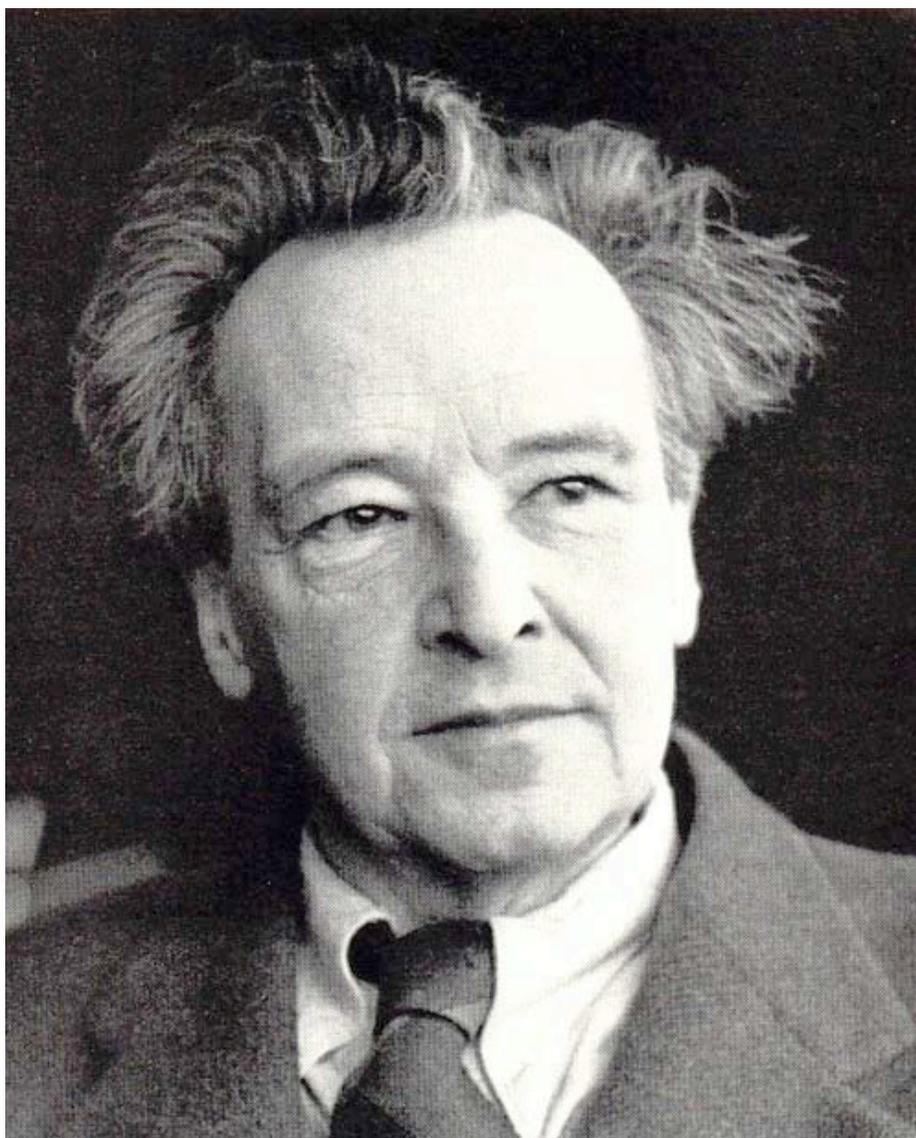


HONEGGER ARTHUR

**Compositore svizzero
(Le Havre 10 III 1892 - Parigi 27 XI 1955)**



Di padre zurighese trasferitosi a Le Havre, fin da ragazzo mostrò un'eccezionale interesse per la poesia e per la musica, frequentando il teatro d'opera e i concerti.

Venne iniziato agli studi musicali dalla madre, buona pianista, che gli fece conoscere le sonate di Beethoven e solo più tardi, a 13 anni (1905), fu affidato ad un organista della chiesa di Saint-Michel, R. Ch. Martin,

per lo studio dell'armonia, e a Sautreuil per il violino.

In questo periodo scrisse anche un oratorio, *Le Calvaire*, e abbozzò un'opera tratta da *Esmeralda* di Victor Hugo. Dal 1909 al 1911 frequentò il conservatorio di Zurigo sotto la guida di F. Hegar, che lo iniziò allo studio dei grandi sinfonisti tedeschi, in particolare di Brahms, di M. Reger e di R. Strauss, studio che si rivelò decisivo per i futuri orientamenti di Honegger.

Ritornato a Le Havre, s'iscrisse al conservatorio di Parigi, dove si recava ogni settimana, dal 1911 al 1913, per frequentarvi le classi di contrappunto (A. Gedalge), composizione (C. Widor), violino (L. Capet) e direzione d'orchestra (d'Indy).

A Parigi, dove si stabilì nel 1913, si legò di fraterna amicizia con D. Milhaud, e frequentò con lui Ch. Koechlin.

Nel 1914-1916 venne chiamato alle armi in Svizzera; congedato, ritornò a Parigi dove entrò in rapporto con i movimenti d'avanguardia.

Le prime composizioni nacquero sotto l'influenza di Debussy e di Ravel (*Hommage à Ravel* per pianoforte, 1915; *Six poemems de Guillaume Apollinaire* per c. e pf., 1916-1917; *Prélude pour "Aglavaine et Selysette"* di Maeterlinck, per orchestra, 1917), ma contemporaneamente si impose anche quel preciso senso contrappuntistico dell'architettura sonora, che sarà determinante nella coscienza creativa del compositore, come appare evidente già dalla *Toccata e variazioni* per pianoforte (1916), eseguita per la prima volta in pubblico dalla pianista A. Vaurabourg (Tolosa 8 IX 1894), che Honegger sposò nel 1926 e dalla quale ebbe una figlia.

Con *Le chant de Nigamon* (1917) per orchestra, ispirato a *Le Souriquet* di G. Aimard e le musiche di scena per *Le dit des jeux du monde* (1917) di P. Meral, Honegger associò l'esperienza timbrica dell'impressionismo di Stravinski da un lato e di Schonberg dall'altro, ma in modo del tutto personale che lo impose all'attenzione della critica e del pubblico.

Negli anni del primo dopoguerra, ardente di polemiche e di rinnovamento, venne costituito a Parigi il famoso "gruppo dei Sei", cui Honegger aderì con Milhaud, Poulenc, G. Auric, L. Durey e G. Tailleferre.

Ma Honegger ben presto se ne staccò per rivolgersi a contenuti più rispondenti alla propria natura irrequieta: la sua esperienza è rivolta ad un'ambientazione più vasta di cultura, all'ideale di un umanesimo musicale europeo che, accettando le crisi di una civiltà giunta al limite di saturazione dei linguaggi, tenta di rinnovarne il contenuto storico,

riproponendone i temi più validi.

Con la *Sonata* per violoncello e pianoforte e con la Sinfonia mimata *Horace victorieux*, del 1920, non esitò ad affondare le radici nella tormentata esperienza postromantica.

PITTURA RAFFIGURANTE HONEGGER



Così con la *Pastorale d'été* per orchestra da camera (1920), ispirata ad un verso di Rimbaud, con *Chant de joie* (1923) e soprattutto con *Pacific 231* per orchestra (1923), costruito in forma di corale variato, che diede a Honegger la celebrità, il compositore oltreché affermarsi come "architetto" musicale, avvertì la necessità di temprare il proprio mondo sonoro in una più vasta esperienza interiore.

La sua produzione si poté da allora distinguere in due aspetti fondamentali: il teatro e la musica sinfonica. Già *Le roi David* (1921), salmo drammatico di R. Morax, rivela un eccezionale senso del teatro ed un potere di trasfigurazione lirica, trascendente qualsiasi compromesso formale, mirando solo all' "espressività"; i "ricorsi" ai maestri antichi non rimangono accenni esteriori, ma vengono risolti intimamente nella costruzione polifonica che si concentra soprattutto nella vocalità corale.

Nel dramma biblico *Judith* (1926) la personalità di Honegger si affermò con maggior vigore: una forza barbarica alimentata da ritmi e da urtanti linee contrappuntistiche scuote la partitura da cima a fondo. Con *Antigone* (1922, rielaborata nel 1927) sembrò di nuovo accettare l'intellettualistica obiettività di Cocteau, che gli offriva la versione sofoclea del dramma, "tentando di fotografare la Grecia in aeroplano", ed il risultato fu una serrata e spesso densa costruzione sinfonica a contrasto con una scrittura vocale, che vuole rinnovare la prosodia lirica attraverso un canto sillabico atto all'intelligibilità del testo, senza tuttavia rinunciare alla melodia, spesso intesa in senso apertamente romantico.

