IRIS AperTO

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TORINO

AperTO - Archivio Istituzionale Open Access dell'Università di Torino

**"Ce qu'on entend sur la montagne": Franck e Liszt alle origini del poema sinfonico**

**This is the author's manuscript**

*Original Citation:*

*Availability:*

This version is available http://hdl.handle.net/2318/129947 since

*Publisher:*

Rugginenti

*Terms of use:*

Open Access

Anyone can freely access the full text of works made available as "Open Access". Works made available under a Creative Commons license can be used according to the terms and conditions of said license. Use of all other works requires consent of the right holder (author or publisher) if not exempted from copyright protection by the applicable law.

(Article begins on next page)

12 October 2024

*Quaderni dell'Istituto Liszt*

8

RUGGINENTI

*Quaderni dell'Istituto Liszt*, 8

© Copyright 2009
by RUGGINENTI EDITORE
via dei Fontanili, 3 - 20141 Milano (Italy)
Tel. -39 02 89501283 Fax -39 02 89531273
www.rugginenti.it • info@rugginenti.it

Tutti i diritti riservati - All right reserved
Printed in Italy

RD 92163
ISBN 978-88-7665-574-6

Finito di stampare nel mese di dicembre 2009
presso Stampatre, Torino.

Ritratto di Liszt in copertina: acquerello di Nancy Mérienne, 1836,
Conservatoire de Musique, Genève.
*Grafica e impaginazione* Musica Practica, Torino.
*Grafica di copertina* Roberta Gober.

Collana
Quaderni dell'Istituto Liszt
diretta da Rossana Dalmonte

Comitato redazionale
*Associate editors*

Rossana Dalmonte
Brigitte Pasquet Gotti
Mariateresa Storino

Consulenti editoriali
*Consulting editors*

| | |
|---|---|
| Jean Pierre Bartoli | Université de Paris Sorbonne |
| Marco Beghelli | Università di Bologna |
| Claudia Colombati | Università di Roma Tor Vergata |
| James Deaville | Carleton University, Ottawa, Canada |
| Szuszanna Domokos | Liszt Museum Budapest |
| Serge Gut | Université de Paris Sorbonne |
| Malou Haine | Université Libre de Bruxelles |
| Klára Hamburger | Dottore dell'Accademia delle Scienze d'Ungheria |
| Claude Knepper | CNRS Francia |
| Evelyn Liepsch | Goethe-Schiller Archiv Weimar |
| Antonio Rostagno | Università "La Sapienza", Roma |
| Michael Saffle | Virginia Tech U.S.A. |
| Michael Short | Liszt Society Londra |
| Miriam Tapper | Member of the Swedish Writer's Union |

Istituto Liszt
Via Augusto Righi 30, 40126 Bologna - tel. +39 051220569
web site: www.liszt.it
e-mail: istituto@liszt.it

## All'attenzione degli autori che presentano lavori da pubblicare nella rivista

Ogni articolo ricevuto verrà sottoposto a un procedimento di valutazione anonima.

L'articolo potrà venire giudicato:

- di ottima qualità e accettato senza alcuna revisione;
- di buona qualità e solo da sottoporre a revisioni superficiali;
- accettabile, ma bisognoso di revisioni strutturali;
- non accettabile.

Il Comitato redazionale tiene a sottolineare che i lavori non pubblicati sono di proprietà degli autori e vengono letti soltanto dai revisori.

Gli autori sono pregati di attenersi alle norme redazionali della rivista, da consultare nel sito.

## For the attention of the authors applying for publication in the journal

Each article will be submitted to a process of anonymous review.

The article can be judged:

- of outstanding quality, and accepted without revision;
- of good quality, requiring only minor revisions;
- acceptable but requiring substantial revisions;
- not acceptable.

The editorial board stresses that unpublished works remain the property of the authors. They will be read exclusively by the reviewers.

The authors are required to respect the editorial guidelines of the journal to be found in the website.

# INDICE / INDEX

MICHAEL SAFFLE
*Liszt in the movies:* Liszt's Rhapsody *as composer biopic*.....1

LUCIANO CHIAPPARI
*Liszt e la marchesa Maria Martellini. Lettere inedite*.....21

MARCO BEGHELLI
*Angelo De Gubernatis,*
*un «savant illustre» tra Liszt e Madame d'Agoult*.....61

KLÁRA HAMBURGER
*Vier unbekannte Briefe Anna Liszts* .....91

ANDREA MALVANO
*Ce qu'on entend sur la montagne*
*Franck e Liszt alle origini del poema sinfonico* .....109

AUTOGRAFI

ANNA SCALFARO
*Due autografi inediti di Luigi Dallapiccola*.....143

RECENSIONI

MARIATERESA STORINO
Cécile Reynaud, *Liszt et le virtuose romantique*
Honoré Champion, Paris, 2006 .....163
Paul Bertagnolli, *Prometheus in music*
Ashgate, Aldershot, 2007.....166

Andrea Malvano

# Ce qu'on entend sur la montagne
# Franck e Liszt alle origini del poema sinfonico

## Lo stato attuale degli studi

Quello dei rapporti incrociati tra Franck e Liszt, nella vita come nell'arte, resta uno dei nodi più oscuri di tutto l'Ottocento musicale. È stata la critica della prima metà del XX secolo a svalutare sistematicamente i contatti tra i due compositori. In particolare Vincent d'Indy, che nel suo *Cours de composition musicale* parla della *Sonata in si minore* come di un'opera che della sonata porta solo il titolo [D'Indy 1948, 319], e, pur senza negare l'esistenza di alcuni legami a livello biografico, dedicò molti sforzi a dimostrare la maggiore modernità della musica di Franck rispetto a quella di Liszt. La sua opinione influenzò tutta la letteratura franckiana del Novecento: Charles Tournemire [Tournemire 1931], Robert Jardillier [Jardillier 1930], Maurice Emmanuel [Emmanuel 1930], Léon Vallas [Vallas 1955], Norbert Dufourcq [Dufourcq 1949], Jean Gallois [Gallois 1966], nessuno di questi autori si è preoccupato di dedicare uno spazio adeguato all'indagine dei rapporti tra Franck e Liszt. E lo stesso discorso vale per gli studi lisztiani: grandi opere monografiche quali quelle di Frederick Corder [Corder 1979], Alan Walker [Walker 1983] o Wolfgang Dömling [Dömling 1985] hanno fatto di Franck una presenza del tutto marginale, tanto nella vita quanto nella produzione di Liszt.

Sono molti invece i lavori che potrebbero essere oggetto di un confronto interessante: il parallelismo si rivela particolarmente produttivo a contatto con il problema del preludio e fuga [Malvano 2008]. Ma c'è un caso che evidenzia una convergenza decisamente sorprendente:

quello dei due poemi sinfonici *Ce qu'on entend sur la montagne*, composti da Franck e Liszt a partire dal medesimo testo di Victor Hugo. La composizione di Liszt è stata oggetto di indagini approfondite. Léon Guichard ha analizzato la capacità lisztiana di penetrare i contenuti del componimento poetico [GUICHARD 1970]; Hyatt King ha lavorato sulla combinazione cercata dal compositore tra il mistero dei vasti spazi e la sublime forza della natura [KING 1945]; John Williamson ha rilevato nell'*Andante religioso*, che anima alcune sezioni del poema sinfonico, una significativa analogia con la scrittura dei corali elaborata da Mahler nella sua *Quinta sinfonia* [WILLIAMSON 1981-1982]. Ma è a Carl Dahlhaus che si deve lo studio più approfondito sul *Ce qu'on entend sur la montagne* di Liszt: non solo un'analisi vòlta a evidenziare i parallelismi tra le scelte del compositore e quelle del poeta, ma anche un attento esame dei contatti tra le geometrie del poema sinfonico e le strutture della forma sonata [DAHLHAUS 1975].

Molte meno attenzioni sono state riservate all'omonima composizione di Franck: fino al 1922, l'anno in cui Julien Tiersot pubblicò un saggio sulle opere inedite di Franck [TIERSOT 1922], la partitura era una perfetta sconosciuta sia per gli studiosi che per gli interpreti. Ma da allora la situazione non è cambiata molto; e lo scritto di Tiersot resta l'unico significativo lavoro musicologico dedicato a *Ce qu'on entend sur la montagne* di Franck.

Sorprende il fatto che nessuno studioso abbia tentato un confronto ravvicinato tra le due partiture. Del resto, la rivalutazione dei contatti tra Franck e Liszt è un fenomeno recente, ascrivibile principalmente alla monografia di Joël-Marie Fauquet, che ha contribuito ad evidenziare una rete di legami per nulla trascurabile [FAUQUET 1999]. In precedenza solo Émile Haraszti aveva tentato di dipanare il tessuto connettivo tra i due musicisti, discutendo il peso di alcune informazioni biografiche di dubbia autenticità [HARASZTI 1958].

