

Claudio Bolzan

Norbert Burgmüller

La vita e l'opera di un grande sinfonista
nella Germania del primo '800

Indice

7	Introduzione dell'autore
11	PARTE I L'ambiente artistico cittadino La famiglia. L'itinerario biografico
40	<i>Note alla I parte</i>
47	PARTE II La posizione storica. L'opera
98	<i>Note alla II parte</i>
105	PARTE III Musica e società nel primo Ottocento. L'opera di Burgmüller nell'universo romantico
107	3.1. L'enigma di un eterno malinteso
111	3.2. Le ragioni di un oblio
116	<i>Note alla III parte</i>
119	Appendice 1 Catalogo delle opere, discografia, bibliografia
133	Appendice 2 ROMANZA (dalla Sonata per pianoforte in fa minore op. 8)

Introduzione

Giunto al termine di questa ricerca, mi sia consentito - prima del suo varo definitivo - giustificare le scelte operative e l'articolazione conferita ai diversi capitoli e paragrafi. Nel corso della lettura, si noterà una netta separazione fra la parte più specificamente dedicata alla biografia e quella riguardante l'analisi e la collocazione storica dell'opera: colui che si accinge ad uno studio, anche circoscritto, su Norbert Burgmüller, si trova ad urtare fin dagli inizi contro una serie di ostacoli e di problemi non facilmente risolvibili e variamente circoscritti a questioni precipuamente biografiche, come abbiamo rilevato nel corso del lavoro stesso, e ad altre, invece, strettamente legate alla genesi e agli sviluppi delle opere (prima fra tutte la datazione di quei lavori pervenutaci solo attraverso edizioni ottocentesche). Allo scopo di meglio definire ed affrontare questi problemi nella loro peculiarità e di agevolare una lettura altrimenti appesantita da frequenti parentesi, fratture e rimandi, ho deciso di separare nettamente i due ambiti di ricerca, cercando comunque di operare quel necessario processo di integrazione tra dati biografici e dati più spiccatamente musicologici, assolutamente necessario per una fattiva organicità di stesura.

Si noterà inoltre come nella seconda parte sia stato concesso ad alcune composizioni (ad esempio la *Sonata* op. 8, la *Rapsodia* op. 13, alcuni *Lieder*) uno spazio notevolmente ampio, anche rispetto a lavori più complessi (come i primi tre *Quartet-*t**), commentati o analizzati invece in modo piuttosto circoscritto. Questa scelta è legata al carattere problematico delle opere in questione: carattere dovuto alla loro particolare posizione nell'ambito di quella incessante ricerca formale ed espressiva che caratterizza l'intero travaglio creativo del musicista. Un lavoro come la *Sonata*, pure ancora legato a certi schematismi formali, si trova a svolgere un ruolo invero cruciale nell'ambito di quella graduale maturazione di personale linguaggio melodico, timbrico e armonico, pienamente concretizzata con la produzione successiva, (oltre ad essere l'unica composizione di ampie dimensioni affidata al solo pianoforte).

Con gli apparati contenuti nell'appendice ho inteso offrire allo studioso e al musicista uno strumento, spero adeguato ed apprezzato, per ulteriori ricerche e

soprattutto per un eventuale, concreto approccio esecutivo, finalizzato alla maggior diffusione di un'opera realmente straordinaria e, purtroppo, in parte ancora tralasciata dalla maggior parte degli interpreti.

Non sorprenda, infine, il tono apparentemente apologetico presente in alcune pagine: non si tratta di facile entusiasmo o, peggio, di semplicistica esaltazione di un autore prediletto, come si potrebbe pensare. Burgmüller è molto più di un semplice rappresentante di quella grande schiera di autori minori, cresciuta nella penombra di un fitto sottobosco culturale che in epoca Biedemeier ha animato con costante frequenza i salotti della borghesia tedesca. Egli è stato di fatto uno dei più insigni cultori della musica assoluta, quale era stata teorizzata dagli intellettuali del primo Romanticismo, come documenta l'ammirazione di Mendelssohn, Schumann e Brahms. Lavori come le due *Sinfonie*, il *Concerto*, l'ultimo *Quartetto*, diversi *Lieder* sono realmente opere capitali, la cui valenza artistica e la cui fondamentale posizione storica risultano determinanti per una piena comprensione del movimento romantico.

