

LA FIGURA DEL DIRETTORE D'ORCHESTRA NELLA DIMENSIONE STORICO-ESTETICA DELL'OTTOCENTO

Claudia Colombati
(ROMA)

LA DIREZIONE D'ORCHESTRA affonda le radici storiche nel XVIII secolo, anche se, nella sua dimensione autonoma, rientra in una tradizione che si presenta già all'inizio dell'Ottocento evolvendosi, nel corso del secolo, fino a ricoprire un ruolo centrale nell'ambito dell'interpretazione musicale. Le differenze sostanziali paiono andare di pari passo col variare della concezione estetica stessa della musica tra XVIII e XIX secolo mantenendo anche quelle che furono, e spesso rimasero, tipologie di particolari aree culturali europee. Le *querelles* che avevano animato il Settecento in Francia, con il sostanziale mutare della visione estetica della musica da *divertissement* ad arte assoluta dello spirito, avevano condotto a concezioni interpretative del tutto nuove che nell'espressione trovavano il loro fondamento; a un'analisi storica del divenire della figura del direttore d'orchestra, esse risultavano quindi importanti anche per definire quella che rimane una distinzione essenziale tra le figure del Kapellmeister, del Konzertmeister — con l'intersecarsi delle loro funzioni — e, successivamente, del Musikdirektor o Generalmusikdirektor. È infatti importante chiedersi come venisse considerata l'arte della direzione d'orchestra all'inizio del XIX secolo in un periodo di profondi mutamenti, non solo estetici, ma anche sociali e politici. Precedentemente, i centri in cui si coltivava la musica strumentale erano meno frequenti rispetto ai teatri e alle cappelle di corte ove si rappresentava l'opera o la musica sacra: uno studio dell'evoluzione dell'arte interpretativa della direzione permette di approfondire il senso di queste differenze. La grande importanza del virtuosismo strumentale, dapprima vocale e violinistico, poi pianistico, indubbiamente portò a centralizzare questo tipo di musica in ambito concertistico rispetto a quello della musica sinfonica che, tuttavia, avrebbe vissuto la grande stagione del passaggio dalla sinfonia e dalla musica corale a quello della musica descrittiva o 'a programma'; sono infatti due visioni del virtuosismo quelle che si delineano nella prima e nella seconda metà dell'Ottocento.

È indubbio che mentre andava delineandosi il culmine dell'evoluzione tecnico-espressiva del violino, il pianoforte, in particolare da Haydn, Mozart e soprattutto a partire da Beethoven, era destinato a divenire — secondo un'espressione lisztiana — il microcosmo-macrocosmo, strumento di un nuovo tipo di canto, di sperimentazione sonora, dominatore della scena anche nel dialogo del solista con la grande orchestra. Attorno a tale problematica, iniziò una nuova idea di *performance* nella musica strumentale legata ai grandi organici, al virtuosismo delle parti soprattutto solistiche e alla necessità della figura del direttore: dal Kapellmeister al clavicembalo e dal violinista, Konzertmeister, si passò alla figura del solista-direttore e al direttore d'orchestra nell'attuale accezione. Furono gli stessi compositori-virtuosi a determinare i modi, e quindi, la spettacolarità o la comunicazione più intima delle loro performance: ne furono emblematici esempi personaggi quali Nicolò Paganini, Franz Liszt o Fryderyk Chopin, che si distinsero nel loro peculiare stile e nelle loro rispettive idee e missioni artistiche; se Chopin divenne simbolo della univocità pianistica, aspetto sottolineato dalle tante testimonianze — tra gli altri — di Berlioz e di Schumann, molti dei suoi amici e contemporanei, in particolare Mendelssohn e Liszt, si dedicarono anche ad altri generi musicali, frequentando, come Liszt a Parigi, maestri quali Antonin Reicha o Fernando Paër, capaci di render loro consueta la partitura e l'arte della strumentazione. Allo stesso tempo, iniziando tuttavia da Gaspere Spontini, Carl Maria von Weber o Ludwig Spohr, considerati grandi direttori dell'epoca, andava sempre più delineandosi la figura del compositore alla testa della compagine orchestrale, sia per quanto riguarda l'opera che la musica sinfonica.

A seconda dei periodi dello stesso Ottocento e dei diversi generi musicali, le nuove tendenze segnarono anche la direzione rispetto a questioni interpretative legate agli accompagnamenti degli strumenti solistici e delle voci, ambito che costituì un polo d'attrazione per i grandi strumentisti in particolare riguardo all'abilità e all'espressione. Si andarono delineando così tradizioni tecnico-espressive più sensibili alla libertà belcantistica e alla bellezza del fraseggio, o maggiormente legate alla disciplina sinfonica, ma sempre più identificate con la precipua abilità e sensibilità direttoriale. Iniziarono a distinguersi le concezioni interpretative stesse tra sinfoniche e operistiche, di tradizione tedesca o italiana, conseguenza insita nel complessivo sviluppo del linguaggio musicale tra la fine del XVIII e il XIX secolo.

Alcune delle varianti di tipo estetico e stilistico erano state determinate dal fatto che la prassi interpretativa, per molto tempo, fu unita all'attività creativa, attraverso grandi figure della composizione e del virtuosismo: la stessa evoluzione concertistica, nei suoi particolari aspetti, rappresentò un tutt'uno con quella dello strumento. In tale prospettiva compare, sul nascere, il rapporto spesso difficile del solista con il direttore. Una questione sulla quale si è dibattuto è stata ad esempio quella dell'esecuzione dei Concerti di Chopin che poneva il nuovo problema dell'accompagnamento dei 'rubato', e questo

già a partire da Józef Elsner¹ e Carlo Soliva² a Varsavia. Entrambi i musicisti erano anche direttori d'orchestra, il primo considerato cultore della musica sinfonica nonché dell'opera nazionale, il secondo, di tradizione operistica italiana. Si sa che Chopin ammirò, oltre a Paganini (sentito nel 1828) soprattutto i virtuosi del belcanto. Le difficoltà che si rivelarono già durante le prove, che il musicista tenne per il concerto dell'11 agosto 1829 a Vienna, stanno a testimonianza della problematica che stava aprendosi. Proprio in quell'occasione, il Rondò Op. 14 dovette essere sostituito con una improvvisazione del giovane artista su un tema de *La Dame Blanche* di Boïeldieu e sul tema popolare polacco *Chmielek*³. Le notizie che se ne hanno derivano soprattutto da alcuni passaggi delle lettere di Chopin alla famiglia del 12 agosto 1829, ove il musicista fa riferimento alla difficoltà di leggere le parti causa la sua scrittura e accenna al malcontento dell'orchestra nei riguardi del direttore, V. V. Würfel⁴, che conosceva Chopin da Varsavia e che certamente si adoperò per aiutarlo. Tuttavia nella

¹. Józef Antoni Franciszek Ksavery Elsner, Grodków 1769 - Elsnerowo-Varsavia 1854, polacco della Slesia, compositore, direttore d'orchestra, didatta e fondatore del Conservatorio di Varsavia; non si conosce con esattezza il luogo d'origine della famiglia, ceca o tedesca. Dopo gli inizi degli studi a Breslavia dapprima presso i Domenicani e poi presso i Gesuiti, poté perfezionarsi a Vienna in virtù di una borsa di studio ricevuta dalla città di Grodków dal 1789 al 1791; divenuto violinista e poi direttore d'orchestra a Brno, nel 1792, accettò di stabilirsi a Leopoli come direttore del Teatro tedesco e vi fondò l'Accademia di musica per la diffusione della musica sinfonica e da camera. A Leopoli conobbe inoltre Wojciech Bogusławski e lo seguì a Varsavia quando questi vi si trasferì; come molti artisti di origine tedesca, fece sua la cultura nazionale collaborando per 25 anni con Bogusławski al Teatro polacco. Dedito alla didattica, svolse attività di istruttore dei cantanti, direttore d'orchestra e compositore. Quando nel 1821 la Scuola d'arte musicale e drammatica venne trasformata in Scuola Principale di Musica (Szkoła Główna Muzyki) ne divenne rettore fino alla chiusura, nel 1832, da parte delle autorità zariste. Ebbe, tra i numerosi allievi, anche F. Chopin. Fu uno dei più importanti massoni polacchi. Cfr. RUDZIŃSKI, Witold. 'Elsner, Józef', in: *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti*, diretto da Alberto Basso, 13 voll., Torino, UTET, 1983-1990, *Le Biografie*, vol. II (1985), pp. 650-651.

². Carlo Soliva, Casale Monferrato 1791 - Parigi 1853, compositore di musica operistica e strumentale, legato all'ambiente musicale milanese del Conservatorio e della Scala (di particolare rilievo un Trio dedicato a Beethoven che lo ringraziò con una lettera da Vienna del 9 febbraio 1821). In quell'anno fu chiamato a Varsavia, come direttore della scuola di canto e direttore del Conservatorio, divenendone nel 1827 rettore: si mise in luce come maestro di canto e direttore d'orchestra. Dopo l'insurrezione antirussa e la conseguente chiusura del Conservatorio, Soliva si trasferì nel 1832 da Varsavia a Pietroburgo come maestro di cappella, direttore del Teatro dell'Opera (dal 1834) e della scuola imperiale di canto; lì incontrò Glinka. Si trasferì successivamente, nel 1843 a Parigi e frequentò la cerchia di George Sand, operando come maestro di canto e compositore di musica sacra. Fu nominato membro onorario dell'Accademia di Santa Cecilia di Roma nel 1851. Cfr. MARTINOTTI, Sergio. 'Soliva, Carlo', in: *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti*, op. cit. (si veda nota 1), *Le Biografie*, vol. VII (1988), pp. 358-359.

³. Cfr. sull'argomento BELOTTI, Gastone. 'Principi generali di interpretazione chopiniana', in: ID. *Saggi sull'arte e sull'opera di F. Chopin*, Bologna, AMIS, 1977 (Miscellanee, saggi, convegni, 12), pp. 154-155.

⁴. Václav Vilém Würfel (Pláňany 1790 - Vienna 1832), pianista e compositore boemo; insegnò al Conservatorio di Varsavia, ove ebbe allievo d'organo Fryderyk Chopin. Nel 1824 riprese l'attività concertistica e, dal 1826, fu quarto maestro di cappella all'Opera di corte di Vienna. Morì giovane di tubercolosi. Cfr. ID. *Chopin*, Torino, EdT, 1984 (Biblioteca di cultura musicale. Autori e opere), pp. 6, 8.

recensione del *Wiener Zeitschrift für Kunst, Literature und Mode* del 29 agosto si legge: «Un lungo soggiorno a Vienna sarà di vantaggio al suo tocco come anche all'affiatamento delle sue esecuzioni con l'orchestra». Resta il fatto che Chopin aveva poca dimestichezza con l'orchestra ed è presumibile che l'esecuzione avvenisse con prevedibili difficoltà derivanti in particolare dalla differenza tra la libera duttilità del suo fraseggio e la regola classica della tradizione viennese. Da sottolineare, in tale ottica, quanto Gastone Belotti scrive sulla questione del 'rubato' d'origine italiana e la ricezione di esso in Germania facendo riferimento a W. A. Mozart. L'autore riferisce come Mozart avesse imparato l'originario 'rubato' dal padre Leopold, analogamente a Carl Philipp Emanuel Bach da Johann Sebastian: «Il 24 ottobre del 1777, Mozart scriveva al padre da Augusta in Germania: “Il rubato in un Adagio, eseguito in modo che la mano sinistra nemmeno se ne accorga, questo essi [i tedeschi] non possono nemmeno capirlo. Secondo loro la mano sinistra deve assecondare la destra”»⁵. Ma «vi è di più», prosegue Belotti: «La massa dei musicisti tedeschi, non avendo capito il 'rubato' e il suo completarsi tra scioltezza del ritmo e invenzione melodica, scrisse in due questo modo esecutivo: il 'rubato ritmico' rimase caratteristica dei migliori che, ciò nonostante, non furono capiti — e il caso Beethoven insegna — mentre il 'rubato melodico' venne per lo più inteso come un susseguirsi di abbellimenti di maniera, sempre uguali, spesso stucchevoli»⁶. In realtà erano esse entrambe maniere italiane, la prima soprattutto di tipo compositivo e la seconda esecutivo. Decisamente l'autore conclude che i tedeschi «non giunsero a questa distinzione». In merito alla questione beethoveniana, è noto che il compositore tedesco, in origine concertista, possedeva un suo modo di suonare che «veniva considerato 'fantasioso', 'estroso', ma non si capiva che [...] si trattava di libertà, di scioltezza ritmica»⁷.

Per quanto concerne Chopin, ciò che successivamente avvenne a Varsavia nel 1830 è significativo anche per evidenziare l'importanza che il direttore andava assumendo in quel contesto storico-estetico; nella prospettiva dell'auspicato ritorno a Vienna, infatti, e forse di un prolungamento del viaggio in Italia e in Francia per qualche settimana⁸,

⁵. ID. 'Le origini italiane del rubato chopiniano', in: ID. *Saggi sull'arte e sull'opera di F. Chopin, op. cit.* (si veda nota 3), p. 59.

⁶. *Ibidem*, pp. 59-60. A tale maniera l'autore fa risalire anche la conseguente confusione esistente all'epoca tra 'stile galante' e 'stile rubato', considerato la stessa cosa; cfr. MATTHESON, Johann. *Das Neu-Eröffnete Orchester*, Hamburg, Schiller, 1713.

⁷. Si rimanda sull'argomento ai colloqui di Schindler col maestro. Cfr. BELOTTI, Gastone. 'Le origini italiane del rubato chopiniano', *op. cit.* (si veda nota 5). Lo stesso Anton Felix Schindler (Moravia 1798 - Francoforte sul Meno 1864), 'amico-allievo' del compositore, era stato dal 1814 direttore d'orchestra.

