

GOUNOD CHARLES

Compositore francese

(Parigi 17 VI 1818 – Saint-Cloud, Parigi, 18 X 1893)



Figlio del pittore Francois Louis, che morì quando egli aveva cinque anni, fu allevato dalla madre, la pianista V. Lemachois, dalla quale ebbe i primi insegnamenti musicali.

In seguito studiò armonia con A. Reicha e nel 1836, terminati i corsi classici al liceo Saint Louis, entrò al conservatorio di Parigi, dove fu allievo di J. F. Halévy, J. Lesueur e F. Paer.

Nel 1839 ottenne il Prix de Rome con la scena drammatica *Fernand*.

A Roma trascorse tre anni (1840-1843): in questo periodo, che risultò assai importante per la sua formazione, egli prese particolare dimestichezza con la musica sacra italiana dei secoli XVI e XVII, manifestando contemporaneamente una tendenza religiosa al cui sviluppo contribuì l'amicizia con il teologo domenicano J. B. Lecordaire, allora novizio a Viterbo, e che lo spinse fino quasi ad abbracciare la carriera ecclesiastica.

Sono di questi anni diverse sue composizioni sacre, fra le quali una Messa ed un Requiem che fece eseguire a Vienna, durante il viaggio in Germania ed in Austria che precedette il suo ritorno in Francia nel 1843.

A Parigi divenne organista e maestro di cappella nella parrocchia delle Missions étrangères.

Una nuova crisi mistica, che lo indusse a seguire per due anni corsi di teologia e ad iscriversi in seminario, fu superata grazie anche all'amicizia con la cantante P. Viardot, la quale lo incitò a scrivere per il teatro.

Nacque così nel 1851 l'opera *Sapho*, che fu data all'Opéra di Parigi avendo come protagonista la stessa Viardot.

Ad essa seguirono parecchie altre opere teatrali, fra cui *Faust*, su libretto di J. Barbier e M. Carré tratto da Goethe, che restò il suo lavoro di gran lunga più celebre e popolare: rappresentato nel 1859 al Théâtre- Lyrique di Parigi con i recitativi in prosa secondo lo stile dell'opéra-comique, *Faust* fu ripreso a Strasburgo nel 1860 con i recitativi musicati e all'Opéra di Parigi nel 1869 con l'aggiunta di un balletto, entrando poi stabilmente nel repertorio dei teatri lirici internazionali.

Dal 1852 al 1860 fu direttore dell'insegnamento musicale nelle scuole comunali ed ispettore delle società corali; in seguito, si dedicò alla direzione d'orchestra e di cori.

Nel 1866 fu nominato membro dell'Istituto di Francia.

Frattanto l'attività compositiva proseguiva intensissima, anche se la sua vita privata fu spesso sconvolta da crisi di diversa natura.

Alle ricorrenti crisi religiose si unirono crisi nervose e nel 1857 dovette

perfino essere ricoverato per un breve periodo in una casa di salute per malattie mentali.

Nel 1870 abbandonò la moglie A. Zimmermann, che aveva sposato nel 1852, per iniziare una tumultuosa relazione a Londra con la cantante G. Weldon; tale relazione terminò fra accuse ed incomprensioni di ogni genere e la cantante per vendetta e per vendicare una presunta eredità sequestrò il manoscritto dell'opera *Polyeucte*, che Gounod poté riavere solo dopo un lungo processo.

VENTAGLIO SPAGNOLO



Tornato nel 1874 a Parigi, vi trascorse il resto della vita, dedicandosi soprattutto alla composizione di musica sacra.

La vasta produzione musicale di Gounod, che abbraccia quasi tutti i generi, presenta alcuni tratti caratteristici comuni.

Musicista eclettico, influenzato dalla musica sacra italiana dei secoli XVI e XVII come dall'opéra-comique, dalle aspirazioni alla purezza bachiana e mozartiana come dalle indulgenze alla romanza da salotto ottocentesca, egli realizza per altro un suo linguaggio, oscillante fra i due poli del mistico e del sensualismo, nel quale le effusioni melodiche sentimentaleggianti convivono con una chiara eleganza formale nonché

con una raffinatezza della scrittura armonica e con un felice intuito delle risorse timbriche e coloristiche dell'orchestra.

Un linguaggio come questo, ha trovato la sua più fortunata espressione in *Faust*, al quale (come pure all'*Ave Maria*) resterà legato il suo nome e in cui si delinea un indirizzo che si ritroverà in molta musica francese dell'Ottocento.

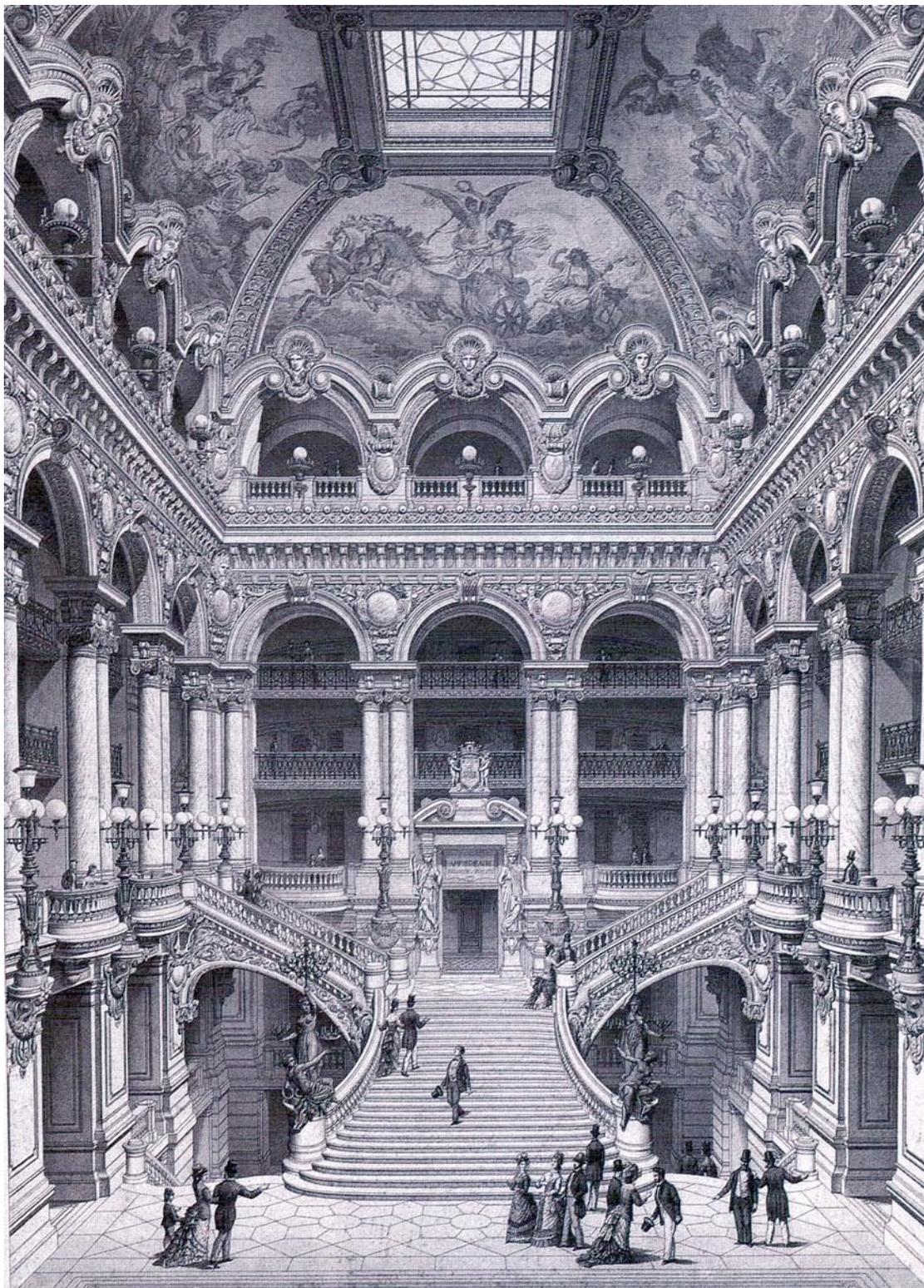
Nulla della profondità goethiana è tuttavia presente nel libretto e nella partitura di *Faust*; in realtà Gounod, pur rispettando le tradizioni edonistiche del grand-opéra francese, con l'uso di marce, danze, scene di carattere corale, delineò in quest'opera una semplice storia d'amore, priva di forza drammatica, ma ricca di lusinghe, sia pure epidermiche, per il gusto di un largo pubblico, assicurandole così uno stabile successo.

Altri lavori teatrali che ebbero esito assai felice ed accrebbero la rinomanza dell'autore furono: *Le médecin malgré lui* e *Romeo e Giulietta*.

Lo stile interessante lirico di Gounod costituì un'importante novità nell'opera francese.

Dopo il rilievo dato da Meyerbeer all'elemento politico ed ai problemi universali, Gounod pose al centro della musica e della scena del grand-opéra il singolo individuo con le sue emozioni.

LA SFARZOSA SCALINATA DELL'OPÉRA DI PARIGI



L'Opéra Di Parigi: Palazzo Garnier

Dopo essere stato vittima di un attentato fallito davanti al vecchio edificio dell'Opéra nel 1858, Napoleone III decise di far costruire un altro teatro per l'opera lirica.

Charles Garnier, architetto della grande Opéra di Parigi, aveva appena trentasei anni quando vinse il concorso con il suo progetto - superando ben centosessantuno architetti di fama.

L'imperatrice, che proteggeva un altro architetto, alla vista del progetto chiese indignata a Garnier: "E questa cosa sarebbe? Non è di certo uno stile! Non è Luigi XIV, né Luigi XV e neppure Luigi XVI".

Garnier rispose: "Madame questo è Napoleone III".

I lavori per il gigantesco edificio durarono circa quindici anni.

La realizzazione fu portata a termine durante il regno dell'imperatore, ma il teatro fu inaugurato nel 1875, al tempo della Repubblica.

La sera dell'inaugurazione Garnier venne nominato Cavaliere della Legion d'onore.