Una riflessione in parallelo tra Franck, Liszt e i loro *Ce qu'on entend sur la montagne* ci obbliga a parlare delle origini del poema sinfonico; un tema che, sostanzialmente, non ha mai messo in discussione la paternità lisztiana del genere. Wagner cominciò a discuterne in maniera diffusa nel 1857 sulla *Neue Zeitschrift für Musik* solo dopo aver conosciuto a fondo l'intero ciclo composto da Liszt: la vera musica tende verso l'Assoluto, secondo il principio dettato da Schopenhauer, ma per farlo ha bisogno di ponti empirici, filtri concreti radicati nei rapporti vitali e nelle rappresen-

tazioni dell'esistenza [WAGNER 1911, 191 sgg.]. Proprio quello che succede nei lavori a programma di Liszt, quando il percorso dall'immanente al trascendente passa attraverso storie e immagini da toccare con mano. Eduard Hanslick, nella prefazione alla seconda edizione del suo libello *Vom musikalisch-Schönen* (la prima edizione è del 1854), individuava in Liszt il primo avversario della sua teoria estetica, la conoscenza dei suoi poemi sinfonici gli sembrava un tentativo fallimentare di smentire il significato autonomo della musica: Berlioz aveva aperto la strada; Liszt era partito al seguito con i suoi deboli poemi sinfonici [HANSLICK 1858]. Da allora non vi sono stati molti dubbi: certo, Berlioz era apparso a tutti l'iniziatore di un nuovo modo di interpretare la musica strumentale come linguaggio immaginativo e narrativo; ma fin dai tempi di Schumann, e della sua recensione osannante apparsa sulla *Neue Zeitschrift für Musik* nel 1835, l'analisi delle categorie formali della *Symphonie fantastique* aveva suggerito un parallelo con le geometrie della forma sonata [KREISIG 1914, 69-90]. Solo Liszt aveva inventato il genere, sottotitolando i suoi lavori S*ymphonische Dichtungen*, e lavorando con maggiore libertà sulle gerarchie tra forma e contenuti della composizione.

Le rare monografie del Novecento dedicate al poema sinfonico non si sarebbero nemmeno poste il problema. Jean Chantavoine parte da Liszt per tracciare l'evoluzione di un genere destinato a vivere la sua stagione più entusiasmante nella seconda metà dell'Ottocento [CHANTAVOINE 1950, 13]. Hans Heinrich Eggebrecht utilizza proprio l'esempio lisztiano per codificare la natura terminologica del poema sinfonico [EGGEBRECHT 1982]. Carl Dahlhaus individua in Liszt il primo punto di riferimento cronologico nell'ambito del dibattito tra Wagner e Hanslick in merito all'ambiguo concetto di musica assoluta [DAHLHAUS 1982]. Michel Chion, pur riflettendo a fondo sulla complessa maturazione della musica a programma a partire dalle strutture della forma sonata, definisce Liszt l'«initiateur du genre» [CHION 1993, 115]. E anche Rino Maione, tornando sulla discendenza dalla scrittura di Berlioz, non esita a pronunciare una domanda retorica che non presuppone affatto una risposta discutibile: «E se pur si vorrà aggiudicare a Berlioz una sorta di primogenitura cronologica del Poema Sinfonico, chi mai ne oserà contestare a Liszt la vera invenzione?» [MAIONE 2002, 147].

## Problemi di datazione

I punti di vista in merito al significato estetico del poema sinfonico sono molto diversi; ma tutti gli studiosi, fin dalle origini, sono concordi nell'assegnare a Liszt la palma di iniziatore del genere. E l'opera che lo testimonia è *Ce qu'on entend sur la montagne*, primo lavoro della raccolta, nonché composizione d'esordio di una tradizione destinata a lunghe e travagliate vicissitudini. Stando alle ricerche di Keith Johns, basate sulla descrizione di Raabe, il poema è tramandato in 4 diverse fasi di lavoro: la prima, forse molto precedente alla definitiva, porta tracce di mano di Raff e di Conradi; la seconda del 1850 è di mano di Raff con correzioni di Liszt, la terza interamente lisztiana ad eccezione dell'*Allegro mesto* di mano di Raff; la quarta una bella copia di Raff con correzioni di Liszt che servì alla prima edizione presso Breitkopf & Härtel nel 1857 [Johns 1997, 139-140]. Fino al 1922 la questione non era certo in discussione. Ma in quell'anno Julien Tiersot, come ricordato sopra, reperì una partitura inedita per orchestra intitolata proprio *Ce qu'on entend sur la montagne* e datata 1846, presso gli archivi della famiglia Franck [Tiersot 1922, 117 sgg.]. Prima, solo Vincent d'Indy aveva accennato in maniera piuttosto confusa alla composizione:

> Une très ancienne pièce pour orgue, datant de ses débuts comme organiste, mais dont le manuscrit lui-même est égaré, portait comme subriscription: "Le Sermon sur la montagne"; le même titre se reproduit en tête d'une *Symphonie pour orchestre*, à la façon des poèmes de Liszt, qui date également d'une époque assez ancienne et n'a point été publiée [D'Indy 1910, 220].

Evidentemente d'Indy parlava per sentito dire, visto il suo lungo apprendistato a contatto diretto con l'amato *père* Franck; ed evidentemente sbagliava, accennando a una composizione organistica, di cui nessuno ha mai trovato traccia. Ma le notizie esatte erano due: si trattava di una composizione giovanile, ed era una pagina che rifletteva chiaramente lo stile dei poemi sinfonici di Liszt. Anche per d'Indy, dunque, la filiazione era perfettamente definita: del resto anche nel suo *Cours de composition musicale* egli non si era certo preoccupato di mettere in evidenza l'eccellenza di Franck nel terreno del poema sinfonico: anzi, composizioni come *Les Éolides*, *Le Chasseur maudit* e *Les Djinns* erano state trattate con un certo imbarazzo, come se fossero concessioni a una debolezza da osservare chiudendo un occhio, esatta-

mente come si fa con le rare marachelle di un ragazzo ben disciplinato [D'Indy 1948, 324-325].

D'Indy era perfettamente convinto che la *conditio sine qua non* della scrittura musicale, qualunque fosse il genere di riferimento, dovesse risiedere nell'unità formale, mentre il poema sinfonico, così come sembrava emergere dai lavori di Liszt, avanzava sulla base di priorità completamente diverse: la forma serva del contenuto. Ecco perché la diffusione del poema sinfonico presso questa generazione di musicisti francesi, allievi devoti di Franck, veniva osservata con sospetto: quella disciplinata coerenza delle geometrie, che resta perfettamente salda nelle opere a programma di Franck, Chabrier, Roussel e Charpentier, non meritava nemmeno il confronto con la deturpazione delle categorie formali operata da Liszt. D'Indy non esitava a imbracciare la mannaia per riflettere su questo punto:

> L'œuvre musicale de Liszt a vieilli beaucoup plus vite que d'autre qui lui sont très antérieures: la faible qualité des idées et la pauvreté des développements, procédant par redites transposées textuellement, en sont la cause, mais aussi et surtout l'absence de forme et de construction tonale, c'est-à-dire en définitive l'application du principe même du Poème symphonique: la subordination au «programme littéraire» [*ibid.*, 320].

Con queste premesse, radicate da tempo nelle aule del Conservatorio parigino, la scoperta di un poema sinfonico di fattura francese che poteva rubare a Liszt la corona di inventore del genere non era destinata a fare troppo rumore. Il reperimento di Tiersot nel 1922 rimase piuttosto isolato; nessuno si preoccupava di rivedere la figura di Franck sotto una nuova luce: il maestro che era stato in grado di riesumare una forma raziocinante come quella della fuga non poteva essere anche stato il padre del genere che fin dalle sue origini aveva rifiutato il confronto con le geometrie tramandate dai manuali di composizione. La *querelle* andava sotterrata; in ambito tedesco la composizione di Franck rimase poco conosciuta, e la storia del poema sinfonico non venne ritoccata nemmeno dai musicologi francesi, i quali – da Chantavoine fino a Chion – continuarono a sorvolare sulla partitura di Franck.

Forse non era una scelta del tutto sbagliata: il peso dei due compositori in merito all'evoluzione del poema sinfonico non era certo paragonabile; e una sola composizione antecedente non poteva certo scalzare il ruolo svolto da Liszt a contatto con quella nuova creatura

strumentale. Ma la domanda, quanto meno per motivi di banale curiosità storica, merita di essere posta: chi viene prima?

Il fatto che la composizione di Liszt sia nota in ambito tedesco con il titolo di *Bergsymphonie* sembrerebbe alludere a una collocazione ambigua, al confine tra il terreno della sinfonia e quello della musica a programma; e questa incertezza classificatoria potrebbe mettere in discussione la posizione inaugurale tradizionalmente assegnata al brano. Berlioz era ancora dietro l'angolo, e Liszt potrebbe essere rimasto assoggettato al peso di un modello ancora troppo ingombrante. Ma l'indicazione *Bergsymphonie* non è assimilabile al titolo *Symphonie fantastique*: è un sottotitolo, che compare in alcune edizioni successive alla prima; mentre la prima pagina della partitura a stampa pubblicata nel 1857 riporta sul frontespizio la seguente dicitura: *Ce qu'on entend sur la montagne*, *Symphonische Dichtung* n. 1. Inoltre non vi sono certezze in merito alla paternità lisztiana dell'indicazione; potrebbe essere una semplice etichetta saltata fuori in sede editoriale. Quell'allusione esplicita alle categorie della struttura sinfonica non è, pertanto, uno strumento in grado di scacciare *Ce qu'on entend sur la montagne* dai confini del poema sinfonico; a livello lessicale i due lavori sembrano allineare Franck e Liszt sullo stesso tracciato: due sinfonisti poetanti, alla ricerca di un modo per valicare le sbarre formali stabilite dal tavolo delle convenzioni.

