

Cromatismo e sensibilità: da Franck a Fauré

« Francia! Grande in tutte le arti, suprema in nessuna » esclamava con rammarico Anatole France. In ogni modo, l'ultimo quarto del diciannovesimo secolo vide operare a Parigi un numero notevole di importanti compositori, mentre nell'ultimo decennio del secolo cominciò a far parlare molto di sé un giovane, Claude Debussy. Ma c'era stato un importante cambiamento nel loro atteggiamento. Per buona parte del secolo la Francia era stata tutta per l'opera. Con l'eccezione di Berlioz - che d'altra parte avrebbe tanto voluto, anche lui, scrivere opere di successo - quasi tutti i compositori francesi (per lo meno quelli di rinomanza internazionale) erano diventati famosi come fornitori di prodotti assai apprezzati sulla scena lirica. Apparve allora un gruppo di compositori che avevano altre ambizioni. Parecchi tentarono anche l'opera, ma non ne fecero la ragione prima della loro vita artistica. Scrissero sinfonie, pezzi per piano e musica da camera e contribuirono in misura significativa al fermento europeo. Eppure produssero musica di non facile diffusione. César Franck e Gabriel Fauré, e poi i loro discepoli, composero cose molto belle che, per un motivo o per l'altro, non furono in generale esportabili.

Oggi, Franck non è più di moda; la delicata musica di Fauré non è mai riuscita ad affermarsi fuori di Francia; e le composizioni dei successori - Vincent d'Indy, Ernest Chausson, Edouard Lalo, Paul Dukas e altri - giacciono in gran parte trascurate, salvo uno o due pezzi per ciascun compositore. Per il gusto più moderno questa musica è, nel caso di Franck, troppo cromatica, compiaciuta, stucchevole; nel caso dei discepoli, troppo simile a quella del maestro. È anche una musica curiosamente ambivalente, in quanto fortemente venata di wagnerismo nonostante gli sforzi, a volte frenetici, di evitare ogni richiamo al compositore tedesco. Dopo il primo festival di Bayreuth del 1876, il linguaggio wagneriano dilagò nella musica francese e ogni compositore si recò in debito pellegrinaggio alla Festspielhaus, tornandone intriso delle sensuali armonie di Wagner. Uno dei più promettenti discepoli di Franck, Guillaume Lekeu, svenne, addirittura, dopo il preludio del Tristano e dovette essere trasportato a braccia fuori del teatro. Wagner diventò il dio dei poeti simbolisti e a Parigi fu addirittura fondato un periodico, "La Revue Wagnérienne" per diffondere il Vangelo del Meister.

In superficie, non si notano influenze wagneriane nella - mettiamo - Sinfonia in re minore di Franck o nel Poème di Chausson. E invece ce ne sono parecchie. Le fluttuanti armonie di Wagner, la sua riluttanza a ritornare a una tonalità definita, il suo incessante cromatismo, tutte queste cose trovavano riflesso nella musica francese del periodo post-Bayreuth. Il cromatismo di Franck, anzi, porta un tantino più avanti quello di Wagner, e buona parte dell'opera francese del tempo è uno specchio di ciò che Wagner andava propugnando a Bayreuth. Alcuni compositori francesi, dopo essere stati entusiasti wagneriani, cominciarono a divincolarsi dal suo abbraccio, senza peraltro riuscire a liberarsene completamente.

Franck fu la forza musicale dominante in Francia a quel tempo, come compositore e come maestro, e raccolse intorno a sé un gruppo di discepoli che gli crearono un'aureola, quasi, di santità, e lo venerarono. C'era qualcosa in lui, che incoraggiava la venerazione. Se non fu quella specie di santo di gesso che lo fece diventare d'Indy, si compiacque di una serenità distaccata dalle cose di questo mondo. Mai una parola dura, mai un'osservazione sprezzante toccarono le sue labbra. Non lo interessavano né gli onori né il denaro: da tutta la sua persona emanava un'aura chiesastica che si rifletteva nella musica. Una delle sue più grandi gioie era sedere all'organo di Santa Clotilde e improvvisare, in una sorta di estasi religiosa (sotto certi aspetti, fu una specie di Bruckner francese). La gente lo paragonava al Beato Angelico. Fu a Franck che si rivolsero le

giovani generazioni, con gran dispetto di certi esponenti dell'establishment musicale come Saint-Saëns, Ambroise Thomas e Massenet.

