito a stabilire l'idea di un Reicha modesto orchestratore. Per correggere questa quadro occorre soffermarsi in particolar modo sugli ultimi tre trattati di Reicha tutti risalenti al periodo in cui si svolse la carriera di didatta nella Parigi della Restaurazione borbonica, poiché ad essi sono affidate le sue considerazioni su strumenti, strumentazione e orchestra.

Prima però vorrei dedicare attenzione a un breve ma istruttivo testo di Delaire, un allievo di Reicha, che aiuta ad inquadrare al meglio l'impatto del maestro nello specifico ambito dell'orchestrazione.⁸⁴ Al netto di ogni parzialità, il testo ci suggerisce alcuni elementi di valutazione complessiva di Reicha e del suo ruolo nel contesto francese. Delaire descrive infatti il rapido affermarsi della fama (poi sempre viva) di didatta del compositore boemo, seguita alle entusiaste parole dei suoi due primi allievi, Bouffil e Guénée, sedotti dall'opera a quattro mani *Cagliostro* che Reicha aveva scritto insieme a Dourlens.

Des maîtres illustres, MM. Rode, Baillot et plusieurs d'autres dont les noms sont connus dans toute l'Europe musicale, furent curieux de connaître la nouvelle école. On sait à quel point elle a fructifié. Une quantité innombrable d'élèves en sont sortis et se sont répandus dans toutes les parties du monde civilisé. Un tel succès était infaillible, du moment où les premiers propagateurs de la méthode étaient des artistes capables de la juger et qu'on ne pouvait soupçonner de partialité[...]. Le temps a consacré ce succès; aujourd'hui on considère généralement les quintettes de Reicha comme des chefs-d'œuvre dignes de rivaliser avec ceux de Haydn, de Mozart et de Beethoven. Ils ont en

⁸³Berlioz, Hector, *Mémoires*, Cap. XIII.

⁸⁴J.-A. Delaire, allievo di Reicha, è l'autore della breve ma istruttiva *Notice sur Reicha*, Paris, Imprimerie de Mad. de Lacombe, 1837.

outré beaucoup contribué au perfectionnement des instrumens à vent.⁸⁵

Quest'ultima annotazione è, come ben si intuisce, rilevantissima e più di ogni altra aiuta a comprendere come Reicha abbia saputo, con le sue richieste e con la sua visione prospettica, influenzare in modo positivo la fattura degli strumenti musicali, ovvero dialogare sul piano tecnico certamente con gli interpreti, ma verosimilmente anche con i costruttori, ricordando e anticipando in questo l'incessante dialogo di Berlioz con i fabbricatori di strumenti a lui contemporanei (cfr. Cap. 7). Peraltro, che questo aspetto sia orgliosamente messo in evidenza da Delaire, significa ragionevolmente che la novità e peculiarità di Reicha doveva risaltare rispetto alle condizioni del contesto musicale francese, e specificamente parigino.

Dei trattati, che Delaire dice nuovi per forma e contenuto, furono fatte traduzioni che «servent à l'enseignement de la composition à Bologne, à Rome et à Naples»,⁸⁶ quasi testimonianze della irrefutabile validità di tali testi.

Reicha a concouru puissamment, dans sa spécialité, à l'œuvre du siècle, savoir, le résumé des connaissances acquises et l'application des doctrines aux faits.[...] Laissant de côté les abstractions, il s'est rapproché de l'observation positive, et repoussant certaines méthodes purement pratiques, qui ne s'occupaient que des sons pris isolément, il s'est arrêté à un système plus rationnel, plus propre à faciliter les applications.⁸⁷ [...] Il a, en outre, enrichi l'art par un grand nombre d'effets nouveaux d'harmonie ou d'instrumentation. D'autres ont fait dans leurs ouvrages l'application de ses vues; mais l'honneur de la découverte lui appartient. Quelque jugement que l'on porte de son école, il est certain qu'elle a été féconde, et sans nul doute aussi, les semences du talent qu'elle a répandues, germeront et produiront leurs fruits.⁸⁸

È per riguardo al primo dei trattati che si possono fare le

⁸⁵ Delaire, *Notice cit.*, pp. 11-12.

⁸⁶ Delaire, *Notice cit.*, p. 19.

⁸⁷ *Ivi*, p. 23.

⁸⁸ *Ivi*, p. 25.

considerazioni forse più interessanti. Perché in esso si pongono le basi per ogni discorso degli altri due, che di fatto si pongono come un approfondimento e astrazione dei principi posti nel trattato più vecchio che in effetti era il primo ad essere impegnato. Il *Cours de Composition musicale ou Traité complet et raisonné d'harmonie pratique* (1816-1818), la cui stesura precede immediatamente l'assunzione della cattedra in conservatorio e che nell'Istituzione fu adottato in sostituzione dell'apparentemente insostituibile trattato di Catel. La vera novità di questo trattato (che fu adottato dal Conservatoire), una di quelle alle quali senz'altro pensava Delaire è la sezione « De la manière de traiter l'harmonie avec l'orchestre »⁸⁹ dove si forniscono diversi esempi di come disporre la stessa melodia in orchestra, mostrando in maniera molto libera e con approccio quasi ludico, combinatorio (che rievoca lo sperimentalismo di REicha anche nell'ambito elevato della fuga) come impiegare i diversi strumenti in tutte le loro possibili combinazioni; di ogni strumento si spiegano successivamente i principali caratteri tecnici con eventuali, ma scarsissime sottolineature di aspetti diversi. Benché l'intento non sia precettivo, ma intenda dimostrare al giovane compositore le molte possibilità che gli si schiudono, questo testo appare davvero come un primo tentativo di manuale in senso proprio, arricchito com'è di esempi dalla evidente destinazione didattica e (per quello che ho potuto appurare) scritti appositamente per quest'opera: la Francia non aveva conosciuto nulla di simile, e basti pensare che ancora uno dei testi base era il trattato di Catel, dove sarebbe impossibile rintracciare nulla di almeno vagamente simile.

Certo questo approccio agli strumenti non doveva comunque essere del tutto nuovo per Reicha. Un testo che egli molto probabilmente conosceva, conteneva qualcosa di analogo, sebbene in forma assai più semplice e schematica. Si tratta di un testo di Johann Georg Albrechtsberger. *Gründliche Anweisung zur Composition mit einem Anhang von der Beschaffenheit und Anwendung aller jetzt üblichen musikalischen Instrumente* (1790, poi tradotto in francese da Alexandre Choron nel 1814, come *Méthode élémentaire de composition*) Come ho argomentato altrove, benché non esistano notizie certe sul fatto che Albrechtsberger sia stato insegnante di Reicha, il contesto

⁸⁹ Reicha, *Cours de composition* cit., p. 222-262 (su 262 pagine totali del libro). Le indicazioni riportate più avanti nel paragrafo si leggono *passim* in questa sezione del volume.

viennese rende probabile la conoscenza.

Ma cosa si dice esattamente nelle pagine dedicate alla strumentazione? Reicha pone degli elementi che si rincontreranno fertili e maturi anche nelle opere successive.

1) La classificazione delle orchestre per coppie di aggettivi: grande/piccola, completa/incompleta, eccellente/debole;

2) La suddivisione teorica dell'orchestra in masse (e si ricordi che Berlioz afferma che Reicha non sapeva raggruppare le *masse*: scelta lessicale precisa): archi (di cui Reicha, in modo che si ritroverà anche in Kastner, dice che «elle forme le corps de l'orchestre et peut en être appelée le Quator»,⁹⁰ i fiati (flauti, oboi, clarinetti, fagotti e corni), più una terza massa che l'autore considera separatamente, ossia quelli che definisce «instruments bruyans» (ottavino, trombe, tromboni timpani), strumenti appunto «rumorosi» il cui uso è soggetto a restrizioni finalizzate al corretto mantenimento dell'equilibrio fonico. Vi è infine una quarta massa che può unirsi alle precedenti, quella delle voci.

3) Punto strettamente correlato al precedente, che in questo rivela la sua utilità, Reicha torna più volte sulla necessità che ciascuna massa dell'orchestra sia scritta in maniera contrappuntisticamente ineccepibile - come se dovesse cioè essere autonoma e compiuta in sé - perché, in caso contrario, la differenza di timbri farebbe risaltare in modo evidente gli errori di scrittura.

4) Oltre a questo, nel testo si riscontra una costante attenzione per il momento dell'esecuzione; questo significa prendere in considerazione, ad esempio, il rapporto fra la scrittura stessa del brano e lo spazio al quale esso è destinato, oppure l'equilibrio fra masse dell'orchestra, non usando i fiati che solisticamente nel caso di un'orchestra di piccole dimensioni (perché nel caso contrario la massa dei fiati coprirebbe quella degli archi: il suggerimento è quello di impiegare dieci o 12 fiati contro 18 o 20 archi); o da ultimo l'attenzione alla qualità dell'orchestra chiamata ad eseguire il brano, quindi dimensionando l'impulso creativo non sulla base di un istinto artistico autonomamente considerato, ma sempre messo in relazione al fatto che la destinazione finale è quella dell'atto esecutivo.

5) Infine un ultimo punto che risulta dichiarato in maniera più e meno

⁹⁰ Reicha, *Cours de composition* cit., p. 223.

esplicita, vale a dire l'attenzione alla logica dell'effetto: perché un determinato effetto d'orchestra si palesi in tutta la sua efficacia e forza, occorre prepararlo facendo tacere lo strumento o gli strumenti a cui l'effetto sarà affidato, «sans quoi l'effet sera manqué». Questo punto dimostra una considerazione non solo della logica musicale, ma anche di quella dell'ascolto. Vi si ravvisa, credo, l'innegabile conoscenza diretta di Reicha della musica di Haydn, che di effetti raffinati è decisamente ricca, e non solo nelle sinfonie più tarde, ma anche una modernità di vedute rilevante. Infatti, sebbene la sottile nozione di effetto sia applicabile a qualunque tipo di scrittura orchestrale, il che vuol dire a ogni compagine orchestrale impiegata nel corso del tempo, la teorizzazione di Reicha sembra già guardare alla maturazione compiuta dell'idea di effetto, quella che noi possediamo istintivamente e che è tanto palese nella musica di Berlioz e in quella del Romanticismo maturo; sorprende che dall'impiego delle modeste risorse degli organici di Reicha, che mai ha superato nella prassi la formazione standard coi fiati a due, si sia giunti a punti di astrazione tanto avanzata. La *Missa pro defunctis* che ho ampiamente trattato in altra sede,⁹¹ si rivela illuminante in questo caso. L'effetto delle trombe nel *Tuba mirum*, unico movimento della messa in cui siano impiegate e non a due, bensì a tre, come i corni della pressoché coeva *Eroica* di Beethoven, la dice lunga sulla continuità fra pensiero teorico e pratica in Reicha: lungi dall'essere uno "spreco" di risorse, l'uso delle trombe nel movimento citato del Requiem costituisce un vero effetto: il suono corrusco delle trombe usato come puro, isolato tocco di colore, tanto più significativo ed eloquente, quanto più ristretto e saggio ne è l'impiego. Il parco e raffinato uso dei violini a sottolineare certi punti determinati della raffinata melodia vocale, di sapore vagamente settecentesco, sono ulteriori indizi di un uso raffinato senso dell'orchestrazione.

⁹¹ Valenti, Paolo, *Considérations sur l'orchestration de Reicha : le cas de la Missa pro defunctis. Ressources, ordre, pédagogie*, in *Actes du Colloque "Anton Reicha, compositeur et théoricien"*, a cura di Louise Bernard de Raymond, Jean-Pierre Bartoli e Herbert Schneider, Hildesheim, Olms, in stampa.

Clarinetto 1, 2
in Si,

Fagotto 1, 2

Corno 1, 2
in Do

Tromba 1, 2, 3
in Do

Trombone 1, 2

Trombone 3

Timpani

Tenore

Tu - ba

Reicha, *Missa pro defunctis* N°3 «Tuba mirum», bb. 1-6

In ogni caso, tutte queste considerazioni, vale la pena di ribadirlo, deriva da una riflessione approfondita sulla specifica natura e realtà della musica eseguita. In Albrechtsberger, che prima ho indicato come possibile riferimento di massima, non si riscontra nulla di analogo.

I due testi successivi *Traité de Haute composition musicale* (1824) e all'ultimo dei suoi trattati, *L'art du compositeur dramatique* (1833). non faranno altro che riprendere punti e spunti ma con uno sguardo sempre più astratto e teorico; la lettura complessiva di questi testi rivela un metodo che fin dall'inizio si propone in termini non precettivi ma concessivi, il che equivale a dire un metodo, piuttosto astratto, che mira a insegnare il *come* e non il *cosa*: in Reicha non ci sono cose che si debbono fare, ma solo cose che si possono fare e certune che non si debbono fare. Nella prefazione all'*Art du Compositeur dramatique* Reicha dirà

Afin que les élèves pussent parvenir à réaliser, avec le temps, les différentes propositions renfermées dans ce traité, il était indispensable de leur révéler des secrets de pratique que certains maîtres ne se soucient pas de divulguer [...]. Ennemi de cette anti-philosophie des arts, nous n'avons rien omis ici, du loin sciemment, de ce qui pouvait éclairer l'inexpérience, instruire la jeunesse, et répondre à toutes les

exigences; relativement à la musique scénique. On compose et on composera encore de la musique plus ou moins bonne sans le secours des traités: une organisation privilégiée; une oreille exercée, qui saisit facilement les effets mélodiques et harmoniques; une mémoire assez heureuse pour les retenir, peuvent contribuer, jusqu'à un certain point, à produire un compositeur qui n'aura ni école, ni principes, et que guidera souvent un hasard plus ou moins heureux. Mais on ne parviendra pas à écrire avec connaissance de cause, à juger sainement des effets ou des défauts de ses ouvrages, à créer surtout des œuvres exemptes de reproches, sans instructions verbales, c'est à dire, sans un bon maître.⁹²

È evidente che il discorso, a differenza di quanto dichiarato, non si limita alla sola musica drammatica; colpisce come tornino, anche qui, il riferimento ai *secrets de pratique* (cioè quella che ho definito prima teorizzazione della musica in quanto arte destinata all'esecuzione) e alla nozione di effetto, mentre per ragioni evidenti mancano i dettagli più specifici sulla scrittura strettamente intesa. Stante la continuità fra i diversi testi, questo approccio sempre più tendente all'astrazione ed essenzializzazione dello stile d'insegnamento, fu conseguenza della pratica didattica? L'ipotesi mi pare plausibile e interessante: fu forse un cambio, nel contempo, di stile e di sostanza, intervenuto nel momento in cui il 'possibile' si liberò definitivamente dalla 'regola'.

L'atteggiamento estremamente idealistico e dall'altra parte la grande perizia pratica sono le cose che caratterizzeranno anche il rapporto di Berlioz con l'orchestra. Si tratta di una *disposizione intellettuale* che indipendentemente dai risultati è già matura in Reicha e che in Berlioz si coniugherà con possibilità logistiche (nella composizione degli organici orchestrali) nuove ma che darà i suoi frutti anche in compositori come Gounod e, forse meno segnatamente, anche in Franck, che di Reicha fu allievo solo per pochi mesi. Lo stesso Gounod, pur con gli inevitabili vincoli imposti dal campo operistico, sarà orchestratore accorto e fine, come si può constatare in molte sue composizioni teatrali ma anche in quelle sacre.

⁹² Reicha, Antoine, *Art du compositeur dramatique ou Cours complet de composition vocale divisé en quatre parties et accompagné d'un volume de Planches*, Paris, A. Farrenc, 1833, p. II.

Uno spunto di riflessione interessante, che vorrei proporre ora, per rinforzare l'ipotesi di un influsso della didattica di Reicha su Berlioz, viene dal monumento funebre di Reicha che si trova al cimitero del Père Lachaise, nella 7^a divisione. Si tratta di una semplice stele con una scultura in bassorilievo: questa raffigura un'erma sormontata dal busto del compositore ai piedi della quale si trovano un amorino seduto e una figura femminile eretta. Interessanti non sono tanto né l'iconografia in sé, piuttosto convenzionale, né l'iscrizione che si trova sotto sul basamento.⁹³

Sul lato sinistro del monumento sono incisi i nomi dei sottoscrittori che sono Paër,⁹⁴ Le Sueur, Baillot,⁹⁵ Adam,⁹⁶ Pillet-Will,⁹⁷ Bertin,⁹⁸ Dauprat,⁹⁹ Jacques-Jules Bouffil,¹⁰⁰ Elwart,¹⁰¹ Delaire.¹⁰²

Sul lato opposto sono invece incisi i nomi di diverse opere, tra quelle più rilevanti di Reicha: tra queste compaiono quelli più esplicitamente evocati fin qui, cioè i trattati, i quintetti, alcune opere liriche e il *Requiem*. La

⁹³ «A REICHA (Antoine Joseph) | professeur de contrepoint | au conservatoire de musique. | membre de l'institut et de la légion d'honneur. | né à prague le 25 fevrier 1770. | décédé à paris le 28 mai 1836.»

L'iscrizione presenta un curioso errore: Reicha era nato il 26 febbraio, giorno successivo a quello indicato.

⁹⁴ Si tratta ovviamente di Ferdinando Paër (1771-1839), celebre compositore italiano, autore dell'*Eleonora, ossia l'Amore coniugale* e della *Camilla* e di numerose altre opere.

⁹⁵ Pierre Baill (1771-1842), celeberrimo violinista, citato anche da Delaire come uno dei consacratori della fama di Reicha.

⁹⁶ Adolphe (1803-1856), celebre compositore.

⁹⁷ Si potrebbe trattare di due membri dell'importante famiglia di banchieri parigina, ovvero di Michel-Frédéric (1781-1860), che morì in 70 rue de la Chaussée d'Antin, non lontano da dove avevano vissuto Reicha e Rossini o forse di suo figlio Hyacinthe-Louis-Alexis-Constantin (1805-1871), per il quale Rossini scrisse la *Petite Messe solennelle*.

Cfr. il sito <http://www.genea-bdf.org/BasesDonnees/genealogies/pillet.htm>

⁹⁸ Louise Bertin (1805-1877) compositrice e autrice della sfortunata *La Esmeralda*, opera su libretto tratto da *Notre-Dame de Paris* di Hugo o Armand (1801-1854), direttore dell'Opéra, o ancora il padre di questi Louis-François, detto Bertin l'Aîné (1766-1841), fondatore del *Journal des débats*.

⁹⁹ Louis-François Dauprat (1781-1868), cornista dell'orchestra della Société des Concerts du Conservatoire e professore presso la stessa istituzione. È noto per aver suonato e insegnato tutta la vita solo il corno naturale, pur essendosi interessato anche ai primi tentativi di introduzione delle valvole.

¹⁰⁰ Jules-Jacques Bouffil (1783-1868), clarinettista appartenuto alla medesima orchestra.

¹⁰¹ Antoine-Aimable-Élie (1808-1877), compositore e storico della musica, allievo di Le Sueur al conservatorio.

¹⁰² La sua già *Notice sur Reicha* è arricchita da un'immagine del «mausolée» funebre qui in oggetto.

presenza di questo lavoro è però singolare perché nessuna sua esecuzione è attestata a Parigi. Verosimilmente Reicha scrisse la messa nel periodo viennese e portò la partitura con sé quando si trasferì a Parigi; perché è indicata fra le opere di maggiore importanza e celebrità? Probabilmente perché, si tratta di un'ipotesi solo adombrata da Amy Goodman Weller ma che io trovo affascinante, che il *Requiem* fosse noto perché caro a Reicha, che vi vedeva un condensato della sua arte e che in ragione di questo esso fosse usato come testo di studio. Il fatto che la fuga finale sia assente nel manoscritto e che compaia invece a stampa nel *Traité de haute composition* la dice lunga sulla considerazione che Reicha doveva avere di questa sua opera, e non è inverosimile che la stessa considerazione fosse riservata anche alle altre sezioni, che potevano essere facilmente impiegate come base per un discorso didattico più ampio, essendo riservata alla sola fuga finale, la prestigiosa sede in un testo a stampa.

Dall'esame delle opere teoriche e dallo sguardo gettato sulla *Missa*, necessariamente rapido data la sede, ma potenzialmente fruttuoso, si deduce che nell'arte di orchestratore, Reicha fu assai raffinato, dimostrando una apprezzabile continuità fra l'ambito creativo e quello pedagogico; lo spazio da lui concesso a questa materia nelle sue opere teorico-didattiche, rivela l'importanza costitutiva che egli le riconosce. Il fatto che nel *Cours de composition* l'arte di strumentare sia posta a conclusione del percorso formativo di base del compositore, significa che la disposizione in orchestra del discorso musicale, costituiva per lui il momento più rilevante e "sapiente" di tutta l'arte del comporre. Tornando al passo citato all'inizio, Berlioz potrà aver voluto negare il suo debito formativo. Noi non possiamo stabilire esattamente cosa Reicha abbia insegnato al suo più celebre e ingombrante allievo; e sarebbe di certo poco plausibile ipotizzare che proprio nei due anni di corso seguiti da Berlioz, tra il '26 e il '28, Reicha abbia mancato di insegnare questa parte della disciplina musicale. Sarebbe un'ipotesi ingiustificata e forse anche ingiusta. Meglio invece rendere a Reicha tutto il suo peso di serissimo, abile compositore e orchestratore: basterà dire che egli, più che del frutto del suo estro compositivo, fu umilmente e perdutoamente innamorato del suo mestiere di insegnante. Le ragioni di Berlioz, richiederebbero un altro discorso e, almeno per un po', possono passare in secondo piano.

1.d Una breve conclusione

Alla luce delle considerazioni fin qui esposte, vorrei dunque proporre un'idea che ritengo plausibile e che potrebbe prestarsi anche a futuri approfondimenti: Reicha, attraverso un metodo didattico intelligente e innegabilmente progressista fornì a Berlioz non solo stimoli fondamentali e originali che favorirono la formazione del pensiero dell'allievo, ma anche un solido apparato teoretico e tecnico che fu utile all'allievo per appropriarsi in maniera critica il *milieu* musicale francese nel quale egli si era formato, per comprenderlo e per determinare criticamente la propria posizione al suo interno. Di tale *milieu*, del mondo musicale del giovane Berlioz, Le Sueur fu una figura essenziale, al di là di ogni posteriore valutazione: non è esagerato dire che, per un periodo il vecchio musicista rappresentò per Berlioz la musica *tout court*, sia in termini concreti (Berlioz mostrò di conoscere con profonda coscienza e penetrazione la musica sacra del suo professore che stilisticamente non era poi troppo distante da altri autori frequentemente ascoltati a teatro dal giovane allievo come Gluck, Méhul, Cherubini, per certi versi) sia in termini "ideologici" e concettuali. Questo è vero almeno fino alla scoperta di Reicha e allo sviluppo di una concezione e di una sensibilità critica più sottili; la contestazione di una formazione limitata è in fondo esattamente ciò che Berlioz tramanda di Le Sueur. Spiegarla con un classico processo di (istintiva e incontrollabile? consapevole?) rimozione, mi pare abbastanza sensato.

Un elemento importante emerso nel recente Colloque international « Antoine Reicha, compositeur et théoricien » e degno di essere messo in evidenza è la relazione intercorsa tra i due professori e il giovane Berlioz. Tenterò di fornire in breve i punti fondamentali delle più recenti ricerche. Secondo la comunicazione di Herbert Schneider, fu lo stesso Le Sueur a indirizzare verso Reicha il giovane che era più nella condizione di perfezionarsi che bisognoso di dotarsi di una base tecnica (non si dimenticherà che la *Messe solennelle* aveva già visto la luce e che se ne può apprezzare comunque la solidità di scrittura). I due compositori parlavano evidentemente linguaggi musicali diversi ma che ci fosse una certa affinità fra di essi è evidente proprio in alcuni tratti della loro scrittura orchestrale, come l'uso segnatamente coloristico dei fiati ai quali è spesso affidato il

senso retorico di un episodio e le stasi armoniche protratte che si incontrano continuamente nella musica sia sacra sia teatrale di Le Sueur e in Reicha.

The image shows a page of a musical score for the 'Agnus Dei' from Reicha's 'Missa pro defunctis, N° 13'. The score is arranged in a standard orchestral format with staves for woodwinds, brass, strings, and voices. The woodwind section includes Flauto, Oboe, Clarinetto in Sib, and Fagotto. The brass section includes Corno in Mi♭, Trombone 1, 2, and 3. The string section includes Violino I, Violino II, Viola, Cello, and Contrabbasso. The vocal parts are for Soprano, Alto, Tenore, and Basso. The lyrics for the vocal parts are 'Iu - ce - an e - it Do - mi - ne'. The score includes dynamic markings such as *p*, *crescendo*, and *f*. The woodwinds and strings have long, sustained notes with *crescendo* markings. The brass parts have more rhythmic patterns. The vocal parts have a simple, homophonic setting of the text.

Reicha, *Missa pro defunctis*, N° 13 «Agnus Dei», bb. 22-30

Quello che vorrei sottolineare in conclusione è ancora una volta la rilevanza in sede didattica della riflessione sul carattere eminentemente pratico e concreto della musica. Sempre i compositori hanno appreso per imitazione, ma è suggestivo pensare che le chiacchierate culturali e musicali con Le Sueur dopo le messe domenicali e la riflessione accurata di Reicha e la sua attenzione all'atto esecutivo, abbiano indotto Berlioz a tematizzare questo aspetto e che da lui tale attenzione sia filtrata nella cultura musicale successiva. Questo potrebbe per esempio aiutare a capire perché la sottolineatura consapevole dell'esperienza diretta della musica, si ritrovi, decenni dopo l'apparizione del trattato d'orchestrazione di Berlioz (1843), nella prefazione che Henri Rabaud stese – in un mondo musicale ormai del tutto mutato – per la revisione del trattato di Guiraud fatta da Busser.

Vous lirez sûrement beaucoup de partitions ; ne négligez pas d'entendre de nombreuses exécutions. C'est par l'oreille autant que par les yeux que vous vous instruirez. Ecoutez les œuvres des maîtres et tâchez de les *imiter*. J'empoye ce mot à dessein ; l'imitation joue un rôle essentiel dans toute éducation ; il faut avoir su imiter avant de pouvoir innover.¹⁰³

Ma in questa *Préface* colpiscono anche altri tratti che sembrano rimandare proprio a Reicha e ai suoi ammonimenti sui «secrets de pratique»:

Ne croyez pas faire preuve de grand savoir en écrivant une musique difficilement exécutable ; il est à la portée de tout le monde d'écrire des choses presque enjouables [...]. Ecrivez de préférence "facile", tant pour chacun des instruments tant pour l'ensemble de l'exécutions. Vous ne trouverez pas toujours des orchestres composés exclusivement de virtuoses [...]. Apprenez à ,employer qu'un orchestre restreint, à obtenir vos effets avec le moins d'instruments possible [...]. Vous ne trouverez pas partout des orchestres de cent musiciens [...]. Voilà des conseils pratiques, bien à terre, qui ont cependant leur importance. Mais, par dessus tout, n'oubliez jamais que l'art de trouver des timbres séduisants ne dispense pas d'avoir des idées ; dans un discours, les belles intentions et les beaux gestes de l'orateur ne suppléent pas à l'absence de pensée.¹⁰⁴

Adesso proseguirò rapidamente sull'aspetto dell'apprendimento per via pratica, cercando di proporre alcune questioni che mi sembrano suffragare l'idea di una pratica dell'*imitation* suggerita da Rabaud anche nel caso di Berlioz, e per farlo dovrò soffermarmi su un'ulteriore componente della sua formazione di compositore, per tanti versi essenziale: quella dei suoi modelli musicali.

1.e I modelli musicali di Berlioz

Cosa ben nota in maniera anche a chi abbia con Berlioz una frequentazione occasionale, è il fatto che egli coltivò per tutta la sua vita un profondo senso

¹⁰³Guiraud-Busser 1933, *Préface*, s.i.p.

¹⁰⁴Guiraud-Busser 1933, *Préface*, s.i.p.

di venerazione per alcune figure della storia della letteratura e della musica. Fra le prime si possono certamente annoverare Virgilio fin dall'infanzia, Shakespeare, Goethe e Byron in una fase successiva.

Tra i compositori, complessivamente meno distanziati nel tempo e più prossimi, un ruolo chiave è quello di Gluck, Spontini, Beethoven e Weber.

In ognuno di questi due quadrifogli di nomi si può facilmente individuare un forte ricordo d'infanzia (Virgilio e Gluck, i primi e i più duraturi e santificati) e tre figure autonomamente scoperte in età più matura. Ho già esposto nell'introduzione alcune considerazioni sui modelli musicali di Berlioz. Vorrei ora riprendere il ragionamento proponendo qualche riflessione centrata sull'orchestrazione, per verificare se e in quali termini l'influenza di questi modelli sia ravvisabile o meno. Non è mia intenzione rintracciare qui percorsi di derivazione diretta da oggetti musicali specifici, né di giustificare ogni elemento del linguaggio di Berlioz alla luce di composizioni altrui, magari in maniera diacronica: anche se l'operazione fosse possibile (e se ne può ragionevolmente dubitare), essa sarebbe faticosa e produrrebbe risultati incerti. Nonostante tutto lo scrupolo che si volesse adoperare, questo approccio trascurerebbe del tutto gli effetti del primario, complesso e (di fatto) insondabile processo di appropriazione, ripensamento e rielaborazione creativa. Ho già sottolineato la sostanziale "idealità" del legame con queste figure.

Sarebbe certo difficile escludere a priori che l'assidua frequentazione di un autore, possa aver lasciato qualche traccia, o qualche piccola suggestione; ma davvero l'adozione di stilemi, suggestioni o cifre musicali è riconducibile a figure determinate o non è piuttosto influsso del mondo musicale ampiamente inteso? Se si esclude il calco stilistico, insomma, ha davvero senso scomodare autori determinati solo per attribuire loro il ricorso a stilemi ampiamente condivisi e circolanti nel linguaggio del loro tempo? La domanda è sensata, a mio avviso, e la risposta può essere tentata a partire da Gluck, cioè dal riferimento affettivamente predominante in Berlioz. Perché nel caso di questo compositore, è subito abbastanza evidente che l'adesione linguistica di Berlioz è del tutto limitata. L'orchestra di Berlioz non è mai quella di Gluck, perché la supera sotto ogni punto di vista (consapevolezza tecnica, varietà, flessibilità). Questo vale anche per Beethoven, cui Berlioz ha dedicato pagine sentite e importanti. Ma l'orchestra di Beethoven non ha

i tratti di quella Berlioziana, perché anch'essa è meno varia, più conservatrice. Basti vedere il caso della ripresa nelle forme sonata o ad essa riferibili. Se in Beethoven si sottolinea la particolarità della ripresa del I mov. della Quinta sinfonia, laddove i fagotti eseguono il passo che nell'esposizione era stato eseguito dai corni, a causa della limitata gamma di questi), in Berlioz si sottolinea come fin dalle prime opere, la ripresa non sia mai uguale all'esposizione, specie per quel che riguarda l'orchestrazione.

Si tratta dunque di sottolineare la natura davvero intellettuale dell'adesione di Berlioz a questi modelli. Sarà un certo tono asciutto di Gluck a spiegare la dedizione di Berlioz alla sua causa. Un discorso analogo si può tentare per Spontini, compositore sobrio capace di incarnare probabilmente il classicismo (nel senso di rigore estetico e intellettuale) che Berlioz riteneva in cuor suo fosse la sua cifra estetica. E per Beethoven sarà la natura di eminente sinfonista (l'unico fra i modelli di Berlioz) a determinare l'ammirazione e la venerazione. Solo nel caso di Weber il discorso si fa più scopertamente comprensibile. La ricchezza dell'orchestra weberiana è analoga a quella di Berlioz, anche se da lui certo Berlioz non ha potuto trarre ispirazione diretta per il dialogo fra orchestra e decorso formale. La scena della gola del lupo del *Freischütz* è senza dubbio una costruzione sapiente, ricca di sfumature e calibratissima, ma non facilmente trasferibile in contesto sinfonico. Certo è che Weber fu un operista al pari di tutti gli altri modelli di Berlioz, eccetto Beethoven, come detto. Questa sproporzione numerica fra operisti e sinfonisti nel pantheon di Berlioz ci obbliga a tenere conto di un fatto sul quale è bene soffermarsi, anche se esso potrebbe apparire scontato: il fatto che per comprendere il reale "peso" dell'orchestrazione del compositore è necessario assumere tutta una serie di convenzioni linguistiche di "pittura sonora" proprie, appunto, della scrittura operistica (e si tratta spesso di convenzioni che hanno un carattere meramente orchestrale, che sono cioè assegnate ai brani sinfonici come introduzioni, ouvertures, intermezzi, marce etc.¹⁰⁵): una serie di figure musicali, di stereotipi che nella loro varietà risultano non strettamente necessari nel dominio sinfonico e che in Berlioz trascendono però la dimensione del più volte evocato teatro immaginario. Inoltre i frutti di questo processo di semantizzazione sono indispensabili per capire la musica

¹⁰⁵Cfr. Reicha ACD, *Livre III^e. Partie instrumentale de l'opéra*, pp. 87-94.

di Berlioz: la costante evocazione aspetto “espressivo” della sua musica, costitutivo del pensiero di Berlioz, rimanda proprio a questo complesso e per certi versi problematico processo (che anche in Liszt, solo per citare un caso, giocherà un ruolo rilevante). Che si tratti di un elemento centrale per il pensiero di Berlioz, si spiega probabilmente anche con un semplice riferimento: Reicha, sebbene non avesse ottenuto grandi successi in ambito operistico, chiuse la sua attività di teorico nel 1833 proprio con *L'Art du compositeur dramatique*, quasi precisando che il conseguimento massimo e finale per il compositore è proprio si condensa nel possesso di relazioni, convenzioni, strumenti e artifici linguistici necessari alla creazione drammatica, costituisce.¹⁰⁶

Scendendo più nel dettaglio, rispetto alle considerazioni di apertura, il ruolo di Gluck nella formazione di Berlioz è comunque indubitabile. Dalla prima scoperta fortuita fra le pareti domestiche fino alla revisione dell'*Orphée et Eurydice*, la dedizione alla causa di Gluck, anch'egli, per ironia della sorte, boemo transitato da Vienna come Reicha, è innegabile ed assolutizzante. Ma cosa significò in termini concreti questa dedizione musicale? La risposta a questa domanda, a differenza di una certa semplificazione accennata prima, è molto meno semplice di quanto si tenderebbe a pensare e forse neppure univoca. È innegabile, in effetti, la percezione di un forte divario, in termini musicali, fra il sobrio e spesso maldestro Gluck e il vulcanico e tecnicamente sicurissimo compositore francese, almeno di primo acchito.

Eppure Gluck è il compositore che più compare nel Trattato d'orchestrazione di Berlioz e questa semplice constatazione, suggerisce cautela e rende ingiustificato ogni eventuale tentativo di ridurre la questione a un mero legame di tipo emotivo. Nessuno degli esempi presenti nel trattato però suona chiaramente berlioziano. La spiegazione sta forse in un caso abbastanza singolare e fin qui, mi pare, ingiustamente poco sottolineato di gluckismo in Berlioz: la cantata per il Prix de Rome *La mort d'Orphée* (1828), un lavoro giovanile che reputo fondamentale nel percorso di definizione del

¹⁰⁶Il carattere di vertice della composizione drammatica, sembra implicito anche nella considerazione posta all'inizio dell'introduzione: «L'ouvrage que nous publions aujourd'hui sur cette partie si intéressante et composée de tant de branches diverses, offre une matière riche et abondante, mais qui ne se laisse point analyser avec des notes, des accords, des modulations seulement, ainsi que tant d'autres parties de la Musique. Il s'agissait donc de tracer [...] un cours spécial de *littérature musicale* à l'usage des jeunes compositeurs.» ACD, p. II.

pensiero orchestrale del compositore, anche alla luce dei generosi autoimprestiti che Berlioz ne trarrà, i quali rivelano una vitalità e validità che va oltre il circoscritto periodo di nascita del lavoro.

Si esamini l'introduzione della cantata, prestando attenzione alle soluzioni timbriche adottate.

Berlioz, *La mort d'Orphée*, bb. 1-2

La scelta delle soluzioni di orchestrazione, il timbro generale della breve pagina, *mutatis mutandis* mi paiono rievocare in maniera significativa la celeberrima scena dei campi elisi nel II Atto dell'*Orfeo ed Euridice* di Gluck.

(Andante.)

Traverso Solo.
Oboe Solo.
Fagotto Solo.
Corno Solo.
(in C.)
Violini.
Viola.
Orfeo.
Violoncello Solo.
Violoncello
e Basso.

Gluck, *Orfeo ed Euridice*, Atto II, sc. 2, bb. 1-2

Il caso di Spontini è per certi versi più singolare perché, come constatato, il rapporto sfociò in una conoscenza diretta e si esplicitò in una reciproca stima. Tornerò nel Cap. 4 sulla questione, ma non sarà fuori luogo ricordare adesso che Spontini fu legato alla vicenda del *Grand Traité d'instrumentation et orchestration modernes.*, sul quale espresse parole di attento e convinto apprezzamento. In un suo articolo dedicato al rapporto fra Spontini e Berlioz,¹⁰⁷ David Cairns però parla di altri tratti della scrittura che non l'orchestrazione, e la cosa non sorprende.

Il tratto affidato a un robusto unisono degli archi e dei tromboni che appare nell'ouverture della *La Vestale* (una seconda diminuita discendente)¹⁰⁸ è caratterizzato in maniera inequivocabile proprio dalla sonorità dei tromboni nel registro grave. Che lo strumento fosse particolarmente amato da Berlioz per ragioni timbriche senz'altro, ma anche per la sua stessa fisionomia, cioè quella del solo, tra gli ottoni,¹⁰⁹ a poter produrre in modalità ordinaria

¹⁰⁷ Cairns, David, *Spontini's Influence on Berlioz*, in *From Parnassus. Essays in Honor of Jacques Barzun*, a cura di Dora B. Weiner e William R. Kaylor, New York etc., Harper & Row, 1976, pp. 25-41.

¹⁰⁸ Spontini, Gaspare, *La Vestale*, Paris, chez M^{lle} Erard, 1808, p. 11. Il passo si ripresenta, trasposto alla quarta superiore, a p. 19, in occasione della ripresa. La tragédie lyrique fu rappresentata per la prima volta il

¹⁰⁹ Almeno in una prima fase della carriera di Berlioz è così.

l'intera scala cromatica, risulta evidente non solo dal trattato di orchestrazione ma anche dall'analisi delle partiture. Un passo in cui dei tromboni Berlioz fatto un uso analogo a quello spontiniano appena presentato, seppure in contesto del tutto diverso, è rinvenibile nell'orchestrazione dell'*Hymne des Marseillais* H51A di Rouget de Lisle, realizzata da Berlioz nel 1830.

Nell'ouverture di *Olympie*,¹¹⁰ invece, si incontra una scrittura per i fiati particolarmente briosa e quasi virtuosistica: essa presenta un'impronta certamente italiana, rossiniana si direbbe, ma evoca anche numerosi passaggi analoghi in Berlioz (come per esempio certi passi dell'ouverture *Le Carnaval Romain*, per citare solo uno dei tanti esempi possibili).

La folgorazione per Weber risale al 1827, lo stesso anno che fece conoscere a Berlioz il teatro shakespeariano (e con esso la futura moglie Harriet Smithson, colei che sarà *l'idée fixe* di Berlioz sia in musica sia nella vita reale). Il luogo dell'incontro fu lo stesso: il Théâtre de l'Odéon.

In termini strettamente musicali, si può dire che Weber, dei modelli di Berlioz, è quello a lui più immediatamente prossimo, non solo per una questione cronologica ma anche per tratti stilistici come l'emancipazione dei fiati, la varietà di combinazioni, il piacere di sperimentare soluzioni differenti. Alcuni passi berlioziani rivelano una stretta affinità con le pagine di Weber: per esempio non sfuggirà l'analogia fra il passo dell'ouverture d'*Euryanthe* e il «Sanctus» della *Grande Messe des morts* di Berlioz, con la loro scrittura di tremoli affidati agli archi divisi.

Come si vedrà anche nel prossimo capitolo, parlando di Deldevez, Weber potrebbe essere letto, nello specifico ambito dell'orchestrazione, proprio come il primo a percorrere una strada sulla quale Berlioz muoverà invece passi più decisivi: egli è sicuramente legato a una scrittura di area austro-tedesca con un forte predominio degli archi sulle altre sezioni, ma è anche il primo a indicare un crescente ruolo per i fiati nel segno di una individuazione delle voci orchestrali e il primo a dimostrare una evidente predisposizione ad allargare il numero e la natura delle combinazioni strumentali praticabili e praticate.

L'orchestrazione di Weber potrebbe dunque essere germinale in questo: essa resta strettamente legata alle abitudini che la precedono cronologicamente

¹¹⁰Opéra lyrique di Dieulafoi e Brifaut.

ma ci appare come un'incarnazione del primo romanticismo nella misura in cui, messa dall'evoluzione storica davanti a una possibilità di stabilizzazione nel senso di una maggiore ampiezza di organico, essa può sperimentare soluzioni nuove. Certo, ampliamenti di organico sono già presenti in, in Salieri, in Mozart, (dal *Don Giovanni* alla *Grosse Messe*, all'orchestrazione del *Messiah* di Handel) e in Haydn (si veda l'orchestra delle *Jahreszeiten*), ma essi sono occasionali e se stimolano la stabilizzazione dell'organico, certo non la sanciscono. Si tratta in sostanza di una differente consapevolezza delle possibilità di scrittura: un conto è riproporre un modello ampliando la tavolozza con cui si realizza l'opera, un conto è accorgersi che quella tavolozza stessa sollecita e offre soluzioni nuove, solo a lei proprie. Non è Beethoven ma Weber ad avanzare in questa direzione e sembra per primo raccogliere i frutti di questa consapevolezza. La mia ipotesi è che essa giunga a maturazione definitivamente proprio con Berlioz, che possedeva gli strumenti intellettuali per mettere a fuoco il processo e portarlo alle sue estreme conseguenze (non casualmente, è stato lui a possedere i mezzi critici e culturali per scrivere un trattato di orchestrazione che gli ha meritato la nomea di padre dell'orchestra contemporanea. Il processo in realtà fu ben più progressivo, articolato e corale. Esposta in questi termini la considerazione può apparire perfino ovvia, ma merita di essere precisata al meglio.

Più avanti nella dissertazione tornerò sull'ipotesi di un Berlioz radicalmente legato ai modelli classici e diverso dalla figura di innovatore geniale, isolato e scardinatori di tutte le tradizioni precedenti. Qualche ulteriore riflessione potrà adesso essere formulata parlando di un modello fondamentale per Berlioz, ma intenzionalmente e piuttosto rudemente celato.

Se i modelli dichiarati sono pochi, sostanzialmente Gluck, Spontini, Weber e Beethoven, meno lo sono i debiti celati e i tratti ispiratori. Berlioz visse nel suo tempo e il contesto musicale non può essere trascurato. Ci sono figure che, in determinati ambiti geografici e cronologici, assumono un certo rilievo (che a volte la storia ratifica, a volte azzera) fino a imporsi come una componente essenziale, caratterizzante del paesaggio sonoro di un'epoca. Tale fu il caso del nemico giurato di Berlioz, Luigi Cherubini. Egli era condirettore con Le Sueur della Cappella delle Tuileries: durante i servizi domenicali, Berlioz ascolta fin da subito non solo le pagine del suo maestro,

ma anche quelle di Cherubini (e solo in maniera più occasionale quelle di altri autori). Mi pare una ragione sufficiente, specie se messa in relazione con il prestigio anche successivo del compositore fiorentino, per includerlo fra i modelli. Il fatto di non aver nulla concesso di materialmente rilevante al giovane allievo del *Conservatoire* del più anziano compositore non cancella, a mio avviso, un processo di naturale appropriazione da parte di Berlioz, studente vorace, attento e dotato di una capacità di rielaborazione non seconda a quella di figure a lui contemporanee come Liszt o Chopin, che però avevano dalla loro un'apertura di cultura musicale assai più ampia di Berlioz, sempre frenato dal suo rapporto con la musica italiana, per esempio. Questo tentativo non dovrebbe essere percepito come una maldestra ricostruzione di un quadro psicologico buono ad ogni uso. Ho però mostrato perché mi pare possibile dire che Berlioz abbia operato una cosciente riduzione del ruolo dei suoi insegnanti: non mi pare del tutto implausibile ipotizzare la stessa cosa anche per una figura eminente con la quale Berlioz ebbe la ventura di non studiare in Conservatorio, ma la cui musica gli fu nota e spesso gradita. Al di là delle simpatie e degli attriti personali, infatti Berlioz non negò attestazioni di stima a Cherubini e alla sua musica (per esempio le sue parole sul requiem o sulla *Marche du Sacre* di Carlo X), ed è un dato da non sottovalutare.

Noi davvero non sapremo mai quale sarebbe stato il corso delle cose se Berlioz fosse stato ammesso alla classe di Cherubini e ne fosse stato allievo. Ci si potrebbe sbizzarrire con ipotesi anche verosimili e interessanti: forse i due caratteri e le insanabili differenze di approccio alla musica e alla composizione avrebbero generato attriti violenti; forse la frequentazione e la continuità del rapporto avrebbero smussato gli angoli. A me pare di poter avanzare un'ipotesi: forse non sarebbe cambiato molto, e la musica di Berlioz non sarebbe stata troppo diversa da quella che conosciamo perché l'influenza che Cherubini ebbe modo di esercitare, seppur involontariamente, non è per tanti versi inferiore a quella di modelli palesi e dichiarati, che avevano tutti il non trascurabile pregio di poter essere incoronati *in absentia*¹¹¹: gli autentici modelli musicali di Berlioz, alla fin fine,

¹¹¹ Gluck era morto ormai da tempo, nel 1787; Weber muore nel 1826 e Beethoven nel 1827, entrambi giusto un anno prima che Berlioz entri in contatto con la rispettiva produzione. Solo Spontini sembrerebbe sfuggire a questa considerazione, essendo morto nel 1841; egli ebbe per di più qualche contatto diretto con Berlioz, ma la cosa fu del tutto

non sono i compositori, ma le loro opere. L'operazione si presentava, con Cherubini, decisamente più difficile perché questi era ancora lì, a Parigi, ed era una figura certamente presente e ingombrante, così ingombrante che forse, per i suoi contemporanei, schiacciava perfino le sue stesse opere.

occasionale: dopo il cocente insuccesso di *Olympia* compositore marchigiano era infatti partito alla volta di Berlino, chiamato a corte da Friedrich Wilhelm III.

Capitolo 3

Berlioz e i suoi contemporanei

3.a Una considerazione metodologica

Fin qui, mi sono dedicato ai modelli musicali di Berlioz, proponendo qualche riflessione sull'insegnamento di Le Sueur e Reicha e sull'influenza indiretta dei compositori che Berlioz riconobbe come esteticamente affini e rispetto ai quali elaborò una vicinanza di natura ideale e stilistica. In questo terzo capitolo tratterò invece le opinioni del compositore sui lavori di alcuni dei suoi contemporanei.

Prima di inoltrarmi nella trattazione, ritengo però opportuno proporre una riflessione di carattere metodologico concernente un aspetto forse vulnerabile del discorso fin qui svolto. Infatti, certe supposizioni, anche se fruttuose e plausibili, restano pur sempre delle supposizioni e, in quanto tali, sono caratterizzate da un margine di incertezza che non può non indurre a una certa prudenza.

Citando Arnold Whittall, sarà opportuno sottolineare il fatto che «l'analisi musicale non è mai così ipotetica come quando cerca di fornire prove conclusive di quel che l'analista intuisce circa l'influenza esercitata da un grande maestro sullo sviluppo di un maestro giovane».¹¹² Questo è un problema oggettivo che si potrebbe forse imputare alle pagine precedenti di questa dissertazione.

Eppure, c'è qualcosa di particolarmente importante e che nelle parole di Whittall è implicito: 'ipotetico' non significa necessariamente 'errato'. Tale procedimento può essere complicato, ma esso corrisponde a un modo di procedere assolutamente consueto nella storiografia dell'arte, ad esempio, dove i dettagli o, con altrettanta legittimità, gli aspetti strutturali di un'opera sono spesso ricondotti a opere precedenti verosimilmente note all'artista studiato, o comunque interpretati in relazione ad esse.

Certamente la solidità oggettiva e misurabile di un quadro è sconosciuta alla musica, espressione artistica sfuggente in quanto eminentemente temporale

¹¹² Whittall, Arnold, *Musica romantica*, trad. it. di Tania Gargiulo, Ginevra – Milano, Skira – Rizzoli, 2003, pp. 71-72;

e, oltretutto, sottoposta alle variabili dell'esecuzione. Eppure, operati tutti i necessari distinguo, questo non basta ancora a scoraggiare una prospettiva interpretativa di questo tipo per un parametro complesso come l'orchestrazione. Perché non tentare di fare tesoro dei dettagli che in essa si dispiegano, qualora questi – oltre che essere apprezzabili di per sé stessi – consentano l'accesso a principi più generali e magari latenti della scrittura?

Questo approccio alla questione non è condizionato dalla tendenza, di matrice squisitamente romantica, a leggere l'opera d'arte musicale come entità concettuale (o, se si vuole, spirituale) compiuta e quindi a rintracciare gli elementi che consentano di procedere in tal senso: che l'opera d'arte debba avere una sua compiutezza è un principio basilare, che travalica agevolmente epoche e stili. Leggere l'opera come unità concettuale significa molto semplicemente cercare di rintracciare le ragioni che, agli occhi del suo artefice, l'hanno reso soddisfacente e compiuta. Probabilmente si tratta di un tentativo parziale, ed eccessivamente esposto agli arbitri di chi legge l'opera. Anche il concentrare l'attenzione sui dettagli sembrerebbe spingere il discorso nuovamente indietro, verso una ricerca dell'effetto che invece avevo proposto di superare.

In realtà, la dicotomia fra un approccio che si concentri sui dettagli più "epidermici" della scrittura e un altro che rifiuti questa ipotesi, privilegiando una visione tesa a dimostrare e trattare l'unitarietà dell'opera musicale sulla base di principi precostituiti è poco fruttuosa: per questo motivo si può asserire che la forma di Berlioz è eminentemente dinamica (o *narrativa*, secondo alcuni, ma si chiarirà in seguito perché la categoria della *drammaticità* non mi trovi del tutto d'accordo). Essa assume il suo senso compiuto solo dopo essersi svolta e il processo di accumulo di effetti caratterizzanti (orchestrali ma non solo) fa parte del processo attuato dal compositore: per questa ragione la ripetizione testuale è tanto difficile da riscontrare in Berlioz: tranne rare eccezioni, essa doveva apparire al compositore come un'autentica stasi nella costruzione formale. Creare ripetizioni identiche significherebbe dunque cercare deliberatamente quella stasi, ossia, paradossalmente, creare un effetto. Riassumendo, non è affatto scontato che, nel caso di Berlioz, un'ermeneutica che adotti una modalità induttiva, che dal dettaglio risale cioè a principi più generali, di tipo strutturale, produca necessariamente risultati illogici: la temporalità della

musica, abitualmente considerata un aspetto problematico, in questo caso sembra rivelarsi un utile strumento di comprensione.

Se si riabilita l'effetto, esso assumerà pertanto la funzione di punto di riferimento nello svolgimento temporale e non di ragion d'essere di un brano: applicato all'orchestrazione, questo induce a considerare l'idea che qualunque cambiamento dei parametri orchestrali possa risultare veicolo di definizione e costruzione della forma. È quanto ho sottolineato in merito a Reicha e questo pare fare anche Berlioz. Egli sembra aver compreso che la forma altro non è che memoria delle differenze che progressivamente si accumulano e si subentrano: tanto più saranno diversificati e significativi gli effetti impiegati, i cambi di colori e atmosfere, tanto più chiaro sarà lo svolgimento formale di un brano.

Si completerà il quadro aggiungendo che gli effetti possono avere sì un rilievo poetico, ma anche un interesse puramente musicale in quanto conati dall'autore sulla scorta di principi di varietà coloristica (tornerò su questo punto trattando la recensione al *Guillaume Tell* e ancora di più nel Cap. 5).

Alla luce di tutto ciò, certi dati precedentemente raccolti potrebbero in effetti rivelarsi preziosi, anche perché non si può dimenticare che è difficile, se non impossibile, prescindere da essi: sebbene siano incerti, ipotetici e perfettibili, l'alternativa è l'assenza totale di riferimenti, ossia la negazione stessa della possibilità di un tentativo di storia del linguaggio musicale. Il senso comune è uno strumento pericoloso e mutevole, ma pure esso inevitabilmente suggerisce senz'altro di collocare un compositore nel suo ambiente musicale: senza questo, forse si correrebbe il rischio di tornare a una storiografia a medaglioni, in cui i tratti stilistici salienti di un compositore sarebbero automaticamente pregi solo suoi, conclusione questa che le parole di apprezzamento di Berlioz per i suoi contemporanei, che si leggeranno in seguito, rendono del tutto inaccettabile.

Inoltre, se certi effetti hanno realmente un valore di natura strettamente musicali, se sono cioè delle strategie di uso del suono, questo condurrà alla necessità di considerare l'ipotesi che lo stesso sistema di principi che ne regola l'applicazione e l'efficacia (che sarà di natura sia strettamente musicale sia poetica) regoli anche il tessuto rispetto al quale questi eventi si presentano come eccezionali e rilevanti, e che quindi sia possibile individuare dei principi di condotta generale che chiariscano un punto

sfuggente: non cosa siano il dettaglio, l'effetto, l'elemento saliente, ma perché certi momenti del discorso sonoro siano percepiti come portatori di tali peculiarità.

La riflessione estetica ha spesso a che fare con tematiche instabili e discutibili come queste, che sono inevitabili manifestazioni di un oggetto mutevole qual è il gusto, inteso nel suo senso più ampio. Ai criteri del metodo scientifico, la materia tende a rivelarsi refrattaria: se, infatti, non è troppo problematica l'esposizione delle teorie sul gusto, sul bello, sul senso estetico, – ossia la loro narrazione e riformulazione –, ben altri problemi pone il tentativo di afferrare e descrivere il gusto in sé, ossia ciò che sto tentando di fare per Berlioz, per lo specifico ambito dell'orchestrazione.¹¹³

Ci si deve chiedere allora come si possa superare questa situazione precaria e se la fragilità delle ipotesi di lavoro proposte non possa essere risolta o addirittura convertita in un punto di forza. In altri termini, può la riflessione estetica fornire degli elementi che aiutino a uscire dall'impasse nella quale essa stessa sembra spingerci? Probabilmente sì, ritengo, a patto che si trovino delle controprove, più o meno dirette, più solide e maneggevoli che confermino le supposizioni.

Mi pare che un significativo aiuto in questa direzione venga dalla porzione più sofferta del lascito berlioziano, cioè quella produzione critica che il compositore tanto detestava per la sua opprimente inevitabilità. Credo che essa, traboccante com'è di giudizi, riflessioni e annotazioni ora ampie ora minime, ora generiche ora dettagliate, possa fornire elementi utili a testare la resistenza e la bontà delle conclusioni tratte in precedenza e a liberarle dal sospetto di scarsa solidità che per ora le inficia. Attraverso il confronto fra gli apprezzamenti e le avversioni di Berlioz, credo si possa, appunto, entrare in possesso di alcuni elementi utili a comprendere lo statuto estetico, i presupposti, i tratti distintivi del pensiero orchestrale di Berlioz, e a chiarire, almeno in linea generale, in cosa consistessero i mediterranei musicali evocati nel *Grand Traité*.¹¹⁴

¹¹³ Le stesse parole di Whittall dimostrano che le considerazioni estetiche sono spesso sfuggenti e rischiose: esse sembrano attribuire un qualche primato al «grande maestro», quando in realtà ogni maestro che si occupi di un allievo sarà influente. Si tratta di un assunto estetico sicuramente discutibile, che rivela probabilmente più del suo autore che del soggetto, ma che per certi versi rivela un'influenza della cultura romantica.

¹¹⁴ Cfr. Cap. 4.

Le recensioni coprono un periodo ampio della vita del compositore dal 1823 in poi¹¹⁵; non coincidono necessariamente con il periodo di formazione di Berlioz e si fanno oltretutto rilevanti quando Berlioz è un compositore già formato e in carriera. La loro inclusione nella prima parte della dissertazione dedicata alla formazione potrebbe dunque apparire anomala. Anche volendo tralasciare il fatto che il continuo confronto con la produzione altrui non è mai privo di conseguenze, neppure per un compositore “maturo”, la presenza di questo capitolo si spiega proprio come risposta alla necessità di fornire delle controprove all’idea precedentemente esposta che tende a spiegare la concezione berlioziana dell’orchestra e del suono orchestrale con un equilibrio tra sapienza pratica, artigianale e senso poetico e retorico del discorso musicale.

Portare l’attenzione sulla critica di Berlioz ha dunque lo scopo di leggere (e trarre sintesi da) considerazioni e valutazioni di gusto che hanno il loro punto di interesse proprio nella loro parzialità; questo ha lo scopo di forgiare strumenti di comprensione per le opere di Berlioz stesso. Il fatto che il loro autore non fosse propenso agli sconti, rende le recensioni di Berlioz “affidabili”, “vere”. Gli eventuali mutamenti di giudizio sono in questo senso una conferma alla validità delle recensioni: un cambio d’opinione non sta a significare l’infondatezza o la non validità di pareri precedentemente emessi ma anzi, mette a nudo la schiettezza di Berlioz, incapace di camuffamenti e opinioni di circostanza.¹¹⁶

Le recensioni, proprio perché portatrici d’un marchio d’autore innegabile, possono essere usate appunto rendendo la loro soggettività uno strumento di verifica delle ipotesi già formulate.

Tornando a quanto detto precedentemente, anche la critica di Berlioz nell’analizzare le opere va talvolta di dettaglio in dettaglio per raggiungere una sintesi e ricostruire il farsi dell’idea poetica, talvolta dà invece

¹¹⁵ Si tratta di circa 900 articoli: il primo apparve il 13 agosto 1823, l’ultimo l’8 ottobre 1863.

¹¹⁶ Sulla sincerità di Berlioz critico cfr. Yves, Gerard, *Berlioz critique ou de la sincérité*, in *Berlioz. La voix du romantisme*, a cura di Catherine Massip e Cecile Reynaud, Paris, Bibliothèque Nationale de France – Fayard, 2003, pp.87-88. L’articolo, pur non negando che in certi casi un sospetto di scarsa sincerità possa affiorare, propende per l’ipotesi di una «totale, et dévastatrice sincérité» e riporta testimonianze di Berlioz stesso e Saint-Saëns il quale ebbe a scrivere nel 1881 su «Le Voltaire » che Berlioz «n’était pas un habile : il était un sincère, disant sans arrière pensée ce qu’il avait dans le cœur et dans la tête».

immediata espressione del contenuto poetico tralasciando i dettagli e raccontando la forma già compiuta.