Bisogna proprio ricorrere alla cronologia per tentare di ricostruire le origini del genere. E, in questa prospettiva, il primo dato da citare riguarda l'autografo di Franck, oggi conservato presso la Bibliothèque Nationale de France di Parigi: la datazione 1846 compare sul dorso della partitura su un'etichetta posticcia, con una grafia che non sembra la stessa dell'autore, come già rilevato da Joël-Marie Fauquet. Potrebbe essere stato il figlio Georges, alle prese con un problema di classificazione cronologica della biblioteca paterna: un'indicazione apposta sulla base di un ricordo personale, o un riferimento concreto suggellato da documentazione perfettamente attendibile? Difficile a dirsi. Tiersot, analizzando la firma, il riferimento a Liegi accanto al nome e il timbro raffigurante una lira, ha ritenuto perfettamente plausibile una datazione precedente il 1848 [Tiersot 1922, 117]. Ma non è possibile andare oltre questo generico *ante quem*. Del resto, anche la fase gestatoria della composizione lisztiana, come si è detto, fu molto complessa.

Le uniche testimonianze certe riguardano le prime esecuzioni: il poema sinfonico di Liszt apparve per la prima volta a Weimar nel febbraio

del 1850, e venne replicato nelle rispettive nuove versioni nel febbraio del 1853 e nel gennaio del 1857, sempre presso il Teatro di Weimar [Raabe 1968, 298]; mentre fu tutt'altra la fortuna riservata alla composizione di Franck, che rimase chiusa in un cassetto fino al 1922, dovendosi rassegnare al completo silenzio per tutto il periodo d'oro del poema sinfonico. Quindi, vista la cronologia delle occasioni ufficiali, non ci resta che dichiarare il primato storico di *Ce qu'on entend sur la montagne* di Liszt. Ma questa banale risoluzione non è affatto soddisfacente; anzi stimola a interrogarci in merito a una simile diversità di scelte: come mai Franck non si decise a dare visibilità al suo faticoso lavoro?

Forse l'atto mancato potrebbe essere un'ulteriore prova del fatto che quella data posticcia appiccicata sul dorso della partitura sia vicina alla correttezza: Franck potrebbe aver cominciato la stesura in quel periodo, e poi essersi arrestato dopo aver conosciuto il lavoro di Liszt, prima attraverso gli echi giunti da Weimar, poi, solo nel 1857, in seguito alla pubblicazione della versione definitiva. Ma soprattutto sarebbe davvero bizzarro che un compositore appena venticinquenne come Franck, giunto in punta di piedi a Parigi dalle nebbie della Vallonia, avesse deciso consapevolmente di sfidare sullo stesso soggetto un colosso come Liszt, appena uscito dalla sua *Glanzperiode*. Probabilmente si trovarono a lavorare entrambi sullo stesso soggetto; e l'apparizione del poema sinfonico lisztiano scoraggiò il giovane Franck alle prese con la sua prima ambiziosa riflessione per grande orchestra.

Ma eccoci arrivati al nodo problematico, che ci consente di uscire dallo steccato delle ipotesi: la contemporaneità. Franck e Liszt verosimilmente si trovarono a lavorare sul testo di Hugo negli stessi anni, in prossimità del giro di boa datato 1850. E allora il vero interrogativo a cui bisogna tentare di dare una risposta è molto diverso dalla semplice constatazione cronometrica di chi abbia tagliato il traguardo per primo: occorre chiedersi come mai entrambi si siano concentrati proprio su quel componimento poetico per sperimentare un nuovo genere sinfonico.

## Franck, Liszt, Hugo

I rapporti notoriamente ravvicinati tra Franck e Liszt potrebbero spiegare plausibilmente la sovrapposizione. Franck stimava molto Liszt; la loro conoscenza avvenne nel 1837, in occasione di una serie di concer-

ti organizzati da Henri Pape a Parigi: nel 1843 Franck modificò alcuni passaggi dei suoi *Trii concertanti* op. 1, proprio su indicazione di Liszt, e nello stesso anno dedicò al grande pianista il *Trio* op. 2. Nel 1845 Liszt fece da intermediario tra Franck e Ary Scheffer per l'esecuzione dell'oratorio *Ruth* nella sala del Conservatorio di Parigi. Addirittura Fauquet arriva a ipotizzare una sorta di sostituzione della figura paterna a partire dalla lettera datata 4 settembre 1846, scritta da Franck a Liszt, in seguito alla rottura con il padre [FAUQUET 1999, 49]. Sono proprio gli anni dei *Ce qu'on entend sur la montagne*; ma la corrispondenza tra i due non offre tracce del parallelismo compositivo; del resto i contatti erano piuttosto sporadici, e non sarebbe strano che entrambi ignorassero di avere simultaneamente sullo scrittoio lo stesso componimento poetico.

Più produttiva si rivela una ricerca sui rapporti che i due compositori avevano instaurato con la poesia di Victor Hugo. Franck era arrivato a Parigi nel 1835; nella città rimbombavano ancora gli echi della *bataille d'Hernani*, successiva alla rappresentazione del 1830. Conoscere i piani alti della cultura parigina voleva dire imbattersi nel pensiero romantico di Victor Hugo. E non a caso i primi saggi del giovane Franck nell'ambito della *mélodie* erano passati attraverso la poesia di Hugo: proprio nel 1847, il periodo di *Ce qu'on entend sur la montagne*, nacque un breve lavoro per voce e pianoforte su *A cette terre où l'on ploie sa tente*. Ed entrambi i componimenti poetici son rivolti verso il trascendente: l'ombra di Dio come unica presenza rassicurante su una terra costretta all'eterna infelicità. Era inevitabile che un compositore come Franck, destinato a passare gran parte della sua vita sulle tastiere dell'organo di Sainte Clotilde, partisse dalla componente più spirituale del Romanticismo; e il percorso sarebbe continuato negli anni con altri lavori ispirati alla poesia di Hugo, come il poema sinfonico *Les Dijnns* del 1884 e la mélodie *Passez, passez toujours* del 1872. Forse l'intermediario principale poteva essere stato proprio Liszt, autore nel 1844 di ben sei *mélodies* su testi di Hugo (*Oh quand je dors*, *Comment disaient-ils*, *Enfant, si j'étais roi*, *S'il est un charmant gazon*, *La tombe et la rose*, *Gastibelza*). Ma un ruolo non trascurabile potrebbe averlo rivestito Saillot Desmousseaux, attore di successo nonché futuro suocero di Franck, il quale, tra il 1830 e il 1832, aveva goduto di contatti molto stretti con il poeta. Nel 1832 era stato lui uno dei commedianti in lizza per il ruolo principale di *Le roi s'amuse*; e il 1846, quando Franck si fidanzò con Félicité Desmousseaux, fu proprio l'anno in cui, con tutta probabilità, venne aperto il cantiere su *Ce qu'on entend sur la montagne*.

Non è da escludere, quindi, che quella poesia circolasse correntemente nella casa di un attore che aveva conosciuto personalmente Victor Hugo.

Liszt, invece, nel 1830, l'anno di *Hernani* e della rivoluzione di luglio, era ancora nel pieno della sua prima esperienza parigina. Hugo era sulla cresta dell'onda non solo per le sue scelte letterarie, ma anche per un deciso schieramento politico in favore di coloro che avevano invocato l'ultima testa dei Borbone. Per un giovane musicista, capace di far parlare di sé qualsiasi salotto dell'alta società, non fu certamente difficile entrare in contatto con l'uomo del momento, il poeta che tutti guardavano con ammirazione e insieme con sospetto. Finché fu a Parigi, Liszt frequentò assiduamente i grandi letterati del tempo: De Musset, Lamartine, Sainte-Beuve. Ma con Hugo il rapporto fu particolarmente intenso. Nel 1835, in un articolo apparso sulla *Gazette Musicale de Paris*, Liszt indicava nell'autore di *Hernani* colui che aveva «admirablement compris et prophétisé la grandeur sociale de l'art, "cette noble couronne du génie plébéien"» [Kleinertz 2000, 28]. Nello stesso anno, sempre sulla stessa testata, parlava in questi termini della poesia di Hugo:

> [...] immense et toute puissante par Victor Hugo, la poésie, à notre époque, soulève tous les problêmes, discute toutes les questions, remue toutes les passions, tous les intérêts, attaque et défend toutes les causes, et ainsi domine et régente les choses et les hommes, tandis que partout dans les colléges, les écoles, ses chefs-d'œuvre sont traduits, commentés, analysés [*ibid.*, 72].

E il 15 dicembre del 1884 scriveva da Roma una lettera aperta al poeta, in cui l'attestazione di riconoscenza si estendeva fino a divenire il modello di un'intera riflessione poetica; a due anni dalla morte, Liszt era un artista che aveva avuto tutto dalla vita, e che non aveva più alcun bisogno di fare calcoli di convenienza; quello sfogo aveva pertanto il sapore di un ringraziamento sincero e universale, di una riflessione alle radici di un pensiero estetico, che ormai si stava avviando inesorabilmente alla sua conclusione:

> Glorieux immortel,
>
> Dans mes années de jeunesse vous m'avez honoré de vos bontés, et à mon dernier passage à Paris de votre bienveillant souvenir. [...] De moi, je n'aurais à vous parler qu'en tant que lisant vos œuvres depuis 50 ans avec la plus vive et profonde admiration. Elle m'a incité à composer deux de vos merveilleux poèmes: *Ce qu'on entend sur la montagne* et *Mazeppa*; comme aussi plusieurs de vos chansons d'amour [...]. De la Majesté universelle de Votre Génie le très humble et fidèle serviteur, F. Liszt [Huré - Knepper 1987, 567-568].