Il risultato più importante raggiunto da Honegger nel teatro musicale è costituito da *Jeanne d'Arc au bucher*, composta nel 1935 su testo di P. Claudel e per l'interpretazione di I. Rubinstein, opera che segna il punto d'arrivo della sua esperienza letterario-musicale e che vuole essere l'impostazione di un teatro basato sul rapporto "contrappuntistico" tra parola, suono ed azione scenica, dove forma-oratorio e dramma musicale si fondono in una nuova unità.

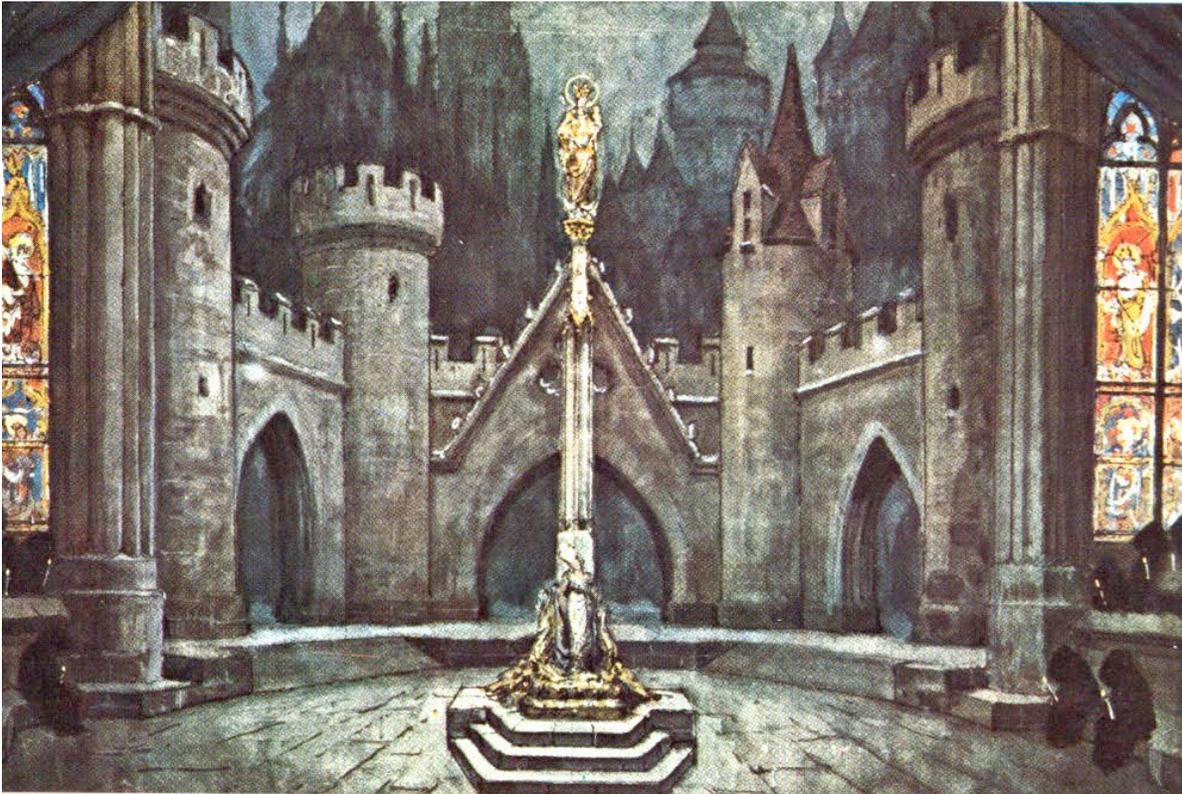
Nel dicembre 1928 si recò negli Stati Uniti; ritornato a Parigi nell'aprile dell'anno successivo, compose *Amphion*, "melodramma" di P. Valéry, per recitante, baritono, 4 voci femminili, coro ed orchestra. Anfione, "simbolo tragico dell'uomo creatore", ispirò a Honegger una delle sue partiture più suggestive.

Ma fu nella produzione sinfonica che Honegger trovò la forma più rispondente alla sua personalità artistica: il suo mondo armonico e strumentale appare aperto agli aspetti più vari del "mestiere" musicale

del passato, da Bach a Beethoven, da Schumann a Mahler.

Le cinque Sinfonie, scritte tra il 1930 ed il 1950, rappresentano la parte più significativa della sua produzione strumentale, insieme ad altre composizioni orchestrali di particolare rilievo (*Concertino* per pianoforte ed orchestra, 1925; *Concerto* per violoncello ed orchestra, 1929; *Rugby* per orchestra, 1928, che, sull'esempio di *Pacific 231*, propone questa volta una partitura di Rugby in forma di rondò variato; *Monopartitura* per orchestra e *Suite archaïque*, entrambe del 1951) e da camera (segnatamente il 2° e 3° quartetto, 1936 e 1937).

BOZZETTO PER L'OPERA "GIOVANNA D'ARCO"



La *Sinfonia n. 1* (1930) è caratterizzata da un solo tema per ciascuno dei tre tempi: attorno a questo tema si sviluppano altri elementi melodici che nascono dal contrappunto; il tema dominante si rivela tuttavia come la fusione stretta dei due caratteristici temi della forma bitematica beethoveniana che comporta un elemento "maschile" ed uno "femminile", come appare evidente nel primo tempo (allegro marcato).

La *Sinfonia n. 2* per archi e tromba fu composta solo dieci anni più tardi, agli inizi della seconda guerra mondiale (1941): formata di tre tempi, porta il contrappunto ad una crescente tensione espressiva, utilizzando mirabilmente anche le risorse timbriche degli archi; il secondo tempo (adagio mesto) spinge l'emozione lirica ad un livello intensivo analogo a quello raggiunto da Berg nella *Lyrische Suite* o da Bartók in taluni adagi dei suoi quartetti; nell'ultimo tempo la tensione si distende nel finale, dove i primi violini e la tromba, sostenuti dagli archi, costituiscono un purissimo canto corale.

"Come lavoro? Posso definire il mio metodo?..... La composizione musicale è la più misteriosa di tutte le arti..... Il musicista, quando concepisce una Sinfonia, nel momento in cui la compone, è solo nelle tenebre".

La *Sinfonia n. 3* (1946), detta "Liturgica", sembra riflettere questo "stato d'animo", confessato più tardi da Honegger: densa di visioni spettrali e dolorose, nata dalla necessità di rivendicare all'arte quel contenuto soggettivo che era stato alienato dal formalismo della prima avanguardia parigina ma riaffermato da Schonberg attraverso l'eredità di Mahler, al quale Honegger sembra spiritualmente riallacciarsi.

Questa Sinfonia "Liturgica" è una specie di requiem sinfonico in tre tempi. Il primo è un *Dies irae*, costruito attraverso una strumentazione drammatica ed accesa, in cui l'evoluzione apocalittica si organizza in un'architettura massiccia.

Al blocco sonoro del *Dies irae* s'allaccia, di contro, l'adagio per archi ed ottoni del *De profundis*: il fondo romantico della melodia honeggeriana risuona ora liberato ed aperto. Un netto ritmo di ottoni, in forma di marcia, dà l'avvio all'andante (*Dona nobis pacem*); subentra l'adagio che porta ad una conclusione liricamente luminosa.

La *Sinfonia n. 4* fu richiesta a Honegger da P. Sacher: essa è un omaggio alla terra natia (porta il sottotitolo "Deliciae basiliensis") ed è costruita su temi popolari svizzeri.

"Il primo tempo, scritto nel giugno 1946, esprime precisamente uno stato d'animo. In mezzo alle odiose e stupide condizioni di esistenza che ci sono imposte, questo brano traduce la speranza che suscita la prospettiva di sfuggire, per un momento, a tale atmosfera durante un'estate, in Svizzera, circondato da amici affettuosi per i quali l'arte musicale è ancora un avvenimento importante. "Questa atmosfera suscitò in me il desiderio della creazione.....".