Il punto essenziale non è tanto cosa dice Berlioz nelle sue recensioni rispetto all'oggetto trattato, ma quale approccio di metodo le sue parole legittimano: come procede Berlioz dal dettaglio alla visione d'insieme? Il tentativo è quello di comprendere come funzioni il suo metodo ermeneutico per trarre da esso suggerimenti, stimoli e criteri spendibili nel parlare di Berlioz stesso. Trovo ragionevole pensare che sia possibile rintracciare nel critico delle strutture di pensiero analoghe a quelle che guidarono il compositore: certi criteri di analisi e valutazione ritenuti da Berlioz idonei a leggere le opere altrui, potranno verosimilmente esserlo anche per noi che ci accingiamo a esaminare le sue opere. Mi auspico che le osservazioni sulle recensioni che prenderò ora in esame costituiscano dunque il consolidamento e la conferma di quanto fin qui argomentato, e l'apertura verso elementi nuovi, non ancora acquisiti: tutto questo questo servirà da base per le successive riflessioni sulla musica di Berlioz.

Proprio perché basate su oggetti precisi, questo capitolo conterrà alcuni esempi tratti dalle opere recensite.

Prenderò in esame sia critiche più precoci, sia più tarde: stante la sostanziale continuità del pensiero di Berlioz,¹¹⁷ credo che questa libertà cronologica, possa essere legittima e non comprometta la validità dei risultati ottenuti.

3.b Un ragionamento al negativo: l'orchestra di Grétry

Anche una mancanza di apprezzamento può risultare illuminante sulle sue idee di chi la formula. Per questo inizierò il discorso sui contemporanei di Berlioz con una piccola licenza, soffermandomi su un'opera non contemporanea a Berlioz, e sviluppando qualche riflessione su una opinione di Berlioz netta e severa, quella sull'ouverture dell'opéra-comique *Zémire et Azor*¹¹⁸ di Grétry. Benché fra il belga Grétry e Berlioz esista un *fil rouge* che

¹¹⁷ Il fenomeno delle autocitazioni è in questo senso illuminante. Considerazioni più approfondite sulla questione saranno presentate nel Cap. 5.

¹¹⁸ *Zémire et Azor*, Opéra comique in quattro atti di Marmontel, musica di Grétry, Paris, J. Frey, s.d. La prima esecuzione dell'opera avvenne a Fontainebleau il 9 novembre 1771 e alla Comédie italienne il 16 dicembre successivo.

passa attraverso *Le Sueur*,¹¹⁹ il giudizio è senza appello:

L'ouverture est d'une coupe régulière comme toutes celles qui écrivit Grétry, mais sans compter une seule phrase mélodique bien saillante. De l'harmonie, des modulations et de l'instrumentation, il n'y a rien à dire ; c'est un *fac simile* du modèle qui se produisait partout à cette époque; le trémolo pour les premiers violons, les cabrioles des basses, des batteries pour les seconds violons et les altos, des tenues en octave pour les cors, les bassons doublent les basses et quelque fois les altos, une petite excursion dans les tons les plus rapprochés du ton principal, la reproduction dans la tonalité principale du thème entendu d'abord dans le ton de la dominante, et vice versa, c'était tout ; on ne cherchait rien au delà.¹²⁰

In nessun momento dell'ouverture gli avvenimenti orchestrali elencati da Berlioz si presentano tutti simultaneamente, ma sono facilmente individuabili quando appaiono variamente combinati. È innegabile che, avendo consuetudine con il repertorio dell'epoca, si riconoscerà senz'altro una scrittura orchestrale peculiare, che potrebbe trovare giusta collocazione anche in una composizione dello Chevalier de Saint-George, di Gossec o addirittura dei giovani Cimarosa e Mozart. Uno sguardo alla partitura aiuterà a chiarire la questione.

¹¹⁹ Le teorie di *Le Sueur*, decisive nella formazione di Berlioz, come illustrato nel Cap. 1, sembra fossero condizionate in maniera significativa da quelle di Grétry. Cfr. Penin, Jean-Paul, *Les premières armes du jeune Berlioz : la Messe solennelle*, «Ostinato rigore» XXI, 2003, pp. 101-117: 101, n. 2.

¹²⁰ JD, 27 settembre 1862, cit. in Bartoli, Jean-Pierre, *L'œuvre symphonique de Berlioz : forme et principes du développement*, tesi di dottorato, Université Paris-Sorbonne (Paris IV), febbraio 1991, pp. 70-1.

Es. 2.1, Grétry, *Zémire et Azor*, ouverture, bb. 1-8

Nella passo citato, quel «partout à cette époque» sembrerebbe implicare una considerazione storicistica, che classifica quella musica come ‘vecchia’ e quindi di scarso interesse. Essa va certamente precisata, perché sarebbe difficile imputare a Berlioz un giudizio così maldestro e semplicistico, anche se sappiamo come spesso il suo rapporto con la musica precedente, quella che noi oggi complessivamente definiamo ‘antica’, non fosse tutt’altro che facile e univoco. Ma non è questo il caso: poteva egli dimenticare che Grétry era un contemporaneo dell’idolo Gluck?¹²¹ Basta confrontare l’esempio precedente con le prime battute dell’ouverture dell’*Orphée et Eu*

ridice di Gluck presentate qui sotto,¹²² per constatare che, al di là delle differenze più immediate fra i due brani, la scrittura è veramente vicina: ci sono le stesse «batteries» di archi, le stesse «cabrioles», le stesse note lunghe

¹²¹ In effetti, un accostamento fra i due compositori era stato proposto già da Le Sueur che, nel 1801, aveva indicato i due compositori (insieme a Rameau, Philidor, Piccini, Monsigny, Sacchini) fra i maggiori compositori di musica drammatica, «découverte et perfectionnée en France». Cfr. Le Sueur, Jean-François, *Lettre en réponse à Guillard sur l’opéra de la Mort d’Adam*, Paris, Baudouin, An X, p. 1.

(<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k58219761/fl.image>).

Oltre a Le Sueur, anche Henri Montan Berton aveva effettuato questo accostamento, nel suo *De la Musique mécanique et de la musique philosophique* del 1826, cfr. Stomne Selden, Margery, *Henri Berton as Critic*, «Journal of the American Musicological Society», XXIV/2 (Estate 1971), pp. 291-294: 293.

¹²² L’ouverture della versione francese è immutata rispetto a quella italiana. L’esempio è tratto da Gluck, Christoph Willibald, *Orphée et Euridice*, Paris, des Lauriers, s.d. [1783], p. 1.

degli ottoni all'epoca ancora tecnicamente limitati, come ben noto, e particolarmente nella scrittura d'orchestra), si notano i fagotti tenuti al raddoppio ora delle viole ora dei bassi. Se si confrontano con queste anche altre partiture di Gluck, il risultato non sarà troppo differente.

Gluck, *Orphée et Euridice*, Wq. 41, Overture, bb. 1-9

Certo, sarebbe difficile non riconoscere le differenze di sostanza musicale esistenti fra Gluck e Grétry, per noi evidenti e legate all'idea generale che abbiamo dei compositori in questione, idea sancita dalla nostra prospettiva storica (ed ecco riaffiorare la questione del senso comune). Che non sia possibile ridurre tutto a un semplice problema di date (e quindi di stile) lo conferma peraltro anche una recensione di molti anni precedente, nella quale Berlioz si era già espresso su *Zémire et Azor* nel suo complesso in termini non altrettanto sfavorevoli,¹²³ segno evidente di una certa posatezza del suo giudizio.

In questo caso, però, l'osservazione di Berlioz concerne esclusivamente l'orchestrazione del brano in sé: limitandosi a questo aspetto, se si accetta che la critica negativa non è diretta al tipo di scrittura in quanto tale, allora essa a cosa mira? Qual è il significato profondo di questa considerazione di Berlioz, esattamente? Il problema qui non mi pare di tipo storiografico: di certo Berlioz era consapevole che conoscere il suono di un'epoca e proporlo come termine di paragone può essere utile, e quindi qui fa appello all'idea comune e condivisa dello stile del XVIII secolo per fornire una cornice estetica precisa e dirci che il problema non è tanto lo stile in sé, quanto la conformità di questa musica ad esso.

Credo che il punto cruciale sia costituito proprio dal carattere di «fac simile» dell'orchestrazione, ossia dalla forte convenzionalità della scrittura. Ovviamente parlare di facsimile non è del tutto proprio perché l'adesione a uno stile non può costituire, di per sé, una pregiudiziale e un problema estetico. In termini tecnici, il difetto dell'orchestra così impiegata può essere casomai individuato nel fatto che essa è esclusivamente chiamata ad adempiere una «funzione» codificata, ossia quella di garantire una certa consistenza e uniformità alla tessitura orchestrale: il tratto di una scrittura così omogenea è duplicemente negativo (ragionando secondo un ottica berlioziana). Lo è in termini strettamente musicali perché essa è monotona e prevedibile; inoltre, non presentando alcuna individuazione degli strumenti da un lato, e non offrendo all'ascoltatore alcuna combinazione orchestrale

¹²³ Nella recensione apparsa su «Le Rénovateur» del 13 maggio 1835 per la ripresa di *Le Diable à quatre* di Jean-Pierre Solié (1755-1812), Berlioz aveva scritto che «*Zémire et Azor*, quels que soient ses défauts, est une partition remplie de sentiment». Cfr. CM II, pp. 143-146: 145.

nuova dall'altro,¹²⁴ questa scrittura orchestrale si rivela inadatta a concretizzare e veicolare qualsivoglia contenuto espressivo specifico: per tali motivi essa doveva apparire a Berlioz generica, priva di carattere e quindi di interesse. Una musica sulla quale, considerandola nel suo complesso, «il n'y a rien à dire». Vorrei solo richiamare l'attenzione su un aspetto che si rivelerà centrale in seguito in seguito: la considerazione sul trattamento dell'orchestra, in questo caso, altro non è che un'estensione di quella sul brano complessivamente inteso: i due aspetti sembrano essere inscindibili. Il brano è «d'une coupe régulière» e la sua totale convenzionalità si riflette anche quella dell'orchestrazione.¹²⁵

È ipotizzabile che Berlioz avesse qui in mente la nozione di “effetto” presente in Reicha, che questa orchestra pare, per la sua stessa fisionomia, incapace di concretizzare. Con tale concetto Berlioz non poteva non essere entrato in contatto: se l'effetto è un momento saliente e originale del discorso musicale, realizzato primariamente tramite il colore e le risorse dell'orchestra (ho presentato il caso del *Tuba mirum* di Reicha, particolarmente esemplificativo), certo sarà difficile trovarne nella pagina di Grétry. Qui, se una critica si volesse muovere a Berlioz, si potrebbe dire che egli pare trascurare che le forze orchestrali di Grétry erano limitate e incomparabili a quelle di cui disporranno i compositori successivi. Questo mi permette di ritornare al sospetto di un inopportuno storicismo con cui avevo aperto questa riflessione, ma solo per cancellarne le ultime, eventuali tracce: esso si rivela inconsistente proprio nella misura in cui con gli stessi organici e negli stessi anni, Gluck era stato capace di dire ben altro. È anche la genericità del trattamento orchestrale di Grétry, pare volerci dire Berlioz, a sancire la differenza fra un Gluck percepito oggi come preromantico e portatore di contenuti espressivi nuovi e un Grétry invece legato ai modelli settecenteschi. Non sono solo i mezzi a fare la qualità di un discorso, bensì anche l'impiego che se ne fa. Pensando a questo, Berlioz pensava magari

¹²⁴ Questi sono due indirizzi divergenti ma complementari che invece Berlioz saprà indicare in maniera esemplare, come si vedrà sia nel prossimo capitolo, quando si parlerà del *Grand Traité*, sia nella seconda parte dedicata alla pratica del pensiero orchestrale di Berlioz.

¹²⁵ Questa considerazione potrebbe per certi versi ricordare quella sulla musica di Palestrina nella quale «la *mélodie* et le *rhythme* ne sont point employés» e che sembra pertanto sembra incapace di suscitare l'entusiasmo di Berlioz. Cfr. *Mém*, I, pp. 241-245.

anche a sé stesso e alle sue primissime composizioni, dalla *Messe* alle cantate del Prix de Rome, che egli aveva celato agli occhi del mondo, continuando però a saccheggiarle anche in una fase avanzata della sua carriera? È suggestivo pensarlo.

Ecco delinearci i primi piccoli tasselli di un complesso intreccio di tematiche tecniche ed estetiche che si amplierà progressivamente.

3.c Deldevez: un'ouverture

Nella recensione al quinto concerto della stagione 1839 della Société des Concerts du Conservatoire,¹²⁶ Berlioz parla della «belle ouverture»¹²⁷ di un giovane compositore, Edmé-Marie-Ernest Deldevez (1817-1897).¹²⁸ Le considerazioni del recensore, che sta lavorando in quei tempi alla sua sinfonia *Roméo et Juliette*, sono brevi quanto interessanti (e non si tratta solo di bonomia verso un giovane particolarmente brillante):

c'est de la musique très élevée, très énergique, très brillante, écrite avec une verve continue, avec une clarté et une connaissance parfaite des ressources de l'instrumentation que l'auteur a employées avec tact et intelligence sans en abuser jamais.

Ritengo si tratti, con buona probabilità, dell'*Ouverture de Concert* op. 1,¹²⁹ visto che sul frontespizio dell'edizione compare la dedica «à la Société des Concerts».¹³⁰ Più difficile invece che Berlioz si riferisse all'ouverture *Robert Bruce* op. 3.¹³¹ Entrambe le composizioni hanno un numero d'opus basso che conviene facilmente a un'opera giovanile, è vero, ma mi pare che la dedica

¹²⁶ Concerto del 10 marzo 1839, recensito sulla RGM del 17 marzo 1839, ora in CM IV, pp. 35-37.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 36.

¹²⁸ Deldevez diverrà il quinto direttore della Société des Concerts du Conservatoire, nel periodo 1872-1885. Cfr. <http://hector.ucdavis.edu/SdC/default.html>

¹²⁹ *Ouverture de concert* Op. 1, Paris, chez Richault, s.d.

¹³⁰ Neppure il lavoro di Holomann chiarisce di quale ouverture si tratti.

Cfr. <http://hector.ucdavis.edu/SdC/default.html>

¹³¹ *Robert Bruce, grande ouverture, composée par E.-M. Ernest Deldevez*, op. 3, Paris, S. Richault, s.d.

fornisca un'indicazione risolutiva.¹³² In ogni caso sono due opere vicine che mostrano gli stessi tratti stilistici e tecnici, quindi le considerazioni che si possono trarre sono della stessa natura e ugualmente valide. Mi soffermerò su questa partitura, anche a dispetto della brevità dell'accenno di Berlioz, specialmente perché si tratta di un'opera di musica assoluta, della quale è possibile valutare le qualità specifiche del discorso musicale, senza riferimenti altri.

Come già avvenuto per l'ouverture di Grétry, l'apprezzamento dell'orchestrazione è strettamente legato al riconoscimento della qualità della musica nel suo complesso. Se il ragionamento che ho condotto prima non è errato, dovremmo trovare in questa partitura convintamente lodata delle qualità orchestrali consistenti per esempio nella individuazione degli strumenti o in impasti timbrici originali e accattivanti o nella presenza di qualche "effetto" particolare. L'attesa pare non andare delusa. Già nelle prime sei battute si noteranno alcuni elementi interessanti. Se il motto iniziale affidato agli archi gravi e ai Fg. è realizzato in modo abbastanza comune; se non sorprende la successiva sortita da solista del Cor. I accompagnato dai Fg. (ma si noti come già come il cambio di tessitura di questi ultimi tenda a sfruttare sfumature timbriche diversificate), molto più originale è invece ciò che accade alle bb. 5-6: un unisono che impiega

¹³² Per inciso, le edizioni delle due opere sono invertite in ordine cronologico: nell'edizione dell' op.3 è infatti presente l'indirizzo di 26, Boulevard Poissonnière, dove Richault operò tra il 1841 e il 1862. Dal 1862 al 1898, anno della vendita a Costallat, la sede fu invece in 4, Boulevard des Italiens. Questo è l'indirizzo indicato nell'edizione da me consultata dell'op. 1: una pubblicazione o ripubblicazione così tarda rivela una certa vitalità dell'opera o un forte attaccamento dell'autore ad essa. Cfr. la 'voce' 'Costallat' in Devriès, Anik - Lesure, François, *Dictionnaire des éditeurs de musique français*, 2 voll.: vol. II De 1820 à 1914, Genève, Éditions Minkoff, 1988.

Andante sostenuto

2 Flûtes
2 Hautbois
2 Clarinettes en *Sb*
4 Bassons
2 Trompettes en *Mb*
2 1.^{re} Cors en *Mb*
2 2.^{es} Cors en *Fa*
3 Trombones
Timbales en *Mb* et *Sb*
15 1.^{re} Violons
15 2.^{es} Violons
8 Altos
12 Violoncelles
8 C. Basses

Deldevez, *Ouverture de Concert* op. 1, bb. 1-6

- i V.ni I e II in ottava;
- i due Fl. e i due Cl. all'unisono fra di loro e in ottava anch'essi gli uni rispetto agli altri;
- i due Ob. in ottava, con il I in una tessitura decisamente impervia, e che quindi dà un suono particolarmente penetrante;¹³³
- i Fg. a fare da voce più bassa, anche per i V.ni mentre gli archi gravi tacciono. Il colore sarà eclatante e netto. L'entrata del tutti orchestrale di b. 6,

¹³³ GT, p.155: Berlioz indica il *mi5* come nota estrema per l'oboe perché i suoni che lo superano saranno «durs ou criards».

ha lo scopo di riempire e ampliare questa tinta asciutta e di ristabilire un certo equilibrio fonico complessivo.

A b. 6, inoltre, si noteranno due cose, ossia

- la disposizione larga, aperta e luminosa dell'accordo completo affidato ai Trb.ni;

- la raffinata differenziazione fra Vc. e Cb. che eseguono la stessa nota (ovviamente con la trasposizione di un'ottava al grave dei Cb.) i primi i *tremolo*, i secondi in modo ordinario. Tale differenziazione è probabilmente dovuta al fatto che i Cb. hanno così maggiore facilità a realizzare il diminuendo, evitando peraltro di duplicare un effetto di tremolo già realizzato dal tp. e dai vc., e scongiurando il rischio di creare un suono impastato e confuso, quello che Berlioz ritiene opportuno solo per i momenti di forte drammaticità.¹³⁴ Con una nota tenuta, inoltre, i Cb. forniscono un sostegno migliore al tutti orchestrale, che qui si ascolta per la prima volta, dopo poche, ma variegate battute.

Se ha ragione Berlioz a dire che Deldevez non ha abusato delle possibilità dell'orchestrazione (ma forse a *Le Sueur* questa musica sarebbe apparsa troppo ricca, è il caso di dirlo), certo è una scrittura piena di sottigliezze. Tutta la partitura trabocca di dettagli simili a quelli appena visti. Riporterò solo un altro, tratto dall'*Allegro*: si noti in questo caso come la figurazione dei V.ni I sia raddoppiata prima dagli Ob., poi dalle V.le, poi dai Vc.: ciascuno dei raddoppi interessa soltanto poche delle note eseguite dei V.ni, e l'effetto di sbalzo e di profondità che il suono orchestrale assume è notevole, specie a fronte della scrittura consistente di V.ni II (raddoppiati da Fl. e Cl.) e Trb.ni.¹³⁵

¹³⁴ In *GT*, p. 83-84, Berlioz mette in guardia dall'affidare ai Cb. cose di difficoltà eccessiva e non convenienti allo strumento: forse questa, benché non dichiarata da Berlioz, può essere letta in quest'ottica.

¹³⁵ Si notino anche i fugaci raddoppi fra Cl. e Fg., limitati a due sole note nella prima e nella terza battuta dell'esempio.

Deldevez, *Ouverture de Concert* op. 1, bb. 52-56

Potrei continuare portando altri esempi, ma questi possono per ora essere sufficienti a chiarire quale fosse per Berlioz una scrittura interessante. Come si è visto nel Cap.2, di questo modo di articolare le risorse dell'orchestra, inteso in maniera complessiva, egli aveva trovato i fondamenti in Weber (e forse anche in certe partiture di Haydn), la cui orchestra porta a frutto le premesse di una scrittura diversificata come quella che si poteva trovare nelle composizioni di Gluck o in Spontini, ampiamente circolate in area tedesca.

Una piccola digressione: non sarà certamente sfuggita l'indicazione del numero esatto di strumenti per ogni sezione: i numeri coincidono grossomodo con quelli dell'orchestra della Société di quel periodo,¹³⁶ e potrebbero essere stati inseriti, così come la dedica, quale traccia e memoria dell'esecuzione recensita da Berlioz. Ma questa precisazione potrebbe anche essere, invece, proprio un atto "berlioziano", inserito a mo' di omaggio al vecchio recensore: difficile stabilirlo, ma potrebbe anche costituire un ulteriore indizio di prossimità fra Berlioz e Deldevez che legittima la ricerca di analogie fra i due compositori. Infatti, per concludere, mi pare che meriti un'ultima riflessione il dettaglio della differenziazione di scrittura fra Vc. e Cb. di b.6, significativo anche perché nell'opera le due sezioni si vedono spesso affidate parti distinte. Se il procedimento è qui del tutto episodico e appena riconoscibile (ma di innegabile efficacia, come ho detto precedentemente), Berlioz lo saprà applicare in forme ben più articolate. In «D'amour l'ardente flamme» della *Damnation de Faust*, si incontra qualcosa di analogo, su scala più ampia e con un esito più facilmente individuabile.

¹³⁶ Cfr. la Tav.12 di Koury, Daniel J., *Orchestral Performance Practices in the Nineteenth Century. Size, Proportion, and Seating*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1986, («Studies in Musicology», 85), p.159.

Lento appassionato assai

Fl. sf p pp p sf p

C.a. sf p pp p sf p

Cl. (Si^b) sf p pp p sf p

Cors (Si^b) sf p pp p sf p

MARG. Ô ca-res - ses de flam-me! Que je vou - drais un jour Voir s'ex-ha - ler mon â - me Dans ses bai-

Vns sf p pp sf pp

Altos sf p pp sf pp

Vlles sf p pp sf pp

Cb. sf p p sf pp

Fl. sf p p solo pp

C.a. sf p p solo pp

Cl. (Si^b) sf p p

Cors (Si^b) sf p p

MARG. sers d'a - mour, Voir s'ex-ha - ler mon â - me Dans ses bai - sers... dans ses bai - sers d'a -

Vns sf p pp mf p pp

Altos sf p pp mf p pp

Vlles sf p pp mf p pp

Cb. sf p p mf p pp

poco ritenuto a tempo

Berlioz, *La Damnation de Faust*, IV, N° 15, bb. 96-107

Anche le plastiche figurazioni all'inizio del *Bal della fantastique* sono orchestrati in questo modo. Nella *Scène d'amour* del *Roméo et Juliette*, citata *pour cause* all'inizio di questo paragrafo, addirittura si incontrano Vc. che suonano in *tremolo* mentre i Cb. eseguono le stesse note in *pizzicato*:¹³⁷ in

¹³⁷ L'indicazione non appare nell'esempio: i Cb. suonano *pizzicato* fin dalla prima battuta dell'*Adagio*.

Viol. pizz. dim. pp p ppp un poco cresc. un poco cresc. un poco cresc. ppp canto espress. ppp

pochissimo animato (♩=100)

questo caso ancor più fantasioso, l'effetto è assai originale.

Viol. cresc. poco a poco sf dim. un poco dim. dim. dim. dim.

cresc. poco a poco sf un poco dim. dim. dim. dim.

cresc. poco a poco sf un poco dim. dim. dim. dim.

cresc. poco a poco sf un poco dim. dim. dim. dim.

cresc. poco a poco sf un poco dim. dim. dim. dim.

cresc. poco a poco sf un poco dim. dim. dim. dim.

Berlioz, *Roméo et Juliette*, II, *Scène d'amour*, bb. 18-30 (fiati omissi)

Per concludere, e lo si vedrà nella Seconda parte, una scrittura tanto variegata come quella di Deldevez, è spesso rinvenibile nelle opere di Berlioz, dove si alterna a un tratto più sobrio e lineare, squisitamente francese, nella linea di Le Sueur e della *clarté*. Berlioz apprezzava facilmente ciò che egli stesso avrebbe potuto realizzare.

3.d Meyerbeer: *Les Huguenots*

I rapporti tra Berlioz e Meyerbeer sono stati importanti, anche se la letteratura non è così nutrita come ci si aspetterebbe.¹³⁸ Essi furono

¹³⁸ Trattazioni più o meno diffuse si incontrano *passim* in tutte le biografie di Berlioz. Sistemático è invece il DB alla 'voce' Meyerbeer di Maire-Hélène Coudroy-Shagāi (pp.

certamente i due maggiori compositori francesi della loro epoca e il loro rapporto personale e musicale fu costante, talvolta affettuoso talvolta teso, ma sempre fecondo, al di là delle critiche (e invidie) di Berlioz verso il facoltoso Meyerbeer. Le due figure appaiono oggi complementari dal punto musicale e gigantesche nel contesto della Parigi musicale dell'epoca. Il corso della storia ha appannato il successo ottenuto da Meyerbeer laddove il suo collega avrebbe desiderato farsi apprezzare, ossia nell'ambito dell'opera, e ha incoronato campione di quell'epoca il più sfortunato sinfonista. Nulla è più ovvio quindi che abbozzare un rapido confronto fra i due sulle questioni qui trattate. Per quanto concerne le dichiarazioni di Berlioz su Meyerbeer e le valutazioni sulla sua musica esse sono numerose, data la costante presenza di Meyerbeer sulle scene operistiche parigine e l'altrettanto costante presenza di Berlioz al suo posto di critico. Qui mi limiterò alle recensioni su *Les Huguenots* che ha il vantaggio, non sempre frequente per Berlioz, di basarsi sia sulle impressioni della prima esecuzione sia sulla partitura stampata.¹³⁹ esse inoltre hanno il merito di dedicare uno spazio considerevole all'orchestrazione, che colpì vivacemente tutta la critica dell'epoca, in particolare per quel che concerne la forte caratterizzazione poetica dei singoli strumenti.¹⁴⁰ Anche Berlioz dovette cogliere questo aspetto come rilevante ed è evidente che più in generale ammirò quest'opera in modo convinto, arrivando a preferirla a *Robert le Diable* che pure aveva apprezzato moltissimo.¹⁴¹ Le differenze fra le due recensioni si limitano perlopiù alla sottolineatura di qualche tratto analitico che al semplice ascolto non emerge con facilità, ma non sono discriminanti. Oltre alle indicazioni sui singoli strumenti, che si tradussero effettivamente nell'inserimento di alcuni passi dell'opera nel *Grand Traité*, colpisce particolarmente qualche considerazione sulla gestione del tessuto orchestrale attuata da Meyerbeer. Per esempio,

348-350), mentre una trattazione più estesa e particolareggiata si trova all'indirizzo http://www.hberlioz.com/Predecessors/meyerbeerf.htm?zoom_highlight=meyerbeer

¹³⁹ Si tratta di cinque articoli, tre relativi alla prima apparsi sulla *RGMP* il 6, 13, 20 marzo 1836 (*CM*, II, pp. 419-426, 431-434, 435-438) e due relativi alla partitura appena pubblicata apparsi sul *JD* il 10 novembre e 10 dicembre dello stesso anno (*CM*, II, pp. 587-593, 607-612).

¹⁴⁰ Un resoconto dettagliato corredato da numerosi estratti dai giornali dell'epoca si legge in Coudroy [Shagay], Marie Hélène, *La critique parisienne des «grands opéras» de Meyerbeer. Robert le Diable – Les Huguenots – Le Prophète – L'Africaine*, Saarbrücken, Musik-Edition Lucie Galland, 1988, pp. 152-160.

¹⁴¹ *CM*, II, p. 426 e p. 438.

parlando dell'introduzione strumentale all'opera, basata sul corale «Ein feste Burg ist unser Gott» (e che comincia con un'imitazione della sonorità dell'organo, realizzata tramite l'associazione di flauti, clarinetti e un corno inglese al centro dell'armonia molto gradita dal recensore),¹⁴² Berlioz sottolinea che

Le fameux choral de Luther y est savamment traité; non point avec la sécheresse scolastique qu'on remarque trop souvent en pareil cas, mais de manière à ce que chacune de ses transformations lui soit avantageuse, que chacun des rayons harmoniques que l'auteur projette sur lui, n'aboutisse qu'à le colorer de teintes plus riches, et que sous le tissu précieux dont il le couvre, ses formes vigoureuses se dessinent toujours plus nettement. La variété des effets qu'il a su en tirer, surtout à l'aide des instruments à vent, et l'habileté avec laquelle le *crescendo* est ménagé jusqu'à l'explosion finale, sont vraiment merveilleuses.¹⁴³

Ma quella di gestire ampie campate tramite la scrittura orchestrale è appunto una caratteristica essenziale della musica di Berlioz, come dimostrano tutte le sue pagine più estese, tanto nel repertorio strettamente strumentale (l'addizione di strumenti regge la *Marche pour la présentation des drapeaux*, ma anche il primo movimento della *fantastique*, molte ouvertures) quanto in quello vocale (impossibile non pensare alla condotta orchestrale di brani come il *Judex Crederis* del *Te Deum*, il *Lacrimosa* o ancora il *Serment* del *Roméo et Juliette*).

La stesso tipo di osservazione ritorna anche in relazione al finale dell'opera, dove Berlioz dimostra quanto il pensiero razionale sia fondamentale e traspaia anche nei momenti di più scoperta emotività e di maggior fuoco espressivo:

Ce final où l'auteur avait à faire parler successivement et ensemble tant de sentiments divers [...] est une magnifique manifestation des puissantes facultés dont il est doué. Au milieu de ce tumulte, de ce

¹⁴² CM, II, p. 431

¹⁴³ CM, II, p. 588.

cliquetis d'effets divers, la pensée ordonnatrice demeure souveraine et guide toutes les autres sans les laisser un instant s'écarter de la voie du goût et de la raison.¹⁴⁴

Berlioz dimostra qui la piena consapevolezza del ruolo del controllo formale e tecnico della scrittura e della gestione delle tensioni formali per un efficace risultato della pagina musicale. Riportare in forma di esempio queste pagine sarebbe davvero molto impegnativo, e si rimanda pertanto direttamente alla partitura: se i brani nelle loro linee generali sono costruiti in maniera analoga da Meyerbeer e da Berlioz, questo dimostra che l'intuizione di Berlioz era assolutamente corretta e che egli non era il solo a concepire un ruolo determinante dell'orchestrazione nella gestione del discorso formale di ampio passo. Questo spiega forse la grande affinità fra i due compositori: essi furono davvero i più dotati della loro epoca e forse anche i più affini, e non si può che rimpiangere di non conoscere esattamente il contenuto delle loro conversazioni, nel quale forse le strategie del suono potevano avere un qualche ruolo non del tutto trascurabile.

3.e Halévy, *Le Shérif* e *La Reine di Chypre*

Di qualche anno successiva a quella precedente è la recensione de *Le Shérif* di Halévy.¹⁴⁵ Il tono è generalmente assai favorevole, tanto i caratteri innovativi della partitura colpiscono Berlioz che sottolinea sì alcune pesantezze nello svolgimento e certi rallentamenti del passo drammatico, riconducendoli però a una ricchezza di inventiva musicale generosa e assai

¹⁴⁴ CM, II, p. 438.

¹⁴⁵ *Le Shérif* di Halévy, opéra-comique in tre atti, libretto di Scribe, dedicata a Mme Damoreau-Cinti, Opéra-comique, 2 settembre 1839. Sul valore dell'orchestrazione di quest'opera si esprime anche Constant Pierre nella sua storia dell'orchestra dell'Opéra di Parigi. Nel suo contributo Damien Colas sottolinea come oggi il contributo all'orchestrazione di Halévy sia trascurato rispetto a quelli di Berlioz e Meyerbeer: si veda Colas, Damien, *Halévy and his Contribution to the Evolution of the Orchestra in the Mid-Nineteenth Century*, in *The Impact of Composers and Works on the Orchestra: Case Studies*, a cura di Niels Martin Jensen e Franco Piperno, Berlin, Berliner Wissenschafts-Verlag, 2007, p. 143-184: 144.

http://halshs.archives-ouvertes.fr/docs/00/46/17/27/PDF/Colas_2007_Halevy.pdf

apprezzabile. Scrive infatti:

Ce livret est bien disposé pour la musique; s'il a paru un peu long et languissant dans certaines scène, ce n'est pas que la fable dramatique manque d'intérêt, mais le incidents dont elle se compose devraient se succéder plus rapidement que ne l'ont permis les grands développements de la partition. Jamais en effet M Halévy s'est montré si abondant, si riche, et surtout si original. Cette œuvre a une physionomie tout à fait à part. Elle m'a fait éprouver presque d'un bout à l'autre ce plaisir rare que donnent aux musiciens les composition hardies, nouvelles et savamment coordonnées.¹⁴⁶

La recensione si sofferma in particolar modo su alcuni passi (tralasciando però il finale I: «j'aurais besoin de l'entendre une seconde fois»,¹⁴⁷ ammette Berlioz), sia per la loro alta qualità drammatica, sia per la loro resa orchestrale. Su questo punto le annotazioni sono piuttosto abbondanti e certamente interessanti. I motivi, in effetti, risultano evidenti già ad una prima, rapida lettura. L'orchestrazione è spesso sontuosa, sempre mutevole e ricca di soluzioni differenti. Le considerazioni di Berlioz sono interessanti soprattutto se si tiene conto del fatto che in quei giorni egli stava completando la partitura del *Roméo et Juliette*:¹⁴⁸ era dunque nel pieno della sua maturità di orchestratore.

Annotazione interessante e assimilabile ad altre sparse nella sua produzione letteraria, verso la fine della recensione, è quella che concerne le difficoltà intrinseche dell'opera:

Le malheur de cette partition est dans les difficultés extraordinaires que son exécution présente et qui nuiront à sa popularité. Les théâtres de province d'abord ne feront guère de toutes ces charmantes

¹⁴⁶ JD, 5 settembre 1839. Riprodotta in CM IV, pp. 139-45.

¹⁴⁷ *Ivi*, p. 142.

¹⁴⁸ Secondo quanto riportato di suo pugno dal compositore alla p. 463 del manoscritto autografo (F-Pc MS 1165), « Cette Symphonie commencée le 24 Janvier 1839 a été terminée le 8 Septembre de la même année, et exécutée pour la ire fois au Conservatoire sous la direction de l'auteur le 24 Novembre suivant ».

inventions qu'un inextricable et horrible charivari, comme on en fait toujours à Paris... quand on veut.¹⁴⁹

La considerazione delle difficoltà esecutive del lavoro coinvolge qui sia le parti solistiche sia l'orchestra e il cattivo risultato che a Berlioz sembra di poter prevedere è da intendere in maniera complessiva. È interessante però sottolineare come Berlioz affermi, in prossimità della conclusione, che lo stupendo risultato dell'orchestra e del direttore dell'esecuzione, Girard, è stato conseguito con un numero ridotto di prove d'insieme.

Mi sembra di poter leggere, in questa considerazione, quasi un atto di fiducia nelle possibilità e nei progressi delle orchestre contemporanee che, se guidate da direttori intelligenti, preparati e di buon senso musicale, possono ottenere risultati di rilievo anche in composizioni le cui difficoltà esecutive sono evidenti.

È opportuno a questo punto dare conto degli effetti che Berlioz prende in esame; in particolare mi soffermerò sulle considerazioni che più mi sembrano rivelatrici del pensiero di Berlioz.

La scène du somnambulisme, où l'orchestre, accompagné de quelques à partés à demi-voix du chœur, joue le rôle principal, se fait remarquer non seulement par une instrumentation extrêmement habile, mais encore par des harmonies d'un aspect nouveau, et qui se succèdent dans un ordre qu'il est presque toujours impossible de prévoir.¹⁵⁰

La scena descrive il momento in cui tutti scoprono il sonnambulismo del protagonista.

¹⁴⁹ Op. cit., p. 144.

¹⁵⁰ Ibid., pp. 143-144.

descrizione sia realizzata con aggettivi che potrebbero suonare poco positivi, è frutto di un'arte raffinata e di una solida competenza. Improvvisamente, la figurazione conclusiva dei clarinetto, che abbandona il registro medio per quello più acuto, ravviva il quadro e suscita l'attenzione, fornendo una scaltra transizione al concertato, più arioso e stabile nel tono d'impianto, Si bemolle maggiore. Viene da pensare alle parole di Reicha, viste nel capitolo precedente, sulla necessità di dosare i mezzi e di introdurre qualcosa di nuovo dopo averlo ben preparato: in questo caso un mezzo coloristico assai semplice quale può essere il cambio di registro di una sola coppia di strumenti a garantire l'immediata comprensibilità ed evidenza di

Clarinettes en Si

Bassons

Trombones

Timbales en Sol

Violons

Altos

Camilla, Ketty

Amabel, Yorick, Edgard

CHOEUR

Violoncelle

Contre-basse

o spec - ta - cle e - ton - nat
le con - - - - duit]
le con - - - - duit]
le con - - - - duit]
le con - - - - duit]

un'importante articolazione strutturale.

Halévy, *Le Shérif*, p. 503.

Questi esempi dovrebbero farci capire cosa per Berlioz potesse essere

un'orchestrazione centrata, ma la loro sobrietà sembra renderli poco adatti allo scopo: non sembrerebbe esserci un interesse specifico per la particolarità dell'uso degli strumenti. Certo, la tinta è fantasiosa e originale, ma il brano non si segnala per particolare arditezza nel trattamento strumentale, che appare anzi "facile". Quali sono, allora, le ragioni intime dell'apprezzamento di Berlioz, se l'interesse tecnico è da escludere? Il merito dell'orchestrazione di tutta questa sezione della partitura è senz'altro quello di essere pertinente e aderente alla situazione drammatica, con la sua atmosfera notturna e il senso di attesa e stupore per il curioso avvenimento a cui i presenti stanno assistendo: il merito è in buona sostanza quello di essere poeticamente compiuta e significativa.

Questa considerazione aiuta peraltro a comprendere cosa potesse intendere Berlioz quando, parlando del duetto degli addii (Atto II, N° 8), afferma che «la couleur en est terne»,¹⁵² cioè spenta, incolore, grigia. Confrontando le due pagine, la scena del sonnambulismo sembrerebbe meritare (in senso favorevole, naturalmente) tale aggettivo assai più del duetto, che invece presenta una scrittura leggera e aperta, tanto più efficace in quanto la tonalità è maggiore. A ben vedere però l'orchestrazione, che nella Scena abbonda di tremoli, è piuttosto uniforme. Per rispondere alla domanda precedente, si potrebbe ipotizzare che per Berlioz la situazione drammatica ed il contrasto fra i caratteri esigessero in questo pezzo una veste strumentale dinamica, varia, e non le lunghe, omogenee campate di colore predisposte di Halévy (Berlioz parla in effetti di lungaggini, e lo si potrebbe riferire anche a questo specifico aspetto). Sta di fatto che, soprattutto all'avvio del cantabile, il duetto è innegabilmente piuttosto convenzionale nella sua veste orchestrale, fatta di un leggero accompagnamento in contrattacco degli archi pizzicati.

¹⁵²Ibid., p. 143.

G.de Fl.

Clar.

Cors en mi♭

pp

V.ons

Pizzici:

Edgar

Pizzici:

V.ille et C.B. Je pars - mais avant que j'ex-pi - re et si loinde vos yeux et si loinde vos yeux

Halévy, *Le Shérif*, N° 8, Duet, bb. 1-9

Convenzionale, in questo caso, non significa banale: significa prevedibile. Questo accompagnamento strumentale lo è. La stessa cosa è certamente meno facile da affermare rispetto al carattere della scena del sonnambulismo: ecco perché l'apprezzamento di Berlioz va a quest'ultima. Subito dopo aver parlato dell'incolore duetto, Berlioz scrive comunque che Halévy

se relève bien vite au final, excellente combinaison harmonique d'un effet entraînant, dans laquelle l'orchestre a souvent un rôle tout à fait distinct de celui des voix; comme par exemple dans les gammes de la péroration, exécutées de bas en haut par le chœur et de haut en bas par l'orchestre. [...] Comme l'orchestration est vive, comme le tissu harmonique du chœur est fort et délicat en même temps!». ¹⁵³

Per quanto abbia potuto constatare, mi pare che proprio in questo passo appaia per la prima volta negli scritti di Berlioz il termine «orchestration», 'orchestrazione', che tanta fortuna avrà quattro anni più tardi grazie alla sua centralità nel *Grand Traité d' instrumentation et d' orchestration modernes*.

Il *feuilleton* sulla prima de *La Reine de Chypre*, apparso sul *JD* del 26 dicembre

¹⁵³ *Ibid.*, p. 143.

1841 è interessante soprattutto per un fatto: viene pubblicato esattamente una settimana dopo il quinto dei *feuilleton* apparsi sulla RGM e intitolati *De l'instrumentation*, quello dedicato agli strumenti ad ancia semplice. Siamo dunque nel pieno di una fase di particolare attenzione ai valori strumentali dell'arte di comporre: è legittimo, quasi inevitabile pensare che questa concentrazione si riflettesse nell'analisi delle opere recensite. Mi pare che parlando della più recente opera di Halévy, Berlioz abbia fatto proprio questo. Il tono della recensione è chiaramente orientato fin da subito:

Remercions d'abord le compositeur de sa manière actuelle d'instrumenter; nous voyons là un commencement de réaction contre l'école du bruit à tout propos. Le premier acte est exempt, jusqu'au final, de trombones et de grosses caisses ; on respire, on est à l'aise devant cet orchestre clarifié, et qui n'en tonnera que mieux quand il s'agira de faire éclater ses foudres. Si M. Halévy, aux actes suivants, emploie les instruments de cuivre pour des airs ou des chœurs de danse, c'est qu'alors la fête tourne à l'orgie, et que ces violents clameurs n'ont plus rien de déplacé.¹⁵⁴

Che gli ottoni tacciano proprio perché il loro ingresso risalti maggiormente, è abbastanza evidente. E siccome Berlioz parla di orgia, è inevitabile che la mente corra immediatamente all'*Harold en Italie* di sette anni precedente. Anche in quel caso l'orgia (IV movimento, «Orgie de brigands, souvenirs des scènes précédentes»), il cui inizio ha realmente il carattere della folgore qui evocato, è caratterizzata da sonorità violente. Non solo: anche in quel caso ciò che precede, (II e III movimento, «Marche des pèlerins chantant la prière du soir» e «Sérénade d'un montagnard des Abruzzes à sa maîtresse» possiedono questo colore chiarificato, leggero e gli «instrumens bruyans» di sono tenuti da parte: la lezione di Reicha sembra ben introiettata e consolidata. Come si vede, non sono tanto dei dettagli in sé e per sé a colpire Berlioz, quanto certi atteggiamenti compositivi di più ampio respiro capaci di informare aspetti salienti della composizione. Soffermarsi solo sui dettagli può essere utile e fornire delle informazioni

¹⁵⁴CM, IV, pp. 614-615.

specifiche, ma sarà la costruzione a fornire gli strumenti per una corretta e piena comprensione. Dopo aver parlato di alcune idee strumentali, Berlioz si sofferma sul cambiamento di atmosfera che avviene all'entrata di Mocenigo:

l'orchestre prend une couleur mystérieuse et sombre, motivée par le caractère du farouche sénateur vénitien. Une phrase de clarinettes dans le chalumeau et de cors à pistons au grave, se dessine dans les profondeurs de l'orchestre; elle annoncera désormais la présence ou l'arrivée prochaine de Mocenigo, jusqu'à la fin de l'opéra. [...] Le duet entre le vieux Andrea et Mocenigo est plus remarquable par l'exposition de cette phrase dans l'orchestre de cette grande idée instrumentale que par le mérite des deux parties de chant [...]. À un chœur gracieux et brillant succède le final [...]. Cette harmonie sinistre, ce rythme haletant, cette violente instrumentation, admirables isolément, le sont bien davantage par l'unité d'intention que les fait concourir à un seul but, celui de colorer et de renforcer l'accent vrai de la passion et de seconder la véhémence du mouvement de la scène.¹⁵⁵

Moderato.

Clar.

pp

Cors. Ut. 1º

pp

Moderato.

MOCENIG:

J'appor - te au nom des Dix en se - cret assem - blés pour vous un important mes.

Moderato.

Halévy, *La Reyne de Chypre*, N° 4 Duo, p. 78.

¹⁵⁵*Ibid.*, pp. 615-616.

Non riporterò qui un esempio del finale, ma basterà dire che la scrittura corrisponde in maniera significativa con quella del IV movimento dell'*Harold* (a parte la presenza del coro e dei solisti, naturalmente). Per restare al duetto, si nota anche in questo caso l'apprezzamento per un'idea che, se ridotta ai minimi termini, finisce con l'assumere tratti di forte somiglianza con la scena del sonnambulismo dello *Shérif*. La definizione di colori cupi, evidentemente congeniale a Halévy si rivela un tratto caratteristico indipendentemente dai dettagli più minuti della scrittura. È palese che qui l'interesse di Berlioz è del tutto teso a comprendere le ragioni dell'orchestra, trattando la natura drammatica dell'opera analizzata come se non fosse altro che uno stimolo alla fantasia musicale del compositore, un pretesto per la creazione di atmosfere particolari e ricche di suggestione e la sottolineatura del ruolo predominante assunto nel duetto dall'orchestra sulle voci rendendo questo interesse esplicito. Si noti che, introducendo il lavoro, Berlioz aveva detto che al primo ascolto tutto era parso «terne, confus, indécis»¹⁵⁶ mentre al secondo tutto era parso commovente e ricco di idee fresche e nuove.

Come si ricorderà, avevamo incontrato l'aggettivo «terne» già nella recensione a *Le Shérif*. In entrambi i casi la “tetraggine” della musica dipende strettamente dalla veste strumentale, ma non va intesa come qualità specifica di una certo assetto strumentale: essa è solo la qualità negativa di ciò che manca di senso poetico. Ancora una volta si conferma il fatto che la musica ha senso solo se si verifica una feconda unione fra inventiva e sapienza tecnica da un lato e compiutezza poetica dall'altro.

3.f Rossini, *Guillaume Tell*

Giochino Rossini fu uno dei bersagli prediletti di Berlioz durante tutta la sua carriera di critico. Poco contano, in questo contesto, le considerazioni sull'antipatia di Berlioz per Rossini: come dice Jean-Marie Bruson, sarà sufficiente constatare con quale imparzialità e rigore Berlioz seppe

¹⁵⁶*Ibid.*, p. 614.

riconoscere il genio Rossiniano.¹⁵⁷ Una delle più importanti e articolate analisi è quella al *Guillaume Tell*, sulla quale tornerò più avanti in questo paragrafo.

Tra i rimproveri indirizzati a Rossini e allo stile che egli rappresentava in maniera esemplare, quelli che riguardano la strumentazione hanno il loro peso. Anzi, si vorrebbe dire che la “trascuratezza” dell’orchestra rossiniana fosse addirittura una delle ragioni più sostanziali del parere avverso; un parere tanto più pesante quanto era imponente la figura a cui si dirigeva. Tra i difetti sottolineati, due suscitano particolare attenzione (anche per la maniera compiaciutamente caustica con cui se ne parla): uno era l’abuso della gran cassa, l’altro quello del trombone, con l’intollerabile tendenza a rendere il suono dell’orchestra morchioso e pesante.

Già prima, nella recensione alla *Reine de Chypre*, abbiamo notato come Berlioz con ironia solo apparente ringraziasse il compositore del fatto che «le premier acte est exempt, jusqu’au final, de trombones et de grosses caisses»: se la questione ritornava dopo cinque anni evidentemente doveva stargli molto a cuore. La “trombonizzazione” dell’orchestra, doveva apparire problematica a Berlioz soprattutto perché condizionava nettamente l’equilibrio dell’intera compagine nel senso di condizionare tutta l’orchestra in base all’impiego indiscriminato una sua ristretta sezione. Esagerava, Berlioz? È giusto chiederselo; la risposta che azzarderei è: no, dal suo punto di vista non esagerava affatto. Innanzitutto, bisogna riconoscere che la sonorità massiccia dei tromboni, se usata sistematicamente e intempestivamente, limita le possibilità di un libero gioco di raddoppi e di combinazioni strumentali concepite secondo un certo principio di trasparenza: infatti, se ogni *forte* è assicurato da un’entrata dei tromboni, la paletta si farà assai limitata e il gioco orchestrale si ridurrà a un’alternanza di pieni e vuoti (vedremo invece nel Cap. 5 quanto Berlioz fosse abile nel produrre ispessimenti di suono progressivi, anche su lunghe campate). Inoltre un suono uniformemente pesante limita la possibilità di realizzare effetti: lo afferma ancora relativamente alla *Reine* di Halevy, quando sottolinea che l’orchestra chiarificata «n’en tonnera [...] mieux quand il s’agira de faire éclater ses foudres».¹⁵⁸ Da ultimo, è evidente, questo

¹⁵⁷DB, voce «Rossini», p. 485.

¹⁵⁸CM IV, p. 614.

strumento stava a cuore a Berlioz anche come voce solista, come tenore e basso cantante dell'orchestra (anzi era certamente il suo strumento favorito fra gli ottoni, assai più dei corni). Riassumendo, il compositore vedeva il trombone come una risorsa preziosa e versatile, da usare con intelligenza e parsimonia; l'uso "improprio" doveva apparirgli un insensato, sciocco spreco. Nei *Grotesques* ci sono alcuni capitoletti, che formano un piccolo nucleo compiuto: «L'Évangéliste du tambour», «L'Apôtre du flageolet», «Le Prophete du trombone».¹⁵⁹ In quest'ultimo l'Isaia dello strumento annuncia che esso soppianderà tutti gli altri.

Non è facile capire se le considerazioni sulla musica influenzassero quelle sulla persona, o se invece fosse l'antipatia personale trascinasse con sé anche una forte intolleranza per la musica. Questa seconda ipotesi è meno probabile. A Berlioz va comunque riconosciuto il merito di aver separato, sempre e nettamente i giudizi sull'aspetto umano e su quello professionale. Sia come sia, e anche se le due forti intolleranze fossero interdipendenti o parallele e salutarmente autonome e in sé sufficienti; ma in un caso Berlioz fece un'eccezione, concedendo, magari a denti un po' stretti, all'illustre collega italiano ben più che l'onore delle armi. Si tratta del *Guillaume Tell*, che ascoltò per la prima volta nel 1829 (senza purtroppo lasciare testimonianza critica "a caldo" dell'incontro con l'ultima, innovativa opera del Pesarese: all'epoca Berlioz non era ancora il critico militante che sarebbe diventato di lì a breve) e per la seconda volta nel 1834. A questa seconda occasione risale una delle recensioni più importanti, dal mio punto di vista, di Berlioz, apparsa sulla «Gazette musicale de Paris». La recensione è importante e di ampio respiro, tanto che fu suddivisa e apparve in quattro uscite successive della rivista.¹⁶⁰ Sarebbe qui impossibile trattare in maniera esaustiva tutta la recensione (che meriterebbe uno studio a sé stante, data la sua vastità e la complessità degli spunti in essa contenuti). Mi limiterò pertanto a trattare un passo particolarmente significativo e a commentare alcune considerazioni successive, di minore estensione.

Nel primo dei quattro articoli, Berlioz sembra suggerire un possibile approccio alla valutazione estetica e poetica del fattore timbrico e coloristico nella musica strumentale. Dopo aver tratteggiato i caratteri e i meriti delle

¹⁵⁹GM, pp. 43-45.

¹⁶⁰Le quattro parti apparvero sulla rivista il 12, 19, 26 ottobre e 2 novembre 1834. Cfr. CM I, pp. 401-404, 413-418, 419-424, 429-434.

prime due sezioni dell'ouverture, il critico afferma che

malheureusement le musicien se laisse toujours voir; nous le suivons constamment dans ses combinaisons, dans celles même que paraissent les plus excentriques. Beethoven au contraire a su se dérober entièrement aux investigations de l'auditeur; ce n'est plus un orchestre; ce n'est plus de la musique qu'on entend, mais bien la voix tumultueuse des torrents du ciel, mêlée aux fracas des torrents de la terre, aux éclats furieux de la foudre, au froissement des arbres déracinés, aux rafales d'un vent exterminateur, aux cris d'effroi des hommes et aux beuglements des troupeaux. Cela consterne, cela fait frémir; l'illusion est complète. L'émotion que donne Rossini dans la même circonstance est loin d'atteindre à pareil degré. Mais poursuivons. À l'orage succède une scène pastorale de la plus grande fraîcheur; la mélodie du cor anglais en style de *ranz de vaches* est délicieuse, et les folâtreries de la flûte au-dessus de ce chant calme, sont d'une fraîcheur et d'une gaieté ravissantes. Nous remarquerons en passant que *le triangle*, qui frappe par intervalles de petits coups *pianissimo*, est ici fort à sa place; c'est la sonnette des troupeaux paissant tranquillement pendant que les bergers se renvoient leur joyeuses chansons. Ah! vous allez voir un effet dramatique dans cet usage du triangle? nous dira-t-on; en ce cas veuillez nous apprendre ce que représentent les violons, les altos, les basses, les clarinettes, etc.? à cela je répondrai que ce sont des instruments de musique, qu'ils sont les conditions de l'existence de l'art, tandis que le triangle n'étant qu'un simple morceau de fer dont le son n'est pas rangé dans la classe des sons appréciables, ne doit être entendu au milieu d'un morceau doux et calme que dans le cas où sa présence y serait parfaitement motivée, autrement il ne paraîtrait qu'une bizarrerie ridicule.¹⁶¹

¹⁶¹ CM, I, pp. 401-404: 'Guillaume Tell' de Rossini, GMP 12 ottobre 1834.



Rossini, *Guillaume Tell*, ouverture, bb. 196-201

Da questa citazione si evince una convinzione importante: la propensione a ritenere che il senso poetico generale del brano, o di suoi elementi o componenti, sia (o, perlomeno, dovrebbe essere) chiaro, apprezzabile, riconoscibile e, in qualche modo, condiviso, pena una inefficace comunicazione.

Ma c'è un altro punto ancora più rilevante e mi pare legare e ricondurre a una solida unità i due aspetti apparentemente inconciliabili della concezione dell'orchestra di Berlioz, ossia le esigenze tecniche della scrittura (sia dal punto di vista strutturale sia dal punto di vista della scrittura strumentale) da un lato, e la consolidata e presenza di forti elementi di natura imitativa e poetica dall'altro. Dire, come fa Berlioz, che il triangolo è una suggestione poetica mentre i violini e gli altri strumenti sono, proprio *in quanto* strumenti musicali, la condizione stessa di esistenza dell'arte musicale, autorizza diverse deduzioni. Innanzitutto dimostrano quanto flessibile e non schematico fosse il pensiero di Berlioz al riguardo, potendo concepire che i due piani, tecnico e poetico, possano coesistere e non siano né alternativi né tantomeno opposti e inconciliabili. Che la constatazione concerna il triangolo non è determinante, e avrebbe potuto riferirsi a qualsiasi altro strumento o insieme di strumenti caratterizzato da un carico semantico di qualche evidenza e natura.

Quello che si ricava dalla riflessione su quelle poche parole è eccezionalmente rilevante: il contenuto poetico sarà trasmesso e salvaguardato da alcuni elementi del tessuto orchestrale, o da certi effetti (strumenti, combinazioni, ma anche deviazioni del percorso armonico etc.)

mentre tutti gli altri strumenti avranno il compito di assicurare lo svolgimento del discorso: questo significa che nell'orchestrazione dei Berlioz non tutto andrà interpretato, ossia che non tutto sia ugualmente carico di significato? La mia convinzione è che la risposta a questa domanda sia affermativa: ci sono anche parti del tessuto orchestrale che sono chiamate a svolgere una funzione strutturale e non poetica, che sviluppano il tessuto rispetto al quale alcuni elementi determinati e riconoscibili si distingueranno per la loro carica semantica. Detta in altri termini, sono persuaso che *sovrainterpretare* l'orchestrazione di Berlioz sia non solo incredibilmente dispendioso ma anche improprio.

Il resto della recensione procede in questa direzione, senza tuttavia raggiungere lo stesso grado di densità concettuale. Si notano le osservazioni sull'uso eccessivo della grancassa, relative al finale dell'ouverture e del coro N° 8 che apre il secondo atto:

La péroraison de ce pétulant *allegro* est d'une grande chaleur. Enfin, malgré le défaut d'originalité du thème et du rythme, malgré un abus de grosse caisse fort désagréable dans certains moments et l'emploi un peu vulgaire de cet instrument frappant toujours les temps forts comme dans le pas redoublés ou dans les musiques des bals champêtres, il faut avouer que l'ensemble du morceau [...] est une œuvre d'un immense talent qui ressemble au génie à s'y méprendre.¹⁶²

Au milieu du chœur [...] se trouve un trait diatonique, exécuté à l'unisson par les cors et les quatre bassons, d'une énergique originalité, et l'ensemble du morceau serait entraînant sans le tourment que causent à l'auditeur doué d'une organisation un peu délicate, d'innombrables coups de grosse caisse frappés sur les temps forts, dont l'effet est d'autant plus malheureux qu'il fait ressortir encore des formes rythmiques qui manquent absolument de nouveauté. Je sais bien ce que Rossini répondra à cela: ces formes que vous méprisez sont précisément celles que le public comprend le plus aisément; d'accord, mais si vous professez un si grand respect pour les *habitudes* de la foule ignorante, vous devez vous borner aux choses les plus communes en mélodie, en harmonie, en instrumentation.¹⁶³

¹⁶² CM I, p. 404.

¹⁶³ CM I, p. 419.

Berlioz rivela qui una concezione complessiva della musica, non troppo dissimile da quella che ho proposto di considerare parlando di Grétry e dimostra quanto egli prenda sul serio la creazione musicale nel suo complesso; anche quello che ho definito il libero gioco combinatorio della musica strumentale deve essere fatto salvo curato, perché l'alternativa è la creazione di una musica priva di ogni interesse, di un tessuto che non ha in sé le ragioni più intime della sua sussistenza. Dello stesso segno sarà pertanto anche la successiva osservazione sul duo N° 10, tanto più forte perché segue da vicino l'apprezzamento di Berlioz per il sublime N° 9, (l'entrata di Matilde «Sombre forêt»: «Voilà de la poésie, voilà de la musique, voilà l'art beau, noble et pur»):¹⁶⁴

Dans le duo entre Arnold et Mathilde, si plein de passion chevaleresque, nous signalerons seulement comme une tâche une longue pédale de cors et trompettes sur le *sol*, alternativement tonique et dominante, dont l'effet est atroce dans certains moments.¹⁶⁵

E che la passione di Berlioz non fosse, come detto, quella per il suono imponente fine a sé stesso è reso evidente dall'osservazione sul coro N°19, «Ne m'abandonne pas»: «la *stretta* de ce chœur ne contient que des cris furieux, que motivent les paroles, il est vrai, mais qui ne produisent aucune émotion sur l'auditoire dont ils brutalisent l'ouïe fort inutilement».¹⁶⁶ D'altra parte però Berlioz apprezzerà anche la sapiente gestione complessiva del secondo atto, sottolineando che il coro finale coinvolge tutte le forze, strumenti a percussioni comprese, che dall'inizio dell'atto non avevamo più sentito: « un impétueux allegro sous un dernier et terrible cri de guerre qui s'élançe de toutes ces poitrines frémissantes à l'aurore d'un premier jour de liberté !... Ah ! c'est sublime. Respirons».¹⁶⁷

Nel complesso quello che si evince è l'immagine di un Berlioz in possesso di una concezione dell'orchestra solida quanto sfumata e incredibilmente

¹⁶⁴ CM I, p. 421.