⁸. In realtà Chopin aveva steso la sua prima partitura d'orchestra, quella relativa alle Variazioni Op. 2 sul 'Là ci darem la mano' dal *Don Giovanni* di Mozart, già nel 1827; subito dopo, del 1828, è quella che Gastone Belotti definisce «la sua più bella partitura orchestrale», ossia il *Krakowiak. Gran Rondò da Concerto* Op. 14, frutto, entrambi i brani, anche degli studi di teoria iniziati alla Scuola Superiore di Musica di Varsavia con Józef Elsner tra il 1827 ed il 1829. Poi era stata la volta del primo viaggio a Vienna, dove tuttavia Chopin, l'11 agosto, aveva eseguito soltanto le sue Variazioni Op. 2, non riuscendo a intendersi con l'orchestra riguardo al Rondò Op.

Chopin fu indotto a completare il Concerto in Fa minore Op. 21: «Voleva presentarsi come compositore, ma il *recital* allora quasi non esisteva, e in ogni caso non era molto considerato, bisognava suonare con l'orchestra»⁹. Quel concerto, prima di lasciare la Polonia, fu fissato come prova per il 17 marzo 1830 al Teatro Narodowy e Chopin vi eseguì questa sua opera assieme alla Fantasia Op. 13 con un grandissimo successo (non vi è menzione su chi dirigesse). L'esempio calzante si ha tuttavia con l'esecuzione, l'11 ottobre 1830, del Concerto in Mi minore Op. 11, in realtà il secondo in ordine di composizione, opera che il giovane musicista voleva offrire al pubblico di Varsavia prima di lasciare il suo paese. Il concerto venne terminato nell'agosto e a settembre iniziarono le prove. Avrebbe diretto Carlo Soliva, nonostante Chopin ne temesse il piglio autoritario. È Belotti ancora a riferire i problemi reali che vennero risolti in quella circostanza, significativi per le future vicende esecutive:

Soliva, infatti, ascoltò ad una prova ciò che Chopin suonava e come lo suonava. Da quel serio e preparato professionista che era, si accorse che a non intervenire subito, con fermezza, il giorno del concerto poteva succedere di tutto; il modo estemporaneo con il quale Fryderyk affrontava l'esecuzione e la sua personalissima concezione del ritmo non si conciliavano con la indispensabile organicità di un complesso. Prese con sé la partitura, sulla quale si segnò le osservazioni fatte, trasse in disparte il pianista e gli spiegò che qualsiasi divagazione a ciò che era scritto doveva essere concordata, e poi diresse con tanta energia che l'intero concerto filò via liscio¹⁰.

Chopin stesso lo ammise nella sua corrispondenza lasciando intendere la concezione direttoriale del maestro italiano: «Se Soliva non si fosse portato a casa la mia partitura, non l'avesse scorsa e non avesse diretto come ha fatto, risparmiandomi di correre a destra e a sinistra, non so come sarebbe finita ieri. Ma ci ha saputo guidare tutti, in modo che mai prima, ti assicuro, mi era accaduto di suonare così tranquillamente con l'orchestra»¹¹. Il comportamento del direttore italiano, in questo caso, stava nella migliore prassi dell'epoca che perdurò sino a Wagner, anche se attraverso le decisive esperienze di artisti quali Mendelssohn e Berlioz. Oltre infatti all'attività di coordinamento e di armonizzazione dei tempi e del ritmo, ciò che più specificamente riguardava l'insieme degli aspetti espressivi, come ad esempio il fraseggio, rientrava nell'ambito di un lavoro preliminare curato dai musicisti, soprattutto solisti, assieme alla persona che «in qualità di direttore di coro, cembalista (Kapellmeister), primo violino (Konzertmeister) o prima parte di una

14, che fu tuttavia presentato in un secondo concerto, il 18 agosto, che si era potuto organizzare sulle orme del precedente successo ottenuto come compositore. Cfr. ID. *Chopin, op. cit.* (si veda nota 4), pp. 7-8.

⁹. *Ibidem*, p. 9.

¹⁰. *Ibidem*, p. 12.

¹¹. Lettera di Fryderyk Chopin a Tytus Woyciechowski (a Poturzyn), [Varsavia], martedì 12 ottobre 1830, in: *Vita di Chopin attraverso le lettere*, a cura di Valeria Rossella, Torino, Il Quadrante, 1986, p. 84.

qualche importanza, era preposta a ‘concertare’ l’insieme»¹². La questione verteva anche su due possibili concezioni interpretative che si andavano differenziando a prescindere dalla sensibilità e dal talento, ossia come nel Kapellmeister di tradizione operistica italiana — e poi anche tedesca — fosse insita una maggiore propensione verso il cantabile rispetto al Konzertmeister. Quest’aspetto emerge, ad esempio, nella disamina che farà Wagner nel suo trattato *Über das Dirigieren*.

Le vicende delle esecuzioni chopiniane rappresentano perciò un esempio significativo dei problemi ricorrenti che si presentarono con il sorgere delle nuove tendenze; in maniera esplicita, si è a conoscenza dell’incontro che il compositore ebbe con François-Antoine Habeneck a Parigi, ma quasi nulla si sa invece, se non da qualche commento epistolare, delle sue altre rare apparizioni: né, dopo l’esecuzione a Varsavia, chi avesse diretto in seguito Chopin nel suo secondo viaggio a Vienna e con quale tipo di orchestra, né in Francia né a Londra, ove peraltro rinunciò al concerto temendo un insuccesso in conseguenza dell’esiguità delle prove concesse. Nella capitale francese la questione si era riproposta quando il celebre musicista tenne, nel 1835, due concerti (ultimi con l’orchestra) di particolare importanza. Il primo, organizzato il 5 aprile al Théâtre Italien in favore dei profughi polacchi indigenti, era avvenuto appunto sotto la direzione di Habeneck e la partecipazione di alcuni dei più noti musicisti del momento: il compositore si presentava al grande pubblico parigino uscendo dall’ambiente ristretto ed esclusivo dei salotti mondani e aristocratici¹³, ed eseguì un suo Concerto¹⁴. Tuttavia il sottile fascino delle sonorità e del suo canto perdettero in quell’ambiente la loro efficacia; il pubblico stentò ad applaudire, se non dopo che i più competenti e i musicisti ebbero dato il via, ed egli ne risentì profondamente, anche perché un caso analogo gli era occorso al Conservatorio verso la metà del dicembre precedente, quando aveva preso parte al quarto dei concerti organizzati con molte difficoltà economiche da Hector Berlioz. Da allora fu sempre restio a presentarsi in pubblico in simili circostanze. Come scrive il Belotti, tuttavia, presso i musicisti il successo fu grande e proprio Habeneck, da molti considerato il maggiore direttore dell’epoca e noto per essere molto esigente, invitò Chopin a tenere un concerto al Conservatorio il 24 dello stesso mese: fu l’occasione in cui presentò la sua Grande polacca brillante Op. 22, preceduta da un Andante spianato composto in aggiunta alla *polonaise* per quella circostanza, ottenendo un successo incondizionato da un pubblico competente, «non essendo la sua parte oscurata da un apparato orchestrale» che, in tale opera, aveva funzione solo d’accompagnamento. Come dimostrano le difficoltà occorse nelle rare esibizioni pubbliche tenute durante la

¹². Cfr. BERTOTTI, Davide. *Il direttore d’orchestra da Wagner a Furtwängler*, Palermo, L’Epos, 2005 (Autori & interpreti, 1850-1950), p. 36.

¹³. BELOTTI, Gastone. *Chopin, op. cit.* (si veda nota 4), pp. 24-25.

¹⁴. Si trattò presumibilmente dell’Op. 11 in Mi minore, concerto virtuosistico che, al suo arrivo a Parigi, Chopin aveva suonato a Friedrich Kalkbrenner per presentarsi al meglio anche come pianista. A questo compositore tale concerto è dedicato.

sua vita (da Varsavia a Vienna, da Parigi a Londra), se il modo di suonare chopiniano non sembrava confacente alle sonorità e soprattutto alla struttura di un organico orchestrale, non possedendo, a differenza di Franz Liszt, la forza di imporsi, tali episodi ponevano in luce il mutare del gusto e delle aspettative del pubblico. Si assiste pertanto al fatto di dover accompagnare sovente solisti abituati a un'esecuzione 'improvvisata', almeno per quanto riguardava il tempo e l'agogica; a una diversità di tradizione dei direttori abituati all'esecuzione dell'opera e al canto — come osserverà Wagner nel suo trattato —, e quindi alle 'intemperanze' belcantistiche degli interpreti, rispetto alla disciplina sinfonica; e infine alla menzionata professionalità ormai riconosciuta come esperienza e capacità di inserirsi coscientemente nell'ambito di particolari situazioni interpretative, caratteristiche ormai divenute esigenza innanzi al nuovo modo di scrivere per l'orchestra, a repertori diretti a un nuovo pubblico, come ben comprenderanno Berlioz, Liszt e Wagner — dovette essere certamente suggestiva ed emblematica, ad esempio, l'esecuzione del Concerto in Mi bemolle maggiore di Franz Liszt a Weimar, il 17 febbraio del 1855, con il compositore al pianoforte e la direzione di Hector Berlioz.

Da queste considerazioni sorgono interrogativi essenziali, se anche un direttore di antica tradizione ed esperienza come Habeneck, fine conoscitore dello stile cantabile — in quanto violinista e direttore d'orchestra dell'Opéra dal 1824 al 1846 —, poté trovarsi innanzi alle *nuances* del concertismo romantico nella sua complessa libertà ritmica e agogica, e ai nuovi rapporti delle sonorità, tanto da preferire un programma con l'orchestra meno impegnativo per il solista. In un momento in cui dominava il virtuosismo strumentale assieme a un nuovo lirismo espressivo, tra i compositori-esecutori si stava configurando la personalità del direttore essenzialmente interprete. Lo sfondo storico, col mutare delle condizioni estetiche e sociali durante il XIX secolo, ha rappresentato il substrato culturale in cui la figura di questo nuovo tipo di 'interprete' andava assumendo quella fisionomia che, soprattutto negli anni tra l'Ottocento e il Novecento, avrebbe dominato le scene artistiche del nuovo secolo. In particolare a Berlioz e Mendelssohn spetta il ruolo, accanto a quello di Spohr e Weber, del direttore d'orchestra nel nuovo senso del termine, iniziatore di un'arte complessa, insieme interpretativa e organizzativa, in gran parte fondata sulla tecnica, ma parimenti sulla sensibilità musicale, sulla gestualità e sul carisma: essi rappresentarono due ruoli fondamentali sia per la diffusione della musica sinfonica e delle nuove tendenze che per la direzione d'orchestra come professione, ma anche due estetiche destinate a fondare diverse scuole e tradizioni. Con la seconda metà dell'Ottocento e l'ampliarsi degli organici e del virtuosismo orchestrale, le questioni interpretative verteranno sempre più sulla pura direzione: così avverrà con lo stesso Liszt a Weimar, sia per i repertori che per l'esercizio della direzione, dai propri poemi sinfonici ai drammi wagneriani. 'Leggendario pianista', Liszt seppe anche dedicarsi all'insegnamento formando personalità quali Hans von Bülow e Anton Rubinstein. In analogia con Mendelssohn al Gewandhaus, egli era attratto, oltre che dalla musica del passato, anche da quella del suo tempo, che trascrisse, suonò e diresse.

CLAUDIA COLOMBATI

Come scrive Paolo Isotta, nel periodo di Weimar, a tutto questo si aggiunsero le incombenze ufficiali e amministrative di Kapellmeister del Teatro Granducale: quelle del funzionario di corte e insieme del direttore d'orchestra cui spettava di capeggiare, in un anno, un ben alto numero di rappresentazioni d'opera, di novità da valutare, studiare, eseguire¹⁵. Ciò fu certamente a discapito del pianismo che tuttavia egli aveva ufficialmente abbandonato nel 1847 dopo un recital a Elisabethgrad. In tale prospettiva, accanto a quelle per gli strumenti solisti, emerge anche per la direzione, l'idea di 'scuola', partendo dalla formazione di importanti centri, in questo caso legati alla presenza di un conservatorio, di un'orchestra sinfonica o teatro d'opera, a seconda dei casi e dei momenti storici, ma soprattutto di un'alta personalità artistica. Considerando gli artisti che si profilano nell'ambito della direzione d'orchestra, quasi sempre compositori legati ancora a uno strumento solista, in particolare al pianoforte o al violino, si ha un quadro della magnifica ricchezza musicale sulla quale crebbero quelle che possiamo definire le maggiori tendenze per la determinazione della successiva grande stagione della direzione tra Otto e Novecento.