Nato a Liegi il 10 dicembre 1822, Franck si naturalizzò francese solo nel 1873. Il padre cercò di sfruttarlo come fanciullo prodigio; e il ragazzo, infatti, si fece una certa fama. Nel 1835 la famiglia si trasferì a Parigi e a quindici anni César fu mandato al Conservatorio. Doveva essere un ragazzino vanitoso, convintissimo del proprio talento. Alle finali della gara di piano gli fu dato un pezzo difficile da leggere a prima vista. Gli venne in testa di trasporre l'intera composizione, suonandola in do maggiore invece che in si bemolle. Sbalordì la giuria, che riunitasi in seduta straordinaria decise, come riferì "La France Musicale" del 5 agosto 1838, di dargli un premio speciale.

In un primo momento la giuria ha concesso all'unanimità il primo premio a M. Franck. Ma poi è ritornata sulla decisione. Dopo qualche discussione, M. Cherubini ha annunciato, con la grazia che gli era propria: « La giuria ha ora deciso che M. Franck è così incomparabilmente avanti agli altri concorrenti che è impossibile designare un altro a dividere il premio con lui. Perciò coloro che in circostanze normali avrebbero meritato il diploma, riceveranno un secondo premio ».

L'inizio era promettente: ma dopo aver lasciato il Conservatorio, Franck affondò nell'anonimato. Insegnò, dette concerti, compose e la sua musica fu notata da Liszt, che lodò un gruppetto di trii con piano. Si incontrarono, anche, e Liszt colse immediatamente un aspetto saliente della personalità di Franck: « Ho idea gli manchi quella comoda sensibilità mondana che apre tutte le porte ». Era vero. Franck non era aggressivo. Anzi, il fratello Joseph, che oggi è completamente dimenticato, era molto più noto di lui, allora, come compositore.

Solo a trent'anni Franck passò dal piano all'organo. Si specializzò in musica sacra e improvvisazioni, e fu considerato di gran lunga il più grande improvvisatore del tempo. Prima di lui la tecnica organistica « classica » - la corretta esecuzione della musica per organo barocca - era stata praticamente un'arte perduta in Francia; furono Franck e altri a iniziare la rinascenza della seconda metà del secolo. Jean-Bonaventure Laurens, sulla "Gazette Musicale" del 2 novembre 1845, fece notare che mentre la musica per piano di Bach era molto nota (si noti il termine « musica per piano »: nessuno, allora, avrebbe pensato di suonare il Clavicembalo ben temperato e altre composizioni di Bach sul clavicembalo, ammesso - cosa di cui è lecito dubitare - che si trovassero clavicembalisti di livello professionale), le opere per organo erano sconosciute « poiché comportano tutte l'uso dei pedali, impresa tecnica che nessuno pare, al momento, in questo paese, sia praticamente in grado di compiere ». Solo quando arrivò a Parigi Adolphe Hesse e mostrò come andavano suonate le musiche per organo di Bach, l'attenzione dei musicisti e degli organisti francesi si rivolse a questa sublime letteratura.

Le ricerche di Franck nelle risorse di quello strumento ebbero naturalmente grande impulso quando diventò organista di Santa Clotilde, nel 1858. Cominciò a comporre pezzi per organo, e nel 1862 ne pubblicò la prima serie importante, Six Pièces pour grand orgue. Erano di gran lunga le cose più significative che avesse composto fino a quel momento e sono rimaste sempre in repertorio. Ma non lo resero famoso. A trentasei anni era ancora poco conosciuto come compositore. Nel 1865 si trasferì con la moglie e i quattro figli al numero 95 di rue de Rennes (oggi boulevard du Montparnasse) e lì visse il resto dei suoi anni. La signora Franck era una specie di virago. Era piena di ambizioni per il marito, ma non ne amava la musica e ne detestava gli esperimenti. Di musica, sapeva solo quel tanto che bastava per mettersi in agitazione quando Franck veniva meno alle regole, e non nascose l'avversione per il Quintetto per piano in fa minore e la Sinfonia in re minore. Soprattutto, soffriva per l'accoglienza che i critici avevano fatto a queste cose. Non era così che un rispettabile organista francese poteva farsi avanti. E discuteva e gridava, tormentava e infastidiva. Non fu un matrimonio felice.