¹⁶⁵ *Ivi.*

¹⁶⁶ CM I, p. 433.

¹⁶⁷ CM I, p. 424.

ricca di prospettive, nella quale la giustificazione drammatica e poetica non può prescindere dalla corretta concezione della scrittura in sé considerata: la qualità *tecnica* della scrittura non cessa mai di essere il pensiero fondamentale di Berlioz. L'insofferenza di Berlioz per l'effetto trito e scontato è in realtà il segnale di un'insofferenza per la mancanza di sostanza musicale e poetica rivelata dai compositori, che si chiamino Grétry, Halévy o Rossini. Questo rivelano tutte le recensioni presentate. Solo su questa base, egli poteva erigere la sua grande costruzione poetico espressiva. Pensare che tutto questo venga solo da una vivace e fortunata intuizione istintiva diviene davvero poco plausibile. Emergono affinità e caratteristiche che inseriscono Berlioz in pieno nel suo tempo e lo fanno vedere meno isolato di quanto normalmente si è - forse - portati a ritenerlo.

Capitolo 4

La trattatistica

Nel Cap. 2 mi sono soffermato sui diversi trattati di Reicha, accennando anche alla produzione di Albrechtsberger tradotta in francese da Choron. Su questi nomi tornerò anche in questo capitolo nel quale proporrò un excursus sulla produzione francese di trattati di strumentazione fino a Berlioz, evidenziando alcuni elementi che mi paiono rilevanti e che potrebbero contribuire a delineare un tragitto non inteso in chiave teleologica ma comunque dotato di un certo ordine. Lo scopo sarà essenzialmente quello di mostrare come il *Grand Traité d'instrumentation et d'orchestration modernes* op. 10 di Berlioz si inserisca in una tradizione che si svolge quasi inavvertita e che, sebbene di modesta estensione temporale, rivela una certa continuità.

La sua complessità e rilevanza, la quantità di questioni che essa pone, fanno sì che quest'opera di Berlioz possa essere letta in maniera del tutto autonoma rispetto al suo contesto; è quanto fa ad esempio Peter Bloom nell'introduzione della sua imprescindibile edizione.¹⁶⁸ Ritengo tuttavia che il confronto con testi precedenti possa rivelarsi utile a leggere più attentamente tutti gli aspetti in qualche modo inerenti alla contesto in cui il volume apparve. Quindi mi occuperò, proponendo uno sguardo leggermente rinnovato, non solo dei trattati di Georges Kastner, la cui importanza rispetto a quello di Berlioz non è sfuggita alla critica,¹⁶⁹ ma anche quelli di altri autori di maggiore o minor spicco. In questo percorso tenterò di portare alla luce alcuni dettagli interessanti: su questi si basa la mia ipotesi che il trattato berlioziano possa plausibilmente essere letto come colpo il d'ali e il massimo raggiungimento di un percorso specificamente francese che conduce da un approccio eminentemente pratico a una interpretazione in chiave poetico-emotiva del fattore strumentale.

¹⁶⁸ NBE, XXIV, pp. IX-XXIV, XV-XL (trad. franc. di Josée Bédau), XLI-LVII (trad. ted. Di Thomas M. Höpfner). Ciascuna delle tre versioni incorpora l'originale delle citazioni in quella lingua, che nelle altre due sono invece tradotte. Per le citazioni mi riferirò al testo in inglese, salvo casi diversamente indicati.

¹⁶⁹ NBE, XXIV, p. XVIII. Cfr. anche l'introduzione di Joël-Marie Fauquet a Berlioz, Hector, *De l'instrumentation*, s.l., Le Castor Astral, 1994 («Les Inattendus», 27), pp. 9-16: 11.

4.a Francœur e Choron

Nel 1772 Louis-Joseph Francœur pubblica un trattato di 84 pagine intitolato *Diapason général de tous les instrumens à vent avec des observations sur chacun d'eux*.¹⁷⁰ Curiosamente il volume si occupa solo degli strumenti a fiato, anche se l'autore è un violinista di razza.¹⁷¹ La trattazione, molto stringata, si sofferma su estensione, caratteristiche tecniche e principali limiti di ciascuno degli strumenti trattati. Per dare un'idea del taglio, basterà leggere quanto scritto riguardo al flauto:

La grande Flûte est de tous les instrumens à vent, le moins borné tant pour son étendue dont tous les Sons sont très justes, que pour la facilité des traits qu'on peut y exécuter: Je ne prétens pas dire par là que tous les traits quelconques puissent être exécutés; il y a certaines restrictions à observer¹⁷²

Le restrizioni sono, ad esempio, quelle che suggeriscono l'opportunità di impiegare lo strumento nei toni con poche alterazioni e eventualmente in quelli bemollizzati, purché in brani lenti e patetici. Osservazioni pragmatiche, in sostanza, che puntano l'attenzione del lettore sui problemi di tecnica esecutiva di cui un compositore non può essere ignaro.

Soltanto sporadiche sono invece le indicazioni sui raggruppamenti di strumenti differenti; esse dimostrano un approccio ancora una volta di tipo pragmatico, che tiene conto dei vincoli tecnici che, in qualche modo, restringono il numero delle possibilità. Questo punto, lo si è visto nel Cap. I, sarà in larga parte già superato in Reicha, che nel suo *Cours* propone un numero e una varietà di combinazioni più elevati. Un esempio delle

¹⁷⁰ Francœur, Louis-Joseph, *Diapason général de tous les instrumens à vent avec des observations sur chacun d'eux auquel on a joint un Projet nouveau pour simplifier la manière actuelle de copier*. [...] Par M. Francœur neveu [...], Paris, Des Lauriers, 1772, (rist. Genève, Minkoff, 1972).

¹⁷¹ I Francœur erano musicisti di grande reputazione. Louis-Joseph aveva lavorato come violinista all'Opéra dal 1742, per divenire poi *maître de musique* tra il 1764 e il 1779, e più tardi *directeur et chef d'orchestre* e direttore dello stesso teatro fino al 1790, quando i fatti della rivoluzione interromperanno bruscamente la sua carriera.

¹⁷² Francœur, *Diapason* cit., p. 2.

prescrizioni fornite da Francœur è quello che si incontra nel quinto capitolo, dedicato al fagotto:

De la manière d'unir cet Instrument avec des Clarinettes et des Cors pour le sextuor.

Le Son du Basson se lie très bien avec celui des Clarinettes, et des Cors, le Grand usage où l'on est aujourduy [*sic*] de les employer ensemble en sextuor, pourroit le dispenser de donner aucuns détails sur l'harmonie agréable qui en résulte; mais comme on peut n'avoir pas remarqué la manière dont on employe ces six Instrumens ensemble, je dirai que lors qu'on est dans la modulation de la dominante du Ton primitif ou principal, (ce qui se pratique ordinairement vers la fin de la première reprise d'un Air), les Bassons doivent imiter les phrases ou Traits de chants que donnent les Clarinettes. Dans ce cas on donne aux Cors les parties de quinte et de Basse, parce qu'ils sont trop bornés pour pouvoir exécuter dans le ton de cette Dominante.¹⁷³

Il *Diapason* non manca poi di incuriosire per certe affermazioni la cui infondatezza è per noi palese, e che rivelano l'incertezza della conoscenza organologica dell'autore. Un caso singolare si incontra nelle righe dedicate alla trattazione di trombe e tromboni; il confronto tra le caratteristiche e i limiti tecnici dei due strumenti è chiaramente corretto, mentre molto meno lo è, evidentemente, l'affermazione di tipo storico relativa al trombone, sulle cui "fonti" non saprei proporre ipotesi:

Le trombone est un Instrument qui a été inventé en Italie, il y a environ quarante ans, et qui s'est introduit en France, il y a environ trente ans: son nom qui est l'augmentatif du mot tromba qui en Italien signifie trompette indique assez le genre auquel appartient cet Instrument. Malgré cette ressemblance dans leur nature, [...] on a vu que la Trompette, une fois établie dans un ton, ne peut jouer que dans ce ton [...] Il n'est pas de même du trombone.¹⁷⁴

L'importanza del volume, in relazione al discorso qui svolto, non risiede meramente nella sua esistenza, quanto nel fatto che nel 1813 Alexandre

¹⁷³ *Ivi*, pp. 55-56.

¹⁷⁴ *Ivi*, p. 72.

Choron, con un'operazione che a tutta prima potrebbe apparire affrettata e un po' bizzarra, riprese il testo di Francœur e lo ripubblicò, con piccole varianti e alcune sintetiche aggiunte. Sebbene, come si vedrà meglio tra poco, l'intervento di Choron sia effettivamente di scarsa entità, il giudizio su di esso dovrebbe essere forse ponderato perché l'intera operazione fornisce uno spunto di riflessione interessante. Prima di procedere in questa direzione propongo di osservare da vicino il lavoro di Choron. Una spiegazione dettagliata sulle ragioni che hanno suggerito di pubblicare una siffatta trattazione sugli strumenti musicali è fornita dall'autore stesso nell'«Avis sur cette nouvelle édition»:

N'ayant pas pu, dans les principes de composition des Ecoles d'Italie, que j'ai publiés, il y a environ trois ans, entrer dans aucun détail sur cette matière [...] je renvoyai alors à celui qui Francœur publia en 1772 sous le titre de Diapason général des instrumens à vent.

Dopo aver ricordato il successo e della necessità che si presentava di ristampare quest'opera tanto celebre e apprezzata, Choron spiega che col consenso dell'editore ha preparato una serie di integrazioni al testo:

j'ai ajouté tous les instrumens modernes, qui n'étoient point en usage du temps de Francœur: j'ai ajouté quelques renseignements sur les voix, les Instrumens d'archet et quelques autres, en sorte que le l'ouvrage de Francœur est devenu un traité général des voix et des instrumens d'orchestre à l'usage des compositeurs.¹⁷⁵

Può apparire oggi singolare che un testo simile, con i suoi stringatissimi cenni agli strumenti ad arco, potesse assurgere al rango di "trattato generale", ma tant'è: in effetti esso costituisce un precedente, non esistendo nulla di più esaustivo in relazione alla pratica dell'epoca. Per maggiore

¹⁷⁵ Francœur, Louis-Joseph - Choron, Alexandre-Étienne, *Traité général des voix et des instrumens d'orchestre Principalement des instruments à vent à l'Usage des Compositeurs*. Par L.J. Francœur Ancien Directeur de l'Académie Impériale de Musique et Chef d'Orchestre de ce Théâtre nouvelle édition. Revüe [sic] et augmentée des Instruments modernes Par M.^r A. Choron [...] Paris, Aux adresses ordinaires de Musique, s.d: s.i.p., «Avis sur cette nouvelle édition». Per la datazione al 1813 già proposta nel testo cfr. Fétis, BU, II, 'voce' Choron, Alexandre-Étienne, pp.286-294: 293.

praticità mostrerò in una tabella il contenuto e l'impaginazione dei due volumi; da questa risulterà particolarmente chiaro cosa sia stato ristampato dalle lastre originali e cosa invece preparato espressamente da Choron per l'edizione rivista.

	FRANCŒUR	FRANCŒUR - CHORON	
.			.
. n.	Introduction	Introduction (Francœur)	ii
		Table des matières.	v
		Avis sur cette nouvelle édition. (Choron)	
	Chap. Premier De la Flûte.	Chap. Premier De la Flûte.	
	Art. 1 ^{er} De la Flûte allemande, grande flûte ou Flûte traversiere. [sic]	Art. 1 ^{er} De la Flûte allemande, grande flûte ou Flûte traversiere. [sic]	
	Art 2 ^{me} De la petite Flûte traversiere. [sic]	Art 2 ^{me} De la petite Flûte traversiere. [sic]	
	Art 3 ^{me} De la petite Flûte à bec, ou en Italien Flauto piccolo.	Art 3 ^{me} De la petite Flûte à bec, ou en Italien Flauto piccolo.	
1	Art 4 ^{me} Du Flûtet, ou Flûte de Tambourin.	Art 4 ^{me} Du Flûtet, ou Flûte de Tambourin.	1
3	Chap. 2^{me} Du Hautbois.	Chap. 2^{me} Du Hautbois.	3
8	Chap. 3^{me} De la clarinette.	Chap. 3^{me} De la clarinette.	8
6	Chap. 4^{me} Du Cor.	Chap. 4^{me} Du Cor.	6
	Chap. 5^{me}	Chap. 5^{me}	

2	Du Basson.	Du Basson.	2
1	Chap. 6^{me} De la Trompette.	Chap. 6^{me} De la Trompette.	1
8	Chap. 7^{me} Du Serpent.	Chap. 7^{me} Du Serpent.	8
		Chap. 9^{me} [sic, ma in effetti 8^{me}] Du Trombone.	2
		Chap. 9^{me} De la Trombe.	4
		Chap. 10^{me} De la Tuba curva et du Buccin.	6
		Chap. 11^{me} Cor anglois [sic] et bassethorn.	7
		Chap. 12^e De la Tymbale.	8
		Chap. 13 Des instrumens bruyans. 1- Tambours (militaire, long, Grosse caisse, de basque; 2- Les cymbales; 3- Le Tam-Tam ou Gong-Gong; 4- Le tambour chinois, ou bonnet chinois; 5- Les triangles et sonnettes.	9
		Chap. 14^{eme} Des Instrumens d'archet.	1
		Art. 1 du Violon.	1
		Art 2 de la Viole.	2
		Art 3 du Violoncelle.	3
		Art 4 de la Contre-Basse. (A tre corde, accordatura per quinte).	3

		Chap. 15^e De la Harpe.	4
		Chap. 16^e Instruments à touches: Forté- Piano, Orgue.	5
2	Chap. 8^{eme} Des Voix humaines.	Chap. 17^e Des Voix.	6
3	Projet ou Moyen nouveau.¹⁷⁶		
		Chap. 18^e Arrangement général des Voix et des Instrumens. (Disposizione grafica in partitura.)	7
		Explication du Tableau.	8
2-85	Tableau général des unissons.	Tableau général de l'étendue des voix et des instrumens, par M^r A. Choron	. n.

Si era detto prima delle conseguenze deducibili da questo rimaneggiamento, se così lo si può effettivamente definire, del trattato del 1772. La prima riflessione da fare riguarda la sostanza stessa dell'operazione in cui è evidente il reimpiego delle lastre originali (non è solo la paginazione a dircelo, ma anche il confronto visivo fra le due edizioni). Ci si deve chiedere, in effetti, quale possa essere stato il senso del riproporre, nel 1813, cose ormai vecchie di quarantuno anni. Spiegare l'intervento di Choron solo in relazione a ragioni di tipo prettamente economico e produttivo è possibile, ma rischia di apparire forse riduttivo: infatti, se si può senz'altro ipotizzare che il rifacimento completo delle lastre fosse troppo oneroso per l'editore, visto che esse erano state preservate e già disponibili, è altrettanto vero però che il desiderio di realizzare un'impresa commerciale conveniente a costi ridottissimi non basta, in sé, a spiegare e rendere "necessaria" la ripubblicazione di materiale superato, obsoleto, o almeno apparentemente tale, e destinato *ipso facto* all'insuccesso commerciale. L'ipotesi che posso

¹⁷⁶ Il «nuovo sistema» in questione concerne il modo di scrivere per gli strumenti traspositori.

avanzare è forse intuitiva: la scelta potrebbe spiegarsi col fatto (facilmente verificabile, peraltro) che in quel lasso di tempo la fattura degli strumenti non si era evoluta tanto, e con risultati tanto solidi, soddisfacenti e diffusi da giustificare un rifacimento completo delle lastre (che avrebbe necessariamente implicato un certo investimento editoriale). In effetti, a dar conto dei modesti miglioramenti nella fattura si rivela sufficiente il «Tableau général», grande tavola in cui tutti gli strumenti sono sistemati in ordine crescente di estensione, dal più grave al più acuto, in modo da dare al lettore un colpo d'occhio complessivo; esso in Choron è completamente nuovo.

La scelta di riutilizzare le lastre del 1772 insieme alla stringatezza delle aggiunte (eventualmente questa sì condizionata dal desiderio di economizzare sui costi di stampa) suggeriscono però di chiedersi in modo prudente se nel frattempo la percezione della qualità estetica, timbrica e poetica e degli strumenti fosse parzialmente mutata o meno. Si potrebbe anche rispondere negativamente, ma la risposta non è affatto certa né utile: resta un'incertezza sui tempi di stabilizzazione della percezione estetica autonoma di ogni singola voce strumentale. La sola conclusione certa è dunque che, ancora nel 1813, si continua a proporre un approccio didattico e metodologico alla strumentazione di tipo pratico-meccanico che sembra prediligere le certezze di una prassi strumentale consolidata alle prospettive aperte da ancora incerte innovazioni.¹⁷⁷ Tutto questo non consente e rende possibile lo sviluppo di una riflessione didattica e concettuale sul valore estetico: intanto, però, la composizione sta rivelando e scoprendo caratteri nuovi. Come sovente accade nella storia delle arti, anche in questo caso, verosimilmente, la prassi marcia più speditamente della teoria.

Appena un anno dopo aver preparato l'edizione rivista di Francœur, e cioè nel 1814, Choron fu ancora una volta responsabile di un'operazione editoriale interessante: la traduzione in francese della *Gründliche Anweisung zur Composition*¹⁷⁸ di Albrechtsberger alla quale ho già fatto cenno nel Cap. 2.

¹⁷⁷ Nel § 8.d tratterò delle difficoltà incontrate dall'introduzione delle novità nella prassi corrente: si tratta di un processo non lineare che merita una trattazione separata.

¹⁷⁸ Albrechtsberger, Johann Georg, *Gründliche Anweisung zur Composition mit deutlichen und ausführlichen Exempeln, zum Selbstunterrichte, erläutert; und mit einem Anhang: Von der Beschaffenheit und Anwendung aller jetzt üblichen musikalischen Instrumente*. Breitkopf, Leipzig 1790 (trad. franc. di Alexandre Choron: Albrechtsberger, J.-Georges, *Méthode*

Nel 1830, inoltre, a riprova dell'attenzione della realtà musicale francese per questo tipo di pubblicazione, Choron curò una seconda edizione del testo, abbinandolo al trattato di armonia dello stesso Albrechtsberger, nell'edizione approntata da Seyfried, che del compositore austriaco era stato allievo.¹⁷⁹ Si tratta di un testo importante che rendeva disponibili in suolo francese gli insegnamenti della tradizione viennese andando oltre il già significativo contributo di Reicha in questa direzione e accostandosi a questi e alla schiera di compositori e insegnanti stranieri di area mitteleuropea (boemi, tedeschi, austriaci, ecc.) che in quegli anni si erano trasferiti nella capitale francese.¹⁸⁰

4.b Momigny

Un passo significativo in direzione della “poetizzazione” della musica strumentale e dei suoi mezzi era stato comunque compiuto già sette anni prima da un belga trapiantato a Parigi, un compositore e teorico tanto bislacco (almeno agli occhi dei suoi contemporanei) quanto ostinato, convinto di poter rivoluzionare i principi della teoria e dell'insegnamento della musica, e in realtà capace di formulazioni originali e affascinanti: Jérôme-Joseph de Momigny. Mi soffermerò qui solo sulla sua opera più rilevante, il *Cours complet d'harmonie et de composition*.¹⁸¹ L'ampio lavoro si

Élémentaire de Composition. Avec des exemples très nombreux et très étendus pour apprendre de soi-même à Composer toute espèce de musique; par J.-Georg. Albrechtsberger, Organiste de la Cour Impériale de Vienne, Maître de chapelle de l'Église Cathédrale de Saint-Étienne de Cette Ville. Traduit de l'allemand, enrichi d'un grand nombre de notes et d'explications Par M. A. Choron, Écuyer, [...], Paris, M.^{me} V.^e Courcier, 1814).

¹⁷⁹ Albrechtsberger, J.-Georges [Johann Georg], *Méthodes d'harmonie et de composition, À l'aide desquelles on peut apprendre soi-même à accompagner la basse chiffrée et à composer toute espèce de Musique; par J.-Georges Albrechtsberger, organiste de la Cour impériale, et Maître de chapelle de l'Église cathédrale de Saint-Étienne de Vienne. Nouvelle édition, mise en ordre et considérablement augmentée d'après l'enseignement de l'auteur, et formant la collection complète de ses Œuvres de Théorie musicale ; par M. Le chevalier de SEYFRIED, maître de chapelle, son élève; traduit de l'allemand, avec des notes; par M. Choron, directeur de l'institution royale de musique religieuse de France, Paris, Bachelier - Institution de musique religieuse, 1830.*

¹⁸⁰ Si veda la trattazione svolta nel Cap. 2 anche sulla scorta delle considerazioni di Alban Ramaut.

¹⁸¹ Momigny, Jérôme-Joseph de, *Cours complet d'harmonie et de composition d'après une théorie neuve et générale de la musique, basée sur des principes incontestables, puisés dans la nature, d'accord avec tous les ouvrages-pratiques, anciens ou modernes, et mis, par leur clarté, à la portée*

occupa, come il titolo lascia intendere, di tutto ciò che concerne la teoria armonica, il contrappunto, il basso continuo, la forma, la composizione libera e quella obbligata ecc., ma presenta anche più originali trattazioni sulla natura della musica e sulla sua logica. Lo spirito complessivo dell'opera è dichiarato già all'inizio del primo capitolo,¹⁸² dove si legge che

La Musique est l'art d'émouvoir, avec des sons, l'esprit et le cœur. C'est en exprimant les idées, les passions, les sentiments, qu'elle parvient à ce but. Ce moyen et ce but sont, précisément aussi, le but et le moyen de tous les langues ; donc la Musique est une langue, non comme l'hébreu, le latin, le français, et autres de la même espèce, qui sont toutes locales et de convention, mais une langue naturelle et de tous les pays, comme la peinture.

Momigny, chiaramente prendendo le mosse da una consolidata tradizione settecentesca e illuministica, sviluppa il concetto spiegando che nei linguaggi naturali, la musica appunto, il materiale è interamente fornito dalla natura, mentre in quelle artificiali è l'uomo a fissare arbitrariamente le convenzioni, in modo «parfois capricieux». Il nuovo sistema dichiarato nel titolo sarà teso soprattutto a risolvere questi residui arbitri, ossia a stabilire un rapporto fra espressione linguistica ed espressione musicale. La questione che sorse attorno a questo volume e alla pretesa di Momigny di ottenere dall'Académie des Beaux-arts dell'Institut de France il riconoscimento della validità del suo sistema si protrarrà molto a lungo. Segnalo questo punto perché si può supporre che il dibattito sulle controverse teorie di Momigny, ne garantisca una certa circolazione negli ambienti colti: non è improbabile che lo stesso Berlioz sia venuto in contatto con esse e possa averne tratto delle suggestioni, anche di tipo indiretto.¹⁸³

de tout le monde; [...] Par Jérôme-Joseph de Momigny, 3 voll., Paris, chez l'Auteur, 1806.

¹⁸² L'intestazione completa recita: *Chapitre premier. Ce que c'est la Musique. Elle est une langue naturelle. Ce qui la distingue des langages des divers peuples, et, par occasion, de l'acquis qu'on doit avoir pour être jugé dans un art, Ivi, p. 33.*

¹⁸³ Il nome di Momigny appare negli atti dell'Académie ancora nel 1828 e 1829, quindi in anni in cui vi figura lo stesso Berlioz, impegnato nelle prove per il Prix de Rome; egli era comunque in contatto con gli accademici, primi fra tutti Le Sueur e Reicha. Si tratta specificamente di tre sessioni:

- Séance du samedi 22 Novembre 1828 "M. de Momigny s'adresse à l'Académie pour obtenir un rapport qu'il a déjà sollicité en 1808 sur une *Nouvelle théorie de la musique.*

Di particolare rilievo, nell'economia complessiva dell'opera, sono due analisi, difficili da ingabbiare in una prospettiva univoca.¹⁸⁴ La prima è la presentazione del I mov. del *Quartetto n. 15 in re min.* K. 421 (417b) di Mozart: Momigny lo presenta travestito, se così si può dire, da aria d'opera grazie all'introduzione di un testo¹⁸⁵ al di sotto della linea melodica del VI. I: l'analisi è già indicativa di una tendenza interpretativa che negli elementi strumentali, intesi in senso lato, propone di leggere manifestazioni espressive ed emotive di natura extramusicale, operando associazioni che sono evidentemente suggerite interamente dalla musica, reputata capace di avere una connotazione espressiva bene determinata anche se originariamente concepita come musica assoluta e non come intonazione di un testo o illustrazione di uno spunto extramusicale.

La seconda è invece quella su cui mi soffermerò più avanti, e costituisce probabilmente il contributo più interessante del ponderoso testo di Momigny. Si tratta del cap. XLVI. *De la Symphonie à grand orchestre*¹⁸⁶ che si articola in due parti distinte ma complementari, una *Analyse de la symphonie*

Attendu que l'ouvrage de M; de Momigny est imprimé et, dès lors, soumis au jugement du public, l'Académie arrête qu'elle ne saurait s'en occuper et qu'il sera rendu à son auteur;

- Séance du samedi 14 février 1829: "le ministre de l'Intérieur adresse à l'Académie un nouveau mémoire manuscrit de M. de Momigny sur la *Théorie de la musique*. L'Académie en arrête le renvoi à sa section de composition musicale pour en faire l'examen.";

- Séance du samedi 25 avril 1829: "La section de composition musicale, chargée de faire un rapport sur l'ouvrage de M. de Momigny, demande l'adjonction des membres de l'Académie des Sciences qui doivent examiner le manuscrit de M. Blein (si tratta dei *Principes de mélodie et d'harmonie*, Paris, Bachelier, 1829-1832 cui si fa cenno nella seduta dell'11 aprile precedente, si veda la p. 188). L'Académie arrête que MM. De Prony, Dulong et Savart seront invités à vouloir bien s'ajoinde aux membres de la section."

Per informazioni generali cfr. *Procès-verbaux de l'Académie des Beaux-Arts*, dir. ed. di Jean-Michel Meniaud, a cura di Béatrice Bouvier e François Fossier, IV, 1826-1829, Paris, Ecole des Chartes, 2005. Purtroppo questo volume presenta alcuni difetti editoriali, come le mancate corrispondenze fra l'indice dei nomi e le pagine, che ne rendono talvolta disagevole l'uso. Da notare che fra i membri delle commissioni che discussero le posizioni di Momigny compaiono i già incontrati Prony, Savart etc.

¹⁸⁴ Per una trattazione generale dell'opera e delle due analisi, in particolare modo della seconda, cfr. *Analysis 8. Jérôme-Joseph de Momigny (1762-1842)*. 'Cours complet d'harmonie et de composition' (1805) in *Music Analysis in the Nineteenth Century, II: Hermeneutic Approaches*, a cura di Ian Bent, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, pp. 127-140.

¹⁸⁵ «Ah quand tu fais mon déplaisir | ingrat, je veux me plaindre, | et non pas t'atteindrir.»

¹⁸⁶ Momigny, *Cours complet* cit., II, pp. 583-606.

d'Haydn¹⁸⁷ e una *Exposition du Sujet de cette Symphonie. Analyse pittoresque et poétique*.¹⁸⁸ Sulle due analisi tornerò tra poco, soffermandomi per ora sulle prime pagine del capitolo che inizia citando un brano di Lacépède sulla bellezza della sinfonia come creazione al contempo, ricca, varia e organica.¹⁸⁹ Compagno inoltre delle osservazioni ulteriori, una delle quali mi sembra particolarmente degna di attenzione.

Le propre d'une symphonie est d'employer tous les instrumens qui composent un Orchestre complet, chacun selon son caractère et son importance. Destinée aux nombreuses réunions d'hommes, elle doit avoir à-la-fois de la grandeur et de la popularité. Le musicien doit choisir le sujet parmi les scènes de la nature ou parmi celles de la société qui sont les plus capables d'émouvoir et d'intéresser la multitude, sans jamais descendre pourtant à ce qui est bas et trivial.¹⁹⁰

L'osservazione sul soggetto naturalistico fa ovviamente pensare immediatamente alla *Pastorale* di Beethoven, di due anni successiva e dimostra quanto Momigny sia un credibile testimone dello spirito della sua epoca. Ma è su un dettaglio più marginale che invece vorrei richiamare l'attenzione ossia sull'affermazione che ogni strumento dev'essere

¹⁸⁷ *Ivi*, p. 586.

¹⁸⁸ *Ivi*, p. 600.

¹⁸⁹ Il passo citato appare in Lacépède, Bernard-Germain-Étienne de la Ville Comte de, *La poétique de la musique*, Paris, Imprimerie de Monsieur, 1775, 2 voll., II, pp. 329-331 (*Des Symphonies, des Concerto, &c*). Lacépède afferma che, nell'allegro, il compositore preparerà una sorta di dialogo fra strumenti, immaginando di scrivere e un'aria anche a più voci, rimpiazzando quelle umane «par le premier violon, ou par d'autres instrumens aisés à distinguer», come Momigny fa col quartetto di Mozart. In generale l'approccio di Momigny è ricalcato appunto su quello di Lacépède. A p. 333 si legge ad esempio: «Il faudroit pour cela que le musicien ne plaçât dans les instrumens qui teindront lieu d'interlocuteurs, que des images d'affections plus ou moins vives ; qu'il sçût habilement reconnoître la succession, l'accroissement ou l'affoiblissement naturel des passions humaines ; & que lorsqu'il dessineroit son espèce de drame, & qu'il le composeroit d'une suite de sentimens se développans, se resserrans, ou naissans les uns des autres, il n'assignât à ces passions d'autre ordre que celui de la nature.» Quello che risulta evidente da queste citazioni è la reale continuità fra le teorie settecentesche dell'imitazione e le manifestazioni in chiave poetica caratteristiche dell'estetica romantica. Berlioz si colloca esattamente in questo contesto e ne assume certi tratti e la sua difficoltà nel dichiararsi romantico potrebbe spiegarsi anche con questo fatto. Sul tema, cfr. Stephen Rodgers, *Form, Program and Metaphor in the music of Berlioz*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009, *passim*.

¹⁹⁰ *Ivi.*, p. 584.

impiegato «selon son caractère et son importance». Mi pare che in queste parole sia racchiuso un nodo concettuale importante e fecondo, lo stesso che abbiamo già incontrato, ormai maturo, nella recensione al *Guillaume Tell*: ogni strumento possiede sì un carattere poetico proprio, ma esso ha anche un ruolo determinato all'interno della compagine orchestrale, e si tratta con ogni evidenza di un ruolo inteso in senso strettamente musicale. In sostanza, sembra dire Momigny, gli strumenti hanno un "carattere" che si esprime e si può dispiegare solo in un contesto in cui esistono vincoli di natura tecnica e regole complessive di equilibrio implicate dagli strumenti stessi: l'orchestra sarà governata da questa coppia di principi, uno artigianale, tecnico, contingente e uno poetico, espressivo, assoluto. Certo il limitato sviluppo tecnico degli strumenti e l'altissimo grado di standardizzazione della scrittura orchestrale (cfr. la citazione successiva), con la netta prevalenza della sezione degli archi dovevano ancora necessariamente condizionare lo sviluppo di questa percezione poetico-espressiva del discorso strumentale (e forse tanto più in area francese che in area tedesca, se, come sottolineerà Berlioz nel *Deuxième voyage en Allemagne* incluso nei *Mémoires*, ancora molto avanti nel secolo le differenze fra le due tradizioni strumentali saranno evidenti), ma l'apertura è comunque significativa. Più avanti dimostrerò come questo dualismo non sia risolto ma anzi positivamente recepito nel *Grand Traité* di Berlioz. In Momigny, gli insegnamenti sono espressi in forma assai stringata, ed è ribadito che essi riguardano sia il carattere sia l'importanza degli strumenti:

Si l'on ignore quels sont les instrumens les plus utiles d'un orchestre, ceux qui se prêtent mieux à tout exprimer, on n'a qu'à examiner quels sont les plus constamment employés dans la partition de cette *Symphonie*, et l'on verra que ce sont, pour le premier et le deuxième Dessus, les *violons* ; pour la basse, les *violoncelles*, les *contre-basses*; et l'*alto* pour la Partie intermédiaire [...]. On verra de plus que le *dessein général* est établi par ces instrumens, et que ceux à vent, lorsque ne récitent pas, ne servent qu'à renforcer ce dessein par une couleur plus claire ou plus tranchante. Quand ils récitent, ils prennent pour lors et momentanément la place du premier *Violon*.¹⁹¹

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 585.

In seguito, l'autore specifica che che il Fg. va scritto col Basso, che abitualmente il Fl. raddoppia i V.ni all'ottava alta o all'unisono mentre gli Ob. possono raddoppiare sia all'unisono, sia all'ottava inferiore o superiore, anche con inversione fra il primo (che raddoppia il Vl.II all'unisono) e il secondo (che invece raddoppia il Vl.I all'ottava bassa), semplificando; sempre semplificando, i Cl. raddoppieranno i V.ni all'ottava bassa o le V.le¹⁹²; i Cor. eseguiranno, sottolineandole, le note principali del tono. Nell'insieme, si tratta della scrittura incontrata in Gluck e Gretry. Appare evidente che gli spazi per un'affermarsi del carattere prettamente poetico risulta, come anticipato poco sopra, assai limitato.

Tornando alle due analisi parallele del primo tempo della *Sinfonia N.103* di Haydn, Bent afferma che «Momigny's range of analytical approach here is remarkable»¹⁹³ ma non fornisce una decisiva spiegazione sul perché le analisi siano appunto due: propongo di individuarla proprio nel dualismo che ho delineato in precedenza.

Delle due analisi, sempre proposte con uno stile accattivante, che sembra rivolgersi certo allo studente musicista ma anche a un pubblico più ampio, la prima tratta lo svolgimento formale in maniera tecnica e tendenzialmente neutra evidenziando le articolazioni e i principali elementi formali, anche ricorrendo a definizioni di immediata resa («période de verve» e «période mélodieuse»¹⁹⁴ per definire il primo e secondo tema) e puntando, come sottolineato da Bent sull'evidente fatto che l'autore «delights to set tip tension between himself and his reader».¹⁹⁵ La seconda analisi, invece, è la più singolare per il fatto di applicare alla musica una narrazione: una scena agreste nella quale il terrore provocato dal tuono (il rullo di timpani che dà il nome alla sinfonia) spinge il villaggio nella chiesa per ottenere il ristabilimento del bel tempo, che effettivamente arriva e dà luogo a festose scene di danza, battibecchi e ironie, quadretti di vita collettiva interrotti solo un repentino ritorno del tuono, ancora una volta sconfitto dal bel tempo. Al di là della schizofrenia meteorologica, pur legittima in una narrazione

¹⁹² Fétis parlerà dei limiti del clarinetto in termini precisi nel suo *Manuel des Compositeurs, Directeurs de Musique, Chefs d'Orchestre & Musique Militaire*, Paris, Maurice Schlesinger, s. d. [1837]; cfr. più avanti in questo capitolo.

¹⁹³ Bent, *Analysis* cit., p.128.

¹⁹⁴ Momigny, *Cours* cit., pp.587-588.

¹⁹⁵ Bent, *Analysis* cit., p.128.

fantastica e quasi favolistica, e le incongruenze in cui il discorso inevitabilmente incappa,¹⁹⁶ l'operazione di Momigny può convincere o meno: non servirà qui scendere troppo nel dettaglio, perché il taglio generale risulta chiaro già dai primi dettagli e perché questo richiederebbe uno spazio eccessivo. Riporterò un solo esempio, l'incipit di questa analisi poetica:

Pour fixer l'attention de son auditoire, *Haydn* commence souvent ses Symphonie avec un *forté* général, accompagné d'un roulement de timbale; mais dans le début de celle-ci, la timbale fait toute seule ce roulement : pourquoi cela? c'est que ici il veut peindre le bruit de la tonnerre.

La scène se passe à la campagne.

Un orage affreux est supposé régner depuis assez long-tems pour que les habitants du village aient pu se rendre dans le temple de Dieu. Après le coup de tonnerre, exprimé par la timbale, on entend commencer la prière.

C'est pour mieux rappeler le chant d'église et le serpent que l'accompagne, qu'*Haydn* commence cette prière dans l'octave la plus grave du Basson et des Violoncelles qui marchent à l'unisson de la Contre-basse. Ceux qui ne se sentent pas pris d'un saint respect, dès ces douze premières mesures, ceux-là n'ont pas une ame [*sic*] sensible, et n'ont jamais goûté le plaisir religieux et touchant de prier avec leurs frères [...].¹⁹⁷

Ciò che è evidente è la facilità nell'applicare il concetto di imitazione in musica (il tuono, il serpentone), e la tendenza a sovrainterpretare gli elementi musicali in chiave evocativa ma non in maniera generica come nell'applicazione del testo poetico al quartetto di Mozart vista in precedenza, bensì concentrandosi su specifici dettagli capaci, a giudizio dell'autore, di veicolare concetti determinati e accessibili ai lettori e agli ascoltatori: siamo di fronte alla testimonianza di un'evidente evoluzione del gusto e dello stile dell'epoca, tanto più importante per il fatto di essere sancita dalla sua inclusione in un "preteso" manuale di composizione, fatto che manifesta la

¹⁹⁶ Cfr. Kivy, Peter, *Filosofia della musica. Un'introduzione*, trad. it. di Alessandro Bertinetto, Torino, Einaudi, 2007 (ed. orig. *Introduction to a Philosophy of Music*, Oxford, Oxford University Press, 2002), pp. 164-193.

¹⁹⁷ Momigny, *Cours cit.*, pp. 600-601.

convinzione dell'autore che il carattere poetico della musica sia attivo già nel processo creativo, e che ne sia parte costitutiva tanto quanto le componenti strettamente tecniche. Se un musicista avvertito come Momigny si dedica a questo tipo di approccio, con la traduzione dettagliata e quasi maniacale di ogni elemento della musica in concetti poetici, fino a illustrare il senso di singole note, vuol dire a mio parere che la cosa doveva essere moneta corrente o perlomeno lo sarebbe diventata. A riprova di questo può essere citato il fatto che, parecchi anni dopo, un critico sempre implacabile e attento come Fétis non troverà nulla di riprovevole in questo approccio alla «*musique considérée comme une langue*».¹⁹⁸

4.c Fétis

Parlare di Berlioz senza che per qualche ragione appaia il nome del teorico, critico e compositore belga François-Joseph Fétis, è pressoché impossibile. È noto il rapporto di molto teso che intercorse tra i due, dopo un periodo iniziale di spiccata simpatia di Fétis nei confronti del più giovane collega. Le cause di questo mutamento sono di solito riferite alla prima del *Retour à la vie* H 55 (poi *Lélio*), quando l'attore Bocage pronunciò la tirata contro coloro che manomettono le opere dei grandi contraffacendo la voce di Fétis. Egli, che aveva pubblicato un'edizione delle sinfonie di Beethoven apportando alcuni ritocchi, si sentì attaccato personalmente e pubblicò una stroncatura tremenda concentrata non solo sul lavoro ascoltato ma anche su Berlioz. Solo verso la fine della loro vita i due si riavvicinarono stabilendo un rapporto di una certa cordialità.

Fétis, autore di una produzione ingentissima e molto diversificata, è autore di un *Manuel des compositeurs* oggi non troppo noto e scarsamente studiato.¹⁹⁹

¹⁹⁸ Il tono di Fétis pare anzi piuttosto neutro a questo riguardo. Scrive infatti, dopo aver discusso altri aspetti della teoria di Momigny: «*Quelques aperçus qui ne manquent pas de justesse sur la mesure et le rythme, et à l'égard de la partie esthétique de l'art, la musique considérée comme une langue, avec l'application de ce principe dans l'analyse de quelques morceaux de musique, complètent cet ouvrage, que son auteur soumit à la section de musique de l'institut en 1807*». Cfr. Fétis, François-Joseph, 'voce' *Momigny, Jérôme-Joseph de*, BU, VI, pp.165-168:166.

¹⁹⁹ Fétis, François-Joseph, *Manuel des compositeurs, directeurs de musique, chefs d'orchestre et de musique militaire, ou Traité méthodique de l'harmonie, des instrumens, des voix et de tout ce qui est relatif à la composition, à la direction et à l'exécution de la musique*, par F.-J. Fétis, Paris, M. Schlesinger, s.d. [1837]. La datazione dell'opera è reperibile in BU, III,

In esso, il musicografo belga tratta di tutti gli aspetti inerenti alla musica d'assieme non cameristica: si tratta di un vero manuale di composizione, seppur stringato, contenente tutte le informazioni in merito a i singoli strumenti, alla maniera di combinarli, alle possibilità espressive dell'orchestra, alle difficoltà spicciole delle prove e dell'esecuzione ma anche, fatto degno di nota, alle possibilità ancora sperimentabili e alle possibili innovazioni che l'orchestra può ancora attingere. Su questo punto in particolare, si notano numerose e sorprendenti affinità con Berlioz. Addirittura Fétis critica gli interpreti che manomettono le opere dei compositori secondo il loro arbitrio:²⁰⁰ esattamente ciò che Berlioz rimprovererà a Fétis e ad altri nel capitolo XVI dei *Mém.*²⁰¹

I passi che sembrano guardare direttamente a Berlioz, o almeno rivelare una forte affinità, sono numerosi, mi limiterò qui a riportarne alcuni.

Dans les dispositions ordinaires de l'instrumentation d'orchestre, on écrit deux parties de violon [...]. Cependant la division des violons en deux parties n'est pas absolument invariable; il se put que pour de certains effets, le compositeur ait besoin de trois, quatre, et même six parties de violons. En pareil cas [...] on indique [...]: *divisés*.²⁰²

Lorsqu'on écrit pour quatre cors, on en met deux dans un ton, deux dans un autre, afin de pouvoir employer un plus grand nombre de sons ouverts. On pourrait augmenter le nombre des parties de cors, et produire par leur réunion des effets particuliers d'harmonie et de modulation, en donnant à chacun de ces instrumens un ton différent.²⁰³

Les cors à pistons, excellens dans l'orchestre, ne doivent pas être employés dans le solo, car ils n'ont ni la pureté de sons, ni la justesse du cor solo ordinaire.²⁰⁴

'voce' Fétis, pp. 226-239: 237. Il volume è qui classificato come 40° lavoro dell'autore.

²⁰⁰ Fétis, François-Joseph, *Manuel* cit., p. 258.

²⁰¹ *Mém*, I, pp. 118-122;

²⁰² Fétis, François-Joseph, *Manuel* cit., p. 39.

²⁰³ Fétis, François-Joseph, *Manuel* cit., p. 70.

²⁰⁴ Fétis, François-Joseph, *Manuel* cit., p. 72. In questo caso oltre che a Berlioz l'annotazione rimanda a quella pressoché coeva di Kastner, nel segno di una grande prudenza nell'adozione del nuovo strumento: come si vedrà Berlioz si attesta sulle stesse posizioni e la sua originalità sembra assumere contorni leggermente meno schiacciati di quanto si suole pensare.

La plupart des compositeurs ne font usage des trompettes que dans les *forte*, et tous les réunissent aux cors, soit pour les doubler à l'octave, soit pour les accompagner par de l'harmonie diversement combinée. On pourrait toutefois tirer des effets particuliers des trompettes, en les séparant des cors, et en les employant dans l'instrumentation comme unique instrument de cuivre, car leur sonorité est très différente de celle des cors.²⁰⁵

Suivant l'usage ordinaire, les timbales sont accordées à la quarte l'un de l'autre, et font entendre la tonique et la dominante. On peut invertir cet ordre pour des effets particuliers, et accorder à la tierce majeure ou mineure, à la sixte, &c. On a souvent émis l'opinion que l'accord des timbales ne peut être qu'approximatif [sic], et leur effet plus bruyant que sonore. De là vient qu'on les a fait entendre dans des accords où leur notes n'étaient pas contenues. Cette opinion n'est pas fondée. Les timbales trop petites manquent de sonorité et font l'effet d'un bruit sec, mais lorsqu'elles ont la capacité nécessaire, et lorsque leur timbre est bien construit, elles ont des sons perceptibles à l'oreille d'un musicien. Elles peuvent quelquefois absorber le son dans le *forte*; mais lorsque les timbales sont jouées avec douceur, elles deviennent désagréables à entendre si leur accord n'est pas exact. De certains effets exigent [...] que leur son soit sourd et moins sec. On obtient ce dernier effet, soit en mettant un voile sur les peaux, soit en se servant de baguettes dont les extrémités sont recouvertes d'une peau de buffle souple et moelleuse.²⁰⁶

Se si considera la passione di Berlioz per le bacchette di spugna, molto spesso e meticolosamente prescritte, e il fatto che questo testo è di sette anni successivo alla *Symphonie fantastique* e di cinque, sei anni precedente agli articoli sulla strumentazione e al trattato che ne deriva, la lettura si rivelerà degna di attenzione: in generale, vi si pongono con chiarezza cose che riteniamo correntemente berlioziane e che invece dovevano essere pacificamente circolanti. E basta poi confrontare con i passi precedenti le notissime considerazioni di Fétis relative alla *Fantastique* per notare come

²⁰⁵ Fétis, François-Joseph, *Manuel* cit., p. 76.

²⁰⁶ Fétis, François-Joseph, *Manuel* cit., p. 86-88.

davvero il campo si stringa e le differenze e divergenze spesso sottolineate sembrano assottigliarsi (e forse ridursi alla sfera strettamente personale):

Que fait-il donc, et en quoi diffère t-il des autres compositeurs ? Le voici. La nature l'a évidemment pourvu d'un instinct des effets de l'instrumentation. Or, ces effets il les conçoit presque toujours comme le réalisation de quelque chose de physique ou de matériel. C'est un orage, le vent qui agite le feuillage, le zéphir qui caresse les cordes d'un harpe, les pas précipités d'une foule désordonnée, ou quelque chose de semblable. Pour produire ces effets, il a besoin tantôt de six ou huit parties de violon différentes, tantôt de plusieurs timbales, de pianos, de harpes, de mélange de voix par les instruments, que sais-je? Et tout cela, il le groupe d'une manière pittoresque et quelquefois fort heureuse, s'il n'usait jusqu'à satiété de l'effet qu'il veut de produire. Appliquée à propos, unie a des autres qualités, cette faculté serait utile ; mais isolée ou devenue la partie saillante de l'art, elle devient bientôt importune.²⁰⁷

Tornando al *Manuel*, va sottolineato che è interessante leggervi una quantità di annotazioni che, ancora nel 1837, si rendevano evidentemente necessarie (e che in Berlioz, sei anni dopo, non compariranno). Nel primo capitolo del terzo libro,²⁰⁸ Fétis parla delle difficoltà della selezione dei musicisti per l'orchestra che devono ormai possedere qualità un tempo non richieste, e soprattutto che non dovrebbero considerarsi solisti mancati solo per il fatto di suonare in orchestra anziché da solisti (e suggerisce dunque che al concorso si selezionino esecutori non solo bravi ma anche motivati). È una sezione interessante, questa, perché dimostra un'esplicita attenzione all'esecuzione come elemento fondamentale della resa di un'opera, componente che forse nell'epoca precedente era stata percepita come meno rilevante e determinante, a giudicare dall'enfasi di Fétis. Qui l'autore passa

²⁰⁷ Fétis, François-Joseph, *Concert dramatique de M. Berlioz*, «Revue musicale», VI/1832-1833, n° 46: 15 dicembre 1833, pp. 366-367.

²⁰⁸ Livre troisième, Des fonctions des directeurs de musique, chefs d'Orchestre, et chefs de Musique Militaire. Chapitre 1.^{er} *Du choix des instrumens, pour la composition d'un orchestre.*

in rassegna tutte le qualità e le difficoltà di ogni singolo strumento nell'esattezza d'intonazione ecc. (pp. 103-7). A leggere che «les bons trompettes sont rares» (p. 106), che spesso i cornisti non sanno «ni monter ni descendre» (p. 106), che i clarinetti hanno spesso un suono «dur et criard» (p. 105), che «il y a peu de bons hautboïstes» (p. 105), che il fagotto «est un instrument défectueux» (p.105), e altre considerazioni sparse, c'è da comprendere, almeno in parte, perché la musica di Berlioz e, come la sua quella connotata da una scrittura orchestrale più avanzata della media, dovesse apparire di una difficoltà quasi esoterica, almeno per le orchestre ordinarie. Successivamente, a questo quadro poco roseo, aggiungerà addirittura che

il est une vérité incontestable; c'est qu'un orchestre n'est jamais parfaitement d'accord; souvent même, le défaut de justesse est poussé à l'excès. [...] en passant de l'endroit où ils sont accordés dans la salle de spectacle et surtout de concert, les musiciens voient subir à leur instrumens, par le changement de température, des métamorphoses d'accord qui donnent pour résultat des différences de près d'un quart de ton.²⁰⁹

Quello che emerge da questi confronti è una differenza di concezione fra Berlioz e Fétis: più che di differenze oggettive, si tratta della diversità dell'approccio. Certamente confrontare un *Manuel* con un *Grand Traité* è impresa impossibile, perché i titoli denunciano un approccio diverso che sarebbe sbagliato trascurare, ma si deve comunque notare come la realtà musicale che emerge da questi testi (e lo so vedrà meglio trattando di Berlioz, più avanti) sia la stessa, perfettamente coerente e legittimamente espressa. Fétis e Berlioz parlano esattamente delle stesse cose, ma ne hanno una visione divergente: per il primo le cose sono molto più neutre e oggettivabili che per Berlioz, il quale adotterà procedimenti indicati da Fétis, riconoscendo però loro una rilevanza poetica autentica, nuova, sostanziale. Come si vede è una differenza di natura estetica, non altro, e l'eccesso di effetti che Fétis leggerà in Berlioz deriva dall'incomprensione sulla natura e il ruolo di questi effetti. Essi saranno per il compositore il senso stesso del

²⁰⁹ Chapitre 5.^{me} *De l'Accord des instrumens*, p. 116.

discorso musicale, del suo dispiegarsi, mentre per il critico resteranno dei momenti esornativi, di cui non abusare, per non far sorgere l'impressione che si tratti solo di strane eccentricità.

4.d Kastner

Georges Kastner (1810-1867) è una figura affascinante e di spicco del primo Ottocento musicale francese. Nato e vissuto per buona parte della sua vita a Strasburgo, nel 1835 si trasferì a Parigi dove conobbe Berlioz ed entrò al Conservatoire nelle classi di Reicha (che però morì pochi mesi dopo, nel marzo del 1836) e Berton.

In realtà Kastner era un compositore già formato – cosa che non sorprende, vista la sua età – e aveva qualche composizione in catalogo (lo dimostrano alcune partiture presenti a Parigi e che egli dovette portare con sé nel suo trasferimento),²¹⁰ e non dovette fare troppa fatica a inserirsi nel contesto musicale della capitale, dove giunse ad assumere anche importanti cariche nelle massime istituzioni, come la Société des artistes musiciens e l'Institut de France.

Oggi, più che per la sua produzione musicale, completamente dimenticata, nella quale si distinguono alcuni singolari libri-sinfonia, o sinfonie-cantate con ampie e ricercate trattazioni del soggetto intonato (in particolare la *Parémiologie musicale de la langue française*),²¹¹ Kastner è ricordato per la sua

²¹⁰ Si tratta di alcuni brani per *orchestre d'harmonie* conservati presso il Département de la musique della BnF.

²¹¹ Questi volumi, dai cospicui titoli che propongo in maniera pressoché integrale, sono: *Parémiologie musicale de la langue française, ou Explication des proverbes, locutions proverbiales, mots figurés qui tirent leur origine de la musique, accompagnée de recherches sur un grand nombre d'expressions du même genre empruntées aux langues étrangères, et suivie de la Saint-Julien des ménétriers, Symphonie-cantate à grand orchestre, avec solos et chœurs, par Georges Kastner, [...], Paris, Brandus et S. Dufour, s.d., (sorta di dizionario ragionato del lessico musicale che si rivela ancora oggi uno strumento utile per precisare sfumature e convenzioni lessicali soggette a successivi slittamenti di senso o del tutto perdute); *Les Danses des morts. Dissertations et recherches historiques, philosophiques, littéraires et musicales sur les divers monuments de ce genre qui existent ou qui ont existé tant en France qu'à l'étranger accompagnées de la Danse macabre, Grande Ronde vocale et instrumentale, [...] par Georges Kastner, Paris, Brandus et Cie, 1852; Les Voix de Paris. Essai d'une histoire littéraire et musicale des cris populaires de la capitale depuis le moyen-âge jusqu'à nos jours [...] suivi de les Cris de Paris, Grande Symphonie humoristique vocale et instrumentale, par Georges Kastner, Paris, Brandus, Dufour et Cie, 1857; Les Sirènes. Essai sur les principaux mythes relatifs a**

produzione di volumi teorici, metodi e opere didattiche, molto influenti al momento della loro pubblicazione: si tratta di opere interessanti sulle quali meriterebbe sostare più a lungo di quanto lo spazio di questa trattazione non consenta.

Mi soffermerò qui soltanto su poche opere, principalmente il *Traité général d'instrumentation*,²¹² del 1836, e il *Cours d'Instrumentation considérée sous les rapports poétiques [sic] et philosophiques de l'art à l'usage des jeunes compositeurs*,²¹³ del 1839, con i relativi supplementi,²¹⁴ apparsi nel 1843, e da ultimo, più rapidamente, al *Manuel Général de Musique Militaire*, del 1848.²¹⁵

Interessante è effettuare un confronto fra i due lavori di Kastner: entrambi rivelano comunque un forte influsso su Berlioz.

Il *Traité général* si propone quale catalogo di tutti gli strumenti conosciuti all'epoca, da quelli più noti e di generale diffusione ed impiego fino a quelli più rari, se non bizzarri. Per questa ragione accanto ai capitoli dedicati agli strumenti più diffusi («Le Violon», «La Clarinette», «Le Trombonne», «La Harpe»), ne troviamo altri dedicati a strumenti decisamente più inconsueti quali «La Harpe d'Eole», «Le Théorbe», «L'Apollo-lyra», «La Guimbarde», «L'Anémocorde», «Le Poikilorgue», in un compresenza disinvolta di strumenti antichi e di invenzioni contemporanee, tutto all'insegna del preziosismo catalografico che anche la *Parémiologie* rivela. Spesso si tratta di semplici annotazioni, prive di informazioni tecniche dettagliate, che fanno supporre più un desiderio di completezza enciclopedica che un reale interesse per gli strumenti presentati (o una loro effettiva conoscenza diretta). Forse il testo, fu concepito in questo modo più che per la reale

l'incantation, les enchanteurs, la musique magique, le chant du cygne, etc. considérés dans leur rapports avec l'histoire, la philosophie, la littérature et les beaux-arts [...] suivi de le Rêve d'Oswald, ou Les Sirènes, Grande Symphonie dramatique vocale et instrumentale, par Georges Kastner, Paris, G. Brandus et S Dufour, 1858.

²¹² Kastner, Georges, *Traité général d'Instrumentation comprenant les propriétés et l'usage de chaque instrument précédé d'un résumé sur les voix à l'usage des jeunes compositeurs*, Paris, Prillip et C^{ie}, s.d. [1837].

²¹³ Kastner, Georges, *Cours d'Instrumentation considérée sous les rapports poétiques [sic] et philosophiques de l'art à l'usage des jeunes compositeurs*, dédié à Mr. Henry Berton [...] par G. Kastner, Paris, au Ménestrel, Maison A. Meissonnier, 1839.

²¹⁴ Kastner, Georges, *Supplément au Traité général d'Instrumentation*, Paris, Prillip, s.d.; *supplément au Cours d'Instrumentation considérée sous les rapports poétiques et philosophiques de l'art, à l'usage des jeunes compositeurs*, Paris, au Bureau central de musique, s.d.

²¹⁵ Kastner, Georges, *Manuel Général de Musique Militaire à l'usage des armées Françaises [...]*, par Georges Kastner Chevalier [...], Paris, Firmin Didot Frères, 1848.

necessità in sede didattica delle informazioni in esso raccolte, per dare alla trattazione completezza enciclopedica e quindi un prestigio che lo rendesse degno di riconoscimenti ufficiali: in effetti questo avvenne e il testo venne adottato come testo ufficiale dal Conservatoire. Pubblicando pochi anni dopo il supplemento a questa prima opera, Kastner esprimerà la chiara consapevolezza dei mutamenti rapidamente intervenuti:

Les progrès survenus dans l'art de l'Instrumentation, depuis la publication de mon TRAITÉ [général, ma qui ometto] D'INSTRUMENTATION COMPRENANT LES PROPRIETES ET L'USAGE DE CHAQUE INSTRUMENT, PRECEDE D'UN RESUME SU LES VOIX, ainsi que l'invention de plusieurs instruments nouveaux et le perfectionnement d'ancien instruments m'ont engagé à écrire une partie supplémentaire à mon ouvrage, et j'ai saisi en même tems [sic] cette occasion pour revoir l'ensemble du premier travail et le rendre encore plus complet. Toutes les observations consignées dans ce supplément, sont du plus grand intérêt et de la plus haute importance tant par rapport au mécanisme particulier des instruments, dont il y est fait mention, que pour leur emploi [sic] dans l'orchestre; enfin plusieurs additions, touchant les voix, de nouvelles notes historiques, de nouveaux exemples rendent cette appendice indispensable aux personnes qui sont déjà [sic] en possession de mon Traité.²¹⁶

Le differenze fra trattato e supplemento sono evidenti e riflettono gli sviluppi della fattura strumentale in modo anche imprevedibile: basterà confrontare i due passi relativi al corno a pistoni:

La plupart des difficultés qui existent sur le cor ordinaire sont surmontées par le cor à pistons qui a les sons du cor ordinaire, mais auquel on a adapté deux ou trois pistons au moyen desquels on peut donner avec plénitude et la plus grande précision tous les sons sourds et douteux sur le cor ordinaire [...]. Mais il est à regretter que cet instrument ne soit pas encore généralement adopté, parce que l'on pourrait produire avec lui de fort bons effets.²¹⁷

Nel secondo, invece, si constaterà come Kastner compia un passo indietro,

²¹⁶ Kastner, Georges, *Supplément au Traité général cit., Avis*, s.i.p.

²¹⁷ Kastner, Georges, *Traité général cit.*, p.47.

maturando un'opinione che si avvicina grandemente a quella di Berlioz; un esempio è la presa di posizione sui corni a pistoni, quando Kastner sottolinea che il loro uso indiscriminato

peut dégénérer en inconvénient grave, lorsque, par paresse ou par ignorance un artiste se permet de substituer le Cor à Pistons au Cor ordinaire, dans un passage où l'auteur a expressément eu l'intention d'employer les tons bouchés; les tons bouchés du Cor ordinaire ont un timbre particulier, qui spécialement dans le solo ou avec léger accompagnement peut produire des excellents effets grace à leur caractère triste et voilé; leur substituer les tons ouverts du Cor à Pistons serait détruire toute la pensée du compositeur.²¹⁸

Il *Cours*, invece, a dispetto di un titolo che lascerebbe presupporre un certo grado di riflessione astratta (non si incontrano autentiche speculazioni di carattere filosofico, ma semmai considerazioni di tipo estetologico), propone anch'esso un approccio prevalentemente pratico alla strumentazione intesa come arte dell'organizzare il suono orchestrale a scopi espressivi, adottando talvolta una prospettiva storica, talvolta una più strettamente analitica. Interessante per capire l'articolarsi dell'intero corpus trattatistico di Kastner è la prefazione.