IL FORMARSI DI TENDENZE E SCUOLE IN GERMANIA:
I DIRETTORI D'ORCHESTRA

Si devono considerare in tale contesto quei centri europei nei quali, sia poggiando su una lunga tradizione musicale che sull'impegno di alcune figure particolari, sono sorte orchestre storiche e, in conseguenza, sono apparsi direttori che hanno costituito un preciso stile creando veri e propri miti. Ciò avvenne chiaramente in campo sinfonico in seguito alle nuove concezioni strumentali e poiché, in ambito operistico, oltre alle tradizioni e alle eminenti figure direttoriali, si andarono aprendo nuove prospettive nella sempre più marcata divisione tra l'opera italiana e la ormai nascente *Deutsche Oper*. È sul filo di questa tematica che si evolve, in pratica, la storia dell'opera dell'Ottocento e, in particolare, della seconda metà del secolo. Tale studio necessita un'analisi a sé che rilevi, a seconda dello sparire o del fiorire di antiche o nuove realtà, un vero e proprio divenire delle cappelle e dei teatri di corte, dei loro repertori e quindi delle relative tendenze interpretative. Basti in tal senso rammentare alcuni luoghi emblematici come Parigi, Dresda, Berlino, Lipsia o Vienna, e osservare quale fu lo splendido e frequente intreccio di importanti figure nell'Europa musicale d'allora e la loro capacità di incidere sugli sviluppi futuri. In un mosaico comparativo delle presenze presso i teatri di corte o le ormai vigenti e diffuse sale da concerto, si ritrova un'alternanza continua di musicisti che nel loro periodo di permanenza hanno recato mutamenti fondamentali. Lo stesso assetto politico degli stati europei dell'Ottocento coadiuvò il nascere di diverse realtà musicali nelle quali, se pur

¹⁵. Cfr. LISZT, FRANZ. «*Lohengrin*» e «*Tannhäuser*» di Richard Wagner, traduzione italiana di Riccardo Morello, introduzione di Paolo Isotta, Milano, Mondadori, 1983 (Oscar musica, 4), p. vi.

sopravviveva l'ottica *ancien régime*, contemporaneamente si andava modificando in virtù delle tendenze emergenti. Questo avvenne soprattutto nelle diverse corti tedesche, ove si creò un importante flusso di musicisti che, tra innovazione e tradizione, andò determinando anche l'evoluzione della direzione d'orchestra.

A Dresda¹⁶, tra i centri principali, dopo la crisi succeduta alla guerra dei sette anni, Federico Augusto III (dal 1807 re di Sassonia) era riuscito a far rifiorire la Kapelle alla cui direzione si susseguirono, o affiancarono, musicisti quali Johann Gottlieb Naumann (epigono della scuola italiana, ma aperto alle nuove correnti segnate dalla riforma gluckiana e dalla scuola francese), Joseph Schuster, dedito soprattutto alla musica dei maestri viennesi (Haydn e Mozart in particolare), Franz Seydelmann, vicino al primo classicismo viennese, Ferdinando Paër e Francesco Morlacchi, ricordato, quest'ultimo, per l'abilità nella preparazione dell'orchestra e per la disponibilità nella comprensione delle questioni sociali, entrambi aspetti già appartenenti alla moderna concezione della direzione. Accanto all'opera italiana, diretta dal 1810 dal maestro italiano e sino al suo scioglimento nel 1832, cresceva tuttavia l'interesse per l'opera tedesca che coinvolse lo stesso E. T. A. Hoffmann per un breve periodo, dal 1813 al 1814, presente come Kapellmeister.

Carl Maria von Weber aveva potuto fare l'esperienza della direzione e della strumentazione al Teatro di Breslavia tra il 1804 e il 1806; dotato di straordinaria sensibilità timbrica, fattore di enorme importanza per lui come per Berlioz, e attratto dal colore orchestrale, divenne un caposcuola della strumentazione romantica, soprattutto per gli strumenti a fiato tra i quali il clarinetto, da lui prediletto, il corno e il fagotto, spesso usati in senso evocativo. Sempre a Dresda, dopo aver avuto la carica di direttore dell'Opera di Praga (1813-1816), poté maturare l'idea di un teatro nazionale tedesco pre-wagneriano contro la supremazia del teatro italiano, peraltro già importante nella città. Nel 1817 venne così fondata una Deutsche Oper (un Deutsches Departement) nella quale il giovane Weber, geniale promotore dell'opera nazionale, ebbe la funzione di Kapellmeister. Egli fu tra i primi direttori d'orchestra in senso moderno, sia per l'organizzazione dei due teatri che per la formazione di un nuovo pubblico in assonanza con quella che fu poi l'attività di Liszt a Weimar. Weber, come Spohr, fu inoltre tra i primi a introdurre l'uso della bacchetta, nel 1817. Dresda divenne perciò il fulcro dell'ideale weberiano ed ebbe in Wagner il vero successore, dal 1843 al 1849, anno della sua fuga per motivi politici. A Weber, deceduto prematuramente, era succeduto Heinrich August Marschner¹⁷, seguace

¹⁶. Cfr. HÄRTWIG, Dieter. 'Dresda', in: *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti*, op. cit. (si veda nota 1), *Il Lessico*, vol. II (1984), pp. 84-86.

¹⁷. WAGNER, Richard. *Del dirigere*, a cura di Francesco Gallia, Pordenone, Studio Tesi, 1989 (L'arte della fuga, 16), p. 60; il compositore ricorda a proposito di H. Marschner: «[...] Quando nel 1848 mi vide approfondire i più intensi sforzi per elevare il livello spirituale della *Kapelle* di Dresda, si premurò di dissuadermene asserendo che io dovevo ben pensare che un musicista era fisiologicamente incapace di comprendermi [...]».

dell'estetica romantica, ma senza che la sua conduzione rimanesse in tal senso rilevante. Questo si ebbe invece con Carl Gottlieb Reissiger¹⁸, affiancato appunto da Wagner allora in funzione di Kapellmeister sia della Kapelle che dell'Opera, e da annoverare tra i primi direttori wagneriani avendo eseguito, tra l'altro, la prima del *Rienzi* (1842) e del *Fliegender Holländer* (1843). Un esempio dell'interazione esistente anche tra tendenze che si andavano opponendo si ha nel fatto che, proprio nell'ambito dei concerti della Domenica delle Palme creati dal Morlacchi, Wagner interpretò la Nona di Beethoven. L'incontro allora con la Wilhelmine Schröder-Devrient, celebre soprano¹⁹, rimase famoso per il suo stesso resoconto nell'*Über das Dirigieren* come modello ideale nella conduzione del *melos* e come interprete dei suoi drammi.

La Berlino di fine Settecento e inizio Ottocento²⁰ può essere affiancata a Dresda; si intersecarono infatti diverse tradizioni consolidate a nuove tendenze attraverso le attività del Nationaltheater (dal 1786) e della Hofoper, o Lindenoper (cosiddetta dal famoso viale berlinese Unter den Linden), istituzioni successivamente riunite nel 1807. La più antica tendenza, quella italiana, era stata coltivata dall'allora Hofkapellmeister Johann Friedrich Reichardt fino all'occupazione francese del 1806. La nuova figura del Generalmusikdirektor fu impersonata per la prima volta da Gaspere Spontini (già direttore dal 1810 dell'Opera italiana a Parigi), chiamato dal Re di Prussia nel 1820 nonostante i tentativi del Generalintendant Karl Graf von Brühl (in funzione dal 1815) di far venire alla Hofkapelle di Berlino Weber; erano anche in ciò evidenti le due tendenze: proprio quest'ultimo, infatti, aveva introdotto l'opera tedesca con la prima berlinese del *Fidelio* nel 1816. Quella di Spontini alla Hofoper fu un'egemonia musicale interrotta dall'ultima generazione degli italiani, con Bellini e Donizetti, e dall'*opéra-comique* francese, ma orientata ad ampliare le qualità e il numero dei membri dell'orchestra fino a 94. Caduto in disgrazia Spontini nel 1842, fu chiamato Giacomo Meyerbeer. Wagner, che nel 1847 aveva diretto la prima del *Rienzi*, scrive nel suo trattato lamentando la scarsa energia riformatrice dei direttori che avrebbero potuto cambiare l'assetto delle orchestre tedesche:

Per esempio Meyerbeer era assai minuzioso. [...] Poiché conosceva bene l'importanza di una buona interpretazione, ed inoltre era ricco e indipendente,

¹⁸. Carl Gottlieb Reissiger, dal 1826 direttore musicale e dal 1828 Kapellmeister; successivamente, dal 1851 al 1859, in funzione di Hof-Kapellmeister. Nel suo trattato, tuttavia, Wagner discute su questioni relative alla dinamica cambiata dallo stesso Reissiger nell'ultimo movimento della beethoveniana Sinfonia in La maggiore. Cfr. *ibidem*, p. 50.

¹⁹. Wilhelmine Schröder-Devrient (1804-1860), interprete del grande repertorio tedesco, da Pamina in *Die Zauberflöte*, ad Agathe del *Freischütz*, sotto la direzione dello stesso Weber, a Leonore nel *Fidelio*. Fu protagonista a Dresda delle prime wagneriane di *Rienzi*, *Der fliegende Holländer*, *Tannhäuser*. Apprezzata anche nel repertorio italiano rossiniano e belliniano, fu famosa sia per le capacità di cantante che di attrice dalla particolare sensibilità interpretativa.

²⁰. Cfr. RÜGER, Christof. 'Berlino', in: *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti*, op. cit. (si veda nota 1), *Il Lessico*, vol. I (1984), pp. 308-309.

LA FIGURA DEL DIRETTORE D'ORCHESTRA...

avrebbe potuto diventare di straordinario ausilio per l'orchestra di Berlino, quando il re di Prussia lo chiamò *Generalmusikdirektor*. Anche Mendelssohn fu chiamato nello stesso periodo a Berlino e a lui non mancavano certamente cognizioni e capacità fuor del comune. [...] [Tuttavia] Essi lasciarono le cose com'erano: ora abbiamo davanti a noi la 'celebre' Orchestra di Berlino nella quale è svanita perfino l'ultima traccia della spontiniana tradizione di precisione²¹.

La difficoltà di tracciare coerentemente le linee di tendenza nel campo interpretativo diviene pertanto palese, in particolare se le si vuole incorporare nella visione estetica dello stile classico o romantico. Nelle città tedesche, ad esempio, si parte quasi sempre da una base classica che poi volge a una visione romantica, nella seconda metà dell'Ottocento, anche spesso per la potente influenza wagneriana.

LA TENDENZA 'CLASSICA'

Mannheim, nell'ambito della corte dell'elettore Karl Theodor (1743-1778) e in particolare ad opera di Johann Stamitz — violinista e direttore d'orchestra di corte —, rappresentò il nuovo volto della musica sinfonica europea; in concorrenza con altre realtà musicali, si era andata formando in quello stile una sintesi tra aspetti della musica italiana e tedesca. Le principali tendenze che si contrapponevano a quell'insigne gruppo di musicisti tedesco-boemi erano quella viennese con a capo Mathias Georg Monn, la milanese con Giuseppe Sammartini, e la francese con Joseph Bodin Boismortier — legato al modello italiano e *ancien régime* — e J.-M. Leclair, detto l'*ainé*²². Se la scuola di Mannheim è rimasta famosa nella storia della musica strumentale, è da sottolineare come con le sue nuove tendenze influisse anche sulla direzione d'orchestra. Lo stesso Mozart rimase affascinato da quelle esecuzioni. Tuttavia, all'epoca, era questione praticamente ignota quella dell'espressività dinamica e agogica in orchestra.

Non vi è dubbio che il grande cambiamento si ebbe con Ludwig van Beethoven; punto di riferimento per i romantici, il compositore di Bonn aveva rappresentato una svolta centrale, indicato un nuovo linguaggio dell'orchestra che segnò per sempre il 'dopo di lui', anche perché la sua musica sinfonica superava le possibilità esecutive delle orchestre di allora²³ ponendo nuove questioni esecutive e interpretative. Le sinfonie, al loro apparire nelle sale da concerto, rappresentarono un universo della musica e, per i compositori tedeschi

²¹. WAGNER, Richard. *Del dirigere, op. cit.* (si veda nota 17), pp. 9-10.

²². Accanto a Johann Stamitz, figurarono musicisti quali il figlio di Stamitz, Karl, Ignaz Jacob Holzbauer, Johann Christian Innocenz Cannabich, allievo dello stesso Stamitz e di Nicolò Jommelli. In Francia, Jean-Marie Leclair, allievo di Somis a Torino, considerato uno dei capostipiti della 'scuola' violinistica francese detto l'*ainé* per distinguerlo dal fratello Jean-Marie Le Cadet, anche compositore di musiche strumentali.

²³. Cfr. LEBRECHT, Norman. *Il mito del maestro*, Milano, Longanesi & C., 1992 (I marmi, 160), p. 29.

in particolare, l'essenza stessa della loro natura musicale; le recensioni di Schumann, le splendide trascrizioni di Liszt per pianoforte e la continua appassionata attenzione di Wagner, come compositore e come direttore d'orchestra, ne sono testimonianza. Già a Dresda, nel periodo in cui si tramandano le sue magistrali interpretazioni delle sinfonie beethoveniane con la Hofkapelle che chiamava in maniera elogiativa 'arpa magica', Wagner aveva espresso la sua profonda ammirazione per il compositore di Bonn unita alla convinzione che la sua musica dovesse essere eseguita in maniera perfetta. Di emblematica importanza furono pertanto le esecuzioni beethoveniane avvenute all'inizio dell'Ottocento, tali da segnare la maggior parte della problematica sulla direzione d'orchestra in vari centri dell'Europa musicale. Nell'ampio ambito delle relazioni tra compositori, virtuosi e direttori, l'attenzione viene infatti posta su differenti caratteristiche riferite alla consuetudine teatrale-operistica o puramente strumentale, laddove la musica beethoveniana assume sempre un ruolo fondamentale comparativo e di riferimento: la direzione della prima esecuzione integrale delle nove sinfonie beethoveniane a Parigi da parte di François-Antoine Habeneck, letta in particolare attraverso gli scritti di Berlioz, pose già una questione interpretativa fondamentale che si ritrova nelle testimonianze di altri compositori e soprattutto nel trattato wagneriano *Über das Dirigieren*.