Oggi le composizioni giovanili di Franck si suonano poco. Franck fu di quei compositori che maturano tardi: la maggior parte delle cose per le quali è noto oggi furono composte tra il 1880 e il

1889. (Fanno eccezione le Six Pièces del 1862.) Prima del 1880, però, la sua musica fu di tanto in tanto eseguita in pubblico. Una delle sue composizioni fu inclusa nel primissimo programma - 25 novembre 1871 - della Société Nationale de Musique, che aveva per motto *Ars Gallica*. Un anno dopo Franck fu nominato professore di organo al Conservatorio. Prestissimo diventò il più discusso insegnante di quell'istituto, con un gruppo di discepoli che andavano gridando per Parigi che Franck era il solo progressista in quel covo di conservatori. Quei giovani venivano chiamati « franckisti » e, meno gentilmente « la banda di Franck ». Tra loro c'erano Lekeu (che morì a ventiquattro anni), Henri Duparc, d'Indy, Guy Ropartz, Ernest Chausson, Gabriel Pierné e Alexis de Castillon (anche lui molto giovane). Erano diversi dalla massa degli studenti del Conservatorio. Molti avevano denaro, uno (Castillon) era visconte, un altro (d'Indy) veniva da una famiglia aristocratica: e tutti guardavano dall'alto in basso gli altri studenti, più o meno come gli aviatori possono considerare la fanteria. Questo spirito aristocratico, questa sorta di snobismo all'interno del Conservatorio provocavano molto risentimento, tanto più in quanto Franck era considerato un semplice insegnante d'organo e niente altro. Il segretario dell'istituto diceva: « In questa scuola abbiamo un professore di organo che ha l'audacia di trasformare le sue lezioni in lezioni di composizione ». C'era dello scontento, ma nessuno faceva niente.

Come insegnante d'organo *de iure* e insegnante di composizione *de facto*, Franck trasmise agli allievi le sue concezioni dell'armonia e della forma. Non gli piaceva che indugiassero in una tonalità: « Modulate! Modulate! » esortava. Pioniere della forma ciclica - l'aveva introdotta nei trii con pianoforte già nel 1842 - predicava una sorta di sviluppo musicale in cui il materiale iniziale era soggetto a manipolazione nell'ambito di un'intera composizione. Liszt, con le sue idee in fatto di elaborazione tematica, aveva fatto più o meno lo stesso tra il 1840 e il 1860. Per reazione alle concezioni di Franck, si formarono forti centri d'opposizione, e la sua musica fece poca strada. Quando fu eseguito per la prima volta, nel 1880, il Quintetto per piano alla Société Nationale, Saint-Saëns, che era il pianista, lo detestò dalla prima all'ultima nota: uscì di scena furibondo, e non volle ricomparire per gli applausi. Lasciò addirittura il manoscritto sul piano, benché Franck glielo avesse dedicato e fu un allievo del compositore a recuperarlo. Dopo la prima esecuzione della Sinfonia in re minore, nel febbraio 1889, Gounod se ne uscì nella famosa dichiarazione: « È un'affermazione di incompetenza spinta fino al dogma ». Ambroise Thomas si domandò perché l'autore l'avesse chiamata Sinfonia in re minore, visto che era passato per tante tonalità in così breve tempo. Peraltro ci furono importanti musicisti - Chabrier, Théodore Dubois, Ernest Guiraud e perfino Massenet - che si schierarono dalla parte di Franck.

Intorno al mite, sinceramente umile e modesto Franck ci fu eterna tempesta. In vita sua, tuttavia, le sue composizioni furono pochissimo eseguite. Nel 1873 fece fiasco l'oratorio *Rédemption*; la sua principale opera corale, *Les Béatitudes* (1869-79) fu eseguita solo una volta, in vita sua, e quell'unica volta nel suo appartamento; l'oratorio *Rébecca* (1881), resta sconosciuto al gran pubblico ancora oggi; e alla prima esecuzione la Sinfonia in re minore naufragò miseramente. I critici trovavano « incomprensibile » la scrittura di Franck. Quando morì l'8 novembre 1890, era capo riconosciuto di una nuova scuola francese, eppure pochissimi riconoscevano alla sua musica probabilità di sopravvivenza.

E invece da morto Franck conobbe una popolarità enorme, che non sarebbe scemata fino al 1930. Certe sue cose si continuano a eseguire regolarmente ancora oggi: la Sinfonia, le Variazioni sinfoniche per piano e orchestra (1885), *Les Éolides* (1876), e, probabilmente più famosa di tutte le altre composizioni, la Sonata in la maggiore per violino (1886). Non molto tempo fa avremmo incluso nell'elenco anche il Preludio, corale e fuga per piano (1884) e, sia pure in minor misura, il Preludio, aria e finale (1887): ma pare che adesso stiano uscendo dal repertorio regolare. Gli organisti però continuano a suonare i Corali e altre opere, particolarmente la Grande pièce symphonique.