C'è poi un caso, sempre legato alla produzione di Hugo, che documenta un ulteriore allineamento cronologico tra l'ispirazione di Franck e quella di Liszt. Si tratta del componimento poetico *S'il est un charmant gazon* messo in musica per voce e pianoforte da entrambi i compositori intorno al 1844, ma apparso all'onore delle stampe solo nella versione di Liszt, visto che Franck, nonostante una revisione del 1857, decise di lasciare la *mélodie* in un cassetto, scaricando ai suoi successori il compito di riportare in luce il brano nel 1922, per una pubblicazione postuma su *La Revue Musicale*. La poesia allude a un sogno d'amore benedetto dalla sguardo di Dio. La musica in entrambi i casi riflette con serena leggiadria sul tema del divino disceso in terra (Franck scrive un *Andantino quasi allegretto*, mentre Liszt sceglie un *Allegretto con moto e grazioso*). Ma ciò che conta è l'allineamento delle intenzioni: Franck e Liszt tra il 1844 e il 1850 stavano andando in una direzione molto simile; entrambi stavano cercando di dare un volto sonoro ai riflessi spirituali del creato cantati da Victor Hugo. Quella generazione di compositori stava prendendo coscienza di avere in mano uno strumento in grado di mettere in contatto l'uomo con l'Assoluto; e la poesia di Hugo, sistematicamente al confine tra l'immanente e il trascendente, era perfetta per stimolare il linguaggio universale della musica, l'unico – per i romantici – in grado di andare oltre i confini del mondo empirico.

Insomma, l'ammirazione condivisa per il poeta, la coesistenza in una Parigi ancora frastornata dall'apparizione di *Hernani*, e una comune adesione alla natura spiritualista della poesia di Hugo potrebbero essere motivazioni perfettamente plausibili per spiegare l'interesse di entrambi i compositori per *Ce qu'on entend sur la montagne*, un brano poetico nel quale l'io lirico rivolge gli occhi al cielo con un afflato profondamente contemplativo. Ma questo non basta per spiegare perché proprio quella poesia sia stata scelta contemporaneamente da Franck e Liszt per tentare il varo di un nuovo genere come quello del poema sinfonico.

Risale al 1831 la data di nascita letteraria di *Ce qu'on entend sur la montagne*: Hugo in quell'anno inserì il testo all'interno della raccolta intitolata *Feuilles d'automne*. Ma l'opera era destinata a incontrare il favore dei lettori, visto che da quell'anno, come documentato dalle uscite periodiche della *Bibliographie de la France*, le ristampe si susseguirono rispettivamente nel 1834 e nel 1846; il percorso andava di pari passo con la pubblicazione di quella che la testata definì l'opera completa di Victor Hugo; ma ciò che conta è che l'ultima pubblicazione di *Feuilles*

*d'automne* avvenne proprio nell'anno in cui Liszt e Franck cominciarono a pensare al componimento poetico. Non è da escludere, pertanto, che la scelta poetica sia stata parzialmente influenzata da una nuova ristampa della raccolta, avvenuta nel 1846. Franck senza dubbio si sarebbe potuto imbattere nel volume di poesie in una qualunque libreria parigina. Mentre Liszt in quell'anno non vide i confini della Francia nemmeno da lontano, dal momento che fu impegnato in un'estenuante tournée che da Vienna lo condusse fino alle porte di Kiev; ma per un musicista che nel 1847 riuscì a farsi inviare un pianoforte Érard da Parigi a Costantinopoli [Walker 1983, 441], forse non sarebbe stato poi così problematico far allegare al 'pacco' anche un paio di pubblicazioni recenti.

C'è poi un altro aspetto da valutare: *Ce qu'on entend sur la montagne* e il monologo di Don Carlos in *Hernani* sembrano figli di uno stesso istinto poetico. Il primo a metterlo in evidenza è stato Gustave Rudler, nel 1918, in un breve accenno alla sovrapposizione tra alcuni versi del componimento poetico e quattro battute del dramma [Rudler 1918, 329]. L'osservazione non trova una conferma esplicita nell'analisi del testo; ma il confronto tra i due brani evidenzia sentimenti molto simili: in *Ce qu'on entend sur la montagne* si allude alla contemplazione dell'Assoluto fatta dall'alto di una montagna, a metà tra cielo e terra, uomini e Dio; mentre in *Hernani* Don Carlos (atto iv, scena ii) invoca la grandezza di Carlo Magno e l'aiuto divino nella speranza di trovare una mediazione tra la forza distruttiva delle masse, il potere temporale del papa e le scelte impopolari di un imperatore. Nella battuta «Ah! Le peuple! Océan! Onde sans cesse émue / où l'on jette rien sans que tout ne remue» si sente un'eco della disperazione che in *Ce qu'on entend sur la montagne* il poeta ha l'impressione di avvertire nei rumori dell'umanità, schiacciata con tutto il suo peso sulla superficie materiale della crosta terrestre. In entrambi i casi la preghiera rivolta verso l'alto passa attraverso un confronto dialettico tra forze opposte: umano e divino nella poesia, papato e impero nel monologo. E non bisogna trascurare il fatto che nel 1846 la *Bibliographie de la France* documenti anche una nuova ristampa di *Hernani*; proprio come se i due lavori, apparsi per la prima volta a un solo anno di distanza, rappresentassero una sorta di binomio inscindibile nella cultura letteraria del tempo. Tali contatti con il dramma che aveva scosso la Parigi degli anni Trenta potrebbero aver garantito una notevole visibilità a un componimento poetico apparso in una raccolta ricca di pagine importanti.

I romantici fin dall'inizio dell'Ottocento andavano in giro dicendo che la musica è una sorta di *Ursprache*, destinata a tutto ciò che la parola non è in grado di esprimere [ROSEN 1995, 58-78]. Lo stesso concetto di religione dell'arte, così come fu teorizzato da Tieck, Wackenroeder e Hoffmann non era altro che un modo per sottolineare lo straordinario potere di astrazione della musica. E posizioni simili erano presenti anche negli scritti di Saint-Simon e di Lammenais, che probabilmente Liszt conosceva meglio delle fonti tedesche. Era proprio nello svuotamento dei contenuti materiali che la musica era in grado di comunicare una condizione privilegiata rispetto alle altre arti. Sarebbero state queste le basi per la formazione di un pensiero del tutto svincolato da ogni esigenza programmatica. Ma i contatti con la dimensione astratta non erano estranei nemmeno al pensiero di Liszt e Wagner; le allusioni alla realtà concreta erano solo un trampolino di lancio per ascendere alla contemplazione dell'Assoluto; Rossana Dalmonte ha sottolineato come i poemi sinfonici di Liszt privilegino sempre il ritratto emotivo all'articolazione drammaturgica [DALMONTE 1983, 139]; e anche Wagner, come ha osservato Dahlhaus, leggeva nei legami con la realtà finita un filtro necessario per raggiungere un contatto con la sfera dell'infinito.

> Dass Musik empirisch, «in dieser menschlichen Welt», ein begründendes Formmotiv braucht, um Gestalt anzunehmen, schließt nicht aus, dass sie metaphysisch, als «göttliche Musik», das «innerste Wesen der Welt» ausspricht, um mit Schopenhauer zu reden [DAHLHAUS 1978, 32].

Sia i sostenitori dell'*absolute Musik*, sia i campioni della *Zukunftmusik* tendevano alla contemplazione di ciò che non si può esprimere con la povertà delle parole; ma questi ultimi erano convinti che fosse necessario un passaggio intermedio, un collegamento concreto con rapporti vitali radicati nel terreno della concretezza. Ecco perché il tema della spiritualità mediata dalla preghiera umana, così come emerge da *Ce qu'on entend sur la montagne* di Hugo, era perfetto per esprimere quel senso di meditazione sull'Assoluto che intorno alla metà dell'Ottocento era una prerogativa fondante di ogni manifestazione musicale. La nascita di un genere nuovo, che rifiutasse sistematicamente il confronto prioritario con le categorie della forma, non poteva desiderare un tema più efficace, per confermare la vocazione della musica a oltrepassare i limiti della parola.

Ma oltre alla spiritualità, c'è il lessico. Il testo di Hugo è denso di immagini sonore: il suono del mare è definito «un chant du soir» e «une musique ineffable et profonde»; la sua presenza sembra elevare al cielo

un «hymne éternel», intenso e insieme immateriale come un concerto di «harpes de l'éther»; dalla natura emerge un «chant universel», un «grand concert», incapace di pause; dal mare prende forma una voce suadente come l'«harpe aux temples de Sion», il suo timbro è quello di una «auguste fanfare»; mentre dalla disperazione degli uomini cresce un urlo di dolore dissonante come «l'archet d'airain sur la lyre de fer». *Ce qu'on entend sur la montagne* è un poema da ascoltare, ancor prima che da leggere: lo dice il titolo stesso, che sposta l'attenzione su una percezione di tipo uditivo. Il soggetto non sembra interessato alla descrizione visiva del panorama che si estende al di sotto della montagna: tutte le sue riflessioni nascono da una serie di sensazioni sonore. Dio non osserva l'uomo o la natura, ma ascolta le loro voci: da una parte un canto di devozione nei confronti delle bellezze che compongono l'eterno creato; dall'altra un rumore caotico e indistinto, nel quale sono imprigionate le urla infelici dell'umanità mortale. Difficile trovare un poema altrettanto ricco di suggestioni rivolte all'orecchio del lettore; evidentemente a Franck e a Liszt questo particolare non deve essere sfuggito; ed era una caratteristica che rendeva il testo di Hugo uno strumento ideale per cercare una perfetta fusione tra musica e linguaggio, tra suono e parola.

