

Il wagnerismo musicale

in Francia

Per quanto riguarda la produzione operistica, in molte opere francesi, i temi leggendari – soprattutto celtici, bretoni - sono trattati in una maniera aneddotica, lontana dalla profondità delle simbologie wagneriane.

C'è da sottolineare, che ben più che la mitologia nordica, scandinava del Ring, sono piuttosto le leggende bretoni, celtiche - Tristano, Lohengrin, il cavaliere del cigno che partecipa alla ricerca del Graal, che Rappresentano il sostrato della cultura medievale che accomuna tutto sommato la Francia all'area germanica. Oggetto della permanente controversia, autore di opere polimorfe suscettibile di interpretazioni contraddittorie,

Wagner sta diventando una sorta di riferimento rituale, tanto è vero che pochi qualificativi beneficiarono di una tale fortuna nella Francia del XIX secolo (o meglio nella Parigi di *fin-de-siècle*), quanto **l'epiteto di WAGNERIANO.**

il linguaggio e l'ispirazione si rinforzano reciprocamente in una sorta di wagnerismo.

Bastava che un libretto si ispirasse di una qualsiasi antica leggenda, o che il ritorno di una qualche idea melodica facesse pensare all'adesione da parte dell'autore al sistema del leimotiv,

a far sì che ogni nuova opera lirica fosse immediatamente bollata come WAGNERIANA.

Fu il caso di opere, che pertanto erano poco conformi allo schema wagneriano, quali:

- ***Gwendoline*** di **Chabrier** (1885);
- le ***Roi d'Ys*** di **Lalo** (1875-1888);
- Esclarmonde*** di **Massenet** (1888),

Ma anche il ***Fervaal*** di **VINCENT D'INDY** o il ***Roi Arthus*** di **ERNEST CHAUSSON**

ANTI-WAGNERIANI

Fra i **detrattori** troviamo:

- innanzitutto Camille Saint-Saëns
- Heugel, giornalista ne *Le Ménestrel*
- Scudo (la *Revue des deux Mondes*)
- scrittori come Flaubert (con l'articolo "Wagner" nel *Dictionnaire des idées reçues*)

Si rimproverava alla musica wagneriana:

- la mancanza i melodia
 - l'assenza di chiarezza nei libretti e nel tessuto musicale
 - la distruzione delle forme
 - l'eccesso di rumore
 - l'abbondanza degli ottoni
- mentre poi l'aspetto pericoloso, morboso – rilevato poi da Nietzsche nel *Caso Wagner*, e dallo stesso Thomas Mann – viene messo raramente in evidenza dai critici del tempo.

Si parlò ad un certo punto, però, di **WAGNERITE**, quasi fosse una vera e propria malattia.

PRO-WAGNERIANI

- Dujardin (fondatore della *Revue Wagnérienne*)
- Gerard de Nerval
- Théophile Gautier (dal 1850 al 1857)
- Schuré
- Péladan
- Villiers de l'Isle-Adam
- Theodor de Wyzeza
- Bruneau
- Huysmans
- Lavignac

ma soprattutto, come vedremo, dalla cerchia di **César Franck** (Vincend D'Indy, Ernest Chausson, ecc.).

Wagner fu poi sostenuto da varie riviste:

- *La Revue fantaisiste* (1861)
- *La Renaissance musicale*
- *La Revue moderniste, littéraire et artistique*
- *La Revue contemporaine*
- *La Vogue*

E soprattutto la celebre **Revue Wagnérienne** d'**Eduard Dujardin**, che, durante la sua pubblicazione fra 1885 e 1888, consacrò Wagner quale figura di vero e proprio vate dell'avanguardia parigina nel campo della letteratura e della pittura. In essa saranno pubblicati, nell'anno della morte del compositore (1886), gli omaggi di René Ghil, Stuart Merrill, Verlaine et Mallarmé.

STEPHANE MALLARMÉ

Quest'ultimo, aveva già pubblicato nella *Revue Wagnérienne* un saggio poetico intitolato ***Rêverie d'un poète français*** (n°8, agosto 1885).

Pur accordando al compositore tedesco il merito di aver elevato la poesia a teatro lirico, sforzandosi di unire musica e dramma, Mallarmé stima tale riabilitazione parziale:

la poesia resta ancora sotto il dominio della musica, e l'augurio del poeta è quello di realizzare una “**poesia orchestrale**”.