La musica di Franck è nobile e sincera, ma può infastidire un certo che di zuccheroso che la distingue. Questo, e una religiosità che non è esente da una certa compunzione. La musica così può risultare troppo pesante e le modulazioni troppo ovvie. Si può anche dimostrare che la sua costruzione è debole. Lavorando nelle forme classiche, capitò spesso a Franck di andare avanti alla brava, come improvvisando all'organo. In effetti, anni e anni di improvvisazione condizionarono fortemente certi elementi formali della sua musica. La tecnica può così risultare approssimativa. C'è anche un elemento di misticismo che ad alcuni spiace. Il misticismo non è più di moda in un'epoca obiettiva, dominata dalla scienza.

Franck ebbe uno stile estremamente sensuale. Il *Pater seraphicus*, come lo chiamavano, sapeva anche evocare riti notevolmente complicati. Alcune parti dei poemi sinfonici, *Les Éolides* e *Les Djinns* (1884), hanno un colore e una lucentezza che anticipano certi effetti orchestrali di Debussy. Il grosso Quartetto in re (1889) e il Quintetto per piano (1879) sono entrambi ambiziosi, e sono risultati entrambi d'ampio respiro, belli nella struttura e di fascino singolare. Non si sbaglierebbe a definirli capolavori. La musica di Franck è amata soprattutto da coloro che rispondono agli elementi sensuali della pura sonorità. Solo chi sente fisicamente il suono si può ritrovare in pieno nella musica di César Franck. Per altri essa è così ricca e dolciastra che può addirittura dare la nausea.

Dei discepoli di Franck, il dotato Guillaume Lekeu (1870-1894) e Alexis de Castillon (1838-1873), morirono prima di arrivare alla maturità. Gli studiosi di musica francese affermano che la musica di Castillon è degna di essere ascoltata ancora oggi, specialmente le composizioni da camera. Henri Duparc (1848-1933) fu un caso molto particolare. Franck lo considerava il suo discepolo migliore, ma nel 1885 Duparc ebbe gravi disturbi psichici e non scrisse mai più una nota, pur vivendo ancora una cinquantina d'anni. Aveva scritto un poema sinfonico, *Lénore*, nel 1875: oggi non lo si esegue più, e la fama di Duparc è affidata esclusivamente a tredici liriche (ce ne sono altre tre, ma meno importanti) che non ebbero uguali in Francia, e, si può dire, in Europa. Solo Hugo Wolf ne scrisse di altrettanto intense, piene di verità psicologica, ricche di sonorità e di perfezione formale.

I due più famosi discepoli di Franck furono Chausson e d'Indy. Chausson fu miglior compositore, mentre d'Indy fu quello che ebbe maggior peso. Chi ama la musica di Franck ama anche quella di Chausson, perché entrambe appartengono allo stesso filone, opulento e sensuale. Chausson nacque a Parigi il 20 gennaio 1855, figlio vezzeggiatissimo di un ricco imprenditore edile. Ebbe un precettore privato e poi studiò legge. Si laureò nel 1877 ma non esercitò mai. Tutto lo portava alle arti. « Sin da bambino ho sempre pensato che avrei scritto musica. Tutti me lo sconsigliarono. Allora tentai la pittura e la letteratura. Tutti mi consigliarono diversamente. » Solo nel 1879, dopo aver conosciuto la musica di Wagner, decise di diventare compositore. A ventiquattro anni suonati cominciò a frequentare le lezioni di Massenet e di Franck, dopodiché rinunciò a Massenet. Nel 1883 lasciò Franck e cominciò a comporre. Comprò una casa al numero 22 del boulevard des Courcelles e ne fece un vero centro artistico, un salotto brillante come quello tenuto dalla principessa Belgioioso cinquant'anni prima. Ne erano ospiti assidui pittori, musicisti, scrittori e intellettuali, e Chausson era amico di tutti quelli che contavano. (Al funerale erano presenti, tra gli altri, personaggi come Degas, Rodin, Redon e Louijs.) Inoltre adottò, più o meno, il giovane Debussy, e i due furono legati da intima amicizia. Chausson catechizzava Debussy, che non solo lo stava a sentire ma lo sollecitava a istruirlo. « Siete per me una specie di fratello maggiore in cui si ha fiducia assoluta e dal quale si accetta anche una sgridata ogni tanto » gli scriveva. Il generoso Chausson era amico anche di molti altri musicisti, tra cui Isaac Albeniz; anzi si prese cura di lui e di tutta la famiglia, quando lo spagnolo subì gravi perdite finanziarie. Poi Albeniz lo ricambiò pagando, senza che lui lo sapesse, Breitkopf e Härtel perché pubblicassero il *Poème* in Germania. Non avendo problemi finanziari, Chausson poteva lavorare dove e quando voleva. Scriveva lentamente ed era capace di torturarsi per giorni e giorni su una misura. L'elenco delle sue

composizioni non è molto lungo, e quelle importanti si contano sulle dita di una mano: sono la Sinfonia in si bemolle (1891), il Concerto per piano, il Quartetto per violino e archi (1892), il Poème de l'amour et de la mer (1893), il Poème per violino e orchestra (1896) e il Quartetto per piano (1898). La sua cosa più ambiziosa, l'opera Le Roi Arthus, fu composta tra il 1886 e il 1895; c'è chi la definisce wagneriana. Chausson aveva grandi progetti quando fu improvvisamente stroncato da un banale incidente di bicicletta, il 10 giugno 1899. Perse il controllo del veicolo, andò a sbattere contro un muro e morì.