En écrivant le *Traité général d'Instrumentation* j'avais en vue de remplir une lacune importante dans la série des *Études musicales*; les fautes d'Instrumentation qu'on découvre dans les œuvres de nos jeunes Compositeurs, m'avaient suffisamment démontré la nécessité d'un pareil livre; en effet, a-t-on à peine reçu quelques notions d'harmonie et de contrepoint, qu'on se croit déjà capable de manier les masses de l'Orchestre; que résulte-t-il de ces orgueilleuses prétentions? un pêle-mêle confus et inextricable, un fracas discordant où se croisent, sans rime ni raison, tous les instrumens de l'Orchestre; c'est qu'avant d'Instrumenter un morceau de Musique, il faut:

- 1.° Connaître exactement l'*Etendue* et les *Propriétés* de chaque Instrument.
- 2.° Savoir en faire une application convenable sous le triple rapport de l'*Harmonie*, du *Caractère* et de l'*Expression*.

²¹⁸ Kastner, Georges, *Supplément au Traité général* cit., p. 28.

La première de ces conditions, je crois l'avoir remplie, en faisant paraître l'ouvrage ci-dessus mentionné, et le rapport avantageux qu'en a fait l'Académie des Beaux-Arts, a dû me confirmer en cette persuasion.

Quant à la seconde j'ai l'espoir d'y répondre pareillement par le livre que j'offre aujourd'hui au public et que je crois appelé à résoudre toutes les questions qui se rattachent au travail de l'instrumentation.

Pour bien développer mon sujet, j'ai cru devoir adopter le plan suivant, qui divise tout l'ouvrage en trois grandes catégories, savoir :

La *Première*, qui contient l'exposé des préceptes généraux à suivre, tels que la manière de traiter l'accompagnement; l'emploi des Instruments dans l'Orchestre; les principaux effets d'Instrumentation, &a &a.

La *Seconde*, qui comprend un certain nombre d'analyses des meilleurs ouvrages, en différents genres, comme: Musique d'Eglise, Musique de Concert, Musique Dramatique. Cette partie est une des plus intéressantes, et je me suis efforcé d'y démontrer le faire des compositeurs célèbres, la manière dont ils ont distribué les parties d'Orchestre, le choix qu'ils ont fait d'un tel Instrument ou de telle combinaison, et cela, toujours, relativement à l'Harmonie, au Caractère, et à l'Expression; cette Méthode m'a semblé la meilleure pour bien faire comprendre aux Élèves la partie matérielle, et, en même tems [sic], le sens moral de cet art difficile, et, par suite, pour les engager à imiter de si excellent modèles.

Enfin la *Troisième* partie donne quelque reinsegnement sur la Musique Militaire et d'Harmonie, &a &a.

On voit, par ce qui précède, que le *Cours d'Instrumentation considérée*²¹⁹ *sous les rapports Poétiques*²²⁰ *et Philosophiques de l'art*, est le complément indispensable du *Traité Général d'Instrumentation*.

L'un fournit la nomenclature des Instruments, leur étendue et leur propriétés, l'autre en donne l'application et indique leur mise en oeuvre.²²¹

Quanto si legge in queste righe è importante perché è proprio sotto il profilo

²¹⁹ Qui Kastner dice 'considerée', al femminile mentre nel frontespizio dice 'Consideré', al maschile. Si tratta evidentemente di un errore dell'incisore corretto qui giustamente, essendo femminile il sostantivo 'Instrumentation'.

²²⁰ 'Poétique' è qui scritto non più con la dieresi come nel frontespizio, ma nella grafia oggi consueta, ossia con l'accento acuto.

²²¹ Kastner, Georges, *Cours d'Instrumentation* cit., *Avant-propos*, s.i.p.

dell'individuazione poetico-espressiva, che qui è proposta in maniera esplicita e consistente anche se forse non sempre esaustiva e raffinata, che viene visto il carattere più originale del lavoro di Berlioz; e se in effetti il suo *Grand Traité* segnerà un definitivo passo in avanti (e per certi versi un punto fermo e conclusivo, se è vero che numerosi compositori lo hanno adottato, anche quando alcune indicazioni di tipo tecnico risultavano ormai palesemente datate e superate), è in Kastner che si trova la radice di questa sistematizzazione del pensiero teorico. Poche cose aprono la strada alla concezione di Berlioz quanto la sottolineatura dell'autore alsaziano sulla necessità di conoscere bene gli aspetti tecnici di ogni strumento e *quindi* di poterne fare un uso corretto in rapporto all'«Harmonie» (ossia al lato tecnico complessivamente inteso, con quel che implica di equilibri fonici ecc.), al «Caractère» (ossia alle peculiarità espressive di ogni singola voce strumentale) e infine dell'«Expression» (ossia al senso espressivo generale del brano, nella sua intera articolazione). Anche parlando della Sinfonia N.2 di Beethoven, Kastner sottolinea come

le caractère de cet Andante est plein de tendresse et de sentiment; aussi n'y voyons-nous figurer ni trompettes, ni trombones, ni timbales, ni aucun de ces instruments dont le timbre serait en désaccord avec la couleur du morceau; cela sert de leçon à tant de compositeurs modernes qui veulent à toute force faire entrer un orchestre au grand complet dans chacune de leurs productions.²²²

E interessante è anche leggere l'analisi del *Tuba mirum* di Berlioz: il brano è l'esemplificazione di ciò che si può ancora fare con l'orchestra - non le regole di Cherubini che Kastner evoca poco sopra e che implicitamente accetta e divulga - ma le sperimentazioni di Berlioz che sono forse le amene creazioni di un genio anomalo da non schivare e rigettare, ma forse anche la via del futuro. Il riconoscimento dell'autorità di Cherubini è facile per Kastner, mentre spiegare la natura intima della concezione di Berlioz e la specificità orchestrale del brano preso in esame dovettero fornire qualche problema alla sua penna:

donner une idée de cet ouvrage extraordinaire serait chose bien difficile;

²²² *Ivi*, p. 40.

et, à défaut d'une audition, un examen attentif de la partition en dira plus que beaucoup de paroles; aussi n'est-ce point ici proprement une analyse que nous donnons de ce morceau, mais simplement un exposé des moyens dont l'auteur s'est servi pour rendre toute l'énergie de sa pensée.²²³

Si ha quasi l'impressione che alla lingua dell'analisi musicale dell'epoca mancassero gli strumenti per rendere autenticamente conto della complessità di una scrittura orchestrale simile. L'ipotesi che gran parte delle difficoltà nella recezione della musica di Berlioz da parte dei suoi contemporanei derivasse più da un senso di sbigottimento, di sopraffazione che non da una reale ostilità (e lo dimostrerebbe il successo trionfale del *Roméo et Juliette*). Come si vede bene, gli scritti di Kastner anticipano Berlioz; o forse sarebbe più giusto dire che Berlioz deve davvero molto a Kastner e alla sua impostazione generale. Quello che Berlioz fa è semmai lo sforzo (riuscito) di dare agli spunti di Kastner una disposizione più efficace, e una formulazione più organica, densa, sintetica e letterariamente convincente. È interessante notare che i testi di Kastner, benché ufficialmente adottati dalle istituzioni, non godranno della fama di quello berlioziano, né se ne produrranno traduzioni, (almeno per quanto mi è dato sapere, del *Traité* si può reperire una sola traduzione, molto recente, in lingua inglese²²⁴), mentre alcuni metodi per gli strumenti dello stesso autore saranno tradotti anche in Italia, fra il 1845 ed il 1890 circa, e pubblicati principalmente dalle case Lucca e Ricordi.²²⁵ Già nel 1843-44, però, Ricordi pubblica il *Traité* di Berlioz, nella traduzione di Alberto Mazzucato: per quello di Kastner pare essere già essersi chiusa la via del futuro, ed esattamente nel momento in cui l'autore è intento alla stesura dei due *Supplément*, evidentemente consapevole della necessità di un aggiornamento, in anni in cui il gusto cambia e le tecniche di fabbricazione degli strumenti evolvono rapidamente. Sax arriverà a Parigi nel 1842, ma le sue invenzioni sono già note e diffuse, ed egli non è il solo a

²²³ *Ivi*, p. 35.

²²⁴ Woodward, Patricia Joanna, *Jean-Georges Kastner's Traité Général d'instrumentation: a Translation and Commentary*, Thesis Prepared for the Degree of Master of Music, University of North Texas, maggio 2003.

²²⁵ Metodo elementare per violino seguito da esercizj e vari pezzi aggradevoli di Giorgio Kastner, Milano, Ricordi, s.d.; Metodo elementare per corno. Giorgio Kastner, Milano, Lucca, s.d.; numerosi sono i titoli di Kastner tradotti in italiano.

tentare nuove strade: Böhm ha messo a punto il suo metodo di costruzione del flauto appena una decina d'anni prima. Della necessità di un aggiornamento delle trattazioni e della partecipazione di Kastner alla grande corrente di innovazione della fattura strumentale è peraltro testimone anche il *Manuel de musique militaire*, del 1848:

6° *Cornet à trois cylindres ou à trois pistons*. [...] Le mécanisme des cylindres imaginé par Ad. Sax, remplace très-avantageusement celui des anciens pistons.

Le cornet à trois pistons a été adopté pour l'infanterie.

7° *Trompette à trois cylindres (système Sax)*. [...] La supériorité du mécanisme d'Ad. Sax sur tous les autres a rendu le modèle présenté par ce facteur obligatoire pour toute l'armée. La trompette à trois cylindres, système Sax, a été adoptée pour les musiques d'infanterie et pour celles de cavalerie.

17° *Trombone à trois cylindres (système Sax)*. [...] La supériorité du mécanisme d'Ad. Sax sur tous les autres a rendu le modèle présenté par ce facteur obligatoire pour nos musiques militaires (infanterie et cavalerie).²²⁶

In generale, si può notare un fatto piuttosto interessante, cioè che a Johann Georg Kastner dovevano essere molto familiari gli autori e i metodi di area germanofona: i nomi di molti di essi, indicati nel suo trattato, non sono rintracciabili presso le biblioteche parigine del Conservatorio e della BnF, segno di una loro mancata circolazione in Francia.²²⁷ In questo senso, la cultura di Kastner risulta davvero enciclopedica. Gli autori di metodi tedeschi o presumibilmente tali e non rintracciabili nei catalogi del *département de la musique* né in edizione originale né in traduzioni francesi dell'epoca sono numerosi. Questo fatto è essenziale e aiuta a collocare la figura di Kastner in una luce più nitida: la sua cultura in termini di teoria e trattatistica doveva essere realmente vasta e articolata. Su questa cultura

²²⁶ Kastner, Georges, *Manuel Général de Musique Militaire* cit., pp. 376, 381.

²²⁷ Manca una trattazione delle opere didattiche citate da Kastner. Un elenco parziale e sommario e dal solo intento dimostrativo è presentato come annesso al presente capitolo.

teorico-strumentale dovette influire l'origine alsaziana del compositore, in un momento in cui l'Alsazia era una regione in posizione ancora più anfibia che realmente di frontiera (lo stesso cognome di Kastner lo rivela) fra area germanofona e area francofona. La spiegazione che egli, possedendo la lingua tedesca tanto quanto quella francese, conoscesse quei trattati nella loro versione originale, e potesse dunque attingervi anche alle più recenti acquisizioni strumentali mi pare lecita. Questo, oltretutto, mi pare spiegare l'immediato avvicinamento a una figura come Reicha, che delle problematiche di una doppia collocazione culturale era certamente ben cosciente e mi pare anche aprire una curiosa risonanza con i destini del *Grand Traité*, nato sulla scia di Kastner, la cui genesi coincide sostanzialmente con il viaggio in Germania del 1843; è in Germania che Berlioz conosce il suo vero successo, (in un secondo tempo anche grazie alla preparazione del terreno fatta da quei bizzarri *Neudeutscher* che egli guardava con una certa sufficienza, ma del cui contributo doveva certo essere cosciente); è ad una figura tedesca, o per meglio dire prussiana di rilievo, l'imperatore Friedrich Wilhelm IV che il *Grand Traité* sarà dedicato.²²⁸ La dedica, più che di un sentimentale ricordo personale e di una indistinta gratitudine per le lunghe chiacchierate intavolate dal Re e dalla sua consorte con l'ospite francese venuto per dare concerti, mi pare indicativa di una prossimità culturale che è opportuno sottolineare e che in Kastner può avere davvero una significativa origine; in Berlioz mi pare vivere l'idea di una Germania vista come "terra progressiva" nel campo delle arti, immagine questa che Berlioz certamente non associava alla sua (ben più rigida) Francia tanto avara di riconoscimenti e di affetto per il suo compositore più importante, e questo per non dire del cocente insuccesso che pochi anni dopo sarebbe toccato alla *Damnation de Faust*: se il successo gli arrideva in Germania, quella doveva essere la terra promessa del progresso musicale. Non si tratta qui di dimostrare se quest'idea fosse legittima o meno, o di piegare la realtà storica a risposte che essa non può essere in grado di dare, ma semplicemente di accettare che per Berlioz e per i suoi compagni di strada le cose dovessero stare così.

²²⁸ *Grand Traité d'Instrumentation et d'Orchestration modernes, [...] dédié à sa Majesté Frédéric Guillaume IV, Roi de Prusse, par Hector Berlioz*, recita esattamente la dedica di Berlioz sul frontespizio della prima edizione.

5.e Il *Grand Traité* di Berlioz: «Instrumentation» e «Orchestration»

L'opera teorico-letteraria più importante di Berlioz, innegabilmente uno dei testi centrali dell'Ottocento musicale e più in generale della cultura musicale occidentale, nasce, come si è accennato in precedenza, da una serie di *feuilleton* apparsi a cavallo fra il 1841 e il 1842. La nascita di questi articoli è segnata senz'altro dalla destinazione originale, ossia la RGM.

Mi pare verosimile che il successo di quest'opera, oltre che dal rilievo musicale e teorico, derivi anche dallo stile conciso e divulgativo tipico della stampa periodica che rende la lettura particolarmente accattivante, come ho affermato anche nel paragrafo precedente. La RGM era certamente destinata ai *connaisseurs* più che a un pubblico generico come il JD, ma la scrittura di Berlioz fu comunque caratterizzata da un taglio giornalistico, più fresco dunque di quello di normale testo di teoria musicale. Questa sorta di romanzo dell'orchestra infatti non si lascia ingabbiare strettamente nella categoria della letteratura didattica musicale, almeno non nei tratti di quelli coeva. Solo i testi di Reicha mi sembrano dotati di una qualità letteraria accostabile da lungi a quella di Berlioz. I volumi di Kastner sono più schematici e tradiscono la loro natura essenzialmente didattica e funzionale. Il trattato di Berlioz è realmente più vicino alle SO che ai testi ad esso nominalmente analoghi.

La gloria contemporanea e postuma di Berlioz, soprattutto nel primo periodo, dalla pubblicazione ai primi anni dopo la morte, passa in maniera imprescindibile e prioritaria per questo trattato. Quest'affermazione, che magari a Berlioz sarebbe dispiaciuta, è in realtà fondamentale dal mio punto di vista: ritengo che certi contenuti e una certa attitudine estetica del compositore Berlioz si siano compiutamente formati e abbiano preso sostanza proprio nel momento in cui hanno assunto la felice forma letteraria di questo trattato.

Il fatto che questo testo non sia mai stato adottato ufficialmente dal Conservatoire o da altre istituzioni e l'attaccamento verso di esso dimostrato da numerosi compositori sono dati da non trascurare.²²⁹ Questo attaccamento è stato mostrato da tutti i grandi compositori del secondo Ottocento francese e non solo, da Gounod a Saint-Saëns, da Offenbach a

²²⁹ Cfr. l'introduzione di Peter Bloom a *GT* (=NBE XXIV), pp. XXII-XXIII.

Fauré.

Straordinariamente, una volta accadde che quella ispirazione inesauribile si trovò di fronte a un ostacolo imprevisto. Offenbach voleva scrivere un pezzo per corni e non ci riusciva, tecnicamente parlando. Che fare? Chiedere consiglio a un collega? Impossibile! Sarebbe stato un confessare quello che i suoi nemici mormoravano sull'insufficienza dei suoi studi musicali [...]. Allora fece ricorso ad astuzie da indiano. A Nuittier scrisse questa lettera gustosa che si leggerà qui per la prima volta: «Devo chiedervi un grande servizio. Vogliate andare a trovare Brandon o un altro editore e chiedetegli se possiede il trattato di strumentazione di Berlioz e di prestarvelo per qualche giorno. Se essi ne fossero sprovvisti e lo trovate altrove, fatemi copiare o copiatemi voi stesso tutto ciò che riguarda i corni, meno gli esempi, semplicemente l'estensione delle diverse tonalità, ugualmente per le trombe. Il trattato di Berlioz è eccellente per questi due strumenti e talvolta ho bisogno di consultarlo. Se non lo trovate né da Brandon né da Heugel (è stato edito da Schönerberger), trovatemi un metodo per corno che riporti quello che vi ho detto, ugualmente per le trombe, sebbene questo mi sia meno necessario. Tutto ciò rimanga fra noi. Non è neanche necessario che ne parliate a Brandon, a meno che non sia proprio indispensabile per ottenerlo. Non è che per tre o quattro giorni, ma è urgente».²³⁰

Se questo era Offenbach, di certo di un sistematico impiego in sede didattica del testo berlioziano non si può invece parlare. Chi cercasse in esso un trattato da impiegare in una classe di insegnamento sarà in effetti lievemente spiazzato, perché usarlo come testo didattico è davvero difficile. Esattamente, allora, cos'è il *Grand Traité d'Instrumentation et d'Orchestration modernes*? L'ho definito poco fa un romanzo dell'orchestra. Ritornerò su questa espressione perché aiuta a capire non solo cos'è ma anche cosa non è questo volume.

Benché non sia del tutto assente la componente manualistica, pratica, funzionale che gli altri trattati precedenti, coevi e posteriori hanno, con

²³⁰ Decaux, Alain, *Offenbach, re del secondo impero*, trad. it. di Alberto Pogni Milano, Rusconi, 1981, (ed. orig. *Offenbach, roi du second Empire*, Paris, Librairie Académique Perrin, 1966), p. 186.

tutto l'opportuno corredo di estensioni, schemi dei trilli, difficoltà tecniche, è pur vero che non sono proprie ad un testo didattico le lunghe digressioni argomentative? Inoltre, non si può dare per scontato che uno studente medio disponesse, all'epoca dell'intelligenza e della competenza analitica richieste per cogliere in pieno il portato concettuale e musicale degli esempi e appropriarsene.²³¹ È un testo destinato a chi già possiede una conoscenza della scrittura orchestrale. Gli schemi, le tabelle, possono trarre in inganno: in realtà questo è un testo più di perfezionamento e approfondimento che di apprendimento. Le estensioni sono quindi più che mai un promemoria necessario in quanto ancora all'epoca, come testimoniato già da Kastner, vi erano compositori che ignoravano l'effettiva estensione delle voci strumentali. Assolvono inoltre anche alla funzione di invito a ricorrere a tutte le risorse dell'orchestra, una volta che esse siano note

Quest'opera è, in definitiva, un vero e proprio trattato, nel senso più moderno del termine e non un manuale: in questo mi sembra che, almeno in relazione al contesto della scrittura di argomento musicale, lo stesso termine con cui Berlioz scelse di denominare il suo lavoro (*traité*, e *grand* per giunta) risulti rinforzato e legittimato rispetto al più indistinto e acerbo tentativo di Kastner che pure costituisce un passaggio essenziale.

Vorrei ora affrontare un aspetto che la lettura del trattato lascia emergere con evidenza, cioè quanto in esso scarseggino le indicazioni precise sull'impiego degli strumenti ma soprattutto i precetti per quanto concerne i raddoppi (ecco perché ho detto prima che è un testo destinato di fatto a persone dotate di conoscenze preliminari): se indicazioni si trovano, sono in linea di massima espresse riguardo agli esempi inseriti nel testo. Questo accade probabilmente perché la primaria vocazione del trattato non è manualistica e l'approccio didattico porta traccia di questo. Esso è caratterizzato appunto da questo elemento singolare che vale la pena di sottolineare: sembra voler comunicare l'essenza del proprio oggetto più attraverso suggestioni e aperture prospettiche che attraverso principi normativi (come si è visto, questo è anche l'approccio complessivo adottato da Reicha), ma soprattutto costringe a riflettere (gli esempi assolvono più questa funzione, come dirò a breve) e addita degli spiragli nei quali però non

²³¹ Nel caso di Kastner questo aspetto era più "scolasticamente" curato, a scapito della concinnitas della prosa

si addentra: la suggestiva immagine dei mediterranei musicali già ricordata,²³² condensa proprio tutto il “non detto”, il “sospeso”, il “possibile” racchiusi in questo testo. L’essenziale è, in definitiva, proprio ciò che nel trattato non appare. Questa elusione programmatica dell’esaustività deriva probabilmente sia dalla consapevolezza dei limiti di una disciplina di cui Berlioz aveva penetrato con acume i nodi più intricati sia della difficoltà di darne conto in maniera categorica e definitiva. La stessa summa costituita dal Cap.66 del *Grand Traité*, dedicato all’orchestra come iper-strumento e che costituisce a tutti gli effetti la conclusione dell’opera (presentandosi il successivo capitolo su «le chef d’orchestre. Théorie de son art» come appendice, importate sì, ma “accessoria”), ribadisce questo principio:

J’ai déjà dit, je crois, qu’il me semblait impossible d’indiquer comment on peut trouver de beaux effets d’orchestre, et que cette faculté, développée sans doute par l’exercice et des observations raisonnées, était comme les facultés de la mélodie, de l’expression, et même de l’harmonie, au nombre des dons précieux que le musicien-poète, calculateur inspiré, doit avoir reçus de la nature. Mais on peut certes démontrer aisément et d’une manière à peu près exacte l’art de *faire des orchestres* propres à rendre fidèlement les compositions de toutes formes et de toutes dimensions.²³³

Nel momento in cui si tratta l’orchestra nel suo complesso ed è dunque più facile attendersi delle indicazioni pratiche, Berlioz scarta di lato e ribadisce che non si può insegnare a fare poesia: si può senz’altro dire ancora una volta che essa deve essere lo scopo, e si può indicare una serie di possibilità nelle risorse di una tavolozza orchestrale sempre più ampia, diversificata e potente. Non si può insegnare come si fa la poesia con gli strumenti dell’orchestra, ma si può insegnare a predisporre gli strumenti coi quali questa poesia divenga praticabile. Non si tratta di una fuga dalle responsabilità che un autore ha davanti ai suoi lettori, né di una forma di reticenza: è una questione di prudenza.

Il trattato di Berlioz certamente insegna a ben orchestrare, ma soprattutto insegna a ben comprendere l’orchestra, la sua flessibilità, le sue potenzialità

²³² *GT*, p. 4.

²³³ *GT*, p. 480.

in relazione a una concezione generale originale di natura poetica. Berlioz non sostiene dunque che la creatività poetica sia capace di condizionare i limiti tecnici, ma al più di orientarne la scelta e l'equilibrio: non si assiste a un'esaltazione indiscriminata della *hybris* dell'artista creatore. Tutto passa dalla precisa e completa conoscenza degli aspetti tecnici della composizione: si nota un atteggiamento di sorvegliata compostezza, di classico rigore che può apparire paradossale rispetto nel compositore romantico per eccellenza. Ma si è visto più volte che questa etichetta a Berlioz non piaceva: in realtà la sua posizione storica, scavandola in profondità è talmente complessa che si fa fatica a collocarla esattamente e la questione del classicismo o romanticismo di Berlioz, diviene a lungo andare secondaria e angusta.

L'inserimento di numerosi esempi, già sperimentato da Kastner (si badi bene, non nel primo dei suoi volumi, quello strettamente didattico senza il quale il secondo non avrebbe ragione di esistere, ma nel secondo, più teorico e estetico) va letto in relazione a quanto detto fin qui, come anticipato: fornire a chi effettivamente si avvale del testo per imparare l'arte di orchestrare un supporto importante, che permetta di riscontrare in esempi di grande valore e autorevolezza i principi esposti o di desumerne di nuovi (secondo il metodo che ho tentato di rendere effettivo nel terzo capitolo, con le opere citate capire nelle recensioni di Berlioz) mostrando cosa può essere considerato come bene orchestrato, allo scopo di far propri principi che poi si potranno reimpiiegare al momento della creazione, sia sul versante puramente tecnico, sia su quello della tenuta poetica e della plausibilità espressiva della composizione. Non si tratta tanto di esempi da ricalcare quanto di casi dai quali è possibile astrarre principi validi, che diventeranno sensati solo al momento della creazione, che sarà guidato da principi poetici che il compositore dovrà possedere di suo. Questa tendenza a "poetizzare" il momento dell'atto creativo era già adombrata in Momigny, come ho mostrato in precedenza, e sembra adesso giunta a una completa maturazione. Almeno da questo punto di vista il trattato di Berlioz segna un punto di non ritorno: i trattati successivi potranno tutt'al più mantenere questo equilibrio fra le componenti, ma non superarlo. Se si considera un testo come il Casella-Mortari,²³⁴ già dal titolo si noterà che si è operata in poco più di un

²³⁴ Casella, Alfredo – Mortari, Virgilio, *La tecnica dell'orchestra contemporanea*, Milano, Ricordi, 1948 (2 ed. riveduta e corretta, 1950).

secolo una nuova razionalizzazione della prospettiva generale, che si manifesta nella prevalenza del fattore eminentemente tecnico della complessa realtà dell'orchestra. Forse questo si può spiegare col bisogno di sistematizzare la complessa evoluzione della scrittura orchestrale del primo Novecento; il mutamento di prospettiva è comunque anche da vedere come una reazione agli "eccessi" romantici di cui il trattato di Berlioz è chiaramente un manifesto. Berlioz ha mostrato cosa sia poetico e cosa sia strettamente "musicale", in senso hanslickiano: della poeticità il Novecento post-stavinskijano dimosterà di non voler e non poter tenere conto.

Il fatto che lo stile sia sempre elevato dal punto di vista letterario, che la scrittura sia scorrevole, chiara e fluida, come già sottolineato in precedenza, è un valore aggiunto che veicola e rende, per così dire, appetibile tutto quello che il testo contiene. È un testo al quale può accedere anche chi non abbia intenzione di scrivere: l'origine di *feuilleton*, il tratto divulgativo inteso nel senso più nobile, rimangono evidenti. Per avere un'esemplificazione delle differenze fra i due autori (da aggiungere a quelle riportate nel capitolo precedente, ma ora in una prospettiva più completa) si confrontino gli esempi tratti da Kastner e da Berlioz. Il primo passo che propongo, di Kastner, è tratto dal capitolo del suo *Traité* dedicato al corno inglese:

Dans aucun cas cet instrument n'est propre à des passages rapides, mais seulement à un chant simple ou à des sons prolongés d'un caractère mélancolique; on s'en sert pas souvent dans l'orchestre, dans ce cas il n'y en a ordinairement qu'un seul, très rarement deux, et quand il arrive qu'on y introduit deux cors anglais, on laisse l'hautbois de côté, parceque les artistes qui jouent l'hautbois, jouent presque toujours aussi le cor anglais.²³⁵

Questo passaggio, in cui considerazioni tecniche ed espressive sono presentate in maniera chiara e piana, quanto stringata, appare immediatamente sbrigativo se messo a confronto con la prosa vivace e "accesa" del corrispondente passo del trattato di Berlioz:

Ce que nous venons de dire pour les difficultés de doigté du hautbois [...] est applicable au cor anglais; pour lui les successions rapides sont

²³⁵ Kastner, Georges, *Traité général d'instrumentation*, Paris, Prillip, 1836, p. 36.

d'un plus mauvais effet encore. Son timbre, moins perçant, plus voilé et plus grave que celui du hautbois, ne se prête comme lui à la gaieté des refrains rustiques. Il ne pourrait non plus faire entendre des plaintes déchirantes; les accents de la douleur vive lui sont à peu près interdits. C'est une voix mélancolique, rêveuse, assez noble, dont la sonorité a quelque chose d'effacé, de *lointain*, qui la rend supérieure à toute autre quand il s'agit d'émouvoir en faisant renaître les images et les sentiments du passé, quand le compositeur veut faire vibrer la corde secrète des tendres souvenirs.²³⁶

Fra il «caractère mélancolique» di Kastner e la «voix mélancolique, rêveuse, assez noble» di Berlioz c'è un'analogia evidente. Nonostante questo, bisogna riconoscere che il *Traité général* di Kastner ha certamente influenzato il testo berlioziano non solo come spunto iniziale. Ci sono infatti delle somiglianze nella formulazione di certi contenuti che da sole bastano a suggerire una precisazione della posizione di Berlioz, la cui portata innovativa è in effetti stata sempre accettata come qualcosa di assodato. I due passi precedentemente presentati hanno infatti delle espressioni in comune abbastanza palesi (i termini sottolineati).

Se è vero che gli aspetti di natura letteraria, e che la prosa di Berlioz, caratterizzata da una vivacità e al contempo da un'eleganza e da una tornitura della frase sempre considerevole hanno avuto (e hanno) un ruolo determinante nel garantire riconoscimento e quindi circolazione al suo trattato, bisogna comunque dire che non si può ridurre tutto soltanto a questo e che un altro punto qualificante va evidenziato.

Ritengo infatti ci sia anche una questione di natura scientifica, che si concretizza nell'approccio rigoroso e organico in Berlioz assai più che in Kastner. Egli, che era in grado di inviare ad Adolphe Sax indicazioni sulle caratteristiche tecniche degli strumenti,²³⁷ egli che avrebbe fatto parte della commissione di lavoro incaricata di fissare in maniera uniforme e definitiva l'altezza del diapason, egli che possedeva dai lontani tempi degli studi in medicina delle conoscenze di fisica abbastanza precise,²³⁸ organizzò la trattazione degli strumenti in modo che essi fossero raggruppati secondo

²³⁶ GT, p. 178.

²³⁷ Cfr. § 7.c.

²³⁸ Cfr. Cap. I.

categorie organologiche che sono per noi adesso del tutto ovvie, ma che sono del tutto innovative rispetto alla produzione teorica coeva. Kastner, per esempio, raggruppa disinvoltamente clavicembalo, forte piano (o pianoforte) ed organo nel capitolo degli strumenti a tastiera (ed è quello che oggi potrebbe fare solo chi, non esperto in cose di musica, dovesse valutare gli strumenti per il loro aspetto e non per la loro sostanza), e nel Capitolo IV il flauto precede direttamente oboe, musette, corno inglese, clarinetto e fagotto; in Berlioz invece gli strumenti ad ancia, semplice e doppia, sono riuniti in un capitolo che precede quello degli strumenti a fiato senza ancia (i flauti) che a sua volta precede quello degli strumenti a fiato a tastiera, che comprende il solo organo.

Anche la trattazione dei singoli strumenti è condotta con uno stile del tutto diverso. In Kastner, nel capitolo sul corno, si trova la seguente descrizione dello strumento:

Le cor, qui est presque toujours employé double, savoir: corno primo, corno secondo, est un instrument très connu, rond, en cuivre jaune (plus rarement en argent); on le joue avec une embouchure de la même matière.
Le cor s'écrit sur la clef de Sol, 2.me ligne; cependant les sons graves, s'ils se prolongent pendant plusieurs mesures, s'écrivent quelquefois, pour le second cor, sur la clef de Fa, 3.me ligne.²³⁹

Dello strumento viene fornita una descrizione sommaria, quasi sbrigativa: il fatto che lo strumento sia «très connu» pare esimere l'autore da una descrizione più precisa; il capitolo prosegue in maniera analoga e tutto il trattato di Kastner è condotto secondo questa modalità.

In Berlioz è pressoché impossibile trovare simili semplificazioni espositive. C'è una tendenza a problematizzare che rivela un rigore intellettuale davvero nuovo e determinante: nel caso del corno egli comincerà dicendo che la varietà di tagli dello strumento è considerevole e che quindi non si può dare una descrizione delle possibilità dello strumento senza prima averne precisato il taglio. Inoltre l'argomentazione è sempre ampia, chiara, esaustiva.

²³⁹ Kastner, Georges, *Traité général* cit., p. 43.

Ricapitolando, l'ipotesi di un "surclassamento" di Kastner da parte di Berlioz per ragioni stilistiche e strutturali mi pare sostenibile, e ci sono elementi per affermare che il fatto fu comunque vissuto in modo molto naturale dai due autori. Se è giusto attribuire un valore ai gesti, allora non potrà essere trascurato il fatto che, nel 1858, Berlioz fece dono a Kastner della partitura manoscritta del *Roméo et Juliette* che aveva usato nelle sue esibizioni all'estero,²⁴⁰ e che Kastner, oltre a sottoporre a Berlioz le proprie composizioni perché questi le rivedesse, gli dedicò l'edizione della propria *Bibliothèque chorale* (peraltro entusiasticamente accolta da Berlioz). Sono rapporti amichevoli, che rivelano una perdurante cordialità fra i due compositori e paiono escludere attriti dovuti a spirito di competizione editoriale e musicale.

Quanto detto fin qui, avrà forse aiutato a definirsi il punto il nodo cruciale di quest'opera, ossia la distinzione fra «instrumentation» e «orchestration». Mi trovo in forte difficoltà ad accettare la definizione data da Kenneth Kreitner all'inizio della 'voce' «Instrumentation and Orchestration» del *New Grove*, che mi pare illogica e contraria all'evidenza dei fatti. Siccome proprio con Berlioz inizia la discussione sulla valenza dei due termini, mi pare opportuno modificare la prospettiva.

The art of combining the sounds of a complex of instruments (an orchestra or other ensemble) to form a satisfactory blend and balance. The term 'orchestration' is often used to denote the craft of writing idiomatically for these instruments. 'To orchestrate' has also come to mean to score for orchestra a work written for a solo instrument or small ensemble. There have been many attempts to differentiate the terms 'orchestration' and 'instrumentation' since Berlioz juxtaposed the two in the title of his *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes* (Paris, 1843); in this context the two terms should be considered as inseparable aspects of a single musical concept. Instrumentation by itself is a more general term, denoting the selection of instruments for a musical composition, either as part of the composer's art or by the performers for a particular performance.²⁴¹

²⁴⁰ Si veda la lettera di Berlioz a Kastner del 17 settembre 1858 e la risposta relativa ora in *CG*, V, pp. 592-593.

²⁴¹ *New Grove*,
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/20404>

Per quale ragione la strumentazione dovrebbe essere la selezione degli strumenti chiamati a comporre un'orchestra e l'orchestrazione l'arte di scrivere opportunamente e idiomáticamente per gli strumenti? Mi pare molto più ragionevole che sia esattamente l'opposto di tutto ciò. Nel suo saggio sulla lettura di Dallapiccola del trattato di Berlioz,²⁴² Roberto Illiano riporta interessanti considerazioni di Dallapiccola e di Busoni. Questi in particolare, distingueva fra orchestrazione assoluta e strumentazione, individuando nella prima un procedimento creativo, il solo da ritenersi autentico, mentre nella strumentazione era invece per il compositore di Empoli, la trascrizione per orchestra di composizioni originariamente concepite per altri strumenti o organici.²⁴³ Per quanto chiara e plausibile, neppure questa distinzione mi pare del tutto adatta a Berlioz, specie dovendo rendere il senso della distinzione operata nel titolo del suo trattato: è possibile pensare che il compositore potesse considerare le sue *Nuits d'été* qualcosa di costituzionalmente diverso dalla sinfonia fantastica, solo perché esse hanno un'origine pianistica? Si può pensare che il giudizio di merito, perché di questo si tratta,²⁴⁴ che abbastanza esplicitamente sta nella esplicazione dei due termini data da Busoni, sia davvero efficace, giusto e corrispondente al pensiero primo di Berlioz e, a maggior ragione, nel nostro giudizio odierno su quelle musiche? Sento di poter rispondere in maniera fermamente negativa.

L'orchestrazione è, se interpreto correttamente quel che rimane implicito fra

²⁴² Illiano, Roberto, *Il Trattato di Orchestrazione di Berlioz: appunti inediti di Luigi Dallapiccola*, in *Hector Berlioz. Miscellaneous Studies*, a cura di Fulvia Morabito e Michela Niccolai, intr. di Julian Rushton, Bologna, Ut Orpheus, 2005, pp. 213-228.

²⁴³ Busoni, Ferruccio, *Scritti e pensieri sulla musica*, trad. it. di Luigi Dallapiccola e Guido Maria Gatti, intr. di Massimo Bontempelli, Firenze, Le Monnier, 1941, pp. 1-4: 1 “La prima è la sola autentica, la seconda fa parte degli ‘arrangiamenti’. Ciò nondimeno esistono finora più compositori che trascrivono per orchestra, di quanti non inventino o sentano puramente per orchestra. A p. 2 Busoni definisce l'orchestra “uno strumento unico”: si vede qui l'influenza dell'ultimo capitolo di Berlioz. Diverge da Berlioz (e da Liszt senz'altro, invece un punto, sempre alle pp. 2-3: “Una quarta regola, che non ho trovato ancora citata da alcuna parte, e che pure ho trovato sempre confermata nelle partiture di Mozart e Wagner è che ogni strumento, sia che entri solo o in gruppi, *deve cominciare e portare sino alla fine logicamente la sua frase*, così che questa formi sempre un'immagine chiusa. Ciò non solo è più bello, ma suona meglio”.

²⁴⁴ Se infatti si definisce ‘assoluta’ l'orchestrazione, le si annette un valore maggiore, romanticamente e ideologicamente connotato, rispetto alla più semplice trascrizione, ossia al riadattamento di un a concezione originaria diversa al mezzo orchestrale.

le righe del testo berlioziano, la capacità di scrivere per orchestra secondo una concezione poetica, ideale ecc., mentre l'«instrumentation» è a mio avviso semplicemente il *coté* tecnico, la parte più artigianale del mestiere del compositore: strumentare significherà saper impiegare in maniera corretta (e idiomatica, perché no) i singoli strumenti, affidando loro figurazioni e tratti pertinenti, di comprovata eseguibilità ed efficacia: in altri termini costituisce il prerequisito, la *conditio sine qua non* di un'efficace orchestrazione. La prefazione di Kastner al suo trattato mi sembra indicare esattamente questo, quando sottolinea il fatto che fino a quel momento erano mancati dei testi che dotassero lo studente di nozioni essenziali. Riaffiora qui Reicha, coi suoi prudenti suggerimenti ai giovani compositori a voler utilizzare solo strumenti dalla sicura efficacia, onde evitare che la resa di un brano, al momento all'atto dell'esecuzione sia approssimativa, per non dire peggio.

L'orchestrazione costituirà dunque quel mediterraneo musicale che ancora bisogna imparare a navigare, come suggerisce la gioiosa metafora che chiude la divagante (ma in realtà coerente nel suo tentativo di trattare magmaticamente, in modo sincretico tutti gli aspetti della concezione musicale) introduzione del trattato berlioziano. È in questa che si esprimono e riconoscono appieno l'individualità, il gusto e - in definitiva - lo stile di ogni singolo compositore, ossia le cose meno afferrabili e più difficili da trasmettere. In questo senso mi pare che, dal punto di vista generale, il capitolo sull'orchestra bilanci per importanza concettuale tutti quelli che lo precedono, perché si pone come summa e superamento delle nozioni e delle considerazioni di carattere estetico (“filosofico”, avrebbe detto Kastner) disseminate in essi.

Naturalmente la questione doveva apparire complessivamente meno semplice all'epoca che al nostro sguardo: lo sviluppo della fattura strumentale²⁴⁵ offre ai compositori degli anni di Berlioz un proliferare di possibilità da saggiare ma anche una quantità considerevole di nuovi problemi e di sfide. Seguire il progresso significa non soltanto accoglierne gli effetti ma dialogare con esso e trovarsi a condizionarlo, almeno in certi casi. Per questo motivo lo strumentare, ai tempi di Berlioz non è un'attività

²⁴⁵ Si ponga memoria ai due supplementi che Kastner predispone a pochi anni dall'uscita dei suoi volumi.

semplice e richiede applicazione: un'orchestra in evoluzione e fatta di strumenti che si perfezionano continuamente modificando i relativi equilibri sonori annulla le certezze di cui i compositori del passato disponevano e apre prospettive che Berlioz sembra voler esplorare. La strumentazione sarà dunque il primo grado dell'arte, un passaggio obbligato verso l'orchestrazione.

Questa, l'«orchestration», sarà invece l'arte di combinare gli strumenti allo scopo di ottenere effetti poetici e ricchi di significato. La scelta degli strumenti perterrà dunque a questa sfera. È vero che è difficile separare e distinguere i due concetti, come afferma Kreitner nel *Grove*, ma non mi pare che questo legittimi un trattamento indistinto: non si tratta di un gioco con le parole. I due concetti sono connessi in maniera realmente intima, ma presentano tuttavia delle peculiarità che li caratterizzano. Si può dunque dire che esisteranno delle composizioni strumentate correttamente ma orchestralmente poco interessanti o riuscite e anche viceversa. In un suo breve contributo, non recente ma sempre attuale, Hugh Macdonald, ha per esempio posto il problema proprio rispetto a Berlioz e ai suoi “errori”:

Berlioz's orchestral balance is in general masterly enough, but it would be interesting to discover whether he never experienced any qualms about the problems of balance encountered in *Harold en Italie*, a work that has only enjoyed any reasonable circulation since the advent of the gramophone, and which remains exceedingly rare in the concert hall. Soloist and orchestra are hard to balance in any classical concerto, and in *Harold* the problem is no easier.²⁴⁶

Della forte valenza poetica dell'orchestrazione dell'*Harold* nessuno vorrebbe in effetti dubitare, ma i problemi di natura strettamente tecnica, ne inficiano il pieno apprezzamento tanto che è vero: l'opera circola più in disco che nelle sale da concerto, dove è davvero raro ascoltarla.

Si pone però a questo riguardo una questione: cosa resta dell'orchestrazione quando il valore poetico e concettuale della musica vengono negati o messi al bando. Nella concezione della poetica musicale di Stravinskij, ad esempio, c'è spazio per l'orchestrazione, o quella musica che nega ogni pretesa di

²⁴⁶ Macdonald, Hugh, *Berlioz's Orchestration: Human or Divine?*, «The Musical Times», CX/1513 (marzo 1969), pp. 255-258: 257.

espressività e trasmissione di senso deve fare a meno di questo termine, limitandosi a utilizzare il termine strumentazione, col suo implicito carattere artigianale? La domanda è complessa e la risposta non facile. Visioni opposte potrebbero risultare ugualmente legittime a seconda delle argomentazioni adottate. Rimane a questo punto un problema che ho fin qui tralasciato ma che invece si impone con una certa urgenza.

Bisogna, infatti, stabilire a quale delle due sfere concettuali si debba riferire la questione degli equilibri interni all'orchestra, della *balance* evocata anche dal *Grove*. L'equilibrio, la sapiente disposizione delle parti pertengono alla sfera della strumentazione, dal momento che concerne i meri valori tecnico-strumentali o sono già orchestrazione, in quanto sfruttamento del potenziale dello strumento-orchestra? Ipotizzerò una risposta, naturalmente senza la pretesa di poter dire una parola definitiva. In termini assoluti, la questione potrebbe ricadere nell'ambito della strumentazione, e così almeno sembra essere stata trattata fino a Berlioz, ed egli stesso ha d'altra parte impiegato sistematicamente il termine in un'accezione ampia e diversificata. Dal momento che una distinzione è però posta in essere, essa diventa però una questione più ampia, anche a dispetto della concezione poetica ed espressiva di Berlioz: ciò che opera tale distinzione non è il trattato di Berlioz. È il fatto che l'orchestra si amplii notevolmente e nel numero delle sue parti costitutive e nelle possibilità specifiche di ciascuna di esse. Scegliere quale orchestra assemblare e come sfruttare tutte le possibilità che essa offre è già orchestrare: «*faire des orchestres propres à rendre fidèlement les compositions*» aveva detto Berlioz nel passo dal sessantaseiesimo capitolo che ho citato prima. Questa possibilità, nei termini dati a un compositore del XIX sec., era qualcosa di tutto nuovo: si trattava di un'autentica esplosione delle facoltà di scelta, del numero di possibili combinazioni sperimentabili, della sicurezza del risultato in sede esecutiva che, almeno in qualche misura, forniva una risposta alle incertezze e alle insidie della pratica esecutiva tanto prudentemente presenti allo sguardo di Berlioz e probabilmente di altri interpreti e compositori. Rispetto a un compositore del 1790, uno del 1830 dispone di un margine di scelta che può destare ebbrezza ma anche smarrimento.

Non so dire se l'esigenza di semantizzare le diverse componenti del colore orchestrale sia derivata anche dal bisogno di dare un margine di stabilità a

quest'ondata di novità: parlo di esigenza in modo intenzionale. Anche questa è una spiegazione da non escludere, che marcherebbe una differenza fra le teorie imitative settecentesche e le teorie dell'imitazione ottocentesche. Rimane il fatto che, se all'“orchestrazione” di Berlioz si sottrae l'elemento poetico, essa rimane nondimeno caratterizzata da tutta la sua complessità, ordinata secondo scelte che non possono essere di pertinenza della strumentazione, perché danno voce a istanze che quest'ultima da sola non presenta.

Alla luce di tutto questo, credo che l'equilibrio interno sia da riferire alla sfera dell'orchestrazione: una partitura di Stravinskij, sarà pertanto “orchestrata”; l'ouverture di *Zémir et Azor* di Grétry sarà invece semplicemente strumentata, perché la limitatezza del materiale orchestrale e impone dei vincoli tali al compositore che egli non può far altro che adottare una disposizione di *fac-simile*, inadatta a caratterizzare un determinato brano in maniera specifica rispetto ad un altro che adotti lo stesso modello di orchestra: il numero di combinazioni è limitato perché si possa realizzare una credibile ed efficace varietà di timbri e soluzioni. È quanto avevo già affermato nel Cap. 3. Spero che adesso la questione abbia assunto una configurazione più organica e convincente.

Resta il fatto che, in ogni caso, l'equilibrio dell'orchestra è fortemente condizionato dalle esecuzioni e quindi è un dato poco oggettivo di una partitura. Di questo Berlioz aveva piena consapevolezza e questo spiega perché abbia alla fine potuto aggiungere alla fine del trattato di orchestrazione un capitolo sul direttore e sulla teoria della sua arte. Per ora lascerò questo problema in sospenso.

La questione della varietà e la sua concreta consistenza, i problemi estetici legati all'atto esecutivo occuperanno, insieme ad altre questioni differenti, la Seconda Parte, nella quale mi dedicherò alla pratica del pensiero orchestrale di Berlioz.

Annesso al Cap. 4 – Lista parziale dei trattati citati in Kastner

Elenco parziale dei trattati citati in calce ad alcuni dei capitoli del *Traité général d'instrumentation* di Kastner. Il lettore potrà verificare, pur dalla sommaria elencazione, il consistente numero di autori tedeschi o comunque di area germanofona enumerati da Kastner. Di tutti gli autori elencati si indicano con

asterisco quelli le cui opere sono disponibili al Département de la musique della BnF a sommaria testimonianza di una certa circolazione in area francese.

Le Violon - Nous avons des Méthodes pour le violon de: *ANDRÉ, *BAILLEUX, *BAILLOT, (Méthode adoptée au Conservatoire,) *RODE, *KREUTZER, GUHR, BLUMENTHAL, CAMPAGNOLI, *CAMBINI, VIORELLO, HILLER, LOLLI, *Léopold MOZART, (père de notre grand maître,) LOENLEIN, MAZAS, *SPOHR, HERZING, ZIMMERMANN de Dresde, WOLDEMAR et autres.

L'Alto - Nous avons des Méthodes pour la viole de BRUM, CUPIS, GARAUDÉ, GERAUER, *MARTINN, *WOLDEMAR et autres.

Le violoncelle - Nous avons des Méthodes pour le violoncelle, de *BAUDIOT, BAILLOT, *AUBERT, AZAIS, BAUMGAEHTNER, *CORRETTE, BIDEAU, CATEL, LANZETTA, KAUER, *DOTZAUER, LEVASSEUR, MUNBERGER, STIASTNY, CAPIS, PETRI, *CHEVILLARD, (Méthode complète qui donne surtout des exercices pour les 17 positions de pouce) BAOU, *DUPORT et autres.

La Contrebasse - Nous avons des Méthodes pour la contrebasse de HANSE, FROELICH, ASIOLI, *CORNETTE (*recte* Corrette), MINÉ, DUBIER et autres.

La Flûte - On a des Méthodes pour ce genre de flûtes [petites flûtes, flûte d'amour, flûte à canne ou Czakan *N. d. PV*] de Klingenbruner et Krämer.

On a des Méthodes pour la flûte de M.M. Bayr, Berbiguier, Devienne, Drouet, Froelich, Furstenau, Hugot, Wunderlick, Muller, Quanz, Tromlitz, Vanderhagen, Cambini, Tulou, Walckiers et autres.

Le hautbois - Nous avons des Méthodes pour le hautbois de *Brod, Garnier, Schikhardt, *Sellner, *Vanderhagen, Froelich et autres.

Le basson - Nous avons des Méthodes pour le basson de Ozi, (acceptée par le conservatoire de Paris,) Froelich, Almenraeder, et autres.

La clarinette - Nous avons des Méthodes pour la clarinette de BACKOFEN, BERR, BLASIUS, FROELICH, De DOIGTÉ, HERNESTAEDT, LEFEVRE, Ivan MULLER (inventeur de la clarinette alto et d'une clarinette a treize clefs,)

Michel VANDERHAGEN, Frédéric WOLDEMAR et autres.

Le serpent - Nous avons des Méthodes pour le serpent de Froelich, Hardi, Sens, Metoyen, Roze, Trighot (qui a fait imprimer une gamme pour cet instrument), et autres.

Le cor - Nous avons des Méthodes de cor de Domnich, Duvernoy, Frowhlich, Chalon, Dauprat, Meifred, (Méthode acceptee par le Conservatoire) Mengal, Iahn, Kling, Punto et autres.

Le cor à pistons - Nous avons de Mr. Meifred qui a perfectionné le cor à pistons, un ouvrage intitulé: de l'emploi et des ressources du cor en général, et de ses corps de rechange en particulier, avec quelques considérations sur le cor à pistons.

La trompette - Nous avons des Méthodes pour la trompette de Froehlich, *Altenburg, *Buhl, Kling et autres.

Le trombone - Nous avons des Méthodes pour le trombone de Braun, Froehlich, *Cornette, *Berr et *Dieppo²⁴⁷ et autres.

L'ophicléide²⁴⁸ - Nous avons une Méthode complète d'ophicléide alto et basse de *Cornette.

[Les timballes] - On a une Méthode pour les timballes d'*Altenburg.

²⁴⁷ Fu il primo professore di trombone del Conservatoire e a lui Berlioz affidò *L'Oraison della Grande symphonie funèbre et triomphale*.

²⁴⁸ Si noti, per inciso e divagando, che ancora dopo il 1860 Blanchetau (1864), Boscher (1874), Cam (1868), Clodomir (1866) e molti altri autori pubblicheranno metodi per questo strumento, fatto indicativo di una vitalità difficilmente immaginabile.

Parte II

Pratica del pensiero orchestrale di Berlioz

Capitolo 5

Questioni generali I

5.a L'orchestrazione come arbitrio

L'approccio all'orchestrazione come oggetto di studio è reso complesso da un elemento di innegabile evidenza, ossia il margine di libertà riservato a un compositore. Semplificando oltre il lecito e considerando le questioni in tutta la loro problematicità, certamente lo sviluppo armonico, contrappuntistico e ritmico di una composizione sono soggetti a un insieme di vincoli che l'aspetto l'orchestrazione di fatto non conosce. Dati certi margini di autonomia, il decorso armonico, con tutte le libertà che vi si vogliano introdurre, ha comunque delle regole che lo condizionano. Certe sequenze accordali sono spesso ineludibili e un'infrazione o uno scarto brusco dalla norma avranno valore ed efficacia nella misura in cui si collocano in un contesto ordinato e regolato in maniera elastica ma precisa: bene la cadenza d'inganno, ma essa non potrà mai essere posta a conclusione di un brano; certe sovrapposizioni ritmiche sono necessarie, perché il conto della battuta sia salvo, anche se a livello fraseologico possono determinarsi asimmetrie, temporanei sbilanciamenti o sovrapposizioni ardite, e questo è vero tanto per Pergolesi che per Stravinskij. L'orchestrazione, per sua natura, non soggiace a questo tipo di regole logico-sintattiche stringenti. Il margine di intervento del compositore è assolutamente più ampio. In astratto, non esiste alcuna valida ragione per cui un flauto, un clarinetto o un violino non possano eseguire un passo al posto di un oboe, se tale passo comprende note che appartengono alla loro estensione.

Rispetto a questa considerazione e a tutte le valutazioni che un compositore può operare, non esiste di fatto che un solo valido discrimine, bene presente a chiunque abbia dimestichezza col repertorio e con gli aspetti fondamentali del linguaggio musicale occidentale. Ci sono convenzioni che

suggeriscono che certe cose possano essere dette solo in un certo modo. Si potrebbe obiettare che il celebre passo del primo movimento della Quinta

The image displays a page of a musical score for the first movement of Beethoven's Symphony No. 5, measures 262-273. The score is arranged in two systems. The top system includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Trumpet (Tr.), and Trombone (Tp.). The bottom system includes parts for Violins (Vl.), Violas (Vla.), Cellos (Vcl.), and Basses (Bassi.). The Oboe part is the central focus, marked with 'cresc.' and 'Adagio' with a 'p' dynamic. The strings play an 'arco' pattern with 'cresc.' markings. The basses play a 'ff' pattern with 'cresc.' markings.

sinfonia di Beethoven non potesse essere affidato che all'oboe:

Beethoven, *Sinfonia n. 5 in do min.*, op. 67, I, bb. 262-273

Non è difficile affermare che, nel contesto (cui contribuiscono il carattere complessivo del brano, la tonalità minore, la collocazione formale ecc.) il suono penetrante dell'oboe, per le sue qualità timbriche di malinconia e di lamentosità, è il più adatto a esprimere la mestizia e la desolazione che il compositore aveva in animo di far emergere. A ben vedere, si sta proponendo una valutazione che in realtà racchiude in sé due distinte considerazioni, una delle quali è sostanzialmente corretta mentre l'altra pone alcuni problemi. Innanzitutto si sta dicendo qualcosa sulla qualità che a noi sembrano caratteristiche e "naturalì" dello strumento in questione, e che risultano pertanto condivise e pacificamente accettabili,²⁴⁹ e

²⁴⁹ Queste considerazioni funzionano in modo autoreferenziale e sono prive di fondamento oggettivo ma, essendo frutto dell'evoluzione del gusto e della sensibilità culturale, risultano facilmente condivise. Le proprietà poetiche attribuite a ciascuno strumento da Berlioz nel suo trattato sono esattamente di questa natura.

questa è la parte corretta del ragionamento. Secondariamente, ed è la parte fallace del ragionamento, noi stiamo interpretando le qualità sonore di quel passo – e quindi giustificando l’appropriatezza della scelta di Beethoven – ricorrendo alla nostra conoscenza di quest’opera capitale. Il ragionamento, almeno questa è la mia interpretazione, risulta essere viziato da un elemento tautologico: essendo per noi chiaro il senso complessivo della Quinta, ci pare evidente che il suono dell’oboe è il più giusto. Il punto è allora chiedersi se possiamo affermare con assoluta certezza che la sinfonia beethoveniana sarebbe per noi la stessa cosa, e che la interpreteremmo in maniera analoga se quel passo fosse stato affidato a un clarinetto, a un flauto oppure a un violino solo. Forse sì, forse no. L’errore sta probabilmente nel fatto che la nostra idea della Quinta di Beethoven, quella che ci fa giudicare appropriato il suono dell’oboe, *comprende* già in sé il suono di quell’oboe. Nulla vieta di pensare che Beethoven avrebbe potuto affidare quel passo anche ad altri strumenti tecnicamente in grado di eseguirlo agevolmente. Il margine di libertà del compositore giunge fino a qui.

Questo ragionamento si applica, chiaramente, non solo alla scelta di uno strumento singolo in casi analoghi al precedente ma altrettanto bene (e forse ancor più opportunamente) a ogni combinazione strumentale: purché la scrittura di un passo sia tecnicamente possibile per gli strumenti ai quali è affidata, essa è legittima. Questo riporta a quello che, come ho argomentato in precedenza, mi sembra il senso autentico della distinzione terminologica berlioziana tra «instrumentation» e «orchestration». Le scelte che il compositore opera sono dunque già senso (strettamente musicale, s’intende) del brano in questione.

Un passo di Malipiero mi pare degno di essere menzionato a questo punto. Nel suo agile libretto sull’orchestra, il compositore veneto, fa una riflessione di disarmante veridicità:

È assurdo illudersi che sia possibile fissare regole sul modo di amalgamare gli strumenti musicali. Le teorie degli «impasti» non sono attuabili con criteri empirici, ma rappresentano l’espressione individuale ed inimitabile dei musicisti dai quali sono state applicate. Le combinazioni strumentali sono infinite, oltre che per le differenze nei registri, anche per quelle dell’armonia e del ritmo. Ogni pensiero musicale tradotto sinfonicamente, è singolare per le molteplici virtù

che ne costituiscono l'essenza.

Quantunque l'orchestra «classica» non sia soverchiamente colorita, pure in essa ci sono quasi più varietà strumentali che ritmiche e armoniche.²⁵⁰

Oltre a questo, bisogna ammettere che l'orchestrazione, di fatto, non è isolabile dagli altri parametri del discorso musicale. Mentre l'armonia è in sé compiuta, e della melodia si può parlare in termini assoluti, l'orchestrazione è meno maneggevole. Chi si accosti all'orchestrazione come oggetto di studio (sia come soggetto attivo, ossia colui che vuole apprendere ad orchestrare col fine di un'attività creativa, sia come soggetto passivo, ossia colui che tratta l'orchestrazione – sia anche un'orchestrazione data – come oggetto di analisi) si scopre costretto a fronteggiare una difficoltà significativa che potrei definire, in maniera apparentemente paradossale come instabilità dell'orchestrazione. Infatti, se gli altri parametri del discorso sono concettualizzabili, astruibili e quindi valutabili autonomamente, proprio perché possiedono un alto grado di consistenza teorica (l'armonia è qualcosa di dato, così come il ritmo), questo non è dato nel caso dell'orchestrazione.