Inoltre il testo allude a tre "personaggi" estremamente elementari: Dio, l'uomo e la natura. Alle porte di una sperimentazione estetica, i temi primordiali sono quasi un passaggio obbligato: strumenti rassicuranti nelle mani di un artista alle prese con una nuova, e rischiosa, creatura estetica. I volti di questi personaggi sono contrastanti, proprio come avviene tra gli emisferi opposti di un dramma fatto di scontri cruenti. Le loro differenze ancestrali sono la garanzia di un impatto violento, perfetto per scatenare quei conflitti che da Berlioz in avanti – come predicato da Hugo nella sua prefazione al *Cromwell* – erano divenuti indispensabili. Non a caso molta della produzione lisztiana successiva, nell'ambito del poema sinfonico, prevede contrapposizioni manichee: il confronto tra forze cristiane e pagane in *Hunnenschlacht*, la dialettica tra lamento e trionfo in *Tasso*, l'apollineo e il dionisiaco nella *Dante* e nella *Faust-Symphonie*. La musica trasformata in linguaggio aveva bisogno di incontri a denti stretti, scintille tra poli opposti in grado di mettere in moto le categorie del dramma e della narrazione: proprio come succede a teatro o in letteratura.

Nel 1846 questo groviglio di spiritualità, lessico musicale e rapporti primordiali faceva di *Ce qu'on entend sur la montagne* il componimento

perfetto per provare a plasmare un genere nuovo, che tentasse di portare su un unico binario poema e sinfonia. Furono probabilmente questi i motivi che avvicinarono Franck e Liszt allo stesso soggetto: una poesia da ascoltare, nella quale le manifestazioni della realtà concreta non sono altro che strutture elementari in cui ravvisare un riflesso dell'Assoluto.

## I due poemi sinfonici a confronto

I presupposti, dunque, furono molto simili. La comune riflessione sui versi di Hugo documenta una perfetta sintonia tra le intenzioni iniziali dei due compositori, ma il confronto tra le due realizzazioni manifesta scelte estetiche e interpretazioni del testo molto diverse, se non antitetiche.

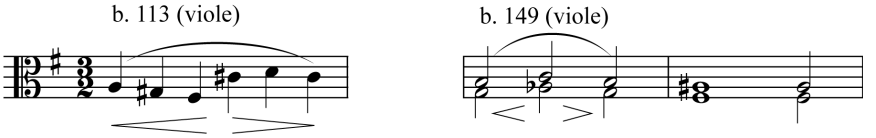
Cominciamo da organico e orchestrazione. In entrambi i casi ci troviamo di fronte a un'orchestra che dichiara, fin dalla prima pagina, una decisa vocazione alla ricerca timbrica. Liszt, nella versione del 1857, prevede l'utilizzo di ottavino, flauti, oboi, clarinetti in si♭, un clarinetto basso, fagotti, corni, trombe, tromboni, tuba, timpani, gran cassa, piatti, gong, arpa e archi. Franck, invece, scrive il suo brano per flauto, oboe, clarinetto in la, fagotto, trombe, corni, tromboni, oficleide, timpani, piatti, gran cassa, archi. In entrambi i casi troviamo volti timbrici di recente acquisizione nelle orchestre di metà Ottocento: il clarinetto basso era uno strumento ancora in cerca d'autore, destinato a conquistare i compositori della seconda metà del secolo; la tuba, di introduzione ancora rara, faceva parte di quella famiglia di flicorni che avrebbero soppiantato tutti gli ottoni dal registro grave; sezioni di percussioni così articolate, come accade in Liszt, non erano ancora molto frequentate; e l'oficleide era quel serpentone a chiavi che Berlioz aveva prescritto di utilizzare oltre che nella *Symphonie fantastique*, anche nell'ouverture *Les Francs Jujes* [Sachs 1940, 424].

Insomma, gli organici delle due composizioni testimoniano quell'esigenza di avanzare alla ricerca di sonorità nuove o meno esplorate, che sarebbe diventato uno dei propositi essenziali del poema sinfonico ottocentesco. Ma anche le scelte sotto il profilo dell'orchestrazione procedono nella stessa direzione. Franck, soprattutto nella prima parte della composizione, quando emerge un sontuoso corale introduttivo, lavora a fondo sulle risorse espressive degli archi: divide in sei parti la sezione dei violini e in due quella delle viole, cercando di conferire maggiore densità

al tessuto polifonico. L'impressione, tuttavia, è che la sua scrittura orchestrale privilegi l'analisi alla sintesi; a dominare non sono gli impasti, le combinazioni ricercate di timbri, ma alcuni colori protagonistici: gli archi, senza dubbio, con la loro presenza solida e continua dalla prima all'ultima nota del brano; e alcuni isolati interventi dei fiati, come il flauto, il corno e il clarinetto, impegnati nell'esposizione delle melodie portanti del brano. Le scelte di Liszt, invece, vanno in tutt'altra direzione: la sua partitura predilige la sintesi, l'alchimia tra elementi timbrici molto differenti: ora domina la grande orchestra, in tutto il suo spessore dinamico; ora l'organico si riduce a pochi strumenti impegnati in una sorta di dialogo cameristico. Raramente alcuni "personaggi" si prendono la scena tutta per sé, come accade in Franck: ogni parte entra in simbiosi con il contesto nel quale è inserita; ma soprattutto Liszt lavora su una frammentazione timbrica che è del tutto estranea alla linearità di pensiero esibita da Franck nel suo *Ce qu'on entend sur la montagne*.

Il lessico è l'aspetto nel quale ritroviamo maggiori allineamenti tra la scrittura dei due compositori. Entrambi i poemi sinfonici si trovano a diretto confronto con il problema del tormento umano, protagonista assoluto del componimento di Hugo. E la scelta comune è quella del lamento: melodie raggomitolate su se stesse, che non riescono a trovare la forza per aprirsi alla piena manifestazione del dolore. Franck lavora su idee prosciugate, che condensano tutta la loro inquietudine in minuti cromatismi, o in intervalli eccedenti e diminuiti che bruciano come una ferita piccola ma inguaribile (Es. 1).

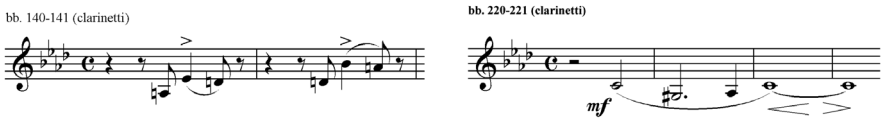
*Es. 1.* C. Franck, *Ce qu'on entend sur la montagne*, figure di lamento.




Qualcosa di molto simile accade nel brano di Liszt, nel quale si inaugura una riflessione sulle manifestazioni melodiche del lamento, che troverà un seguito importante nella successiva produzione sinfonica: i ritratti pennellati in lavori quali *Prometheus* o *Tasso* esordiscono proprio

da quella sofferta categoria espressiva, perfetto punto di partenza per descrivere un percorso proteso verso la rigenerante contemplazione di valori elevati. *Ce qu'on entend sur la montagne* apre i battenti a questa maniera di raccontare le convulsioni interiori dell'animo umano; spunti frammentari, dominati dal cromatismo e da intervalli alterati, che dichiarano un evidente punto di contatto con il lessico franckiano (Es. 2).

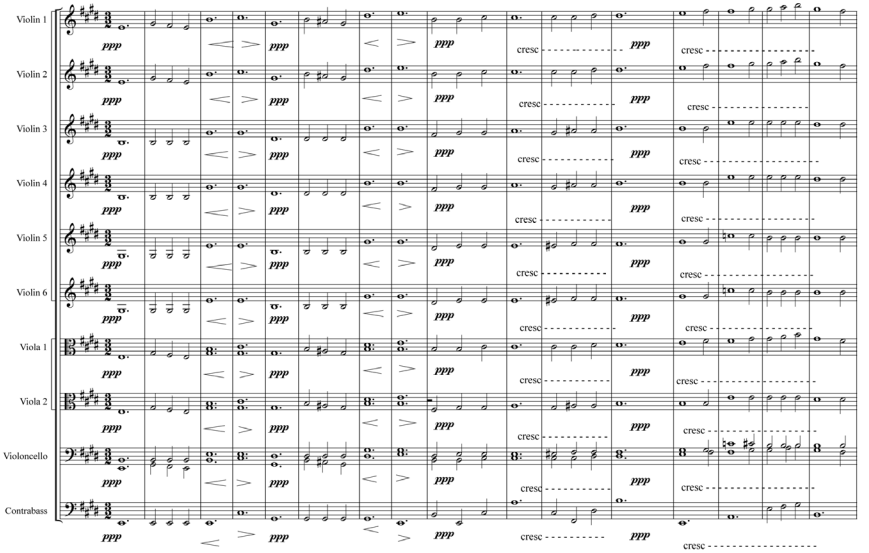
*Es. 2*. F. Liszt, *Ce qu'on entend sur la montagne*, figure di lamento.




Senza dubbio la fisionomia dei vocaboli è differente: Franck tratteggia un movimento cromatico tutto ripiegato su sé stesso, mentre Liszt preferisce sottolineare la direzione discendente del disegno, nonché rendere più sensibile, tramite l'anacrusi e l'accento sulla nota principale, il semitono discendente. In entrambi i casi, tuttavia, la direzione espressiva spinge verso la categoria del lamento, della melodia che si contorce in una sofferta manifestazione emotiva.