Chausson, che subì fortemente l'influenza di Franck, compose una musica ridondante, sovrabbondantemente cromatica, in cui l'azione fisiologica del puro suono costituisce un elemento importante. C'è nella storia della musica, Tristan compreso, qualcosa che abbia la sensualità quasi tattile del Poème? È così ricco e vellutato che non è decisamente musica per puritani. C'è addirittura chi se ne sente offeso. Questa composizione e la Sinfonia in si bemolle sono sfacciatamente erotiche, per quanto può esserlo la musica. Chausson fece per la Sinfonia ciò che Massenet stava facendo per l'opera, benché con maggiore costanza. La Sinfonia in si bemolle è sottovalutata: ha forma più precisa e maggior disciplina della Sinfonia in re minore di Franck, le sue frasi sono più pregnanti, il contenuto melodico è di livello altrettanto elevato. È difficile definire il profumo della musica di Chausson. Ha il fascino, caratteristicamente francese, di un quadro di Pissarro: circoscritto, forse troppo dolce, eppure sensibile, pieno di significato e fortemente evocatore di un tempo e di un luogo storici ben precisi.

Tutti i discepoli di Franck venerarono il maestro, ma fu Vincent d'Indy (1851-1931) che se ne fece addirittura un culto. Nei suoi scritti arrivò a darne un falso ritratto, tanto ansioso fu di preservarne il mito. Ne era diventato allievo, come molti altri, in età già matura. Aveva molto talento - era stato fanciullo prodigio - ma era rimasto sostanzialmente dilettante fino a diciotto anni, quando aveva deciso di mettersi a studiare la musica sul serio. Decise il suo futuro, nel 1872, quando si iscrisse al corso di Franck. E la sua vita sarebbe stata una delle più attive della storia della musica francese. Tenace fino al fanatismo, d'Indy diventò il propagandista della « banda di Franck » e contribuì a diffonderne il messaggio quando fu chiamato a dirigere la Société Nationale de Musique nel 1890. Nel 1894 fondò la Schola Cantorum con Charles Bordes e Alexandre Guilmant. In origine la Schola Cantorum intendeva essere una società per l'esecuzione di musica sacra, ma ben presto diventò una scuola per lo studio e il recupero dell'antica musica sacra in generale, senza trascurare un certo lavoro di ricerca nel settore dei canti popolari. Molti importanti musicisti francesi fecero il tirocinio alla Schola Cantorum, e tra questi il più famoso fu Albert Roussel (1869-1937).

Oggi si eseguono poche cose della vasta produzione di d'Indy. L'unica composizione ancora in circolazione è la Symphonie Cénevole (1886) meglio nota col titolo di Symphonie sur un chant montagnard français. È un grazioso brano per piano e orchestra, brillantemente orchestrato, orecchiabile nel secondo movimento e con un uso molto raffinato degli elementi popolari. Assai più diretta delle opere di Franck e Chausson, molto meno tenacemente cromatica, la Cénevole è una delle cose più belle del post-romanticismo musicale francese. Quasi altrettanto bella è la Sinfonia in si bemolle (1909), che oggi viene eseguita di rado. I direttori francesi dell'altra generazione - tra cui Pierre Monteux - non mancavano di includere nei programmi la Sinfonia in si bemolle e le variazioni Istar del 1897 (Koussevitzky le amava moltissimo), ma la scuola attuale disprezza, si direbbe, la musica di d'Indy. Ed è un peccato, perché questo autore scrisse delle cose belle.

Altri due compositori francesi che godettero ai tempi loro di grande considerazione furono Édouard Lalo (1823-1892) e Paul Dukas (1865-1935). Lalo sopravvive per la Symphonie espagnole (1878) per violino e orchestra; e l'opera Le Roi d'Ys (1888) viene data, ancora oggi, a Parigi. È assai più in anticipo sui suoi tempi di quelle di Massenet e Gounod; altrettanto si dica di Ariadne et Barbe-Bleue (1907) di Dukas, amalgama affascinante di Wagner e Debussy. Disgraziatamente

Dukas è conosciuto soprattutto per un pezzo commerciale, *L'apprendista stregone* (1897), mentre la bella *Sinfonia in do maggiore* (1896), la monumentale *Sonata per piano in mi bemolle minore* (1901) e il *Poème dansé La Péri* (1910), un tempo molto popolare, sono oggi quasi completamente dimenticati.