La considerazione non paia illegittima e stravagante: esiste infatti uno scarto logico e qualitativo derivante dal fatto che, di tutti i parametri della scrittura, l'orchestrazione, intesa come equilibrio fra voci o masse strumentali, è il più soggetto alle variabili e alle parzialità dell'esecuzione. Salvo deliberata manomissione, il senso armonico di un passaggio non può essere alterato dalle scelte dell'interprete,²⁵¹ neppure nel caso di un'esecuzione di modesto valore; anche la componente ritmica e melodica, essendo costituite da un rapporto proporzionale fra le durate e fra le altezze, rimane di fatto inalterata (questo perché la musica occidentale, così come si è sviluppata a partire dalla nascita della polifonia e come noi oggi inevitabilmente la concepiamo, anche quando sia monodica, ha bisogno di essere misurata *in ogni caso*). L'errore e l'arbitrio nel libero dosaggio dei colori, così come la cattiva qualità acustica del luogo di esecuzione, possono

²⁵⁰ Malipiero, Gian Francesco, *L'orchestra*, Bologna, Zanichelli, 1920, p. 29.

²⁵¹ I margini di leggera libertà nella definizione dell'intonazione, sono comunque organizzati in un sistema di proporzioni e rapporti numerici che li rende coerenti, fosse anche solo nel contesto di una singola esecuzione.

realmente alterare la fisionomia di un brano; equilibri fonici sottili e delicati, la cui esistenza è evidente al direttore e allo strumentista d'orchestra, sono facilmente soggetti a sbilanciamenti e alterazioni (non solo quelli involontari o accidentali, naturalmente, ma anche quelli che derivino da arbitrarie scelte interpretative) che possono modificare in maniera sostanziale il carattere del discorso musicale. Tutta la piacevole impressione che un raddoppio può lasciar presagire alla lettura della partitura, può essere inficiata da un'esecuzione sbilanciata. Sottolineare che l'orchestrazione non gode di questa astraibilità non significa in nessun modo riconoscerle un demerito o esprimere un giudizio di valore: è una constatazione che contribuisce anche a spiegare il ritardo nello sviluppo di una compiuta teoria del linguaggio strumentale. Se teoria e prassi vanno di pari passo, si spiega allora perché, con l'eccezione di un caso come l'*Harmonie universelle* di Mersenne e pochi altri, la trattatistica sulla tecnica strumentale sia stata tanto esigua fino all'Ottocento, quando l'attività teorica prende quota insieme al repentino sviluppo della fattura strumentale in una misura che non conosce precedenti né sarà più ripetuto nel corso dell'epoca successiva che giunge fino a noi.

Ad oggi, non è ancora stato definito un metodo che permetta di trattare l'orchestrazione in maniera sintetica. Probabilmente non lo sarà mai, perché è improbabile immaginare qualcosa di analogo a una riduzione schenkeriana, a una cifratura armonica funzionale da impiegare per il parametro orchestrale. Come elencare, schematizzare, riassumere e classificare, infatti, tutte le possibili combinazioni? Come dar conto delle innumerevoli variabili? In via del tutto ipotetica, si potrebbe effettuare un tentativo articolato nell'ambito ristretto di un singolo brano, o di una sua sezione. Il fatto cruciale è che un'analisi dettagliata presupporrebbe una moltiplicazione dei parametri valutati tale da far lievitare la mole di dati in maniera esponenziale, fino a renderla del tutto ingestibile. Se esistessero casi in cui le associazioni fra strumenti si presentano in maniera costante e ripetitiva l'operazione sarebbe semplice, ma questo è un caso che non si verifica praticamente mai nella musica dell'Ottocento. I parametri da prendere in considerazione e precisare sarebbero perlomeno i seguenti:

- scomposizione del tessuto orchestrale fino alla più piccola unità metrica in cui si verificano cambiamenti nei raddoppi;

- piano dinamico in cui compare l'associazione;
- modo d'attacco degli strumenti (evidentemente lo stesso strumento possiede qualità timbriche diverse a seconda che suoni *sfz* o *pp*);
- registro in cui suonano gli strumenti (il registro grave di uno strumento non è praticamente mai accomunabile a quello acuto);
- rapporto (o rapporti) di ottava fra gli strumenti coinvolti nel raddoppio;
- funzione sintattica dell'unità presa in considerazione (è una parte principale, una parte di accompagnamento, una nota d'armonia, il contesto è polifonico o invece di melodia accompagnata, ecc.);
- quanti sono gli strumenti coinvolti (due o più? della stessa famiglia o di famiglie diverse?);
- rapporto dell'unità in esame rispetto alle altre;
- costanza delle associazioni fra strumenti o loro mutevolezza;
- durata delle associazioni, in termini metrici e relativi;
- ecc.

Come si comprende agevolmente è del tutto improbabile riuscire a gestire un approccio così raffinato (perché o l'analisi è dettagliata o essa sarà incompleta e quindi non significativa). Il lavoro, lo si capisce facilmente, sarebbe quanto meno impari e la mole assai consistente di dati desunti da questo certamente sarebbe utile non nel dettaglio, ma solo come dato aggregato, in funzione di riduzioni statistiche (percentuali, rapporti etc.) sulla cui utilità sarebbe però quanto meno doveroso interrogarsi. Si otterrebbero, a ben vedere, dati di natura meramente quantitativa e non qualitativa, che invece sono esattamente ciò su cui sarebbe più interessante riflettere. Neppure la riduzione in tabelle si rivela possibile: come sistemare e rendere fruibili i dati?

Alla fine dei conti, la schematica scrittura della partitura si dimostra da subito preferibile – pur nella sua evidente, laconica schematicità – perché essa stessa è già quella semplificazione che invano si cerca di ottenere altrimenti. Non si riesce a trattare la scrittura orchestrale solo per amore di classificazione, perché l'orchestra si sottrae bellamente a questa pretesa. Risulta in definitiva davvero più sensato selezionare passi esemplari e ricercare la loro sostanza più intima anziché sul loro aspetto esteriore in quanto tale. Queste difficoltà sostanziali spiegano perché tutti i trattati di

orchestrazione in senso proprio, da Kastner a Casella-Mortari e Adler, passando per Berlioz, adottino la soluzione di presentare estratti di partiture particolarmente adatte a illustrare un certo uso delle risorse strumentali o uno specifico tratto orchestrale.

Questo ha però un risvolto problematico, perché quei passaggi, anche se perfettamente leggibili e istruttivi, una volta isolati dal loro contesto, rischiano di perdere una parte del loro senso musicale e della loro efficacia,²⁵² che poi sono gli elementi che li hanno fatti selezionare, ma allo stesso tempo rischiano una sorta di “assolutizzazione”, come fossero degli esempi da mandare a memoria. La soluzione adottata da Reicha (cfr. Cap. 2), in un libro che non è un trattato di orchestrazione e che non vuole in nessun modo indicare regole precise, mi pare perciò particolarmente degna di attenzione. Essa suggerisce delle possibilità, mostra delle soluzioni che possono essere usate come tracce, come indizi generali di scrittura e in ragione della neutralità del materiale musicale sottoposto ai diversi tentativi di scrittura, quel che resta è appunto più il principio, l’indicazione del libero gioco combinatorio, che non il caso da emulare o ritenere mnemonicamente. L’aver inserito la fuga con cui si chiude il *Requiem* alla fine del suo *Traité de haute composition* è riconducibile anch’essa a questo modo non precettivo di affrontare la questione, pregiato tanto più perché esposto in anni ancora poco propensi a problematizzazioni di questa natura. Lo studio dei raddoppi, dei colori cangianti si farà dunque su un brano integro, importante, dalla scrittura complessa e variegata. Quando si riflette sulla musica del XIX secolo, occorre considerare l’orchestrazione come una sostanziale funzione del discorso musicale complessivamente inteso più che come procedimento autonomo e meramente coloristico. Questo è l’approccio che adotterò da qui in poi e che mi pare più idoneo a comprendere le ragioni di un pensiero orchestrale complesso come quello di Berlioz

²⁵² Un caso particolarmente intelligente in questo senso mi pare rinvenibile in Samuel Adler, laddove sono riportate tre diverse orchestrazioni dello stesso passaggio (la breve scrittura “di corale” che punteggia il finale della Quarta sinfonia di Gustav Mahler): sebbene decontestualizzati, i tre passaggi si illuminano di interesse proprio per l’essere messi a confronto fra di loro. Presi isolatamente, sarebbero di certo interessanti, ma in misura estremamente ridotta. *Lo studio dell’orchestrazione*, Torino, EDT, 2008, pp. 641-643.

5.b Omogeneità e distinzione

Come lavora Berlioz sui timbri, intesi come valori assoluti? Questo è il primo punto problematico da affrontare in maniera generale in quanto significativo di per sé e condizionante nella riflessione su un secondo aspetto importante (e ancora più sfuggente, ma su questo tornerò nel paragrafo successivo) della scrittura orchestrale, ossia i raddoppi. In primo luogo, si potrebbe dire che Berlioz, anche sulla scorta di una tradizione francese che negli anni della sua formazione poteva dirsi compendiata nella produzione e nello stile di Le Sueur, fosse un amante dei colori nitidi, netti stagliati. Fra distinzione timbrica e omogeneità, Berlioz opta per la prima. La sua non è l'orchestra-organo tardo romantica, ma è una parossistica intensificazione della tradizione orchestrale settecentesca, caratterizzata più dal proliferare quantitativo dei mezzi che dal modo del loro impiego. L'orchestra di Berlioz sembra scindersi di volta in volta in sottosezioni

Naturalmente non mancano intere sezioni i cui l'omogeneità della tinta è intenzionalmente perseguita e mantenuta per sezioni ampie del discorso musicale. Un esempio in questo senso è costituito per esempio dal

In generale, però il grado di individuazione conferito a ciascuna delle unità logiche, sintattiche e strutturali è alto. Nell'orchestra parcellizzata del tardo classicismo solo con Haydn si assiste a una sostanziale autonomizzazione del gruppo dei fiati rispetto agli archi. In Mozart questa distinzione è assai meno forte. Si consideri il caso sottostante, tratto dalla Sinfonia n° 41 di Mozart, opera della fase più avanzata del Classicismo viennese.



Mozart, *Sinfonia* n° 41, Kv 551, IV, bb. 384-394.

In questo caso, e in tutto il repertorio classico in generale, si nota la sostanziale predominanza degli archi rispetto ai quali i fiati si pongono come tinte aggiunte, senza esser in grado di determinare o portare reali sensi nuovi al discorso musicale (fatto già sottolineato anche dai teorici come Reicha e Kastner, come si è visto nei capitoli precedenti). Haydn dà ai fiati una maggiore autonomia rispetto a Mozart, in effetti: essa però rimane sempre circoscritta nel tempo, è dispensata in maniera parsimoniosa e non raggiunge mai lo *status* di vera e propria peculiarità della scrittura, di tratto distintivo e di 'carattere fisiognomico'. Quello che cambia in Berlioz è esattamente questo: in Berlioz la responsabilità musicale, il rilievo logico e l'impegno antagonista dei fiati, se così lo si può definire, aumentano e divengono un tratto caratteristico e stabile, capace di informare di sé sezioni anche piuttosto ampie. Berlioz aveva certo incontrato una scrittura simile anche in Weber, e parallelamente a lui Meyerbeer si era distinto per un uso variegato dei fiati. La scrittura di Berlioz però, e si torna al punto ancora una volta, applica tutte queste innovazioni in un contesto sinfonico, cioè innesta una nuova concezione della scrittura orchestrale su un terreno a sua volta

“nuovo” per il suo contesto, quale era quello della scrittura sinfonica. Questa vera e propria *emancipazione* dei fiati può anche essere letta in senso inverso, ovvero come sottrazione agli archi del ruolo incondizionatamente predominante e della funzione di cuore dell’orchestra che avevano avuto fino ad allora, divenendo talvolta essi stessi strumenti di raddoppio, di sostegno, di riempimento coloristico. L’incipit affidato a legni e corni della *Symphonie fantastique*, per citare il caso più immediato, vede esattamente questo rovesciamento. Nella sc.7 della II parte della *Damnation de Faust*, Mephistophelès addormenta con la sua ninna nanna il protagonista. In quel caso è evidente che i fiati (a quelli che si vedono impiegati nell’esempio si aggiunge da batt. 11 un fagotto) hanno un ruolo del tutto preminente, mentre gli archi forniscono, nelle prime batt., nulla più che un tenue sottofondo, per poi tacere del tutto.

Moderato assai un poco lento (♩=69)

Clarinetti (En La) I, II
 Bassoni I-IV
 Cors (En Ré) I, II
 Cornets à pistons (En La) I
 Trombones I, II
 MÉPHISTOPHÉLÈS
 Violas I, II
 Alti
 Violoncelli
 Contrabbassi

Moderato assai un poco lento (♩=69)

9
 C.àp. (La)
 Tenor.
 MÉPH.
 ro - ses, De cette nuit é - clo - ses. Sur... ce lit enbaumé, Ô... mon Faust bien-aimé, Re - po -

Berlioz, *La damnation de Faust*, II, sc. 7, batt. 1-16

La scena mi pare possedere un evidente tratto ironico, derivante in particolar modo dal contrasto fra la pretesa affettuosità del testo e la pulizia

e asciuttezza dell'orchestrazione: essa è "inadatta" al testo, certamente, ma gran parte dell'effetto è dato dal fatto che tale scrittura altro non è che la parodia di molte scene operistiche di preghiera, attuata ricorrendo proprio a un'estremizzazione ironica delle risorse convenzionali del genere (le sonorità solenni degli ottoni, la voce di basso).

Non solo adatta a una ninna nanna, bensì quasi prototipo delle sonorità notturne e cullanti, tanto da far pensare a certe sonorità della scena finale del *Falstaff* verdiano e da risultare ancora oggi di immediato comprensione e accesso, è invece la sequenza successiva costituita da *Chœur de gnomes et de sylphes* e ancor più segnatamente il *Ballet des sylphes*. In questi due brani si nota l'uso disinvolto ed estremamente fantasioso delle masse strumentali e delle sfumature di colore. Quello che si constata è in effetti l'affermarsi sistematico del tipo di scrittura in cui tutti gli strumenti sono, nei limiti delle loro peculiarità tecniche, autonomizzati al massimo grado. È solo un esempio fra i tanti possibili in Berlioz e dopo di lui, di questa scrittura estremamente parcellizzata, costantemente cangiante, che vorrei definire "mobile". Proprio la mobilità mi sembra il risultato estetico estremo dell'applicazione massiccia del principio di attribuzione di una crescente responsabilità (ottenuta con un uso meno standardizzato, tale da comportare un investimento esecutivo di natura diversa e meno schematica) dell'orchestra implicitamente sostenuto da Berlioz.²⁵³ In questo modo rinnovato, in cui mi pare si possa schematizzare la scrittura orchestrale di Berlioz, si può cogliere l'ombra lunga della concezione di Reicha²⁵⁴ e della sua organizzazione dell'orchestra in masse distinte che è stata mostrata nel Cap. 2.

Un esempio lampante di questa maniera di trattare l'orchestra è riscontrabile è l'introduzione al I mov. dell'*Harold en Italie*. Qui gli archi determinano un tessuto compatto, portatore di un'idea musicale precisa e fortemente connotata. Gli interventi dei legni, di per sé, non sono altro che esposizioni del controsoggetto del fugato sviluppato dagli archi. La distinzione timbrica, in questo caso si coniuga però ad una notevole distinzione nella qualità melodica del soggetto e del controsoggetto,

²⁵³ La sezione intermedia, vero e proprio Trio, dello Scherzo *La reine Mab, ou la fée des songes* del *Roméo et Juliette* adtta soluzioni timbriche e una scrittura abbastanza vicine al *Ballet des sylphes*.

²⁵⁴Nota al trattato di R

distinzione che travalica la fisiologica necessità di riconoscibilità che i due temi devono possedere nella scrittura fugata. Il soggetto è tortuoso, incerto nel suo procedere quanto regolare nella sua articolazione in semicrome; il controsoggetto, invece, ha un carattere lamentoso, esaltato dai timbri nasali di fagotto e oboe ai quali sono affidate le prime due enunciazioni). Le unità timbriche restano sostanzialmente distinte, salvo il raddoppio all'unisono dell'oboe rispetto al violino I (bb. 9-10) e del fagotto rispetto ai bassi (bb. 7-13), che però si svolge all'unisono con gli archi in un momento in cui l'interesse musicale è distolto da nuove entrate di soggetto e controsoggetto, e dunque possiedono un risalto assai modesto. Ebbene, tale separazione rivela la sua funzione logica in breve tempo: alla b. 14 appare per la prima volta il tema caratteristico di Harold, in tonalità minore. Esso è affidato al gruppo dei legni all'unisono e in ottava, mentre gli archi gravi si dividono in due fasce, la superiore che suona in tremolo e l'inferiore che continua a scandire il movimento di semicrome su note ribattute, cromaticamente contigue.

Il colore lamentoso del controsoggetto si rivela in questo passo portatore di significato, se non addirittura esso stesso significato, in quanto connota in maniera precisa la fisionomia del protagonista. Si potrebbe affermare che significante e il significato vengono a coincidere, in questa prima esposizione del tema, la quale coincide con l'unica volta, nell'intera sinfonia, in cui lo si ascolta in tonalità minore. Il fatto non è a mio avviso una semplice bizzarria. Si ha come l'impressione che sia quasi una rappresentazione autentica dell'intimo tormentato del personaggio di Harold, l'unica rappresentazione davvero sincera e viridica del suo interno, disperato disagio esistenziale.

«Là où le cœur est bon , la douleur est saine»,²⁵⁵ dice Octave, *l'enfant du siècle* di Musset e lo stesso vale per Harold, il suo cuore è buono, il suo dolore è sano, ossia costitutivo della sua natura. Ogni altra riproposizione del tema in tonalità maggiore, si rivela dunque un camuffamento del dolore, la simulazione di una tranquillità socialmente pertinente ma esteriore. Non per nulla in uno dei momenti in cui la malinconia di Harold rimergerà più prepotentemente, ossia dopo la romanza cantata dal montanaro abruzzese

²⁵⁵Musset, Alfred de, *La Confession d'un enfant du siècle*, a cura di Claude Roy, Paris, Gallimard, 1973 («Folio classique», 476), p. 140.

alla sua amata, nel III movimento si vedrà come la scissione fra intimo e esterno si manifesti con la viola, Harold, che tenta di intonare il tema della serenata, che esce però dalla sua bocca in modo frammentato, mentre il suo io più autentico e riposto è colmo di una tristezza commossa: ecco perché è il flauto, dunque di nuovo uno strumento a fiato a intonare il tema di Harold, in remota analogia con quanto udito nell'introduzione.

I.

Harold aux Montagnes. Harold in the Mountains.
Scènes de mélancolie, de bonheur et de joie. Scenes of melancholy, happiness and joy.

Adagio. (♩ = 72.)

2 Flauti.
(Fl. II. = Fl. piccolo.)

2 Oboi.

2 Clarinetti in C (Ut).

I. II. in G (Sol).
4 Corni.
III. IV. in D (Ré).

4 Fagotti.

2 Trombe in C (Ut).

2 Cornetti in A (La).
(Cornets à pistons.)

Tromboni I e II.

Trombone III.

Timpani
in G (Sol), C (Ut).

Triangolo.

Arpa.

Viola Solo.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Violoncello e
Contrabasso.

La Harpe doit être placée près de l'Alto solo.
Die Harfe muss bei der Solo-Bratsche aufgestellt sein.
The harp must be placed close to the solo-violin.

L'exécutant doit être placé sur l'avant-scène, près du public et isolé de l'orchestre.
Der Spieler muss im Vordergrund stehen, nahe beim Publikum und isoliert vom Orchester.
The player must stand in the fore-ground, near to the public and isolated from the orchestra.

Adagio. (♩ = 76.)

The image shows a page of a musical score for the opera 'Harold aux Montagnes'. It includes staves for woodwinds (flutes, oboes, clarinets, horns, bassoons), brass (trumpets, cornets, trombones), percussion (timpani, triangle), harp, and strings (violin I, violin II, viola, cello/contrabasso). The score is in 4/4 time and marked 'Adagio'. There are performance instructions in French, German, and English regarding the placement of the harp and the solo violinist. The bottom of the page is marked 'Adagio. (♩ = 76.)'.

Ob. I. *p* (*espressivo*)

Clar. I. *mf* (*espressivo*)

Cor. in G (Sol.) I. *mf* (*espressivo*)

Fag. *mf* (*espressivo*)

Viol. *mf* (*p*)

Fl. I. *mf*

Ob. *mf*

Clar. *mf*

Cor. *mf*

Fag. (a 2.) *p*

Viol. *mf* (*p*)

Vcllo. *mf*

C.B. *mf*

1

Fl.
Ob.
Clar.
Fag.
Viol.
Vcllo e C.B.

Fl.
Ob.
Clar.
Corni.
Fag. (a 4)
Tr.
Ctu.
Tromb.
Timp.
Viol.
Viola

Baquettes d'éponge.
Schaummschlägel.
Sponge-headed drum-sticks.

cresc.

Harold en Italie, I, bb. 1-24

Ritornando all'introduzione lenta del I movimento, vorrei notare che l'interesse di questa articolazione iniziale non si limita a quanto enunciato fin qui. Se la prima apparizione della viola, ossia quella effettiva di Harold in quanto personaggio che segue il passo riportato nell'esempio precedente, appare particolarmente efficace, questo deriva dal fatto che nessuno dei due strumenti è stato fin qui udito. La viola solista e l'arpa passano dal silenzio alla centralità assoluta di colpo, dopo il gesto perentorio di una strappata dell'orchestra intera. Tutto appare calibrato e condotto con mano sicura. Sulla timbrica e sulle capacità sonore due strumenti, collocati insieme in

posizione avanzata rispetto all'orchestra, Berlioz costruisce un quadro nel quale la tinta e le dinamiche restano trattenute anche più avanti, quando tutta l'orchestra – ottoni compresi - è chiamata in causa. Ricapitolando, abbiamo una lunghissima arcata nella quale ha un ruolo determinante il gioco timbrico determinato da distinzione e equilibrio fra diverse masse di suono, considerate come unità logico-sintattiche.

5.c Raddoppi e associazioni

In ragione della particolare complessità dell'orchestrazione di Berlioz (e non solo la sua ovviamente: anche quella di autori precedenti, caratterizzata da una linearità maggiore, si rivela difficilmente affrontabile) sarebbe quantomeno insensato proporre delle schematizzazioni generali o peggio ancora delle tabelle riassuntive. Esse sono a tutti gli effetti irrealizzabili.

La situazione si presenta, generalmente, molto sfaccettata: la fantasia del compositore non si limita a contrapporre masse (archi, legni, ottoni ecc.) già fisiologicamente inequivocabilmente distinte. Se così non fosse, la qualità del tessuto orchestrale sarebbe di qualità decisamente inferiore e caratterizzato da una ripetitività e da un'uniformità notevoli. Per certi versi, questo è il tratto distintivo dell'orchestra del XVIII secolo: il problema in sé è assai relativo e la scrittura uniforme, dai tratti fortemente standardizzati può ancora oggi suscitare il più pieno interesse estetico, cosa che il permanere nel repertorio corrente degli autori barocchi e classici conferma. Il punto sta però nel capire siamo di fronte al caratteristico fenomeno dell'usura dei materiali a cui la musica va soggetta.²⁵⁶ Non possiamo tenere presente questo aspetto solo dalla nostra distaccata posizioni di ascoltatori, di fruitori della creazione artistica. Diverso è invece vedere la stessa questione dal punto di vista del creatore del primo Ottocento. Per essi la questione doveva essere diversa, e l'usura delle forme, del linguaggio armonico e dello stile orchestrale doveva porre questioni ben più pressanti. In questo senso forse proprio nei raddoppi Berlioz si dimostra particolarmente avanzato e su di essi converrà soffermarsi adesso.

²⁵⁶ Anche a questo riguardo si veda l'usura del concetto di effetto, nel paragrafo specifico presente in questo Capitolo.

La questione del raddoppio è una delle più importanti nell'arte dell'orchestrazione, perché è da essa che deriva l'essenziale equilibrio fra i vari elementi che concorrono al discorso musicale destinato a, ed espresso con mezzi orchestrali.

Azzarderei che il termine 'raddoppio' sia in realtà inadeguato, o almeno di significato troppo parziale quando si parli della musica dell'Ottocento. Forse, sebbene meno pregnante, per la musica di quel secolo, sarebbe più opportuno ricorrere al termine 'associazione'. C'è, per questo una ragione di tipo storiografico, legata sostanzialmente allo sviluppo stilistico della musica orchestrale e alla percezione estetica dell'orchestra stessa.

Semplificando la questione, che analizzata nel dettaglio richiederebbe un discorso molto lungo e complesso, si potrebbe dire che fino a quando il gruppo degli archi è stato effettivamente il cuore dell'orchestra (e questa concezione si riaffaccia ancora nel trattato di Kastner), i fiati, pur nella loro crescente individuazione e nell'assunzione di peso espressivo, si sono sempre posti e sono stati percepiti come raddoppio alla linea degli archi: la rimozione degli strumenti a fiato difficilmente mina la comprensibilità del discorso musicale. Neppure le note d'armonia, affidate fisiologicamente sempre agli ottoni e talvolta anche ai legni sono estranee a questo discorso: esse non fanno altro che riprendere le note degli accordi di volta in volta presenti. Questo è ancora vero per una sinfonia del giovane Mozart, ad esempio e questo è vero per tanti compositori dalle doti modeste nell'orchestrazione. Anche in certi passi di Haydn, anche nelle sue sinfonie più mature, si ha spesso l'impressione che l'effetto riuscito e ironico di certi passaggi affidati ai soli fiati, potesse dipendere più dall'assenza degli archi che dalle qualità timbriche degli strumenti a fiato impiegati.

Mi pare che un simile approccio permetta anche di risolvere l'evidente difficoltà che si ha nello spiegare perché il marchio d'autore di un orchestratore risulti in generale sempre palese, ossia perché, in termini spicci, l'orchestra di Beethoven "suoni" beethoveniana e quella di Schumann schumanniana. Perché, dunque, l'orchestra di Berlioz "suona" berlioziana? A questa domanda è possibile rispondere in maniera esaustiva? Probabilmente la questione non è così semplice, perché, chiunque frequenti tale orchestra, non potrà negare che esistano passaggi, scritture e

caratteristiche che accomunano la scrittura di Berlioz a quella di altri compositori. Ci sono dei passaggi, rari, che rimandano a Gluck, altri a Rossini e più in generale allo stile italiano; le affinità con Weber, poi sono evidenti. Ora, non potendo proporre una casistica sistematica delle associazioni orchestrali di Berlioz, vorrei partire proprio da questi passi che “assomigliano a...” per condensare la riflessione in uno spazio ristretto.

Il fatto stesso che l'orchestra di Berlioz possa talvolta suonare affine a quella di altri, salvo poi possedere un carattere complessivamente riconoscibile dimostra forse che il tratto principale del compositore è proprio quello della flessibilità e della varietà: nella sua suprema libertà a volte Berlioz incrocia altre traiettorie quelle sì facilmente riconoscibili perché più sistematicamente frequentate. Detta in altri termini, non ci sono passi di altri autori che suonino berlioziani, e questo si intuisce a senso comune: il secondo tema dell'ouverture dei *Francs-Juges* “suona” rossiniano o schubertiano, ma non esistono autori che invece suonino berlioziani, se non quelli successivi (e allora suonano berlioziani Liszt e Franck, ad esempio), ma solo perché noi possiamo inferire una vicinanza stilistica dalle nozioni che possediamo. Il suono di Bruckner è riconoscibile: in Berlioz sarà invece riconoscibile piuttosto un atteggiamento compositivo, che si raffina col passare del tempo e che fa la differenza fra lui e i suoi contemporanei. Come si vede l'elemento di differenza è dunque qualcosa di estremamente sfuggente, nella sua essenza, proprio perché si presenta non in quanto tratto caratteristico ma in quanto procedimento: e i procedimenti, evidentemente, si descrivono nel loro svolgimento e questo spiega la difficoltà istintiva che si ha nel tentare di dare una spiegazione. L'*abitrarietà* dell'orchestrazione che ho descritto nel primo paragrafo di questo capitolo diviene dunque davvero con Berlioz non un limite o un tratto debole ma una caratteristica costitutiva fertile che esalta e si accompagna, significativamente all'affermarsi definitivo della concezione romantica dell'arte come creazione dell'eternamente nuovo, dell'originale, del singolare. I mezzi tecnici e la percezione estetica del risultato che essi permettono sono dunque inscindibilmente connessi. Il carattere autentico di Berlioz, la sua specificità tecnica e stilistica è dunque quella di non incarnare uno stile ma una concezione; è ancora una volta l'ombra lunga di Reicha ad affacciarsi. Il fatto che Berlioz non abbia avuto né allievi né imitatori, ma solo colleghi da

lui riconosciuti affini e composizioni da lui apprezzate la dice lunga sulla natura della sua scrittura e quindi dei suoi raddoppi: inafferrabili, multiformi, inimitabili perché già percorsi e attuati. La musica di Berlioz può facilmente essere descritta secondo linee generali, ma nel dettaglio è la partitura a fornire la migliore spiegazione di sé stessa. Certamente ci sono raddoppi all'unisono di fiati su figurazioni degli archi che sono assai caratteristiche, ma in quel caso l'orchestrazione diviene inscindibile dai parametri melodici e armonici. In linea generale, la *Grande* di Schubert potrebbe essere descritta con termini adatti a qualunque pagina di Berlioz, ma il risultato non è lo stesso. Berlioz si fa dunque sempre più sfuggente mano a mano che ci si avvicina a lui e cercare di raggiungere la formula sintetica del suo stile significa vederlo farsi sfuggente e, realmente, *indicibile*. Se ne possono afferrare e descrivere i tratti esterni ma la sostanza si fa refrattaria alla esplicazione, a rischio di apparire perfino banale.

5.d «Réunion des thèmes»

Vorrei proporre a questo punto una breve riflessione su uno dei procedimenti compositivi più caratteristici di Berlioz, la *réunion des thèmes*. Essa può essere definita come la sovrapposizione, normalmente di durata circoscritta, di temi diversi la cui possibilità combinatoria non sia manifesta o intuibile al momento della loro presentazione o esposizione autonoma. Tale *réunion* di solito è spiegata dalle ragioni programmatiche del brano e nella dinamica formale complessiva ha un valore conclusivo o almeno di propulsione verso la conclusione o “liquidazione” delle ragioni drammatiche, data la sua forte pregnanza.

Il procedimento risulta interessante in questo contesto perché la sua realizzazione orchestrale è sempre istruttiva e qualitativamente raffinata, dovendo rispondere a due requisiti di pari importanza: salvaguardare il potenziale espressivo e poetico del tema; garantire un perfetto equilibrio fonico fra i due temi, in modo che nessuno dei due predomini e che essi siano, almeno potenzialmente, entrambi fruibili e distinguibili in ogni momento.

Quel che è giusto domandarsi rispetto al procedimento è se esso sia stato suggerito al compositore dalle sue notevoli qualità di orchestratore

oppure se queste si siano affinate, in questo specifico senso, per rispondere a un'esigenza di tipo drammatico e drammaturgico cogente e ineludibile. La questione non è oziosa ed è a mio avviso pensabile che questa peculiarità berlioziana abbia la sua ragion d'essere proprio nella qualità dell'orchestrazione di questo compositore. Lo sviluppo di questo metodo di progressione logico-retorica del discorso musicale berlioziano potrebbe essere stato fecondata proprio dalla capacità orchestrale di Berlioz.

L'esempio a mio avviso più sensazionale di *réunion des thèmes* si trova nella sinfonia drammatica *Roméo et Juliette*, nella scena di *Grand bal chez Capulet* quando il tema di Romeo (che avevamo prima ascoltato in una veste molto raccolta, suonato dall'oboe su un tenue ma palpitante pizzicato dei violoncelli) e quello della festa si sovrappongono con un effetto lancinante.

Larghetto espressivo. (♩ = 88.)

Fl. I.

Ob. Solo. I.

Clar.

Viol.

Vello. pizz. unis. pp

C. B. pizz. p

Berlioz, *Roméo et Juliette*, «Roméo seul»

Il tema della festa risuona più brioso che mai e ad esso si sovrappone il tema del giovane suonato stavolta dai corni (che sono la sonorità prevalente anche se l'impasto è arricchito da Trombone e fagotti che danno sostegno in basso, e da parte dei fiati che schiariscono la sonorità complessiva e le conferiscono maggiore incisività. Il passaggio dagli oboi ai corni garantisce che sia mantenuto il carattere timbrico malinconico originale, ma la potenza sonora ottenuta dai corni consente ora un accettabile equilibrio fonico nel

tutti; nessuno dei due temi prevale in modo netto e salta la distinzione fra figura principale e figura secondaria, o d'accompagnamento.

The musical score is presented in three systems. The top system includes the vocal line and the first five staves of the orchestra. The middle system contains the next five staves of the orchestra. The bottom system contains the final five staves of the orchestra. The music features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and dynamic markings such as 'poco f' and 'poco sf'.

Questo, insieme all'evidente mancanza di integrazione fra i due temi e al carattere sfogato che assume il canto di Romeo, producono un effetto sensazionale nel quale le ragioni tecniche sono trascese in un risultato espressivo rilevante che però non deve fa dimenticare la sapienza con cui è trattato il tutti orchestrale, che qui dopo una prima esposizione si carica

anche delle sonorità consistenti delle percussioni, chiamate ad aggiungere un supplemento di energia a un organico già impiegato al massimo delle sue possibilità.

È uno solo dei casi, forse il più eloquente nella sua articolazione aiuta senz'altro a comprendere e mostrare bene, una volta di più, come realmente la separazione fra portato emotivo-retorico e carattere tecnico sia sempre incerta se non travalicata in Berlioz e come senz'altro, però, la costruzione tecnica sia essenziale e di grande complessità, retta da equilibri esattissimi, dalla parvenza sostanzialmente razionale.

5.e Effetto

Parlando di Reicha, abbiamo incontrato il termine «effetto», riguardo al quale ho rinviato a un approfondimento che a questo punto della trattazione si rivela indispensabile, perché se sulla nozione di effetto si può dire di avere le idee chiare, al momento di circoscriverla, essa si fa improvvisamente più sfuggente. Credo sia giunto il momento di precisare la portata e il reale senso del concetto sotteso all'uso di questo termine. Per farlo, riandrò ad alcune fonti dell'epoca, ad autori prossimi a Berlioz e che ne condivisero dunque l'ambiente culturale.

La prima definizione su cui mi soffermerò è quella fornita da Rousseau²⁵⁷ e ripresa anche da Framéry e Ginguené e da Castil-Blaze nel suo *Dictionnaire de Musique Moderne*:

Impression agréable et forte que produit une excellente musique sur l'oreille et l'esprit des écoutants. Ainsi le seul mot *effet* signifie, en musique, un grand et bel *effet*. Et non seulement on dira d'un ouvrage qu'il fait de l'*effet* ; mais on y distinguera, sous le nom de *chose d'effet*, toutes celles où la sensation produite paraît supérieure aux moyens employés pour l'exciter. Une longue pratique peut apprendre à connaître sur le papier les choses d'*effet* ; mais il n'y a que le génie que

²⁵⁷ François-Joseph-Henry Blaze, detto Castil-Blaze (1784 - 1857), compositore, traduttore, critico e librettista ebbe con Berlioz un rapporto altalenante. Pur criticandone i risultati compositivi e le pesanti manomissioni alle opere altrui (l'adattamento del *Freischütz* in *Robin des Bois* gli pareva una colpa notevole), Berlioz riconobbe sempre a Castil-Blaze un *savoir-faire* che in altri non riscontrava. Le citazioni sono tratte dal, pp. 82-84.

les trouve. C'est le défaut des mauvais compositeurs et de tous les commençans, d'entasser parties sur parties, instrumens sur instrumens pour trouver l'*effet* qui les fuit.

Colpisce che l'esplicazione del concetto di effetto, la traduzione in termini immediati sia riferita in maniera preponderante, quasi esclusiva, al parametro orchestrale. Ma questa definizione è sufficiente a rendere la complessità della questione? Forse la risposta non può essere pienamente positiva ma sicuramente essa introduce due concetti essenziali:

uno che l'effetto è qualcosa che concerne la musica in termini prettamente musicali, ed è qualcosa di bello;

due che non necessariamente l'effetto è qualcosa di fragoroso ma anzi, più spesso, sembra implicito, è proprio nella sobrietà che sta l'effetto, ossia nel parco ricorso ad esso. Certo essa è di fatto legata al parametro dell'influenza della musica sui sensi dell'ascoltatore, ma questo fattore è determinante per comprendere quanto delle teorie illuministiche sia filtrato nel romanticismo.

Tale connessione è peraltro confermata anche nel più tardo *Dictionnaire* di Momigny e Ginguené. Il secondo, infatti, subito dopo aver citato il passo precedente di Rousseau, definisce l'effetto come

l'une des parties de la musique les plus mobiles, les plus susceptibles des vicissitudes des temps [...]. Comme il n'est rien par lui même, mais seulement par une impression faite sur les organes, il existe à differens degrés, selon que les organes ont plus ou moins de délicatesse & de culture, selon qu'ils ont été frappés plus ou moins habituellement par des émotions antérieures, & que l'exercice, on si l'on veut l'expérience de l'oreille, a resserré ou accru le cercle de ses sensations, & pour ainsi dire de ses besoins. [...] A l'opéra de Paris, il nous faut à la fois flûtes, hautbois, clarinettes, cors & bassons ; plus des timbales maudites, sans lesquelles point d'*effet* pour le plus grand nombre des oreilles, & avec lesquelles, sauf quelques marches ou quelques bruits de guerre, il ne peut y avoir de véritable sensations musicale.²⁵⁸

Ma mi preme anche riportare è l'ultimo paragrafo della voce che, oltre

²⁵⁸ Framéry – Ginguené, *Dictionnaire méthodique* cit. p. 490.

a contenere un dato storico essenziale, sembra un'apertura a prospettive che in seguito sono state effettivamente percorse:

M. Gluck y a de plus fait ajouter des *tromboni*, qui dans plusieurs morceaux d'*Alceste* firent un *effet* nouveau, terrible, tout-à-fait convenable aux objets représentés. Mais l'oreille s'y est faite ensuite ; on les employe partout à l'opéra : ils ont même passé dans d'autres orchestres, & bientôt il n'y aura plus pour nous de musique d'*effet* sans tromboni. Il n'y a pas de raison pour ne pas chercher maintenant chez des nations barbares les instruments les plus extraordinaires, pour faire un ou deux fois un *effet* surprenant, unique, qui bientôt deviendra commun.

Le parole sopra riportate sono intelligenti e rivelano risonanze con quelle di Berlioz, la cui conoscenza del *Dictionnaire* non mi è nota ma certo non difficile da ipotizzare. Più in generale, il passo dimostra, comunque, la persistenza di un ideale orchestrale ben preciso, evolutivo non in senso romantico ma in senso storicistico e classico. È in effetti spontaneo pensare, a proposito di strumenti porvenienti da paesi "barbari", al tam-tam che risuona all'inizio del *Dies irae* del *Requiem* in do minore (1816) di Cherubini.

Anche Fétis, in un'opera già vista, sembrerà stabilire una connessione privilegiata fra la veste strumentale della musica e il suo effetto di ambito emotivo e percettivo, condensandola anch'egli nel concetto di effetto:

Dans les dispositions ordinaires de l'instrumentation d'orchestre, on écrit deux parties de violon [...]. Cependant la division des violons en deux parties n'est pas absolument invariable; il se put que pour de certains effets, le compositeur ait besoin de trois, quatre, et même six parties de violons. En pareil cas [...] on indique [...]: *divisés*.²⁵⁹

E più avanti, nel capitolo ottavo dedicato al fagotto, dirà:

Les basson se divide ordinairement en deux parties [...]. Cependant rien n'empêche que dans un grand orchestre, ou les parties sont redoublées, le Compositeur ne puisse employer quatre parties de basson

²⁵⁹ FÉTIS, *Manuel de musique*, p. 39.

pour de certains effets. C'est ainsi que Méhul, dans l'ouverture d'*Adrien* a fait tenir un accord en *ré* mineur pour [par??] quatre bassons, pendant que les violons et les basses exécutent un effet de *pizzicato*.²⁶⁰

Sembra di intuire che l'impiego del *pizzicato*, in questo caso, non sia un semplice dato di fatto ma che assuma un'autentica connotazione di effetto per lo speciale rilievo che il quartetto di fagotti determina nel passo di Méhul citato.²⁶¹

C'è comunque qualcosa che mi pare caratterizzare implicitamente e in modo trasversale le definizioni sopra riportate, e cioè il fatto che l'effetto, per essere così definito debba avere una distinzione rilevante dal contesto nella quale si colloca, ovvero deve avere una sua immediata riconoscibilità. La considerazione è meno scontata di quanto potrebbe apparire perché riconoscibilità significa anche possesso di un senso. Allora diviene opportuno interrogarsi su tale riconoscibilità del senso, se essa sia cioè resa possibile da qualche forma di pregnanza extramusicale oppure se questo senso resti ancora e comunque nell'ambito prettamente musicale. In definitiva: gli effetti sono eloquenti perché *mimetici* del reale e coincidono con l'esperienza di ogni singolo ascoltatore o lo sono invece per un *tratto intrinseco*, ossia per fattori idiomatichi? La risposta non è così scontata. Avanzerei qui un'ipotesi che nel caso di Berlioz (limitando il campo avendo in mente la variabilità attribuita alla nozione di effetto da Ginguené) mi pare plausibile affermare che la risposta più probabile sia proprio la seconda. Gli effetti non sono strettamente mimetici del reale ma hanno un tratto prettamente musicale la cui comprensibilità si basa su un fattore primario: la tradizione di ascolto, il linguaggio condiviso. Questo substrato ha una duplice funzione:

²⁶⁰ FETIS, *Manuel de musique*, p. 55-56.

²⁶¹ Non mi è stato possibile reperire e consultare la partitura di questo brano. La Bibliothèque nationale de France non conserva che il Ms. del III Atto. Esiste presso la Biblioteca dell'Accademia nazionale di Santa Cecilia un'edizione tedesca (Méhul, Étienne Nicolas, *Ouverture zu den Opern "Horatius Cokles und Adrian" für grosses Orchester von Etienne Henri Mehul*, München, Josef Aibl, s.d.) che probabilmente è da riferire allo stesso titolo, ma relativamente a essa, lo spoglio del Catalogo SBN segnala solo due parti di Fagotto e non quattro.

- contiene al suo interno effetti pronti all'uso; più questi si logorano più passano nella categoria seguente, ossia quella in cui il linguaggio della tradizione

- costituisce uno sfondo sul quale effetti nuovi possono risaltare e rispetto al quale essi assumono senso.

Le convenzioni che sono in sé e per sé più forti di ogni imitazione. Non è escluso che la riconducibilità di certe figurazioni, o effetti, possa essere davvero mimetica, ma tale fatto si ricostruisce più facilmente *a posteriori* che *a priori*. Il movimento del ruscello, il gioco di onde, lo scorrere dell'acqua, sono davvero resi con elementi musicali mimetici o siamo portati a ritenerli tali a causa di un radicamento culturale della convenzione?

La questione diviene particolarmente interessante se si considera il caso di Berlioz perché, nella sovrabbondanza di effetti che egli dispiega, che è fondamentale l'elemento che gli ha guadagnato la fama di primo fra gli orchestratori, si trovano non solo *effetti consolidati e comprensibili sulla scorta della tradizione*, ma anche *effetti del tutto nuovi* che non hanno un particolare significato pregresso ma comunicano senso in maniera peculiare e inconfondibile. Inoltre, accade con Berlioz di trovarsi davanti a effetti che non sembrano aspirare in maniera evidente a qualsivoglia forma di mimetismo e questo in assonanza con le parole di Fétis citate in precedenza, che descrivono gli effetti solo in termini tecnici, e non espressivi. Certamente l'impressione è ad ogni modo che gli effetti ai quale sembra essere annesso un senso, siano in Berlioz la maggioranza.

Tra gli effetti tradizionali impiegati da Berlioz si può annoverare ad esempio il movimento di semicrome che ne *La mort d'Ophélie* costituisce l'immagine dell'acqua del torrente in cui la giovane annega.

Tra gli innumerevoli effetti, o per dirla altrimenti, fra le diverse concrezioni sonore scaturiti dalla fantasia di Berlioz, uno in particolare mi sembra degno di attenzione, per due ragioni principali: la prima è la sua ricorrenza in contesti e momenti diversi della sua produzione; la seconda è il suo interesse tanto tecnico quanto poetico. Presentare più di un esempio aiuta in questo caso a determinare meglio il senso di questo effetto perché esso, a differenza che per gli effetti desunti dalla prassi corrente e dunque di agevole e immediata comprensibilità, deve in qualche modo essere compreso;

Organetto di Barberia. A questo si può aggiungere il fatto che anche nella produzione critica sono reperibili indicazioni utili a contestualizzare meglio questo effetto. Riflettere su di esso può dunque aiutare a comprendere e a “vedere in azione” un intreccio interessante e ricco di suggestioni, specie per quel che riguarda la effettiva compenetrazione fra questione tecnica e senso poetico nell'estetica del compositore.

L'effetto al quale mi riferisco associa, in un contesto orchestrale di solito piuttosto rarefatto e necessariamente assestato su piani dinamici contenuti, piatti e grancassa.

L'effetto in questione compare in alcuni contesti circoscritti, secondo modalità degne di attenzione perché rivelano quanto la sensibilità coloristica di Berlioz obbedisse a criteri ricorrenti e precisi, come se il significato poetico e la funzione musicale (logica, sintattica, retorica – si potrebbero tentare molte definizioni, tutte probabilmente valide) di una particolare associazione timbrica rendessero preferibile e “naturale” un determinato uso di ogni figurazione.²⁶² In questo caso, a differenza che per gli effetti desunti dalla prassi corrente e dunque di agevole e immediata comprensibilità,

I casi in cui l'effetto appare sono tre:

- Il *Sanctus* della *Grande Messe des Morts (Requiem)* H75 (1837);
- *Tibi omnes* del *Te Deum* H118 (1848-1849);
- *La captive*, nella sua ultima versione, H60F (1849).

Berlioz, che tanto vituperava l'uso banale e di routine dei piatti associati alla grancassa nella scansione ritmica dei brani (cosa che accade correntemente soprattutto nei brani in tempo *allegro*, tanto nel repertorio italiano che in quello francese, basti pensare alle *ouverture* del *Guillaume Tell* di Rossini già citata nella Prima Parte o, per restare in ambito francese, di *Zampa* di Hérold), in tutti e tre i casi, impiega l'effetto in un contesto intimo, soffuso, come lieve punteggiatura, come un fremito leggero e tuttavia capace di influenzare in maniera palpabile il senso dell'intera situazione. A questa idea di luore e sfarfallio dorato (e certo un'associazione sinestesica potrebbe proporsi nella mente di alcuni, pensando all'aspetto dei piatti,

²⁶²Si ricordi la precisazione fatta nel Cap. 2 rispetto al rischio di rintracciare l'origine di certe associazioni strumentali nel repertorio conosciuto e apprezzato da Berlioz. In questo caso lo scrupolo si rivela necessariamente meno pressante perché si resta in un ambito circoscritto e interno alla produzione di Berlioz, al suo particolare mondo sonoro; alla sua sensibilità, in sostanza.

sostanzialmente immutato da allora ad oggi) è però possibile aggiungere un'ulteriore sfumatura di significato. L'effetto ritorna infatti due volte anche nella prima e nell'ultima opera di Berlioz.

Nel *Benvenuto Cellini* H76A (1834-1838) questo effetto si ascolta nella scena II,7, all'entrata di Papa Clemente VII («Le Pape ici! De la prudence!»).

Nei *Troyens* H133 (1856-1863), invece, l'effetto compare nell'Atto I, N°6, ossia la mesta pantomima di Andromaca e Astianatte. Alla fine di quella sezione, caratterizzata dalla lunga e scoperta melopea del clarinetto in la, più precisamente tra le lettere E ed F, l'atmosfera cambia e lo sfarfallio di piatti in *pp* e di gracassa, sottolinea il momento in cui Priamo impartisce la sua benedizione («*Priam se lève et bénit l'enfant*» prescrive la didascalia), gesto replicato da Ecuba subito dopo. L'entrata del Papa e la benedizione del re di Troia sono momenti per certi versi accomunabili dal punto di vista semantico, perché in entrambi si assiste al dispiegarsi della regalità, di concetti di maestà e solennità e questo sembra confermare in qualche modo, retrospettivamente, anche i tre casi visti in precedenza, determinando una vicinanza di senso sfumata ma riconoscibile, una sorta di campo espressivo che può essere definito attraverso una serie composita di riferimenti: immensità (del mare, nella *Captive* «*L'œil sur la mer profonde*», significativamente in associazione con la presenza della seconda orchestra; delle moltitudini celesti oranti nel *Te Deum*: «*omnes tibi incessabili voce proclamant*», corsivi miei), santità, stupore reverenziale, regalità. Si noterà per inciso che, in alcuni di queste situazioni quest'effetto è associato al tremolo negli archi, che, come dice lo stesso Berlioz,

simple ou double, des violons en masse, produit plusieurs excellents effets; il exprime le trouble, l'agitation, la terreur, dans les nuances du *piano*, du *mezzo forte* et du *fortissimo*, quand on le place sur une ou deux des trois cordes *Sol, Ré, La*, et qu'on ne le fait pas s'élever beaucoup au dessus du *Si bémol* du médium. Il a quelque chose d'orageux, de violent, dans le *fortissimo*, sur le médium de la chanterelle et de la 2e corde. Il devient aérien, angélique, au contraire, si on l'emploie à plusieurs parties et *pianissimo* sur les notes aigües de la chanterelle. C'est ici le cas de dire que l'usage est de diviser à l'orchestre les violons en deux bandes, mais qu'il n'y a aucune raison de ne pas les subdiviser en deux

ou en trois parties, selon le but que le compositeur se propose. [...]

Nel *Sanctus* l'impiego del registro medio delle viole divise a 4, perde ogni risvolto negativo e inquieto perché felicemente associato al suono angelico e aereo di quattro violini soli con sordina. In quel caso la funzione semantica del colore orchestrale è palese, dividendosi fra l'atmosfera disincarnata del *Sanctus* e la carnosità più terrena dell'*Osanna*. Se questo è evidente nella prima sequenza (sezioni A-B), con la seconda si ha quasi l'impressione che, da una parte, l'aggiunta dei rarefatti echi prodotti dall'accoppiata fra piatti e grancassa spinga ancora più in alto la prima sezione (A') e dall'altra che l'irrobustirsi dei raddoppi alle voci nella fuga (forniti specialmente dagli ottoni) fornisca non solo un supplemento di maestosità ma anche un incremento della carnosità a cui accennavo prima. Si determina in questo modo un'amplificazione espressiva, un'accentuazione prospettica della distanza immaginaria fra il lodato e i lodanti, fra cielo e terra, che genera una sostanziale tensione strutturale che la grande cadenza finale con ritardo D³-4-T, evidente ricorso ad uno stile osservato ed ecclesiastico, serve ad scaricare e dissolvere.

A  A'
B  B'

Tutto questo con i soli mezzi dell'orchestrazione, aggiungendo in modo attento risorse timbriche e orchestrali a ben vedere modeste, fatto questo rimarchevole, specie in relazione all'immagine stereotipa di un Berlioz sempre e comunque intento a usare procedimenti ipertrofici, quasi egli dovesse sopperire a una congenita mancanza di qualità musicali.

46

FL.

Cl. (La)

Baa

Cori

C. à P. (Si)

Tramb.

Timb.

Cymb.

G. C.

2 Harpes

CASS.

Vna

Vlla

C.-B.

un. it.

solo

arco

pizz.

ppp

sf

pp

f

p

ppoco f

(Mécabe le bénit à son tour.)

(Le Roi et la Reine reprennent place sur leur trône.)

(Asty surproue)

Che il tentativo di ricondurre il carattere poetico di questa particolare soluzione al significato di distanza, misticismo, lucre spirituale etc., come detto in precedenza, è però confermato, credo dalla prima apparizione di essa nella produzione di Berlioz. I casi esposti fin qui sono infatti propri all'ambito sinfonico corale che di questa tesi è l'oggetto dichiarato. Ma se si esce da questo ambito, per sconfinare nel dominio operistico, si incontrerà una prima versione di quest'abbinamento nel *Benvenuto Cellini*

Tornando al *Sanctus*, vorrei considerare che quando si vuole penetrare appieno l'affermazione frequentemente ripetuta sulla tendenza di Berlioz a fare dell'elemento timbrico e orchestrale un parametro costitutivo del discorso musicale, è su casi come questo che occorre soffermarsi. La struttura A-B-A'-B' costituisce un'anomalia strutturale per questo brano, almeno in relazione alla struttura del testo e alle modalità abituali della sua intonazione: essa si rivela densa di significato, ma l'origine di questo senso difficilmente può essere rintracciata in un particolare empito teologico di Berlioz, certo ben lungi dall'essere un uomo di religione, al pari di un Verdi.²⁶³ La ragione intima di questa strutturazione risiede realmente, a mio avviso, nel desiderio di produrre *attorno al testo* un'espansione retorica e atmosferica che Berlioz ottiene nei modi che ho descritto sopra. Come si vede, l'immaginazione timbrica di Berlioz deve essere stata particolarmente propensa a questa costruzione sonora se essa, in maniera pressoché identica ritorna anche nel *Tibi omnes* del *Te Deum*, nel quale un'intonazione siffatta risulta, probabilmente meno 'strana'.

Questa riflessione sull'effetto in Berlioz, mi pare possa portare anche al superamento di un problema spinoso, ossia quello del

l'opera e la sinfonia assumono lo stesso linguaggio, Berlioz crea effetti nel campo sinfonico che ha la stessa immediata evidenza di quelli del campo operistico: il reimpiego dello stesso effetto fra il *Benvenuto Cellini*, *La Captive*, il *Sanctus* del drammatico *Requiem* e *Les Troyens* dice chiaramente che l'osmosi è completa e che la connessione non consiste nel passaggio di un effetto nato nell'opera al discorso sinfonico o viceversa; la questione della progenitura di un effetto, nel senso di rintracciare dove essa sia stata impiegata o dove Berlioz l'abbia presa o quanto sia stata imitata dopo Berlioz, diviene effettivamente secondaria, forse addirittura oziosa; piuttosto, si tratta di un'analogia di ordine più astratto e superiore. Esattamente quello che Reicha sembra aver insegnato.

5.f La questione degli autoimprestiti

La questione degli autoimprestiti in Berlioz è stata sviluppata

²⁶³ Cfr. *ad vocem* 'Religion' in *Dictionnaire Berlioz*.

compiutamente solo in tempi complessivamente recenti. La riscoperta della *Messe solennelle*, nel 1991, è stata particolarmente importante, perché ha rivelato la formulazione originaria di molte idee musicali rilevanti del Berlioz successivo, anche quello dei capolavori: il tema della *Scène aux champs* della *fantastique* è la versione riadattata (sostituendo due Fl. ai due Cl.) e trasposta mezzo tono in alto (da Mi Maggiore a Fa Maggiore) del *Gratias* della *Messe*, la *Marche au supplice* proviene dall'opera incompiuta dei *Francs-Juges*, la cui *ouverture* è peraltro da sempre autonomo brano da concerto.

Gli autoimprestiti di Berlioz sono di varia entità, e sarebbe troppo lungo fornirne adesso l'elenco esaustivo e trattarli sistematicamente:²⁶⁴ qui si potrà schematizzare il fenomeno nei suoi tratti essenziali, segnalando i principali aspetti del problema. temi ripresi senza modifiche o modificati, trasferimento di porzioni di brani con adattamenti di maggiore o minore consistenza, reimpiego di brani interi con adattamenti di qualche natura. A quest'ultima categoria appartengono ad esempio le *Huit scènes de Faust*, rimaneggiate ma perfettamente riconoscibili ne *La Damnation de Faust* o anche il caso sul quale vorrei soffermarmi.

In certi casi questi passi restano complessivamente invariati, e vengono trapiantati in opere diverse questo dimostra che le scelte fatte in gioventù, anche in lavori non ritenuti da Berlioz più validi nel loro complesso

Ma ci sono anche casi in cui il trasferimento di passi e sezioni in nuovi contesti si accompagna a modifiche di qualche tipo a livello di orchestrazione. Oltre al mutamento di contesto, pare che proprio nella modifica dell'aspetto orchestrale Berlioz individuasse il tratto più marcante del suo ripensamento.

Ho parlato poco sopra di 'formulazione originaria': la scelta di termini non è casuale perché, ragionando di orchestrazione, questo aspetto è di enorme interesse. Se infatti ci si è interessati molto al senso del

²⁶⁴ Una trattazione ampia della questione si trova in Macdonald, Hugh, *Berlioz's Self-Borrowings*, «Proceedings of the Royal Musical Association» XCII (1965-1966), pp. 27-44. Si veda anche il quadro riassuntivo disponibile all'indirizzo <http://www.hberlioz.com/Works/borrowingsf.htm>, dove si trovano riuniti i casi certi e presunti di adattamento in una tabella sintetica, e Visentini, Olga, *Berlioz e il suo tempo*, Lucca, LIM, 2010, pp. 114-118.

trasferimento di porzioni in contesti diversi e ai mutamenti di significato che questo disinvolto procedimento (che nulla ha da invidiare a certe autocitazioni caratteristiche della prassi operistica italiana²⁶⁵) ingenera, molto meno ci si è occupati dell'aspetto meramente tecnico di questi trasferimenti ad altro contesto di passi o brani precedentemente e diversamente concepiti. Il fatto rilevante sta invece nel fatto che questa riflessione mi pare tanto più necessaria quanto più si voglia accertare su basi solide l'eventuale legittimità ed entità di un discorso evolutivo in merito alla tecnica di orchestrazione berlioziana. In altri termini, ci si deve chiedere come e in cosa cambi l'orchestrazione di questi passi.

Due esempi, fra quelli segnalati come modifiche di un certo peso dell'orchestrazione mi paiono degni di nota: mi riferisco alla *Méditation* («Grand Pharaons») della cantata per il Prix de Rome del 1829 *La mort de Cléopâtre* divenuta tre anni dopo il *Choeur d'ombres* del *Lélio*, e il *Resurrexit* della *Messe giovanile*, trapiantato per ben due volte nella *Grande messe des morts* prima e nel *Te Deum* poi. Mi soffermerò solo sul primo caso, essendo stato l'altro qua e là evoca durante la dissertazione.

Nell'*Invocation* della cantata giovanile,²⁶⁶ la voce della regina, soprano o mezzosoprano, è accompagnata da un'orchestrazione cupa e statica nella quale la fanno da padroni gli strumenti gravi (sia i fiati, sia gli archi gravi che eseguono in *pizzicato* il caratteristico ritmo che percorre quasi interamente il brano). I V.ni montano invece la sordina e ad essi sono affidate le note dell'armonia e il raddoppio della linea del canto. Il loro suono, sia per la funzione svolta sia per le sue caratteristiche foniche risulta dunque in secondo piano, poco più che percettibile rispetto alle altre voci dell'orchestra, ma contribuisce in maniera efficace a determinare la tinta complessiva del brano, in qualche modo sfumando i contorni e “sporcando” le tinte asciutte dei fiati e dell'ostinato ritmico degli archi pizzicati.