Non è possibile mettere qui in rilievo, uno per uno, tutti i contributi, i consigli e i suggerimenti che studiosi, archivisti e bibliotecari tedeschi mi hanno fornito nel corso della stesura del libro (di volta in volta abbiamo cercato di farlo nel corso delle note). Non resta altro da fare, quindi, che nominare gli istituti e tutte queste persone che con tanta premura hanno collaborato nella ricerca delle fonti e nella loro più completa messa a punto: dott. Marianne Hesse-Dornscheit (Universitätsbibliothek di Düsseldorf), Inge Hermstrüwer (Heinrich-Heine-Institut di Düsseldorf), lo "Städtische Musikverein" di Düsseldorf, Bärbel Steffen (Stadt- und Landesbibliothek di Dortmund); un sentito ringraziamento inoltre alla Münchner Stadtbibliothek e alla Bayerische Staatsbibliothek di Monaco, alla Staatsbibliothek zu Berlin-Preussischer Kulturbesitz, alla Württembergische Landbibliothek di Stoccarda e alla Stiftelsen Musikkulturens Främjande di Stoccolma. Un ringraziamento particolare rivolgo al Dr. Klaus Tischendorf per i preziosi suggerimenti, mentre al Dr. Klaus Martin Kopitz esprimo la mia particolare e sentita riconoscenza per il vasto repertorio di dati e di fonti bibliografiche e discografiche che con infinita gentilezza ha messo a mia completa disposizione, permettendo così di arricchire la ricerca con un insieme di apporti altrimenti non facilmente reperibili: senza il suo interessamento, la sua disponibilità ed amicizia questo lavoro sarebbe risultato senza dubbio molto diverso: un caso certamente esemplare di collaborazione fra studiosi di nazionalità, cultura e formazione diverse.

Un ulteriore ringraziamento infine al prof. Alberto Basso per l'interesse dimostrato nei confronti della prima stesura del volume e per i consigli fornitici ai fini di un suo concreto miglioramento.

C. B.

Vittorio Veneto, estate 1992 / primavera 1995

PARTE I

L'ambiente artistico cittadino
La famiglia. L'itinerario biografico

“Non ero preparato per gli uomini, credevo soltanto nella musica”

“Chiunque, come te, sia stato offeso in tutta la sua anima, quegli non si appaga più in una sola gioia: chi, come te, ha provato l’insipidità del nulla, quegli rasserena solamente nella sublimità dello spirito: chi ha, come te, sperimentato la morte, quegli guarisce soltanto tra gli dei”.
(Friedrich Hölderlin, *Iperione*, trad. it. di G.V. Amoretti)

1. “Düsseldorf è una gran bella città e se chi per avventura vi è nato la pensa da lontano, si sente preso da una sensazione meravigliosa. Io vi sono nato, e ho sempre l’impressione d’essere in procinto di tornare a casa”. Con questi accenti nostalgici il sommo poeta Heinrich Heine accenna alla città natale nel celebre *Ideen. Das Buch Le Grand* del 1826,¹ l’opera provocatoriamente glorificante la figura di Napoleone, presentata in un’aura quasi fiabesca, mentre attraversa a cavallo il parco cittadino: “Gli alberi frementi si chinavano al suo passaggio: i raggi del sole tremolavano curiosi attraverso il fogliame e in alto nel cielo azzurro si muoveva, chiaramente visibile, una stella d’oro”.² L’episodio riferito dallo scrittore risale al 1811: tra la folla entusiasta, accorsa alla parata militare seguita all’ingresso dell’imperatore a Düsseldorf, si trovava anche il musicista Johann August Friedrich Burgmüller, insieme alla moglie e al figlioletto Friedrich Johann Franz, come documenta, tra l’altro, un dipinto di Johann Peterson, conservato nel locale Stadt-Museum. Il periodo napoleonico può, a buon diritto, essere considerato come un’autentica linea di demarcazione tra la fase di graduale decadenza della vita musicale seguita alla morte (nel 1716) del principe elettore palatino Johann Wilhelm³ - con il conseguente definitivo trasferimento della sede di Residenza a Mannheim - e la globale rinascita artistica, dovuta soprattutto all’istituzione dei “Niederrheinische Musikfeste” (1818): in effetti le disposizioni napoleoniche avevano elevato Düsseldorf a sede di residenza del nuovo Granducato di Berg (affidato in un primo tempo a Giocchino Murat) e contribuito alla facilitazione e intensificazione dei traffici commerciali nell’intera zona renana, oltre alla modernizzazione delle tecniche agricole e industriali, favorendo del pari la crescita e lo sviluppo di una classe borghese quanto mai desiderosa di emergere, se non fuoriuscire, dalla palude dei principati tedeschi e desiderosa altresì di rispecchiarsi in una propria cultura, in linea con le sue più segrete aspettative e integralmente rappresentativa di quegli ideali - squisitamente umanistici - per i quali “bellezza e virtù” costituivano le basi di un inedito, vitalistico slancio in avanti, come si ribadirà nei programmi artistici del tempo. Comprensibile, dunque, la malcelata diffidenza nei confronti della Prussia che, in seguito alle delibere del Congresso di Vienna (*Atto federale tedesco*, 1815), si era direttamente sostituita alla Francia, cau-