Un compositore che fu l'antitesi di Franck e il più grande, in Francia, tra Berlioz e Debussy fu Gabriel Fauré, e questo benché si esprimesse soprattutto in forme piccole. Va annoverato tra i più grandi autori di liriche, e si dedicò anche alla musica pianistica e da camera. Non scrisse sinfonie o concerti e la sua unica opera, *Pénélope* (1913) non fu mai rappresentata: si tende perciò ad attribuirgli scarsa importanza. Ma liquidarlo, come si tende a fare fuori di Francia, come autore kitsch significa liquidare un musicista dei più agili, eleganti e raffinati.

Fauré fu in continua evoluzione. Esordì come autore di affascinanti canzoni nello stile di Gounod e di squisiti brani per piano alla Chopin e alla Schumann. Invecchiando, sopravvennero una approfondita introspezione e una tavolozza armonica non comune. Nella sua musica si insinuò una vena che si potrebbe definire di austero misticismo: l'opposto del misticismo voluttuoso di Franck. E certe sue cose degli ultimi tempi, irregolari e indecifrabili, sono veri puzzle. Ma più si studiano certe cose come il *Notturmo n. 13* (1922) o la *Sonata per violino in mi minore* (1917) o il ciclo di *La Chanson d'Eve* (1907-10), più si prova per Fauré un rispetto che diventa a poco a poco ammirazione e amore. La scrittura è estremamente puntigliosa, la trama è molto più trasparente che nelle prime opere, le armonie sono quanto mai disadorne. Avvicinandosi alla fine della sua lunga vita, Fauré si sforzò di raggiungere un nuovo tipo di espressione.

Mai ci fu compositore meno tedesco di lui. Tra tutti i suoi colleghi francesi di allora, fu quello che meglio riuscì a ignorare la sirena di Bayreuth. Perciò gli amatori orientati piuttosto verso i classici tedeschi e la possente sonorità del post-romanticismo tedesco non lo amano molto. Giudicano la sua musica alla luce di certi principi e di certi riferimenti, come la struttura ortodossa e gli sviluppi, e la condannano perché non è più « profonda »: in sostanza, cioè, perché non fu ciò che tentò in ogni modo di non essere. È come condannare Robert Herrick perché non è John Donne, e gli ammiratori di Fauré ne sono irritati. Norman Suckling, autore di una fondamentale biografia di Fauré, dice: « La sua musica è così trasparente che chi ama la musica turgida non può non accusarlo di scarsa profondità. L'accusa sale più prontamente alle labbra di alcuni che in altri contesti sono desiderosi di perpetuare la leggenda della frivolezza francese e che non dubitano perciò che un filosofo tipicamente francese come Voltaire fosse più vacuo, mettiamo, di un Fichte, avendo scritto in modo molto più chiaro ... ».

Fauré nacque a Paniers il 12 maggio 1845 e morì a Parigi il 4 novembre 1924. Siccome quando nacque vivevano ancora Mendelssohn, Chopin e Schumann, si può dire che la sua vita abbracciò il primo romanticismo, il teatro musicale wagneriano, il post-romanticismo di Brahms e Mahler, il neoclassicismo di Stravinskij, l'atonalismo e la dodecafonia di Schönberg e perfino Aaron Copland, che Fauré avrebbe potuto benissimo sentire quando il giovane studiava con Nadia Boulanger (a sua volta allieva di Fauré). Fauré intanto andava avanti per la sua strada: quando erano in auge il teatro musicale, i fragorosi poemi sinfonici straussiani e i balletti di Stravinskij, scrisse musica intimista: quartetti, quintetti, canzoni, pezzi per piano con titoli non descrittivi come *Impromptu*, *Barcarolle*, *Nocturne*, *Prélude*.

Fu uno dei pochi compositori francesi che non studiarono al Conservatorio. Preferì andare all'École Niedermeyer. Tra gli altri, ebbe come insegnante anche Saint-Saëns; e in seguito disse che gli doveva tutto. Allora, cioè intorno al 1855, Saint-Saëns era tra i progressisti, e fece conoscere ai suoi allievi Wagner e Liszt, oltre a Bach e Mozart. Aiutò Fauré con le parole e con i fatti, gli trovò del lavoro e degli editori.