²⁶⁵ Nell'opera italiana le autocitazioni sono da inquadrare in un contesto produttivo che della caducità e breve vita del prodotto artistico è connaturata; il sinfonismo, invece, per il suo approccio estetico, si pone eminentemente come creazione “d'autore” e destinata pertanto, almeno idealmente, a stabilizzarsi in un repertorio di “opere d'arte assolute”, non effimere come quelle teatrali. Il fatto è curioso perché, in realtà anche l'opera italiana inizia timidamente a divenire “di repertorio” proprio in questi anni.

²⁶⁶ Per una considerazione complessiva sul lavoro cfr. Fertoni, Cesare, *Appunti per una lettura di Cléopâtre (1829) di Hector Berlioz*, «LANX» VII (2010), pp. 261-281.

Tre anni dopo Berlioz recuperò il brano e ne fece un coro d'ombre nel *Retour à la vie*. La parte vocale questa volta è affidata a un coro misto che, in modo originale, canta esclusivamente all'unisono e all'ottava, come recita il narratore nella sezione di melologo corrispondente alle prime battute del brano. Il brano è sostanzialmente immutato e perfettamente riconoscibile. Quello che si coglie in maniera evidente è però la diversa scrittura dei V.ni. In luogo del suono continuo della cantata d'origine, questa volta i violini, rispondendosi antifonalmente increspano la superficie sonora della massa del coro. Il senso di questo intervento mi pare stia tutto nella necessità di bilanciare il suono fattosi più pesante del coro unisono rispetto alla voce solista. Il piccolo tocco di colore, il fremito che appena increspa la superficie dell'orchestra sarà dunque un espediente per dare maggiore respiro alla scrittura nel suo complesso ed evitare un pericoloso effetto di morchiosità fatale per il brano che si presenta ancorato ad armonie che prepotentemente sottolineano il loro essere minori e una omogeneità della condotta ritmica suggestiva ma da stemperare. Che poi questo piccolo tocco aggiunga anche una connotazione poetica in più al discorso è un punto diverso, che forse nella sua evidenza non abbisogna neppure di essere argomentato: il leggero sfarfallio, quasi un lieve fuoco di Sant'Elmo, non può che risultare pertinente al nuovo contesto del *Lélio*, fatto di corruciate riflessioni e sincera introspezione. Il brano certo perde la centralità strutturale che possiede nella cantata, della quale è «il culmine e insieme il centro emozionale e tragico»,²⁶⁷ ma acquista allo stesso tempo un più marcato carattere comunicativo, una maggiore estroversione retorica che compensa tale perdita di centralità e gli effetti di una migrazione comunque non indolore.

²⁶⁷ Fertonani, Cesare, *Appunti per una lettura di Cléopâtre* cit., p. 276.

Capitolo 6

Alcune considerazioni

6.a Come il suono articola la forma

Un aspetto essenziale dello stile di Berlioz, sottolineato da tutti gli autori che si sono occupati delle questioni sia generali sia specificamente formali, è la spiccata predilezione del compositore per la ripetizione non letterale, ovverosia la sua insofferenza per la ripetizione letterale. Questo principio, valido nel repertorio tonale non solo precedente, ma spesso anche per quello successivo a Berlioz, ha la sua particolare evidenza nella forma sonata, dove la sezione di ripresa si caratterizza, appunto, per la ripresa, la ripetizione testuale della sezione di sviluppo, modificando solo la sequenza armonica. Se nello stile classico, haydniano e mozartiano, essa obbedisce in maniera pressoché univoca a un principio di tensione tonale che in Schubert essa assume una fisionomia talvolta diversa pur mantenendo i suoi tratti generali.

In ogni caso, l'osservazione del repertorio dimostra che, con una tendenza pressoché totalizzante, il trattamento della ripresa implica un mantenimento, ossia replica dei parametri orchestrali sono mantenuti invariati, fatta salva – in certi casi – la necessità di trasportare all'ottava inferiore o superiore sezioni che, nella nuova tonalità, ossia quella di impianto. È per questo che risalta il caso della *Quinta* di Beethoven, nella quale il motto che apre la seconda sezione tematica si trova affidato nelle due sezioni a strumenti diversi (corno nell'Esposizione e fagotto nella Ripresa), nonostante in quel caso la variazione non dipenda che dall'impossibilità del corno naturale di eseguire il motivo nella tonalità di Do Maggiore.

Il problema ampiamente dibattuto da Schumann in poi e compiutamente riconsiderato da Maurizio Gianì alla luce di una attenta lettura del testo di Schumann,²⁶⁸ della struttura formale del primo

²⁶⁸Schumann, Robert, *Una sinfonia di H. Berlioz*, in *Scritti critici*, pref. di Piero Rattalino, a cura di Antonietta Cerocchi Pozzi, trad. it. di Gabrio Taglietti, Milano, Ricordi-

movimento della *Symphonie fantastique* la dice lunga sulle difficoltà che la costruzione Berlioziana pone. Non sarà scorretto in realtà leggere quella pagina più che sulla scorta di modelli tradizionali (ma non per Berlioz, al quale “basta” della struttura sonatistica di fatto solo l’esposizione) secondo l’ottica che Bartoli applica alle ouvertures, indipendentemente dalla divergenza di certi dettagli strutturali di tipo secondario: lo spostamento in avanti del peso espressivo del discorso.²⁶⁹ Personalmente faccio fatica ad impiegare l’aggettivo “drammatico” per questo tipo di procedimenti, anche se l’aggettivo rende efficacemente il concetto, e preferisco leggere tutto come se si tratti di dispositivi innanzitutto sonori, strutturati in termini puramente e schiettamente musicali, che possiedono una loro efficacia che può rivelarsi anche drammaturgicamente efficace ma che non necessariamente può e deve essere spiegata in questi termini (e a questo riguardo si veda più avanti la mia considerazione su di una struttura eminentemente a-drammatica, retta però dal medesimo principio di spostamento del baricentro strutturale in avanti, ma una volta tanto di tipo depressivo e non accumulativo).

Sulla *fantastique* tornerò più avanti in questa dissertazione, per considerazioni più dettagliate.

Anche certe logiche di accumulo e catastrofi foniche costituiscono dei procedimenti di articolazione formale, stante la sostanziale autonomia dell’istinto berlioziano rispetto ai modelli costituiti. Per affrontare invece la questione di procedimenti strutturali diversi, vorrei suggerire adesso la lettura parallela (da effettuarsi necessariamente sulla partitura delle opere, stante l’impossibilità di presentare le ampie sezioni in forma di esempio) di tre brani, il *Serment* del *Roméo et Juliette*, il *Judex crederis* del *Te Deum* e il *Lacrimosa* della *Grande Messe des Morts*. Tutti e tre i brani presentano una struttura analoga che si realizza intorno alla riproposizione, analoga alla struttura del rondò, di una sezione iniziale. In questi brani, caratterizzati da organici consistenti e quindi capaci di liberare masse foniche consistenti si

Unicopli, 1991, 2 voll., («Le sfere. Collana di studi musicali», 17), I, pp. 211-234; Giani, Maurizio, «Un discorso libero da ogni costrizione». *Strategie analitiche e letterarie nel saggio di Schumann sulla Sinfonia fantastica*, in *Schumann e i suoi rapporti con lo spazio letterario. Atti del convegno di studio (L’Aquila, 8-9 novembre 2006)*, a cura di Arnaldo Morelli, Lucca, LIM, 2007, pp. 67-107.

²⁶⁹ *Les Overtures ou la dramatisation du style symphonique*, in *Berlioz*, a cura di Christian Wasselin e Pierre-René Serna, Paris, L’Herne, 2003 («Les Cahiers de l’Herne», 77), pp. 96-114.

assiste, ad ogni ripetizione ad un incremento della potenza fonica, realizzato attraverso la progressiva addizione di strumenti al tutti orchestrale. L'effetto, già di suo dirompente è rinforzata dal fatto che gli episodi che intervallano questi momenti di grande matericità fonica, si presentano sempre con un aspetto contentuto, se non rarefatto (cosa particolarmente evidente nel Lacrimosa della *Grande Messe des Morts*). Anche in questi casi come in tutti gli altri di strutture più o meno riconducibili a una concezione, o almeno a una battuta iniziale di stampo sonatistico si nota come Berlioz sposti verso la fine il punto di fuoco e l'acme di sezioni ampie.

Un caso interessante di costruzione su più piccola scala realizzato invece in maniera negativa, cioè depressiva, viene da una orchestrazione di Berlioz nota ma non molto appariscente. Una dimostrazione di come il ruolo dell'orchestrazione possa essere pleonastico rispetto ad altri parametri può essere rintracciato anche in un brano di carattere strofico come l'*Hymne des Marseillais* H 51a, *La Marseillaise* di Rouget de Lisle, di cui Berlioz predispose, come noto, la trascrizione, ancora oggi di uso corrente come versione ufficiale dell'inno nazionale della Repubblica francese, sebbene talvolta presentata in versione ridotta, ossia con la soppressione di alcune strofe.²⁷⁰ In questo caso, come per l'*Invitation à la Valse* di Weber, non sarebbe possibile parlare di composizione di Berlioz: si tratta di un vero e proprio arrangiamento, interessante proprio per la sua dichiarata assenza di originalità. Il contributo di Berlioz è perciò da ricercare nello specifico ambito dell'orchestrazione.

La versione di Berlioz presenta tutti i caratteri semplici e diretti dell'originale versione strofica; piccoli dettagli sono elaborati e modificati, ma non tanto da snaturare il senso e la facilità esecutiva dell'inno. Curioso è in ogni caso il modo in cui la struttura strofica viene plasmata.

A parte modifiche di natura non sostanziale, come l'inserzione di piccole parti interne e il raddoppio del ritornello, con la piccola modifica al testo resa necessaria dalla nuova struttura antifonica,²⁷¹ la musica è

²⁷⁰ Per un riferimento a questo aspetto e alla storia dell'inno, cfr. ROBERT, FRÉDÉRIC, *La Marseillaise*. Paris, Imprimerie nationale, 1989. Per un'informazione invece meno accurata ma più immediata e di facile accesso cfr. invece <http://www.elysee.fr/assets/pdf/la-marseillaise-de-rouget-de-lisle.pdf>.

²⁷¹ («Aux armes, citoyens. | Formez vos bataillons. | Marchez, marchez ! | Qu'un sang impur, | abreuve nos sillons») la prima volta diviene «Aux armes, citoyens. | Formons

perfettamente riconoscibile e la linea melodica inalterata.

Delle sei strofe,²⁷² le prime quattro strofe sono ripetute in forma identica. La quinta strofa, invece, assume tinte completamente diverse: la melodia è stavolta sorretta da un semplice e morbido accompagnamento degli archi; la riduzione dello spessore fonico è consistente, il tempo è addirittura rallentato. Con una incandescente impennata, Berlioz ripristina la tinta consueta del ritornello, ancora una volta esposto in modo antifonale dalle risorse orchestrali impiegate al completo. L'effetto è ribadito dalla sesta e ultima strofa, in forma ancor più netta: stavolta la melodia depone ogni vestigio di ferezza e animosità e viene intonata da un coro di voci virili a quattro parti. Le dinamiche contenute, il colore improvvisamente fatto sobrio e la purezza della scrittura corale, conferiscono a questo momento un carattere accorato, ancora una volta messo da parte dal ritorno del consueto clima del ritornello.

Mi sembra possibile ipotizzare che Berlioz adottò tale soluzione perché consapevole del rischio di tedio che l'intonazione del tutto identica delle sette strofe avrebbe potuto generare (si consideri che nelle esecuzioni standard il brano dura tra gli otto e i nove minuti). Davanti a un compito certamente dettato da un forte impegno politico e prima ancora civile (si ricordi l'episodio in cui lui la fa cantare nella *galérie Vivienne*), Berlioz non dimenticò tuttavia di predisporre una trascrizione che fosse anche musicalmente convincente ed efficace.

Schubert, per esempio nel Lied che apre *Die Schöne Müllerin*, ottenne un effetto analogo intonando al maggiore la penultima strofa. Una logica analoga si trova nelle serie di variazioni del periodo classico dove di solito l'effetto forte, costituito per esempio dalla variazione in minore, spesso seguita da una variazione in maggiore ma in tempo lento, etc., è nettamente spostata in avanti. In questo caso Berlioz è limitato, non gli sono consentite iniziative simili, perché non è il compositore e si trova legato a una melodia realmente intoccabile, data la sua funzione. Non gli resta che l'aspetto coloristico per agire, ed è qui che si concentra.

Il cambio nella scrittura polifonica non presupporrebbe, di suo, un cambio di

nos bataillons. | Marchons, marchons ! [...]»).

²⁷² L'attuale settima strofa dell'inno fu scritta in un momento successivo da un autore ignoto. Berlioz non la prese in considerazione.

colore orchestrale, ma esso avviene. Il colore orchestrale è dunque pleonastico a un cambiamento di clima già avvenuto, ma in questo caso il contributo è determinante, ai fini della resa complessiva.

Rispetto al decorso delle prime quattro strofe, la quinta si pone come piccolo shock; la sesta, sopprimendo completamente l'orchestra e le voci femminili del coro, produce uno shock ancora più forte, come necessario. Dal punto di vista dell'intonazione dell'orchestrazione, il brano subisce un complessivo decremento: questo si traduce però in un evidente incremento di tensione emotiva.

Se si considerano gli elementi generali della scrittura analizzati, si noterà come essi risultino pertinenti anche a strutture che sono rette da una logica musicale di tipo estensivo, siano narrative, sonatistiche o altro, non è qui rilevante. Pare in effetti che la molte volte citata coazione a non ripetere di Berlioz, a variare uno o più fattori, si applichi non tanto a uno specifico tipo di concezione musicale che ordina il discorso quanto alle dimensioni temporali del brano stesso. Sembrerebbe affiorare una preoccupazione eminentemente pragmatica: assicurare al discorso la varietà sul medio breve raggio, evitando la noia che il permanere troppo prolungato di determinate situazioni musicali (e orchestrali e timbriche) potrebbe indurre e simultaneamente costruire una tensione strutturale accettabile efficace e convincente, capace di suscitare attenzione in maniera anche inconsapevole per lo spettatore; Su questo punto tornerò più ampiamente nelle conclusioni di questa dissertazione.

6.b. Come il suono organizza il tempo

La relazione fra suono e tempo è probabilmente la meno intuitiva tra quelle proposte, e forse anche la più incerta, eppure mi pare che un discorso organico su Berlioz non possa tralasciarla.

Per affrontarla, mi soffermerò su due composizioni diverse per peso espressivo e natura, accomunate comunque dall'essere entrambe composizioni vocali e orchestrazioni di brani di origine pianistica. La prima delle composizioni è *La mort d'Ophélie* H92B, ballata su testo di Legouvé scritta da Berlioz nel maggio 1842 per pianoforte e voce (soprano o tenore, H92A secondo il catalogo Holomann), orchestrata per coro femminile e

piccola orchestra per i concerti londinesi del luglio 1848 e infine divenuta il secondo numero dei *Tristia*.²⁷³ La seconda composizione, nota soprattutto per il favore accordatole dai cantanti, specie in passato, è *Plaisir d'amour*, orchestrazione dell'omonimo brano di Jean-Paul-Égide Martini.

Nella *Mort d'Ophélie* un elemento colpisce in maniera particolare, ed è una peculiarità nell'impiego del coro femminile (che riproduce con varianti minime, legate principalmente alla disponibilità di due parti distinte di Soprano e Contralto la parte della voce solista della versione originale): a questo è affidata, oltre all'intonazione del testo propriamente detto anche la vocalizzazione, sull'esclamazione «Ah!», di una melodia il cui incipit è caratterizzato da un lamentoso intervallo di seconda minore.

Tale melodia circola tra voci e orchestra, talvolta affidata all'una talvolta alle altre, molto più occasionalmente all'unisono. Esiste una ragione particolare per questo trattamento? Mi pare di ravvisarne una, che si lega all'origine del testo.

Quel che Ernest Legouvé predispose per l'amico Hector, infatti, altro non era che un libero adattamento del racconto dell'annegamento di Ofelia che Gertrude fa a Laerte nell'Atto IV, sc. 7 dell'*Amleto*, come noto tragedia feticcio di Berlioz, dato che nel 1827 gli aveva fruttato l'innamoramento per Harriet Smithson, per Shakespeare e l'involontario, futuro stimolo alla composizione della *Symphonie fantastique*.

Auprès d'un torrent, Ophélie
Cueillait tout en suivant le bord,
Dans sa douce et tendre folie,
Des pervenches, des boutons d'or,
Des iris aux couleurs d'opale,
Et de ces fleurs d'un rose pâle,
Qu'on appelle des doigts de mort.

Puis élevant sur ses mains blanches
Les riants trésors du matin,
Elle les suspendait aux branches,

²⁷³ Il brano non venne eseguito da Berlioz né in occasione dei concerti londinesi né in seguito; addirittura, non fu mai eseguito vivente il compositore. Cfr. la 'voce' di Anne Widén *Mort d'Ophélie, La (ballade)* in *DB*, p. 359-360.

Aux branches d'un saule voisin;
Mais, trop faible, le rameau plie,
Se brise, et la pauvre Ophélie
Tombe, sa guirlande à la main.

Quelques instants, sa robe enflée
La tint encor sur le courant,
Et comme une voile gonflée,
Elle flottait toujours, chantant,
Chantant quelque vieille ballade,
Chantant ainsi qu'une naïade
Née au milieu de ce torrent.

Mais cette étrange mélodie
Passa rapide comme un son;
Par les flots la robe alourdie
Bientôt dans l'abîme profond;
Entraîna la pauvre insensée,
Laisant à peine commencée
Sa mélodieuse chanson.

Il coro dunque rappresenta la voce narrante di Gertrude; in orchestra, il movimento di semicrome è una immediata raffigurazione del torrente, dell'acqua che scorre. La melodia in questione ha invece un'altra natura, e deve possedere un rilievo particolare, come si è portati a credere dal fatto che, se non sempre è affidata alla sola orchestra, è sempre essa che risuona quando il canto tace e l'orchestra rimane del tutto scoperta.



es. 6., Berlioz, *La mort d'Ophélie*, tema vocalizzato, bb. 26-30

L'orchestra utilizzata nel brano è estremamente ridotta,²⁷⁴ in uno spirito di autentica economia di mezzi: tutto quello che avviene è di grana

²⁷⁴ Essa comprende 2 Fl., C.i, 2 Cl., 3 Cor., Archi.

estremante sottile, e va misurato e apprezzato in rapporto a questo tono concentrato. Un certo rilievo nel colore complessivo dell'orchestra sembrano assumere, in maniera progressivamente crescente, i Cl. e il C.i. I Fl. sono principalmente chiamati a una funzione di raddoppio e conferiscono la necessaria luminosità a una tinta di suo molto uniforme e dal carattere velato, soprattutto per l'impiego permanente della *sordina* degli Archi e per l'ombreggiatura che sembrano fornire i Cor. Per comprendere meglio le scelte di Berlioz, val la pena di riportare qui la definizione delle qualità di alcuni di questi strumenti che si trova nel *Grand Traité*:

Les *sourdines* sont des petites machines en bois qu'on place sur le chevalet des instruments à archet pour affaiblir leur sonorité, et qui leur donnent en même temps un accent triste, mystérieux et doux.²⁷⁵

La clarinette est peu propre à l'idylle; c'est un instrument *épique* comme les cors, les trompettes et les trombones. Sa voix est celle de l'héroïque amour [...]. Ce beau soprano instrumental, si retentissant, si riche d'accents pénétrants quand on l'emploie par masses, gagne dans le *solo* en délicatesse, en nuances fugitives, en affectuosités mystérieuses ce qu'il perde en force et puissants éclats. Rien de virginal, rien de pur comme le coloris donné à certaines mélodies par le timbre d'une clarinette jouée dans le *médium* par un virtuose habile.²⁷⁶

C'est une voix [quella del C.i.] mélancolique, rêveuse, assez noble, dont la sonorité a quelque chose d'effacé, de *lointain*, qui la rend supérieure à toute autre quand il s'agit d'émouvoir en faisant renaître les images et les sentiments du passé, quand le compositeur veut faire vibrer la corde secrète des tendres souvenirs.²⁷⁷

Misteriosa dolcezza, lontananza, ricordi, sentimenti del passato, tristezza: accumulando i concetti che Berlioz individua in questi strumenti, si è già descritto il senso non solo e non tanto della sua realizzazione orchestrale, ma piuttosto quelli del testo, ossia il contenuto poetico della ballata. In considerazione di questo, mi pare di poter allora interpretare il

²⁷⁵ GT, p. 34.

²⁷⁶ GT, p. 204.

²⁷⁷ GT, p. 178.

senso della melodia. Come detto in precedenza, essa gode di una duplice espressione, strumentale da una parte e vocale dall'altra; lasciando al coro il compito di dar voce alla regina Gertrude (le cui dinamiche emotive sono rese dalla scrittura ora omoritmica, ora più articolata), nelle intonazioni solo orchestrali della melodia si potrà allora leggere la voce di Ofelia: esse sono la voce di Ofelia che risuona ancora nella memoria di Gertrude, la quale a tratti si abbandona al ricordo, a tratti tenta di *ridire* il canto vocalizzato Ofelia, di accordare la sua voce esteriore e presente (il coro) al ricordo interiore e retrospettivo (orchestra). Lo sdoppiamento dei piani temporali diviene evidente, in questa ballata che parla di «quelque vieille ballade». Berlioz spinge l'ascoltatore in un uno spazio ambiguo, che è sia presente sia passato, costringendolo allo stesso tempo ad essere dentro e fuori dei pensieri della regina che narra la morte di Ofelia. Questo conferisce al racconto di Gertrude una densità emotiva e una complessità estreme che la versione originale per pianoforte, con la sua uniformità timbrica, non sembra raggiungere.

Quanto di questo arrivi immediatamente all'ascoltatore medio, dietro l'apparente semplicità, è difficile da dire: se una certa dimestichezza con la musica berlioziana può suggerire questa interpretazione, resta il fatto che la compiutezza e suggestione timbriche del brano sono innegabili e ne costituiscono l'interesse principale. Il posto d'onore che ha come uno dei tre pannelli riuniti nei *Tristia* H 119,, dimostra quanto l'autore lo pregiasse. *La mort d'Ophélie*, in definitiva, non comunica solo sé stessa, ma parla di Berlioz e del suo rapporto col testo e il pensiero di Gertrude verso Ofelia racchiude e stilizza quello del compositore con la *poor Ophelia* che tanto importante era (stata) nella sua vita.

Anche *Plaisir d'amour* H 134, brano della produzione tarda, si presenta come una delicata miniatura, per le ridotte dimensioni e per la modestia dei mezzi impiegati.²⁷⁸ Si tratta dell'orchestrazione di un brano di Jean-Paul-Egide Martini,²⁷⁹ la *Romance du Chevrier dans Célestine, Nouvelle de Mr. Le Ch.r de Florian*.²⁸⁰ Berlioz la realizzò prima dell'aprile 1859 e fu eseguita per la

²⁷⁸ Essa comprende 2 Fl., 2 Cl., 2 Cor., Archi.

²⁷⁹ Nato Schwarzenborff, 1741-1816.

²⁸⁰ Jean-Paul-Egide Martini, *Romance du Chevrier dans Célestine, Nouvelle de Mr. Le Ch.r de Florian*, in *Airs du Droit du seigneur et trois romances nouvelles avec accompagnement de harpe ou forté piano*, Paris, M.lle Castagnery, 1785.

prima volta il 23 aprile di quell'anno dal tenore Charles-Amable Battaille (1822–72) sotto la direzione del compositore stesso, all'Opéra-Comique di Parigi.²⁸¹ Il testo è tratto dalla *Célestine* di Florian, fatto importante sul quale ritornerò a breve. Si tratta, anche in questo caso, di un brano interessante per il dialogo stabilito da Berlioz con l'autore primario della romanza, al quale farò riferimento in seguito.

Plaisir d'amour ne dure qu'un moment;
Chagrin d'amour dure toute la vie.
J'ai tout quitté pour l'ingrate Sylvie :
Elle me quitte, et prend un autre amant.
Plaisir d'amour ne dure qu'un moment ;
Chagrin d'amour dure toute la vie.

Tant que cette eau coulera doucement
Vers le ruisseau qui borde la prairie,
Je t'aimerai, me répétait Sylvie :
L'eau coule encore, elle a changé pourtant.
Plaisir d'amour ne dure qu'un moment ;
Chagrin d'amour dure toute la vie.²⁸²

La struttura del brano, facilmente deducibile già a partire dal testo, è schematizzabile nella maniera seguente x A x B A C A x dove:

x rappresenta il motto strumentale iniziale, ripreso dopo la prima enunciazione del *refrain* e in conclusione;

A rappresenta il *refrain* (due versi: «Plaisir d'amour...»);

B rappresenta una sezione in tonalità maggiore (due versi: «J'ai tout quitté...»);

C rappresenta una sezione in tonalità minore (quattro versi: «Tant que cette eau...»).

Anche se le porzioni di testo intonate sono di lunghezza diversa, il risultato è una limpida struttura di rondò con inserzione di una breve frase

²⁸¹ Cfr. l'introduzione di Ian Rumbold a *NBE XXIIb*, p. XV (=p.XXIII in francese).

²⁸² Il testo della romanza è tratto da: Florian, Jean-Pierre Claris de, *Célestine. Nouvelle espagnole*, in *Œuvres de Florian. Nouvelles*, Paris, Ant. Aug. Renouard, 1820, pp.69-94: 79-80 (<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k64716400>).

strumentale.

Gli interventi di Berlioz non alterano la fisionomia originaria del brano: la struttura è lasciata intatta, mentre sono operati degli interventi di altra natura che danno al semplice brano, una complessità che non contrasta minimamente con il carattere di bomboniera dell'originale ma la arricchiscono di una malinconia assolutamente romantica. L'orchestrazione è caratterizzata da un certo gusto "antiquario", evidente soprattutto nel motto strumentale "x": qui il tessuto musicale principale è fornito dagli Archin cui si aggiunge il raddoppio all'8^{va} alta della parte dei V.ni I affidato al Fl. I, che contribuisce in misura non trascurabile a un sapore settecentesco del motto coerente con lo linguaggio dell'epoca di composizione del brano originale. Se l'orchestrazione si limitasse a questo, però, il lavoro si lascerebbe apprezzare tutt'al più per il suo calligrafismo. In realtà, la sobrietà apparente nasconde in realtà una notevole finezza e una ricchezza di dettagli strabiliante in rapporto alle piccole dimensioni del lavoro in cui è dispiegata: la qualità dell'orchestratore si rivela appieno (e una volta di più, parlare di strumentazione solo perché si tratta di un brano originariamente concepito per altro strumento, sembra davvero riduttivo).

Per comprendere appieno la ricchezza della scrittura orchestrale, occorre però soffermarsi prima sul testo poetico. In esso sono presenti tre diversi piani temporali, collocati in ordine retrogrado:

- il primo è quello della riflessione (moraleggiante, pseudo-filosofica) che segue all'abbandono da parte dell'«ingrate Sylvie» e che è svolta nel preciso momento della lettura, ossia è idealmente contemporanea alla fruizione del testo («Plaisir d'amour...»);

- il secondo piano temporale è più arretrato, e coincide col momento dell'abbandono («J'ai tout quitté...»);

- il terzo piano è invece quello in cui si colloca il discorso diretto, ed è quindi ancor più arretrato e coincidente direttamente con gli esordi della relazione adesso finita e alle promesse di amore eterno rivolte dalla giovane al capraio («Tant que cete eau...»).

Per rendere tale molteplicità di piani, Berlioz ricorre ad un insieme di espedienti assai semplici ma ben calibrati:

- innanzitutto articola le sezioni di *refrain* e gli episodi B e C con campiture di colore essenziali: in A sono gli archi a eseguire il moto di

accompagnamento in sestine di semicrome, mentre i fiati intervengono con piccoli tocchi; in B e in C (ossia nelle zone di regressione temporale), la scrittura si inverte e la figurazione di semicrome è affidata ai Legni, mentre gli archi intervengono parcamente: in particolare V.le e Vc. eseguono in C una figurazione serpeggiante mentre i violini trillano tutte le note, così da creare un lieve tappeto di suono tremolante che rende coloristicamente l'immagine del ruscello e dell'acqua che scivola verso di esso;

- ma soprattutto, e questa è la cosa più fine, Berlioz fa tacere il Cor. nelle sezioni x e A (onde dargli maggiore risalto in seguito), e lo fa suonare in ottava con Fl. e Cl. con spunti imitativi non rigorosi rispetto alla voce solista nella sezione A che segue B, e che ridefiniremo A' in ragione di questa inserzione; ma è a cavallo fra la sezione C e la sezione A finale (che chiameremo A''), che avviene il fatto più interessante: ai tre fiati (Fl. I, Cl. I, Cor. I, impasto nel quale la sonorità di quest'ultimo è assolutamente predominante) è affidata una lunga nota tenuta, unica occasione in cui Berlioz interviene apertamente sulla regolare struttura del brano, creando uno scavalco delle nette cesure fraseologiche e cadenzali fra le diverse sezioni. Questa lunga nota immobile è connotata con i tratti timbrici caratteristici delle sezioni B e C, che come ho mostrato sono appunto dominate dai fiati e che sono i luoghi della regressione mnemonica e temporale. È palese che non si tratta di una lunga nota d'armonia, sia per la sua altezza, che le conferisce un rilievo inusuale per un semplice riempimento armonico, sia perché rivela ben presto la sua natura melodica. Questo lungo Si bemolle sembra dunque far risuonare ancora il tempo del ricordo: se la prima volta (sez. l'impasto timbrico aveva una sua vitalità melodica, nella freschezza di un ricordo non troppo distante, adesso esso si congela nella distanza, si pone come un suono remoto, come l'espressione diretta di un ricordo lontano e doloroso che si sovrappone però al presente (il tempo segnato dal suono degli archi). D'altra parte, Berlioz non aveva forse definito la voce del Cor. «noble et mélancolique»?²⁸³ In pratica la struttura diviene, con maggiore precisione, x A x B A' C A'' x, dove A'' è caratterizzata dalla sovrapposizione del tempo passato, vivo nel ricordo (impasto dei fiati, melodia a note lunghe), e del tempo presente (sestine degli archi).

²⁸³ GT, p. 272.

Come nel caso de *La mort d'Ophélie*, anche in questo caso economia di mezzi, finezza di scrittura, e ragioni emotive e intime si fondono: Florian, autore di questi versi, era anche autore di quell'*Estelle et Némorin* che è, nel sistema berlioziano, il simbolo dell'amore puro e incorrotto, per la sovrapposizione fra la protagonista della pastorale e Estelle Dubœuf, la *Stella montis* per la quale il cuore del dodicenne Hector batté per la prima volta a Mylan e per la quale batterà ancora nel 1864, verso la fine dei suoi anni, quando le sofferenze hanno ormai piagato l'animo del compositore in maniera irreversibile.²⁸⁴

In entrambi i lavori qui discussi, nel parlare del tempo, Berlioz ci parla di Hector. Un modo di parlare di sé allusivo, che passa attraverso oggetti letterari che creano una distanza, in maniera molto umana e pudica: non poco per il *colossale* Berlioz.

6.c Come il suono definisce lo spazio

Lo spazio, musicalmente inteso, assume in Berlioz due declinazioni differenti. Da una parte ci sono i ben noti principi di spazializzazione tanto cari al compositore, nei quali sono le sorgenti sonore a trovare, nell'ambiente fisico dell'esecuzione, una collocazione topografica inusuale rispetto allo standard esecutivo; dall'altra esistono invece procedimenti che comunicano una sensazione spaziale attraverso le risorse orchestrali impiegate, e che rendono pertanto la percezione spaziale *interna* al tessuto orchestrale e sinfonico: di questi mi occuperò adesso.

Un esempio molto evidente di modalità di suggestione spaziale è quella che Bartoli sottolinea per le forme ad arco. Il secondo tempo dell'*Harold en Italie*, la *Marche de pèlerins chantant la prière du soir*, obbedisce a questo schema organizzativo, che trova i suoi strumenti di attuazione nell'impiego accorto delle risorse orchestrali. Osservare la scrittura di Berlioz nel dettaglio è molto interessante, perché si percepisce quanto il controllo dei mezzi sia rigoroso: nella pagina, il compositore non si accontenta di realizzare l'effetto di *crescendo-diminuendo*, che equivale a un

²⁸⁴ L'innamoramento per Estelle F*** (così nel testo, impiegando il nome da sposata della donna, Fornier) è narrato in cap.III, pp.47-49, e nell'ultima e disarmante sezione dell'autobiografia, «Voyage en Dauphiné», pp. 353-375.

effetto di avvicinamento e allontanamento, ricorrendo esclusivamente alle indicazioni dinamiche, ma lo fa organizzando la distribuzione strumentale (che nella *Marche* resta comunque decisamente “scarica”, dopo il fragoroso finale del primo tempo). La staticità che potrebbe derivare dalla prolungata iterazione dell’ostinato ritmico della marcia e dal motto che evoca il borbottio dei pellegrini²⁸⁵ è cancellata dall’orchestrazione.

La collocazione della preghiera della sera dopo il l’acme fonico del movimento è forse da leggere non solo in senso poetico, cioè come partecipazione di Harold a una preghiera che è ormai già lontana e inaccessibile; essendo essa collocata a distanza da Harold, il *Canto religioso*, (che Norman Del Mar definisce come «one of the strangest colouristic passages in all Berlioz»),²⁸⁶ può essere confinato a una dinamica gravitante sul *piano*:²⁸⁷ questo garantisce un buon equilibrio fonico fra l’orchestra e la V.la, strumento dal suono non particolarmente penetrante, che qui risulta ancor meno sonoro del consueto, essendo impegnato in una figurazione rapida da eseguire *sul ponticello*). Collocare la preghiera nel punto di acme avrebbe comportato il ricorso a dinamiche più consistenti, tali da mettere in difficoltà il solista; collocarla prima dell’acme avrebbe significato sicuramente distruggere l’effetto (in una struttura ad arco che appare regolare fino all’inizio del suo ripiegamento, l’apparizione inopinata della preghiera costituisce una rottura della simmetria di particolare efficacia)

La *Méditation religieuse* H 56B, primo dei tre pannelli che compongono i *Tristia*, è stata oggetto di un’analisi di Julian Rushton nel suo fondamentale testo berlioziano.²⁸⁸ Rinvio a quelle pagine per una descrizione analitica del brano nel suo complesso.

Qui mi soffermerò rapidamente sulle battute conclusive del brano, dal Tempo I alla fine, per descrivere un particolare e suggestivo impiego a fini poetici e dell’orchestrazione. Si tratta di una particolarità facilmente percepibile all’ascolto e ancor più chiaramente visibile in partitura.

²⁸⁵ Julian Rushton analizza la struttura periodica di undici bb. del tema nel suo fondamentale *The Musical Language of Berlioz*, Cambridge ecc., Cambridge University Press, 1981 («Cambridge Studies in Music»), p. 186.

²⁸⁶ Del Mar, Norman, *Conducting Berlioz*, Oxford, Clarendon Press, 1997, p. 64.

²⁸⁷ A parte il breve *crescendo* e *sf* collocati a poche misure dalla fine dell’episodio.

²⁸⁸ Rushton, Julian, *The musical language of Berlioz* cit., pp. 76-80.

Tempo I.

Tempo I.

il n'est rien de cal.me que le Ciel.
 Nur im Himmel herrschet Ruh' und Fried'.
 si No where save in Heaven reigneth Peace!

con Sord. *pp* *perdendo*

Tempo I. *pp* *perdendo*

Tempo I.

4 Soli. 2 Soli.
 4 Soli. 2 Soli.
 3 Soli. 1 Solo.
 3 Soli. 2 Soli.
 3 Soli. 1 Solo.

L'assottigliarsi fisico del suono degli archi, cui risponde la riduzione dello spazio fonico occupato dai legni, ottenuto con l'inconsueta e progressiva sottrazione di leggi di strumenti, il *perdendo* prescritto da Berlioz non è qui una perdita di tono o forza, bensì un allontanamento fisico, spaziale esattamente, è lo sguardo che si perde al cielo, che sembra quasi capace di attrarre a sé l'uomo verso una dimensione altra. La meditazione del titolo ha dunque come risultato il movimento verso uno spazio altro, quasi un effetto di elevazione, in un'atmosfera sempre più rarefatta e tersa rispetto alla quale il lamentoso ripiegarsi del corno (con la consueta seconda minore discendente, emblema sonoro del dolore) su sé stesso diviene sempre

più eloquente e scorato, simbolo di un dolore umano ancora al suolo. Anche in questo caso i tratti tecnici, agevolmente descrivibili e riconoscibili, consentono l'attuarsi di una strategia emotiva e comunicativa raffinata e consapevolmente perseguita che i sostanza del gioco di distanze suggerite e evocate e costruite sonoramente con gesto dimesso ma non banale.

Capitolo 7

Questioni generali II

7.a Gigantismo e intimismo

L'equazione fra Berlioz e gli organici pletorici o l'ampiezza considerevole di certe sue composizioni è talmente diffusa da essere divenuta un radicato luogo comune, fin quasi a oscurare, agli occhi dei frequentatori solo occasionali della sua musica, una parte consistente della sua produzione. Eppure non si tratta di una nozione errata: il compositore ha scritto pagine che sono di eccezionale impatto ancora oggi e non hanno perso la loro eccezionalità. Tra le caricature dell'epoca raffiguranti un Berlioz intento a dirigere orchestre con grandi assembramenti di tromboni, oficleidi, contrabbassi e cannoni – un più modesto fuoco di plotone è richiesto nella *Marche funèbre pour la dernière scène d'Hamlet*, terzo e ultimo pannello dei *Tristia* – e l'idea corrente ancora oggi, c'è una continuità impressionante. Il *Concert à mitraille* e palazzetti dello sport – che ricordano i circhi e le sale provvisorie ottocenteschi con cui Berlioz, come molti altri interpreti dell'epoca ebbe dimestichezza – come sede delle esecuzioni di certi lavori,²⁸⁹ sono inopinatamente prossimi tra di loro.

Quest'immagine, costruita fundamentalmente dalla critica, fu in parte perpetuata dallo stesso Berlioz ad esempio quando – non senza una punta di fastidio – riportò nel *Post-scriptum* dei *Mémoires* le opinioni di Heinrich Heine sulla sua musica: lo scrittore tedesco qualificò Berlioz con la celebre definizione di «rossignol colossal, une alouette de grandeur d'aigle, comme il en a existé, dit on, dans le monde primitif», e la sua musica come «quelque chose de primitif, sinon d'antédiluvien» e che fa pensare a «à des gigantesques espèces de bêtes éteintes, à des mammouths».²⁹⁰

Ceux des mes ouvrages qualifiés par les critiques de musique

²⁸⁹ Si veda per esempio l'esecuzione del *Te Deum* diretta da Claudio Abbado al PalaDozza di Bologna il 25 ottobre 2008. Cfr. <http://www.giornaledellamusicait/rol/?id=2509>

²⁹⁰ Questa citazione e quelle immediatamente precedenti in *Mém*, II, p. 328.

architecturale, sont : ma *Symphonie funèbre et triomphale* pour deux orchestres et chœur ; le *Te Deum*, dont le *finale* (*Judex crederis*) est sans aucun doute ce que j'ai produit de plus grandiose ; ma cantate à deux chœurs *l'Impériale*, exécutée aux concerts du Palais de l'Industrie en 1855, et surtout mon *Requiem*.²⁹¹

Certamente sulla concezione di queste opere si è intuitivamente d'accordo, e doveva esserlo anche Berlioz; il quale però spiegherà più avanti che .

Una cosa caratteristica di Berlioz è che comunque l'ampiezza di mezzi e di proporzioni anche a prescindere dalla poderosità propria della scrittura non è mai fine a sé stessa e non implica un uso massiccio, indiscriminato e costante di tutte le risorse mobilitate. Se, come diceva giustamente Ginguené²⁹² quello di «effetto» è un concetto fortemente dipendente dal gusto e dalla prassi corrente, allora occorre tenere sempre per fermo che l'efficacia di un effetto non è univoca presso tutti i pubblici, né in contemporanea né a distanza di tempo; esso è inoltre soggetto a facile usura e la sua efficacia non è scontata. Certe pagine di Berlioz sono in effetti ricche di effetti eclatanti. Alcuni di essi, per la loro parossistica intensità, per la loro eccezionalità sembrano non aver subito le ingiurie del tempo e mantenere una loro validità anche oggi: l'effetto delle quattro orchestre nel *Requiem* è ancora oggi di forte impatto, perché raro è perfino ai nostri giorni ascoltare degli organici di quelle dimensioni e con concezioni spaziali simili. La stessa massa di suono prodotta dall'insieme di quegli strumenti, la variegata dislocazioni delle sorgenti sonore, postulano l'esecuzione come momento fondamentale per il compiersi e disvelarsi della profonda essenza dell'opera: l'ascoltatore è letteralmente attorniato da masse di suono, da percepibili vibrazioni dell'aria. Pure questo effetto non era in sé nuovo per l'epoca. Come spiega Chris Wiley,²⁹³ nel *Requiem* di Gossec, il «Tuba mirum» presenta una scrittura analoga: un'orchestra di ottoni *en coulisse*. Il fatto in sé è apparentemente poco rilevante, perché sembra rispondere a un *topos* consolidato. Se si guarda bene, però, l'equazione non è così scontata e semplice, e il fatto che questo specifico luogo della sequenza del «Dies Irae»

²⁹¹ *Mém*, II, p. 329.

²⁹² Si veda il § sul concetto di effetto nel Cap. 5.

²⁹³ «Voce' Gossec, François-Joseph in *DB*, p. 223.

sia tradizionalmente uno di quelli che più sollecitano la fantasia dei compositori, è degno di interesse. Abbiamo visto nel secondo capitolo che nel passo analogo, anche Reicha ha dispiegato un effetto originale e unico nel contesto della messa, impiegando le tre trombe in orchestra; il trattamento riservato al passo nel *Requiem* di Mozart, con il suo trombone solista, una rarità per l'epoca, è noto. In questi due casi, però, l'effetto è per così dire 'interno' all'orchestra, concepita come corpo coerente e in sé conchiuso. Ora, questo non avviene in Gossec e in Berlioz: i due compositori si comportano in maniera analoga: essi portano l'effetto 'fuori' dall'orchestra, in uno spazio musicale sì, ma 'altro'. La differenza sostanziale non è dunque fra i due non è dunque nell'intuizione e nella scelta dell'evento sonoro, che a livello concettuale è la stessa, ma solo nella sua applicazione. A caratterizzare la pratica orchestrale di Berlioz è, in sostanza, la consistenza, la concreta ed effettiva abnormità dei mezzi musicali impiegati; è il fatto che – ancora una volta – l'effetto in sé considerato è pleonasticamente reduplicato e dotato di una reale forza fisica, volumetrica, direi quasi "tangibile", sebbene l'aggettivo sia piuttosto inadatto alla musica: siamo davanti ad una profusione di decibel che è messa in campo allo scopo di moltiplicare per via sonora il concetto di terrore che è di suo evidente già nella parola sacra e in clangori marziali più modestamente espressi. Ho l'impressione che a Berlioz non bastasse più la piccola orchestra in coulisse perché egli era consapevole che rispetto al 1760, anno di creazione della *Messe des morts* di Gossec, nel 1837 quell'effetto fosse ormai frusto, logoro, banale, perché di orchestre di ottoni fuori scena ormai abbondavano le opere e il pubblico non sarebbe stato impressionato da quell'effetto di modesto impatto. Per suscitare dunque l'idea del terrore, Berlioz opta per una forma udibile dell'immagine stessa. Il concetto non è nuovo, la sua formulazione lo è: non si tratta di un ampio insieme di strumentisti come nelle musiche rivoluzionarie: in questo caso l'autore sceglie di riproporzionare in maniera consapevole e originale il suo materiale fonico. Soprattutto, egli lo porta dalla spianata delle evoluzioni militaresche delle feste repubblicane, dove le masse di esecutori devono alla bell'e meglio riempire uno spazio del quale è impossibile (e irrilevante, forse) prevedere e valutare le caratteristiche acustiche, allo spazio chiuso della chiesa, luogo chiuso e, per le sue caratteristiche strutturali, evidentemente alternativo alla moderna sala da

concerto.

Ma la musica di Berlioz, come detto, non si esaurisce in questa ricerca di masse sonore: egli scrisse anche brani di impronta cameristica. *Les nuits d'été*, altre *mélodies* (*Le jeune pâtre breton*, *Plaisir d'amour*, *La captive* ecc.) sono opere di cesello, e certo non collocabili fra quelle minori, all'interno della produzione di Berlioz. Oltre a questo, poi, anche nelle opere di grande cabotaggio maggiori si schiudono oasi dalla scrittura rarefatta e attenta: si tratta talvolta di numeri interi, più spesso di specifici passaggi in cui la scrittura si assottiglia. Di questa levità di Berlioz, ha dato testimonianza anche Massimo Mila; con la sua prosa elegante e calorosa, il critico, dopo aver sottolineato «la grandiosità epica della concezione e l'inclinazione di Berlioz alla magniloquenza del gesto sonoro»²⁹⁴ teneva a precisare che

nonostante le sue pose roboanti e l'enormità delle masse orchestrali, Berlioz era soprattutto un mite e un gentile: nulla in lui dell'indomabile potenza eroica che Wagner ereditava dal sinfonismo beethoveniano [...]: nei *Troiani* la sapienza orchestrale non è mai fine a se stessa e non ha lo scopo d'abbacinare il borghese, ma si piega utilmente alle esigenze drammatiche e narrative.²⁹⁵

Esempio di un numero concepito ricorrendo a forze ridotte all'interno di una cornice consistente è dato per esempio dal «*Quid sum miser*», N° 3 della *Grande messe des morts*, che ricorre esclusivamente a due Corni inglesi, otto fagotti (che prevalentemente suonano *a2* e *a4*), violoncelli e contrabbassi e infine alle voci virili del coro (ma di fatto si tratta di un solo dei tenori I, dal momento che i Tenori II e i Bassi cantano due *bb.* e mezza ciascuno); le dinamiche vanno generalmente dal *ppp* al *mf*, con pochi accenni di *f* e *sf* chiaramente proporzionati al contesto, condizionati dall'esiguità delle forze orchestrali e corali impiegate e quindi di modesto vigore.

²⁹⁴ L'articolo «*I Troiani*» *ridimensionati*, apparso su «L'Espresso» del 5 giugno 1960, si legge ora in Mila, Massimo, *Massimo Mila alla Scala. Scritti 1955-1988*, a cura di Renato Garavaglia e Alberto Sinigaglia, pref. di Gianandrea Gavazzeni, Milano, Rizzoli, 1989 (2001²), pp. 129-133: 129.

²⁹⁵ *Ivi*, p. 133.

The image shows a musical score for the piece 'Quid sum miser' from the 'Grande messe des morts'. It consists of four staves: C.a. (Corno), Bns (Basso), Tén. (Tenore), and Villes et Cb. (Violini e Contrabbasso). The Tenor part has lyrics: 'cum vir ju - stus, vir ju - stus sit se - cu - rus'. Dynamics include 'f', 'tutti', 'p', 'cresc. poco a poco', 'dim.', and 'ppp'.

7.1, *Grande messe des morts*, «Quid sum miser», bb. 18-24.

In questo caso la scrittura ridotta ha una duplice giustificazione. Da un lato essa si accorda perfettamente al senso del testo (e infatti l'autore indica all'inizio della parte di Tenore I «Avec un sentiment d'humilité et de crainte»); dall'altro lato, invece il numero è incastonato fra il «Tuba mirum» e il N° 4 «Rex tremendae»: l'alleggerimento serve dunque sia a garantire all'ascoltatore un momento di riposo, senza sollecitarlo in maniera soverchia, sia a garantire un equilibrio strutturale fra i grandi blocchi in cui si articola il brano, facendo risaltare opportunamente il numero successivo. Non a caso, il N° 5 «Quaerens me», collocato fra il «Rex tremendae» e il N° 6 «Lacrimosa» sarà anch'esso connotato da una scrittura semplicissima, affidato al solo coro misto. Si noti che qui le voci sono lasciate sole, e l'effetto sull'ascoltatore, che ha udito l'orchestra in tutti i numeri precedenti, è considerevole: si tratta ovviamente di una scelta ben calibrata, necessaria ad assicurare l'equilibrio strutturale, prima che si scateni l'impressionante massa fonica dell'ultima sezione della Sequenza.

Con la stessa logica, che fa pensare alla constatazione di Arnold Schönberg sulla fisiologica organizzazione generale del discorso musicale in termini di sistole e diastole, tensione e distensione a livello dei vari parametri del discorso, sono strutturate innumerevoli pagine di Berlioz; la prevalenza del fattore orchestrale nella sua musica è innegabile e fruttuosa anche per gli sviluppi successivi della scrittura sinfonica. È da notare, dunque, che la disponibilità di forze considerevoli non farà altro che incrementare le possibilità e le sfumature di questo modo di avanzamento del discorso: è un fattore di immediata intellegibilità e di grande impatto.

Un punto importante va precisato: il gigantismo della scrittura ha anche un'altra ragion d'essere e questo si riallaccia con quanto detto nel

Cap. I, relativamente alle modalità del senso dell'udito e alle peculiarità dell'ascolto musicale. Per chiarire questa nuova considerazione sulle ragioni del gigantismo orchestrale, presenterò qui un'estesa citazione:

Les théâtres lyriques sont trop vastes. Il est prouvé, il est certain que le son, pour agir musicalement sur l'organisation humaine, ne doit pas partir d'un point trop éloigné de l'auditeur. On est toujours prêt à répondre, lorsqu'on parle de la sonorité d'une salle d'opéra ou de concert : Tout s'y entend fort bien. Mais j'entends aussi fort bien de mon cabinet le canon qu'on tire sur l'esplanade des Invalides, et cependant ce bruit, qui d'ailleurs est en dehors des conditions musicales, ne me frappe, ne m'émeut, n'ébranle mon système nerveux en aucune façon. Eh bien! c'est ce coup, cette émotion, cet ébranlement que le son doit absolument donner à l'organe de l'ouïe, pour l'émouvoir musicalement, que l'on ne reçoit pas des groupes même les plus puissants de voix et d'instruments, lorsqu'on les écoute à trop grande distance. Quelques savants pensent que le fluide électrique est impuissant à parcourir un espace plus grand qu'un certain nombre de milliers de lieues ; j'ignore s'il est ainsi, mais je suis sûr que le fluide musical (je demande la permission de désigner ainsi la cause inconnue de l'émotion musicale) est sans force, sans chaleur et sans vie à une certaine distance du point de départ. On entend, on ne vibre pas. Or, il faut vibrer soi-même avec les instruments et les voix, et par eux, pour percevoir de véritables sensations musicales. Rien n'est plus facile à démontrer. Placez un petit nombre de personnes, bien organisées et douées de quelque connaissance de la musique, dans un salon de médiocre gradeur, point trop meublé ni tapissé ; exécutez dignement devant elles quelque vrai chef-d'œuvre, d'un vrai compositeur, vraiment inspiré, une œuvre bien pure de ces insupportables beautés de convention que prônent les pédagogues et les enthousiastes de parti pris, un simple trio de piano, violon et basse, le trio en si bémol de Beethoven, par exemple ; que va-t-il se passer ? Les auditeurs vont se sentir peu à peu remplis d'un trouble inaccoutumé, ils éprouveront une jouissance intense, profonde, qui tantôt les agitera vivement, tantôt les plongera dans un calme délicieux, dans une véritable extase.²⁹⁶

²⁹⁶ ATC, pp. 91-92.

Innanzitutto da questa citazione emerge ancora una volta, se fosse necessario ribadirlo, quanto Berlioz fosse cosciente dell'importanza e delle peculiarità della scrittura di impronta cameristica.

7.b Procedimenti di spazializzazione e «Musique architecturale»

I procedimenti di spazializzazione sono uno degli aspetti più affascinanti della musica di Berlioz e ricorrono frequentemente nelle sue opere. I casi principali sono:

-il dialogo fra oboe e corno inglese nella *Scène aux champs*, III movimento della *Symphonie fantastique*;

-viola solista e arpa leggermente avanzati rispetto alla massa dell'orchestra nell'*Harold en Italie*;

-quattro gruppi di ottoni separati dalla massa dell'orchestra nella *Grande Messe des morts*;

-disposizione fra orchestra, cori I e II e coro III (*ad libitum*, di voci bianche) da una parte e organo dall'altra nel *Te Deum*;

Si sente parlare talvolta di 'stereofonia', per la musica di Berlioz e più in generale per la musica che ricorra a procedimenti di spazializzazione del suono. Confesso di non condividere troppo questo uso disinvolto del termine che per metonimia è impiegato per definire un procedimento compositivo con il nome invece proprio del processo di recezione e decodifica dell'impulso sonoro, quindi con un termine di ambito fisiologico. Adotterò pertanto la definizione più neutra di spazializzazione del suono, perché questo coglie in pieno l'essenza di una strategia compositiva particolarmente evidente nel caso del *Te Deum*, per il quale l'autore prescrive esplicitamente in partitura²⁹⁷ che «l'orchestre et les chœurs doivent être placés à l'extrémité de l'église opposée à celle qu'occupe le grand orgue»,²⁹⁸

²⁹⁷ Le parole citate si incontrano precisamente nell'«Avis pour l'exécution».

²⁹⁸ Secondo Norman del Mar, l'indicazione potrebbe aver risentito dell'esperienza della prima esecuzione che ebbe luogo nella chiesa parigina di Saint Eustache: cfr. Del Mar, *Conducting Berlioz* cit., p. 207. Effettivamente questa richiesta è facilmente soddisfatta dalle chiese francesi nelle quali l'organo è di norma collocato in controfacciata. In altre tradizioni architettoniche, come quella italiana e in misura minore in quella inglese, l'organo, almeno fino all'ottocento inoltrato, è invece spesso collocato su un lato o nelle immediate vicinanze del presbiterio, essendo destinato prevalentemente a sostenere il canto del capitolo o della cappella. Si vedano, ad esempio, il caso dei due insigni organi

intendendo che ogni altra disposizione sia da ritenere inaccettabile, perché vanificherebbe l'effetto di stupore. Un effetto di stupore, e dunque anche di partecipazione emotiva, reso possibile da quell'*orientation auditive* che ho trattato nel Cap. I e che, per il compositore doveva svolgere un ruolo centrale in questo suo lavoro.²⁹⁹

Nelle prescrizioni del *Te Deum* si tratta però anche di un tipo di spazializzazione diverso, meno categorico, sul quale non sempre ci si è soffermati in maniera adeguata e che invece in Berlioz si riscontra in maniera preponderante. Parlando del Coro III, Berlioz dice infatti che «le chœur d'enfants doit être aussi nombreux que possible, isolé des deux autres chœurs et élevé sur une estrade à peu de distance de l'orchestre». Si assiste senz'altro anche qui a un fenomeno di spazializzazione, ma esso è assai differente da quello che interessa l'organo. Berlioz in questo caso non cerca di creare uno spazio fisico agli estremi del quale si svolge il dialogo fra masse sonore diverse e all'interno del quale è collocato l'ascoltatore. Nel caso del coro di voci bianche, il compositore sembra invece richiedere una percezione spaziale più sottile, più sfumata; il fatto mi pare evidenziato anche dalla prescrizione di collocare il coro su una pedana sopraelevata collocata accanto all'orchestra. Ma esiste una differenza sostanziale fra le due tipologie di spazializzazione? E quali ne possono essere le ragioni? Sicuramente esiste una questione di ordine pratico, legata alle dimensioni di questo coro auspicato da Berlioz e quindi alla sua *mise en place*, mentre non mi sembrano esserci ragioni specifiche legate alla sincronizzazione, dal momento che Berlioz prevede sia un direttore che riporti il tempo all'organista (nel caso non si disponga di un metronomo elettrico), sia due o addirittura tre direttori per il Coro III. La ragione potrebbe essere di altra natura. L'inserzione di questo coro ricorda certamente l'analoga situazione nel coro iniziale della *Matthäuspasion* di Bach, ma questo rimane nulla più che un'analogia debole, perché qui il coro di Berlioz non intona alcun *cantus firmus*. È difficile formulare un'ipotesi definitiva, ma verrebbe da pensare che l'intenzione di base, semplificando, fosse quella di stabilire una reale tridimensionalità: l'orizzontalità del dialogo fra l'orchestra e l'organo (che

della Basilica di San Petronio a Bologna o quello della Basilica di S. Giorgio Maggiore a Venezia.

²⁹⁹ *Mém*, p. 329, (*Post scriptum*): «le *Te Deum*, dont le finale (*Judex crederis*) est sans aucun doute ce que j'ai produit de plus grandiose».

l'ascoltatore non vede e che percepisce come genericamente posto alle sue spalle) e la "verticalità" determinata dal coro di voci bianche, che non solo è visibilmente elevato ma che possiede anche una qualità timbrica specifica e angelicata che trasmette una sensazione di lievità (anche se l'uso che ne viene fatto in questo contesto non permette di far risaltare appieno questo secondo aspetto come invece avverrà, per esempio, nella sezione finale della *Dante Symphonie* di Liszt).

A questo punto vorrei però tornare al caso più celebre di spazializzazione fonica di Berlioz, già citato nel paragrafo precedente, ossia i quattro gruppi di ottoni impiegati nella *Grande messe des Morts*.

Esempio inconfutabile di gigantismo orchestrale, le quattro orchestre sono collocate da Berlioz secondo un principio singolare: alla rigorosa indicazione per il *Te Deum*, risponde qui una disposizione che colloca le orchestre non in una posizione fissa rispetto all'orchestra, bensì secondo i punti cardinali: la prima a Nord, la seconda a Est, la terza a Ovest, la quarta a Sud. Una simile disposizione parrebbe avere qualcosa di quasi cabalistico, ma pare improbabile che Berlioz la intendesse in questo modo.³⁰⁰ Forse potrebbe trattarsi di una documentazione storica dell'effettiva disposizione dei gruppi in occasione della prima esecuzione: il manoscritto non riporta questa distinzione che invece appare in tutte le edizioni a stampa, ivi compresa la *NBE*.

Il passo è interessante perché pone un problema duplice. Le quattro orchestre:

- sono sorgenti differenziate dall'orchestra principale;
- sono organizzate come insiemi fonicamente omogenei sia al loro interno sia fra di loro.³⁰¹ Questa omogeneità rivela forse l'intenzione del compositore di determinare una fascia sonora di grande mobilità spaziale ma contraddistinta dalla massima individualizzazione possibile (e così potrebbe anche intendersi l'orchestra d'archi che, *ad libitum*, si congiunge a

³⁰⁰ Del Mar, *Conducting Berlioz* cit., p.183: qui il direttore d'orchestra pare voler stabilire una disposizione definitiva, non incoerente con le posizioni relative previste da Berlioz ma che trascura l'apparente mobilità che l'indicazione dei punti cardinali sembra richiedere.