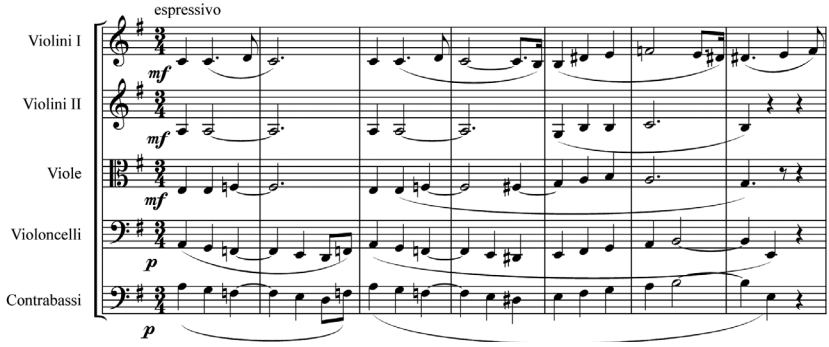
Lo stesso discorso vale per la rappresentazione della spiritualità attraverso lo strumento del corale. Franck e Liszt vi ricorrono senza indugi per alludere al confronto con il trascendente: per la loro generazione, qualunque fosse la confessione di appartenenza, non c'era mezzo migliore per esprimere un contatto con la dimensione contemplativa. In nessuno dei due casi credo che si possa individuare quel prosciugamento dei contenuti religiosi in favore di un involucro emotivo, sensuale e squisitamente estetico, che Charles Rosen definisce *kitsch* religioso [Rosen 1995, 569-598]. Entrambi i compositori avvertono l'esigenza di rifugiarsi nel confortante asilo della preghiera, riprendendo un chiaro messaggio contenuto nella poesia di Hugo. Il corale di Franck sottolinea questo aspetto, lavorando su una linea in continua ascesa melodica, nonché dinamica; proprio come se la figura strumentale producesse una progressiva elevazione emotiva (Es. 3).

*Es. 3.* C. Franck, *Ce qu'on entend sur la montagne*, bb. 25 sgg.




Liszt, invece, scegliendo di distribuire le cinque voci in due gruppi (violini I, violini II e viole da una parte, violoncelli e contrabbassi dall'altra), sembra meno fedele alla natura primigenia del corale protestante, nonostante una sintassi densa di respiri, di fraseggi brevi e punteggiati e del tutto priva di *climax* emotivi. Ma le radici delle due scelte lessicali sono senza dubbio affondate nel terreno della spiritualità: Franck lo manifesta lavorando con un certo rigore sull'omoritmia del corale; Liszt, invece, chiarisce le sue intenzioni con un'indicazione agogico-espressiva (*Andante religioso*) che non lascia spazio a dubbi (Es. 4).

*Es. 4.* F. Liszt, *Ce qu'on entend sur la montagne*, bb. 500 sgg. (*Andante religioso*).




Anche l'armonia si rivela un proficuo terreno di confronto. In entrambi i casi lunghissime sezioni scorrono senza confermare nessun riferimento tonale, secondo un atteggiamento che testimonia una decisa adesione alle suggestioni del cromatismo: Franck e Liszt trascurano il potere attrattivo dei suoni contenuti negli accordi dissonanti, privilegiando sistematicamente movimenti cromatici o relazioni enarmoniche. Ma questa somiglianza apparente nasconde in realtà una differenza sostanziale, che emerge dal parallelismo tra le sintesi dei due percorsi armonici (Tab. 1).

*Tab. 1.* Confronto tra sezioni e aree tonali in *Ce qu'on entende sur la montagne* di Liszt e di Franck.

F. Liszt

| **Batt.** | **Indic. agogica** | **Area tonale** |
|---|---|---|
| 1 | *Poco allegro* | Mi♭ M |
| 35 | *Poco a poco più di moto* | Mi♭ M |
| 61 | *Allegro mosso* | La M |
| 97 | *Maestoso assai* | Fa♯ M |
| 133 | *Alla breve* | La M/ Do M |
| 157 | *Allegro con moto* | Si♭ M |
| 207 | *Allegro maestoso* | Si♭ M |
| 309 | *Allegro agitato assai* | Sol♯ M |
| 402 | *Un poco meno mosso* | Si M |
| 480 | *Andante religioso* | Sol M |
| 522 | *Allegro moderato* | Sol M |
| 561 | *Allegro moderato* | Mi M |
| 601 | *Allegro* | Si♭ M |
| 633 | *Allegro animato e brioso* | Mi♭ M |
| 679 | *Senza rallentare* | Mi M |
| 719 | / | Do M/ Mi♭ M |
| 814 | *Un poco rallentando* | Re M/ Mi♭ M/ Sol♭ M |
| 850 | *Animato* | Mi♭ M/ Fa♯ M |
| 949 | *Andante religioso* | Mi♭ M |

C. Franck

| **Batt.** | **Indic. agogica** | **Area tonale** |
|---|---|---|
| 1 | *Lento ma non troppo* | Mi M |
| 93 | / | Mi m |
| 187 | *Sostenuto* | Sol m |
| 255 | *Plus large* | Do M |
| 293 | *Mouvement du commencement* | Si m instabile |
| 325 | *Un peu animé* | Si M |
| 349 | / | Si m |
| 391 | *Sostenuto* | Mi♭ M |
| 403 | / | Mi♭ m |
| 427 | *Plus large* | Sol M |
| 439 | *Serrez le mouvement* | Sol m |
| 467 | *Très large* | Si M |
| 495 | *Mouvement du commencement* | Mi m |
| 529 | *Mouvement du commencement* | Mi M |
| 630 | *Mouvement du commencement* | Mi M |

Liszt lavora su un cromatismo dinamico, che spinge il discorso verso tonalità lontane estendendo il più possibile i confini dell'armonia: spesso sfrutta le relazioni cromatiche per affiancare episodi che si muovono a distanza di un semitono (Re maggiore e Mi♭ maggiore; Mi♭ maggiore e Mi maggiore). L'introduzione e la coda confermano il Mi♭ maggiore di impianto con decisione; ma il percorso complessivo prevede una netta propensione agli scarti, accostando tonalità estremamente lontane con la chiara intenzione di allargare i confini dell'armonia. Franck, invece, predilige un cromatismo statico, che evita ogni dispersione dai fulcri armonici della composizione. Benché vi siano molte sezioni (soprattutto quelle in minore) che sembrano votate alla sospensione della tonalità, in nessun momento viene meno il potere attrattivo dell'impianto tonale: come si può osservare dalla Tab. 1, gli episodi cromatici evitano digressioni eccessivamente fuorvianti, privilegiando rapporti di quinta, modulazioni da maggiore a minore sullo stesso tono o relazioni di terza.

È dal confronto su forma e sintassi che emergono le differenze più interessanti. Per quanto riguarda la struttura del brano lisztiano, il punto di riferimento è l'analisi pubblicata da Carl Dahlhaus [DAHLHAUS 1975]. Lo studioso tedesco individua in *Ce qu'on entend sur la montagne* una duplice forma sonata, interrotta dall'*Andante religioso*, che compare al centro della composizione:

Prima parte
Introduzione (bb. 1-96)
Esposizione (bb. 97-206)
    Primo tema (bb. 97-133)
    Transizione (bb. 133-157)
    Secondo tema (bb. 158-180)
    Codette (180-206)
Movimento in tempo lento e introduzione (bb. 207-308)
Sviluppo (bb. 308-401)
Ripresa (bb. 402-478)
    Primo tema (bb. 402-424)
    Transizione (bb. 424-442)
Secondo tema (bb. 442-454)
Codette (bb. 454-478)
    Inno (bb. 479-520)[1]

[1] Con il termine «Inno» Dahlhaus si riferisce alla sezione indicata come *Andante religioso* in partitura.

Seconda parte
Introduzione e movimento in tempo lento (521-631)
Esposizione (bb. 632-742)
    Primo tema (bb. 632-677)
    Secondo tema (bb. 678-718)
    Primo tema della prima parte (bb. 718-742)
Sviluppo (bb. 743-795)
Ripresa (bb. 796-947)
    Secondo tema (bb. 796-811)
    Nuovo tema (bb. 812-848)
    Primo tema (849-876) e ripresa del nuovo tema (bb. 877-890)
    Codette (bb. 891-919) e risoluzione (bb. 920-947)
Inno (bb. 948-989)[2]
Coda (bb. 990-1012) [*ibid.*, 114]

Tutta la prima parte sembra proprio allinearsi al percorso sonatistico individuato da Dahlhaus: gli unici deboli dubbi derivano dal fatto che i principali "personaggi tematici" appaiano nell'introduzione, e non nell'esposizione, e che la ripresa non sia molto fedele ai lineamenti del secondo tema. Ma il tentativo di forzare anche tutto il materiale successivo all'*Andante religioso* entro i confini vincolanti della forma sonata ci obbliga a sollevare alcuni interrogativi. Già il confronto con la tabella relativa al percorso tonale mette in luce una sensibile discrepanza tra l'andamento dell'armonia e la griglia formale proposta dallo studioso tedesco. Inoltre non sembra che in quella che Dahlhaus chiama la seconda esposizione sia assente la nozione di sviluppo: anzi, molto spesso sono presenti rivisitazioni motiviche di materiale importato dalla prima parte (tra b. 679 e b. 694 si verifica una rielaborazione simultanea di due motivi presentati nel corso della prima parte; tra b. 697 e b. 797 ricompaiono altre due rielaborazioni di temi presentati nel corso dell'introduzione e dello sviluppo della prima parte). Il fatto che ritorni, variato, il tema principale del primo pannello sembra contraddire la nozione stessa di esposizione. L'episodio in cui Dahlhaus reperisce i lineamenti di un secondo sviluppo predilige sistematicamente l'elaborazione di materiale tratto dalla prima parte. L'attacco della ripresa (b. 796) non segna uno scarto significativo con il momento dello sviluppo, tale da giustificare l'individuazione di un nuovo episodio. Mentre il vero momento in cui Liszt segna l'articolazione di una nuova sezione formale (b. 812) non ha affatto l'aspetto di una ricapitolazione, ma di

[2] Vedi nota 1.

una coda basata su un nuovo tema, direttamente rivolta verso la chiusura del poema sinfonico.