CHAMPFLEURY, presente nel 1860 allo stesso concerto di cui parlò Baudelaire, scrisse una piccola brochure, di 16 pagine sulla musica dell'avvenire, nella quale affermava, fra l'altro:

« C'è nell'opera di Wagner il sentimento religioso che vi lascia una foresta fitta, quando voi l'attraversate in silenzio. [...]»,

ed ancora

«Queste non solo delle frasi. Ma come rendere, se non attraverso delle analogie di sensazioni, la lingua mistica dei suoni inebrianti? »

(Champfleury, Richard Wagner, Nuit du 27 janvier 1860)

MARCEL PROUST

«Mi rendevo conto di tutto ciò che ha di reale l'opera di Wagner, rinviando questi temi insistenti e fugaci che visitano un atto, non si allontanano che per rivenire, e a volte lontani, sopiti, quasi distaccati, sia, in altri momenti, pur restando vaghi, così pressanti e così vicini, così interni, organici, così viscerali da credere alla ripresa di una nevralgia, più che di una ripresa».

A la recherche du temps perdu

L'autore de *Les Fleurs du Mal*, fautore di un'estetica *maladive*, alla ricerca di quei paradisi artificiali propri della DECADENCE.

Richard Wagner et ***Richard Wagner et "Tannhäuser"*** à Paris fu pubblicato nella *Revue européenne* del 1° aprile 1861

Lo scritto di Baudelaire esalta la “magia” della musica wagneriana, la sua forza di suggestione, la sua capacità di penetrare l'essenza dei fenomeni e di cogliere la misteriosa analogia delle varie essenze che costituiscono il mondo come una « tenebrosa e profonda unità ».

A proposito dell'ouverture al *Lohengrin* Baudelaire scriveva:

«Mi sentii liberato dai legami della pesantezza, e ritrovai attraverso il ricordo la straordinaria voluttà che circola nei *lieux hauts* [...]. In seguito mi dipinsi involontariamente lo stato delizioso di un uomo in preda ad una grande *rêverie* [lo stato onirico] in una solitudine assoluta, ma una solitudine con un immenso orizzonte ed una luce diffusa; l'immensità senza altro decoro che essa stessa. Provai tosto la sensazione di una chiarezza più viva, di un'intensità di luce crescente con una tale rapidità, che le sfumature [*nuances*] fornite dal dizionario non sarebbero sufficienti ad esprimere questa sempre rinascente di ardore e bianchezza.

Allora ho concepito pienamente l'idea di un'anima che si muove in un luminoso, di un'estasi fatta di voluttà e conoscenza, e planante al di sopra del mondo naturale».

«Ho spesso sentito dire che la musica non può vantare di tradurre qualunque cosa, come fa la parola o la pittura. Ciò non è completamente vero. La musica traduce a modo suo e attraverso i mezzi che le sono propri.

Nella musica come nella pittura, ed anche nella parola scritta, che è comunque la più positiva delle arti, c'è sempre una lacuna completata dall'immaginazione dell'ascoltatore.

Sono state senza dubbio queste considerazioni a spingere Wagner a considerare l'arte drammatica, vale a dire l'unione, la coincidenza di molteplici arti, come l'arte per eccellenza, la più sintetica e perfetta.

Ora, mettendo da parte l'intervento delle arti figurative, del decoro, dell'assimilazione dei caratteri sognati negli attori viventi, ed anche della parola cantata, resta comunque incontestabile che più la musica è eloquente, più la suggestione è rapida e giusta, e maggiori sono le possibilità per gli uomini sensibili di concepire delle idee in rapporto con quelle che ispirano l'artista.

subito un esempio, la famosa ouverture del *Lohengrin*, di cui Berlioz ha scritto un magnifico elogio tecnico; ma qui mi accontento di verificarne il valore in base alle suggestioni che procura».

-
- Confrontando il programma distribuito al Théâtre-Italien, a quanto scritto da Liszt,, Baudelaire scopre che la musica di Wagner – “la véritable musique” – suggerisce delle idee analoghe in “cervelli” differenti.