FAUST

di Charles Gounod (1818-1893)

libretto di Jules Barbier e Michel Carré, da Goethe

Opera in cinque atti

Prima:

Parigi, Théâtre Lyrique, 19 marzo 1859

Personaggi:

il dottor Faust (T), Méphistophélès (B), Valentine (Bar), Wagner (B), Marguerite (S), Siebel (Ms), Marthe (Ms); studenti, soldati, borghesi, ragazze, matrone, demoni

BOZZETTO



Fu leggendo la straordinaria traduzione francese di Gérard de Nerval che nacque in un Gounod ventenne il primo desiderio di musicare *Faust*. Vinto il Prix de Rome nel 1839, non mancò di portare con sé, durante il soggiorno a Villa Medici, il poema goethiano. «Il *Faust* non mi abbandonava un solo istante, lo portavo sempre con me e abbozzavo qua e là qualche motivo per servirmene il giorno in cui mi fossi deciso a scrivere l'opera», troviamo scritto nella sua autobiografia.

Una gita a Capri fa scaturire, durante una passeggiata notturna sugli scogli, le prime suggestioni musicali della notte di Valpurga. Il *Dies irae* di un *Requiem* del 1842 contiene invece il tema dell'agonia di Margherita. Sono anni che vedono il progressivo arricchirsi del laboratorio faustiano di Gounod. L'esecuzione de *La damnation de Faust* di Berlioz nel 1846 lo vede spettatore interessato, così come la rappresentazione, nell'agosto 1850, del dramma *Faust et Marguerite* di Michel Carré con musiche di Couder.

Frattanto ha già in tasca un contratto per il debutto all'Opéra con *Sapho* (1851), cui segue la truculenta *La nonne sanglante* (1854). Il *Faust* è però sempre nel suo cuore. A Carvalho, il fondatore del Théâtre Lyrique, che gli chiede di comporre un'opera tratta dal poema di Goethe risponde: «Un *Faust* ! Ma lo sto preparando da anni». Il librettista designato è Jules Barbier, che già aveva offerto il soggetto a Meyerbeer ottenendone un rifiuto. A Gounod, per contro, la cosa non par vera e si butta a capofitto nel lavoro.

La rappresentazione del *Faust* di Goethe con musiche di Emery in un teatro parigino convince però Carvalho a temporeggiare: meglio far rappresentare un'altra opera, magari comica. Ed è la volta di *Le médecin malgré lui* (gennaio 1858), che il docile Gounod compone su libretto di Barbier e Carré tratto da Molière.

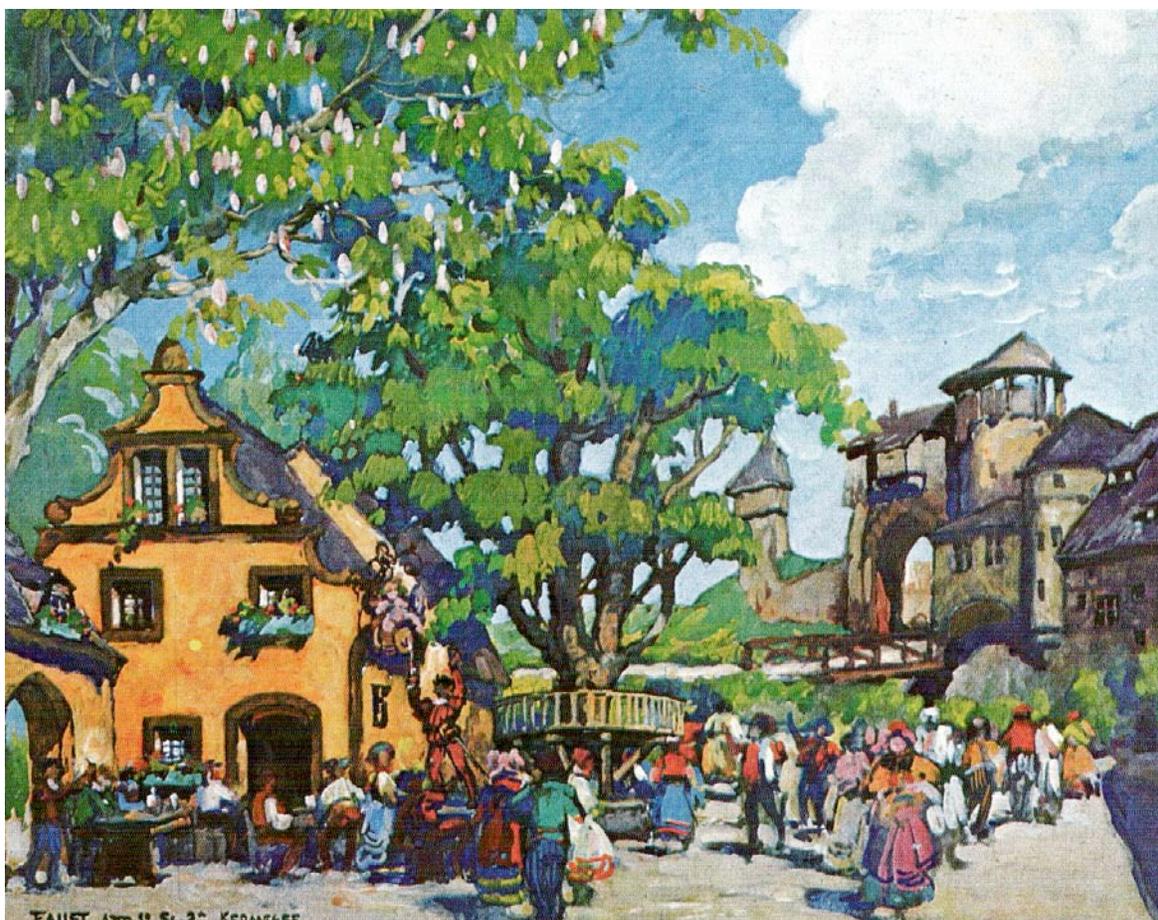
Archiviata con un grande trionfo quest'ultima esperienza, si torna a *Faust*. Jules Barbier, nell'adattare il libretto alle esigenze di Gounod, compie una serie di scelte che fanno perdere al testo ricchezza e profondità, assicurandogli però una grande efficacia scenica.

Ecco quindi l'attenzione concentrata sulla vicenda amorosa di Faust e Margherita, come già nel dramma di Carré; eliminate le presenze sovranaturali, con l'eccezione di Mefistofele; sintetizzate le scene alle

porte della città, nella cantina di Auerbach e nella strada dove Faust incontra Margherita, in un quadro unico: la *kermesse*. Stessa sorte per la stanza di Margherita e il giardino di Marta; creato di bel nuovo il personaggio *en travesti* di Siebel; semplificata la formidabile complessità della figura faustiana ai minimi termini di un anelito sentimentale diffuso e generico.

Volendo inserire nell'atto terzo la *chanson du Roi de Thulé* contenuta nel *Faust et Marguerite* di Carré, Barbier chiede e ottiene da questi il permesso; basta ciò, in aggiunta al testo scritto per la *chanson du veau d'or* di Mefistofele, per accreditare Carré quale coautore di un libretto opera in pratica tutta dell'amico.

BOZZETTO



La trama

Atto primo

Chiuso nel suo laboratorio il vecchio dottor Faust si interroga sulla vanità delle sue ricerche ("Rien! En vain j'interroge"). Si odono dall'esterno canti che salutano la primavera e la resurrezione. L'eco gioiosa di tali voci getta Faust nella disperazione. Deciso a suicidarsi, invoca in un sussulto blasfemo il demonio. Appare Mefistofele che gli offre fortuna, gloria e potenza. Gli doni piuttosto la giovinezza, replica Faust: essa è un tesoro che contiene ogni cosa.

Una piccola formalità e avrà ciò che chiede, risponde Mefistofele; si tratta di cedere l'anima per l'eternità. Davanti all'esitazione di Faust, Mefistofele fa apparire l'immagine meravigliosa di Margherita. Detto fatto, il vecchio dottore firma il patto e viene trasformato in un giovane elegantissimo pronto ai piaceri della vita ("A moi les plaisirs").

Atto secondo

È la *kermesse*, un brulicare di popolo vociante.

Valentino, in procinto di partire per la guerra, affida la sorella Margherita alle cure dell'amico Siebel; per se stesso non teme, sarà protetto dalla medaglia sacra che Margherita gli ha donato ("O sainte médaille"). Si unisce quindi ai compagni d'arme: ci sarà qualcuno che vorrà intonare una canzone lieta per scacciare la tristezza? Si offre Wagner ma è interrotto dall'arrivo di Mefistofele. Sarà il nuovo arrivato a cantare ("Le veau d'or").

Applaudito come cantante, Mefistofele si esibisce quindi come indovino: predice a Wagner la morte in battaglia, a Valentino la stessa sorte in duello, a Siebel che non potrà più toccare fiori senza che appassiscano. Alza quindi un brindisi «alla salute di Margherita». È veramente troppo per Valentino: estrae la spada ma gli si spezza in due.

Che sia un sortilegio satanico? Meglio scacciare lo stregone con le spade messe a forma di croce ("De l'enfer qui vient"). Mefistofele si allontana imbattendosi in Faust. È tempo che gli faccia incontrare Margherita, lo rimprovera il dottore. Solo un momento e la vedrà, ribatte Mefistofele. Ecco infatti la ragazza uscire dalla chiesa, mentre si scatena un valzer

vorticoso ("Ainsi que la brise légère"). Mentre Mefistofele allontana Siebel, Faust può avvicinare Margherita che, con garbo respinge le profferte amorose del cavaliere ("Ne permettez-vous"). A Faust, sempre più innamorato, Mefistofele promette il proprio aiuto.

FOTO DI SCENA



Atto terzo

Un giardino sul retro della casa di Margherita, al crepuscolo.

Giunge Siebel, che coglie fiori per Margherita ("Faites-lui mes aveux"). Non fa a tempo a toccarli, però, che avvizziscono. Bagna allora la mano con l'acqua benedetta e il sortilegio svanisce. Raggiante, depone i fiori sulla soglia, mentre entrano Faust e Mefistofele. Faust è rapito dall'incanto del luogo ("Salut, demeure chaste et pure"), vorrebbe fuggire ma Mefistofele lo richiama all'ordine e depone un cofanetto di gioielli di fianco ai fiori di Siebel.