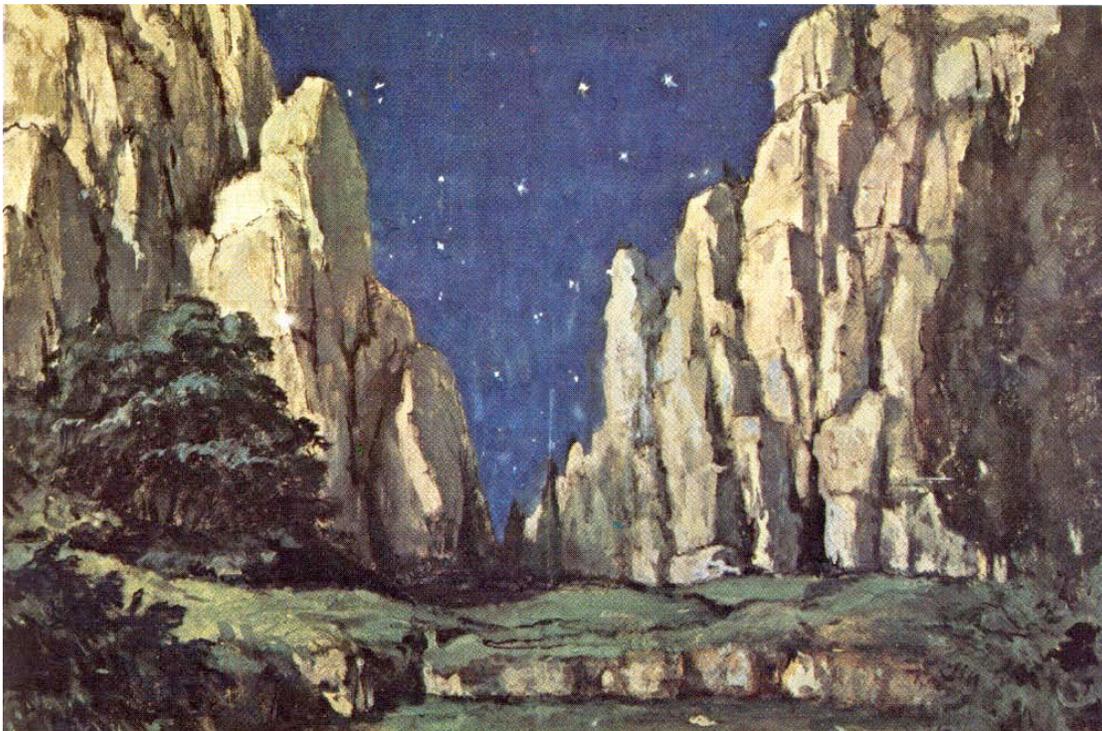
Nel 1948, di ritorno dall'America, dove era stato invitato a dirigere sue composizioni, cadde gravemente ammalato e nel 1950, afflitto dal male che doveva lentamente distruggerlo, scrisse la sua *Sinfonia n. 5*, detta "Di tre Re", perché ognuno dei tre tempi che la compongono termina con questa nota musicale.

Essa rappresenta la sintesi estrema dell'esperienza umana e musicale di Honegger; ed anch'essa sembra trovare in Mahler una profonda analogia spirituale, per il suo carattere intensamente espressivo e delirante: i temi nascono e s'impongono in un tragico conflitto attraverso un'armonia politonale che non trova via d'uscita.

Nel finale un tema d'impronta gregoriana apre, per un istante, un'oasi di pace dando luogo ad un corale, ma viene tosto infranto; ancora il discorso sinfonico si arresta sulla nota Re quasi a significare l'inesorabile circolo chiuso di un discorso che non può concludersi.

Il 27 XI 1955 Honegger spirò nella sua casa di Parigi in Boulevard de Clichy; venne cremato secondo la sua volontà e le ceneri deposte nel cimitero Saint-Vincent di Montmartre.

BOZZETTO PER L'OPERA "AMPHION"



“Il genio di Honegger si sentiva attratto da una musica vicina alla perfezione artigianale delle cattedrali e delle fabbriche. Nelle sue Opere in mondo delle macchine si alterna a quello degli altari, dei contrafforti e delle vetrate di chiesa”

(Jean Cocteau)

JUDITH

di Arthur Honegger (1892-1955)

libretto di René Morax, dal Libro di Giuditta

Dramma biblico in tre atti

Prima:

Montecarlo, Opéra, 13 febbraio 1926

Personaggi:

Judith (Ms); la serva piangente (S); Holopherne, condottiero assiro (Bar); Ozias, comandante della guarnigione ebraica (B); vergini e donne ebreo, sacerdoti e soldati assiri

Nel comporre quest'opera Honegger ritornò alla tematica religiosa ambientata sullo sfondo dell'Antico Testamento, già peraltro ampiamente sviluppata nel salmo drammatico - sempre su testo di Morax - *Le roi David* (1921). Fu lo stesso compositore a riferire all'allievo Delannoy le motivazioni che lo spinsero a invertire la rotta rispetto al precedente brano sinfonico *Pacific 231* : «Dopo le accelerazioni della macchina a vapore è giunto il momento di ristabilire quel clima di solenne sacralità del *Roi David*, che tanta fortuna mi ha portato. (...) A questo proposito, l'abilità letteraria di un poeta come Morax mi gioverà, per non parlare dell'amata voce di Claire Croiza. (...) Il tutto verrà ricondotto a una dimensione più intima e veritiera (...) perché talvolta bisogna fare a meno dei mondi che hanno le dimensioni di Picasso e di Stravinskij».

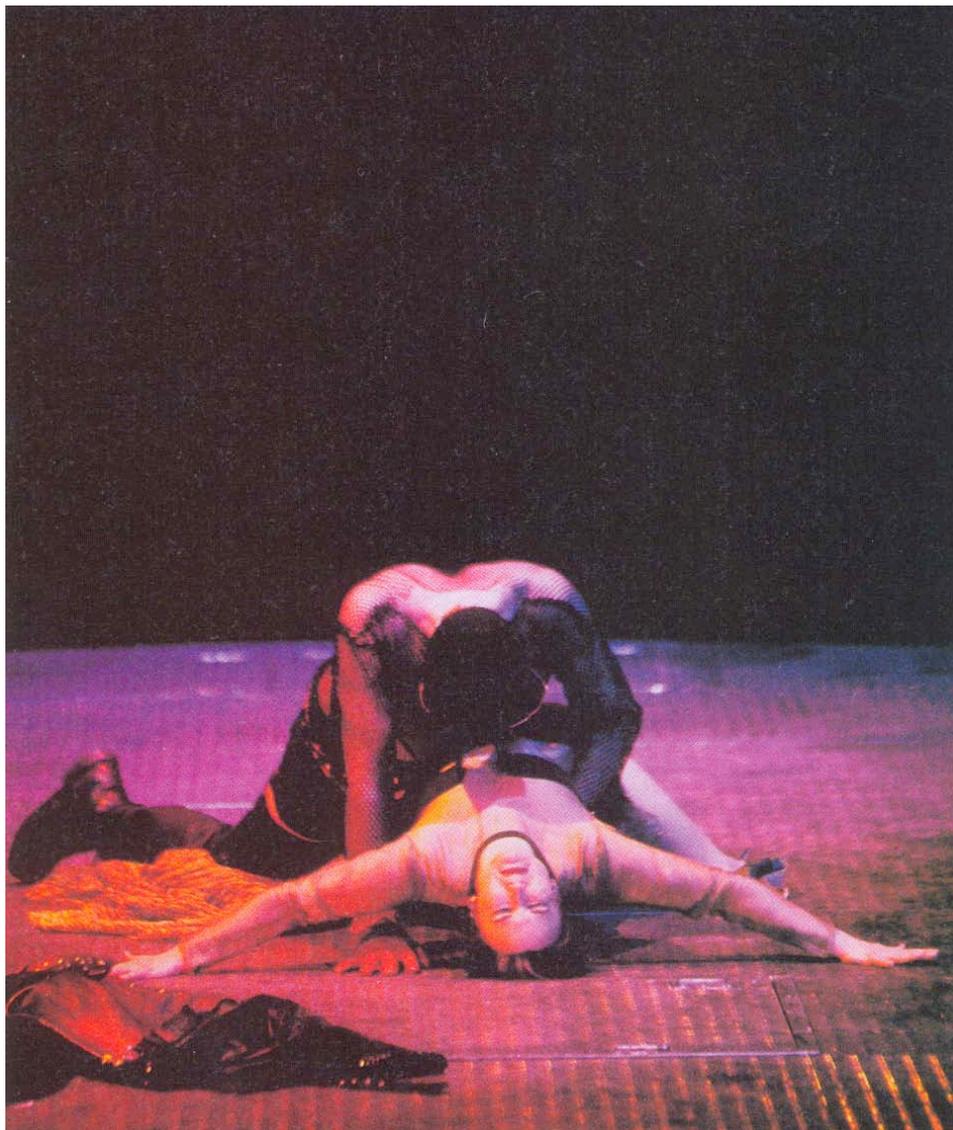
La trama

Atto primo

Betulia, IV secolo a.C

Il popolo ebraico, ormai allo stremo dopo lunghe battaglie, vede ineluttabile la capitolazione della città. Le donne pregano insieme a Judith, invocando l'intervento e la misericordia divina.