È certamente produttivo il confronto con le geometrie della forma sonata; il poema sinfonico non è nato dal nulla: soprattutto nella fase iniziale le categorie della narrazione sono state direttamente applicate alle strutture fondanti della musica assoluta. Ma cercare qualche forma di allineamento con gli schemi codificati dalla tradizione classica sembra un tentativo di giustificare l'esistenza del genere ricorrendo alle categorie di altri repertori. Del resto Liszt si era espresso molto chiaramente, nel saggio del 1855 sulla sinfonia *Harold* di Berlioz, in merito all'artificiosità di ogni operazione vòlta a trovare nell'arte geometrie che non esistono in natura [Ramann 1978, 35-36].

Dall'analisi della partitura emerge un altro aspetto che forse può essere utile per capire il significato della composizione lisztiana: la nozione di sovrapposizione. Tutto il poema sinfonico alterna momenti espositivi, nei quali prendono forma i personaggi principali del dramma (i temi "liquidi" di ambientazione marina dell'introduzione, i lamenti umani e l'inno di lode rivolto al creatore di bb. 97 sgg.), e momenti elaborativi nei quali questi tre elementi fondamentali sono sottoposti a rivisitazioni complesse (Tab. 2). Ma molto spesso Liszt cerca un contatto diretto tra i motivi principali del brano, sovrapposizioni simultanee che alludono a quella conflittuale coesistenza tra Dio, uomo e natura che anima il componimento poetico di Hugo. Sono questi i veri momenti nodali della composizione, quelli che determinano l'articolazione del testo musicale, come suggerisce Johns nel suo studio sul poema [Johns 1986, 24-32].[3]

[3] È appena il caso di sottolineare la natura metaforica delle denominazioni attribuite ai temi, qui come nella successiva tabella dedicata a Franck.

*Tab. 2.* F. Liszt, *Ce qu'on entende sur la montagne*. Schema formale con descrizione del materiale tematico.

| Battute | Sezione | Temi |
|---|---|---|
| 1 | Introduzione | Tema mare (archi e arpa)<br>Tema natura (fl e ob) |
| 97 | *Maestoso assai* | Tema inno' (ottoni in risposta a archi e legni) |
| 133 | Alla breve | Tema lamento' (cl, ob, fg) |
| 181 | I sovrapposizione | Tema mare (archi)<br>Tema lamento' (legni) |
| 207 | II sovrapposizione | Tema lamento" (legni e ottoni)<br>Tema natura (vl solo) |
| 309 | *Allegro agitato assai* | Elaborazione materiale precedente |
| 402 | *Un poco meno mosso* | Tema inno' (ottoni e arpa in risposta a archi e legni) |
| 425 | / | Temi lamento (ob e vlc) |
| 458 | III sovrapposizione | Tema inno' (ob, cl, fg)<br>Tema mare (archi) |
| 480 | *Andante religioso* | Corale |
| 522 | IV sovrapposizione | Tema natura (fl, cl)<br>Tema lamento" (legni e archi) |
| 633 | *Allegro animato e brioso* | Tema inno" (legni, archi, ottoni e perc) |
| 680 | V sovrapposizione | Tema natura (fl)<br>Tema lamento' (archi) |
| 719 | / | Tema inno' (legni e archi in risposta a ottoni e arpa) |
| 750 | VI sovrapposizione | Tema lamento" (cl)<br>Tema natura (vl e vle) |
| 797 | VII sovrapposizione | Tema natura (legni, ottoni)<br>Tema lamento' (archi) |
| 813 | Coda | Tema inno"' (archi, legni, ottoni, perc) |
| 890 | VIII sovrapposizione | Tema inno" (legni e ottoni)<br>Tema lamento' (archi)<br>Tema mare (archi) |
| 949 | *Andante religioso* | Corale |

Le otto sovrapposizioni evidenziate nella Tab. 2 mettono in scena un conflitto tra forze opposte. I temi lamentosi si sovrappongono alle voci della natura; e questa simultanea coesistenza di elementi contrastanti produce una dialettica, destinata a essere raccolta dall'ultima sovrapposizione, nella quale i tre caratteri fondamentali, ispirati alle immagini presenti nella poesia di Hugo (inno rivolto a Dio, lamento umano e tema marino) si trovano rimescolati in un unico episodio.

È questa una delle caratteristiche che più distanziano i due lavori in questione. Liszt lavora a fondo sulla sovrapposizione concomitante di elementi contrastanti, in linea con l'ideale perseguito da Victor Hugo nei suoi drammi, nei suoi romanzi e nello stesso testo poetico in oggetto, quando le voci della natura e dell'uomo si aggrovigliano in un'unica entità sonora; Franck, invece, preferisce muoversi per blocchi adiacenti, senza tentare contatti ravvicinati tra entità contrapposte (Tab. 3). Anche il suo poema sinfonico parte da materiale elementare: i motivi di lamento commentati sopra, alcuni interventi isolati dei legni (soprattutto flauto e clarinetto), che sembrano alludere al raccoglimento dell'individuo nella solitudine della preghiera (b. 187, b. 293), e il corale come emblema di una natura nella quale si rispecchia l'onnipotenza di Dio. Restano presenti i tipi ancestrali del poema di Hugo: dolore individuale, serena indifferenza del mondo naturale e inno di lode rivolto al creatore. Ma c'è una categoria che risulta perfettamente estranea alla sensibilità di Franck: quella del conflitto diretto tra dimensioni contrastanti, quel faticoso corpo a corpo tra l'uomo e la natura che invade gran parte della partitura lisztiana. Franck contrappone due linguaggi, cromatismo e diatonismo; ma non si sogna affatto di sovrapporli in una forma flessibile, in cui le due forze si fronteggino a ferri corti. Il dolore umano è raffigurato dalle sezioni cromatiche; le voci di Dio e della preghiera sono contrassegnate da un linguaggio diatonico; e le cesure tra un episodio e l'altro sono molto nette, come se un diaframma impedisse ogni forma di contatto ravvicinato.

*Tab. 3*. C. Franck, *Ce qu'on entend sur la montagne*. Schema formale con descrizione del materiale tematico.

| **Battute** | **Sezione** | **Temi** |
|---|---|---|
| 1 | diatonica | Corale (archi) |
| 93 | cromatica | Tema lamento' (vle)<br>Tema lamento" (vle) |
| 187 | diatonica | Voce preghiera (fl) |
| 224 | cromatica | Tema lamento"' (vlc) |
| 255 | diatonica | Voce preghiera (trb) |
| 293 | diatonica | Voce preghiera (cl) |
| 325 | cromatica | Tema lamento" (vle) |
| 349 | diatonica | Voce preghiera (cl) |
| 358 | cromatica | Tema lamento' (vle)<br>Tema lamento" (cl) |
| 390 | diatonica | Corale (legni) |
| 403 | cromatica | Tema lamento' (vle)<br>Tema lamento" (ob e cl) |
| 427 | diatonica | Corale (legni) |
| 439 | cromatica | Tema lamento' (vlc, cb)<br>Tema lamento" (cl, fg) |
| 467 | diatonica | Corale (trb) |
| 495 | cromatica | Tema lamento" (vle) |
| 506 | diatonica | Voce preghiera (fl, cl) |
| 545 | cromatica | Nessun tema |
| 630 | diatonica | Corale (archi, legni, ottoni, perc) |

## Conclusioni

Il confronto tra i due lavori mette in luce alcune somiglianze lessicali: i motivi di lamento e i corali testimoniano una chiara convergenza di intenti nella scelta dei vocaboli. Ma, nonostante ciò, le due partiture sembrano figlie di due pensieri opposti. Il parallelismo tra i percorsi armonici evidenzia un atteggiamento antitetico in merito alla funzione del cromatismo; i colori dell'orchestra oppongono la compattezza di Franck alla duttilità di Liszt; e le articolazioni sintattiche denotano scelte molto distanti circa lo svolgimento del discorso musicale. C'è però un elemento che fornisce una chiave di lettura decisiva: dietro all'esteriore analogia dei due corali si nasconde un efficace strumento di raffronto. Il componimento di Hugo si apre con una meditazione sul volto sonoro della natura: il soave mormorio dei mari, che si estende al di sotto della montagna. Franck apre il suo poema sinfonico con il tema di corale, affidato al timbro rarefatto degli archi; stabilisce subito una corrispondenza tra la dimensione del trascendente e quella della natura: nella perfezione del creato si riflette lo sguardo di Dio, mentre la preghiera dell'uomo passa attraverso le intime melodie del flauto e del clarinetto. Liszt invece introduce un episodio imparentato con il corale nei pacati momenti che prendono forma a metà e alla fine della composizione: la natura si muove con i temi liquidi del mare e con i bucolici sfoghi melodici dei legni; mentre il tono sommesso dell'*Andante religioso* rappresenta la preghiera in quanto unico *trait d'union* tra uomo, Dio e natura.