Si può quindi dire che si forma in Germania una fondamentale linea costituita da Spohr, Mendelssohn, considerato di tendenza più classica, Weber, Liszt, Wagner, fino a Richard Strauss e Gustav Mahler ossia di grandi compositori che al contempo costituiranno le basi della direzione d'orchestra in senso moderno. Il fiorire infatti delle istituzioni operistiche e sinfoniche nelle città tedesche, dovute alla politica delle corti, condusse allo sviluppo di veri e propri centri che assunsero una presenza fondamentale anche per la direzione d'orchestra. Dai direttori-compositori operanti nel pieno Ottocento andarono formandosi, in particolare nella generazione tra il XIX e il XX secolo, quelle figure di interpreti che segnarono indelebilmente la storia dell'interpretazione del Novecento. Alla luce di tali considerazioni si apre perciò un enorme capitolo di indagine tra storia, tendenze e scuole del panorama musicale europeo via via esteso al mondo russo e americano, nel quale si articolano il sorgere delle più significative orchestre sinfoniche del XX secolo e i direttori che a esse hanno legato il loro nome e carisma.

Con la *Wienerklassik* andò terminando a Vienna l'influenza egemone dell'Italia, considerata allora il paese della musica per eccellenza; il fiorire della Tonkünstler-Sozietät, fondata già nel 1771, portò a fiorire il concerto pubblico, soprattutto nell'ultimo trentennio del Settecento e per l'attività di Florian Leopold Gassmann insieme a un mecenate quale fu il barone Gottfried van Swieten. Si tennero concerti su iniziativa della Gesellschaft der Musikfreude tra il 1815 e il 1817 e soprattutto, tra il 1819 e il 1848, la serie dei *Concerts spirituels*, famosi per le esecuzioni delle opere beethoveniane. Sulle orme della Hausmusik, del Singspiel e fino alla dominante presenza di Edward

Hanslick, si poté parlare quindi di una linea 'classica' viennese, parallelamente alla quale si sviluppò una tradizione violinistica viennese. Una figura di indubbia importanza in tal senso fu quella di Carl Otto Nicolai (1810-1849), Kapellmeister negli ultimi due anni di vita a Berlino, al quale si deve la fondazione dei Philharmonische Konzerte, istituzione guidata, dal 1860, da direttori come Otto Dessoff (dal 1860 al 1875) e Hans Richter (dal 1875 al 1898). L'organico, ormai moderno, proveniva dall'unione dei professori dell'orchestra della Hofoper e dei Filarmonici²⁴. L'Opera continuò a offrire repertori in prevalenza italiani, dal *Tancredi* di Gioachino Rossini nel 1816 fino all'ascesa nell'ultimo trentennio del secolo.

A Ludwig Spohr, violinista, si deve una presenza fondamentale a Vienna sino al 1848. Al servizio della Corte di Gotha (1805-1812), divenne direttore dell'orchestra del Theater an der Wien dal 1812 e dell'Opera di Francoforte dal 1817, stabilendosi poi definitivamente a Kassel (1822). La sua attività si pone accanto a quelle di Mendelssohn e di Liszt, quale concertista, e uno dei primi direttori in senso moderno, introducendo, tra l'altro, l'uso della bacchetta (1817); al contempo, divenne ammiratore, sin dai primi tempi, della musica e del genio di Wagner preannunciando, così, l'altra futura via viennese. Oltre a Spohr, si riconosce all'attività di Franz Lachner (1803-1890) un grande impulso alla vita musicale della città, in particolare dedicato alla diffusione delle sinfonie di Beethoven, al *grand opéra* francese e al melodramma verdiano. Direttore d'orchestra e compositore tedesco, egli si era formato nell'ambiente viennese di Schubert, Beethoven, Lenau e Grillparzer. Di tendenza classicista, dopo essere stato direttore al Kärntnertortheater di Vienna (1826-1834) e maestro della Cappella di corte a Mannheim (1834-1836), fu nominato direttore dell'opera di Monaco fino al 1868: fu tuttavia avverso al teatro wagneriano, tanto da ritirarsi quando questo prevalse, e analogamente odiato da Wagner, che nel suo trattato del 1868 non gli risparmiò pesanti critiche. Robert Schumann ne recensì la Sesta Sinfonia apprezzandone le qualità musicali, ma indirizzandolo all'ideale di una sinfonia moderna sull'immortale esempio beethoveniano²⁵. È indubbio che il Gewandhaus a Lipsia e la Weimar di Liszt con i suoi discepoli ebbero un'importanza fondamentale nella tradizione tedesca. Per quanto si riferisce all'Orchestra del Gewandhaus, oltre a quanto concerne la tradizione storica nell'ambito dell'opera e della musica da chiesa, si pone in rilievo l'epoca in cui vennero gettate le basi del culto 'classico', divenuto peraltro simbolico, anche grazie all'opera di Mendelssohn assunto come Kapellmeister dal 1835 al 1847.

²⁴. Cfr. KONOLD, Wulf. 'Vienna', in: *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti*, op. cit. (si veda nota 1), *Il Lessico*, vol. IV (1984), pp. 700-701.

²⁵. SCHUMANN, Robert. 'Nuove Sinfonie per Orchestra' (1839), in: ID. *Gli scritti critici*, a cura di Antonietta Cerocchi Pozzi, prefazione di Piero Rattalino, traduzione italiana di Gabrio Taglietti, 2 voll., Milano, Ricordi-Unicopli, 1991 (Le sfere, 17), vol. II, pp. 680-681; nello stesso gruppo Schumann recensisce anche la Prima Sinfonia di Carl Gottlieb Reissiger.

CLAUDIA COLOMBATI

FELIX MENDELSSOHN, ROBERT SCHUMANN E IL GEWANDHAUS

L'incontro di questi due artisti rafforzò la realizzazione delle stagioni di concerti a Lipsia, dello sviluppo del Gewandhaus e della diffusione di nuovi repertori, anche perché con i suoi scritti sulla *Neue Zeitschrift für Musik*, Schumann rappresentò per Mendelssohn l'amico e il compagno di lotte artistiche. È inoltre da considerare che la Prima e la Seconda Sinfonia dello stesso Schumann vennero presentate a Lipsia proprio dal maestro (1841, 1846), mentre della Terza e della Quarta (1851 e 1853) fu primo interprete lo stesso compositore a Düsseldorf. Gli scritti schumanniani, in particolare degli anni 1839-1840, rappresentano una testimonianza delle stagioni di Lipsia realizzate principalmente da Mendelssohn come direttore d'orchestra nel ruolo e nel senso moderno di Musikdirektor:

Il direttore al suo ingresso, è stato salutato da un'ovazione, alla quale ci siamo associati di tutto cuore. Da quando Mendelssohn ha assunto la direzione musicale dei concerti di Lipsia, alle composizioni di Weber è stata dedicata un'attenzione particolare, e all'orchestra viene spesso tributato l'onore che tanto i virtuosi quanto le masse orchestrali maggiormente ambiscono e malvolentieri concedono, la richiesta di bis²⁶.

Felix Mendelssohn Bartholdy, era nato ad Amburgo, ma visse a Berlino apprendendo dal suo maestro Carl Friedrich Zelter ad amare le opere di J. S. Bach e dei classici della musica sacra. Aveva conosciuto a Parigi Cherubini, Meyerbeer e Weber nel 1825, un anno prima della sua morte a Londra; fu tuttavia a Berlino che esordì come direttore nel 1829 alla Singakademie insieme alla Hofkapelle con la ritrovata *Passione secondo San Matteo*, segnando l'inizio della Bach *renaissance* secondo una tendenza già riconosciuta anche a Spohr. Dopo i viaggi in Inghilterra, Scozia e Italia (1830), ricoprì per due anni la carica di Musikdirektor a Düsseldorf e nel 1835 assunse infine la direzione del Gewandhaus di Lipsia alternando alla fondamentale attività svolta in quella città per il resto della vita una fortunata carriera di direttore d'orchestra (è anche suo l'uso della bacchetta dal 1835). Rimangono famose le fortunate esperienze londinesi, essendo possibile anche avanzare l'idea che proprio a Mendelssohn si debba in gran parte quella tradizione sinfonica londinese che ha avuto poi i suoi maggiori sviluppi tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento. Anche per Schumann come per altri suoi contemporanei, il riferimento a Beethoven aveva assunto il senso di un ideale: «Quando il tedesco parla di Sinfonie parla di Beethoven»²⁷ — aveva scritto; ma i riferimenti più frequenti nelle sue recensioni vanno a Schubert, Berlioz, Weber, soprattutto nel proposito (che lo avvicinava a Liszt) di diffondere la conoscenza di questi musicisti ancora ignoti al grande pubblico: «Si è parlato di Berlioz come di un fenomeno.

²⁶. ID. 'Concerti in abbonamento a Lipsia' (1840, 1841, 1842), in: *ibidem*, vol. II, p. 848.

²⁷. ID. 'Nuove Sinfonie per Orchestra', *op. cit.* (si veda nota 25), p. 675.

Ma in Germania di lui si sa poco più di nulla»²⁸. «Berlioz appartiene alla Francia e viene citato di tanto in tanto solo come un interessante straniero e come un tipo bizzarro»²⁹. Osservazioni, queste, che lasciano intendere le differenze di ricezione e di sviluppi sia nelle concezioni compositive che in quelle interpretative nei differenti paesi europei, o nei diversi centri, aspetto presente anche nel trattato wagneriano. Continua Schumann negli scritti del 1839: «Ci sarebbe ancora da citare Franz Schubert, ma le sue opere nel genere sinfonico non sono ancora di dominio pubblico»³⁰. Del resto nessuna delle sue sinfonie poté essere diretta dal compositore in prima esecuzione. Ed è quindi con entusiasmo che inizia gli scritti relativi all'apertura dell'annata 1840 a Lipsia recensendo la Sinfonia schubertiana in Do maggiore sottolineandone la scoperta e il merito di Mendelssohn:

Chi sa quanto tempo anche la *Sinfonia* di cui oggi parliamo sarebbe dovuta rimanere ancora coperta di polvere e nell'oscurità se io non mi fossi subito accordato con Ferdinand Schubert per inviarla a Lipsia alla direzione dei concerti del Gewandhaus o direttamente all'artista stesso che li dirige [Mendelssohn], al cui acuto sguardo difficilmente può sfuggire anche la più timida bellezza sbocciante, non parliamo di una bellezza così palese, così magistralmente abbagliante. Così si realizzò la cosa. La *Sinfonia* arrivò a Lipsia, fu ascoltata, compresa, riascoltata con gioia ed ammirata quasi unanimemente. L'attiva casa editrice Breitkopf & Härtel acquistò l'opera e i relativi diritti, e così ora essa è pronta nelle parti e presto speriamo anche in partitura, come ci auguriamo per l'utilità e il bene del mondo [...]»³¹.

Ancora con un elogio alle qualità direttoriali di Mendelssohn e la consueta capacità di previsione Schumann concludeva:

Questa *Sinfonia* ha dunque agito su di noi come mai nessuna dopo quelle di Beethoven. Artisti e amici dell'arte si sono riuniti per onorarla ed io ho udito dal Maestro, che tanto accuratamente l'ha diretta offrendone un'esecuzione davvero splendida, alcune parole che avrei voluto riferire a Schubert quale messaggio di altissima gioia per lui. Forse dovranno passare degli anni prima che questa *Sinfonia* diventi familiare in Germania; ma senza dubbio essa non potrà mai essere dimenticata o trascurata: essa reca in sé l'eterno germe di giovinezza»³².

A Lipsia, come a Parigi con Habeneck, il Conservatorium für Musik fondato da Mendelssohn nel 1843, che ne fu il suo primo direttore, si rivelò preziosissimo come vivaio

²⁸. *Ibidem*.

²⁹. *Ibidem*, p. 725.

³⁰. *Ibidem*, p. 676.

³¹. *Ibidem*, pp. 724-725; nota 4: La Sinfonia fu eseguita il 23 marzo 1839 e ripetuta poi nel dicembre dello stesso anno e in marzo e aprile del 1840, sempre sotto la direzione di Mendelssohn. La partitura fu pubblicata nel 1849 (e ristampata dalla Breitkopf & Härtel, a cura di Martin Kreisig, nel 1914).

³². *Ibidem*, p. 728.

per il Gewandhaus³³. Egli seppe infatti circondarsi, in qualità di insegnanti e collaboratori, di illustri personalità del mondo concertistico come il violinista Ferdinand David, anche Konzertmeister, e il pianista Ignaz Moscheles. L'Istituzione musicale divenne così centro di studi e di formazione di fama europea, punto d'incontro di grandi solisti che sovente fecero, in parallelo, parte dell'orchestra portandola alla sua fama leggendaria. Oltre alla fondamentale importanza organizzativa e divulgativa della sua attività, è stata frequentemente dibattuta la questione del tipo di direzione di Mendelssohn, favorita nel mondo musicale londinese, elogiata da Schumann seppur con alcune riserve riguardo l'interpretazione troppo veloce della IX beethoveniana, secondo Wagner, che la discute nell'*Über das Dirigieren* del 1869:

Io stesso ho ascoltato Mendelssohn soltanto una volta, in una prova di concerto a Berlino, eseguire una sinfonia di Beethoven: si trattava dell'*Ottava Sinfonia* (in fa maggiore) [...]. Personalmente egli mi manifestò alcune volte, per quanto riguarda il dirigere, il parere che il Tempo troppo lento fosse per lo più di nocumento e che, all'opposto, raccomandasse sempre di prendere il tempo piuttosto troppo veloce; che un'esecuzione davvero buona fosse sicuramente in ogni epoca qualcosa di raro; che si potesse su questo illudere l'ascoltatore facendo in modo che non molto di essa venisse chiaramente percepito e ciò riusciva nel migliore dei modi non soffermandovisi a lungo, ma passandovi velocemente sopra³⁴.