FOTO DI SCENA



Ozias annuncia che, se non arriveranno rinforzi, l'esercito sarà costretto alla resa. Judith e la sua ancella decidono di recarsi dal nemico assiro, sperando di convincerlo a togliere l'assedio; Judith prega il Signore perché la assista nell'ardua impresa.

Atto secondo

Durante la notte le due donne lasciano la città, timorose di aver osato più del lecito e assalite dal dubbio di esser state abbandonate da Dio. Nell'accampamento assiro, intanto, i sacerdoti e i soldati, certi della vittoria, invocano Istar e Mardouk davanti alle tende di Holopherne. Le due donne, giunte in prossimità di una fonte, vengono arrestate e condotte al cospetto di Holopherne: il condottiero, ebbro, resta sedotto dalla bellezza della giovane, ma respinge le sue suppliche affinché egli risparmi gli ebrei. Holopherne si addormenta, e Judith ne approfitta per decapitarlo. Insieme alla fedele schiava, si allontana indisturbata dall'accampamento.

Atto terzo

Di ritorno dall'impresa, Judith è accolta dal popolo giubilante, che ella esorta a muovere contro il nemico ormai in preda alla disperazione. Gli ebrei vincono e rientrano fra le mura della città, accolti dalle donne; il popolo intona un canto di ringraziamento al Dio d'Israele.

Rispetto a *Le roi David*, *Judith* è senza dubbio opera più matura, esibendo una struttura di maggiore organicità, che perfeziona la concezione di Honegger del genere 'opera-oratorio' (la versione originaria, come musica di scena, aveva avuto la sua 'prima' al Théâtre du Jorat di Mézières, in Svizzera, l'11 giugno 1925).

La palese staticità dei grandiosi cori assolve al compito di scandire l'azione, articolandola in una serie di numeri chiusi che distanziano gli eventi in un clima oggettivo, da *epos* storico; i momenti lirici restano perciò episodici, confinati al dialogo di Judith con la serva piangente ("Ils ont voulu rendre la ville") e al recitativo dell'impavida ebrea ("Je vois ses yeux qui me regardent").

Honegger fa largo impiego di armonie politonali, e ricorre in diverse occasioni a un recitativo ispirato alla tradizione oratoriale barocca; altrove si serve di un declamato sostenuto da ritmi incisivi e accordi

percussivi, sviluppato sullo sfondo di una rigorosa tecnica contrappuntistica; sfrutta inoltre effetti d'eco quasi organistici (coro "Pitié de nous, Seigneur"). Le sezioni corali di regola fanno da sfondo ai solisti, tranne che nella monumentale e conclusiva fuga ("Gloire au Dieu puissant"), e più in generale prefigurano, nella timbrica e nel ritmo, soluzioni che Stravinskij farà proprie di lì a poco nel suo *Oedipus Rex* .

FOTO DI SCENA



Opera biblica

Honegger si riallaccia allo spunto biblico di un evento in cui la creatura umana, agendo, supera i propri limiti ed attraverso di lei si manifestano forze divine: questo vale non solo per la protagonista, ma anche per il popolo.

Le parti del coro, di grande effetto, costituiscono il centro musicale dell'Opera: questo adattamento del mito di Giuditta merita pienamente la definizione di "Opera-oratorio".

ANTIGONE

di Arthur Honegger (1892-1955)

libretto di Jean Cocteau, da Sofocle

Tragédie musicale in tre atti

Prima:

Bruxelles, Théâtre Royal de la Monnaie, 28 dicembre 1927

Personaggi:

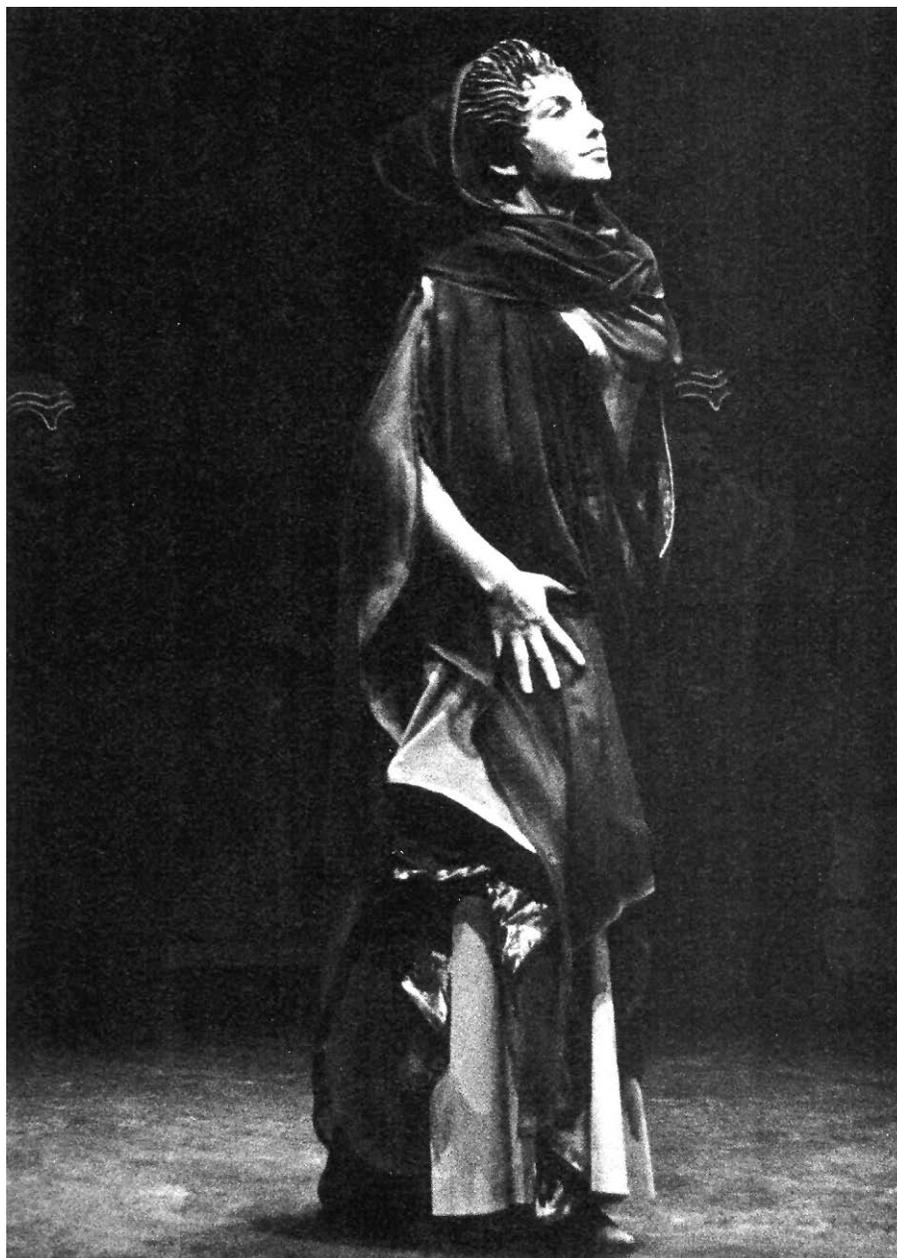
Antigone (A), Isméne (S), Euridice (Ms), Tiresias (B), Creon (Bar), la guardia (T), Hemon (Bar), il messaggero (B), quattro corifei (S, A, T, B);
coro

Nel 1925 Charles Dullin richiese con insistenza a Honegger delle musiche di scena per il dramma di Cocteau. Il compositore, che stava già lavorando a *Rugby* e al *Concertino per pianoforte e orchestra*, volle esaminare il libretto, e quindi lo commentò con Dullin affermando «al Cocteau tradotto in latino, volutamente raffinato di *Oedipus*, preferisco il Cocteau completamente crudo».

Honegger incontrò il vecchio amico, già nume tutelare del gruppo dei Sei insieme a Satie, proponendogli di collaborare alla stesura della prefazione, ma volle prima avere ulteriori ragguagli sul suo rapporto con la tragedia sofoclea. Cocteau rispose: «Ho creduto di trovare quello che cercavo nella Grecia di Sofocle [...] è stato come volare in aereo, a volo d'uccello, osservando bellezze che svaniscono»; aggiungendo «la

capacità d'attenzione diminuita rispetto al 440 a. C., quindi ho deciso di utilizzare un ritmo incalzante, caratteristico del cinema».

FOTO DI SCENA



La trama

Atto primo

Eteocle e Polinice, i due figli di Edipo, sono caduti entrambi sotto le mura di Tebe nel duello mortale che li ha divisi: il nuovo re della città, Creon, ha proibito le esequie di Polinice, il traditore venuto a distruggere la patria.