Probabilmente Fauré ebbe al Niedermeyer un'educazione musicale migliore di quella che gli sarebbe stata impartita al Conservatorio, che era soprattutto una fabbrica per la produzione di

virtuosi e di compositori alla moda. Grazie a Saint-Saëns, conobbe tutto il mondo musicale. Non bisogna dimenticare che Saint-Saëns, probabilmente il più favoloso cervello musicale d'Europa, non fu soltanto un musicista capace di suonare qualsiasi pezzo a prima vista. Fu musicologo molto prima che questo termine entrasse nell'uso. Seppe di musica antica molto più di ogni altro concertista dei primi dieci anni della seconda metà del secolo, e fu anche un purista che esigeva che la musica antica venisse suonata com'era stata Scritta, senza interpolazioni cromatiche. Al Conservatorio non si aveva idea di questo tipo di cultura musicale. Fauré avrebbe scritto in seguito: « Nel 1853 i capolavori di J. S. Bach, che costituivano il nostro pane quotidiano [all'istituto Niedermeyer] non erano ancora entrati nella classe di organo del Conservatorio; e nelle classi di piano dello stesso istituto gli allievi sudavano ancora sui concerti di Herz, mentre Adolphe Adam si degnava di irradiare la sua luce sulla sua classe di composizione ».

Fauré lasciò l'École Niedermeyer a vent'anni, avendo riportato il primo premio in piano, organo, armonia e composizione. Aveva già scritto molte melodie e pezzi per piano. Dal 1866 al 1870 fu organista di chiesa in Bretagna. Poi tornò a Parigi per diventare organista di Saint-Honoré. Fece la guerra franco-prussiana, tornò al Niedermeyer come professore di composizione, diventò maestro del coro e poi organista alla Madeleine e infine, nel 1896, entrò al Conservatorio come insegnante di composizione. Già prima di allora era stato proposto per quell'incarico, ma avrebbe dovuto passare sul cadavere del direttore Ambroise Thomas, che lo considerava un pericoloso rivoluzionario. « Se nominate lui, mi dimetto. » Quando, finalmente, Thomas se ne andò, nel 1896, Massenet, che insegnava composizione, manovrò in tutti i modi possibili e immaginabili per ottenere la direzione. Ma la voleva a vita. Il ministero dell'educazione pubblica, tuttavia, decise che in futuro non ci sarebbero più stati direttori a vita del Conservatorio. L'incarico fu affidato a Théodore Dubois; Massenet si dimise per protesta e Fauré fu nominato al suo posto. Ebbe allievi illustri come Charles Koechlin, Florent Schmitt, Louis Aubert, Raoul Laparra, Jean Roger-Ducasse e Maurice Ravel. Diventò direttore del Conservatorio nel 1905 e tale rimase fino al 1920.

Guidò l'istituto con mano ben salda. Il piccolo Fauré, così mite e dall'aria così ingenua, si dimostrò eccellente amministratore e uomo di salde opinioni. Come capo del Conservatorio introdusse alcune riforme e dovette affrontare anche una rivolta. Gli insegnanti conservatori non capivano perché non si potesse continuare come ai tempi di Cherubini. Fauré, imperturbabile, sostituì i dissenzienti uno per uno. Le dimissioni furono tante che si cominciò a dire di Fauré che aveva « bisogno della sua carretta quotidiana di vittime, come Robespierre ». Théodore Dubois, che Fauré sostituì a capo del Conservatorio, fu tra i dimissionari. Dubois, benché mediocre compositore, era rimasto a far parte del consiglio d'amministrazione coree professor emeritus. Si dimise perché « M. Fauré stava trasformando il Conservatorio in un tempio della musica del futuro ». Fauré lo sostituì con due musicisti che sapevano il fatto loro, d'Indy e Debussy.

A sessantaquattro anni Fauré ricevette uno dei più alti riconoscimenti della Francia: un seggio all'Institut. Fu nello stesso periodo che partecipò all'organizzazione della Société Musicale Indépendante (S.M.I.) istituita in opposizione alla Société Musicale Nationale, dominata dal binomio Franck-d'Indy. Poi venne la tragedia. Cominciò la sordità, complicata da una deformazione dell'intonazione. Le alte frequenze gli risultavano bemolli, quelle basse diesis. Era un'afflizione angosciosa. Eppure continuò a comporre, e a questo periodo appartengono alcune delle sue cose migliori. La malattia diventò di dominio pubblico e nel 1920 fu invitato a dimettersi dal Conservatorio. Continuò a comporre fin quasi al giorno della morte, finendo il quartetto per archi (l'unico composto da lui) nel 1924. Sul letto di morte si chiedeva se avesse scritto qualcosa di valido. « Che cosa vivrà della mia musica? » Ma poi: « Del resto, poco importa ». Charles Koechlin, in una piccola monografia su Fauré, dice che furono queste le sue ultime parole.