Proprio sotto il segno del Gewandhaus, quindi, si era andata formando la concezione della 'scuola' di Lipsia comunemente nota come dedita al culto della tradizione, anche se questa fase fu soprattutto da riferirsi ai Kapellmeister successori di Mendelssohn, quali Julius Rietz (1812-1877)³⁵, la cui carriera direttoriale si svolse principalmente a Düsseldorf, Lipsia, Dresda, e Carl Heinrich Reinecke (1824-1910), famoso interprete mozartiano, direttore dell'Orchestra del Gewandhaus dal 1860: Mendelssohn era stato sempre incline, come al recupero del grande passato, alle nuove tendenze musicali, essendo lui stesso un innovatore; della *Scorzese*, ad esempio, proprio Schumann, ebbe a rilevare le nuove difficoltà virtuosistiche per l'orchestra. La stessa linea si sarebbe ripetuta quando, successivamente, assunse la funzione di Kapellmeister Arthur Nikisch (1895-1922), che volle aprire i suoi repertori con le opere di Anton Bruckner e Pëtr Il'ič Čajkovskij³⁶.

Uno sguardo alla prospettiva storica conduce pertanto a una possibile distinzione dello stile classico e romantico con riferimento alla tecnica direttoriale, oltre che agli

³³. Cfr. LANZA, Andrea. 'Lipsia', in: *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti*, op. cit. (si veda nota 1), *Il Lessico*, vol. II (1983), p. 728.

³⁴. WAGNER, Richard. *Del dirigere*, op. cit. (si veda nota 17), pp. 19-20.

³⁵. Non è casuale che proprio a Julius Rietz si debba l'edizione completa (1874-1877) delle opere di Mendelssohn.

³⁶. Nel Novecento tra i successori, si susseguirono al Gewandhaus Wilhelm Furtwängler (1922-1928), Bruno Walter, ebreo, sollevato dall'incarico dai nazisti a favore di Hermann Abendroth (1934-1945).

LA FIGURA DEL DIRETTORE D'ORCHESTRA...

aspetti del singolare talento e della sensibilità individuale; questo porta a distinguere le personali tendenze dei musicisti verso la tradizione e i repertori, e quindi a rilevare quei fattori interpretativi, oltre alla tecnica, che definiscono lo stile di un direttore d'orchestra nell'ambito o meno di una inclinazione generale, come lo stacco dei tempi, il tipo di fraseggio, la cura del suono, l'amalgama timbrico strumentale e il carisma. Ciò avveniva rispetto a una sempre più necessaria specializzazione per le esigenze di organici più ampi, ma anche in campo artistico e sociale. È pur sempre infatti l'idea estetico-creativa a portare con sé la necessità di nuovi sviluppi anche nell'ambito interpretativo.

LA TENDENZA ROMANTICA

Nel considerare tale tendenza, così come per quella cosiddetta classica, è fondamentale tener presente quanto rappresentò il wagnerismo nei vari ambienti musicali, a volte modificando totalmente la concezione usuale o tradizionale.

In tal senso Monaco è un altro dei centri storici dai quali non si può prescindere; anche in questo caso le radici conducono a quell'ultimo ventennio del XVIII secolo così foriero di nuovi nuclei emergenti. Provenendo da Mannheim, l'elettore palatino e duca di Baviera Carl Theodor (tra il 1777 ed il 1799) aveva tratto con sé i membri di quella Kapelle e, soprattutto, i componenti della celebre orchestra. Se anche non si raggiunse il livello delle realtà dei Mannheimer e di Vienna, tuttavia si distinsero chiaramente i ruoli di tradizione tedesca del Kapellmeister, dedito alla cappella di corte e alla musica sacra, e dell'Hofkapell-Director con funzioni organizzative e di direzione della compagine vocale, dal Kammermusik-Director e Konzertmeister, carica di più recente istituzione legata all'interesse crescente verso una musica strumentale indipendente dalle altre attività della Hofkapelle³⁷. Johann Christian Innocenz Cannabich giunse ad avere a Monaco circa una ottantina di membri d'orchestra. Tutto questo avveniva contemporaneamente al sopravvento del Singspiel e a quello che, durante il XVIII secolo, era stato l'incontrastato gusto italiano; ed è di grande interesse per capire il formarsi della figura del direttore come ancora oggi la si comprende. Il fiorire anche a Monaco, come nelle altre città tedesche, di una Musikalische Akademie, dal 1811, non fece che alimentare la crescita di istituzioni dedicate all'organizzazione dei concerti (nel 1815 anche Spohr si trova a Monaco) anche se, all'inizio dell'Ottocento, il repertorio, accanto a quello mozartiano e weberiano, presentava ancora musiche di Cherubini, Méhul, Paër e Spontini. Vi è nel panorama musicale della città tedesca un'altra figura di compositore e di direttore d'orchestra che si trovò in una particolare luce storica, ossia Franz Lachner, già visto nell'ambiente di Vienna e di Mannheim, e nominato direttore dell'Opera di Monaco. Se si riconosce, in

³⁷. PIPERNO, Franco. 'Monaco', in: *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti*, op. cit. (si veda nota 1), *Il Lessico*, vol. III (1984), p. 170.

CLAUDIA COLOMBATI

questo lungo periodo della sua attività, un grande impulso alla vita musicale della città in particolare dedicato alla diffusione delle Sinfonie di Beethoven, al *Grand opéra* francese e al melodramma verdiano *Rigoletto* nel 1854, è anche noto come fosse invisito a Wagner, che nel suo trattato del 1868 non gli risparmiò pesanti critiche. Proprio a lui tuttavia si fa risalire la riorganizzazione dell'orchestra di corte e del Nationaltheater, nonché l'introduzione del *Tannhäuser* (1855) e del *Lohengrin* (1858). Quando lo stesso Wagner, chiamato da Ludwig II di Baviera nel 1864, trascorrerà a Monaco i diciotto mesi del leggendario periodo del *Tristan und Isolde* eseguito per la direzione di von Bülow nel 1865, la svolta sarà ormai avvenuta. Nel 1872 un celebre direttore wagneriano, Hermann Levi, diverrà Hofkapellmeister essendo a capo, come già avveniva a Vienna, del culto wagneriano. Oltre a frequenti questioni personali, era la posizione storica stessa di Wagner, oramai al centro della vita musicale europea, ad animare giudizi e realizzazioni.

NELLA WEIMAR DI LISZT

Nel 1841 Franz Liszt fu invitato a corte. Era la prima volta che si recava a Weimar e quando ci tornò nel 1842 come Kapellmeister, maestro di cappella di corte a servizio straordinario, fu per stabilirvisi per tredici anni, dal 1848 al 1861; nel 1845 Liszt vi aveva già diretto la Quinta Sinfonia di Beethoven. Successore del precedente Kapellmeister Johann Nepomuk Hummel, ma erede ideale di Goethe e di Schiller, la sua aspirazione era quella di far rinascere a Weimar un centro d'arte degno degli antichi splendori. In quella Weimar, Schumann dirigerà alcune sue opere, quali le *Scenen aus Goethes Faust* (1849) e *Manfred* (1852), e troveranno sempre accoglienza le composizioni di Berlioz dirette da lui stesso o da Liszt. Nel 1850 sarà la volta della prima rappresentazione del *Lohengrin*, in occasione dei festeggiamenti per Herder e Goethe. Va ricordato che, nello stesso anno, Joseph Joachim, il grande violinista amico di Brahms, fu nominato primo violino dell'orchestra di corte³⁸.

Quando trentanove anni dopo, al festival di Weimar del maggio 1884, Liszt prese la bacchetta per l'ultima volta fu per dirigere la sua *Missa solennis zur Erweihung der Basilika in Gran* e il *Te Deum* di Berlioz. Indubbiamente questi compositori erano legati da un'eccezionale capacità di lavoro, soprattutto se riferito a Liszt e a Wagner nella loro continua attività teorica, creativo-interpretativa e organizzativa: il numero degli scritti, l'immenso epistolario, la complessità della vita, i viaggi e la mole delle opere composte lo testimoniano. Arduo distinguere nel personaggio Liszt e nelle fasi della sua esistenza le diverse figure del compositore e dell'interprete, pianista e direttore. L'interpretazione diviene nel caso di questi artisti il momento-chiave tra pensiero ed espressione musicale. Il riferimento in tal senso va qui alle interpretazioni letterarie e musicali dei testi wagneriani,

³⁸. Joseph Joachim (Kitsee 1831 - Berlino 1907), fu violinista, direttore d'orchestra (1852 a Hannover) e compositore.

soprattutto rispetto al *Tannhäuser* e al *Lohengrin*, e alle relative esecuzioni di Weimar. Dalla lettera di Wagner si apprende come entrambe le interpretazioni, quella letteraria e analitica e quella propriamente esecutiva, fossero state geniali anche se, addentrandosi nella questione più propriamente interpretativa, Wagner ne lamentasse l'eccessiva durata, non per la scelta lisztiana dei tempi, quanto per la questione dei cantanti nei recitativi³⁹. Analogamente, ad esempio, il compositore riferisce di una durata eccessiva del *Rheingold* per la direzione di Hans Richter, uno dei grandi direttori wagneriani⁴⁰. Richard Strauss, interprete-compositore, ricordato per l'equilibrio dinamico e il controllo ritmico pur sempre pronto all'enfasi elegante, pur rimanendo nella linea wagneriana anche per le concezioni storico-estetiche della 'musica come espressione', riporta invece come Liszt fosse giudicato «incapace di dirigere solo perché nella *Grande* di Schubert, appena recuperata, dava un battere solo ogni quattro misure»⁴¹. Naturalmente tali giudizi possono solo essere presi in considerazione a seconda dei modi di sentire e giudicare, in quanto la concezione direttoriale poteva in tal senso essere considerata come più fluida (ad esempio con il raggruppamento quantitativo di 4 battute). È un fatto che quando si considera la presenza dei musicisti destinati ad avere un posto importante nella storia della composizione e dell'interpretazione musicale che godettero dell'insegnamento e degli aiuti di Liszt, arduo diviene separarne i ruoli spesso convergenti: compositori, pianisti, direttori. Scuola e allievi assumono pertanto una fisionomia completa e centrale nella musica del secondo Ottocento⁴².

FRANÇOIS-ANTOINE HABENECK VISTO DA BERLIOZ E DA WAGNER

A Parigi, già nella seconda metà del Settecento, era presente l'attività di numerose orchestre in un'intensa vita musicale⁴³, richiamo per artisti provenienti da altri paesi.

³⁹. Lettera di Richard Wagner a Franz Liszt, Zurigo, 8 settembre 1850, in: *Epistolario Wagner-Liszt*, con prefazione di Massimo Bogianckino, 2 voll., Firenze, Passigli, 1983 (Le lettere, 6), vol. I, pp. 86-96.

⁴⁰. WAGNER, Richard. *Del dirigere*, op. cit. (si veda nota 17), p. 19.

⁴¹. BERTOTTI, Davide. *Op. cit.* (si veda nota 12), p. 182.

⁴². Bedřich Smetana (1824-1884), oltre che celebre compositore, fu anche pianista, direttore d'orchestra e didatta boemo. A Praga nel 1840 entrò in contatto con Liszt, che lo aiutò nel 1848 a fondare una propria scuola, e con Berlioz nel 1846. Divenne direttore d'orchestra della Società Filarmonica di Göteborg, in Svezia, nel 1856 e l'anno dopo fu invitato da Liszt a Weimar per le commemorazioni di Goethe e Schiller. Analogamente avvenne con Aleksandr Ilijč Siloti (1863-1945), famoso pianista, ma anche direttore d'orchestra russo (dal 1922 a New York) che a sua volta aveva studiato a Mosca con P. I. Čajkovskij e del quale anche Sergej Rachmaninov fu allievo. È inoltre famosa l'amicizia con Hans von Bülow, pianista e grande direttore, e la diretta linea con personaggi quali Felix Weingartner e August Göllerich.

⁴³. François-Joseph Gossec, compositore e violinista, era stato direttore dell'orchestra privata di La Pouplinière; in seguito direttore dell'Opéra e persino della banda della *Garde nationale* durante la Rivoluzione; nel 1769 aveva fondato il Concert des Amateurs, con un'orchestra di circa 80 elementi, che si manteneva con un sistema di quotazioni annue. Successivamente, sarà invece il cavaliere di Saint-Georges a occuparsi

Giovanni Paisiello, maestro di musica del primo console fra il 1801 e il 1804, Ferdinando Paër, direttore della cappella imperiale nel 1806, e Gaspare Spontini erano stati protagonisti della vita parigina del primo Ottocento⁴⁴. Soprattutto la Rivoluzione, con la frequenza delle bande e l'introduzione di un gran numero di strumenti a fiato, nonché l'Impero con la dominante influenza italiana, avevano favorito i grandi ensemble orchestrali destinati a fastose esecuzioni: Jean-François Lesueur⁴⁵, rappresentando per un breve periodo l'influenza francese, ne era stato uno dei protagonisti e il suo allievo Berlioz ne seguì idealmente le orme. Il Théâtre Italien (già Théâtre de l'Impératrice), dapprima sotto la direzione della celebre cantante Angelica Catalani (1814-1816) e di Paër (fino al 1827), verrà considerato il luogo d'incontro dei ceti intellettuali introducendo poi, con Rossini, i nuovi repertori fino alle rappresentazioni verdiane. Habeneck, direttore d'orchestra all'Opéra tra il 1816 e il 1831, fu comunque tra i primi direttori celebri fondatori di una grande tradizione in un periodo in cui le orchestre francesi erano unanimemente considerate superiori a quelle tedesche. L'Orchestra della Société des Concerts, da lui fondata in accordo con il Sovrintendente delle belle arti nel febbraio del 1828 e riprendendo una celebre tradizione parigina, era composta di 76 archi e 25 strumenti a fiato, utilizzava la Sala del Conservatorio (con circa 1.000 posti) e aveva raggiunto un alto livello esecutivo; era un organico che anticipava i raggiungimenti degli ultimi decenni dell'Ottocento, ma la cui concezione poteva essere ancora quella classica, anche nelle sonorità.