Davanti al palazzo di Edipo, Antigone invita inutilmente la sorella Isméne a ribellarsi con lei a questo decreto che offende la divinità: dovrà affrontare, da sola, il rischio di rendere i dovuti onori a Polinice. Ai vecchi del coro, dall'alto della sua sovranità Creon ribadisce il suo editto, sostenendone i validi motivi, allorché arriva una guardia e lo informa che uno sconosciuto ha cosperso di polvere il cadavere. La collera del re esplode, insieme a quella del corifeo, che intuisce una cospirazione attorno a sé. La guardia viene inviata alla ricerca del colpevole.

Atto secondo

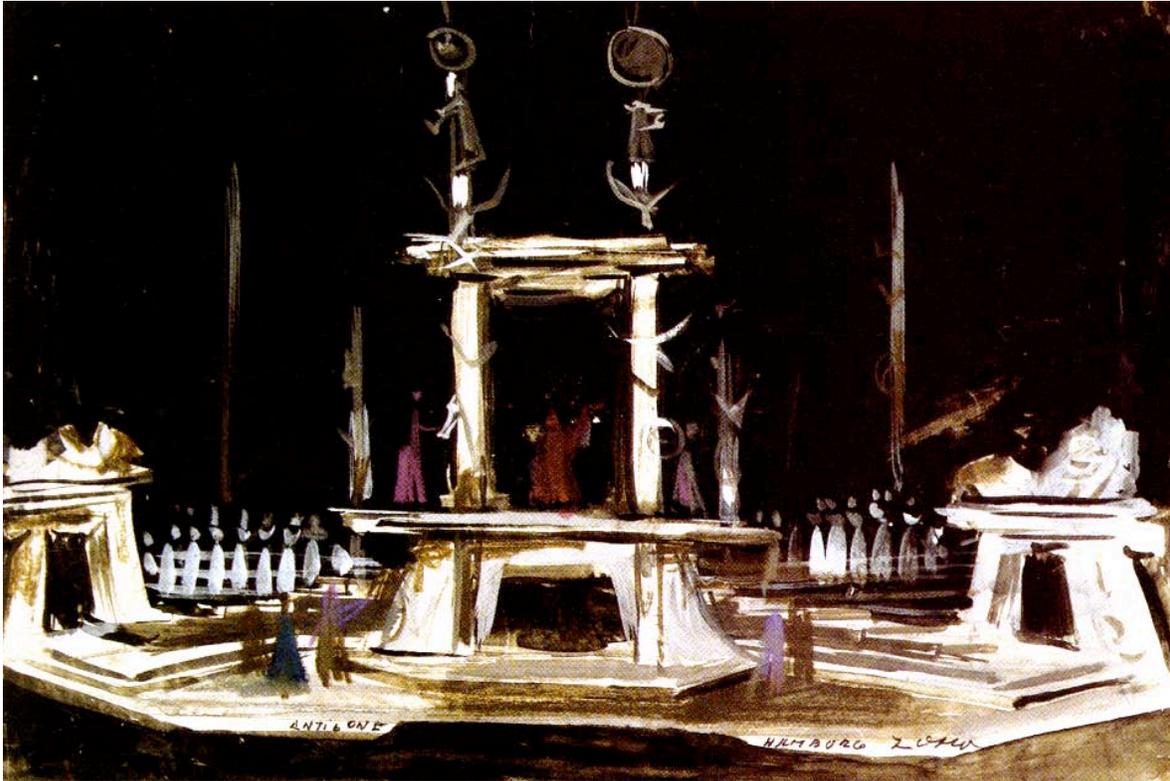
La guardia ritorna trascinando Antigone, che è stata scoperta mentre per la seconda volta gettava cenere sul corpo denudato di Polinice. Antigone ammette il proprio gesto e riconosce di sapere dell'editto di Creon; questi la condanna a morte. Hemon, figlio di Creon e innamorato di Antigone, riferisce al padre lo sconcerto suscitato in città dalla notizia della condanna e lo esorta alla clemenza. Creon non recede e anzi rivela l'intenzione di condannare Antigone a essere murata viva nel deserto.

Mentre Antigone viene avviata alla sua pena, Tiresias si reca dal re, affermando che gli dèi sono sdegnati per la mancata sepoltura di Polinice. Tiresias predice a Creon che pagherà cadavere con cadavere, e che si leveranno contro di lui le città contaminate dal sacrilegio. Atterrito, Creon autorizza allora le esequie e ordina di liberare Antigone. Ma il messaggero sopraggiunge annunciando che Antigone si è impiccata e che Hemon, dopo essersi ribellato al padre, ha rivolto la propria spada verso se stesso.

Atto terzo

Mentre Creon avanza con il cadavere del figlio tra le braccia, un secondo messaggero dà notizia del suicidio di Euridice. Annientato dal dolore, Creon invoca la morte e piange la propria rovina, al cospetto di un coro apertamente ostile.

FOTO DI SCENA



In *Antigone* il compositore affronta alcuni problemi fondamentali della drammaturgia e della vocalità: di estremo rilievo e aiuto, sotto questo profilo, si rivela il testo di Cocteau, che ripensa la tragedia sofoclea sintetizzandola in tre soli atti che si succedono senza soluzione di continuità, supportando le esigenze poetiche formulate da Honegger nella prefazione al dramma.

L'azione drammatica è caratterizzata da una scrittura sinfonica serrata, che esclude le ripetizioni di versi; la linea vocale si mantiene sempre nei registri centrali, così da evitare le note acute che potrebbero nuocere all'intelligibilità del testo. In questa rivisitazione del mito di Antigone, Honegger ha inteso sottolineare, anche nelle strutture musicali, il problematico rapporto dell'individuo con il potere; non a caso, nel

complesso ordito contrappuntistico i deuteragonisti di Creon rispondono sempre in seconda battuta e dipendono da lui.

Antigone, eroina della coerenza, enuncia le sue idee con vigore e tenerezza, svettando statura spirituale, mentre gli antagonisti risultano tutti ugualmente abbattuti dalla sventura irreparabile. Forse per questo Honegger, in una lettera al filosofo Jacques Maritain, scrisse: «Non è forse Antigone una sorella di Judith, e più segnatamente di Giovanna d'Arco?».

Emozioni occultate

Nel 1922 Jean Cocteau portò sulla scena del Théâtre de l'Atelier di Parigi il soggetto di Antigone nella sua famosa "dramaturgie simple", suscitando scalpore non solo nella ristretta cerchia degli artisti.

Tuttavia, attraverso la distanza emotiva, egli riuscì ad avvicinare in modo nuovo un soggetto antico, che con il suo conflitto tra amore e ragione di stato era estremamente attuale.

Honegger accettò l'opposizione di fondo tra Antigone e Crèon, dando vita ad una tormentata contrapposizione sinfonica di temi e motivi musicali.

Nel 1927, poche settimane dopo la "prima", l'Opera fu portata in scena ad Essen, dove fece scandalo.

Il che avvenne di nuovo nel 1954, sullo stesso palcoscenico.

Quest'Opera ricompare spesso nel repertorio internazionale.

Nel 1961, ad Amburgo, ha avuto come protagonista Helga Pilarczyk.

JEANNE D'ARC AU BÛCHER

di Arthur Honegger (1892-1955)

testo di Paul Claudel

(Giovanna d'Arco al rogo) Oratorio drammatico in un prologo e undici scene

Prima:

Zurigo, Stadttheater, 13 giugno 1942 (prima esecuzione: Basilea, 12 maggio 1938)

BOZZETTO



Personaggi:

Jeanne d'Arc (rec), frate Dominique (rec), il narratore (rec), un araldo (rec), il duca di Bedford (rec), Giovanni di Lussemburgo (rec), Regnault di Chartres (rec), Guillaume de Flavy (rec), Heurtebise (rec), un prete (rec), la Madre delle botti (rec), il messo del tribunale (rec), l'asino (rec), la pecora (rec), la Vergine Maria (S), santa Margherita (S), santa Caterina (A), il porco (T), il chierico (T), due araldi (T, B), due voci (T, B); voci del cielo e della terra, popolo, coro, coro di voci bianche

Honegger ha sempre avanzato molte riserve sulle possibilità di sopravvivenza in tempi moderni del teatro lirico; a suo dire, fin dall'inizio del secolo il futuro dell'opera non risiedeva più nelle forme tradizionali, ormai sviscerate sotto ogni profilo estetico e formale, ma piuttosto in un nuovo assetto drammaturgico, capace di accogliere sincronicamente l'apporto di varie arti. Proprio questa radicata convinzione induceva Honegger a ritenere prossima all'esaurimento la grande stagione produttiva del teatro musicale: a quale istituzione avrebbero infatti potuto far riferimento le *pièces* composite da lui caldeggiate, in cui la simultaneità di valori musicali e contributi declamatori di serio impegno interpretativo costituiva un ostacolo sia per una compagnia d'opera sia per una *troupe* teatrale?