PROGRAMMA DEL THEATRE-ITALIEN

LISZT

1) Plonge dans les espaces infinis

Élément mystique

2) Troupe miraculeuse des anges

Beauté ineffable du sanctuaire

3) Il cède à une béatitude croissante

Amour et foi

La lumineuse apparition

Or ... asbeste ... opale... cymophane...
quelque onde azurée... par quelque
nuage irisé

Il s'abîme dans une adoration extatique, comme
si le monde entier eût soudainement disparu

Large nappe dormante

Les flammes brûlantes adoucissent
progressivement leur éclat

*Elle a laissé le Saint-Graal à la garde des
hommes purs, dans le cœur desquels la
divine liqueur s'est répandue,*

*Et l'auguste troupe s'évanouit dans les
profondeurs de l'espace, de la même manière
qu'elle en était sortie*

Baudelaire

- continua poi dicendo che sarebbe sorprendente che il suono non abbia potuto suggerire il colore, o che i colori non possano dare l'idea di una melodia, e che il suono e il colore fossero impropri a tradurre le idee, visto che tutto ciò che è sensibile è sempre stato espresso attraverso delle analogie reciproche, «*da quando Dio ha ideato il mondo come una complessa ed indivisibile totalità*»

Les correspondances

*«La nature est un temple où de vivants piliers
Laissent parfois sortir de confuses paroles;
L'homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l'observent avec des regards familiers.*

*Comme de longs échos qui de loin se confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité,
Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent».*

Le Roi Arthus

di Ernest Chausson (1855-1899)

libretto proprio, *drame lyrique* in tre atti e sei quadri

Prima:

Bruxelles, Théâtre Royal de la Monnaie, 30 novembre 1903

Nata negli stessi anni che videro la gestazione del *Pelléas* di Debussy, *Le roi Arthus* poté fregiarsi al suo apparire di una messinscena stile *art nouveau*, il cui fiore all'occhiello erano i costumi disegnati addirittura da Fernand Khnopff; ciononostante l'opera non riuscì a confermare negli anni il successo iniziale e restò ai margini delle programmazioni teatrali.

Personaggi:

Genièvre (Ms)

Arthus (Bar)

Lancelot (T)

Mordred (Bar)

Lyonel (T)

Allan (B)

Merlin (Bar)

un contadino (T)

un cavaliere (B)

un palafreniere (B)

quattro soldati (T, B)

cavalieri, palafrenieri, paggi,
bardi, donne del seguito di Genièvre



Edward Burne-Jones

L'incantesimo di Merlino
(1874)

olio su tela, 186 cm × 111 cm

Liverpool, Lady Lever Art Gallery



William Morris

***Queen Guinevere*
(oppure *La Belle Iseult*), 1858**

**Olio su tela
London, Tate Gallery**

Ricorso alla modalità

Termine che viene usato nella teoria musicale occidentale, e per estensione nelle teorie concernenti altre culture antiche e orientali (greca, indiana, cinese, araba, ecc.) per indicare un particolare sistema organizzato di intervalli adottato nella pratica musicale.

La codificazione di questi sistemi in forma di modelli di sala avviene nella teoria medievale, che li definisce con il termine di modi e li identifica con gli schemi teorici tramandati da Boezio e Cassiodoro (secc. V-VI), che risalgono all'antichità greca.

- **modalità greca antica**: basato sul Tetracordo, serie di quattro suoni in scala discendente
- **modi ecclesiastici**: i modi gregoriani (ciascuno costruito da una scala diatonica ascendente di otto suoni) derivano dalle armonie greche

Samson et Dalila (1877)

Opera in tre atti e quattro quadri di
Ferdinand Lemaire

Musica di **Camille Saint-Saëns** (1835-1921)

Prima rappresentazione: Weimar, Teatro granducale, 2 dicembre 1877

Personaggi:

Abimélech - Basso

Dalila - Mezzosoprano

Filisteo - Basso

filisteo - Tenore

il sommo sacerdote di Dagone - Baritono

Samson - Tenore

un messaggero - Tenore

un vecchio ebreo - Basso

Nell'opera di Saint-Saëns convivono vari aspetti, apparentemente contraddittori:

- **estetismo orientale** del soggetto biblico
 - Baccanale (Atto III)
- **Dalila**, “femme fatale” alla stregua di Carmen e Salomè
- **modelli musicali del passato**
 - *Dieu! Dieu d'Israël! Écoute la prière!* (Atto I)
 - *Hymne de Joie* (Atto I)
 - Duetto Dalila e Grand-Prêtre de Dagon (Atto II)
 - forme settecentesche nella scena del trionfo dei Filistei (finale dell'Atto III)