Ecco giungere Margherita, assorta nell'immagine del giovane incontrato la mattina ("Je voudrais bien savoir"); si pone all'arcolajo e canta la ballata del re di Thulé ("Il était un roi de Thulé"). D'un tratto si accorge dei fiori e del cofanetto, e non resiste alla tentazione di indossare i gioielli ("Ah, je ris de me voir"). Entra la vecchia Marta.

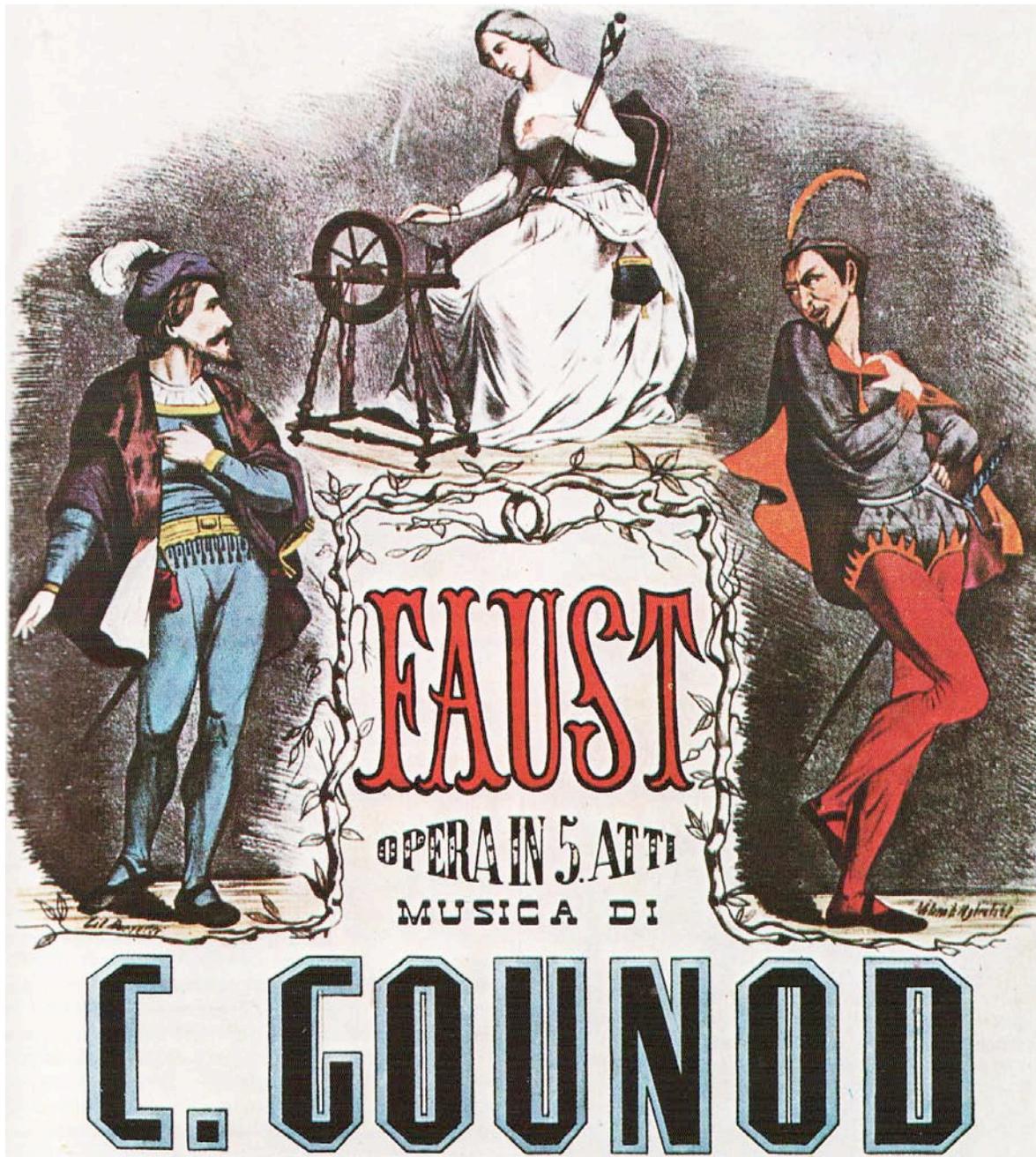
Tutto quello che vede le sembra il dono di un ricco innamorato e se ne compiace con Margherita. Si fanno avanti Faust e Mefistofele. Quest'ultimo annuncia a Marta la morte del marito e inizia, subito dopo, a corteggiarla. La vecchia si consola in fretta della vedovanza e passeggia compiacente con Mefistofele. Faust può così stringere d'assedio Margherita, che questa volta lo ricambia ("Il se fait tard"); si rifugia però in casa quando la corte diviene troppo pressante.

Faust vorrebbe fuggire, felice del momento vissuto, ma Mefistofele lo trattiene: non gli interessa ascoltare ciò che Margherita confesserà alle stelle? Ecco infatti la ragazza affacciarsi alla finestra e, credendosi sola, dichiarare tutto il proprio amore. Faust allora, travolto dalla passione, si palesa a Margherita che gli si abbandona fra la braccia tra le risate sardoniche di Mefistofele.

Atto quarto

Sedotta e abbandonata da Faust, Margherita è fuggita e schernita da tutti; solo Siebel le è rimasto fedele. Intenzionata a cercare conforto in Dio entra in una chiesa ma è tormentata da Mefistofele, che le ricorda il passato e le preannuncia la dannazione ("Seigneur, daignez permettre").

MANIFESTO



Tornano i soldati dalla guerra ("Gloire immortelle de nos aieux"); tra loro è Valentino che non tarda ad apprendere da Siebel ciò che è successo. Entrano Faust e Mefistofele: il primo vuol rivedere Margherita, il secondo allora, per farla affacciare, le intona una serenata offensiva ("Vous qui faites l'endormie").

Giunge furibondo Valentino che sfida Faust a duello, ma è una lotta impari; il dottore, aiutato magicamente da Mefistofele, ferisce l'uomo che cade a terra moribondo. Mentre i due fuggono ecco accorrere Marta, Margherita e un gruppo di borghesi. Prima di spirare, Valentino maledice la sorella ("Écoute moi bien, Marguerite").

Atto quinto

Mefistofele conduce Faust nel suo regno, le montagne dello Harz. È la notte di Valpurga. A un cenno di Mefistofele il paesaggio sinistro si muta in un palazzo meraviglioso: le regine e le celebri cortigiane dell'antichità si offriranno a Faust per ottenebrare il ricordo del passato. Ma ecco apparirgli d'improvviso la visione di Margherita, il collo cerchiato di sangue. Turbato, Faust ordina a Mefistofele di condurlo da lei.

Margherita langue in prigione: presa dalla disperazione ha ucciso il figlio avuto da Faust e deve essere giustiziata all'alba. Giunge Faust; Margherita, fuori di sé, lo abbraccia e rievoca il passato ("Oui, c'est toi, je t'aime"). Inutilmente Faust cerca di riportarla alla ragione e convincerla a fuggire. Quando Margherita si avvede della presenza di Mefistofele, invoca le potenze celesti, respinge Faust e cade a terra morta. «Dannata» grida Mefistofele, «Salvata» canta un coro celeste, che chiude l'opera inneggiando alla resurrezione.

Simbolo dell'opera francese per generazioni di spettatori, *Faust* rappresenta anche uno dei più formidabili successi nella storia del teatro lirico. Un successo nato dapprima in sordina al Théâtre Lyrique, quando l'opera aveva ancora la forma di *opéra-comique*, con i dialoghi parlati; propagatosi poi, lento ma inesorabile, scandito sui trionfi dei vari debutti internazionali.

Il primo a Strasburgo nel 1860, con l'inserzione dei recitativi cantati; altra tappa importante fu il debutto alla Scala nel 1862, con la traduzione italiana di De Lauzières: una versione che dominò le scene del mondo

intero per decenni. Il debutto londinese del 1863 apportò invece l'aggiunta dell'aria di Valentino "Avant de quitter ces lieux", scritta per il celeberrimo Charles Santley. Il sospirato debutto all'Opéra avvenne, trionfale, il 3 marzo 1869 e obbligò Gounod ad aggiungere al balletto sette episodi inseriti nel quadro della notte di Valpurga.

RENATA TEBALDI



Tanto luminoso e in ascesa fu il cammino dell'opera, tanto fu travagliata la storia della sua forma definitiva. Una storia ricca di tagli, aggiunte, sostituzioni, spostamenti di episodi, su cui non si è ancora giunti a far luce del tutto, anche a causa della gelosissima custodia che gli eredi di Gounod esercitano sui manoscritti autografi.

Nonostante il suo fascino sia apparso negli ultimi decenni lievemente *fané*, *Faust* rimane opera ricca di pagine meritatamente celeberrime, pervase da un'infalibilità di pronuncia che ha sovente del miracoloso. Ecco una rapida rassegna dei luoghi memorabili che hanno fatto la leggenda dell'opera gounodiana. Anzitutto il preludio, che accosta felicemente la severità contrappuntistica della prima parte alla cantabilità spiegata della seconda.

Trascinante, al termine del primo atto, l' *allure* del duetto "A moi les plaisirs", ricco di spunti da *opéra-comique*. Nel secondo atto, accanto alla vivacità chiassosa della *kermesse*, si segnalano il rapinoso valzer corale "Ainsi que la brise légère", l'aria di Valentino "Avant de quitter ces lieux" (sul tema cantabile del preludio) e l'orgiastica "Le veau d'or" di Mefistofele; un cenno d'obbligo anche per la dichiarazione d'amore di Faust a Margherita "Ne permettez-vous", d'uno *charme* squisito.

Il terzo atto è ricchissimo di prelibatezze. Si passa dall'elegante strofa di Siebel "Faites-lui mes aveux", alla celeberrima aria di Faust "Salut, demeure", cavallo di battaglia di generazioni di tenori, brano di scrittura elegante e di melodia irresistibile. Altro cavallo di battaglia, dei soprani stavolta, è l'aria di Margherita "Je voudrais bien savoir", che unisce la malinconia venata di inflessioni modali della ballata del re Thulé allo slancio travolgente, virtuosistico del valzer successivo.