Probabilmente a confermarlo nel suo vaticinio pessimistico avevano contribuito anche le difficoltà personalmente incontrate prima di ottenere l'onore delle scene per la sua *Jeanne d'Arc au bûcher*: la *première* di Basilea non era che un'esecuzione in forma di concerto, e fu necessario attendere il 13 giugno 1942 e la sollecitudine dello Stadttheater di Zurigo per approdare finalmente a una rappresentazione scenica. Nel frattempo, in ogni caso, il lavoro si era già affermato e a partire dal 1941, in un sobrio allestimento dell'*ensemble* 'Chantier orchestral' di Lione, circolò attraverso le regioni francesi non occupate, toccando oltre una quarantina di città; e questa sorta di compromesso tra la forma di concerto e quella scenica (analoga a quella inizialmente destinata da Stravinskij alla sua *Histoire du soldat*) si sposava in un certo senso al soggetto quattrocentesco in modo appropriato e calzante, dal momento che le compagnie erranti sono in fondo un retaggio del Medioevo.

Fin dal 1925 Honegger aveva ricevuto da Ida Rubinstein, carismatica figura di *performer*, danzatrice e direttrice artistica, pressanti

sollecitazioni a comporre per lei un lavoro ambientato in epoca medioevale; lo spunto di Giovanna d'Arco era nell'aria, anche sulla scorta del capolavoro cinematografico di Dreyer (1928). E nel 1933, quando la Rubinstein riuscì ad avere Honegger come suo ospite a un rinfresco che seguiva alla rappresentazione del mistero medioevale *Le Jeu d'Adam et d'Eve*, riuscì finalmente a strappargli un mezzo consenso, anche se condizionato alla disponibilità di un letterato idoneo al tema prescelto; la danzatrice aveva infatti esplicitamente commissionato un lavoro tratto dagli atti del processo a Giovanna d'Arco.

La scelta cadde su Paul Claudel, già in rapporti con il Gruppo dei Sei e particolarmente versato nei soggetti di ispirazione religiosa; inizialmente però Claudel declinò con decisione la proposta, asserendo che proprio l'esistenza di un vasto archivio documentario sul processo a Giovanna d'Arco rendeva troppo arduo il compito di redigere un testo storicamente credibile e insieme artisticamente ispirato. Un ripensamento lo fece tuttavia ritornare su quel diniego e, dimenticati gli scrupoli e le annose verifiche storiografiche, in pochi giorni presentò la nuova *pièce* al compositore, che ormai disperava di riceverla.

L'impostazione seguita da Claudel favoriva, ai fini musicali, la giustapposizione di stili e linguaggi eterogenei, scelti in modo da assecondare la sequenza di *flashback* che percorre il testo; l'unità emotiva di questo oratorio drammatico è conseguita proprio tramite l'alternanza del tempo presente, in cui la protagonista presagisce e paventa la condanna ormai prossima, e del passato, rivissuto da Giovanna in tutte le sue contraddizioni e alterne speranze, in una sorta di estrema ricapitolazione della propria vita.

La trama

Il prologo venne aggiunto solo nel 1950, ed è basato su un implicito parallelo tra la Francia del Quattrocento e quella ugualmente divisa e oppressa durante il secondo conflitto mondiale: il narratore, intercalando i suoi interventi ai lamenti cupi e sommessi del coro, presenta la figura di Giovanna, aureolandola di profetiche citazioni bibliche.

BOZZETTO



Nella prima scena misteriose voci celesti, cui si alterna lugubre il latrato di un cane, richiamano la santa; ella intanto è già incatenata ai piedi del rogo. A confortarla è frate Dominique, che leggerà per lei il libro su cui gli angeli hanno trascritto la storia della sua vita: una storia intessuta di misticismo e di innocenza, e pertanto incomprensibile alla ottusità umana. Si levano insulti e voci aspre di condanna ('Le voci della terra', scena terza); candida e sgomenta, Giovanna si chiede se veramente abbia potuto macchiarsi delle colpe di cui è accusata, e se davvero il suo popolo e i sacerdoti che venerava la abbiano potuta odiare al punto da

desiderare la sua morte. Ma frate Domenico deve aprirle gli occhi e le spiega che chi la condannò non era uomo ma bestia, e come tale sordo a quelle voci celesti che parlavano invece alla pastorella.

La scena della condanna è la parodia farsesca di un processo il cui esito è stato deciso in partenza; a giudicare il candore disarmato di Giovanna è chiamato un consesso di pecore, presiedute da Porcus (ossia Cochon, contraffazione degradata di Cauchon, nome autentico del vescovo di Beauvais). Quindi un cane ulula nuovamente in lontananza e Giovanna ne rabbrivisce; frate Dominique prosegue nella sua lettura, per rispondere alla domanda della giovane, ansiosa di capire come sia potuta finire su un rogo.

La scena successiva è impostata su riferimenti storico-allegorici: giungono per disputare una partita a carte quattro coppie regali (il re di Francia accompagnato dalla Stoltezza sua consorte, il re d'Inghilterra con l'Orgoglio, il duca di Borgogna con l'Avarizia, la Morte con la Lussuria); i veri giocatori saranno però i fanti, ossia la nobiltà francese; al vincitore, l'Inghilterra, viene ceduta Giovanna. La santa crede poi di riascoltare le voci di Caterina e Margherita, sue protettrici celesti; ricorda i momenti felici dell'incoronazione del re a Reims (scene settima e ottava).

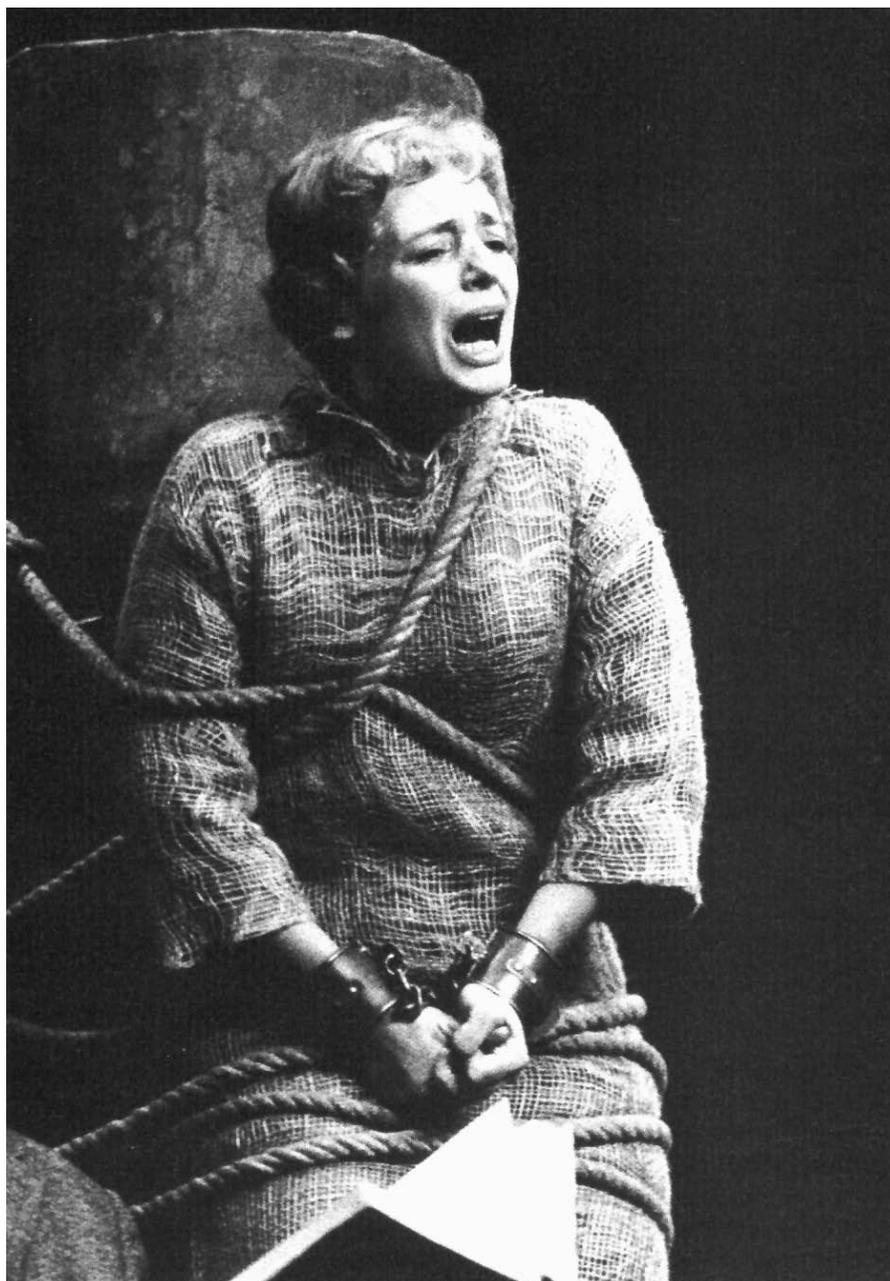
Qui viene a inserirsi una nuova allegoria; Heurtebise e la Madre delle botti (simboli rispettivamente della Francia settentrionale cerealicola e di quella meridionale viticola) si incontrano scambiandosi cortesie, tra il risuonare di canti popolari; un chierico impone silenzio e raccoglimento e intona un'antifona: a poco a poco le si sovrappone la marcia del corteo regale che si approssima.