Giacomo Meyerbeer, con un grande senso dell'affresco musicale, e Jacques François Fromental Halevy contribuirono ad arricchire l'Opéra di un'orchestra brillante, introducendo a Parigi la conoscenza della musica tedesca, in particolare di Weber. Una rinascita della scuola francese si ebbe successivamente con Charles Gounod (1818-1893), allievo dapprima di Reicha e, successivamente, di Halevy e Lesueur al Conservatorio. Come si è visto, anche il Conservatorio di Parigi, con Habeneck, e Londra, quale luogo di incontro delle maggiori figure direttoriali dell'epoca, fanno parte dei luoghi consacrati alla nascita della centralità della figura del direttore d'orchestra, compositore o interprete, promotore e organizzatore. In Francia, il centro designato restò tuttavia Parigi.

Berlioz recensì tutti i concerti nei quali Habeneck diresse le Sinfonie di Beethoven, introducendole per primo in Francia, e presentando l'*Eroica* al concerto inaugurale del 9 marzo 1828 e, in seguito nell'ordine, la Quinta, la Settima, la Sesta, la Quarta, la Prima, la Seconda, la Nona e l'Ottava⁴⁶; l'esecuzione integrale delle Sinfonie era avvenuta nel giro

del celebre Concert de la Loge Olympique, per il quale Haydn scrisse 6 Sinfonie. Cfr. MASSIP, Catherine. 'Parigi', in: *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti*, op. cit. (si veda nota 1), *Il Lessico*, vol. III (1984), pp. 540-543.

⁴⁴. *Ibidem*.

⁴⁵. Jean-François Lesueur (1760-1837), aveva ricoperto la funzione di maestro di cappella dal 1786 a Nôtre-Dame di Parigi e, dal 1804, alla corte napoleonica. Celebre per lo stile grandioso, di massa, alla ricerca di nuovi effetti che avevano avuto origine all'interno delle *Fêtes nationales* nel periodo della Rivoluzione.

⁴⁶. BRUNI, Massimo. 'Direzione d'orchestra', in: *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti*, op. cit. (si veda nota 1), *Il Lessico*, vol. II (1983), p. 45.

di cinque anni, data la scrittura strumentale così nuova e ardita. Di questo celebre direttore si può quindi avere un profilo più netto, sia come artista che come didatta e organizzatore, visto che anche in questo caso, come avvenuto a per Mendelssohn, la collaborazione con il Conservatorio e gli artisti che in esso collaborarono all'incremento dei concerti sinfonici, aveva contribuito alla crescita e al livello dell'orchestra. In questo caso Berlioz annunciava quello che allora fu l'avvenimento di Parigi: «Sous la direction de M. Habeneck, chef d'orchestre du grand Opéra, c'est récemment formée à Paris une association d'artistes, la 'Société des concerts' [du Conservatoire]. Celle-ci a pour but de faire entendre les chefs-d'oeuvre de la nouvelle école allemande»⁴⁷. Tuttavia, il giudizio del musicista francese fu molto più critico di quello wagneriano, nonostante alle esecuzioni di Habeneck egli dovesse — come molti artisti a Parigi — la conoscenza delle Sinfonie beethoveniane. Se ciò fu certamente motivato anche dalla competitività nell'ambito della direzione d'orchestra «segnato in Francia anche dalle diverse protezioni politiche»⁴⁸ favorevoli al già famoso direttore dell'Opéra, questo avvenne indubbiamente perché il loro modo di dirigere fu differente, come tale era la significativa evoluzione dei tempi. Inoltre Berlioz non era stato contento del modo in cui Habeneck aveva diretto il suo *Requiem* e del fatto che la linea nella scelta dei repertori per la Société des Concerts, continuata anche dagli eredi di quella tradizione, tendeva a escludere le opere del compositore francese⁴⁹. La grande esperienza fornì inoltre a Berlioz la possibilità di trattare anche la questione della qualità tra orchestra del Conservatorio e orchestra dell'Opéra, ritenuta quest'ultima tra le migliori proprio per il fatto che «la maggior parte dei suoi componenti, virtuosi di prim'ordine», appartenendo all'altro organico, si trovavano «a contatto con un'arte più pura e con un pubblico più elevato»⁵⁰. Entrambi direttori d'orchestra, possedevano un modo di dirigere differente:

⁴⁷. Nella *Nouvelle école allemande*, oltre alle opere di Haydn, si intendevano quelle di Weber e soprattutto di Beethoven, opere regolarmente presenti nei programmi dei concerti della Société.

⁴⁸. Cfr. BERLIOZ, Hector. *Memorie*, a cura di Olga Visentini, Milano-Lucca, Ricordi-LIM, 2004 (Le sfere, 40), p. 83, nota 14.

⁴⁹. A Habeneck, per la Société des Concerts, succedettero quali direttori Narcisse Girard, violinista e rivale di Berlioz nella direzione d'orchestra, fino al 1860; Théophile Tilmant, violinista, fino al 1863 e infine François Hainl, violoncellista, detto George, sino 1872. Per quanto nata allo scopo di diffondere la musica moderna, la Société contrastò Berlioz non eseguendo la sua musica; nel 1849 Girard diresse alcuni brani dalla sua *Damnation de Faust* e soltanto nel 1858 vi fu un altro concerto dedicato a sue composizioni. Cfr. *ibidem*, p. 100, nota 1.

⁵⁰. ID. *Serate d'orchestra*, a cura di Maurizio Biondi, Torino, EdT, 2006 (Biblioteca di cultura musicale. Improvvisi, 20), p. 105 e nota 8; scriveva il compositore al violoncellista Desmarest nel 1843: «La nostra Orchestra del conservatorio gode in tutta la Germania di una reputazione formidabile e tutti questi bravi tedeschi si inchinano davanti ad essa». Berlioz, inoltre, aveva lasciato nel suo *Art du chef d'orchestre*, in appendice al celebre trattato di strumentazione, alcuni dei fondamentali principi teorici della direzione d'orchestra, in particolare rispetto alla chiarezza indicativa dei gesti, all'uso della bacchetta e del podio, nonché a quello della partitura (in consonanza con Wagner), contro l'abitudine invalsa di servirsi di parti staccate e riduzioni, o alla tradizione dei maestri al cembalo che seguivano il rigo del canto, spesso sovrapposto a quello della loro parte.

Habenek passato da primo violino alla «pedana del direttore» e come tale abituato a dirigere con l'archetto⁵¹, Berlioz favorevole ormai alla bacchetta. A loro, nella Parigi degli anni Venti e Trenta, si tende a far risalire la nuova figura del direttore d'orchestra. Ma Berlioz era un innovatore; la sua musica esigeva un nuovo virtuosismo orchestrale, come riferisce Schumann⁵², ponendolo quindi, analogamente a Wagner, in una condizione critica su quanto avveniva nel *milieu* musicale parigino. Il giudizio negativo di Berlioz sulle esecuzioni londinesi fu comunque diretto, in particolare, alla mancanza di prove nella tradizione inglese (motivo ricorrente), ossia al fatto che «questa terribile fretta dei teatri inglesi in tutti gli allestimenti musicali divenga un'abitudine e che qualcuno la faccia perfino diventare un talento speciale degno di essere ammirato»:

Ma sul modo di impiegare il tempo bisogna citare i direttori di Londra, perché è grazie agli inglesi che l'arte di sveltire gli studi musicali è stata portata a un *grado* di splendore sconosciuto agli altri popoli. Volendo elogiare nel modo più pomposo il loro metodo, basta dire che è l'opposto di quello adottato a Parigi. Da una sponda della Manica, per imparare e mettere in scena un'opera in cinque atti servono *dieci* mesi: dall'altra sponda, *dieci giorni*. A Londra, per un direttore di teatro d'opera la cosa più importante è il cartellone [...]. Tuttavia, per conquistare un pubblico così avido di cose nuove, [...] questo giocatore ha bisogno di smazzare le sue carte molto spesso. Dunque, piuttosto che bene, è il caso che faccia presto, straordinariamente presto: fosse anche il caso di spingere questa celerità fino all'assurdo. Il direttore sa che l'uditorio non noterà i difetti dell'esecuzione se abilmente dissimulati, che nessuno mai proverà a scoprire quale rovina producono in una nuova partitura la mancanza di unità, l'insicurezza delle masse, la loro freddezza, l'assenza di sfumature, i tempi sbagliati, le note scorticate, il fraintendimento delle idee. [...]»⁵³.

La deludente vicenda che Berlioz aveva vissuto a Londra, recandovisi nel novembre del 1847 sull'invito e le promesse del direttore d'orchestra Louis-Antoine Jullien per dirigere l'orchestra del Drury-Lane, non ne fu tuttavia di certo estranea. Il contratto, che doveva assicurargli sei stagioni e una serie di concerti dedicati alle sue musiche, ebbe infatti termine per mancanza di fondi subito dopo il primo stipendio⁵⁴. Di ben diverso orientamento sarà Berlioz quando, nel suo secondo viaggio in Russia, riferirà sulle orchestre di quel paese e sull'esito dei suoi concerti:

⁵¹. Cfr. ID. *Memorie, op. cit.* (si veda nota 48), p. 83, nota 14.

⁵². SCHUMANN, Robert. *Gli scritti critici, op. cit.* (si veda nota 25), vol. I, pp. 229-230.

⁵³. BERLIOZ, Hector. *Serate d'orchestra, op. cit.* (si veda nota 50), p. 110, nota 15. Il compositore richiama qui esperienze e osservazioni riportate durante i suoi soggiorni inglesi del 1848-1849 e del 1851.

⁵⁴. Louis-Antoine Jullien (1812-1860), infaticabile direttore d'orchestra, aveva frequentato il Conservatorio a Parigi dal 1833 al 1836; personaggio dotato di un moderno senso dell'organizzazione, della pubblicità e dello spettacolo, ma spesso coperto di debiti. Berlioz ne parla ne *Le soirées de l'orchestre*.

LA FIGURA DEL DIRETTORE D'ORCHESTRA...

La mia entrata è stata accolta da interminabili applausi; [...]. Mi avevano obbligato a modificare il programma, inserendo malgrado le immense difficoltà la *Symphonie fantastique*. Questa enorme opera ha ottenuto un successo straordinario [...]. Diciamo anche che l'orchestra era superba; avevo domandato tre prove; l'esecuzione è stata dunque irreprensibile. [...] Al primo concerto ho diretto la *Sinfonia pastorale* di Beethoven e ho profondamente adorato questo povero grand'uomo che ha potuto creare una così meravigliosa poesia musicale. Ma come l'abbiamo cantata questa poesia! Che bella orchestra! Fanno tutto quel che chiedo questi bravi artisti⁵⁵.

Oltre a un successo che rallegrò l'ultimo periodo della sua vita, Berlioz aveva certamente ritrovato in Russia una naturale cantabilità e l'esercizio all'orchestrazione brillante. Milij Alekseevič Balakirev, dedito soprattutto a composizioni strumentali, era stato nominato maestro della cappella imperiale a San Pietroburgo e direttore della Libera scuola di musica ove diresse nel 1865 la Prima Sinfonia di Nikolaj Andrejevič Rimskij-Korsakov, destinato a proseguirne il compito negli anni 1874-1881. Tra i celebri compositori russi, Čajkovskij, che nel 1876 aveva assistito come critico all'inaugurazione di Bayreuth con la prima del *Ring*, aveva intrapreso nel 1887 la direzione delle sue opere, mentre Sergej Rachmaninov, anch'egli conoscitore della realtà musicale tedesca per la sua permanenza in Germania, sarà direttore del Gran Teatro di Mosca (dal 1892) e dei concerti della Filarmonica. Quello russo resta tuttavia un quadro importante nell'evoluzione della direzione d'orchestra che merita uno studio approfondito. Se Berlioz aveva riconosciuto a Habeneck⁵⁶, nonostante le critiche, particolari capacità direttoriali, per il giovane Wagner, nel 1839, il maestro aveva rappresentato un modello, il «profondo insegnamento» colto durante l'ascolto a Parigi dell'esecuzione della Nona beethoveniana da parte dell'orchestra del Conservatorio e tale da ristabilire in lui la prima vera e profonda ammirazione per il compositore di Bonn:

⁵⁵. Lettera di Berlioz allo zio Félix Marmion, San Pietroburgo, domenica 8 dicembre 1868; cfr. BERLIOZ, Hector. *Correspondance générale*, a cura di Pierre Citron, 8 voll., Parigi, Flammarion, 1972-2003, vol. VII: 1864-1869, pp. 632-633, e ID. *Memorie*, op. cit. (si veda nota 48), p. 587.