sando ovviamente la perdita delle precedenti vantaggiose prerogative e prospettive (*Deutscher Bund*): in effetti, le lotte di liberazione antinapoleoniche del 1813 (lotte che non avevano tardato ad assumere anche una dimensione spiccatamente antifeudale) erano state opportunamente strumentalizzate dalla Prussia a tutto vantaggio della nobiltà e dell'assolutismo più retrivo.⁴ La posizione intellettuale di Heine non era, pertanto, quella di un isolato: era bensì assai prossima all'orgogliosa reazione di chi, nell'intera Renania, si era chiuso in un riserbo che non avrebbe mancato di assumere una dimensione palesemente ostile verso ciò che poteva sembrare lesivo nei confronti delle istituzioni più rappresentative dello spirito dei nuovi ceti emergenti.

Le attività musicali, per lungo tempo confinate in un ambito angusto e provinciale, ricevettero a Düsseldorf un primo significativo impulso da alcune sintomatiche iniziative private, che già nel 1770 si erano concretizzate in regolari "stagioni" concertistiche estive tenute nella casa del giardiniere di corte. Tra i sottoscrittori figurava anche Friedrich Heinrich Jacobi la cui abitazione era divenuta da tempo un centro di discussione e di animazione culturale, non senza il diretto appoggio ed influsso di Wilhelm Heinse, scrittore notoriamente sensibile alle tematiche estetico-musicali. Un'ulteriore serie di concerti in abbonamento venne in seguito organizzata e diretta da un non meglio specificato "Kappelmeister" napoletano Ferretti, i cui programmi furono significativamente imperniati sull'esecuzione di sinfonie di Haydn e Mozart, oltre all'abituale repertorio di pagine operistiche italiane. Una svolta decisiva venne comunque indirettamente impressa, proprio in epoca napoleonica, dalla soppressione delle cappelle ecclesiastiche e principesche, col risultato di lasciare libero il campo alle iniziative borghesi timidamente avviate (una *Musikakademie* venne, ad esempio, istituita nel 1807 allo scopo di organizzare concerti e balli pubblici): un passo importante in tal senso fu la solenne esecuzione, presso l'antico castello, dell'oratorio *Die Schöpfung* di Haydn, il giorno di Natale del 1810, esecuzione affidata ad un certo Edmund von Weber e resa possibile dal concorso di gruppi vocali e strumentali provenienti anche dalla città di Elberfeld, la quale volle a sua volta tentare, verso il 1817, un esperimento analogo, ponendo le basi per una stabile collaborazione artistica fra centri vicini. Sarà proprio dietro lo stimolante esempio e con l'aiuto dell'organista di Elberfeld, Johannes Schornstein, che il singolare ed intraprendente compositore (oltre che futuro "Musikdirektor") Johann August Friedrich Burgmüller potrà prendere l'iniziativa per la concreta attuazione, in occasione delle festività della Pentecoste (10-11 maggio) del 1818, di un *Niederrheinische Musikfest*, tenuto inizialmente a Düsseldorf, successivamente esteso alle città di Elberfeld (1819), Köln (1821), Aachen (1825), e giustamente definito come "punto cruciale della nascente vita musicale borghese".⁵ Le manifestazioni del 1818 - che ebbero luogo nella "Jansen'schen Gartensaal" - furono imperniate sull'esecuzione dei due più celebri oratori di Haydn: *Die Jahreszeiten* (10 maggio) e *Die Schöpfung*

(11 maggio), con la partecipazione di ben 209 tra strumentisti e coristi, 12 cantanti solisti, oltre al direttore Burgmüller e al basso continuo affidato a Schornstein. Una così ampia concentrazione di esecutori fu resa possibile dall'intervento di musicisti provenienti da Elberfeld, Köln, Neuss, Duisburg, Kleve, Moers, Neersen e Schlebusch, anche se il nucleo più consistente era formato dai 58 cantori dello *Städtischen Musikverein*, fondato per l'occasione dallo stesso Burgmüller, e dai 54 strumentisti, parzialmente attivi nell'*Allgemeinen Musikverein*, formazioni senza dubbio essenziali per la felice riuscita di un festival che coronava di fatto, l'insieme delle iniziative musicali cittadine, ancora in fase di lenta, ma progressiva evoluzione. La cura minuziosa con cui venne predisposto ogni particolare (compresa la decorazione dei biglietti) testimonia l'impegno e la puntigliosa determinazione, orgogliosamente messi in atto per la realizzazione di quello che si annunciava come un avvenimento di portata storica, come gli stessi giornali del tempo ebbero modo di rilevare. L'anonimo cronista della rivista "Hermann" riferirà nel numero del 29 maggio 1818:

"Quale regolamento abbia l'associazione al suo interno non è attualmente ancora noto: il suo metodo però è, come già visto, quello di fare qualcosa di accurato, permettendo di dedurre con gioia il regolamento stesso; tanto più che l'intenzione è divenuta manifesta: prendere ogni anno un'altra delle città dell'associazione come luogo dell'associazione stessa e dell'esecuzione. Di guadagno in moneta lucente non è neanche il caso di parlare, - tanto più facilmente continuerà a sussistere l'iniziativa: forse, però, il povero musicista e il talento saranno aiutati dagli eventuali riporti dei ricavati - tanto più degna di lode e per se stessa gravida di conseguenze rimarrà quest'impresa.

L'esecuzione è avvenuta in una sala da giardino fuori della città, in un locale adatto allo scopo, anche se non sufficiente, un locale che era stato per di più usato proprio con così tanta cura.

Dato però che io non dimentico nulla, né per quanto riguarda le piccole cose, né per quanto riguarda le grandi, devo così menzionare, accanto alla buona illuminazione e all'opportuno utilizzo del locale, anche il biglietto d'ingresso. Anche questo, trattato di solito come insignificante piccolezza, documenta il gusto e la cura per il tutto degli organizzatori: Per le "Stagioni" blu, per la "Creazione" un rosso gradevole, essi possono fornire nella loro pulita e nitida esecuzione una testimonianza dei progressi della litografia a Düsseldorf: nei quattro angoli vi sono le quattro stagioni e in alto, senza toccare il bordo, è accennato il grande momento della creazione".⁶

I festivals successivi recheranno sostanzialmente l'impronta di questi primi allestimenti: una posizione privilegiata sarà concessa al genere oratoriale insieme alla più recente produzione sinfonica e vocale. Nell'edizione del 1820 verranno eseguiti, tra le altre cose, il *Samson* di Händel e la *Terza Sinfonia* di Beethoven, nel 1822 due cantate di Weber e la *Quarta Sinfonia* di Beethoven (eseguite nella "sala dei cavalieri" dell'antico castello). Händel ritornerà nel 1826 con una selezione del *Messia* e nel 1830 con *Judas Maccabäus* (in quest'ultima edizione verrà pure esegui-

to da Ferdinand Ries il *Christus am Ölberge* di Beethoven insieme alla *Quinta Sinfonia*). L'indirizzo è chiaro: conciliare l'interesse per la più recente produzione sinfonico-corale con una sintomatica, inequivocabile tendenza verso la musica degli "antichi maestri", senza i quali non vi poteva essere "autentico culto" per l'arte, come da tempo l'estetica romantica (si pensi, ad esempio, a Hoffmann) andava propugnando, e come gli organizzatori dei festivals rilevavano enfaticamente. Bach, tuttavia, farà la sua comparsa a Düsseldorf piuttosto tardi: la *Johannes-Passion* vi verrà eseguita per la prima volta il 13 aprile 1851, per opera di Robert Schumann⁷ e si tratterà di una scelta atipica, certamente non in linea con i gusti correnti (come, del resto, la gran parte delle programmazioni schumanniane): neanche Mendelssohn aveva, in effetti, osato rompere con una tradizione che vedeva in Händel il fertile terreno entro il quale affondava le proprie radici l'intera civiltà musicale moderna (secondo una linea che da Händel conduceva a Beethoven e ai contemporanei attraverso Mozart e Haydn). Tuttavia, l'approccio esecutivo di Mendelssohn (nominato "Musikdirektor" cittadino nell'ottobre 1833) agli oratori händeliani si distinse per una non comune fedeltà ai testi originali, una fedeltà resa possibile dallo studio attento delle fonti autografe reperite negli archivi di Londra (unica licenza, l'aggiunta di una parte organistica accanto al basso continuo). L'intera attività direttoriale del musicista era dunque globalmente impostata in questa prospettiva di recupero storico, prospettiva per la quale la figura del compositore-esecutore si era convertita in quella di un interprete il cui repertorio era fondato per l'appunto sulla riproposta culturale dei classici. Ritourneremo ancora sull'argomento. Per il momento è necessario fare qualche passo indietro. Alla morte di August Friedrich Burgmüller (1824) il posto di "Musikdirektor" rimase vacante. I successivi festivals di Pentecoste tenuti a Düsseldorf furono affidati a Louis Spohr (che il 14 maggio 1826 provvide all'esecuzione del suo oratorio *Die letzten Dinge*) e a Ferdinand Ries, fino alla nomina del nuovo direttore stabile cittadino Felix Mendelssohn, che si occuperà anche delle edizioni del festival dal 1833 al 1835 (nell'edizione del 1836, egli figurerà come direttore ospite, presentando in prima assoluta il *Paulus*). A Ries si deve pure l'iniziativa per un allestimento della beethoveniana *Nona Sinfonia* nel corso del festival di Aachen del 1825 (un anno dopo, dunque, la prima viennese): si trattò comunque di una esecuzione parziale, priva cioè dello "Scherzo" e di parte dell'"Adagio", a causa delle enormi difficoltà tecniche della partitura, oltre che dell'imperizia degli strumentisti.⁸ Il problema relativo alla specifica preparazione degli orchestrali e, in generale, degli esecutori non era, in effetti, marginale: se ne lamenteranno a più riprese non poche personalità preposte alla direzione dei complessi. Tra tutti, particolarmente severo appare proprio Mendelssohn, che in una lettera al padre del 15 gennaio 1835 sottolineerà:

"Qui [Düsseldorf] io rimarrei se ricevessi fino ad allora un buon testo d'opera, perché in nessun luogo si può lavorare in pace come qui, ma con la musica che viene eseguita le cose non sono brillanti, e la buona volontà da sola non basta".⁹

Questo limite - evidentemente di proporzioni preoccupanti, almeno per quanto riguarda l'esecuzione di composizioni contemporanee - non compromise il buon nome delle manifestazioni, la cui risonanza aveva ormai oltrepassato i confini nazionali (ad esse assisterà, tra gli altri, Friedrich Chopin).

Gli organici vocali e strumentali, cui furono affidate le sorti della locale vita musicale nella prima metà del secolo, erano costituiti per gran parte da validi dilettanti che avevano in precedenza già dato vita a distinti gruppi corali (come l'*Associazione di canto maschile* e la *Società corale mista*, inizialmente in concorrenza con il grande *Musikverein* e solo nel 1845 ad esso riunite, per opera di Julius Rietz), sulla scia di un globale fenomeno culturale e sociale non privo di implicazioni politiche, improntate generalmente ad un ideale democratico di chiara matrice francese, cui non furono estranei motivi pedagogici derivanti dalle idee del Pestalozzi e da quelle del suo allievo Hans Georg Nägeli (in ciò distinguendosi sostanzialmente dalla *Liedertafel* berlinese, fondata da Zelter nel 1809). Anche le due orchestre attive a Düsseldorf (quella già citata, inglobata nell'*Allgemeinen Musikverein* e la *Teaterorchester*) erano formate in genere da appassionati dilettanti: il nucleo (stabile) di base era costituito dagli archi, mentre fiati e percussioni venivano reclutati - a seconda delle esigenze - dalle formazioni strumentali delle città vicine e dalle bande militari. Comprensibili, dunque, le difficoltà che occasionalmente potevano sorgere durante le prove per le esecuzioni di composizioni praticamente sconosciute e, in quanto tali, non ancora entrate nel repertorio corrente. Sul versante della musica teatrale (fin dagli inizi del secolo imperniata sulla valorizzazione del *Singspiel* e della francese *Opéra-comique*, non senza incursioni nell'ambito dell'"opera del terrore") un notevole impulso venne dato dall'iniziativa del drammaturgo Karl Lebrecht Immermann (1796-1840): giunto a Düsseldorf nel 1834 con l'incarico di direttore teatrale, egli provvide subito alla messa in atto di un ambizioso progetto di riforma che prevedeva la rappresentazione periodica di una serie di opere esemplari, classiche e moderne, in esecuzioni che dovevano, pretenziosamente, fungere da punti di riferimento per qualunque altro allestimento. Immermann cercò, naturalmente, di coinvolgere Felix Mendelssohn nell'impresa: la scelta per l'inaugurazione cadde sul *Don Giovanni* mozartiano (un'opera che a Düsseldorf aveva goduto di particolari favori, insieme alla *Zauberflöte*), mentre per le successive serate si pensò, tra le altre cose, all'*Egmond* beethoveniano, al *Hans Heiling* di Marschner e, ancora, a Rossini e Bellini. L'esperimento non sortì gli esiti sperati e si giunse ben presto ad un grave diverbio tra musicista ed intendente, diverbio che si concluse con una rottura definitiva¹⁰ e con le dimissioni dello stesso Mendelssohn (che, nel frattempo, aveva comunque già accettato l'incarico di direttore del Gewandhaus di Lipsia). Un episodio increscioso che, comunque, non precluderà la partecipazione del musicista ai festivals successivi (di volta in volta affidati stabilmente a Julius Rietz e a Ferdinand Hiller).