Degno culmine dell'atto, il duetto tra Faust e Marguerite "Il se fait tard", che contiene alcune delle melodie più seducenti e famose del melodramma ottocentesco. Nel quarto atto spicca soprattutto la drammaticità sinistra della scena della chiesa, con i tortuosi cromatismi dell'organo, il canto disperato di Margherita, quello inflessibile di Mefistofele e i rabbrividenti interventi corali di demoni e fedeli. Gran celebrità ha arriso al coro di soldati "Gloire immortelle" di effetto infallibile così come alla serenata beffarda che Mefistofele canta a Margherita "Vous qui faites l'endormie".

Nel quinto atto, segnalato il suggestivo esordio dalla notte di Valpurga, di sapore mendelssohniano "Dans les bruyeres", l'attenzione si sposta sul quadro finale. Dopo il rimarchevole preludio, ecco la toccante intensità espressiva del duetto iniziale "Oui, c'est toi!" nel quale idee nuove e altre già udite vengono utilizzate con indubbia efficacia.



Trascinante infine il terzetto finale seguito dal coro celeste, degna chiusura dell'opera all'insegna dell'opulenza sonora. Opera simbolo si è detto, riuscita commistione tra i fasti spettacolari del *grand-opéra* e un intimismo lirico personalissimo, *Faust* porta alla ribalta un linguaggio melodico e armonico che andrà lontano, influenzando sensibilmente la musica francese posteriore. Il debito di riconoscenza verso Gounod sarà ammesso dai suoi più illustri successori da Saint-Saëns a Debussy a Ravel, che di lui scrisse: «Riscopri il segreto della sensualità armonica, andato perduto dopo i clavicembalisti francesi del diciassettesimo e diciottesimo secolo».

Il *Faust* di Gounod è un'opera sulla diffusa caduta dei valori morali. L'unica figura del tutto positiva è Valentin, un piccolo borghese di vedute limitate.

L'amore fra Marguerite e Faust è, in sé, ricco di sentimenti, ma essendo nato con il concorso del potere demoniaco risulta fundamentalmente peccaminoso e macchiato di sangue.

Un ruolo centrale, simile a quello ricoperto nei romanzi di Balzac, spetta alla ricchezza, che qui è legata al potere di Méphistophélès.

All'epoca di Napoleone III, i cittadini comuni constatavano quotidianamente la diffusa corruzione della società.

Anche se dissimulata dietro un'ambientazione storica diversa, forse fu proprio questa corrispondenza con l'epoca contemporanea, a contribuire al successo del *Faust* di Gounod.

Il creatore di melodie

Come tutte le opere che si ispirano ai lavori letterari, anche in questo caso vi sono cambiamenti di fondo rispetto all'originale.

Lo stile pomposo dell'opera francese è ben lontano dalla classica essenzialità di Goethe.

Questo risulta evidente soprattutto in alcuni momenti, per esempio nel valzer e nel coro dei soldati, in cui Gounod mantiene le caratteristiche tradizionali del *grand-opéra*.

STRALCIO DELLO SPARTITO

The image displays a musical score for the piece 'MÉNESTRALES'. The tempo is marked 'Allegro maestoso' with a metronome marking of 84. The score is written for voice and piano. The piano part features a complex, rhythmic accompaniment with many sixteenth notes. The vocal line is marked '1^{re} STROPHE' and 'Le veau'. The score is divided into three systems, with measures 1, 4, and 7 indicated at the beginning of each system.

Invece, in alcune scene l'autore non si attenne rigidamente al principio dell'opera a "numeri chiusi" e per questo i suoi connazionali lo tacciarono di "germanismo". Per esempio, l'introduzione, la scena della chiesa e quella della prigione non costituiscono una serie di pezzi chiusi.

Nel complesso anche la strumentazione è più accurata di quella delle

opere francesi contemporanee.

Tuttavia, Gounod è innanzitutto un grande creatore di melodie, presenti a profusione persino nei recitativi.

Inoltre, egli caratterizza con temi splendidi non solo le figure principali, ma anche personaggi secondari come Valentin o Siébel.

Marguerite

Gounod si ispirò in primo luogo alla figura di Marguerite.

Innocenza, corruzione e trasfigurazione, al centro dell'opera sono tappe fondamentali della trasformazione di un'anima pura e sensibile.

La Marguerite di Gounod non è un'eroina; si tratta piuttosto di una fanciulla che accoglie con la stessa gioiosa spontaneità i preziosi gioielli e l'attenzione galante del dottor Faust.

Marguerite vive isolata nell'atmosfera opprimente di una piccola città e suo fratello la considera una specie di angelo.

Profondamente pia, ella possiede, tuttavia, le sane fantasie di una ragazza della sua età e si abbandona con candore alla prima esperienza amorosa.

Il punto culminante nella descrizione del suo carattere innocente è rappresentato dall'aria dei gioielli, scritta in ritmo di valzer.

Ne completano il ritratto la semplicità del duetto d'amore e la tragicità sconvolgente della scena della chiesa. Quando Marguerite si rende conto dell'elemento demoniaco presente in Faust, nella sua anima straziata si accende un tragico conflitto tra religione e tentazione.

Ma tale conflitto non viene portato alle estreme conseguenze: la risoluzione è una sorta di trasfigurazione, paragonabile all'apparizione del deus ex machina antico.

L'apoteosi di Marguerite è lo specchio dei sentimenti religiosi del compositore piuttosto che uno sviluppo drammaturgico ben ponderato.



"Marguerite" Faust

Souvenir of the first representation of
Faust at Covent Garden London
May 1905
Pauline
ST. BAKER
LONDON, W.

Faust

Se nell'originale il personaggio di Faust era il protagonista assoluto, nell'opera di Gounod esso è decisamente in secondo piano.

La sua personalità è piena di contraddizioni: da un lato il suo patto con il diavolo scatena avvenimenti tragici - la rovina di Marguerite e la morte di Valentin; dall'altro egli è capace di sentimenti sinceri, espressi chiaramente nella languida cavatina o nel duetto appassionato con Marguerite.

Faust è un eroe problematico: pur aborrendo i turpi inganni del suo complice Méphistophélès li accetta senza opporre resistenza.

Méphistophélès

Sembra che il personaggio del demonio sia finito quasi per errore in un'opera lirica come questa. Il suo posto sarebbe in realtà l'*opéra comique*, ambiente ideale per la sua figura elegante e malvagia al tempo stesso.

Più che ad un demonio egli assomiglia ad un briccone.

Le sue famose arie - il *rondò* del vitello d'oro e la *serenata* - appaiono, in fin dei conti, come inserti giovanili, nei quali Gounod ha modo di esprimere la sua vena carismatica, assicurando, allo stesso tempo, popolarità all'opera.

La prima aria è trascinante, mentre la seconda ha un carattere molto esotico.

ADRIANA PATTI



MIREILLE

di Charles Gounod (1818-1893)

libretto di Michel Carré, dal poema Miréio di Frédéric Mistral

Opera in cinque atti

Prima:

Parigi, Théâtre Lyrique, 19 marzo 1864

Personaggi:

Mireille (S), Vincent (T), Taven (Ms), Ourrias (Bar), Vincenette (S), Ramon (B), Clemence (S), Ambroise (B), le Passeur (B), un pastore (S); ragazze arlesiane, borghesi e paesani provenzali, amici di Ourrias, donne suicide per amore, mietitori

Vittima di un destino singolare, Gounod vide spesso le sue opere risorgere trionfalmente dalle ceneri di debutti infelici. Non fa eccezione *Mireille*, uno dei suoi titoli più diffusi e celebrati. Alla 'prima' parigina molte cose non andarono per il verso giusto: il pubblico reagì male alla tragica conclusione di un'opera che sembrava promettere dopo la gaia spensieratezza dell'inizio un gradevole lieto fine; risate incontenibili accolsero il quadro demoniaco del Rodano, pessimamente realizzato.

La critica sentenziò parlando di wagnerismo, fiacchezza e mancanza di colore locale. Eppure Gounod credeva moltissimo nella sua nuova creatura: il poema ispiratore, col suo recupero del provenzale e l'idillio amoroso, fuso con elementi leggendari e soprannaturali, era quanto di meglio potesse accendere la sua fantasia. Preso da quell'entusiasmo febbrile che lo possedeva durante la composizione delle sue opere migliori, Gounod era stato ospite di Mistral, in Provenza, per due mesi, onde meglio cogliere le suggestioni ambientali.

Quanto al libretto di Carré, pur risultando irrimediabilmente perduta l'arcana e malinconica dolcezza della lingua 'riscoperta' di Mistral, era in ogni caso un testo dignitoso, fedele e funzionale.

La trama

Stuzzicata dalle amiche, Mireille ammette con candore il proprio affetto per Vincent. A nulla valgono gli ammonimenti della vecchia maga Taven sui pericoli dell'amore; le giovani si abbandonano a canti spensierati. Giunge Vincent, che dichiara a Mireille il suo profondo sentimento; i due si promettono, qualora la sventura li dovesse separare, di ritrovarsi presso la chiesa di Ste-Marie.

Durante una festa paesana Mireille e Vincent intonano la *chanson de Magali* e si rinnovano la promessa di reciproco amore. A turbare la serenità del loro idillio è Ourrias, ricco pretendente della ragazza che può contare sul consenso del padre di lei, *maitre* Ramon. Mireille difende disperatamente il proprio sentimento ma Ramon è inflessibile: Vincent non fa per lei, sposi chi le è destinato.

FOTO DI SCENA



Ourrias si reca alla Val d'Enfer per incontrare Taven; spera di ottenere una pozione che faccia innamorare Mireille. Giunge anche Vincent, disperato di dover perdere l'amata e anch'egli in cerca dell'aiuto della maga; Ourrias affronta il rivale, lo ferisce a tradimento e fugge. Il giovane è soccorso da Taven, che maledice l'aggressore.

Ourrias, perseguitato dal rimorso, giunge nei pressi del Rodano, dove si agitano gli spiriti delle suicide per amore. Volendo passare all'altra riva, chiede aiuto a un sinistro traghettatore la cui imbarcazione sprofonda tra i flutti.

Nella fattoria di Ramon si festeggia Saint Jean; il canto di un giovane pastore rattrista Mireille, che ne invidia la vita libera e serena. Sopraggiunge Vincenette, la sorella minore di Vincent che le racconta come il fratello sia stato ferito da Ourrias. Davanti all'agitazione di Mireille tenta di calmarla: non c'è da preoccuparsi, Taven lo ha curato e si ristabilirà presto. Le parole della giovane non tranquillizzano Mireille, che ha cattivi presagi e decide di partire alla volta della chiesa di Ste-Marie.