Uno dei musicisti che più influirono su Fauré fu Chopin. Con Chopin, Fauré ebbe in comune una delicata sensibilità applicata a ogni nota, e la sua musica ispira lo stesso senso di inevitabilità

melodica, di raffinatezza, buon gusto, giudizio sicuro e tecnica impeccabile. Non c'è posto per gli eroismi. Ebbe un notevole senso degli usi più delicati del colore timbrico; e in questo Debussy imparò molte cose da lui. Eppure la musica di Fauré è sostanzialmente virile, mentre Debussy tende al femminile, o almeno all'ermafrodito. Entrambi furono maestri nelle liriche ma operarono in direzioni diverse. Quelle di Debussy subirono l'influenza sia delle concezioni del linguaggio di Musorgskij sia dei primi compositori francesi. Cercò di ricreare le strutture naturali del linguaggio e le sue linee vocali sono spesso declamatorie. Fauré lavorò molto di più nell'ambito delle tradizioni della lirica europea, e le sue linee vocali sono canore piuttosto che tentativi di riprodurre le strutture del linguaggio parlato. Sin dalla prima, *Le papillon et la fleur*, fu evidente che Fauré aveva un genio particolare per musicare le parole. Quanti compositori - anche Schubert, Duparc e Wolf - possono vantare una lirica dell'assorta bellezza di *Dans les ruines d'une abbaye* o l'intensità e l'esuberanza di un ciclo come *La bonne chanson*? Compose un centinaio di liriche, concludendo nel 1922 con un capolavoro, *L'horizon chimérique*.

La musica per piano è lirica, elegante e di difficile esecuzione. Non ci sono virtuosismi abbaglianti (come in Chopin, l'ornamentazione è funzionale), ma l'estensione della scrittura, la complessità lineare e l'ampia gamma della tastiera non la rendono accessibile al dilettante. Fauré mandò la *Ballata per piano e orchestra* a Liszt, e Liszt - Franz Liszt, che sapeva leggere tutto a prima vista e che era così aperto alla musica nuova - gli restituì lo spartito con un breve biglietto in cui gli spiegava che era un brano troppo difficile. La musica pianistica di Fauré seguì la sua evoluzione artistica generale. Invecchiando, rese la sua scrittura più austera, più lontana dallo spontaneo lirismo della giovinezza e della maturità. C'è chi giudica le ultime composizioni troppo intellettuali, troppo spoglie per « funzionare » nella sala da concerto. Ed è vero che la parte di Fauré che predomina nel repertorio è data dalle opere che vengono prima di quelle più problematiche: la *Sonata per violino in la maggiore* del 1876 (opera entusiasmante, molto più fine di quella composta nella stessa chiave da Franck, e scritta con dieci anni di anticipo); il bel *Requiem*, così semplice (1887); il *Quartetto per piano in do minore* (1879); la *Suite Dolly* per due pianoforti (1896); le liriche; e un gruppetto di notturni, barcarole e improvvisi. Una volta ogni tanto si sente la *Ballata* (1881), quella rifiutata da Liszt. È brano di struttura agevole, incantevolmente lirico, con un chiaro climax e una buona dose della delicata poesia di Fauré. Può darsi che sia stata orchestrata da lui, e può anche darsi di no. Fauré non nascose mai la sua antipatia per il lavoro d'orchestrazione, e incaricò spesso i discepoli di provvedervi. Per esempio, fu Charles Koechlin a orchestrare la popolare *Suite Pelléas et Mélisande*.

Si può peccare di eccessiva sensibilità? Fauré è un maestro la cui musica, così delicata, manca dei grandi gesti e dei caratteri esaltanti capaci di assicurare popolarità tra le masse. Per definire la sua musica si è spesso usato l'aggettivo « ellenica ». Si parla anche di « civile sensibilità ». La musica di Fauré contiene l'essenza di tutto ciò che è francese: l'eleganza formale, la grazia, lo spirito, la logica, l'individualità, l'urbanità. È musica che ha un suo piccolo ma fanatico seguito di ammiratori; e coloro che amano la musica di Fauré l'amano come un dono particolare e carissimo di un compositore tra i più gentili e sottili.

Harold C. Schonberg (da *I GRANDI MUSICISTI*, traduzione di Vittorio Di Giuro, ed. Mondadori, 1972)