Nella scena nona frate Dominique chiede a Giovanna che significato avesse la sua spada: «Questa spada non si chiama odio, ma amore», risponde Giovanna, rasserenata e commossa da un suono di voci infantili che ripetono le semplici melodie della sua infanzia, quando a Domrémy cantava il Trimazô.

Mentre ripete fra sé, come trasognata, il tema ingenuo del Trimazô, Giovanna si accorge con subitaneo soprassalto di essere ormai sul rogo (scena decima); mentre il popolo la circonda, diviso fra la compassione e l'ostilità, la condannata si sente chiamare dalla Vergine; la disperata e

atterrita frenesia di ribellione che la agita per qualche istante viene vinta a poco a poco dalla suasiva dolcezza del conforto disceso dal cielo. Ora comprende che non vi è prova d'amore più grande del sacrificio di sé medesimi; e forte di questa fiamma interiore che la trasfigura, Giovanna ascende a sua volta verso il cielo e sconfigge la fiamma materiale che la consuma.

FOTO DI SCENA



Secondo Honegger il futuro dell'opera era consegnato alla storia del cinema, a patto che i registi smettessero di pensare alla musica come «colonna sonora», riducendola «al ruolo del tremolo nel vecchio melodramma». L'evoluzione dei rapporti fra musica e cinematografia non realizzò l'auspicio di Honegger e si mantenne ancorata al concetto di colonna sonora; ma *Jeanne d'Arc au bûcher* sembra rispecchiare, per converso, più di un'eco delle tecniche impiegate nei film, in particolare, come si accennava, nei *flashback* e nelle dissolvenze.

L'intrecciarsi vario e a tratti convulso di canto e recitazione contribuisce ad accentuare la forza tragica del soggetto; spezzoni parlati, melologhi, declamati a tempo, canto vero e proprio si susseguono in un contrasto che crea una continua alternanza di toni e sentimenti. Il prologo si apre in sordina, su un coro lontano e smorzato, il cui lugubre lamento cresce e si addensa come una tempesta all'orizzonte, intervallato dalla *clarté* cronachistica del narratore; quasi dissolvendosi si spegnerà anche il finale, grandiosa apoteosi cui partecipano cielo e terra, su cui però detiene l'ultima parola il tenero flauto che tante volte (soprattutto nella scena nona) si è sentito, riassumendo in tremuli fregi la purezza fidente degli anni infantili a Domrémy.

Le onde Martenot levano spesso il loro gorgoglio inquietante; l'ululato del cane è ottenuto proprio con il ricorso a un loro lungo guizzo ascendente, che agghiaccia Giovanna. Nel corso del processo-farsa un latino maccheronico contrappunta i fatui acuti tenorili del giudice Porcus, in una scena che ha la sua matrice nella grossolanità dissacratrice delle feste medioevali 'dei folli'; per meglio connotare il suo sommo disprezzo, Honegger sfrutta in questo caso la tipica musica da fiera, da lui notoriamente avversata e non giustificata neanche in nome di un'ironica *Sachlichkeit*. Il ricorso all'allegoria nella scena nodale del *jeu des cartes* si inserisce a sua volta sul prototipo sottinteso del 'mistero' medioevale; anche se in quel luogo la musica è comunque schiettamente settecentesca, e l'intera partita scorre su un frivolo ritmo di gavotta.

La mescolanza di stili sortisce l'effetto di assecondare e accentuare ancor più il senso di atemporalità intrinseco alla vicenda, impostata sul libero divagare della memoria e non sul rigore cronologico degli eventi, sulle imprevedibili reazioni di uno spirito turbato e non sul filo logico della razionalità; così l'animalesca goliardia (non lontana dalla *grossièreté* dei

Carmina Burana), che trasuda da certe scene di massa, viene contrastata dall'intimismo pastorale di Giovanna, mentre la rovinosa vacuità dei potenti lo è dalle ferme voci dei fanciulli e dai limpidi canti oltremondani.

FOTO DI SCENA



L'ottava scena, quella dell'incoronazione, viene efficacemente tripartita tra un esordio di schietto tono popolare, una sezione intermedia basata su un severo canto antifonale (con partecipazione di un *puer cantor* solista) e la solenne marcia conclusiva.

Nella nona scena il cupo bordone di un coro a bocca chiusa viene invece illuminato dalle morbide trine del flauto, eco di un canto d'usignolo sepolto nei lontani ricordi di Giovanna e ridestato dalla catabasi mnestica dell'agonia spirituale di lei. E anche l'ossessiva fissità ritmica delle scene in cui la folla accusa Giovanna si dissipa nella trasfigurazione finale che, raggiunto l'apice emotivo, rinuncia a ogni perorazione enfatica e si

ripiega in un mormorio più commosso che estatico, congedando l'eroina con un silenzio che appare come il contraltare più appropriato al bestiale e orgiastico fragore delle scena di folla.

Oratorio oppure Opera?

Si tratta effettivamente di una commistione di Dramma, Opera ed Oratorio. Il lavoro divenne subito popolare nella Francia occupata dai tedeschi. A partire dal 1941 è stato rappresentato in oltre quaranta città da un *ensemble* creato appositamente. Uno dei contributi più importanti di Honegger è l'integrazione della voce all'interno della musica.

È insolita anche la composizione dell'orchestra, con tre sassofoni, diversi tipi di clarinetto e l'impiego delle onde Martenot. L'Oratorio drammatico di Honegger compare spesso nei programmi dei maggiori teatri.

La prima rappresentazione tedesca ha avuto luogo nel 1947 a Berlino. Nel 1950, al Teatro San Carlo di Napoli, fece scalpore la regia di Roberto Rossellini con Ingrid Bergman (direttore Gianandrea Gavazzeni).

Resta notevole l'edizione di Monaco nel 1984, con Andrea Jonasson nel ruolo della protagonista (direttore Silvio Varviso, regista August Everding).

Di tutte le edizioni del soggetto di Giovanna d'Arco, quella di Arthur Honegger ha un significato particolare, che riemerge in ogni allestimento, per quanto esso possa differenziarsi dagli altri: nel momento della morte ci appare la verità della vita vissuta ed al tempo stesso la morte è un ultimo grande sforzo teso ad esprimere questa verità.

Faccia a faccia con la morte

Fin dalla prima rappresentazione, *Jeanne d'Acr au bucher* di Honegger si è imposta sui palcoscenici di tutto il mondo nonostante si tratti di un'Opera "di genere".

Una delle ragioni per cui attrici famose come Ingrid Bergman e registi cinematografici di fama mondiale come Roberto Rossellini si sono entusiasmati per questo soggetto è il messaggio centrale dell'Opera.

È il vecchio *topos* dell'arte europea, quello secondo cui quando la morte è vicina, in un attimo ci scorre davanti agli occhi tutta la vita passata.

Tuttavia, solitamente questo momento drammatico serve da pretesto per

rappresentare le tappe della vita trascorsa.

In Honegger, invece, nell'attimo della morte la vita viene rievocata solo per facilitare la liberazione da tutti i vincoli terreni.

L'istante fatale si trasforma nella vera azione eroica, di fronte alla quale tutti i successi militari della combattiva e coraggiosa Jeanne d'Arc impallidiscono. Ella si sacrifica e supera definitivamente i propri limiti.

In questo atto si realizzano anche la speranza e l'estremo anelito di molte persone.

