

Hector Berlioz (1803-1869)

Fra tutti i successori di Beethoven, nessuno evidenzia un profilo personale quanto Berlioz per temperamento, formazione, e unicità della fusione di stili che portò nella sinfonia. Nei *Memoirs* così definì il suo stile (e di fatto anche la sua posizione storica):

Les qualités dominantes de ma musique sont l'expression passionnée, l'ardeur intérieure, l'entraînement rythmique et l'imprévu. Quand je dis expression passionnée, cela signifie expression acharnée à reproduire le sens intime de son sujet, alors même que le sujet est le contraire de sa passion et qu'il s'agit d'exprimer des sentiments doux, tendres, ou le calme le plus profond.¹

Arrivato a Parigi nel 1821 per studiare medicina – conseguì la laurea tre anni dopo – nel 1826 fu ammesso al Conservatorio (in precedenza, studi irregolari, principalmente da autodidatta: chitarra e flauto, Rameau, no piano → conseguenze). Gli anni del conservatorio furono caratterizzati da un approccio alla composizione sia tradizionale che sperimentale: François Le Sueur (1760-1837), con il suo particolare talento per il colore orchestrale, e Antonin Reicha (1770-1836), che aveva pubblicato un “nuovo sistema” per scrivere fughe, molto criticato anche da Beethoven, che prevedeva modulazioni e tipologie di soggetto diverse da quelle tradizionali, e addirittura la possibilità di concludere in una tonalità diversa da quella iniziale.

Ancora maggiore fu l'impatto su Berlioz dell'ambiente musicale e letterario. La sinfonia era in crisi, ma l'opera era in piena fioritura: la conoscenza del repertorio operistico e lo studio delle partiture (Spontini, Cherubini, Gluck, lo stesso Le Sueur) fornì a Berlioz un background che enfatizzò le possibilità drammatiche della musica sinfonica anziché quelle formali: il gusto descrittivo di molti brani strumentali, tipico dell'opera francese, influenzò Berlioz in maniera determinante. Ugualmente importante furono la letteratura e il teatro non musicale: appassionato lettore e cultore di Virgilio, Berlioz fece la conoscenza di autori come Goethe, Shakespeare, Byron, Hoffmann, e Scott. Fu probabilmente nel 1828, quando ebbe modo di ascoltare la Terza e la Quinta di Beethoven, che Berlioz cominciò a intuire il potenziale drammatico del genere sinfonico. Questa miscela di anomali percorsi formativi in ambito musicale, interessi letterari, opera francese, e Beethoven si unirono alle esperienze di vita di Berlioz nell'ideazione di una “nuova” musica sotto forma di “sinfonia drammatica” (sottotitolo di *Roméo et Juliette*); secondo alcuni, si trattava di un'opera senza parole.

Al centro di questa nuova concezione c'erano gli strumenti stessi, che Berlioz considerava i personaggi del dramma. Anche i suoi più feroci detrattori riconoscevano la sua maestria nella scrittura orchestrale. Il suo *Trattato di orchestrazione*, pubblicato per la prima volta nel 1843, rappresenta per molti versi una retrospettiva della sua formazione e delle sue concezioni estetiche, oltre che una discussione delle sue stesse composizioni; fra i

¹ Le qualità dominanti della mia musica sono l'espressione appassionata, l'ardore interiore, l'impulso ritmico, e l'imprevedibilità. Quando dico “espressione appassionata”, intendo un'espressione che vuole rappresentare il senso più profondo dell'argomento, anche quando l'argomento è il contrario della passione e si tratta di esprimere sentimenti dolci, teneri, o la più profonda calma.

numerosissimi esempi citati, lavori di Beethoven, Weber, Meyerbeer, Gluck, Rossini, Spontini, oltre che dello stesso Berlioz. Queste alcune delle idee principali:

- nessuno strumento possiede un unico carattere: esso muta a seconda della tessitura, della dinamica, e della tecnica impiegata: un tremolo dei violini suonato *piano* significa “preoccupazione”, *mezzo forte* “agitazione”, *fortissimo* “terrore”; in tessitura centrale “tempestoso”, in quella acuta o acutissima “aereo, angelico”;
- il fagotto è generalmente “grottesco”, i suoni del suo registro acuto sono “dolore, miseria, sofferenza”;
- il clarinetto è “lacerante” nel registro acuto, “freddamente minaccioso” in quello grave.

Inoltre, Berlioz fornisce un resoconto tecnico dettagliato di ogni strumento della sua epoca, compresi mandolino, bombardone, e gli strumenti appena inventati da Adolphe Sax.

L'esigenza di un largo, a volte larghissimo numero di strumenti da parte di Berlioz è stata spesso oggetto di critiche; anche il *Trattato* non ne va esente: Berlioz definisce un ensemble “ideale” (ma per esecuzioni all'aperto) di 467 strumentisti (30 arpe e altrettanti pianoforti) e 360 coristi. Ciò non era però legato semplicemente (e banalmente) al volume di suono: Berlioz era interessato ai più sottili aggiustamenti in fatto di equilibrio, oltre che alla qualità di un rilevante numero di strumenti che suonano *pianissimo*; all'interno di una singola composizione (come ad esempio la *Fantastique*), l'organico completo è riservato a momenti particolari ed effetti speciali.