Mentre sta attraversando il deserto della Crau, stremata dal sole battente, Mireille è preda di miraggi e svenimenti ma, spinta dall'amore, prosegue la sua marcia disperata. Quando giunge alla chiesa trova Vincent e suo padre che, pentito, le promette la mano dell'amato. È tardi: mentre una voce dall'alto la chiama in cielo, ella spirava tra le braccia dei suoi cari.

Considerata unanimemente come uno dei vertici dell'arte di Gounod, insieme con *Faust* e *Roméo et Juliette*, *Mireille* condivide con gran parte della sua produzione teatrale una storia travagliata di successivi rifacimenti. Il primo dei quali per una ripresa al Théâtre Lyrique di Parigi, il 15 dicembre 1864, appena sei mesi dopo il debutto.

Radicali i cambiamenti: riduzione degli atti da cinque a tre, soppresso l'atto soprannaturale, abbreviato il quarto atto, aggiunta nel primo la virtuosistica "O légère hirondelle" *valse ariette* di Mireille e, soprattutto, modificata la conclusione con un edificante lieto fine a base di protagonista risanata e matrimonio successivo. Due riprese si ebbero all'Opéra-Comique, e due nuove versioni: in cinque atti nel 1874, in tre atti nel 1889 (non autorizzata dall'autore).

Dopo la morte di Gounod altre due versioni in cinque atti, sempre all'Opéra-Comique, nel 1901 e nel '39. Quest'ultima, riveduta da Reynaldo Hahn e Henri Busser, ritorna alla redazione originale con l'aggiunta di alcuni recitativi lasciati manoscritti dal compositore, ed è quella rimasta in repertorio. Opera di sorprendente ricchezza e continuità inventiva, *Mireille* esibisce le qualità migliori di Gounod: vena melodica straripante, armonizzazione raffinata, chiarezza formale, sapiente scrittura vocale e, per ogni dove, uno *charme* vago e irresistibile.

Difficile segnalare le pagine più significative di un'opera che di momenti notevoli è ricca a ogni passo e che spesso conosce l'incanto di piccole, preziose accensioni. In una rapida rassegna non si potranno tacere le arie della protagonista ("Mon coeur ne peut changer" e "Voici la vaste plaine"), vale a dire la grande scena del deserto della Crau.

FOTO DI SCENA



Due momenti di così travolgente intensità da temere ben pochi confronti nell'ambito del melodramma ottocentesco. Né si deve dimenticare la disarmante malinconia della preghiera al padre ("Hélas, a vos pieds me voilà"), cantata da Mireille nel finale secondo, o ancora la popolareggiante *chanson de Magali* intonata in duo con Vincent durante la festa. Vincent, dal canto suo, è gratificato da un'aria splendida per purezza melodica e nobiltà di linea: è la celebre "Anges du paradis", toccante invocazione al cielo affinché protegga Mireille.

A Ourrias sono riservati i tratti un poco convenzionali del *vilain*, ma notevole è quantomeno la scena ("Ah, qu'ai je fait") che descrive il suo fugace pentimento dopo il ferimento del rivale. Così come rapinoso, nella sua atmosfera sinistra, è il seguito con gli interventi corali delle suicide per amore e il fatale incontro con il traghettatore diabolico: scena tra le più eminenti del sovrannaturale operistico ottocentesco.

Ancora un accenno merita la maliziosa *chanson* di Taven "Voici la saison" dai tratti garbatamente arcaici e per i cori "Chantez, chantez, Magnananelles" e "La Farandole", ricchi di un *allure* tipicamente gounodiano. Singolare notare che tra i brani dell'opera, il maggior successo sia arriso a "O légère hirondelle", aggiunta, come s'è visto, per la ripresa al Théâtre Lyrique del dicembre 1864; un brano grazioso, ma un poco fatuo e superficiale.

Rimasta più o meno stabilmente in repertorio (soprattutto in Francia, a onor del vero), *Mireille* sta attraversando un periodo di relativa eclissi cui non dev'essere estranea la difficoltà nel reperire un'interprete adeguata per la parte della protagonista, ruolo tra i più impervi e faticosi dell'Ottocento operistico.

FOTO DI SCENA



Mireille: da ragazza di campagna ad eroina

Mireille è basata interamente sulla figura della protagonista, che resta in scena quasi sempre, salvo che nel terzo atto.

All'inizio ella è una semplice ragazza di campagna, ma a poco a poco il suo carattere matura fino ad assumere una statura eroica, sublimata dal tragico destino che la colpisce.

I suoi brani solistici - l'arietta a ritmo di valzer piena di slancio, la cavatina del giuramento di fedeltà e la grande aria nel deserto - segnano le tappe di questa evoluzione.

Al contrario di Vincent - figura scialba - Mireille "sollecita" gli eventi.

Quando conduce la sua battaglia contro il padre e quando presta generosamente soccorso all'uomo amato, ella rivela una forza che trascende i confini nell'opera lirica.

La musica di Gounod conserva comunque un fondamentale carattere di trasparenza e di sentimentalismo, non raggiungendo mai eccessi di forte drammaticità.

I pii sentimenti di Mireille rafforzano la determinazione con cui percorre il proprio calvario.

Questo lo rende in qualche modo simile al personaggio di Marguerite (Faust).

Il tono di estasi religiosa e la trasfigurazione della protagonista nel finale dell'opera derivano senza dubbio dalla spiccata religiosità dello stesso Gounod.

ROMÉO ET JULIETTE

di Charles Gounod (1818-1893)

libretto di Jules Barbier e Michel Carré, da Shakespeare

Opera in cinque atti

Prima:

Parigi, Théâtre Lyrique, 27 aprile 1867

Personaggi:

Juliette (S); Stephano (S); Gertrude (Ms); Roméo (T); Tybalt (T); Benvolio (T); Mercutio (Bar); Paris (Bar); Gregorio (Bar); Capulet (B); frère Laurent (B); il duca (B); frère Jean (B); Manuela (S); Pepita (S); Angelo (T); dame, gentiluomini, borghesi, soldati, servi di Capulet, amici di Roméo, monaci

Come nel caso di *Faust*, anche l'origine di *Roméo et Juliette* è legata all'Italia: risale infatti al 1841, quando Gounod, residente a Villa Medici dopo aver vinto il Prix de Rome nel 1839, inizia a musicare un *Giulietta e Romeo* su libretto italiano. Passano gli anni, quattordici per l'esattezza, ed ecco giunto il momento di poter riprendere il progetto giovanile a lui tanto caro.

Fugge da Parigi, perché gli sembra impossibile lavorare dove non esiste il silenzio dello spirito, e si rifugia a Saint-Raphaël. Qui ritrova suggestioni 'italiane' e scrive alla moglie delle emozioni donategli dalla campagna di Fréjus che, con i suoi resti di antichi acquedotti, tanto ricorda la campagna romana. È l'aprile 1865, la fuga pare quella per *Mireille* in Provenza; anche in questo caso isolamento e frenesia creativa.

Quella frenesia che lo divora quando lavora a un soggetto di cui è innamorato, portandolo spesso alle soglie di terribili crisi di nevrasenia, tormento costante della sua esistenza. Il *furor* creativo dura quattro mesi: il 10 luglio 1865 *Roméo* è terminato. Gounod vi tornerà sopra l'anno successivo, per comporre il secondo quadro del quarto atto, il matrimonio di Giulietta con Paride, aggiunta spettacolare voluta con ogni probabilità dal direttore del Théâtre Lyrique, Léon Carvalho; scena assente in Shakespeare, è una delle poche infedeltà del libretto.

Equilibrato ed essenziale, il testo di Barbier e Carré è senza dubbio tra i loro migliori, e coniuga efficacemente le esigenze strutturali del melodramma a un dignitoso rispetto del dramma shakespeariano.



La trama

Atto primo

Dopo un'ouverture-prologo nella quale il coro, come nel dramma, espone il soggetto compiangendo la sorte dei due amanti, eccoci in casa Capuleti, dove ha luogo una sfarzosa festa da ballo. L'arrivo di Giulietta, incantevole figlia di Capuleti, suscita l'ammirazione degli invitati.

Tra essi si aggirano mascherati Romeo e Mercuzio. Il primo è turbato da strani presentimenti, Mercuzio lo consola: è stato sicuramente visitato da Mab, la regina dei sogni ('ballade de la reine Mab'). Alla vista di Giulietta, Romeo prova un istantaneo *coup de foudre*. La giovane, promessa sposa al conte Paride, nipote del principe di Verona, si confida con la nutrice Gertrude: vorrebbe poter vivere ancora un po' senza pensare al matrimonio ("Je veux vivre").

Avvicinatosi a Giulietta, Romeo le fa una dichiarazione appassionata, che viene accolta con profonda emozione (*madrigal* "Ange adorable"). L'estasi è bruscamente interrotta dall'arrivo di Tebaldo, cugino di Giulietta, che riconosce la voce del giovane mascherato per quella di Romeo, rampollo della casata dei Montecchi. Per i due innamorati è la terribile consapevolezza di appartenere a famiglie divise da un odio secolare. Tebaldo tenta di aggredire il giovane ma è fermato da Capuleti: la festa deve continuare, intima, si riprenda il ballo.

Atto secondo

Nottetempo, abbandonati i suoi compagni, Romeo si introduce nel giardino di Giulietta e la invita a mostrarsi paragonandola al sole nascente ("Ah lève-toi soleil"). Giulietta appare al balcone, i due si scambiano infiammate frasi d'amore; ma sono interrotti da un gruppo di servitori, che cercano qualche Montecchi da sistemare per le feste. Allontanatisi questi ultimi, scacciati da Gertude, i giovani riprendono il loro duetto d'amore ("O nuit divine"). La voce della nutrice, che richiama Giulietta, disturba nuovamente gli innamorati che si separano promettendo di vedersi l'indomani.



AN
EXCELLENT
conceited Tragedie
OF
Romeo and Iuliet.

As hath been often (with great applause)
plaid publicely, by the right Ho-
nourable the L. of *Hunsdon*
his Seruants.



LONDON,
Printed by Iohn Danter.