BOZZETTO



L'AIGLON

di Arthur Honegger (1892-1955) e Jacques Ibert (1890-1962)

libretto di Henri Cain, da Edmond Rostand

Drame historique-musical in cinque atti

Prima:

Montecarlo, Opéra, 11 marzo 1937

Personaggi:

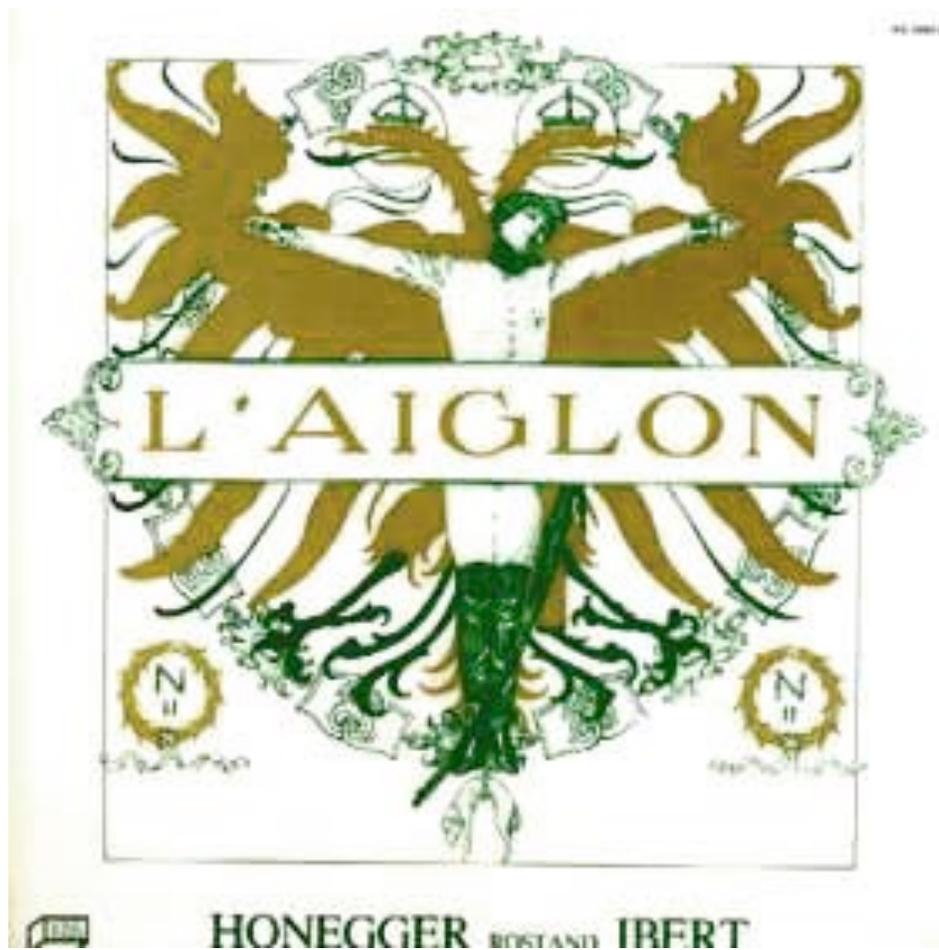
Frantz, duca di Reichstadt, figlio di Napoleone I e re di Roma, detto l'Aiglon (S); Séraphin Flambeau (Bar); il principe di Metternich (Bar); il maresciallo Marmont (B); Frédéric de Gentz (T); l'addetto militare francese (T); il cavaliere di Prokesch-Osten (Bar); il conte Sedlinsky (T); Thérèse de Lorget (S); Marie-Louise, duchessa di Parma (S); la contessa Camerata (S); Fanny Elssler (Ms)

Nel 1936 il regista e produttore teatrale Raoul Gunsbourg, memore della trionfale 'prima' parigina del 1903 interpretata da Sarah Bernhardt, considerò l'eventualità di una versione operistica della commedia di Rostand, che si giovasse di musica «facile per tutti». L'idea era di portare sulle scene dell'Opéra di Montecarlo almeno un paio di grandi nomi dell'ambiente musicale parigino.

Henri Cain venne allora contattato; occorreva ridurre i cinque estesi atti della commedia e il poeta, librettista di grido e di prestigio (non per nulla era stato il fedele collaboratore di Jules Massenet), era la persona giusta. Cain, inoltre, riuscì a vincere l'iniziale diffidenza di Honegger verso il progetto: «il suo genio per le note», gli scrisse, «e la mia fantasia faranno rivivere in chiave moderna una storia che riporterà i Francesi alle loro vere origini».

A quei tempi il musicista, come avverte Delannoy nella sua monografia dedicata al maestro, non era più prigioniero della sua orgogliosa e fin sprezzante solitudine creativa. Anzi non nascondeva, a quell'epoca, la sua attenzione per le tappe più luminose del melodramma francese dell'Ottocento; e *L'Aiglon* rappresentò per lui una prova ben degna di essere tentata.

Circa la collaborazione con Ibert, fu lo stesso Honegger a proporla, stante la mole della commedia di Rostand, al collega e amico, che volentieri accettò (gli atti scritti da Ibert sono il primo e il quinto, e si segnalano per la singolare commistione di *pastiches* valzeristici e di musiche del XVIII secolo).



Fu l'inizio di un breve sodalizio che proseguì con l'operetta *Les petites Cardinal*, secondo e ultimo frutto della loro collaborazione (Parigi 1938; Honegger, peraltro, si era già cimentato nell'operetta con *Les Aventures du roi Pausole*, Parigi 1930, da un soggetto dalle accese tinte erotiche di Pierre Louyulm, che aveva attirato anche l'attenzione di Debussy; il lavoro conseguì uno strepitoso successo, con oltre 500 repliche).

La trama

Atto primo

In Austria nel 1831

L'Aiglon vive in dorata prigionia presso la corte del nonno materno; durante una festa a Schönbrunn, alla presenza di Metternich e di Frédéric de Gentz, apprende dello scoppio della rivoluzione in Francia. Marmont e Flambeau, veterani napoleonici, esortano l'Aiglon a tornare in patria per mettersi alla testa della rivoluzione. Il duca resta indeciso sul da farsi; se accetterà, darà a Flambeau un segnale di intesa.

Atto secondo

Quale segnale stabilito, il duca depone, su una mappa dell'Europa, uno dei 'piccoli capelli' del padre. Flambeau riconosce il messaggio ma Metternich, sopraggiunto, stronca l'entusiasmo del giovane, che si dice spinto dal sangue paterno a imprese gloriose, negando ogni sua somiglianza con l'illustre genitore.

Atto terzo

Durante una festa in maschera nel parco di Schönbrunn, l'Aiglon dichiara il suo amore a Thérèse de Lorget, patriottica lettrice di francese a corte. Fanny Elssler rivela lo stratagemma architettato per far fuggire l'Aiglon. La contessa di Camerata, cugina del duca, scambierà il proprio mantello con quello dell'Aiglon, attirando così gli sguardi delle sentinelle, mentre egli potrà allontanarsi indisturbato verso Wagram.

Atto quarto

Nella pianura teatro della storica battaglia napoleonica di Wagram, gli artefici del piano si danno convegno; ma mentre inneggiano alla Francia, vengono sorpresi dalla polizia e arrestati. All'arresto, Flambeau preferisce la morte; agonizzante, rievoca la grande battaglia che aveva avuto come teatro quel luogo.

FOTO DI SCENA



Atto quinto

Schönbrunn, 1832.

L'Aiglon è gravemente malato; la tisi che lo mina da anni sta per condurlo alla tomba. Al suo capezzale accorre Thérèse de Lorget, che alla morte dell'Aiglon intona canzoni patriottiche.

FOTO DI SCENA



Principali opere

Opere sinfoniche

- *"Pastorale d'estate"*, (1920)
- *"Orazio vittorioso"*, (1920)
- Movimento sinfonico n. 1, *"Pacific 231"*, (1923)
- Movimento sinfonico n. 2, *"Rugby"*, (1928)
- Sinfonia n. 1 (1931)
- Movimento sinfonico n. 3, (1933)
- Sinfonia n. 2 per archi e tromba *ad libitum*, (1941)
- Sinfonia n. 3 *"Liturgica"*, (1946)
- Sinfonia n. 4 *"Deliciae Basilienses"*, (1946)
- Sinfonia n. 5 *"Di tre Re"*, (1951)

Composizioni per orchestra

- *Le Dit des jeux du monde*, (1918)
- *Chant de joie*, (1923)
- *Suite arcaica*, (1951)
- *Monopartita*, (1951)

Composizioni strumentali

- Concerto per tromba in Do e pianoforte, (1947)
- Concertino per pianoforte e orchestra, (1925)
- Concerto da camera per flauto corno inglese e archi, (1948)
- Sonatina per clarinetto e pianoforte, (1925)