L'approccio ‘quasi scientifico’ all'orchestrazione è completato dal saggio sul direttore d'orchestra – il primo sull'argomento – le cui caratteristiche professionali e psicologiche sono così descritte da Berlioz:

Le chef d'orchestre doit *voir et entendre*, il doit être *agile et rigoureux*, connaître la *composition*, la *nature* et l'*étendue* des instruments, savoir lire la partition et posséder, en outre du talent spécial dont nous allons tâcher d'expliquer les qualités constitutives, d'autres dons presque indéfinissables, sans lesquels un lien invisible ne peut s'établir entre lui et ceux qu'il dirige, la faculté de leur transmettre son sentiment lui est refusée et, par suite, le pouvoir, l'empire, l'action directrice lui échappent complètement. Ce n'est plus alors un chef, un directeur, mais un simple batteur de mesure, en supposant qu'il sache la battre et la diviser régulièrement.

Il faut qu'on sente qu'il sent, qu'il comprend, qu'il est ému; alors son sentiment et son émotion se communiquent à ceux qu'il dirige, sa flamme intérieure les chauffe, son électricité les électrise, sa force d'impulsion les entraîne; il projette autour de lui les irradiations vitales de l'art musical. S'il est inerte et glacé, au contraire, il paralyse tout ce qui l'entoure; comme ces masses flottantes des mers polaires, dont on devine l'approche au refroidissement subit de l'air.

Sa tâche est complexe. Il a non seulement à diriger, dans le sens des intentions de l'auteur, une œuvre dont la connaissance est déjà acquise aux exécutants, mais encore à donner à ceux-ci cette connaissance, quand il s'agit d'un ouvrage nouveau pour eux. Il a à faire la critique des erreurs et des défauts de chacun pendant les répétitions, et à organiser les ressources dont il dispose, de façon à en tirer le meilleur parti le plus

promptement possible [...] *l'emploi du temps* doit être compté parmi les exigences les plus impérieuses de *l'art du chef d'orchestre*.²

Berlioz decise di diventare un direttore d'orchestra per poter permettere alle sue composizioni di conseguire il successo che meritavano, dato che riteneva che gli altri direttori non le comprendessero e quindi non fossero in grado di organizzare nel miglior modo possibile prove ed esecuzioni.

È impossibile evitare un'interpretazione delle prime tre sinfonie di Berlioz – oltre alla *Fantastique*, *Harold en Italie* e *Roméo et Juliette* – in chiave personale, addirittura autobiografica. La prima e la terza furono il risultato dell'incontro con il teatro di Shakespeare (*Hamlet* e *Romeo and Juliet*) nel 1827 a Parigi, messo in scena da una compagnia inglese al Teatro dell'Odéon: pur non conoscendo l'inglese, Berlioz fu affascinato dai drammi e incantato da Harriet Smithson, l'attrice che interpretava Ofelia e Giulietta; da qui, lo spunto per la prima e la terza sinfonia, nonché per il matrimonio (infelice) con la Smithson nel 1833.

² Il direttore deve *vedere e sentire*, deve essere *pronto e rigoroso*, conoscere la *composizione*, la *natura e l'estensione* degli strumenti, saper leggere la partitura, e possedere, oltre al particolare talento di cui cercheremo di spiegare le qualità fondamentali, altri talenti pressoché indefinibili, senza i quali non si può determinare quel legame invisibile tra lui e quelli che dirige, gli è preclusa la facoltà di trasmettere il suo sentimento, e di conseguenza la forza, l'imperiosità, l'azione direttoriale gli sfuggono completamente. In questo caso, non è più un direttore, ma soltanto uno che batte il tempo, ammesso che sappia farlo efficacemente e con i gesti corretti.

È necessario che senta, che comprenda, che sia emotivamente coinvolto: allora il suo sentimento e la sua emozione si comunicano a quelli che dirige, la sua fiamma interiore li riscalda, la sua elettricità li elettrizza, la sua forza li trascina; proietta intorno a sé le irradiazioni vitali dell'arte musicale. Se al contrario è inerte e glaciale, paralizza tutto quelli che stanno intorno a lui, come quegli iceberg di cui si intuisce l'avvicinarsi per l'improvviso raffreddamento dell'aria.

Il suo compito è complesso. Non deve soltanto dirigere, secondo le intenzioni dell'autore, un'opera già nota agli esecutori, ma fornire questa conoscenza quando di tratta di una nuova composizione. Deve correggere gli errori e i difetti di tutti nel corso delle prove, e organizzare le risorse di cui dispone in modo da trarne il miglior risultato possibile. [...] *L'ottimizzazione del tempo* deve essere annoverata fra le qualità più necessarie dell'*arte del direttore d'orchestra*.