³⁰¹ Orchestra I (Nord): 4 corn. in sib, 4 trbn., 2 Tb; orchestra II (Est): 4 tr., 4 trbn.; orchestra III(Ovest): 4 tr., 4 trbn.; orchestra IV (Sud): 4 tr., 4trbn., 4 of.: si noterà che le orchestre sono organizzate per coppie, più consistenti la I e la IV (Nord-Sud), più "leggere" e identiche la II e la III (Est-Ovest).

quella principale, verso la fine de *La Captive*, cfr. *infra*). La posizione delle quattro orchestre (che, giova ricordarlo, corrisponde ai quattro angoli dello spazio occupato dall'orchestra principale e quindi non coinvolge o cinge il pubblico in maniera diretta, come avviene nel *Te Deum*) e la loro distanza, non così ridotta da passare inavvertita ma neppure così ampia da generare un fenomeno di spazializzazione vero e proprio, 'da cori battenti', tanto per essere più espliciti, è tale da determinare un suono, come dicevo sopra, mobile ma compatto. Il fatto che nell'*Hostias* i quattro Trbn. dell'orchestra III e i quattro dell'orchestra IV possano suonare all'unisono, conferma che lo spazio 'topografico' dell'orchestra, seppure visibilmente espanso, resta ancora compatto e unitario.

Per concludere, un fatto che risulta evidente, è che, con l'eccezione dell'organo nel *Te Deum*, la spazializzazione delle sorgenti sonore attuata da Berlioz non è mai tesa a dislocare materialmente le fonti sonore attorno all'ascoltatore: esso non è dunque effettivamente attorniato dalle diverse sorgenti sonore, ma solo dal suono che si diffonde nel luogo dell'esecuzione. Si tratta di uno stile che, a mio parere, non ha nulla a che fare né coi cori battenti veneziani né con la moderna percezione della spazializzazione che ci connota antropologicamente, ossia quella delle tecniche, queste sì, propriamente stereofoniche della musica riprodotta: gli insiemi strumentali e vocali di Berlioz non sono da intendere come sorgenti sonore puntiformi che trasmettono suoni complessi, ma sono invece sorgenti complesse e spazialmente diffuse: mi pare che questo sia un carattere realmente innovativo dello stile del compositore. Vorrei ipotizzare che Berlioz avesse compreso, in una maniera del tutto intuitiva ed empirica favorita però da una particolare predisposizione a dalle nozioni di acustica che possedeva, che l'impressione spaziale del suono di un'orchestra fosse percettivamente più ampio di quanto le dimensioni effettive dell'orchestra lascerebbero immaginare. Si tratta del fenomeno descritto in acustica come *source broadening*.³⁰² Se l'ipotesi fosse corretta, allora l'ampliamento *topografico*

³⁰² Cfr. Morfey, Christopher L., *Dictionary of Acoustics*, San Diego, Academic Press, 2001, p.355. Il fenomeno è descritto come «the sense that a sound source, especially the orchestra or players in a concert hall, occupies a larger region than its physical extent. It is one component of SPATIAL IMPRESSION. Source broadening is generally thought to depend on the listener receiving early reflections from the side, and to increase with sound level at the listener» (corsivo mio). L'effetto soggiogante delle quattro orchestre, ma anche di altre situazioni in cui Berlioz impiega una massa fonica consistente, deriva in

dell'orchestra, la sua distribuzione spaziale, e il ricorso a dinamiche particolarmente consistenti potrebbero essere interpretati in maniera nuova: sarebbe più la ricerca di un ampliamento dell'impressione spaziale, esponenziale e ben superiore ai mezzi (già considerevoli) impiegati, che non il semplice tentativo di stupire l'ascoltatore con un effetto di suono in movimento (che pure resta alla base del procedimento). Le quattro orchestre del *Requiem*, e in generale tutti gli ampi organici di Berlioz, sembrano possedere, all'atto pratico, cioè al momento dell'esecuzione, un'ampiezza, una profondità, una varietà direzionale che è la ragion d'essere del gigantismo orchestrale di Berlioz. La sua orchestra è uno spazio sonoro concretamente inteso, dotato di forza e principi di funzionamento peculiari; non esiste alcuna astrazione in questo: Berlioz non possedeva un istinto musicale tale da partorire opere speculative come *Die Kunst der Fuge*. La sua musica è sempre immanente, concreta, fisicamente densa e abbisogna dell'atto esecutivo. Al di là di quello, essa cessa di esistere, ma nell'esecuzione questa presenza immanente sublima sé stessa. Lo aveva intuito quel raffinatissimo musicista e uomo di cultura che fu Dallapiccola:

Soltanto qualora all'effetto sonoro si aggiunga quello visivo, soltanto qualora si consideri che, per Berlioz, i concetti convenzionali di bello e brutto non sono i soli determinati, ci si renderà conto che il suo ideale, ciò che aveva cercato durante tutta la sua vita è quanto Iacopone da Todi aveva denominato smisuranza.³⁰³

Alla luce di quanto affermato fin qui, mi permetto di aggiungere una ulteriore considerazione alla conclusione di Illiano, che vede nella disposizione spaziale delle orchestre «un esempio di 'gestualità', una sorta di 'teatro senza palcoscenico'»: ³⁰⁴ sono convinto che qui Berlioz trascenda la dimensione pseudoteatrale per cercare una narrazione che è *dentro* il suono, perché la *smisuranza* ricercata parte sì dalla dimensione concreta, visibile dell'esecuzione musicale, ma nel parossismo del dato strettamente sonoro trova il proprio

particolare dall'impressione che aumenta con il crescere della dinamica.

³⁰³ Cit. in Illiano, Roberto, *Il Trattato di Orchestrazione di Berlioz: appunti inediti di Luigi Dallapiccola*, in *Hector Berlioz. Miscellaneous Studies*, a cura di Fulvia Morabito e Michela Niccolai, intr. di Julian Rushton, Bologna, Ut Orpheus, 2005, pp. 213-228: 223. L'interessante saggio tratta, pubblicandone numerosi stralci, degli appunti impiegati dal compositore fiorentino in una serie di trasmissioni radiofoniche su Berlioz tenute nel 1970.

³⁰⁴ *Ivi*, p. 223.

superamento e trascendimento.

Questo ragionamento sulla fisicità concreta e “topografica” è vero non solo per le opere più grandiose, quelle definite “architettoniche”, ma anche per tutte le altre, sia quelle di dimensioni ordinarie (come l'*Harold en Italie*) sia quelle di dimensioni più modeste. L'esempio de *La Captive*, una delle opere più raccolte di Berlioz, è particolarmente interessante proprio perché adotta un procedimento di ampliamento dello spazio sonoro con mezzi esigui e semplicissimi. Prescrive infatti il compositore che una seconda orchestra *ad libitum*, composta di soli archi, intervenga «pour le cas où ce morceau serait exécuté dans une fête musicale où l'orchestre serait très nombreux». Il numero di archi richiesto per l'orchestra principale è limitato a 10.10.8.8.6 (numero consistente, ma inferiore a molte altre esplicite richieste di Berlioz): quel che resta comporrà questa seconda orchestra, caratterizzata anche dalla scordatura di tutti i contrabbassi a quattro corde per ottenere il re grave. La seconda piccola orchestra suona brevemente (bb. 87-III sulle 129 complessive del brano): l'effetto di ampliamento sonoro, nonostante le dinamiche si attestino su piani assai modesti, è innegabile e coincide felicemente con il momento di più accentuata malinconia della prigioniera.³⁰⁵

Mais	surtout,	quand	la	brise
Me	touche	en		voltigeant,
La	nuit,	j'aime	être	assise,
L'œil	sur	la	mer	profonde,
Tandis	que,	pâle	et	blonde,
La	lune	ouvre	dans	l'onde

Son éventail d'argent.

Quando la donna corre col pensiero verso altri lidi, separati da un mare profondo, allora lo spazio si allarga: per comunicare l'idea di distanza e di spazi insuperabili, Berlioz non ricorre a una diversione armonica o ad altri procedimenti formali, ma anzi lascia il discorso saldamente ancorato al Re Maggiore d'impianto: è una variazione orchestrale, coloristica e timbrica a dar corpo allo spazio immaginato dalla prigioniera, a *farcelo udire*.

³⁰⁵ Si tratta della nona e ultima strofa del componimento di Victor Hugo apparso per la prima volta in *Les Orientales*, Paris, Charles Gosselin, 1829.

un poco più Largo.

Mais sur-tout quand la bri-se — Me touche en vol-ti-geant,
 Doch zu-mal wenn die Wan-gen — ko-sen-de Küh-le streift,
 What de-light, when the even-ing breeze soft in the leaves doth sigh!

La première Contre-Basse doit ici baisser sa 4^e corde d'un ton.
 Der erste Contrabass stimmt hier die 4. Saite um einen Ton herab.
 The fourth string of the Double Bass to be tuned here a tone lower.

con Sordini
 trem.
 pp

con Sordini
 pp

con Sordini
 pp

con Sordini
 pp

arco
 pp

2^a Orchestre.
 2^a Orchestre.
 2^{nt} Orchestre.

5 un poco più Largo.

7.2, *La captive*, bb. 87-94

Appena essa tornerà, con una certa, tenera ironia alla sua condizione, riprendendo a mo' di chiusura i primi due versi del componimento, la seconda orchestra tornerà a tacere. Un'esecuzione che omettesse la seconda orchestra sarebbe sicuramente corretta, perché autorizzata dallo stesso autore, ma gran parte dello stupore che questo piccolo gioiello suscita andrebbe inesorabilmente perduta.

Concludendo, si potrebbe dire che non occorre né sopravvalutare né tantomeno sottovalutare l'elemento spaziale della musica di Berlioz: essa è un dato importante e un'originale componente dalla fantasia orchestrale del compositore. In questa luce la nozione di «musique architecturale», evocata nel titolo di questo paragrafo ma trattata principalmente in quello precedente, viene a precisarsi semplicemente come una delle diverse manifestazioni di un atteggiamento compositivo multiforme: una manifestazione nella quale la componente visiva dell'esecuzione viene ad assumere un rilievo indiscutibile, il tutto da considerare, ovviamente, in un

contesto che poteva concepire la fruizione delle opere musicali solo nella sala da concerto. È una definizione da critici, che ci parla del gusto (borghese) dell'epoca più che delle intime caratteristiche della musica di Berlioz. Non sarà, infine, inopportuno sottolineare anche quanto possa rivelarsi limitato un approccio che riconduca l'adozione di simili, raffinati procedimenti all'esempio della musica fuori scena della prassi operistica: se lo spunto originario può essere rintracciato in quel procedimento e nella miriade di musiche fuori scena di cui abbonda il teatro d'opera, è però certo che Berlioz lo trascende ampiamente l'eventuale spunto e ne fa qualcosa di nuovo.

La musica fuori scena è quasi sempre *un fatto* che accade altrove, rispetto al luogo drammatico che è il palcoscenico: questo è vero per esempio anche nel caso della *Fantastique*, ma Berlioz fa altro. Con lui non c'è musica che occupa uno spazio preciso, riconoscibile e preesistente, bensì musica che - nella dimensione "neutra" della sala da concerto - crea e definisce uno spazio, che lo riqualifica e lo dota di senso compiuto.

7.c L'orchestra di Berlioz: una riflessione sugli organici e sulla fattura degli strumenti, con una nota su Sax

Quanto detto fin qui riguarda la musica di Berlioz quale noi possiamo concepirla in termini di musica scritta. Nel corso della trattazione ho evocato quanto la dimensione esecutiva e le questioni ad essa connesse fossero centrali nel pensiero di Berlioz, di come certi risultati previsti dal compositore potessero essere raggiunti in sede esecutiva e, poco sopra, di come la considerazione degli spazi esecutivi (considerazione che, nel Cap. 2, ho sottolineato essere rilevante per Reicha e che pare essere presente in maniera consapevole e consistente nel pensiero orchestrale di Berlioz). Una questione però è rimasta finora da parte e credo sia opportuno, a questo punto, dedicarle spazio e attenzione. Mi riferisco all'aspetto più materiale della prassi dell'esecuzione musicale di Berlioz, ossia dell'orchestra (o delle orchestre) che egli ebbe a disposizione. Ci si potrebbe, infatti, domandare perché, in una dissertazione che tratta l'orchestrazione di Berlioz, non si sia fin qui parlato degli strumenti, della fattura strumentale, delle innovazioni tecniche cui si assistette all'epoca in Francia e altrove in Europa. Parlando di

Kastner abbiamo visto che egli presentò un certo numero di recenti invenzioni, e altrettanto fece Berlioz, dedicando la sua attenzione agli strumenti di concezione più 'solida', se così si vuol dire, ossia quelli che grazie alle loro risorse e caratteristiche, sembravano assicurarsi migliori prospettive e un maggiore successo. Innumerevoli sono gli studi sull'argomento e fornire un quadro esaustivo sarebbe impossibile in questa sede.³⁰⁶

In sostanza, qual era l'orchestra di Berlioz? Quali strumenti aveva in mente quando scriveva le sue composizioni? È una questione pertinente e ineludibile, certamente, nondimeno essa cela un'insidia che probabilmente conduce a una risposta leggermente inattesa. Mi pare infatti che nella domanda si annidi il rischio di correlazioni troppo strette e soprattutto univoche fra tecnica strumentale, fattura degli strumenti, contesti produttivi e stili e scelte della scrittura vera e propria.

Per motivare le ragioni di questa cautela, ricorrerò a un articolo non firmato, e quindi quasi sicuramente da attribuire alla penna di Fétis, apparso sulla «Revue musicale» nel 1829. L'articolo, che appare nella sezione «Nouvelles de Paris», è intitolato *Académie Royale de Musique. Début de Dabadie le jeune dans la Vestale – Nouvelle disposition de l'orchestre* e nella seconda parte l'estensore si sofferma sull'introduzione del violino concertatore e sulla proposta di collocare un pianoforte in orchestra; proprio in conclusione si legge invece un passo che trovo estremamente prezioso e

³⁰⁶ Per uno sguardo complessivo si vedano i non troppo recenti ma fondamentali Pierre, Constant, *Les facteurs d'instruments de musique. Les luthiers et la facture instrumentale. Précis historique*, Paris Ed. Sagot, 1893, in particolare le pp. 156-369 (Chap. IV. Facteurs de XIX^e siècle) e Haine, Malou, *Les facteurs d'instruments de musique à Paris au XIX^e siècle. Des artisans face à l'industrialisation*, Bruxelles, Editions de l'Université de Bruxelles [Faculté de Philosophie et Lettres Art Archéologie], 1988, in particolare le pp. 93-111. Ulteriori ragguagli si trovano in *Acoustique et instruments anciens "factures, musiques et science"*. Colloque organisé par la Société Française d'Acoustique et la Cité de la musique, 17 et 18 novembre 1998, Paris, Société Française d'Acoustique-Cité de la musique, 1999: in questo volume si segnalano: Houssay, Anne, *Caractérisation d'archets de la collection du musée de la musique*, pp. 25-36; Castellengo, Michèle (con la partecipazione musicale di) Forest, Luc, *Métamorphoses de la flûte traversière au 19^{ème} siècle : esthétique musicale, acoustique et facture*, pp. 85-102; Jeltsch, Jean-Shakelton, *Caractérisation acoustique de trois clarinettes de facteurs lyonnais: Alexis Bernard et Jacques François Simiot*, pp. 103-124; Kergomard, Jean, *Une révolution acoustique : Le saxophone*, pp. 237-254; Hennion, Antoine, *L'évolution du goût musical au XIX^e siècle : entre acoustique et sociologie*, pp. 255-260.

stimolante:

Pendant qu'on est en train de réformer, on parle aussi d'ajouter une quatrième corde à la contrebasse ; mais en continuant d'accorde *par quintes*, comme on l'a fait jusqu'ici, en sorte que la quatrième corde serait *ut grave*. Il me semble qu'on ne gagnera rien à cela, tandis que l'accord par quarts, dont j'ai parlé en rendant compte de la méthode de M. Hause, rendrait le doigté plus facile et diminuerait beaucoup les mouvemens. La crainte de se remettre à l'étude arrête les anciens professeurs ; mais c'est une considération qui ne doit jamais empêcher de faire ce qui est utile, car les générations passent vite et les choses restent. Il y a une classe de contrebasse à l'École royale ; on peut y former les élèves par la méthode que je propose, et dans dix ans on ne jouera plus que la contrabasse à quatre cordes dans les orchestres de Paris.³⁰⁷

Era quindi la resistenza degli insegnanti a determinare l'adozione delle innovazioni? La testimonianza è di prima mano, e sembra quasi riportare voci di corridoio: sarebbe difficile non ritenerla degna di considerazione, tanto più che altre indicazioni giungono in sostegno. Lo stesso discorso non si limitava al solo caso del contrabbasso ma valeva anche per gli altri strumenti. A questo riguardo Holomann afferma che

as professors at the Conservatoire, the instrumentalists were naturally interested in the mechanical innovations and adopted the more prominent changes in due course. The Triébert family of woodwind builders, for instance, was well represented in the oboe section during the latter half of the nineteenth century. But aside from one or two pioneers – notably Klosé et Meifred – the instrumentalists do not appear to have been consumed by a search for novelty. Toulou refused to adopt a modern key system. The four-string doublebass coexisted with the three-string model favored by Bottesini – Mendelssohn was surprised to find the latter still in use – for many years [...] The instruments left to the Conservatoire by the foubders [...] seems positively old-fashioned for an orchestra that was cultivating

³⁰⁷ «Revue musicale», Deuxième année, t. 4, pp. 13-15; il passo si trova alle pp. 14-15.

A parte Klosé³⁰⁹ e Meifred,³¹⁰ dunque, strumentisti non dediti alla ricerca della novità, quando non apertamente ostili ad essa: non si tratta di poca cosa. Nel caso di Jean Louis Toulou, primo flauto della Société des Concerts dal 1828 al 1856,³¹¹ La considerazione è riferita alla Société des concerts du Conservatoire, ma è applicabile senza esitazione anche alle altre compagnie parigine, e tanto più lo sarà a quelle sovente riunite da Berlioz. In questa prospettiva, diventa quasi impossibile rintracciare o ancora peggio sovrastimare l'influenza della compagine, delle sue specifiche qualità foniche sulla scrittura di una determinata opera, quando non si sa per chi si scrive e, con buona pace del compositore, sostituzioni dell'ultimo minuto potranno rendersi necessarie.³¹² Possediamo un'ulteriore indicazione in questo senso in un testo non datato, ma che credo di poter riferire agli anni 1823-1825, di Gaspard de Prony (1755-1839).³¹³ Vi si parla delle arpe à double

³⁰⁸ Holoman, D. Kern, *The Société des concerts du conservatoire. 1828-1967*, Berkeley, University of California Press, 2004, pp. 118-119.

³⁰⁹ «Mr. Klosé, professeur au Conservatoire de Paris, a perfectionné la Clarinette en prenant pour base le système de Boëhm dans lequel il a toutefois introduit de notables modifications; cette clarinette qui s'appelle à anneaux mobiles [...] offre pour principaux avantages un doigté facile et naturel, une parfaite égalité de son, une grande justesse dans toute l'étendue, enfin une extrême facilité à rendre des passages presque inexécutables sur la Clarinette à 13 clefs». Il passo si legge in Kastner, Georges, *Supplément au Traité général d'instrumentation*, Paris, Prillip, 1843, p. 23.

³¹⁰ «Nous avons de Mr. Meifred qui a perfectionné le cor à pistons, un ouvrage intitulé: de l'employ et des ressources du cor en général, et de ses corps de rechange en particulier, avec quelque considérations sur le cor à pistons». Il passo si legge in Kastner, Georges, *Supplément au Traité général d'instrumentation*, Paris, s.e., 1837, p. 47.

³¹¹ Cfr. il sito, contenente le appendici al volume di Holoman citato alla n. precedente: <http://hector.ucdavis.edu/sdc/> > Personnel > Flute.

³¹² In questo senso, il caso di Berlioz si rivela particolarmente interessante perché a lui capitò di frequente di vedersi ridurre gli organici auspicati e richiesti, e possiamo agevolmente immaginare quanto potesse essere complesso e soggetto a incertezze il riunire per occasioni singole gli ampi organici necessari per le sue opere più cospicue. Certamente Berlioz aveva in mente la capacità media delle orchestre e a quella si sarà conformata la sua scrittura, pur senza sapere su quali interpreti, e dunque su quali strumenti, poter contare.

³¹³ Prony, Gaspard-Clair-François-Marie Riche, baron de, *Note sur les avantages du nouvel Etablissement d'un Professorat de Harpe à l'Ecole Royale de Musique et de Déclamation*, Paris, Imprimerie de Firmin Didot, s.d. Deduco la data di pubblicazione da quella di una risposta a questo testo: Nadermann, Henri, *Observations de Messieurs Naderman frères sur la Harpe à double mouvement ou réponse à la note de M. de Prony, ... sur les avantages du nouvel éta-*

accrochement inventate da Erard, assai più vantaggiosa dell'arpa costruita col metodo Hochbrucker, che permette la purezza dell'intonazione solo in tredici tonalità, sia maggiori sia minori, mentre per le altre è necessario, secondo Prony, ricorrere ai “doubles emplois de sons”.³¹⁴ In seguito, afferma che

d'après la perfection du mécanisme [*sic*] qu'il a imaginé et adapté à sa harpe, la pureté et la justesse des sons se maintiennent dans toutes les modulations, quel que soit le nombre des *accrochements* de pédale. [...] Il est très vrai que les difficultés d'exécution, quant aux modulations, que la nouvelle harpe fait surmonter aisément, sont en partie vaincues, sur la harpe ancienne, par les musiciens à qui une grande aptitude³¹⁵, un travail long et opiniâtre a valu cette victoire. [...] J'ai entendu Bochsa faire, sur une harpe ordinaire, des traits chromatiques, ou suite de notes, procédant par demi tons, en mouvement de doubles croches de *l'allegro assai*; l'étonnement était le seul sentiment qu'il fit éprouver à ses auditeurs. En résultat, ces exemples de difficultés vaincues, bien loin de fournir aucune objection contre [...] l'usage d'un instrument qui les fait disparaître, doivent au contraire faire désirer cette adoption : les maîtres qui ont le souvenir de leurs premières fatigues les épargneront à leurs élèves, à leurs successeurs.³¹⁶

È evidente anche in questo caso che progresso nella fattura e risultati esecutivi erano connessi, conseguenti e immediati: la prassi, specie in presenza di figure carismatiche e importanti di virtuosi (qui il caso di Bochsa) influenza la percezione e il gusto, oltre che l'accoglienza favorevole o meno, riservata alle innovazioni nella fattura.

Non si dimentichi, a questo riguardo che anche lo stesso Berlioz, nel suo trattato, quindi circa tre lustri dopo il passo di Fétis sopra riportato,

blissement d'un Professorat de Harpe à l'Ecole royale de Musique et de Déclamation. Par M. Henri Naderman, Mme Vve Naderman et Naderman frères, 1825.

³¹⁴ Prony, *Note cit.*, p.5. Alle pp. 7-10 tornerà sulla questione, rilevando come ad esempio certi accordi e passaggi melodici siano del tutto ineseguibili sulla 'harpe ancienne' in mi bemolle.

³¹⁵ In entrambe le copie conservate presso il Dép. De la mus BnF, la parola è cancellata e sostituita da 'habitude': la mano e l'inchiostro paiono, ad una rapida ricognizione, assolutamente identici.

³¹⁶ Prony, *Note cit.*, pp.6-7.

rivelerà una certa antipatia per l'innovazione dei pistoni applicati al corno: «le timbre du cor à pistons diffère un peu de celui du cor ordinaire ; il ne saurait donc le remplacer dans tous les cas. Je crois qu'il faut le traiter à peu près comme un instrument spécial».³¹⁷

Tutto questo contribuisce a spiegare la cautela che ho suggerito prima: se infatti si applica, in misura variabile e opportuna, un qualche grado di resistenza a ciascuna delle innovazioni tecniche che si succedettero in quegli anni, si capirà quanto sia difficile fotografare una volta per tutte la situazione dell'*orchestra* di Berlioz (ma anche di Meyerbeer, o di Bellini, di Verdi ecc.) in modo univoco. In certe momenti non sarà stata inusuale vedere strumenti di nuova foggia accanto a strumenti precedenti.

Il pensiero dei compositori sarà stato dunque più che mai concentrato sulle ragioni della composizione medesima e si noterà che anche nel caso delle strabilianti invenzioni di Berlioz la singola scrittura degli strumenti, spesso, non è troppo difficile, ma semmai è l'insieme a presentare delle difficoltà, specie nel caso di dislocazioni spaziali inconsuete. Sembra riaffacciarsi il ragionevole monito di Reicha: «le compositeur doit encore avoir égard à la qualité de l'orchestre pour le quel il écrit, et proportionner la difficulté de sa musique au talent des exécutants».³¹⁸ In sostanza tutto sembra fare perno sulla possibilità di garantire alla musica le condizioni di esecuzione migliori, anche per quanto riguarda le scelte di scrittura: la storia poi provvede a sostituire i mezzi migliori di volta in volta disponibili, e questo è un processo che, sebbene divenuto assai lento e di difficile percezione, dura tuttora.

Pensare all'affermazione di Berlioz sui corni a pistoni e constatare quanto facilmente e rapidamente essa sia stata smentita, valutando gli sviluppi successivi e collocando gli eventi nel giusto rapporto, aiuta a capire quanto la soggettività e il gusto di ogni singolo compositore incidano sulle dinamiche complessive nei momenti di più marcato mutamento del sistema produttivo e di come scelte e convinzioni difficilmente argomentabili in via razionale si rivelino poi determinanti per la musica che ogni singolo compositore può creare: pensare all'attacco di *Ein Heldenleben* (1898) di Richard Strauss e immaginarne il suo colore brunito senza la combinazione

³¹⁷ GT, p. 276.

³¹⁸ Reicha, Antoine, *Cours de composition musicale, ou Traité complet et raisonné d'harmonie pratique*, Paris, Gambaro, 1816-1818, p. 223.

messa in atto da Strauss fra archi gravi e Cor. I, a pistoni, è evidentemente impossibile. Eppure, non si può non constatare che la distanza di questo lavoro dagli anni di Berlioz è tutto sommato modesta.

Si ha pertanto la tentazione di dire che la domanda iniziale, per quanto legittima e inevitabile, non sembra rivelarsi troppo solida: essa non è inopportuna ma fondamentalmente inappropriata. È difficile tracciare un quadro esaustivo delle orchestre effettivamente usate Berlioz. Ancora più difficile è voler ridurre la dimensione creativa alle sollecitazioni provenienti dalla fattura. Casomai sarà piuttosto da sottolineare, la traiettoria inversa, quella che dalle sollecitazioni dei compositori, trae spunti di miglioramento. Questa è una tendenza consolidata e attestata per esempio da Delaire, quando nella sua *Notice* su Reicha, quando afferma esplicitamente «aujourd'hui on considère généralement les quintettes de Reicha comme des chefs-d'œuvre dignes de rivaliser avec ceux de Haydn, de Mozart et de Beethoven. Ils ont en outre beaucoup contribué au perfectionnement des instrumens à vent».³¹⁹ Ma anche ridurre tutta la complessità della questione a questa influenza, opposta a quella precedente sarebbe limitante. Lo scenario più verosimile e immaginabile sarà piuttosto quello di un dialogo continuo, multiforme e declinato in innumerevoli forme fra costruttori, tecnici, fisici, compositori, esecutori e critici; un dialogo le cui dinamiche sono, sotto diversi riguardi, imprevedibili e forse destinate a un perpetuo misconoscimento. Nulla sapremo mai delle conversazioni intercorse, dei suggerimenti, e ancor meno degli esperimenti fatti e dei tentativi non riusciti che ebbero per teatro le numerose fabbriche di strumenti di Parigi e di altre città d'Europa. Una lettera di Berlioz a Sax non datata, ma riferibile al periodo 1851-1854, ci dà una vivace testimonianza di questa realtà. Vale la pena di citarla per intero, escludendo solo l'esempio:

Mon Cher Sax,

je suis allé chez vous tout à l'heure pour vous prier d'amener un de ces jours Arban chez moi avec un cornet en si bémol et votre petite trompette ou Sax horn *octave* en si bémol. Je veux étudier les notes extrêmes de leur échelle et vous montrer à tous les deux un tableau que je viens de faire, tableau comparatif de l'étendue des 4 instruments, basé sur la résonance du tube comme nous le discutons ce matin. Il

³¹⁹ Delaire, J.-A., *Notice sur Reicha*, Paris, Imprimerie de Mad. de Lacombe, 1837, p.13.

ne doit pas y avoir de doute à l'égard de la manière d'écrire votre petite trompette.

[...]

Voilà les résonnances des tubes en partant du son le plus grave. En conséquence il est impossible que vous et moi et Arban ne soyons pas entièrement d'accord.³²⁰

Vi si riconosce quanto indicavo prima: il dialogo vivace fra il compositore, tecnicamente preparato, che in maniera quasi entusiastica ragiona di risonanze ed è capace di sistematizzare rapidamente, in tavole le informazioni di cui dispone, l'interprete virtuoso che mette a disposizione le sue capacità per sperimentare concretamente le soluzioni raggiunte, il costruttore di strumenti in possesso dei mezzi tecnici per andare incontro alle idee degli altri. Più persone, concordemente tese verso un unico scopo che sarà raggiunto, perché essendo questioni di natura scientifica e oggettiva, questo dice implicitamente Berlioz, non ci sarà di che dissentire: pensiero lucido, razionale, gioioso. È questo, credo, un riverbero davvero chiaro della breve ma importante formazione scientifica del compositore, che più degli altri due interlocutori sembra *sapere e conoscere*. Non sapremo niente della conversazione mattutina e di tutte le altre avvenute: come risultato certo ci resta l'immagine e la sostanza di un imponente movimento di innovazione, che in forme più o meno consapevoli, più o meno empiriche ci ha consegnato un'orchestra profondamente diversa da quella di cinquanta, settanta anni prima, di Mozart, Haydn, di Cimarosa, del primo Cherubini.

Tornando brevemente ad Adolphe Sax, è spesso sottolineata la forte vicinanza fra i due uomini. In effetti la lettera precedente fornisce un'idea del tenore di questo rapporto, ma non si può dimenticare che Sax aprì la sua prima fabbrica di strumenti a Parigi solo nel 1842, quando ormai Berlioz aveva già composto un numero considerevole delle sue opere maggiori ed espresso pienamente le sue intuizioni sulla scrittura orchestrale. Il contatto vi fu, ma non si trattò tanto di una vera influenza quanto della scoperta di una felice affinità. Non si può tacere del fatto che Berlioz impiegò pochissimi strumenti tra quelli brevettati da Sax. Ricorse sì agli strumenti perfezionati da Sax, nella misura in cui essi iniziarono a diffondersi tra gli

³²⁰ CG, VIII, pp. 617-618 (SD 120).

strumentisti parigini, ma non impiegò che in alcune occasioni il saxhorn (si tratta dei *Troyens*, dove ne sono richiesti otto, sostituibili con trombe e tube in caso di indisponibilità della famiglia di saxhorn completa, e della *Marche pour la présentation des Drapeaux* che chiude il *Te Deum*, dove ne usa uno soltanto, il piccolo sovracuto) ma, fatto degno di nota, non usò mai il saxofono, sul quale pure ha scritto parole di evidente apprezzamento, se non in un trascurabile arrangiamento del 1844 del suo *Chant sacré* (che certo non è un brano di non grande volo).³²¹

Se Berlioz non include mai lo strumento nelle sue composizioni, pure prevede di inserirne cinque nella sua orchestra ideale. Il capitolo del *Grand Traité* dedicato agli strumenti di Sax apparve manoscritto nella prima bozza di stampa, evidentemente inseritovi di tutta fretta in seguito a una dimostrazione avvenuta presso l'atelier di Sax;³²² l'inserzione si spiega probabilmente con il desiderio di dare comunque testimonianza del lavoro di Sax. Sul *JD* pubblicherà la dozzina di articoli sul costruttore belga.

Sulle ragioni di tale atteggiamento ambivalente, che certo fa correre il pensiero alla resistenza all'innovazione descritta precedentemente in questo paragrafo, vorrei azzardare tre ipotesi, tutte moderatamente favorevoli a Berlioz, nel senso che escludono ogni forma di cattiva fede.

La prima ipotesi è che in realtà il compositore non fosse del tutto certo dell'effettivo risultato del saxofono in orchestra, anche se questo potrebbe apparire in contrasto con il capitolo dedicato allo strumento, in cui, dopo una descrizione accurata delle qualità timbriche di questo, addirittura si propongono possibili associazioni fra il suono dei sassofoni e quello di altri strumenti (fatto questo che rivela semmai la grande intuitività e la finezza del senso timbrico di Berlioz);³²³ in questo caso, però, occorrerebbe attribuire a Berlioz una scarsa volontà di sperimentazione che, oltre che difficile da ipotizzare appare quasi offensiva nei confronti del compositore, che peraltro nel *Deuxième Voyage en Allemagne* ipotizza un tempo prossimo in cui tutti i compositori vorranno usare questo strumento.³²⁴

³²¹ Cfr. *GT*, p. 458, n. 1.

³²² *Ivi*.

³²³ *GT*, pp. 458-460.

³²⁴ *Mém.*, II, p. 231. Il passo in questione è il 4° punto della quinta lettera, da Praga e indirizzata a Ferrand, che è nota per contenere le critiche di Berlioz alla situazione del Conservatoire, giudicato severamente per il grande numero di corsi inadeguati o

La seconda spiegazione potrebbe anche risiedere nella difficoltà di disporre di un numero congruo di esecutori per far suonare l'intera famiglia,³²⁵ come Berlioz dimostra chiaramente di immaginare che il saxofono sia impiegato.³²⁶

La terza è invece che il compositore non si fidasse troppo della capacità effettiva degli interpreti di suonare questi strumenti nuovi, o della loro volontà e disponibilità a farlo, e questo sarebbe perfettamente comprensibile alla luce dei casi riportati in precedenza. Nessuna di queste ipotesi mi pare comunque prevalente e risolutiva, e resta inappagata la curiosità sui risultati che avrebbe potuto avere il saxofono nella scrittura orchestrale di Berlioz. Anche se questo esula dai confini di una trattazione che si basi su dati oggettivi, è difficile resistere alla tentazione di chiedersi, inoltre, cosa sarebbe successo e quali sviluppi avrebbe potuto assumere la vicenda del saxofono in orchestra se vi fosse stato apposto dal “padre dell'orchestra contemporanea” il sigillo effettivo dell'uso concreto, della legittimazione militante. All'affermazione del saxofono non sembrano aver giovato le poche pagine del trattato di Berlioz e in effetti la sua affermazione nella scrittura orchestrale non è stata sistematica ed è evidente che la fortuna dello strumento vada cercata principalmente in altri ambiti, specialmente nell'ambito della musica jazz e pop e nella scrittura per banda. Una situazione, questa, chiaramente fotografata anche da Samuel Adler in quello che è probabilmente il migliore testo sull'orchestrazione fra i più recenti:

la famiglia dei sassofoni non è mai stata [...] pienamente accettata nell'orchestra sinfonica, anche se molti compositori del diciannovesimo

addirittura non impartiti (tra cui quello di viola, quello di oficleide, quello di basso tuba). Sulla questione si veda anche Balmory, Anne, *Regard sur la création des classes au Conservatoire*, in *Le Conservatoire de musique de Paris. Regards sur une institution et son histoire*, a cura di Emmanuel Hondré, Paris, Association du bureau des étudiants du Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris avec le soutien de Mécénat musical Société générale, 1995, pp. 217-235.

³²⁵ Damien Colas sottolinea come nell'opera *Le juif errant* di Halévy i sassofoni siano usati in scena e, appunto, come famiglia e non come solisti; cfr. Colas, Damien, *Halévy and his Contribution to the Evolution of the Orchestra in the Mid-Nineteenth Century*, in *The Impact of Composers and Works on the Orchestra: Case Studies*, a cura di Niels Martin Jensen e Franco Piperno, Berlin, Berliner Wissenschafts-Verlag, 2007, p. 157-198, p. 160. L'articolo è anche disponibile all'indirizzo:

http://halshs.archives-ouvertes.fr/docs/00/46/17/27/PDF/Colas_2007_Halevy.pdf

³²⁶ GT, p. 484.

e del ventesimo secolo hanno usato il sassofono con eccellenti risultati, specialmente come strumento solista. Il suono dei sassofoni è molto caratteristico, e tende a coprire gli altri strumenti dell'orchestra il che può spiegare perché non sono entrati nell'abituale formazione sinfonica; una seconda ragione può essere riconducibile al fatto che il modo di suonare di questi strumenti e il suono che se ne ricavava era agli esordi considerato troppo primitivo. La situazione è cambiata notevolmente dopo gli anni Venti del Novecento.³²⁷

Sull'effetto predominante del saxofono sulla scrittura si può certo avere un'opinione concorde o meno a quella di Adler (personalmente non ritengo l'argomentazione né convincente né troppo determinante), ma sulla seconda considerazione, mi pare si possa certo ipotizzare che l'uso artistico di un compositore come Berlioz avrebbe certamente contribuito a stabilire un'abitudine e una familiarità capaci di far superare presto l'impressione di primitività del suono e quindi di influenzare le vicende successive.

Nei due casi di impiego del saxhorn citati poco sopra, la sperimentazione si limita ad un impiego circoscritto dello strumento, usato in funzione evidentemente coloristica, quindi come *effetto* timbrico originale. In particolare questo è evidente nella *Marche pour la présentation des drapeaux* del *Te Deum*. Il brano è infatti caratterizzato dalla sonorità penetrante del piccolo strumento ideato da Sax, il quale viene usato in modo estensivo dall'inizio alla fine del brano, divenendone il sostanziale perno. Lo strumento svetta tanto nella prima sezione, affidata ai soli fiati e timpani, quindi all'*orchestre d'harmonie*, quanto nella seconda sezione dove l'intervento degli archi diviene continuativo, tanto che il brano pare davvero costruito attorno a questa sonorità, quasi a testarne le possibilità e l'efficacia nel tessuto sinfonico. Se l'effetto predominante di uno strumento fosse di scarso incentivo al suo impiego, probabilmente allora anche al saxhorn si dovrebbe applicare il ragionamento di Adler sul saxofono, ed ecco perché precedentemente mi sono dichiarato scettico al riguardo; resta il fatto che Berlioz sosterrà tutte le invenzioni di Sax e ancor più tutti i miglioramenti da lui apportati agli strumenti esistenti. Nei confronti di Édouard Alexandre Berlioz manterrà un atteggiamento analogo: sostegno incondizionato alla sua attività ma applicazione modesta dei suoi strumenti (in questo caso, si

³²⁷ Adler, Samuel, *Lo studio dell'orchestrazione* cit., p. 243.

tratta della composizione dei pochi, invero modesti, brani per harmonium, in particolare i *Trois morceaux pour l'orgue mélodium d'Alexandre: Sérénade agreste à la madone sur le thème des pifferari romains* (H98), la *Toccata* (H99) e l'*Hymne pour l'élévation* (H100)).

Quella che se ne ricava è l'immagine di un Berlioz più che mai curioso, e aperto alle più diverse sollecitazioni, ma ben prudente nell'impiego effettivo: il suo fu in definitiva l'atteggiamento di un vero liberale in materia di progresso strumentale e allo stesso tempo di un oculato e vagamente conservatore amministratore delle sue "proprietà" creative. Il risultato è comunque quello di aver influenzato tutto il successivo discorso sull'orchestra in maniera significativa, senza tuttavia ricorrere a mezzi che fossero estranei o esterni alla tradizione, mostrandosi più sensibile al miglioramento che all'invenzione, più propenso al sottile ripensamento degli elementi acquisiti che al fanatismo per l'ultima novità.

Capitolo 8

Conclusioni.

Lo stile orchestrale di Berlioz: istinto e rigore, continuità e rinnovamento

Qual è il carattere fondamentale dell'orchestrazione di Berlioz? Cosa rende la sua orchestra *berlioziana*? Alla luce delle considerazioni fin qui svolte e delle difformi questioni incontrate, la domanda risulta forse oziosa. La risposta è certo difficile. Cercare di cogliere a parole l'essenza dello stile orchestrale di Berlioz è particolarmente difficile.

Tale domanda, posta a conclusione di questa trattazione, è stata, per il sottoscritto, anche l'inizio del percorso di approfondimento. Se è consentita una digressione di carattere personale, non posso che ricordare la strana sensazione provata quando il prof. Jean-Pierre Bartoli mi fece notare che si trattava di una «*fausse bonne question*»: una falsa buona domanda. Alla fine di questo percorso possiedo probabilmente poche certezze, ma una si è consolidata. Si tratta di una falsa buona domanda, è vero, non per il suo contenuto, ma per la sua formulazione. È infatti più che legittimo continuare a chiedersi perché l'orchestrazione sia stata, fin dagli inizi, uno dei punti forti della ricezione di Berlioz, l'unico su cui anche personaggi spesso in disaccordo, come D'Ortigue e Fétis abbiano potuto convergere. Ma è anche giusto dirsi che questi pareri non godevano del sano distacco dell'osservazione di cui beneficiamo noi. Certi tratti di rottura del linguaggio di Berlioz, appaiono oggi integrati in una prospettiva storica più nitida, alla quale spero di aver portato un minimo contributo. È accaduto a tutti i grandi 'rivoluzionari' e agli 'inattuali' di conoscere il fraintendimento: senza trascurare gli aspetti più controversi e problematici di certi passaggi storici, è per noi difficile, oggi, non cogliere la pertinenza storica di Beethoven e Arcadelt, di Wagner e Mahler, di Sibelius e Berlioz.

Nelle analisi che ho proposto nei capitoli precedenti, complessive o concentrate su dettagli che fossero, è forse risultato evidente il desiderio di dare una lettura che restasse sempre aderente alle ragioni della musica.

Anche laddove il dato poetico e il contenuto della musica di Berlioz sono più manifesti ed evidenti, ho cercato di rintracciare le ragioni profonde delle scelte musicali: nessuna istanza poetica, questa è la mia convinzione, riesce mai ad esaurire la complessità della partitura, per quanto pervasivo possa essere stato il suo influsso nella fase della creazione. Nell'organizzazione di una pagina musicale, gli aspetti prettamente musicali giocano un ruolo preponderante. In questo senso, uno dei punti estetici più forti del pensiero orchestrale di Berlioz, mi pare quello espresso nella recensione al *Guillaume Tell* riportata nel Cap. 3: esistono sì gli effetti coloristici, che sono portatori o rivelatori di un determinato contenuto poetico, ma il resto del tessuto orchestrale è l'essenza stessa della musica. Ribaltato, il ragionamento ci dice che innanzitutto servono gli strumenti tecnici essenziali del linguaggio artistico, e che solo sulla base da essi costituita si possono collocare gli spunti poetici, imitativi ecc. Portando avanti questo ragionamento, si vedrà allora che, come le ragioni della coerenza linguistica vengono prima delle suggestioni poetiche, la strumentazione viene prima dell'orchestrazione, il pensiero viene prima dell'idea: se il fine è l'espressione poetica, occorre avere i mezzi con cui esprimerla e porgerla all'ascoltatore. Questo avviene sempre, ma è con Berlioz che deflagra in tutta la sua evidenza.

Se si provoca un cortocircuito fra la nozione di *melodia caratteristica*, definita da Liszt parlando dell'*Harold en Italie*, e il consapevole virtuosismo tecnico di Berlioz, nella grande pittura sonora come nella miniatura più fine, ci si accorgerà che è un principio nuovo a determinarsi.

Fissando l'attenzione sull'orchestrazione, usandola come grimaldello per accedere alla complessa dialettica dei diversi parametri della scrittura e dell'universo creativo berlioziano, infatti, ci si rende conto che più che di 'narratività' intesa come "storia" dei temi musicali, sarebbe forse opportuno parlare di 'retorica', intendendo il termine in maniera neutra, ossia come una consapevole disciplina del linguaggio e dell'organizzazione del discorso preliminare ai concetti che si vogliono trasmettere e sulla quale si può ragionare in maniera metalinguistica.³²⁸ Essendo il linguaggio musicale

328

La retorica qui proposta è da intendere in maniera sostanzialmente diversa rispetto a quella della teoria degli affetti riferita ai secc. XVII e XVIII. In quel caso, infatti, la convenzione verte essenzialmente sulle figure retoriche, intese quali strumenti utili a commuovere l'ascoltatore. In questo caso la retorica che si propone è invece quella che, come detto, sorveglia innanzitutto l'organizzazione del discorso e che

fondamentalmente asemantico (ed essendo casomai le convenzioni culturali a stratificare sulle figure e sulle concrezioni sonore, usitate o innovative che siano, un senso condiviso e apprezzabile), è peraltro evidente che adottare tale principio di retorica musicale di livello strutturale equivale a dire che la musica deve *funzionare* in maniera autonoma, prima di funzionare in maniera poetica. Il senso culturalmente condiviso di figure adottate, potrà eventualmente essere allora un indizio ermeneutico, ma non un obbligo interpretativo. Le strutture musicali devono essere dotate di una legittimità e di una coerenza interne che rendano il discorso fruibile. Gli effetti, che in Berlioz sono prima di tutto effetti orchestrali, assumono senso e funzione in rapporto a questa gestione del discorso, come si è visto in numerosi casi.³²⁹ Berlioz dimostra che questo è vero sempre e che è possibile garantire un risultato musicalmente valido anche quando si ricorre a strutture formali che obbediscono a principi di organizzazione liberi, che poco o nulla hanno a spartire con la logica (di comprovata efficacia, certamente) di tensione e distensione tonale costitutiva del sinfonismo classico di tradizione austrotedesca: qui, la risoluzione della tensione tonale basta a determinare una ripresa in cui l'orchestrazione sia immutata rispetto all'esposizione; Berlioz, che non è guidato dalla stessa logica, apprende invece che i mutamenti di orchestrazione sono dei validi strumenti di sviluppo e prosecuzione del discorso. Berlioz dovette percepire che, nella maggior parte dei casi, il parametro orchestrale era di maggiore immediata comprensibilità delle logiche tonali o dei principi di variazione melodica, che richiedono un ascolto più attento e competente. In termini molto prosaici, l'ascolto emozionale che si può adottare con Berlioz, interamente concentrato sul farsi progressivo della musica, è più trasparente di quello tonale, più

solo in relazione a questa determina i dettagli minuti. Il punto è diversamente declinato anche da Jean-Pierre Bartoli in *Retorica e narrativa musicali nel XIX secolo*, in *Enciclopedia della musica*, IV, Torino, Einaudi, 2004, pp.782-802. Cfr. *infra* la citazione di Ernest Legouvé.

³²⁹ Il monito di Reicha a calibrare con attenzione gli effetti e a disporli in maniera conveniente lungo il decorso formale di un brano, sembra aver influenzato profondamente Berlioz: «Chaque fois que le compositeur compte beaucoup sur l'effet d'un instrument ou de quelques instruments, il ne faut pas qu'il les emploie dans le morceau précédent. S'il n'observe pas cette règle, son effet sera manqué. Chaque fois que le Compositeur veut frapper un grand coup avec l'orchestre complet, il est de son intérêt de ne pas le faire entendre complet dans le morceau précédent ; sans quoi son effet sera, sinon usé, au moins considérablement affaibli». *Art du compositeur dramatique*, Paris, A. Farrenc, 1833, pp.95-96.

facilmente identificabile: è l'ascolto del XIX secolo, quello del grande pubblico e delle grandi sale, popolare, *à la portée de tout le monde*.³³⁰ Per questo il controllo berlioziano della forma, dell'effetto e dell'integrazione fra i due passa eminentemente dalla sostanza orchestrale messa in gioco. Questa logica non vale meno delle altre: è semplicemente diversa e ha la sua dignità nel fatto che, almeno quanto quella tonale, è capace di organizzare tragitti formali assai diversi per estensione e carattere, dotandoli di autonomia.

Anche ignorando di cosa si tratti e quale sia l'assunto poetico che li informa, brani come la *Marche funèbre pour la dernière scène d'Hamlet*, la *Scène aux champs* o la *Scène d'amour*, solo per citarne alcuni, sono in grado di suggestionare e colpire per il loro valore musicale intrinseco. Non si tratta di costringere Berlioz a fare pace con Hanslick e il suo concetto di bello musicale, perché in qualche modo la pace è già nelle parole di Hanslick:

Il compositore di musica strumentale non pensa all'esibizione di un contenuto determinato. Se lo fa si pone da un punto di vista sbagliato, accanto piuttosto che nella musica. La sua composizione diviene la traduzione di un programma in suoni, che restano incomprensibili senza quel programma. Noi non disconosciamo né disprezziamo, per questo, il magnifico talento di Berlioz. A lui ha fatto seguito del suo esempio Liszt, con i suoi molto più deboli "poemi sinfonici".³³¹

Certamente l'opinione di Hanslick è condivisibile: Berlioz è un compositore collocato interamente *nella* musica e il suo talento è di tipo musicale; dalla musica egli sa uscire, poi, per aprire scenari più ricchi di suggestioni ed elementi. Tutto questo a Liszt non è dato.

Se un merito si può riconoscere a Berlioz, è che in lui la bellezza del discorso musicale passa in misura sostanziale per la "pelle" della musica. Da questo nasce il suo bisogno di varietà timbriche, la mobilità delle combinazioni, da questo scaturiscono le infinite sfumature del suo tessuto orchestrale: tutto mira alla chiarezza, e lo scopo è perseguito non attraverso

³³⁰ *La musique mise à la portée de tout le monde* è il noto volume di Fétis (Paris, Alexandre Mesnier, 1830), qui citato in maniera certo impertinente.

³³¹ Hanslick, Eduard, *Il Bello musicale*, a cura di Leonardo Distaso, Palermo, Aesthetica edizioni, 2007, («Aesthetica», 56), p. 68.

la ripetizione ma attraverso la differenza. Berlioz sceglie la via meno semplice, quella che richiede la maggiore applicazione in fase compositiva, perché le sue strutture devono essere regolate di momento in momento. Noi non sappiamo esattamente quando, fra il 1833 e l'anno successivo, fu aggiunta alla fine del I mov. della *Symphonie fantastique* la coda segnata come *Religiosamente*, che non compariva nella versione eseguita il 5 dicembre del 1830. Su di essa si può molto speculare, ma è chiaro che essa assolve una funzione fondamentale nell'economia del brano, quale Berlioz l'ha voluto: permette di ripristinare un'enunciazione 'patetica' dell'*idée fixe* dopo la sua concitata e fragorosa esposizione alle bb.412-441, che però da sola risulterebbe insoddisfacente e, soprattutto, ha il compito di stemperare la tensione accumulata nel corso del movimento. Berlioz dovette rendersi conto che, all'atto pratico dell'esecuzione, la conclusione che aveva previsto originariamente non funzionava né risultava appagante e la diluì, in modo che ristabilisse un equilibrio strutturale non raggiunto per via tonale (perché l'enunciazione concitata del tema è perfettamente appagante da questo punto di vista) bensì strumentale, ossia elocutoria. Il fatto che la coda sia orchestrata con sonorità raccolte rispetto alla sezione immediatamente precedente, da solo però non basta: essa è anche del tutto atematica, nelle sue misure conclusive; l'effetto di decompressione è duplice e per questo risulta tanto potente. Come si vede, questo è un artificio retorico a tutti gli effetti, in cui più parametri concorrono all'effetto generale, ma la tinta orchestrale è quello prevalente: l'inserzione dell'Ob. I a sulle ultime due note dell'*idée fixe* a b.511 sfuma la giuntura fra le sezioni, generando un effetto di continuità fra il filo melodico dei V.ni I e i sonori accordi della coda: lo stupore è effettivo, i mezzi con cui lo si ottiene molto modesti, a ben vedere.

Anche se si volesse ritornare a una visione più tradizionale e ribadire che lo stimolo poetico è alla base di tutto, occorrerebbe però ammettere che esso può sicuramente suggerire la scelta di certi colori, di tratti tematici, di atmosfere, ma non può in nessun modo determinare le ragioni dell'equilibrio fonico, dell'efficacia strutturale di un brano, né può incidere le limitazioni tecniche di uno strumento o quelle di una compagine orchestrale. La capacità di fronteggiare le peculiarità e i limiti della materia costituisce il tratto distintivo fra un compositore in grado di generare lavori significativi e un onesto professionista. In questo senso non si può

tralasciare che anche quando lo stimolo poetico detta o giustifica certe scelte di Berlioz, la risposta a quegli stimoli è innervata anche da un gioco combinatorio, da un gusto della manipolazione sonora. Berlioz sapeva di potersi concedere anche la libertà di deviare a tratti dal suo percorso poetico, se le ragioni della coerenza musicale lo richiedevano, se il soggetto poetico non garantiva la varietà necessaria. Per questo ho definito l'orchestrazione un arbitrio, un arbitrio che si dispiega però all'interno di un campo delimitato tanto da questioni tecniche quanto da ragioni espressive.

Quello che insomma è innegabile di Berlioz è la capacità di gestire le risorse e le strutture musicali in modo che esse sembrino sempre fluire da sé stesse; ad assicurare il risultato non sono necessari modelli predeterminati ma una capacità, per così dire, persuasiva del tessuto musicale nel suo complesso: in questo consistono le strategie del suono evocate nel titolo di questa dissertazione: essendo strategie del dire, della logica strutturale (e strutturante), discorsiva e linguistica, esse sono autenticamente retoriche, come ho detto prima. Il discorso musicale di Berlioz vive e si struttura in base a principi che possono anche essere discussi, in chiave storica e interpretativa, ma che hanno un'efficacia innegabile, dimostrata dal successo costante che arride alla sua musica: esso è coerente quanto flessibile e imprevedibile e proprio la combinazione di questi fattori sembra consentire l'apertura anche alla suggestione poetica.

La musica di Berlioz ha le spalle sufficientemente larghe, mi si perdoni la colloquialità dell'espressione, per reggere un contenuto poetico senza che siano minimamente intaccate la sua plausibilità e legittimità di musica assoluta, ben composta, ben calibrata, "bella". La scelta adottata dopo il 1855 di non divulgare il programma della *Symphonie fantastique* se non nel caso di un suo abbinamento al *Lélio* che ne costituisce la prosecuzione, è in questo senso eloquente:³³² Berlioz era consapevole che il *Lélio*, strano e affascinante coagulo di forme e stili, senza la *fantastique* non si può reggere, mentre la sinfonia gode di un'autonomia completa.

³³² Come correttamente nota Paolo Russo, il fatto che Berlioz concedesse la possibilità di non distribuire il programma era inserito in un contesto di polemica estetica sulla liceità della musica a programma; questo non impedì al compositore stesso di divulgare il programma in sala durante le esecuzioni da lui dirette. La concessione è comunque significativa, perché lascia intendere una chiara confidenza nelle capacità della musica di bastare a sé stessa. Cfr. *Berlioz: Sinfonia fantastica. Una guida*, Roma, Carocci, 2008, p. 52.

Ma a questo punto è opportuno fare una virata apparentemente brusca, per sottolineare quale errore sarebbe pensare che la musica del *Lélio*, e di tanti altri lavori che vivono del testo e del riferimento poetico, siano di natura diversa, magari addirittura inferiore, rispetto a quelli che non lo fanno e possono essere fruiti in maniera libera da suggestioni, secondo un approccio puramente strutturale. Questo semplicemente non può essere e non sussiste dal punto di vista logico. A questo riguardo, Hanslick scivola su un punto insidioso quando afferma che la relazione fra sostanza poetica e decorso musicale

è così mobile e arbitraria che mai un ascoltatore del pezzo musicale riuscirebbe a indovinarne l'argomento, se l'autore non avesse in precedenza indicata la direzione alla nostra fantasia mediante il titolo esplicito. La fosca *ouverture* di Berlioz è, in sé e per sé, tanto poco in rapporto con l'idea di "Re Lear", quanto lo è un valzer di Strauss [...]. Il valzer di Strauss appare contraddittorio rispetto al "Re Lear", mentre l'*ouverture* di Berlioz sembra corrispondervi, soltanto nel momento in cui paragoniamo queste musiche con quella rappresentazione.³³³

Quello che il critico sembra trascurare è che, nel caso di Berlioz almeno, il titolo non è semplicemente una guida per l'ascoltatore, un segnale collocato *a posteriori*, ma che è parte integrante dell'opera musicale. Il valore degli effetti impiegati, la loro identificabilità, sono fenomeni culturali di cui il compositore si giova, come elementi di costruzione linguistica di dignità equivalente a quella delle logiche puramente strutturali, musicali, idiomatiche: il titolo diviene dunque l'accesso a un sistema di pensiero nel quale è poi l'ascoltatore a doversi orientare. Caratteri poetici e strategie del suono divengono dunque ugualmente costitutivi. Il piano puramente strutturale, le logiche foniche e musicali forniscono un apparato in cui spunti poetici e estetici possano collocarsi in maniera plausibile e logica. Berlioz scelse l'orchestra e il suo idioma, per affinità elettiva o consapevolezza, ma in tutta sincerità, credo più per la seconda che per la prima: tutto quello che l'orchestra aveva accumulato in termini di potere affabulatorio, figurativo ed evocativo, nella musica berlioziana viene rimesso in circolo, rivitalizzato, rifunzionalizzato e solidamente collocato

³³³

Hanslick, Eduard, *Il Bello musicale* cit., p. 106.

nell'ambito delle risorse linguistiche e sintattiche propriamente intese, dalle quali sembrava destinato ad essere separato. Il suo intuito sintetico, operò una riunione degli opposti difficile e quasi irripetibile: Liszt resterà un passo indietro, come afferma anche Hanslick, non perché in lui fosse debole l'istinto poetico o perché le risorse linguistiche si fossero del tutto usurate nel volgere di una manciata di anni dai primi fulgori berlioziani, ma solo perché il suo tratto musicale è meno penetrante di quello di Berlioz, perché gli manca la sintesi e spesso si percepisce che l'adozione di figure musicali, in orchestra, è meno riuscita che nel compositore francese.