1597

Atto terzo

Frate Lorenzo accoglie nella sua cella Romeo e Giulietta. Toccato dalla forza del loro amore, li unisce in matrimonio alla presenza di Gertrude. Nei pressi di palazzo Capuleti, Stefano, il paggio di Romeo, è alla ricerca del padrone. Una sua canzone provocatoria ("Que fais-tu, blanche tourterelle") irrita il servo Gregorio, che lo sfida a duello. Accorrono Mercuzio e Tebaldo, i quali si schierano l'uno a fianco del paggio, l'altro del servo.

Appare Romeo, ma il suo intervento non placa gli animi; Tebaldo dapprima accusa Romeo di viltà, poi uccide Mercuzio. L'assassinio dell'amico scatena la collera di Romeo, che si avventa sull'omicida trafiggendolo mortalmente. Sopraggiunge il duca di Verona; durissime sono le sue parole contro le famiglie rivali: quanto a Romeo, la sua sorte è l'esilio.

Atto quarto

Raggiunta Giulietta nella sua camera, Romeo trascorre con lei l'ultima notte prima della partenza ("Nuit d'hyménée"). Il canto dell'allodola, messaggera del giorno, li avverte che è giunto il momento dell'addio. Giunge Capuleti, accompagnato da frate Lorenzo, che dovrà preparare Giulietta alle nozze imminenti con Paride.

Il religioso, rimasto solo con la giovane, la convince a bere una pozione che provoca una morte apparente, unico mezzo onde sottrarsi al matrimonio. Penserà lui ad avvertire Romeo e a far sì che essi possano fuggire insieme. Durante la cerimonia nuziale, Giulietta si accascia esanime; tutti la credono morta. Frate Lorenzo apprende da un confratello che il suo messaggio per Romeo non è giunto a destinazione; Stefano, latore dello stesso, è stato ferito da un Capuleti.

Atto quinto

Romeo intanto, saputo della morte di Giulietta, giunge alla cripta dove ella è sepolta. Dopo un ultimo bacio dato all'amata, si avvelena. Al risveglio di Giulietta i due si gettano l'uno nelle braccia dell'altra ma la gioia è di breve durata. Romeo cade stroncato dal veleno, Giulietta raccoglie il flacone vuoto e, intuendo l'accaduto, si pugnala. Gli amanti spirano implorando il perdono celeste.



Unica tra le opere di Gounod divenute celebri a conoscere un immediato successo di pubblico e critica, *Roméo et Juliette* non sfuggì però al destino di successivi riadattamenti che caratterizza buona parte della produzione operistica del compositore parigino. A parte cambiamenti marginali, che sono testimoniati dalle numerose edizioni a stampa che seguirono la 'prima' del 1867, fu la ripresa del '73 all'Opéra-Comique a richiedere più sostanziose modifiche.

Se ne occupò Bizet, direttore d'orchestra per l'occasione, che provvide tagli e 'accomodi' vigilato da Londra dall'amico Gounod, di volta in volta combattivo o accondiscendente. Una nuova versione venne quindi preparata per l'approdo trionfale all'Opéra (1888). Per l'occasione l'autore musicò tutte le sezioni parlate, compose l'irrinunciabile balletto, ripristinò l'ingresso del duca di Verona nel finale terzo atto e il *cortège nuptial et épythalame* nel finale quarto, assenti nel 1873.

Più fastosamente decorativa, quest'ultima versione andava per certi aspetti in direzione differente rispetto alle intenzioni originarie di Gounod; portato per istinto e per gusto alla scorrevolezza dell'articolazione drammaturgica, Gounod mal sopportava le divagazioni cerimoniali imposte dall'Opéra. Per *Roméo* poi aveva fin dall'inizio un'idea di struttura ben definita, che prevedeva la fine del quarto atto dopo che Giulietta ha bevuto il narcotico.

«Sono affascinato - scrive il compositore alla moglie nel 1865 - dal fatto che il mio quarto atto finisca con effetto drammatico per Giulietta. Il primo atto termina con brio, il secondo tenero e sognante; il terzo animato e ampio, con i duelli e la condanna all'esilio di Romeo; il quarto drammatico e il quinto tragico. È uno sviluppo interessante».

Egual chiarezza di idee Gounod mostra per gli aspetti formali: in una lettera a Bizet (29 ottobre 1872), così replica a una richiesta di taglio nel duetto "O nuit divine" del secondo atto (taglio malauguratamente entrato nella tradizione): «Chiedo si dica *due volte l' ensemble* 'De cet adieu'. Senza ciò l'espressione di quest'ultima frase del duetto non ha più energia né il brano forma. Fino a quando si ignorerà che a forza di voler andare più veloci si resta nel più oscuro; e che il sapore e la chiarezza di una frase musicale stanno il più delle volte nel giusto apprezzamento del tempo che ella prende».

Tanta esemplare consapevolezza testimonia il compositore giunto all'apice della maturità, e tale risulta essere Gounod nel *Roméo et Juliette*: ricchezza d'invenzione, mestiere magistrale, senso della misura si compongono qui in una sintesi qualitativamente prestigiosa. A convincere è la temperatura espressiva globale, mantenuta elevata con sorprendente continuità al di là degli esiti spesso assoluti dei singoli momenti; esiti che chiedono almeno una rapida segnalazione.

BOZZETTO



Nel primo atto, percorso per intero da brillanti ritmi di danza, in evidenza la briosa, aerea 'ballade de la reine Mab' di Mercuzio, notevole esempio di stile 'parlante' alla francese, debitore del brano analogo del *Roméo* berlioziano. Di rilievo il celebre "Je veux vivre" di Giulietta, *valse* tra il virtuosistico e il malinconico. Prezioso infine il *madrigal* "Ange adorable", breve duetto dei due protagonisti: un altro valzer, lento questa volta.

Il secondo atto si apre con la cavatina di Romeo ("Ah lève-toi soleil"), elegante, persuasivo esempio delle attitudini elegiache di Gounod. Più oltre, incastonato tra le grottesche schermaglie di servi e nutrice, brilla il duetto "O nuit divine", melodicamente irresistibile.

Il terzo atto, dopo la sobrietà del quadro del matrimonio segreto, propone una verticale progressione di toni. Si va dalla beffarda *chanson* di Stefano ("Que fais-tu"), sorta di *remake* della serenata di Mefistofele nel *Faust*, al drammaticissimo duello successivo, sino alla maestosità del concertato ("O jour de deuil"), che termina con l'esilio di Romeo.

Nel quarto atto, altro duetto di Romeo e Giulietta ("Nuit d'hyménée") che, accanto alla consueta felicità melodica, propone un declamato flessibile e sfumato, che sembra indicare la strada ai futuri sviluppi della vocalità dell'opera francese. A chiusura di questo breve percorso ancora un duetto: "C'est-là", ultima scena dell'atto quinto.

Vertice espressivo dell'opera, questo brano chiama a raccolta i temi dei precedenti incontri dei due protagonisti in un epilogo toccante di amore e morte. Rimasta costantemente in repertorio e prediletta da molti 'mostri sacri' della vocalità (qualche nome: Patti, Melba, Thill, Gigli, Corelli), dopo un periodo di relativo appannamento sembra oggi godere di un ritrovato favore. Di questo si deve ringraziare l'arte superiore di Alfredo Kraus, che ne ha fatto uno dei suoi cavalli di battaglia, ottenendo successi memorabili.

Le melodie più belle

L'arietta valzer di Juliette si pone sulla stessa linea dell'aria dei gioielli nel *Faust* e dell'arietta di Mireille.

Nel secondo atto Gounod ha inserito un meraviglioso notturno (tema della notte).

La cavatina di Roméo rappresenta il tenero ritratto di un giovane in piena estasi d'amore, il quale, di fronte all'avversa fortuna, si comporterà eroicamente.

La situazione ed il tono traboccante di commozione di questa piccola aria si avvicina alla cavatina di Faust.

Il terzo atto è decisamente più drammatico del precedente.

BOZZETTO



Il finale, nel quale Roméo esprime tutta la propria sofferenza mentre divampa l'odio irriducibile tra i Montagues ed i Capulets è davvero grandioso.

La solennità di questa melodia, che si sviluppa ad arco, dimostra che si possono raggiungere le vette di un'alta drammaticità anche con discrezione.

Il quarto atto viene interrotto da un grande duetto, dove il punto culminante del tenero incontro viene sottolineato dall'intervento dell'orchestra.

Nel momento in cui la coppia di innamorati si bacia, risuona una melodia appassionata che, pur senza l'ausilio delle parole, esprime chiaramente la loro felicità.

Il testo del dialogo d'amore è tratto quasi alla lettera da Shakespeare, mentre la sua realizzazione musicale - rappresenta uno dei momenti più sconvolgenti dell'intera partitura.

Il duetto conclusivo riassume il calvario dei due amanti; qui, come nell'ultima scena del *Faust*, nella mente dei due si affollano i ricordi.

Attraverso la citazione delle melodie dei duetti precedenti - come il tema d'amore ed il dialogo dell'allodola e dell'usignolo - viene ripercorsa, come un flashback, l'alterna vicenda di felicità e tristezza di un amore disperato.

La conclusione dell'opera non rappresenta soltanto la trasfigurazione dei due amanti, ma dell'amore stesso.



LA REINE DE SABA

di Charles Gounod (1813-1883)

libretto di Jules Barbier e Michel Carré, da Histoire de la reine du matin et de Soliman, prince des génies di Gérard de Nerval

Opera in quattro atti

Prima:

Parigi, Opéra, 28 febbraio 1862

Personaggi:

Adoniram (T), Soliman (B), Amrou (T), Phanor (Bar), Méthausael (B), Sadoc (B), Balkis (S), Benoni (S), Sarahil (S), cortigiani, popolo, operai, guardie, seguito di Soliman e Balkis

«In questa partitura non c'è nulla, assolutamente nulla. Come sostenere ciò che non ha ossa né muscoli?»: parola di Hector Berlioz. Eppure non mancano motivi di interesse a questa fatica operistica di Gounod, con buona pace di Berlioz e della sua proverbiale, inattendibile acidità critica.

Il soggetto ad esempio, ispirato a un episodio del *Voyage en Orient* di Gérard de Nerval; personalissima, affascinante rilettura di un tema letterariamente fortunato, nato in origine come progetto operistico dedicato all'amata Jenny Colon per la musica di Meyerbeer, il testo di Nerval fornì a Barbier e Carré una struttura drammaturgica perfetta per il loro libretto.