Il significato da attribuire ai due passaggi polifonici è, quindi, molto diverso. In Franck il corale rappresenta la spiritualità insita nel mondo naturale: è lui a essere contrapposto ai lamenti materiali dell'uomo, e sarà lui a conquistarsi il centro della scena nel finale, quando ricomparirà in tutta la sua abbagliante violenza per sancire la superiorità della natura, in quanto specchio di Dio. Mentre in Liszt il corale offre una mediazione tra la sofferenza dell'uomo e la spietata indifferenza della natura; non irrompe per segnare la superiorità di una dimensione sull'altra, ma funge da sintesi tra due forze in violenta opposizione: la mortalità umana e l'eterna rinascita della natura.

Hugo chiude il suo componimento poetico chiedendosi perché il Signore tolleri la mescolanza tra le voci del mare e le grida dell'uomo. Franck risponde con una francescana celebrazione dei riflessi trascendenti che illuminano il mondo naturale. Liszt invece concentra la sua

attenzione sulla preghiera, quale unico responso per le riflessioni di argomento esistenziale. Due spiritualità molto diverse, emerse proprio dal confronto tra due modi opposti di utilizzare il corale: Franck si rivolge al creatore passando attraverso il creato; mentre Liszt si rivolge direttamente a Dio, avvalendosi della preghiera come strumento di contatto con la realtà ultraterrena.

Ecco come può succedere che uno stesso soggetto produca esiti completamente diversi. I presupposti che portarono alla scelta di *Ce qu'on entend sur la montagne* furono – probabilmente – simili per entrambi i compositori; in partitura vi sono elementi lessicali e armonici in comune; ma, sintassi, semantica e forma descrivono due emisferi opposti. Franck e Liszt arrivano a celebrare la potenza divina; ma lo fanno passando attraverso orizzonti spirituali divergenti. L'uso del corale ne è la dimostrazione concreta; ma è solo una conseguenza di un atteggiamento perfettamente esplicito già dalla sintassi delle due partiture. Liszt sente il bisogno di arrivare alla salvezza solo dopo aver lottato: le conflittuali sovrapposizioni tra voci della natura e urla umane del suo *Ce qu'on entend sur la montagne* esprimono una maniera profondamente dialettica di osservare l'esistenza; solo una sintesi tra poli opposti può consentire l'elevazione. Franck, invece, non riesce a concepire la categoria dello scontro violento: il suo poema sinfonico si apre e si chiude sulle note di un corale che celebra la superiorità indiscussa di Dio su ogni eventuale sfidante: il conflitto non trova spazio nel suo pensiero spirituale; la vittoria sulle forze del male è scontata; non è necessario ricorrere alle armi per sancire una sconfitta che è già scritta nei testi sacri.

Siamo alle origini di un genere destinato a far parlare di sé; ma siamo anche alle origini di due pensieri esistenziali differenti. Liszt affronta per la prima volta la riflessione che troverà un manifesto negli echi delle crociate che percorrono la *Leggenda di Santa Elisabetta* o nel successivo poema sinfonico intitolato *Hunnenschlacht*: la vittoria delle forze cristiane maturata solo in seguito a un cruento conflitto contro gli avversari che vivono all'oscuro di Cristo. Franck, invece, anticipa il messaggio redentore delle *Béatitudes*, laddove l'incontro tra il demonio e *Les pacifiques* avverrà «sans violence» (*Septième Béatitude*), in una dimensione ovattata che non conosce urti. Da una parte l'uomo che nel 1861 avrebbe scelto Roma, la contraddittoria culla della cultura pagana e insieme del cristianesimo, come luogo del suo giuramento a Dio; dall'altra il timido organista, che si sarebbe abituato a osservare le turbolenze del mondo dalle appartate navate di Sainte Clotilde.

## Bibliografia

Chantavoine Jean (1950), *Le poème symphonique*, Larousse, Paris.

Corder Frederick (1979), *Ferencz (François) Liszt*, AMS Press, New York.

Chion Michel (1993), *Le poème symphonique et la musique à programme*, Fayard, Paris.

Dalmonte Rossana (1983), *Franz Liszt. La vita, l'opera, i testi musicati*, Feltrinelli, Milano.

Dahlhaus Carl (1975), "Liszts Bergsymphonie und die Idee der Symphonischen Dichtung", *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preussischer Kulturbesitz*, 96-130.

Dahlhaus Carl (1978), *Die Idee der absoluten Musik*, Bärenreiter, Kassel.

Dahlhaus Carl (1982), "Dichtung, Symphonie, Programmusik, III: Dichtung und symphonische Dichtung", *Archiv für Musikwissenschaft*, 39, 237-244.

d'Indy Vincent (1910), *César Franck*, Alcan, Paris.

d'Indy Vincent (1948), *Cours de composition musicale*. Deuxième Livre, Seconde partie, Durand, Paris.

Dömling Wolfgang (1985), *Franz Liszt und seine Zeit*, Laaber Verlag, Laaber.

Dufourcq Norbert (1949), *César Franck. Le milieu, l'œuvre, l'art*, La Colombe, Paris.

Eggebrecht Hans Heinrich (1982), "Dichtung, Symphonie, Programmusik, I: Symphonische Dichtung", *Archiv für Musikwissenschaft*, 39, 223-233.

Emmanuel Maurice (1930), *César Franck. Etude critique*, Henri Laurens, Paris.

Fauquet Joël-Marie (1999), *César Franck*, Fayard, Paris.

Fauquet Joël-Marie (éd., 1999), *César Franck. Correspondance*, Mardaga, Paris.

Gallois Jean (1966), *Franck*, Seuil, Paris.

Guichard Léon (1970), "Liszt et la littérature française", *Revue de musicologie*, 56/1, 3-34.

Hanslick Eduard (1858), *Vom musikalisch-Schönen*, Weigel, Leipzig.

HARASZTI Emile (1958), "Trois faux documents sur Fr. Liszt", *Revue de musicologie*, 42, 193-216.

HUGO Victor (2000), *Les Orientales. Les feuilles d'automne*, Paris, Librairie générale française.

HURÉ Pierre-Antoine - KNEPPER Claude (éds., 1987), *Franz Liszt. Correspondance*, Lattes, Paris

HYATT King (1945), "Mountain, music and musiciens", *The Musical Quarterly*, 31/4, 395-419.

JARDILLIER Robert (1930), *Musique de chambre de César Franck*, Librairie Mellottée, Paris.

JOHNS Keith (1986), *Structural analysis of the relationship between programme, harmony and form in the the symphonic poems of Franz Liszt*, PhD, University of Wollongong.

JOHNS Keith (1997), *The symphonic poems of Franz Liszt*, Pendragon Press, Stuyvesant.

KLEINERTZ Rainer (hrsg., 2000), *Franz Liszt. Sämtliche Schriften. Frühe Schriften*, Band I, Breitkopf & Härtel, Wiesbaden.

KREISIG Martin (hrsg., 1914), *Gesammelte Schriften von Robert Schumann*, Breitkopf & Härtel, Leipzig.

MAIONE Rino (2002), *Il poema sinfonico,* Ricordi, Milano.

MALVANO Andrea (2008), "'La fenice inattesa': Franck, Liszt e il rinnovamento del 'preludio e fuga' per pianoforte", *Studi Musicali*, 37/1, 143-175.

RAABE Peter (1968), *Liszts Schaffen*, Schneider, Tutzing.

RAMANN Lina (hrsg., 1978), *Franz Liszt. Gesammelte Schriften*, IV, Georg Olms, Hildesheim - New York.

ROSEN Charles (1995), *The Romantic generation*, Harvard University Press, Cambridge.

RUDLER Gustave (1918), "La source de la scene des portraits dans 'Hernani'", *The Modern Language Review,* 13/3, 329.

S.A. (1922), "Trois compositions inédites pour chant de César Franck", *La Revue Musicale*, 1-7.

SACHS Curt (1940), *The history of musical instruments*, Norton & Company, New York.

TIERSOT Julien (1922), "Les oeuvres inédites de César Franck", *La Revue Musicale*, 97-123.

TOURNEMIRE C. (1931), *César Franck*, Delagrave, Paris.

VALLAS Léon (1955), *La véritable histoire de César Franck*, Flammarion, Paris.

WAGNER Richard (1911-914), *Richard Wagner. Sämtliche Schriften und Dichtungen*, V, Breitkopf & Härtel, Berlin und Leipzig, 182-198.

WALKER Alan (1983), *Franz Liszt. The virtuoso years, 1811-1847*, Faber & Faber, London.

WILLIAMSON John (1981-82), "Liszt, Mahler and the Chorale", *Proceedings of the Royal Musical Association*, 108, 115-125.

## Abstract

Franck and Liszt and the origins of the *symphonic poem*

The author compares the symphonic poem *Ce qu'on entend sur la montagne* by Franz Liszt and that of César Franck from different points of view, without denying Liszt's paternity of the genre. The negative critical position of French literature on the historical role of Franck's symphonic poem is possibly due to the fact that Franck himself did not give great importance to this piece.

Liszt and Franck met in Paris 1837 and shared many aspects of the French culture of their time. It is revealing that both chose V. Hugo's poetry for a symphonic poem and for a Chanson (*S'il est un charmant gazon,* 1844).

In both symphonic poems there are several common aspects, and especially the presence of three "main subjects": Hymn to God, human lamentation, presence of the sea. Also the musical language expressing such "themes" is often similar, for instance: large episodes lacking a clear tonal centre, the baroque "figure of lamentation" in the melody and the musical form of the Chorale.