Una conferma di questo viene dalle pagine commosse di Legouvé, nel racconto di una lettura privata della *Damnation de Faust*:

Le lendemain, à l'heure dite, Ritter était au piano. Berlioz se place à côté de lui, l'interrompant souvent ou le faisant recommencer pour m'expliquer l'intention de tel ou tel passage, le sens de tel ou tel mouvement, de telle ou telle note, et à mesure qu'il parlait, m'apparaissait clairement le double but qu'il a toujours poursuivi, les deux objets contradictoires qu'il s'est toujours proposés: la grandeur dans l'ensemble et la minutie dans le détail; Michel-Ange et Meissonier. L'avouerai-je? J'éprouvais une sorte de vertige à voir tout ce qu'il voulait faire dire à la musique, non seulement dans le domaine de la nature extérieure, mais surtout dans le domaine bien autrement mystérieux de l'âme. Nos émotions n'ont rien de si intime, nos sentiments n'ont rien de si secret, nos sensations n'ont rien de si fugitif, qu'il ne cherchât à le rendre par la langue des sons. Il voulait que sa musique fût l'écho des mille vibrations de son mobile cœur. Noble ambition, sans doute, mais au-dessus, je le crois, de sa puissance artistique. Je touche là un point très délicat. La famille des grands artistes se partage en deux classes: d'un côté les génies simples, clairs, lumineux, Haydn, Mozart, Rossini, et de notre temps Gounod. De l'autre les génies touffus, complexes Beethoven, Meyerbeer, et en face d'eux, Berlioz. Ces derniers créateurs ont peut-être, plus que les autres, besoin d'une très forte science[...]. Quand on voit à quel immense labeur s'est livré Meyerbeer, quand on examine par quelle solide éducation il a commencé, quelle rude discipline il a subie, quelles études successives il a faites du génie allemand et du génie italien, de la musique vocale et de la musique instrumentale, quelles recherches

infatigables l'ont mis au courant de toutes les inventions mécaniques, industrielles, relatives à la musique, quelle poursuite obstinée lui a fait connaître toutes les combinaisons mélodiques ou orchestrales trouvées par tous les artistes de tous les pays, on se rend compte que sa puissance de contrastes et d'effets n'était que le résultat de prodigieux efforts; on comprend à quel prix il a pu ajouter une octave au clavier de la musique dramatique. Eh bien, voilà ce qui a manqué à Berlioz. La résistance de son père lui a fait commencer ses études musicales trop tard. La pauvreté l'a empêché de les poursuivre à fond. Il lui a fallu chanter dans les chœurs et donner des leçons de guitare pour vivre, au lieu de travailler; il n'a pas pu acquérir *assez de talent pour son génie*. De là, dans son œuvre, à côté des plus ingénieuses et des plus délicates recherches d'exécution, des maladresses, des obscurités, des lacunes, des bizarreries qui sont des gaucheries. Sans doute, il était beaucoup plus habile que presque tous les autres, mais il ne l'était pas assez pour lui. Le talent d'exécution chez l'artiste doit être en rapport avec la nature et la richesse de sa conception. [...] Berlioz, pour être tout lui-même, aurait eu besoin d'avoir la science et l'habileté de Beethoven. Du reste, qu'il se console! Weber se plaignait, lui aussi, de n'être pas assez savant! *Freischütz* n'en est pas moins immortel, et la *Damnation de Faust* aussi.³³⁴

Fa un curioso, quasi assurdo effetto leggere le parole di Legouvé: pare che sia Meyerbeer l'autore del più grande trattato di orchestrazione dell'Ottocento e il solo detentore di altri meriti che innegabilmente invece Berlioz possedette (conoscenze tecniche, aggiornamento, cultura musicale, rigore). In realtà l'autore ammette che il compositore, sebbene fosse il più grande della sua epoca, non era abbastanza grande per sé stesso. Mancandoci la conoscenza diretta dell'uomo, noi non possiamo sapere se davvero Berlioz sia stato inferiore a sé stesso: la lettura delle sue opere sembrerebbe però suggerire il contrario. Mi permetto di non seguire fino in fondo il parere di Legouvé, ma riconosco come egli avesse centrato con acutezza il duplice scopo perennemente perseguito dal suo amico, quello di fondere la grandezza dell'insieme e la finezza dei dettagli. Il fatto che si tratti di due «objets contadictaires», non necessariamente rende illecito il tentativo di

³³⁴ Legouvé, Ernest, *Soixante ans de souvenirs*, Paris, J. Hetzel et C^{ie}, 1886-1887, 2 voll., I, pp. 310-312.

operare una sintesi né rende impossibile il raggiungimento del risultato. Forse un merito di Berlioz è proprio quello di aver rivelato che la contraddizione era più apparente che reale: i piani possono coesistere, o integrarsi, o fondersi: resta sempre all'orizzonte una scrittura straordinariamente attenta, riuscita. Il colore netto dell'orchestra berlioziana è tanto frutto di un'economia di pensiero quanto di un'esigenza di comunicabilità; è un'orchestra che serve alla perfezione una concezione musicale peculiare e inconfondibile. Berlioz possedette un istinto musicale debordante che lo costrinse a perfezionare i propri mezzi per non costringersi all'impotenza creativa o a produrre il (frustrante, per lui) fracasso di certe orchestrazioni di Hérold o di altri compositori che oggi ci paiono sbiaditi rispetto alla avvincente complessità di Berlioz. Dal punto di vista tecnico, chiaramente, certe soluzioni adottate dal compositore, sono condivise da tanti altri compositori della sua epoca: non tutto quello che creò possiede in assoluto il sigillo dell'originalità, e il riconoscimento dei meriti tributati ai suoi contemporanei è la prova che non sta in questo il tratto saliente di Berlioz. La sua scrittura non è fatta solo di effetti sensazionali, ma anche di un tessuto fluido e di grande pregio.

Un paragone diretto fra Berlioz a Meyerbeer sarà forse utile. L'ouverture *Struensee* del compositore tedesco, per esempio, presenta tratti facilmente identificabili come berlioziani: contrapposizioni fra gruppi strumentali distinti, autonomia dei fiati e loro uso variegato, uso degli archi come riempitivo sonoristico prima ancora che armonico, raddoppi particolari (l'intonazione iniziale del corale affidata a Fl. nel registro grave, Cl., Fg., e Arpa) ecc.

Andantino religioso quasi allegretto (♩ = 49)

FLAUTI
 CLARINETTI in SFb
 FAGOTTI
 3° e 4° CORNO in REb
 ARPA
 CONTRABBASSO

Meyerbeer, *Struensee*, bb. 1-6

E a palesare ancor più la prossimità fra i due autori, si sottolineerà la presenza di un fugato in 6/8 affidato agli archi, non troppo dissimile da quello che compare nel *Songe d'une nuit du Sabbat della fantastique* (bb. 364 segg.).

1^a Viol.
 2^a Viol.
 Viol. C.
 C. B.
 1^a Viol.
 2^a Viol.
 Viol.
 Viol. C.
 C. B.

Meyerbeer, *Struensee*, lettera S

Eppure, nonostante tutto questo, la sinfonia *non suona* berlioziana, perché le mancano l'armonia, le caratteristiche melodiche e il respiro generale che la rendano tale. Per capire perché Berlioz è Berlioz, occorre insomma non tanto catalogare e descrivere gli effetti che egli ha inventato, quanto vedere in quale contesto si inseriscono, come sono preparati e gestiti, come sono risolte le tensioni di tipo strettamente musicale che questi passaggi inevitabilmente generano: il suo tessuto orchestrale è un terreno privilegiato per queste dinamiche, mentre mezzi più modesti, autenticamente cameristici, non gli sarebbero forse bastati. La mediocre scrittura pianistica di Berlioz non deriva da incapacità di apprendere (si farebbe fatica a spiegare perché colui che sa gestire l'orchestra non debba saper gestire una scrittura pianistica), quanto da sostanziale disinteresse: quel mezzo non aveva nulla da dargli.

Forse è questo il principale lascito di Berlioz alla posterità: lo stimolo per il compositore a cercare una proporzione fra l'empito poetico e comunicativo e i mezzi adottati, senza temere l'eventuale enormità di questi mezzi; in definitiva, lo stimolo a riflettere sulla necessità di costruirsi un sistema coerente alle proprie esigenze di poetica; un sistema che sia talmente solido da far dimenticare quanto è ampia la sua base tecnica e da far credere che quel che deve raggiungere l'ascoltatore altro non è che l'idea poetica, tutt'al più impreziosita dalla piacevole sensazione che una scrittura sagace sa suscitare; talmente solido da far dimenticare che c'è un'idea poetica in circolazione e da autorizzare un ascolto puramente edonistico delle opere. Se contraddizione vi è, questa è certo da imputare più alla debolezza di chi ascolta che a quella di chi ha composto. Questo accade quando la retorica, arte del dire, si congiunge con un contenuto importante: seguire entrambe le due componenti è spesso difficile. Saper creare pagine che permettano tanta libertà di approccio e tante possibilità di fruizione e resistano ad esse, comunque, è un merito non del tutto trascurabile.

Abramo Basevi lamentava la posizione di chi, non riconoscendo i radiosi destini della musica programmatica, e dando troppa importanza alla questione formale, criticava i lavori privi di strutture facilmente riconoscibili e riferibili alla tradizione strumentale tedesca.

La forma d'un pezzo completo di musica è la storia o le vicende di un concetto musicale. In questo concetto la musica s'individua, e diviene come l'eroe di un romanzo o d'un poema. Ove si considerino in se le tracce lasciate da questo *individuo* musicale, avremo quello che dicesi la *forma* del pezzo. Bene spesso avviene di scambiare la forma colla sostanza, tanto da riporre ogni pregio in quella. Questo scambio, che fanno non tanto gli uditori quanto ancora i compositori di piccola levatura, è il piu forte ostacolo al progresso dell'arte musicale. Imperciocché, quanto ai maestri, questi obbligano i loro pensieri musicali a giacersi sopra a certe forme, come sopra altrettanti letti di procuste, di modo che rimangono mutilati e contraffatti, il che vediamo tuttodi nelle *cabalette*; quanto agli uditori, costoro giudicano sconnesse, senza sviluppo, spezzate tutte quelle composizioni, ove non trovano le forme da loro reputate necessarie alla musica, il che loro interviene più specialmente allorquando si eseguiscono alcune musiche classiche.³³⁵

Berlioz manca di queste strutture più di quanto non le impieghi, certo, e i concetti espressi da Basevi sembrerebbero del tutto pertinenti per lui; tuttavia occorre ammettere che la sua musica, sebbene sia nata dichiaratamente e consapevolmente per supportare e articolare contenuti extramusicali, drammatici ecc., sembra mantenere la sua autonomia e la sua logica anche qualora la si privi di ogni riferimento. La stessa ouverture di Meyerbeer è piena di fascino anche qualora si ignori tutto riguardo alla vicenda del medico tedesco Johann Friedrich Struensee. Non è musica assoluta, ma si comporta come se lo fosse; non adotta strutture precostituite, prevedibili e lineari, ma ha struttura e coerenza; nasce da uno spunto drammatico che forse è necessario, ma di certo non è sufficiente a spiegare ogni piega e particolarità della scrittura.

Probabilmente, ogni contraddizione apparente di Berlioz si può risolvere pensando che egli indichi una terza via fra Hanslick e la musica a programma. Al di là delle sue intenzioni e al di là delle dinamiche estetiche del suo tempo, egli pare aver compreso che la musica è quella che si ascolta e che vive nel tempo: la costruzione formale non è un dato di fatto preventivo ma l'invenzione e il trattamento di tensioni e dinamiche non discorsive o

³³⁵ Basevi, Abramo, *Illustrazione della sinfonia alla tragedia Struensee del Maestro G. Meyerbeer*, in Meyerbeer, Giacomo, *Struensee [Gran Sinfonia]*, Firenze, G. G. Guidi, 1862, («Biblioteca del sinfonista»), pp. i-vii: iii.

drammatiche, quanto invece interne al linguaggio, cui le capacità *idiomatiche* di quel proteiforme strumento che è l'orchestra possono, per la loro immediatezza, contribuire in maniera sostanziale. L'orchestrazione diviene grande e stilisticamente compiuta non se adotta grandi mezzi per colorare melodie, come diceva Kastner, o se stupisce con i suoi effetti, ma se arretra, trascendendo anche la propria occasionale smisuratezza e rivelando, attraverso i suoi effetti e la sua tenuta, il discorso che si crea. A ben vedere, non è una questione tecnica, ma il sorgere di un'estetica nuova.

Bibliografia

Opere e testi di Hector Berlioz

A travers chants, Paris, Michel Lévy Frères, 1862.

Correspondance Générale, a cura di Pierre Citron, Paris, Flammarion, 8 voll., 1972-2003:

I, 1803-1832 [n. 1-273], a cura di Pierre Citron (1972);

II, 1832-1842 [n. 274-775], a cura di Frédéric Robert (1975);

III, 1842-1850 [n. 776-1367], a cura di Pierre Citron, 1978;

IV, 1851-1855 [n. 1368-1904], a cura di Pierre Citron, Yves Gérard e Hugh J. Macdonald, 1983;

V, 1855-1859 [n. 1905-2395], a cura di Hugh J. Macdonald e François Lesure, 1989;

VI, 1859-1863 [n. 2396-2816], a cura di Hugh J. Macdonald and François Lesure, 1995;

VII, 1864-1869 [n. 2817-3380], a cura di Hugh J. Macdonald, 2001;

VIII, *Suppléments*, a cura di Hugh J. Macdonald, 2003.

Critique musicale, a cura di Yves Gérard (Paris, Buchet/Chastel dal vol. VII Paris, Société française de musicologie e Lyon, Symétrie) – vol. I 1823-1834, 1996; vol. II 1835-1836, 1998; vol. III 1837-1838, 2001; vol. IV 1839-1841, 2002; vol. V 1842-1844, 2004; vol. VI 1845-1848, 2008; vol. VII 1849-1851, 2014.

De l'instrumentation, a cura di Joël-Marie Fauquet, Paris, Le Castor Astral, 1994.

Les grotesques de la musique, a cura di Gérard Condé, Lyon, Symétrie, 2011.

Les soirées de l'orchestre, a cura di Bruno Messina, Lyon, Symetrie, 2012.

Mémoires, a cura di Pierre Citron, Paris, Garnier-Flammarion, 1969, 2 voll.

Mémoires, a cura di Alban Ramaut, Lyon, Symétrie, 2010.

Memorie, trad. it. di Olga Visentini, Pordenone, Studio Tesi, 1989 («L'arte della fuga», 12).

Memorie, trad. it. di Olga Visentini, s.l. [Milano-Lucca], Ricordi-LIM, 2004.

New Berlioz Edition, Kassel ecc., Bärenreiter, 26 voll., 1967-2006:

- Ia-d *Benvenuto Cellini*, a cura di Hugh Macdonald, 1994, 1996, 2005 [in realtà 2006];
- IIa-c *Les Troyens*, a cura di Hugh Macdonald, 1969, 1970.
- III *Béatrice et Bénédict*, a cura di by Hugh Macdonald, 1980.
- IV *Incomplete operas*, a cura di Ric Graebner e Paul Banks, 2002 [in realtà 2003].
- V *Huit Scènes de Faust*, a cura di Julian Rushton, 1970.
- VI *Prix de Rome Works*, a cura di David Gilbert, 1998.
- VII *Lélio ou Le Retour à la vie*, a cura di Peter Bloom, 1992.
- VIIIa-b *La Damnation de Faust*, a cura di Julian Rushton, 1979, 1986.
- IX *Grande Messe des morts*, a cura di Jürgen Kindermann, 1978.
- X *Te Deum*, a cura di Denis McCaldin, 1973.
- XI *L'Enfance du Christ*, a cura di David Lloyd-Jones, 1998.
- XIIa *Choral Works with Orchestra, I*, a cura di Julian Rushton, 1991.
- XIIb *Choral Works with Orchestra, II*, a cura di David Charlton, 1993.
- XIII *Songs for Solo Voice and Orchestra*, a cura di Ian Kemp, 1975.
- XIV *Choral Works with Keyboard*, a cura di Ian Rumbold, 1996.
- XV *Songs with Piano*, a cura di Ian Rumbold, 2005.
- XVI *Symphonie fantastique*, a cura di Nicholas Temperley, 1972.
- XVII *Harold en Italie*, a cura di Paul Banks (2001 [in realtà 2002]).
- XVIII *Roméo et Juliette*, a cura di D. Kern Holoman, 1990.
- XIX *Grande Symphonie funèbre et triomphale*, a cura di Hugh Macdonald, 1967.
- XX *Overtures*, a cura di Diana Bickley, 2000 [in realtà 2001].
- XXI *Miscellaneous Works and Index*, a cura di Hugh Macdonald, 2005 [in realtà 2006].
- XXIIa *Arrangements of Works by Glück*, a cura di Joël-Marie Fauquet, 2005.
- XXIIb *Arrangements of Works by Other Composers*, a cura di Ian Rumbold, 2004.
- XXIII *Messe solennelle*, a cura di Hugh Macdonald, 1994.

XXIV *Grand Traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*, a cura di Peter Bloom, 2003.

XXV Holoman, D. Kern, *Catalogue of the Works of Hector Berlioz*, 1987.

XXVI *The Portraits of Hector Berlioz*, a cura di Gunther Braam in coll. con Richard Macnutt e John Warrack, 2003.

Opere musicali di altri autori

Cherubini, Luigi, *Troisième Messe solennelle à trois parties en chœur, avec accompagnements à grand orchestre, exécutée au Sacre de S. M. le Roi Charles X, composée par L. Chérubini*, Paris, chez l'Auteur, s.d.

David, Félicien, *Le désert. Ode symphonie en trois parties*, Paris, au Ménestrel, 1851.

Gluck, Christoph Willibald, *Orphée et Euridice*, Paris, des Lauriers, s.d. [1783].

Gossec, François-Joseph, *Messe des morts avec la prose*, Paris, chez M. Henry, s.d. [1760].

Grétry, André-Ernest-Modeste, *Zémire et Azor*, Opéra comique in quatre atti di Marmontel, Paris, J. Frey, s.d. [ca. 1772].

Halévy, Fromental, *La Reine de Chypre*, opéra en 5 actes, paroles de de Saint-Georges, Paris, Brandus et C^{ie}, 1853.

—, *Le Shérif*, opéra-comique en 3 actes, paroles de Mr E. Scribe, représenté pour la première fois sur le Théâtre royal de l'opéra Comique le 2 septembre 1839, Paris, M. Schlesinger, [1842].

Le Sueur, François, *Adam tragédie lyrique religieuse en trois actes suivie du Ciel ; paroles de Jean Gaillard. ; musique de Mr Le Sueur*, représentée pour la première fois au Grand opéra de Paris en 1809, Paris, J. Frey, s.d.

Meyerbeer, Giacomo, *Les Huguenots. Opéra en cinq actes. Paroles de M. E. Scribe. Représenté pour la première fois à Paris sur le Théâtre de l'Académie royale de musique, le 29 Février 1836*, Paris, Chez M. Schlesinger, 1836 (rist. con introd. di Charles Rosen, New York, Garland, 1980).

—, *Robert le Diable : The manuscript facsimile* a cura di Robert Letellier, Cambridge, Cambridge Scholars Press, 2005.

- , *Struensée* [*Gran Sinfonia*], Firenze, G. G. Guidi, 1862 («Biblioteca del sinfonista») [contiene: Basevi, Abramo, *Illustrazione della sinfonia alla tragedia Struensée del Maestro G. Meyerbeer*, pp. i-vii].
- Reicha, Antoine [Antonín, Anton], *Missa pro defunctis (Requiem)*, **F-Pc** Ms 12023.
- , *Missa pro defunctis (Requiem)*, edited by Amy Goodman Weller, Middleton, Wisconsin, A-R Editions, 2008 («Recent Researches in the Music on the Nineteenth and Early Twentieth Centuries, 46»).
- Rossini, Gioachino, *Guillaume Tell. Opéra en quatre actes*, Paris, Troupenas, [1829] (rist. Paris, G. Brandus et S. Dufour, s.d.).
- Spontini, Gasparo [Gaspare], *La Vestale*, Paris, chez M.^{lle} Erard, 1808.
- , *Olympie* [rid. per c. e pf.], Paris, G. Brandus & S. Dufour, s.d. [1861], n.l. B. et D. 10274.

Altri testi consultati

- Acoustique et instruments anciens “factures, musiques et science”, Colloque organisé par la Société Française d’Acoustique et la cité de la musique, 17 et 18 novembre 1998*, Paris, Société Française d’Acoustique-Cité de la musique, 1999.
- Adam, Adolphe, *Lettres sur la musique française (1836-1850)*, intr. di Joël-Marie Fauquet, Genève, Éditions Minkoff, 1996.
- Adam, Adolphe – Capell, Richard, *Henri Berton: 1767-1844*, «Music & Letters», XXX/2 (Aprile 1949), pp. 121-135.
- Adler, Samuel, *Lo studio dell’orchestrazione*, ed. it. e trad. a cura di Lorenzo Ferrero, Torino, EDT, 2008 («I manuali EDT/SIdM») (ed. orig. *The Study of Orchestration*, New York – London, W. W. Norton, 2002³).
- Albrechtsberger, Johann Georg, *Gründliche Anweisung zur Composition mit deutlichen und ausführlichen Exempeln, zum Selbstunterrichte, erläutert; und mit einem Anhang: Von der Beschaffenheit und Anwendung aller jetzt üblichen musikalischen Instrumente*. Breitkopf, Leipzig 1790 (trad. franc. di Alexandre Choron: Albrechtsberger, J.-Georges, *Méthode Élémentaire*

de Composition. Avec des exemples très nombreux et très étendus pour apprendre de soi-même à Composer toute espèce de musique; par J.-Georg. Albrechtsberger, Organiste de la Cour Impériale de Vienne, Maître de chapelle de l'Église Cathédrale de Saint-Étienne de Cette Ville. Traduit de l'allemand, enrichi d'un grand nombre de notes et d'explications Par M. A. Choron, Écuyer, [...], Paris, M.^{me} V.^e Courcier, 1814).

- , [Albrechtsberger, J.-Georges], *Méthodes d'harmonie et de composition, À l'aide desquelles on peut apprendre soi-même à accompagner la basse chiffrée et à composer toute espèce de Musique; par J.-Georges Albrechtsberger, organiste de la Cour impériale, et Maître de chapelle de l'Église cathédrale de Saint-Étienne de Vienne. Nouvelle édition, mise en ordre et considérablement augmentée d'après l'enseignement de l'auteur, et formant la collection complète de ses Œuvres de Théorie musicale ; par M. Le chevalier de SEYFRIED, maître de chapelle, son élève; traduit de l'allemand, avec des notes; par M. Choron, directeur de l'institution royale de musique religieuse de France, Paris, Bachelier - Institution de musique religieuse, 1830.*

Antonini, Giuseppe *I precursori di C. Lombroso*, Torino, Fratelli Bocca, 1900.

Balzac, Honoré de, *Gambara*, in *Œuvres complètes de H. de Balzac*, Paris, A. Houssiaux, 1855, XV, pp. 74-128.

- , *Massimilla Doni*, in *Œuvres complètes de H. de Balzac*, Paris, A. Houssiaux, 1855, XV, pp. 1-73.

Bartenstein, Hans, *Die frühen Instrumentationslehren bis zu Berlioz*, «Archiv für Musikwissenschaft», XXVIII/2 (1971), pp. 97-118.

- , *Hector Berlioz Instrumentationskunst und ihre geschichtlichen Grundlagen. Ein Beitrag zur Geschichte des Orchesters. Inaugural Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde der philosophischen Fakultät der Albert-Ludwigs-Universität zu Freiburg i. Br., Vorgelegt von Hans Bartenstein, ... [1 März 1933]*, Bühl-Baden, 1939.

Bartlet, M. Elizabeth C., *La rivoluzione francese e la musica*, in *Enciclopedia della musica*, IV, Torino, Einaudi, 2004, pp. 751-764.

Bartoli, Jean-Pierre, *Écriture du timbre et espace sonore dans l'œuvre de Berlioz*, «Analyse musicale» 2^o semestre 1986, pp. 31-36.

- , *Historicisme, éclectisme et modalité dans L'Enfance du Christ d'Hector*

- Berlioz, «Musurgia» VIII/3-4 (2001), pp. 7-31.
- , *Les Ouvertures ou la dramatisation du style symphonique*, in Berlioz, a cura di Christian Wasselin e Pierre-René Serna, Paris, L'Herne, 2003 («Les Cahiers de l'Herne», 77), pp. 96-114.
- , *L'œuvre symphonique de Berlioz : forme et principes du développement*, tesi di dottorato, Université Paris-Sorbonne (Paris IV), febbraio 1991.
- , *Retorica e narratività musicali dall'epoca classica al primo Romanticismo*, in *Enciclopedia della musica*, IV, Torino, Einaudi, 2004, pp. 713-731.
- , *Retorica e narratività musicali nel XIX secolo*, in *Enciclopedia della musica*, IV, Torino, Einaudi, 2004, pp. 782-802.
- Basevi, Abramo, *Illustrazione della sinfonia alla tragedia Struensée del Maestro G. Meyerbeer*, in Meyerbeer, Giacomo, *Struensée [Gran Sinfonia]*, Firenze, G. G. Guidi, 1862, («Biblioteca del sinfonista»), pp. i-vii.
- Baudrimont, Alexandre-Édouard, *Lois générales de l'acoustique. Analyse et discussion des principaux phénomènes physiologiques et pathologiques qui s'y rapportent*, Paris, chez Paul Renouard, 1843.
- Bennett, Joseph, *Hector Berlioz*, London, Novello, Ewer and Co., 1883.
- Berlioz : la voix du romantisme*, a cura di Catherine Massip e Cecile Reynaud, Paris, Bibliotheque nationale de France - Fayard, 2003.
- Berlioz: Past, Present, Future. Bicentenary Essays* a cura di Peter Bloom, Rochester (NY), University of Rochester Press, 2003.
- Berlioz: Scenes from the Life and Work* a cura di Peter Bloom, Rochester, University of Rochester Press, 2008.
- Berlioz, Louis, *Mémoire sur les maladies chroniques, les évacuations sanguines et l'acupuncture*, Paris, Croullebois, 1816.
- Biot, Jean-Baptiste, *Précis élémentaire de physique expérimentale par J.-B. Biot Membre de l'Académie des Sciences, Astronome adjoint au Bureau des Longitudes, Professeur de Physique mathématique au Collège [sic] de France et de Physique expérimentale à la Faculté des Sciences de Paris etc. Ouvrage destiné à l'enseignement public, par l'arrêté de la Commission de l'Instruction publique, en date du 22 février 1817. Troisième édition, 2 voll.*, Paris, Chez Deterville, 1824.

- Bloom, Peter, *La mission de Berlioz en Allemagne : un document inédit*, «Revue de Musicologie» LXVI/1980, pp. 70-85.
- Boulez, Pierre, *Points de repère*, a cura di Jean-Jacques Nattiez, Paris, Christian Bourgois éditeur-Éditions du Seuil, 1981 («Musique/Passé/Présent»), pp. 239-247, 353-356 (trad. it. a cura di G. Guglielmi *Punti di riferimento*, Torino, Einaudi, 1984, pp. 196-204, 301-303).
- , *Testo, compositore, direttore d'orchestra*, in *Enciclopedia della musica*, II, a cura di Jean-Jacques Nattiez, Torino, Einaudi, 2002, pp. 1110-1122.
- Brancour, René, *Histoire des instruments de musique ... Préface de Ch.-M. Widor*, Paris, Henri Laurens, 1921.
- Cairns, David, *Spontini's Influence on Berlioz*, in *From Parnassus. Essays in Honor of Jacques Barzun*, a cura di Dora B. Weiner e William R. Keylor, New York etc., Harper & Row, 1976, pp. 25-41.
- , *The Berlioz Requiem - Pre-concert talk*, 12 luglio 2007, Londra, Barnard's Inn Hall, (<http://www.gresham.ac.uk/lectures-and-events/the-berlioz-requiem-pre-concert-talk>)
- Carse, Adam, *Books on Orchestration: An Historical Sketch*, «The Musical Times», Vol. XLIV/959 (1 gennaio 1923), pp. 31-33.
- Casella, Cesare - Taglietti, Vanni, *Principi di fisiologia*, II, Pavia, la Goliardica Pavese, 1996.
- Castil-Blaze, François-Joseph-Henry Blaze detto, *Dictionnaire de Musique Moderne*, Bruxelles, Académie de Musique, 1828.
- Catel, Charles-Simon, *Traité d'harmonie par Catel membre du Conservatoire de Musique adopté par le Conservatoire pour servir à l'Étude dans cet Établissement*, Paris, Imprimerie du Conservatoire de Musique, An X [1801].
- Catrufo, Joseph [Giuseppe] - Fétis, François-Joseph, *Polémique e Réponse [su Des Voix et des Instruments di Catrufo (cfr.)]*, «Revue musicale», VI/1832-1833, n° 51: 19 gennaio 1833, pp. 403-406.
- Catteau, Dominique, *Hector Berlioz ou la philosophie artiste*, 2 t., Paris, Publibook, 2001.

- Cavallini, Ivano, *Il direttore d'orchestra. Genesi e storia di un'arte*, Venezia, Marsilio, 1998, pp. 178-209.
- Cecchi, Alessandro, *Verso una teoria della strumentazione romantica: il rapporto tra forma e timbro in Ernst Kurth*, «Il Saggiatore musicale», XIX/1 (2012), pp. 41-73.
- Charle, Christophe, *Historie sociale de la France au XIX^e siècle*, Paris, Éditions du Seuil, 1991.
- Chion, Michel, *La dissolution de la notion de timbre*, «Analyse musicale» 2^o semestre 1986, pp. 7-8.
- Colas, Damien, *Halévy and his Contribution to the Evolution of the Orchestra in the Mid-Nineteenth Century*, in *The Impact of Composers and Works on the Orchestra: Case Studies*, a cura di Niels Martin Jensen e Franco Piperno, Berlin, Berliner Wissenschafts-Verlag, 2007, p. 157-198. (http://halshs.archives-ouvertes.fr/docs/00/46/17/27/PDF/Colas_2007_Halevy.pdf)
- Condé, Gérard, *Gounod*, Paris, Fayard, 2009.
- Cook, Nicholas, *A Guide to Musical Analysis*, London - Melbourne, J. M. Dent & Sons Ltd, 1987, pp. 279-293.³³⁶
- Corlieu, Auguste, *Le Centenaire de la Faculté de médecine de Paris (1794-1894) par le Dr. A. Corlieu*, Paris, Imprimerie nationale, 1896.
- , *La Chaire de Physique à la faculté de médecine de Paris, par le Dr. A. Corlieu*, Paris, Adrien Delahaye et E. Lecrosnier, 1887.
- Cosso, Laura, *Hector Berlioz*, Palermo, L'Epos, 2008 («L'amorosocanto», 7).
- , *Strategie del fantastico. Berlioz e la cultura del romanticismo francese*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2002 («Musica e letteratura», 7).
- Coudroy [Shagay], Marie Hélène, *La critique parisienne des «grands opéras» de Meyerbeer. Robert le Diable – Les Huguenots – Le Prophète – L'Africaine*, Saarbrücken, Musik-Edition Lucie Galland, 1988.
- Coury, Charles, *L'enseignement de la médecine en France des origine à nos jours*,

³³⁶ La trad. it. di Donatella Gulli e Maria Grazia Sità, a cura di Guido Salvetti, *Guida all'analisi musicale*, Milano, Guerini e Associati, 1991, non comprende la sezione di specifico interesse

- Paris, Expansion scientifique française, 1968.
- Crosland, Maurice, *Gay-Lussac. Scientist and Bourgeois*, Cambridge ecc., Cambridge University Press, 1978
- C. W. von Gluck. *Orfeo*, a cura di Patricia Howard, Cambridge, Cambridge University Press, 1981 («Cambridge Opera Handbooks»).
- Deane, Basil, *The French Operatic Overture from Grétry to Berlioz*, «Proceedings of the Royal Music Association», IC (1972-1973), pp. 67-80.
- Decaux, Alain, *Offenbach, re del secondo impero*, trad. it. di Alberto Pogni Milano, Rusconi, 1981, (ed. orig. *Offenbach, roi du second Empire*, Paris, Librairie Académique Perrin, 1966)
- Delaire, J.-A., *Notice sur Reicha*, Paris, Imprimerie de Mad. de Lacombe, 1837.
- De la Motte, Diether, *La melodia. Un libro da leggere e studiare*, ed. it. a cura di Maurizio Giani, Roma, Astrolabio, 2010 («Adagio»).
- Del Mar, Norman, *Conducting Berlioz*, Oxford, Clarendon Press, 1997.
- Démier, Francis, *La France du XIX^e siècle. 1814-1914*, Paris, Éditions du Seuil, 2000.
- Devriès, Anik, *La « Musique à bon marché » en France dans les années 1830*, in *Music in Paris in the eighteen-thirties/La musique à Paris dans les années mil huit cent trente* a cura di Peter Bloom, Stuyvesant, NY, Pendragon Press, 1987 («Musical Life in the 19th-Century France/La vie musicale en France au XIX^e siècle», 4), pp. 229-250.
- Devriès, Anik – Lesure, François, *Dictionnaire des éditeurs de musique français*, 2 voll. vol. I Des origines à environ 1820, Genève, Éditions Minkoff, 1979; vol. II De 1820 à 1914, Genève, Éditions Minkoff, 1988.
- Dictionnaire de la musique en France au XIX^e siècle* sotto la direzione di Joël-Marie Fauquet, Paris, Fayard, 2003.
- Dratwicky, Alexandre, *Les “Envois de Rome” des compositeurs pensionnaires de la Villa Médicis (1804-1914)*, «Revue de Musicologie», XCI/1 (2005), pp. 99-193.
- Dunan, Élisabeth, *Archives nationales, Inventaire de la série AJ³⁷, Tome premier*

- (AJ³⁷ 1 à 375) (*Archives de l'École royale de chant, de l'École royale dramatique, de l'École royale de musique et déclamation, des Conservatoires impériaux, nationaux ou royaux de musique, ou de musique et déclamation, à Paris (1784-1925)*), Paris, Archives Nationales (Imprimerie nationale), 1971.
- Eby, Jack, *À la recherche de la symphonie : Marie-Antoinette, la Chapelle royale et la révolution classique à Versailles* in *Les derniers feux de Versailles sous le règne de Louis XVI*, Versailles, Centre de musique baroque de Versailles, 2007, pp.139-167 (ripubblicato in *Regards sur la musique au temps de Louis XVI*, Bruxelles, Mardaga, 2007, pp. 139-167).
- Fabrizj, Paul [Fabrizi, Paolo], *Résumé des leçons de médecine opératoire acoustique, professées à l'école pratique de médecine pratique de Paris, par Paul Fabrizj de Modène, docteur en médecine et chirurgie*, Paris, Imprimerie de Béthune et Plon, 1839.
- Fauquet, Joël-Marie, *Berlioz et l'espace sonore*, in *Berlioz la voix du romantisme*, a c. di Catherine Massip e Cécile Reynaud, Paris, Bibliothèque nationale de France – Fayard, 2003, pp.138-140.
- Fertonani, Cesare, *Appunti per una lettura di Cléopâtre (1829) di Hector Berlioz*, «LANX» VII (2010), pp. 261-281.
- Fétis, François-Joseph, *Concert dramatique de M. Berlioz*, «Revue musicale», VI/46 (15 décembre 1833), pp. 365-367.
- , *Des révolutions de l'orchestre* «Revue musicale», I/2 (avril 1827), pp. 269-280.
- , *La musique mise à la portée de tout le monde*, Paris, Alexandre Mesnier, 1830
- Fichet, Laurent, *Les théories scientifiques de la musique aux XIX^e et XX^e siècles*, Paris, Vrin, 1996 («Musique et esthétique»).
- Florian, Jean-Pierre Claris de, *Célestine. Nouvelle espagnole*, in *Œuvres de Florian. Nouvelles*, Paris, Ant. Aug. Renouard, 1820, pp.69-94. (<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k64716400>).
- Fouque, Octave, *Les Révolutionnaires de la musique : Lesueur, Berlioz, Beethoven, Richard Wagner. La musique russe. Par Octave Fouque*, Paris, Calmann

Lévy, 1882.

Francœur, Louis-Joseph, *Diapason général de tous les instrumens à vent avec des observations sur chacun d'eux auquel on a joint un Projet nouveau pour simplifier la manière actuelle de copier.* [...] Par M. Francœur neveu [...], Paris, Des Lauriers, 1772, (rist. Genève, Minkoff, 1972).

Francœur, Louis-Joseph - Choron, Alexandre-Étienne, *Traité général des voix et des instrumens d'orchestre Principalement des instruments à vent à l'Usage des Compositeurs.* Par L.J. Francœur Ancien Directeur de l'Académie Impériale de Musique et Chef d'Orchestre de ce Théâtre nouvelle édition. Revüe [sic] et augmentée des Instruments modernes Par M.^r A. Choron [...] Paris, Aux adresses ordinaires de Musique, s.d.

Gall, Franz Joseph, *Précis du systhème phrénologique du docteur Gall, ou l'art de connaître les hommes par l'inspection du crâne, et se : prémunir contre toute espèce de séductions et de dangers Traduit de l'anglais par le docteur Valentin,* Tome II, Paris, Garnier frères, 1838.

Gabet, Charles, *Dictionnaire des artistes de l'École française au XIX^e siècle. Peinture sculpture, architecture, gravure, dessin, lithographie et composition musicale,* Paris, Chez madame Vergne, 1831.

Gall, Joseph, *Précis du systhème phrénologique du docteur Gall, ou l'art de connaître les hommes par l'inspection du crâne, et se : prémunir contre toute espèce de séductions et de dangers. Traduit de l'anglais par le docteur Valentin,* Tome II, Paris, Garnier frères, 1838.

Gardiner, John Eliot, *Exume at your Perill!*, booklet allegato al CD Philips 442137-2: Berlioz, Hector, *Messe solennelle – World Premiere Recording*, pp.6-7.

Giani, Maurizio, «Un discorso libero da ogni costrizione». *Strategie analitiche e letterarie nel saggio di Schumann sulla Sinfonia fantastica*, in *Schumann e i suoi rapporti con lo spazio letterario. Atti del convegno di studio (L'Aquila, 8-9 novembre 2006)*, a cura di Arnaldo Morelli, Lucca, LIM, 2007, pp.67-107.

Gounod, Charles, *Mémoires d'un artiste*, Paris, Calmann Lévy, 1896.

Guiraud, Ernest – Busser, Henri, *Traité pratique d'instrumentation par Ernest*

- Guiraud. *Nouvelle édition complétée et révisée par Henri Busser*, pref. di Henri Rabaud, Paris, Durand & C^{ie}, 1933.
- Harwood, Gregory W., *Verdi's Reform of the Italian Opera Orchestra*, «19th Century Music», X/2 (Autunno 1986), pp. 108-134.
- Haine, Malou, *Adolphe Sax. Sa vie, son œuvre et ses instruments de musique*, Bruxelles, Editions de l'Université de Bruxelles, 1980
- , *Les facteurs d'instruments de musique à Paris au XIX^e siècle. Des artisans face à l'industrialisation*, Bruxelles, Editions de l'Université de Bruxelles [Faculté de Philosophie et Lettres Art Archéologie], 1988.
- Hanslick, Eduard, *Il Bello musicale*, a cura di Leonardo Distaso, Palermo, Aesthetica edizioni, 2007 («Aesthetica», 56).
- Hector Berlioz : ein franzose in Deutschland*, a cura di Matthias Brzoska, Hermann Hofer e Nicole K. Strohmam, Laaber, Laaber Verlag, 2005.
- Hector Berlioz : miscellaneous studies*, a cura di Fulvia Morabito e Michela Niccolai, intr. di Julian Rushton, Bologna, Ut Orpheus, 2005.
- Heidlberger, Frank, *Carl Maria von Weber und Hector Berlioz. Studien zur französischen Weber-Rezeption*, Tutzing, Hans Schneider, 1994.
- Holoman, D. Kern, *Berlioz*, London, faber and faber, 1989.
- , *Berlioz au Conservatoire : notes biographiques*, «Revue de Musicologie» LXII/2 (1976), pp. 289-292.
- , *Orchestral Material from the Library of the Société des Concerts*, «19th-Century Music», VII/2 (Special Issue: French Archives, autunno 1983), pp. 106-118.
- , *The Société des concerts du Conservatoire. 1828-1967*, Berkeley, University of California Press, 2004.
- Howe, Robert, *The Boehm System Oboe and its Role in the Development of the Modern Oboe*, «The Galpin Society Journal», LXVI (Giugno 2003), pp. 27-60.
- Huguet, Françoise, *Les professeurs de la faculté de médecine de Paris. Dictionnaire bibliographique 1794-1939*, Institut national de recherche pédagogique/Editions du CNRS, 1991.

- Hutchings, J. B., *Orchestration and Common Sense*, «The Musical Times», LXXII/1066 (1 décembre 1931), pp. 1081-1085.
- Itard, Jean-Marc-Gaspard, *Traité des maladies de l'oreille et de l'audition*, par J.-M.-G. Itard, Paris, Méquignon-Marvis, 1821.
- Kastner, Georges, *Cours d'Instrumentation considérée sous les rapports poétiques [sic] et philosophiques de l'art à l'usage des jeunes compositeurs*, Paris, au Ménestrel, Maison A. Meissonnier, 1839.
- , *Les Danses des morts. Dissertations et recherches historiques, philosophiques, littéraires et musicales sur les divers monuments de ce genre qui existent ou qui on existé tant en France qu'à l'étranger accompagnées de la Danse macabre, Grande Ronde vocale et instrumentale, [...] par Georges Kastner*, Paris, Brandus et Cie, 1852.
- , *Les Sirènes. Essai sur les principaux mythes relatifs a l'incantation, les enchanteurs, la musique magique, le chant du cygne, etc. considérés dans leur rapports avec l'histoire, la philosophie, la littérature et les beaux-arts [...] suivi de le Rêve d'Oswald, ou Les Sirènes, Grande Symphonie dramatique vocale et instrumentale, par Georges Kastner*, Paris, G. Brandus et S Dufour, 1858.
- , *Les Voix de Paris. Essai d'une histoire littéraire et musicale des cris populaires de la capitale depuis le moyen-âge jusqu'à nos jours [...] suivi de les Cris de Paris, Grande Symphonie humoristique vocale et instrumentale, par Georges Kastner*, Paris, Brandus, Dufour et Cie, 1857.
- , *Manuel Général de Musique Militaire à l'usage des armées Françaises [...]*, par Georges Kastner Chevalier [...], Paris, Firmin Didot Frères, 1848
- , *Parémiologie musicale de la langue française, ou Explication des proverbes, locutions proverbiales, mots figurés qui tirent leur origine de la musique, accompagnée de recherches sur un grand nombre d'expressions du même genre empruntées aux langues étrangères, et suivie de la Saint-Julien des ménétriers, Symphonie-cantate à grand orchestre, avec solos et chœurs, par Georges Kastner, [...]*, Paris, Brandus et S. Dufour, s.d.
- , *Traité général d'instrumentation*, Paris, Prillip, 1836.
- Kolb, Katherine, *Flying Leaves: Between Berlioz and Wagner*, «19th-Century

- Music», XXXIII/1 (Estate 2009), pp. 25-61.
- Koury, Daniel J., *Orchestral Performance Practices in the Nineteenth Century: Size, Proportion and Seating*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1986 («Studies in Musicology», 85).
- Lacépède, Bernard-Germain-Étienne de la Ville Comte de, *La poétique de la musique*, Paris, Imprimerie de Monsieur, 1775, 2 voll.
- La Grandville, Frédéric de, *Recueil complémentaire des exemples d'orchestration cités dans le texte du grand traité d'instrumentation d'Hector Berlioz*, Reims, Faculté des Lettres et Sciences humaines, Décembre 1978.
- Lamy, Félix, *Jean-François Le Sueur. 1760 – 1837. Essai de contribution à l'Histoire de la Musique française*, Paris, Librairie Fischbacher, 1912.
- Laudon, Robert Tallant, *The dramatic Symphony. Issues and Explorations from Berlioz to Liszt*, Hillsdale NY, Pendragon Press, 2012.
- Lavoix, Henri (fils), *Histoire de l'Instrumentation, depuis le seizième siècle jusqu'à nos jours*, Paris, Firmin-Didot et Cie, 1878.
- Lazarus, Daniel, *Un Maître de Berlioz : Antoine Reicha*, «La Revue musicale» VIII (1 giugno 1922), pp. 255-261.
- Le Conservatoire de musique de Paris. Regards sur une institution et son histoire*, a cura di Emmanuel Hondré, Paris, Association du bureau des étudiants du Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris avec le soutien de Mécénat musical Société générale, 1995.
- Legouvé, Ernest, *Soixante ans de souvenirs*, Paris, J. Hetzel et Cie, 1886-1887, 2 voll.
- Leibowitz, René – Maguire, Jan, *Il pensiero orchestrale. Esercizi pratici di orchestrazione*, trad. it. di Marco De Natale, Bari, Edizioni musicali Salvati, [1960] (ed. orig. *Thinking for Orchestra. Practical Exercises in Orchestration*, New York, Schirmer, 1960).
- Le Sueur, Jean-François, *Lettre en réponse à Guillard sur l'opéra de la Mort d'Adam*, Paris, Baudouin, An X, , p.1.
(<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k58219761/f1.image>)
- Leibowitz, René – Maguire, Jan, *Il pensiero orchestrale. Esercizi pratici di*

- orchestrazione*, trad. it. di Marco De Natale, Bari, Edizioni musicali Salvati, [1960] (ed. orig. *Thinking for Orchestra. Practical Exercises in Orchestration*, New York, Schirmer, 1960).
- Liszt, Franz, *Berlioz e la sua sinfonia «Harold en Italie»*, in *Un continuo progresso: scritti sulla musica*, scelta e pref. di György Kroó, note a cura di Ildiko Czigány e Anna Maria Morazzoni, Milano, Ricordi-Unicopli, 1987, («Le sfere», 6) pp. 320-403.
- Macdonald, Hugh, *Berlioz's Self-Borrowings*, «Proceedings of the Royal Musical Association» XCII (1965-1966), pp. 27-44.
- Magendie, François, *Précis élémentaire de Physiologie, par F. Magendie, Tome premier, contenant les notions préliminaires ; histoire de la Vue, de l'Ouïe, de l'Odorat, du Goût, du Toucher ; celle de l'Intelligence, de l'Instinct, des Passions, de la Voix, de l'Attitude et des Mouvements*, Paris, Méquignon-Marvis, 1816.
- Malipiero, Gian Francesco, *L'orchestra*, Bologna, Zanichelli, 1920.
- Marx, Charles, *La physiologie et son rapport aux sciences médicales*, in *Qu'est-ce que la physiologie? Achèvement et renaissance*, a cura di Claude Debru, Paris, Vrin - Lyon, Institut Interdisciplinaire d'Etudes Epistémologiques, 1997, pp. 15-30.
- Meeùs, Nicolas, *Le teorie musicali in epoca romantica*, in *Enciclopedia della musica*, V, a cura di Jean-Jacques Nattiez, Torino, Einaudi, 2005, pp. 627-644.
- Ménéstrel, Alexandre, *De l'influence du système de Gall sur l'idéologie*, thèse de médecine de Paris N° 64, 1836
([http://www.biusante.parisdescartes.fr/histmed/medica/cote?TPAR1836x064\(c\)BIUSanté,Paris](http://www.biusante.parisdescartes.fr/histmed/medica/cote?TPAR1836x064(c)BIUSanté,Paris)).
- Meucci, Renato - Waterhouse, William, *The Cimbasso and Related Instruments in 19th-Century Italy*, «The Galpin Society Journal», IL (Marzo 1996), pp. 143-179.
- Miel, Edmé-François-Antoine-Marie, *De la symphonie, des symphonies de Beethoven, et de leur exécution*, Paris, Imprimerie de J. Gratiot, s. d. [1833].
- Mila, Massimo, *Massimo Mila alla Scala. Scritti 1955-1988*, a cura di Renato

- Garavaglia e Alberto Sinigaglia, pref. di Gianandrea Gavazzeni, Milano, Rizzoli, 1989 (2001²).
- Momigny, Jérôme-Joseph de, *Cours complet d'harmonie et de composition d'après une théorie neuve et générale de la musique, basée sur des principes incontestables, puisés dans la nature, d'accord avec tous les ouvrages-pratiques, anciens ou modernes, et mis, par leur clarté, à la portée de tout le monde; [...]* Par Jérôme-Joseph de Momigny, 3 voll., Paris, chez l'Auteur, 1806.
- Mongrédién, Jean, *Catalogue thématique de l'œuvre complète du compositeur Jean-François Le Sueur*, New York, Pendragon Press, 1980 («Thematic Catalogue Series», 7).
- , *Jean-François Le Sueur : contribution à l'étude d'un demi-siècle de musique française (1760-1837)*, 2 t., Berne etc., Lang, 1980.
- Morel, Alexandre-Jean, *Principe acoustique nouveau et universel de la théorie musicale ou musique expliquée*, Paris, Bachelier, 1816.
- Morfey, Christopher L., *Dictionary of Acoustics*, San Diego, Academic Press, 2001.
- Museo degli Strumenti Musicali*, a cura di Andrea Gatti, Milano, Electa, 1997 («Musei e Gallerie di Milano»).
- Music Analysis in the Nineteenth Century: Hermeneutic Approaches*, a cura di Ian Bent, Cambridge, Cambridge University Press, 1994.
- Music in Paris in the Eighteen-Thirties/ La musique à Paris dans les années mil huit cent trente*, a cura di Peter Bloom, Stuveysant, Pendragon Press, 1987 («Musical Life in the 19th-Century France/ La vie musicale en France au XIXe siècle», 4).
- Musset, Alfred de, *La Confession d'un enfant du siècle*, a cura di Claude Roy, Paris, Gallimard, 1973 («Folio classique», 476), p. 140.
- Netter, Frank H., *Atlante di anatomia umana*, Milano, Masson, 2001.
- Niaux, Viviane, *George Onslow. Gentleman Compositeur*, s.l. [Clermont-Ferrand], Presses Universitaires Blaise-Pascal, 2003 (« Etudes sur le Massif central»).
- “Orecchio” in *Enciclopedia medica italiana*, 2^a ed., Firenze, Usnes, 1983, X, coll.

1785-1844.

- Penin, Jean-Paul, *Les premières armes du jeune Berlioz : la Messe solennelle, «Ostinato rigore» XXI*, 2003, pp. 101-117.
- Pierre, Constant, *Le Conservatoire national de musique et de déclamation. Documents historiques et administratifs*, Paris, Imprimerie nationale, 1900.
- Pierre, Constant, *Les facteurs d'instruments de musique. Les luthiers et la facture instrumentale. Précis historique*, Paris, E. Sagot, 1893, pp. 156-369 (Chap. IV. «Facteurs du XIX^e siècle»).
- Pistone, Danièle – Rudent, Cathérine, *Berlioz hier et aujourd'hui*, Paris, L'Harmattan, 2003.
- Planchart, Alejandro, *Il suono orchestrale da Monteverdi a Ravel*, in *Enciclopedia della musica*, IV, a cura di Jean-Jacques Nattiez, Torino, Einaudi, 2004, pp. 514-527.
- Procès-verbaux de l'Académie des Beaux-Arts*, publiés sous la direction de Jean-Michel Leniaud, Tome quatrième 1826-1829 par Béatrice Bouvier et François Fossier, Paris, Ecole des Chartes, 2005.
- Prony, Gaspard-Clair-François-Marie Riche, baron de, *Note sur les avantages du nouvel Etablissement d'un Professorat de Harpe à l'Ecole Royale de Musique et de Déclamation*, Paris, Imprimerie de Firmin Didot, s.d.
- Ramaut, Alban, *Reicha et le Conservatoire*, in *Le Conservatoire de Paris, 1795 - 1995. Deux cents ans de pédagogie*, a cura di Anne Bongrain e Alain Poirier con Marie-Hélène Coudroy-Shagaï, Paris, Buchet/Castel, 1999, pp. 331-344
- Recensione: «*Histoire de l'Instrumentation, depuis le seizième siècle jusqu'à nos jours* Par Henri Lavoix fils. (Paris: Firmin-Didot and Co.)», «The Musical Times and Singing Class Circular», XX/431 (1 gennaio 1879), pp. 34-36.
- Reibel, Emmanuel, *Les musiciens romantiques. Fascinations parisiennes*, Paris, Fayard/Mirare, 2003.
- Reich, Willy, *Historie de l'anatomie et de la physiologie de l'appareil auditif. Esquisse*, «Revue Ciba» LXII (ottobre 1947), pp. 2230-2244

- Reicha, Antoine, *Art du compositeur dramatique ou Cours complet de composition vocale divisé en quatre parties et accompagné d'un volume de Planches*, Paris, A. Farrenc, 1833.
- , *Cours de composition musicale ou traité d'harmonie pratique*, Paris, Gambaro, s.d.
- , *La musique comme art purement sentimentale* in *Écrits inédits et oubliés /Unbekannte und unveröffentlichte Schriften*, vol./Band I: *Autobiographie, articles et premiers écrits théoriques/Autobiographie, unbekannte und frühe theoretische Schriften*, a cura di Hervé Audéon, Alban Ramaut, Herbert Schneider, Hildesheim – Zürich – New York, Olms, 2011, pp. 214-333.
- , Lettera a Luigi Cherubini, 10 luglio 1832, manoscritto, **F-Pn LA-REICHA ANTONIN-3**
- , *Traité de haute composition*, Paris, Zetter et C^{ie}, 1824-1826.
- , *Traité de mélodie abstracton faite des ses rapports avec l'harmonie*, Paris, Chez l'Auteur, 1814.
- Risset, Jean-Claude, *Il timbro*, in *Enciclopedia della musica*, II, a cura di Jean-Jacques Nattiez, Torino, Einaudi, 2002, pp. 89-115.
- Rodgers, Stephen, *Form, Program and Metaphor in the music of Berlioz*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009
- Rossini in Paris. *Tagungsband*, a cura di Bernd-Rüdiger Kern e Reto Müller, Leipzig, Leipziger Universitätsverlag, 2002.
- Rushton, Julian, *The Musical Language of Berlioz*, Cambridge ecc., Cambridge University Press, 1981 («Cambridge Studies in Music»).
- Russo, Paolo, *Berlioz: Sinfonia fantastica. Una guida*, Roma, Carocci, 2008 («Studi superiori», 545;).
- Sachs, Curt, *Storia degli strumenti musicali*, a cura di Paolo Isotta e Maurizio Papini, intr. di Luca Cerchiari, trad. it. di Maurizio Papini, Milano, Oscar Mondadori, 1996 («Oscar saggi»), (ed. orig. *The History of Musical Instruments*, New York, W.W. Norton & Company, Inc., 1940).
- Savart, Félix, *Mémoire sur la construction des instruments à cordes et à archet*, Paris, chez Deterville, 1819 (rist. Genève, Minkoff reprint, 1972).
- Schumann, Robert, *Una sinfonia di H. Berlioz*, in *Scritti critici*, pref. di Piero

- Rattalino, a cura di Antonietta Cerocchi Pozzi, trad. it. di Gabrio Taglietti, Milano, Ricordi-Unicopli, 1991, 2 voll., («Le sfere. Collana di studi musicali», 17), I, pp. 211-234.
- Serravezza, Antonio, *La teoria musicale nell'età del positivismo*, in *Enciclopedia della musica*, V, a cura di Jean-Jacques Nattiez, Torino, Einaudi, 2005, pp. 645-672.
- Schnittke, a cura di Enzo Restagno, Torino, EDT, 1993 («Musica contemporanea», 9).
- Southon, Nicolas, *Les "Symphonies" de Beethoven à la Société des Concerts du Conservatoire : Une étude des matériels d'orchestre du XIX^e siècle*, «Revue de Musicologie», XCIII/1 (2007), pp. 123-164.
- Spitzer, John, *Metaphors of the Orchestra – The Orchestra as a Metaphor*, «The Musical Quarterly», LXXX/2 (Summer 1996, «Orchestra Issue»), pp. 234-264.
- Spitzer, John - Zaslav, Neal, *The Birth of the Orchestra: History of an Institution, 1650-1815*, Oxford, Oxford University Press, 2004.
- Spoelberch de Lovenjoul, Charles de, *Histoire des œuvres d'Honoré de Balzac*, Paris, Calmann Lévy, 1879.
- Strauss, Richard – Closson, Ernest, *Le Traité d'Orchestration d'Hector Berlioz Commentaires et adjonctions coordonnés et traduits par Ernest Closson*, Leipzig, C. F. Peters, 1909.
- Tega, Walter, *Tradizione e rivoluzione. Scienza e potere in Francia (1815-1840)*, Firenze, Olschki, 2013 («Pansophia», 11).
- Todd, R. Larry, *Orchestral texture and the Art of Orchestration*, in *The Orchestra: Origins and Transformations*, a cura di John Peyser, New York, Scribner's sons, 1986, pp. 191-226.
- Stomne Selden, Margery, *Henri Berton as Critic*, «Journal of the American Musicological Society», XXIV/2 (Estate 1971), pp. 291-294.
- Suckling, Norman, «*La Clarté Française*» in *Orchestration*, «Music & Letters», XXVII/3 (Luglio 1946), pp. 141-146.
- Thomson, Andrew, *Called to the Colours*, «The Musical Times»,

- CXXXXIV/1882 (Primavera 2003), pp. 51-55.
- “Udito” in *Enciclopedia medica italiana*, 2^a ed., Firenze, Usnes, 1988, XV, coll. 941-956.
- Valenti, Paolo, *Considérations sur l’orchestration de Reicha : le cas de la Missa pro defunctis. Ressources, ordre, pédagogie*, in *Actes du Colloque “Anton Reicha, compositeur et théoricien”*, a cura di Louise Bernard de Raymond, Jean-Pierre Bartoli e Herbert Schneider, Hildesheim, Olms, in stampa.
- Vaughan, Denis, *Puccini’s Orchestration*, «Proceedings of the Royal Music Association», LXXXVII (1960 -1961), pp. 1-14.
- Verardi, Donato, *L’organo dell’anima. Fisignomica e fisiologia cerebrale in F.J. Gall*, «Psychofonia», XIII/22 (2010), pp. 87-108.
- Viel, Édouard, *Nouvelles diverses* (annuncio sulla pubblicazione del *Grand Traité d’instrumentation et d’orchestration modernes*, «Le ménestrel» XI/14 (3 marzo 1844) (<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5617119b/f3.image.r=le%20m%C3%A9nestrel.langFR>).
- Visentini, Olga, *Berlioz e il suo tempo*, Lucca, LIM, 2010.
- , *Hector Berlioz fra tradizione e modernità*, in *HECTOR BERLIOZ, Memorie* trad. it. Di Olga Visentini, Pordenone, Studio Tesi, 1989, pp. 9-233.
- Weber, Carl Maria von, *Tonkünstlers Leben in Carl Maria von Weber: Writings on Music*, a cura di John Warrack, trad. ingl. Di Martin Cooper, Cambridge etc., Cambridge University Press, 1981. pp. 312-364.
- Whittall, Arnold, *Musica romantica*, trad. it. di Tania Gargiulo, Ginevra - Milano, Skira - Rizzoli, 2003 («Biblioteca Universale Rizzoli Skira», 5), pp.62-79; ed. orig. *Romantic Music. A concise History from Schubert to Sibelius*, London, Thames & Hudson Ltd., 1987, 1999².
- Zanarini, Gianni, *Il suono*, in *Enciclopedia della musica*, II, a cura di Jean-Jacques Nattiez, Torino, Einaudi, 2002, pp. 5-23.

Sitografia

Biblioteca digitale Gallica della Bibliothèque nationale de France:
<http://gallica.bnf.fr/>

Musée des Arts et Métiers, Parigi: <http://www.arts-et-metiers.net>

Sito dedicato a Berlioz: <http://www.hberlioz.com/>

Sito del French Musical Criticism Project, coordinato da Katherine Ellis e
Mark Everist: <http://music.sas.ac.uk/fmc>

Conrey, George A., *The Paris Conservatory: Its Oboe Professors, Laureates
(1795-1984)*
[http://www.idrs.org/publications/controlled/Journal/JNLI4/JNLI4.
Conr.html](http://www.idrs.org/publications/controlled/Journal/JNLI4/JNLI4.Conr.html)).