La trama

La regina di Saba, Balkis, fa visita a Solimano, suo promesso sposo, mentre fervono i lavori per la costruzione del tempio di Gerusalemme, un'opera destinata a stupire l'umanità. Artefice di tanta meraviglia è Adoniram, possessore dello scarabeo sacro con il quale domina uomini e *djinnns*, i geni del fuoco.

Quando Balkis e Adoniram si incontrano cadono preda di un'attrazione irresistibile. Phanor, Amrou e Méthausael, tre operai cui Adoniram aveva rifiutato l'aumento del salario, denunciano all'incredulo Solimano la passione dei due. Il sovrano vorrebbe affrettare le proprie nozze con Balkis, ma è tardi. Adoniram, finita la sua opera, prende congedo da Solimano, intenzionato a fuggire con la regina. Balkis, per parte sua, addormenta con un narcotico il re, e gli sfilava dalla mano l'anello da lei donato in pegno del fidanzamento.

Ai piedi del monte Tabor, mentre attende Balkis, Adoniram viene sorpreso dai tre operai, che si vendicano di lui pugnalandolo. All'arrivo della regina, l'uomo spira tra le sue braccia. Balkis, disperata, maledice Salomone, che crede colpevole dell'omicidio, e ordina che si trasportino nel suo regno le spoglie dell'amato. Ma ecco che le rocce svaniscono e appare la reggia dei *djinnns*, che conducono Adoniram dinanzi al trono di Tubalcain, discendente di Caino e suo padre. Il popolo, genuflesso, inneggia al defunto.

Opera di impianto monumentale, la *Reine de Saba* testimonia lo sforzo compiuto da Gounod per aggiornare la struttura del *grand-opéra* attraverso una più fluida articolazione formale. Evidente è la ricerca di una *grandeur* dello stile, che privilegia la densità costante del linguaggio musicale, talora a scapito dell'abituale efficacia melodica.

Non mancano comunque brani efficaci, come la travolgente sortita di Adoniram "Faiblesse de la race humaine", il raffinato coro dialogato di Ebrei e Sadei "Que Dieu vous accompagne" e il duetto "Pourquoi m'évitez vous?" tra Balkis e Adoniram.

Accolta con rispettosa freddezza, l'opera non si sostenne, oscurata dagli altri successi gounodiani e dal favore che avrebbe di lì a non molto salutato e accompagnato l'omonima opera di Goldmark.

Né miglior fortuna ha goduto in tempi recenti: la *Reine de Saba* è infatti ancora in attesa di una riproposta moderna, resa peraltro assai ardua dalle proporzioni imponenti, dalla fastosità scenica e dalle temibili difficoltà esecutive.

IL COMPOSITORE



SAPHO

di Charles Gounod (1818-1893)

libretto di Emile Augier

Opera in tre atti

Prima:

Parigi, Opéra, 16 aprile 1851

Personaggi:

Sapho (Ms), Glycère (S), Phaon (T), Phythéas (B), Alcée (Bar), Crates (T), Cygenire (B), il gran sacerdote (B), due araldi (T, B), un pastore (S); popolo, sacerdoti

È difficile immaginare che critica e pubblico presenti alla ‘prima’ di *Sapho* si rendessero conto che il trentaquattrenne Gounod, operista debuttante, sarebbe divenuto l’autore francese più rappresentato nel mondo. L’attenzione era puntata soprattutto sulla celeberrima Pauline Viardot, ispiratrice del lavoro; ma la diva non entusiasmò, il successo fu tiepido e Gounod se la cavò con generiche attestazioni di stima.

Quanto al libretto del giovane ma già famoso Augier, destinato a una celebrata carriera di drammaturgo, esso intrecciava conflitti privati a cospirazioni politiche, e ciò non piacque alla severa censura della Seconda Repubblica che impose, fin dalla recita successiva, modifiche relative ai personaggi maschili giudicati sovversivi.

La trama

A Mitilene fervono i preparativi per l’olimpiade: Phaon, che cospira con Phythéas contro il tiranno Pittacus, è diviso tra l’amore per Glycère e quello per Sapho; l’una è la bellezza, l’altra il genio. Durante una gara poetica, Alcée infiamma il popolo cantando libertà e rivolta ma è Sapho a trionfare con un’appassionata ode amorosa, che le vale la vittoria e una pubblica dichiarazione d’amore di Phaon.

Convinti da Alcée, Phaon e Pythéas firmano la congiura contro il tiranno. Glycère, tormentata dalla gelosia, riesce a sottrarre a Pythéas il documento che prova la colpevolezza dell’amato.

FOTO DI SCENA



Affronta quindi la poetessa, svelandole la trama eversiva: se vuole salvare Phaon dovrà tacere e lasciar credere la propria incostanza; quanto a Phaon, parta da Mitilene, solo, in esilio. Sapho, innamorata più che mai, accetta le condizioni della terribile rivale.

Sopraggiunto Phaon, Glycère lo informa del pericolo che pende sul suo capo. Phaon vuol fuggire e chiede a Sapho di partire con lui, ma costei, con uno sforzo supremo, lo sollecita a partire solo. Ella non l'ama più; compiangendo l'amore perduto, Phaon si appresta a salpare e maledice Sapho. La donna, dopo aver implorato la benedizione degli dèi per l'amato, si uccide gettandosi in mare.

Mai entrata stabilmente in repertorio, *Sapho* ha conosciuto una lunga teoria di revisioni, senza che ciò ne abbia migliorato il destino. Nell'agosto 1851, per una versione in lingua italiana al Covent Garden, Gounod aggiunse una nuova aria per Glycère; all'Opéra (1858) gli atti furono ridotti a due e venne soppresso il ruolo di Alcée; nel 1884, al Palais Garnier, gli atti divennero quattro e fu radicalmente mutato il ruolo di Glycère.

Opera carente di un armonioso impianto drammaturgico, *Sapho* lascia l'impressione di un autore alla ricerca del proprio stile. Momenti persuasivi e accattivanti si alternano ad altri faticati, macchinosi. Ai secondi appartengono le parti decorative o più scopertamente drammatiche; ai primi le oasi liriche, che beneficiano di una già cospicua vena melodica: l'aria di Phaon ("Puis je t'oublier o ma Glycère"), l'ode di Sapho ("Héro sur la tour solitaire") e il breve terzo atto.

Riuscita già del tutto convincente, l'atto conclusivo è scandito su tre episodi solistici di rilievo: l'intensa aria di Phaon ("O jours heureux"), la bucolica canzone del pastore ("Broutez le thym"), ricca di anticipazioni di *Mireille* e *Faust* e la celebre "O ma lyre immortelle", commovente addio alla vita di Sapho, uno dei vertici melodici assoluti di Gounod.

La scarsa fortuna che ha accompagnato *Sapho* fin dal debutto non sembra tuttavia conoscere mutamenti; da segnalare però, la bella esecuzione in forma di concerto che ha avuto luogo a Radio France (5 gennaio 1979) con Katherine Ciesinski e Alain Vanzo quali Sapho e Phaon, sotto la direzione di Sylvain Cambreling.

PHILÉMON ET BAUCIS

di Charles Gounod (1818-1893)

libretto di Jules Barbier e Michel Carré

Opera in tre atti

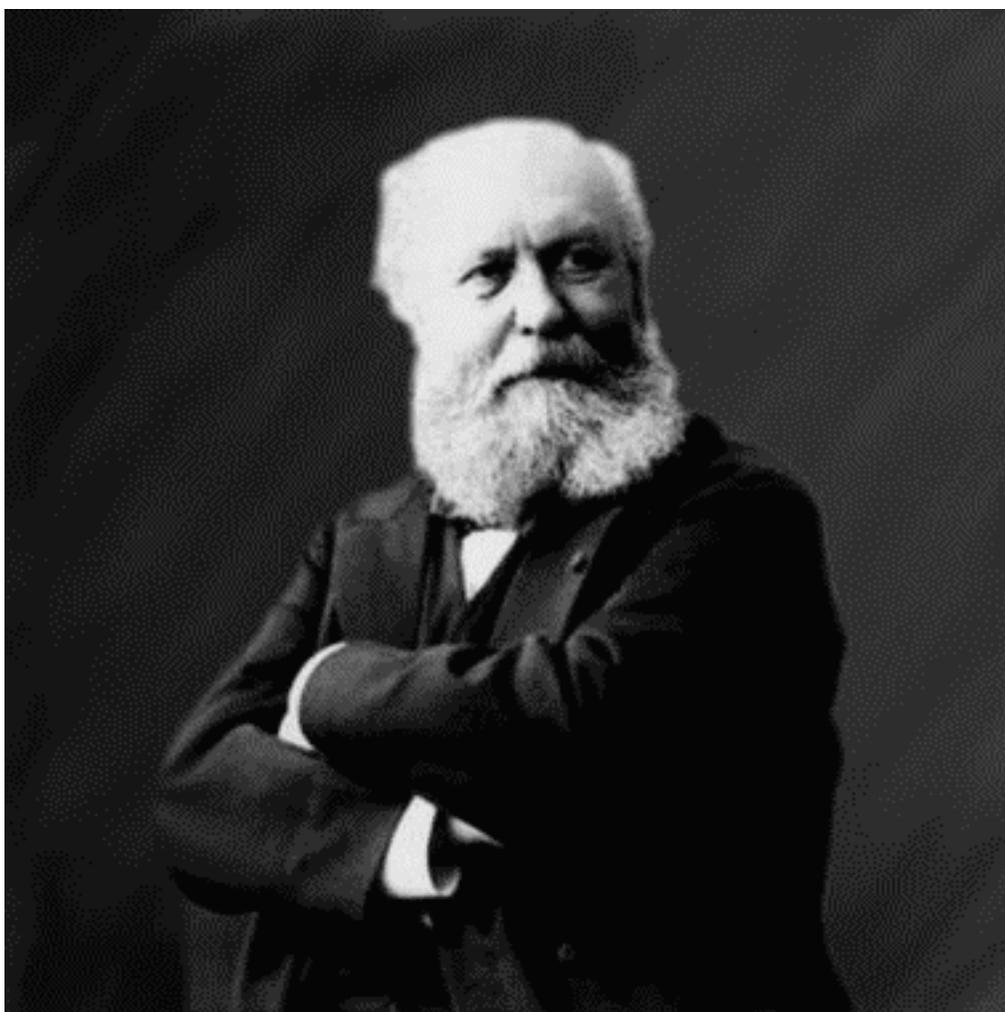
Prima:

Parigi, Théâtre Lyrique, 18 febbraio 1860

Personaggi:

Baucis (S), Philémon (T), Jupiter (B), Vulcain (B), una baccante (S);
baccanti

IL COMPOSITORE



Apparsa un anno dopo l'affermazione di *Faust*, *Philémon et Baucis* fu accolta benignamente dalla critica ma disertata dal pubblico. Alla tredicesima replica le casse del Théâtre Lyrique languivano e la diva Carvalho, cui l'opera era dedicata, era in partenza. Parve opportuno interrompere le rappresentazioni e riporre l'opera in un cassetto, ove rimase sedici anni, fino al 16 maggio 1876, quando conobbe un felicissimo riscatto all'Opéra-Comique, nell'originaria versione in due atti, pensata per una 'prima' mai avvenuta a Baden-Baden.