Per tutta la prima metà del secolo gli spettacoli musicali ebbero luogo a Düsseldorf

in spazi non sempre adeguati alle circostanze. Per i concerti sinfonici, che si tenevano di regola nel tardo pomeriggio, il ritrovo più importante fu la “Geislerschen Saal” (dal 1853 ribattezzata “Tonhalle”), un locale immerso nel verde di un ampio giardino e situato nella attuale Schadowstrasse, in prossimità dell’incrocio con la Jacobi Strasse. Una minuziosa e pittoresca descrizione dell’ambiente ci viene offerta dal padre di Mendelssohn, Abraham, in una lettera del maggio 1833:

“Anche il locale stesso contribuisce molto al particolare aspetto dell’insieme. Al Flingersteinerweg [ora Schadowstrasse] [...] circa duemila passi prima della città, in un grande, ombroso giardino di una locanda vi è una sala lunga internamente 135 passi [43 metri ca.], larga 70 passi [25,50 metri ca.] e purtroppo alta 27 piedi e mezzo [8,80 metri ca.]. la sala contiene all’incirca 1200-1300 persone; un terzo dell’ambiente è separato per il coro e l’orchestra. Durante le pause tutti si riversano nel giardino, una gran quantità di pane imburrato, di bevande ecc. è consumato ai grandi e piccoli tavoli, e quando l’aria è rinnovata per bene e la pausa scaduta, una forte fanfara risuona dall’orchestra in giardino, dopo la quale tutti ritornano di nuovo, veloci ed allegri, nella sala: una seconda fanfara richiama gli indolenti o gli assetati”.¹¹

La sala verrà ampliata in un edificio in grado di contenere duemila posti a sedere in occasione della grande esposizione industriale del 1852. Per concerti meno importanti o per esecuzioni cameristiche destinate ad un pubblico più contenuto, potrà essere utilizzata la Cürtenschen Saal, situata nella Berger Strasse Nr. 8, in pieno centro cittadino (Altstadt), in prossimità della Carlsplatz.

I programmi del tempo erano improntati, come in parte già emerso, ad una singolare eterogeneità: fin dal 1830 fungeva da introduzione una *Ouverture* (in un primo tempo Mozart, Beethoven, Spohr, Weber, Ries, Cherubini: successivamente Spontini, Mendelssohn, Schumann, Gade, Hiller, Reinecke, ecc.), oppure una composizione sinfonica più articolata: la parte centrale era generalmente occupata dalle piccole formazioni corali e dai solisti vocali e strumentali (non di rado riuniti in esecuzioni liederistiche): seguiva un concerto solistico e, a volte, un’ampia composizione cameristica. Di solito, la seconda parte era interamente occupata da una sinfonia o da un lavoro sinfonico corale (la durata dell’intera manifestazione oscillava da un minimo di due ore ad un massimo di tre ore e mezza). Quando si trattava di esecuzioni oratoriali, l’intero cartellone era occupato da una sola composizione, antica o moderna (in alcuni casi da parti di essa, unite ad altre pagine sinfoniche e corali) presentata dai cori e dall’orchestra locali insieme a solisti di spicco, affiancati, per i ruoli minori, da dilettanti. Con Schumann si perverrà ad una maggiore omogeneità di impostazione (pur nella varietà delle proposte), data la sua inclinazione per la produzione del suo tempo, almeno nell’ambito della musica puramente strumentale e del genere oratoriale: nei programmi concertistici da lui presentati tra il 1850 e il 1853 a Düsseldorf, incontriamo molto Beethoven, Weber, Mendelssohn (uniti

pressoché costantemente a proprie composizioni sinfoniche, corali e cameristiche) inframmezzati ad alcuni autori del passato (Bach, Händel, Gluck, Haydn, Mozart) e a contemporanei di minore levatura. Chopin e Schubert figurano solo sporadicamente (quest'ultimo, però, con la grande *Sinfonia* in do magg.). Del tutto assenti i musicisti francesi.¹²