⁵⁶. Nato a Mézières, il 22 gennaio 1781 e morto a Parigi l'8 febbraio 1849, direttore d'orchestra, violinista e compositore francese di origine tedesca. Dapprima musicista in una banda militare francese, come di frequente nella Francia rivoluzionaria e post-rivoluzionaria, nel 1804 ottenne il primo premio di violino al Conservatorio di Parigi come allievo di Baillot. Habeneck suona nell'Orchestra dell'Opéra-Comique e poi dell'Opéra. Parallelamente, dal 1806 al 1815, dirige l'orchestra degli studenti del Conservatorio per gli *Exercices publics*, durante i quali fa ascoltare le prime tre Sinfonie di Beethoven. Dal momento che assumerà la direzione dei *Concerts spirituels* a l'Opéra nel 1818, Habeneck continuerà a promuovere la musica di Beethoven. Primo violino e poi direttore d'orchestra dell'Opéra dal 1821 al 1824, condividerà con Henri Valentino dal 1824 al 1831 il titolo di *premier chef*, e in seguito, dal 1831 al 1846, assumerà questa funzione da solo. Nel 1828 era stato fondatore de la Société des concerts du Conservatoire. Come direttore d'opera, egli eseguirà anche composizioni dei celebri maestri contemporanei come delle avanguardie: *Guillaume Tell* di Rossini, *Robert le diable* e *Huguenots* di Meyerbeer, la *Juive* di Halevy e il *Benvenuto Cellini* di Berlioz.

CLAUDIA COLOMBATI

Qui infatti mi cadde la benda dagli occhi su ciò che era importante per l'esecuzione e compresi subito in che cosa consistesse il segreto della felice soluzione del problema. L'orchestra aveva veramente imparato a riconoscere in ciascuna battuta la melodia beethoveniana, che era allora chiaramente del tutto sfuggita ai nostri bravi musicisti di Lipsia; e l'orchestra questa melodia la cantava⁵⁷.

Wagner aveva avuto modo di ascoltare per la prima volta la Nona beethoveniana al Gewandhaus per la direzione di Heinrich August Matthäi — interprete di sinfonie del repertorio classico ancora come primo violino conduttore —, riportandone una sensazione deludente; fu così che nella celebre esecuzione parigina avvertì ancor più quella capacità di canto che avrebbe poi posto come fondamentale questione del *melos*. Inoltre Wagner riferiva questa abilità di lettura non solo alla particolare 'genialità' del direttore, ma anche a una giusta e precisa sensibilità dell'esecuzione melodica, riconoscendo in Habeneck una cantabilità d'origine italiana, e con ciò rientrando nella questione della tradizione dei direttori della vecchia generazione tedesca:

Questo era il segreto. E non si era stati assolutamente condotti alla risoluzione da un direttore di particolare genio: Habeneck, cui è da attribuire il grande merito di questa esecuzione, dopo aver fatto provare questa sinfonia per un intero inverno, aveva appunto ricavato solo l'impressione di incomprendibilità e d'inefficacia, che è difficile dire se i direttori tedeschi si sarebbero parimenti degnati di provare. Quest'impressione però lo spinse a studiare la sinfonia per un secondo e un terzo anno e quindi a non rinunciare fino a che il nuovo *melos* beethoveniano non si fosse rivelato a ciascun musicista e, poiché erano appunto musicisti in possesso della giusta sensibilità dell'esecuzione melodica, da ciascuno di essi non fosse stato anche correttamente reso. Habeneck era veramente un *Musikdirektor* di vecchio stampo. Egli era il Maestro e tutti gli obbedivano. La bellezza di questa esecuzione della *Nona Sinfonia* resta per me ancora assolutamente indescrivibile⁵⁸.

Non solo, ma Wagner afferma che mai più, in seguito, gli era stato possibile anche con le migliori orchestre ritrovare quella maestria collegando, nel suo giudizio, la concezione del tempo esatto a quella del canto quali elementi inseparabili:

Il musicista francese è stato influenzato in modo eccellente dalla scuola italiana, alla quale per origine essenzialmente egli appartiene, per il fatto che la musica per lui è accessibile soltanto attraverso il canto: suonare bene uno strumento significa per lui cantare bene sullo stesso strumento. E (come ho appena asserito) quella magnifica orchestra per l'appunto cantava questa sinfonia: Per poterla correttamente 'cantare', doveva però anche essere trovato

⁵⁷. WAGNER, Richard. *Del dirigere, op. cit.* (si veda nota 17), pp. 13-14.

⁵⁸. *Ibidem*, p. 14.

LA FIGURA DEL DIRETTORE D'ORCHESTRA...

ovunque il giusto movimento: e fu questa la seconda cosa che mi colpì in tale circostanza. Il vecchio Habeneck non aveva sicuramente un'ispirazione di carattere astrattamente estetico, non aveva nessuna 'genialità': ma trovava il tempo esatto, conducendo la sua orchestra con assiduo zelo a cogliere il *melos* della sinfonia⁵⁹.

Per quanto a Habeneck venisse generalmente attribuito «di dirigere l'orchestra come un perfetto meccanismo»⁶⁰, certamente Wagner riconobbe nel direttore e nell'orchestra un livello esecutivo molto alto, in particolare del repertorio beethoveniano.

WAGNER E LA DIREZIONE D'ORCHESTRA

A Wagner, come a Berlioz, si associa la figura del direttore in senso moderno. Entrambi provenivano non da esperienze strumentali, ma dall'esperienza compositiva e direttoriale e, nonostante la rispettiva forza innovativa, erano stati colpiti, come si avverte nei loro scritti critici, dalla personalità di Habeneck. Wagner, in particolare, quanto non ebbe a rilevare nella direzione di quel maestro riscontrò invece criticamente nella direzione di Mendelssohn. Gli antecedenti in tale prospettiva sono da ricercare sul senso dell'antica figura del maestro di cappella settecentesco e sulla distinzione che andava coscientemente delineandosi in relazione alla nuova concezione direttoriale. Wagner, nell'*Über das Dirigieren*, poneva la questione tra l'antica e la nascente tradizione nella figura del Kapellmeister-Konzertmeister e nel senso ormai di un diverso sentire⁶¹. Sino alla fine del XVIII secolo e oltre, infatti, la concertazione e le esecuzioni d'insieme venivano concepite come un compito dello stesso compositore: era prassi che egli dirigesse le prime delle sue opere al cembalo partecipando in tal modo al concerto come parte dell'insieme e senza una distinta e specifica funzione. Ancora Haydn, come era consuetudine, diresse le 12 Sinfonie londinesi seguendo l'orchestra al cembalo⁶². Era inoltre la crescente necessità di un centro unitario e coordinatore nella pratica esecutiva, a esigere un'unità dell'atto direttoriale. La critica di Wagner alla vigente direzione d'orchestra tedesca, dopo l'elogio dello spirito con il quale principi illuminati e geniali come Giuseppe II avevano motivato la fondazione dei teatri di corte, andava soprattutto agli intendenti della nuova generazione, nominati per lo più fra i funzionari di corte, musicisti di *routine*, «senza tenere in alcun conto il grado di conoscenza professionale e perfino neppure una naturale predisposizione artistica»⁶³ e

⁵⁹. *Ibidem*, pp. 16-17.

⁶⁰. Cfr. BERLIOZ, Hector. *Memorie*, op. cit. (si veda nota 48), p. 83, nota 14.

⁶¹. Cfr. WAGNER, Richard. *Del dirigere*, op. cit. (si veda nota 17), pp. 16-17.

⁶². Cfr. BRUNI, Massimo. 'Direzione d'orchestra', in: *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti*, op. cit. (si veda nota 1), *Il Lessico*, vol. II (1984), p. 44.

⁶³. WAGNER, Richard. *Una comunicazione ai miei amici*, traduzione italiana di Francesco Gallia, Pordenone, Studio Tesi, 1985 (L'arte della fuga, 3), pp. 93-95.

contro i quali egli opponeva la sua idea di trasformazione ‘totale’. Dalle testimonianze storiche si sa che la direzione di Wagner appartenne a quella che viene definita di tipo ‘autoritario’; la sua esperienza trentennale durò dal 1834 al 1865, data in cui interruppe l’attività direttoriale considerata una professione totalizzante e in seguito alla decisione di continuare solo quella compositiva:

Durante le prove, trovava la disposizione ottimale degli strumenti, si aiutava con le mani e con la voce e perfino con i piedi (stando alla testimonianza di Hanslick) per realizzare ciò che voleva. I contemporanei parlano del suo sguardo penetrante, della maschera eloquente, dell’espressività di tutto il corpo. Soprattutto utilizzò il canto come veicolo per comunicare l’espressione, e realizzò la contabilità anche quando la dinamica era al minimo del piano⁶⁴.

Dal 1837 al 1839 la sua attività si era svolta a Riga⁶⁵; la tradizione musicale nella città anseatica proveniva dalla tradizione viennese. Tuttavia già Johann Gottfried Herder testimonia come negli anni 1764-1769, periodo in cui egli vi operò, fiorisse nella città «un raffinato gusto musicale». La Società musicale di Riga aveva realizzato concerti sinfonici e cameristici, comprese grandi opere con coro come i due Oratori di Haydn *Die Schöpfung* e *Die Jahreszeiten*, nonché opere dei compositori del gruppo di Mannheim. Altro elemento importante si rivelò con l’inaugurazione del Teatro d’opera e di prosa tedesco, fattore che unì le tendenze in atto a Vienna, Mannheim e Amburgo. Prima e dopo la permanenza del giovane Wagner, dall’autunno del 1837 ai primi mesi del 1839, direttore d’orchestra del Teatro era stato Heinrich Dorn (1804-1892) che introdusse nel repertorio opere di Mozart, Weber, Cherubini, Méhul, Auber, Bellini, Rossini, Meyerbeer, e che di Wagner fu avversario. Vi diresse anche Konradin Kreutzer⁶⁶, maestro, tra gli altri, anche di Habeneck. In questo ambiente si origina la carriera wagneriana, seguita a Berlino e a Dresda, ove sarà maestro di cappella anche all’Opera dal 1847 al 1849, sognando una riforma del teatro. Wagner, inoltre, da marzo a giugno del 1855, aveva soggiornato a Londra, invitato dalla Old Philharmonic Society per dirigervi otto concerti. Dalla lettera a Mathilde Wesendonck del 30 aprile 1855, si è a conoscenza di come Wagner non fosse soddisfatto di quella esperienza direttoriale, nonostante i successi come interprete con

⁶⁴. ZURLETTI, Michelangelo. *La direzione d’orchestra: grandi direttori di ieri e di oggi*, nuova edizione aggiornata, Milano-Firenze, Ricordi-Giunti, 2000 (Guide alla musica), pp. 141-142. Cfr. inoltre, sulla questione della dinamica in Wagner, BLOCH, Ernst. ‘Prefazione’, in: WAGNER, Richard. *Scritti scelti*, a cura di Dietrich Mack, traduzione di Silvano Daniele, Milano, Longanesi, 1983 (Il cammeo, 64), pp. 11-12: «Un buon direttore ha imparato da un pezzo a rendere l’orchestra più leggera, più trasparente».

⁶⁵. Cfr. STÖCKL, Ernst. ‘Riga’, in: *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti*, op. cit. (si veda nota 1), *Il Lessico*, vol. IV (1984), pp. 85-86.

⁶⁶. Konradin Kreutzer (Messkirch, Baden, 1780 - Riga 1849), compositore e direttore d’orchestra tedesco. Aveva studiato a Vienna con Albrechtsberger frequentando anche Haydn. Come direttore fu soprattutto attivo a Vienna, Colonia, Parigi e in Belgio.

LA FIGURA DEL DIRETTORE D'ORCHESTRA...

l'orchestra filarmonica, e ne criticasse il culto riservato a Mendelssohn, riconosciuto come maestro di quella tradizione⁶⁷:

Sono entrato in mezzo d'un padule di convenienze e d'abitudini, nel quale debbo ora immergermi fino alle orecchie, senza potervi introdurre un sorso d'acqua per refrigerio. — «Signor mio, questo non s'usa» — è l'eterno ritornello che io odo. Nemmanco l'orchestra può offrirmi dei compensi: essa consta quasi solo d'inglesi, cioè a dire, abili macchine, che non si pongono mai in giusta vibrazione; il lavoro e il daffare uccidono tutto. Un pubblico che — come mi è generalmente assicurato — ha per me molta benevolenza, e tuttavia non si lascia mai trasportare, e accoglie le cose più toccanti come le più noiose, senza mai rivelare d'averne ricevuta una giusta impressione. Per giunta un ridicolo culto per Mendelssohn [...]⁶⁸.

Tuttavia quanto animava lo scritto di Wagner era la diversità di visioni estetiche e interpretative che, dal mondo compositivo, si estendeva, coinvolgendolo, a quello della direzione. Non a caso, il trattato sarebbe stato accolto con grande fortuna nel mondo anglosassone.

BAYREUTH: WAGNER E I DIRETTORI WAGNERIANI DELL'OTTOCENTO

Seguendo la distinzione storica delle due principali linee che segnarono la storia della tradizione wagneriana, si possono elencare alcuni di quei direttori che furono attratti dalla nuova visione che il musicista aveva introdotto nel mondo dell'opera. Tra di essi, si enumerano: Carl Gottlieb Reissiger (1798-1859), compositore e direttore tedesco che, attivo a Dresda dopo Marschner, analogamente a molti musicisti di quella tradizione aveva studiato a Lipsia e a Vienna con Salieri. Fu indubbiamente la comune fede nella nuova opera tedesca a indicargli la via wagneriana; a Dresda era infatti rimasto al fianco del maestro dal 1843 al 1848. Hermann Levi (Giessen 1839-Monaco 1900), ammiratore di Wagner che gli affidò la prima del *Parsifal* nel 1882 a Bayreuth, aveva svolto la sua attività di direttore d'orchestra a Saarbrücken, Rotterdam e Monaco. Amico, al contempo, di Brahms, oltre al repertorio wagneriano legò la sua fama anche a grandi esecuzioni di Mozart e di Gluck. Hans Richter (1843-1916), nativo invece di Raab (János Richter) in Ungheria e deceduto a Bayreuth, riposa vicino alla tomba di Liszt; fu considerato uno dei maggiori direttori

⁶⁷. Cfr. WAGNER, Richard. *Del dirigere*, op. cit. (si veda nota 17), pp. 20-21. Con riferimento alle critiche, ma anche al successo ottenuto da Wagner a Londra, cfr. *ibidem*, p. 92, nota 16, e la lettera di Wagner a Liszt, Portland Terrace - Regents Park, marzo 1855, in: *Epistolario Wagner-Liszt*, op. cit. (si veda nota 39), vol. II, p. 72.