La trama

Ispirato a La Fontaine e all'Ovidio delle *Metamorfosi* (libro VIII), il libretto si apre nella modesta dimora di Philémon e Baucis che, pur amandosi ancora, ricordano con nostalgia la loro ardente gioventù. Una tempesta improvvisa conduce alla loro casa, incogniti, Giove e Vulcano, i quali, respinti dagli altri mortali, trovano nei due vecchi una generosa ospitalità.

Deciso a vendicarsi dell'egoismo degli umani, Giove annuncia la loro morte: soltanto Philémon e Baucis, magicamente assopiti, potranno scampare allo sterminio. Durante un'orgia sfrenata le baccanti, sfidando il potere degli dèi, incitano gli uomini al piacere. Vulcano, sopraggiunto, è pesantemente ridicolizzato per le sue disavventure coniugali.

Solo l'arrivo di Giove placa la loro furia; il dio le bandisce dalla terra. Risvegliandosi dal torpore, Philémon e Baucis scoprono con gioia e stupore di essere tornati ventenni. La bellezza della donna attira le attenzioni di Giove tra i commenti divertiti di Vulcano, che vede in Philémon un possibile compagno di sventura.

Messa alle strette dal corteggiamento del dio, Baucis, seppur riluttante, si lascia baciare. Sorpresa dallo sposo, subito si pente e implora di poter tornare alla casta tranquillità della vecchiaia. Stupito e commosso da un amore disposto a tale sacrificio, Giove consente ai due di continuare la loro vita e, seguito da Vulcano, fa ritorno all'Olimpo.

Dopo il successo della ripresa del 1876 all'Opéra-Comique, *Philémon et Baucis*, tradotta in sette lingue, conobbe una buona diffusione internazionale e si mantenne in repertorio fino alla seconda guerra mondiale.

Briosa e scorrevole, percorsa da un melodismo elegante seppure talora manierato, l'opera possiede i tratti del Gounod migliore. Non a caso Stravinskij, avendola ascoltata nell'inverno 1922, scrisse: «gustavo di nuovo l'incanto diffuso dall'aroma così personale che esala dalla musica di Gounod».

Compositore attento alle esigenze della vocalità, il parigino non fece mancare brani di rilievo alla diva Carvalho, sia nello stile elegiaco ("Ah si je redevenais belle") sia in quello brillante e virtuosistico ("Oh riant nature"); pregevole e impervia è anche l'aria di Vulcain, un tempo famosa ("Au bruit de lourd marteaux"). Struttura agile, breve durata, messinscena non proibitiva, *Philémon et Baucis* sembrerebbe una delle opere di Gounod più facilmente riproponibili.

A tutt'oggi vive un letargo simile a quello dei due personaggi protagonisti.

CARICATURA DI GOUNOD



LA COLOMBE

di Charles Gounod (1813-1883)

libretto di Jules Barbier e Michel Carré, da *Le Faucon* di La Fontaine

Opéra-comique in due atti

Prima:

Baden-Baden, Théâtre Bénazet, 3 agosto 1860

Personaggi:

Sylvie (S), Mazet (S), Horace (T), maestro Jean (B)

Quando negli anni Venti Igor Stravinskij, come racconta nelle sue *Chroniques de ma vie*, scoprì complice Djagilev *La Colombe*, questa era da tempo un'opera dimenticata. Eppure aveva conosciuto alla 'prima' un successo entusiastico, e accoglienza analoga ricevette anche alla ripresa parigina del 1866, debutto di Gounod all'Opéra-Comique in coincidenza con la sua elezione alla prestigiosa Académie des Beaux-Arts.

La trama

Ispirato a *Le Faucon* di La Fontaine (tratto a sua volta da una novella di Boccaccio, la nona della quinta giornata del *Decameron*), il libretto dei 'soliti' Barbier e Carré, narra le vicende di Horace, giovane fiorentino, caduto in rovina per amore della bella contessa Sylvie: costui, ritiratosi in campagna, vive con la figlia Mazet e un colomba dalle prodigiose qualità, cui ha posto il nome di Sylvie in onore dell'amata.

La contessa, gelosa della rivale Aminte che possiede un ammiratissimo pappagallo sapiente, viene a sapere della colomba e progetta di impadronirsene a qualsiasi prezzo. Incarica di ciò il maggiordomo Jean, che ottiene però da Horace un rifiuto ostinato. Decisa a convincere il suo antico spasimante, Sylvie si fa da questi invitare a cena.

Horace e la figlia vivono in povertà, e ben poco hanno da offrire alla nobildonna. Davanti all'indignazione del maggiordomo, Horace, pur di compiacere l'amata, ordina in segreto alla figlia di cucinare la colomba, che l'ignara Sylvie trova «di gusto bizzarro». Terminata la cena la contessa esprime il suo desiderio; sbalordita nell'apprendere la verità,

Sylvie si abbandona tra la braccia di Horace da lei sempre respinto, eppur capace di tanto sacrificio per amor suo. Ma ecco giungere Mazet.

Essa porta con sé, tra lo stupore di tutti, la colomba viva. L'arcano è presto svelato, la ragazza ha fatto arrostitire il pappagallo di Aminte, da lei precedentemente catturato, salvando così per la gioia dei presenti la colomba prodigiosa.

«Piccola ma deliziosa *opéra-comique* », come suggerisce Stravinskij, *La Colombe* ci regala un seguito ininterrotto di brani godibilmente accattivanti, di stile impeccabile, orchestrati con trasparenza.

CHARLES GOUNOD



Meritano una citazione almeno i *couplets* di Mazet "Ah, les femmes!" e il madrigale di Horace "Ces attraiz que chacun", che tanto piacquero ai parigini dell'Opéra-Comique. Riproposta da Djagilev a Montecarlo nel 1924, con i recitativi messi in musica da Poulenc e poi nuovamente dimenticata (tranne recenti episodiche riprese), *La Colombe* è ancora in attesa di quella fortuna che pure meriterebbe.

Ave Maria (Bach/Gounod)

L'**Ave Maria** di Bach/Gounod è una delle più famose e registrate composizioni sul testo in lingua latina dell'*Ave Maria*.

Scritta dal compositore francese Charles Gounod nel 1859, è costituita da una melodia sovrapposta al *Preludio No. 1 in Do maggiore* dal *I Libro* del Clavicembalo ben temperato (BWV 846), composto da J.S. Bach circa 137 anni prima (Gounod aggiunse una battuta al cambio di armonia del preludio).

Esistono arrangiamenti per molti strumenti musicali di questa composizione, e fra questi per violino e chitarra, quartetto d'archi, pianoforte, violoncello ed anche trombone.

L'Ave Maria viene spesso eseguita nelle chiese cristiane in occasione dei matrimoni. Viene spesso incisa da cantanti pop e d'opera, oltre che da cori.

Ave Maria

D'après le *Prélude en do majeur*
du *Clavier Bien Tempéré*, vol. I, de J. S. Bach

Musique: Charles GOUNOD
(1818-1893)

Paroles: prière traditionnelle

Moderato

Voix

Piano

p

pp

mp

cresc. poco

A - - - - - ve Ma -

ri - - - - - a, gra - - - - - ti - a

INNO E MARCIA PONTIFICALE

Inno e Marcia Pontificale è l'inno della Città del Vaticano. Il testo venne scritto da Antonio Allegra (1905-1969) su una musica composta da Charles Gounod (1818-1893).

Nel 1857 lo Stato della Chiesa si munì di un inno nazionale, la "Marcia Trionfale" del compositore austriaco maestro di banda a Roma Vittorino Hallmayr, intitolata poi "Inno pontificio", un brano allegro e saltellante.

L'11 aprile 1869 a Roma, per la celebrazione del giubileo di sacerdozio di Papa Pio IX, il compositore francese Charles Gounod inviò in omaggio una solenne e pomposa marcia alla francese, che piacque enormemente al Papa. Si pensò allora di sostituire l'inno nazionale, ma la di poco successiva presa di Roma da parte della nascente nazione italiana impedì la realizzazione del progetto, anzi fece scomparire lo Stato della Chiesa ed i suoi simboli.

Nel 1929 con i Patti Lateranensi rinacque lo stato della Chiesa, come Città del Vaticano, e i suoi simboli - bandiera ed inno di Hallmayr - ritornarono in vigore. Fu poi Papa Pio XII che in previsione dell'Anno santo 1950 decise la modifica.

Il 24 dicembre 1949 la musica di Gounod fu eseguita davanti al Papa, e per l'occasione fu munita con il titolo "Inno e Marcia pontificale" di un testo latino e di un testo italiano.

Il primo gennaio 1950 il decreto papale rendeva l'inno ufficiale.

IL COMPOSITORE



Composizioni

Opere liriche

Sapho (1851)
La Nonne sanglante (1854)
Le Médecin malgré lui (1858)
Faust (1859)
Philémon et Baucis (1860)
La Colombe (1860)
La Reine de Saba (1862)
Mireille (1864)
Romeo e Giulietta (1867)
Cinq-Mars (1877)
Polyeucte (1878)
Le tribut de Zamora (1881)

Musica sacra

Ave Maria
Mors et Vita (1885)
Inno e Marcia Pontificia (adottato nel 1949 come inno della Città del Vaticano)
Ave verum
Missa ad Honorem Sanctae Ceciliae (per coro a 4 voci miste, soli e orchestra)
Missa Brevis (per coro a 4voci miste e organo)