Agli aspetti piuttosto variegati della vita musicale cittadina si devono almeno affiancare quelli - altrettanto compositi - relativi all'intensa attività artistica facente capo alla locale Accademia d'arte, diretta, tra il 1821 e il 1824, da Peter Cornelius (1783-1867) e, dal 1826, da Wilhelm Schadow (1788-1862), figlio dello scultore berlinese Gottfried Schadow: collaboratori, entrambi, nella realizzazione dei celebri affreschi della Casa Bartholdy a Roma (insieme a Overbeck e Veit) - tanto ammirati da Fanny e Felix Mendelssohn -, i due artisti rappresentano i vertici del movimento nazareno in Germania, movimento che figura inizialmente - insieme alla ricerca paesaggistica di Friedrich, Schinkel e Blechen - come la punta di diamante della progressiva rinascita pittorica tedesca dopo le secche del secolo precedente.¹³ Non ne facciamo cenno casualmente: il movimento romantico aveva esplicitamente propugnato a più riprese un programma di fusione di tutte le arti (programma teoreticamente sviluppato da Schelling nella *Filosofie der Kunst* del 1802-1804) nel tentativo di attuare quella suprema "divinazione", quella "superiore veduta ideale delle cose" in cui sembrava consistere l'autentica poesia romantica, la poesia cioè attraverso cui era possibile far scoccare la scintilla rivelatrice dell'Assoluto.¹⁴ Per il pittore Carl Gustav Carus, ad esempio, poesia, musica e architettura formavano insieme "il più splendido triplice accordo, l'accordo più sublime che possa toccare e tocchi il cuore dell'uomo, perché il dio che si rivela così, senza alcuna mediazione, nelle forme prodotte da un essere propriamente umano, è vicino a tutti gli uomini e li esalta nello stesso tempo".¹⁵ La creazione e fruizione di un'opera d'arte figurativa doveva insomma essere un'esperienza eminentemente religiosa, in quanto genuina espressione di quegli aneliti metafisici che improntavano un po' tutta la cultura del tempo.

Sia Cornelius che Schadow furono uniti da intenso legame d'amicizia con i Mendelssohn: a Berlino parteciparono entrambi alle "Domeniche musicali" organizzate da Fanny, mentre Felix, a Düsseldorf, fu a sua volta ospite assiduo dello stesso Schadow e del suo salotto-cenacolo, ove ebbe modo di conoscere anche Norbert Burgmüller. A quest'ultimo, d'altra parte, non furono estranee le ricerche e le problematiche estetiche legate alle recenti esperienze pittoriche e scenografiche: tra le sue amicizie figuravano il dedicatario del *Quartetto* in la min. op. 14, Johann Wilhelm Schirmer (1807-1863), paesaggista e violoncellista dilettante, titolare dal 1829 della classe di paesaggio all'accademia di Düsseldorf, e Karl Friedrich Lessing (1808-1887), allievo del pittore architetto e scenografo Schinkel e di Schadow a Berlino, giunto nella città renana al seguito del maestro, nel 1826, entrambi ammirati

e conosciuti da Mendelssohn (con Lessing, Schirmer fonderà una locale “Associazione paesaggistica” privata). Le ultime opere di Burgmüller (la *Sinfonia* op. 11 e il *Quartetto* op. 14) non risulteranno del tutto estranee, come vedremo, ad una sensibilità coloristica maturata sulla scorta delle riflessioni relative alle acquisizioni della più avanzata ricerca paesaggistica e, generalmente, pittorica.

2. Il fondatore del *Niederrheinische Musikfest*, Johann August Friedrich (o Franz, come in alcuni casi indicato) Burgmüller, si era stabilito a Düsseldorf probabilmente nel 1807, divenendovi “Theaterkapellmeister” e, nel 1821, “Musikdirektor”.¹⁶ Originario di Magdeburgo, ove era nato il 28 aprile 1766 dal pastore protestante Johann Christoph e da Maria Cristina Bötticher, dopo aver compiuto studi classici e musicali, assunse la carica di “Kappelmeister” presso l’ambulante *Theatergesellschaft* di Joseph Bellomo a Weimar nel 1785, professione che lo condusse in diversi centri della Germania meridionale e della Renania, tra i quali Köln, Aachen, Düsseldorf e Bonn (qui fece eseguire, nel febbraio 1788, le *Nozze di Figaro* di Mozart e strinse amicizia con il giovane Beethoven), maturando conseguentemente quello stile di vita e assumendo quelle abitudini curiose ed anticonformiste per le quali divenne a suo tempo fin troppo famoso. Si leggano al riguardo le osservazioni di Amelie von Sybel (1798-1847):

“Norbert Burgmüller era figlio di un tipo originale, vecchio e stravagante, di cui Zelter si ricorderà nella terza parte del suo carteggio con Goethe. Di questo crapulone si può appena parlare, senza che la descrizione scada nel comico. Un musicante abile, bizzarro, allegro, proveniente da quella scuola dissoluta d’una volta”.¹⁷