⁶⁸. Cfr. la lettera a Franz Liszt, Londra, 16 maggio 1855, in: *Epistolario Wagner-Liszt*, op. cit. (si veda nota 39), vol. II, p. 82.

del suo tempo, in particolare per l'interpretazione dei romantici tedeschi, e considerato anche in Inghilterra quale 'wagneriano'. Nel 1875 diresse il primo concerto in favore del compositore includendo nel programma la prima esecuzione della lisztiana *Eine Faust-Symphonie*, parti del *Tristan und Isolde* e della *Walküre*. Come si può comprendere anche dalle parole di Wagner nell'*Über das Dirigieren*, e nonostante la sfortunata collaborazione a Monaco per il *Rheingold*, fu poi tra i più diretti seguaci delle concezioni interpretative wagneriane, in particolare sulla questione dell'esatta comprensione del *mèlos-tempo*, e uno dei principali direttori dei Festspiele. Fu lui, nel 1786, a inaugurare l'*abisso mistico* del Festspielhaus di Bayreuth con la prima integrale di *Der Ring des Nibelungen*⁶⁹. Franz Schalk (Vienna 1863-1931), austriaco e allievo di Anton Bruckner, direttore stabile dell'Opera di Vienna, entrò a far parte della tradizione wagneriana per le sue memorabili interpretazione della *Tetralogia*. Ancora si deve menzionare l'austriaco Felix Josef Mottl (Vienna 1856 - Monaco 1911) che, già nel 1876, come direttore di scena, aveva partecipato alla prima del *Ring* a Bayreuth. Dal 1881 al 1903 divenne direttore del Teatro di Corte di Karlsruhe, ove fece rappresentare molte opere di compositori 'moderni', tra le quali, tutte le opere di Berlioz e Wagner. E proprio per le interpretazioni wagneriane in Germania, in Inghilterra e Francia, è passato alla storia. A questi grandi interpreti vanno aggiunti Anton Seidl, molto vicino al maestro tedesco, e Felix Paul Weingartner, già allievo di Liszt. Con questi artisti, tuttavia, inizia un periodo il cui studio esige un'analisi comparata tra gli stili e i centri di influenza anche rispetto alle vicende di Bayreuth. Vienna assunse in tal senso un'importanza emblematica con la presenza sempre più netta di un nucleo di wagneriani che si andò contrapponendo alle tendenze del circolo di Eduard Hanslick; esso andò scomparendo soprattutto con l'affermarsi, verso il 1873, dell'*Akademischer Wagnerverein*: il ruolo principale lo ebbero proprio Felix Mottl e un importante commerciante di musica, Albert Gutmann, il cui negozio faceva parte della *Wiener Hofoper*, ormai sede degli adepti wagneriani. Fu così che nel 1875 si riuscì a portare lo stesso Wagner a Vienna con un successo travolgente, in vista anche dell'imminente apertura di Bayreuth. Si preparavano i tempi della direzione di Arthur Nikisch e di Gustav Mahler, visto come continuatore di una nuova tradizione wagneriana e di una fusione tra la tradizione sinfonica austriaca e gli ideali del *Gesamtkunstwerk*⁷⁰. È indubbio, nel contempo, che l'opera sinfonica di Richard Strauss coincise con l'epoca che vide sorgere i più grandi direttori d'orchestra, sia affondando le radici nelle conquiste artistiche dell'Ottocento sia sulla base delle nuove esigenze del sinfonismo e degli ampi organici, portando anche la tecnica e il rigore direttoriale verso le più alte vette. Ecco allora evidenti le differenti visioni, spesso anche contraddittorie, che partono nel grande secolo romantico — sottolineate da Berlioz — per estendersi a un più netto profilo del direttore sempre più scisso da quello del compositore⁷¹. I ruoli del

⁶⁹. Cfr. WAGNER, Richard. *Del dirigere*, op. cit. (si veda nota 17), p. 92, nota 15.

⁷⁰. Cfr. BERTOTTI, Davide. *Op. cit.* (si veda nota 12), pp. 143-146.

⁷¹. Fa eccezione oggi soprattutto Pierre Boulez.

LA FIGURA DEL DIRETTORE D'ORCHESTRA...

direttore dei concerti, o direttore sinfonico, e del direttore d'opera tendono a separarsi, presentando caratteristiche diverse, ma, nei casi di maggior valore artistico, conseguendo anche grandi interpretazioni. Wilhelm Furtwängler si riferisce a ciò nei *Dialoghi sulla musica* a proposito delle due figure:

Le loro attività — per quanto possano apparire affini — sono essenzialmente diverse, tanto che entrambi non sono in grado di valutarsi a vicenda [...]. Anche chi esercita entrambe le attività polarizza il proprio interesse nell'una o nell'altra. Occorre veramente uno spirito d'adattabilità non comune — condizione essenziale a qualsiasi arte interpretativa — per dominare queste due attività artistiche [...]⁷².

RIVALITÀ E GELOSIE

Fa parte del quadro dell'epoca, con lo sdoppiarsi della figura del direttore e del compositore, l'insorgere di questioni che assumono sovente aspetti, oltre che interpretativi, personali: ne sono rimaste emblematiche, in particolare, le relazioni tra Richard Wagner e Hans von Bülow, così come quelle intercorse tra Giuseppe Verdi e Angelo Mariani. In questi due casi, alle questioni artistiche se ne aggiunsero altre di tipo esistenziale e non di poca importanza: nota la storia che coinvolse Wagner e Cosima Liszt von Bülow, poi seconda moglie di Wagner e, seppur di minor peso, la rivalità amorosa tra Verdi e Mariani per Teresa Stolz⁷³. Oltre alle complesse relazioni d'arte e sentimentali, appare, tuttavia, sullo sfondo di tali storie un'appassionante rete di amicizie e competenze che interagiscono e vanno creando una nuova epoca. Difficile sarebbe comprendere l'allontanamento di von Bülow da Wagner e dallo stesso Liszt, se non per questioni personali; in questa luce, oltre alla tendenza estetica, si vuole interpretare il suo stesso avvicinamento a Brahms; come lascia intendere Richard Strauss, tale svolta fu più d'ammirazione, mentre il cuore continuava a battere per Wagner. Il racconto straussiano si riferisce al periodo in cui, dal 1° ottobre 1885, aveva iniziato la sua attività di secondo direttore accanto a von Bülow⁷⁴. Continuando con certe analogie, come si considera von Bülow il primo direttore della tradizione moderna⁷⁵, così è stato visto in Mariani il primo direttore italiano in tal senso: le loro esecuzioni erano infatti caratterizzate dal rigore artistico, anche contro le convenzioni

⁷². FURTWÄNGLER, Wilhelm. *Dialoghi sulla musica*, Milano, Curci, 1950, Dialogo II, p. 17.

⁷³. Teresa Stolz (1834-1902), nome d'arte di Teresina Stolzová, soprano boemo, dopo il debutto alla Scala la sua carriera la portò sulle maggiori scene europee. Molto ammirata da Verdi ne eseguì con grande successo la *Forza del destino*, *Don Carlo*, *Aida*, la *Messa da Requiem*. Fu celebre per l'estensione e la potenza della voce, per il bellissimo timbro e per le passionante interpretazioni.

⁷⁴. STRAUSS, Richard. *Note di passaggio: riflessioni e ricordi*, a cura di Sergio Sablich, Torino, EdT, 1991 (Biblioteca di cultura musicale. Documenti), pp. 27-28 e segg.

⁷⁵. Cfr. per l'argomento *ibidem*.

che regnavano nel mondo dell'opera, dall'essere esigenti verso l'orchestra e i cantanti, nonché da una concezione unitaria della visione interpretativa. Tra Mariani e Verdi, dopo il legame d'amicizia che li portò a una importante collaborazione, sorsero anche contrasti artistici, interpretativi, che ne causarono la rottura; da quel momento Mariani si avvicinò sempre più al repertorio wagneriano — sue le prime italiane di *Lohengrin* (1871) e di *Tannhäuser* (1872). La questione di come dirigessero i grandi compositori del melodramma romantico italiano, da Donizetti a Verdi, apre un altro capitolo di indagine che affonda le radici nella tradizione, dal maestro di cappella al melodramma ottocentesco, e negli aspetti particolari che la denotano. Tra gli interpreti che contrassegnarono alcuni dei momenti salienti dell'epoca verdiana, sono da menzionare, in particolare, Angelo Mariani⁷⁶, Emanuele Muzio⁷⁷, Franco Faccio⁷⁸. È pertanto di grande interesse notare come l'arte interpretativa della direzione d'orchestra segua, in epoca romantica, il mutare dell'estetica con subitanea adesione a quei principi che legarono strettamente l'interpretazione creativa e ricreativa. Se attraverso tutto il XIX secolo il compositore è anche il direttore d'orchestra, con il crescere degli organici e delle esigenze sinfoniche e teatrali le due figure vanno sempre più profilandosi singolarmente. Quello che sembra un processo unitario e naturale, all'analisi si rivela invece un insieme di piccole conquiste tecnico-artistiche, ma di grande valore che vanno appunto dall'eliminazione del battitore in favore del 'silenzio' in orchestra, elemento fondamentale per Berlioz, all'idea, comune a Liszt, di lavorare con l'orchestra a sezioni, in una visione che, dall'uso del podio alla sistemazione dell'orchestra, privilegia la timbrica, la sonorità e l'intonazione:

Per quanto riguarda l'orchestrazione, basterà leggere la premessa ai poemi sinfonici nella quale Liszt, primo nella storia della musica, raccomanda ai direttori di preparare l'orchestra a gruppi separati affinché possano venire evidenziate caratteristiche timbriche che rischierebbero di scomparire se 'lavorate' all'interno del 'tutti' orchestrale⁷⁹.

Tali questioni conducono anche all'arduo problema di una valutazione della ricezione, del gusto e dell'ascolto nelle diverse epoche. Personaggi centrali nella direzione si rivelano pertanto compositori come Spohr, Weber, Mendelssohn, Liszt, rispettivamente affiancati

⁷⁶. Angelo Mariani (1821-1873) iniziò la sua attività di direttore d'orchestra già nel 1843 e si affermò poi come direttore verdiano.

⁷⁷. Emanuele Muzio (1825-1890) fu per tutta la vita in rapporto di stretta amicizia con Verdi, del quale fu anche, in certo senso, l'unico allievo. La sua carriera di direttore iniziò nel 1850 per l'inaugurazione al teatro italiano di Bruxelles, proseguendo poi negli Stati Uniti e, dal 1870 al 1876, al Théâtre Italien di Parigi.

⁷⁸. Franco [Francesco Antonio] Faccio (1840-1891) diresse la prima italiana dell'*Aida* nel 1872 e la prima assoluta dell'*Otello*. Da considerare anche la sua attività di interprete nella diffusione del repertorio sinfonico contemporaneo e delle opere wagneriane.

⁷⁹. Cfr. DALMONTE, Rossana. *Franz Liszt: la vita, l'opera, i testi musicati*, Milano, Feltrinelli, 1983 (Biblioteca di musica), p. 134.

da Schumann e Wagner. È pur sempre l'idea estetico-creativa a portare necessariamente con sé sviluppi a volte in contrasto fra loro; è la stessa, ad esempio, che porta Wagner a non condividere le visioni interpretative di Mendelssohn, a condurre i Sachs e i Walter contro i Beckmesser che adombravano la figura di Hanslick e spesso, come si è detto, all'interno di situazioni derivanti dallo stesso vissuto. Wilhelm Furtwängler coglie nel segno quando si riferisce alla necessità, in certi periodi storici, di riavvicinare il pubblico agli artisti, fenomeno cui si assiste particolarmente nel corso della seconda metà del XIX secolo e che condusse musicisti quali Liszt e Wagner a concezioni creative e interpretative tali da vincere nel pubblico un evidente allontanamento dalla musica⁸⁰. Aspetto fondamentale della direzione, nella sua prospettiva storica in seno all'Ottocento, appare quindi la coscienza del momento in cui nel compositore inizia a emergere l'alter ego dell'interprete. Ciò ha contraddistinto soprattutto musicisti come Berlioz e Wagner, come Strauss e Mahler, nettamente contrapposti (sul valore, l'importanza e le valenze del direttore-interprete) a compositori quali Igor Stravinskij. Con la citazione di tali personaggi si apre un altro scenario di studio legato ormai anche alla presenza politico-organizzativa delle istituzioni teatrali e orchestrali. È comunque certo che, nonostante le differenziazioni di concezione e di stile, l'idea carismatica del direttore d'orchestra, nata nel XIX secolo ed evolutasi nelle sue componenti gestuali e tecnico-espressive, fu per molti anni legata alla tradizione di questi maestri, ciò almeno sino ai grandi direttori ancora attivi negli anni '50 e '60 del Novecento. La loro storia si ritrova nelle profonde radici che hanno contraddistinto la cultura musicale nei secoli XVIII e XIX, e in quella magnifica fioritura di centri che ha permesso il flusso e lo scambio di concezioni creativo-interpretative.

⁸⁰. FURTWÄNGLER, Wilhelm. *Op. cit.* (si veda nota 72), Dialogo I, p. 14.