Come accennato dalla Sybel, August Friedrich Burgmüller era assai noto a Zelter che così ne riferisce a Goethe (1823):

“Egli è così grosso che può appena camminare - Ha studiato, conosce il greco e il latino, nelle questioni musicali ci troviamo d’accordo. - Fa capo ad una società di canto e ad una *Liedertafel*, realizzando cose importanti”.¹⁸

Di là dagli aspetti più specificatamente caricaturali, sui quali indulgono un po’ tutti i biografi (sulla scorta delle tracce lasciate dalla Sybel, ricalcate successivamente anche da Immermann), tutti i dati sembrano almeno concordare su alcuni punti importanti: presenza di una solida preparazione culturale (maturata attraverso studi ginnasiali) e una ancor più approfondita formazione musicale indirizzata sia verso la composizione che verso la direzione corale e orchestrale.

Dopo alcuni anni di attività direttoriale a Mainz, il musicista ritornò a Düsseldorf, trasferendosi poi a Regensburg e soggiornandovi tra il 1804 e il 1807; qui si sposò

nel 1805, in circostanze drammatiche non ancora del tutto chiarite (Wolfgang Müller accenna ad un rapimento), con Anne Therese Friederike von Zandt (1771-1858), cantante e pianista di talento, originaria di Düsseldorf, figlia di un generale bavarese, donna bellissima, sensibile e raffinata (fu, tra l'altro, in stretti rapporti con Beethoven, che ella conobbe nel 1803 e che per lei, probabilmente, concepì la *Sonata* op. 54 e il *Lied* "Hoffnung"), con la quale si stabilì definitivamente nella città renana (dal 1807, come già ricordato), dando vita ad un'intensa e lungimirante attività organizzativa e direttoriale (in questa città entrò pure a far parte della loggia massonica "St.-Johannes-Loge zum Hl. Joachim"). Dopo la fondazione del Festival di Pentecoste, ne assunse la direzione nelle edizioni del 1820 e 1822 occupandosi in seguito anche dell'edizione realizzata nel 1821 a Colonia. Le "cose importanti", cui allude Zelter, furono probabilmente queste. Tuttavia, non può essere del tutto dimenticato l'impegno creativo, orientato sul triplice versante operistico, sinfonico e cameristico. Purtroppo, di questo corpus relativamente ampio è rimasta ben poca cosa: una raccolta di brani vocali, i *Vier Gesänge von Theodor von Haupt* (ultimati dopo il 1820) e il testo (di Wilhelmini) per una *Cantate zum 50 jährigen Amtjubiläum des Pfarrers Hartmann in Düsseldorf* (17 ottobre 1823): menzionato è pure un *Singspiel* (*Das hätte ich nicht gedacht*) insieme ad alcune musiche di scene per il *Macbeth* di Shakespeare,¹⁹ entrambi realizzati nel periodo di Weimar. Se ne ricava l'immagine (purtroppo assai velata) di una personalità inquieta e complessa, dotata di una fantasia accesa e febbrile, assai prossima ad una sensibilità incline all'espressione più immediata degli stati d'animo. Stando a tali premesse, la produzione teatrale non avrebbe certamente mancato di offrirci dati significativi anche per la storia dell'opera proto-romantica tedesca. È rilevante, del resto, che lo scrittore Wilhelm Heinse si fosse ispirato proprio a questo musicista per il personaggio di Lockmann nel romanzo *Hildegard von Hohenthal*, come suggerisce Wolfgang Müller.²⁰

Dal matrimonio con la Zandt nacquero tre figli: del primogenito Franz, si sa solamente che venne alla luce a Regensburg nel 1805 e che morì in Grecia probabilmente prima del 1839 (ne riferisce infatti Wolfgang Müller von Königswinter nelle *Erinnerungen an Norbert Burgmüller*). Nella stessa città bavarese nacque pure il secondogenito Friedrich Johann Franz, il 4 dicembre 1806. Dopo aver ricevuto a Düsseldorf una solida formazione musicale, questi si trasferì ventiseienne a Parigi (ove trascorse, salvo breve interruzione, il resto della sua esistenza: morì, infatti, a Beaulieu il 13 febbraio 1874), ove acquistò notevole fama come gradevole autore di balletti, oltre che di musica pianistica, cameristica e sinfonica: tra la sua vasta produzione (comprendente, tra l'altro, un centinaio di pezzi pianistici) vanno almeno ricordati il balletto *La Peri* (1843), un atto del balletto *Lady Henriette* (1844), una *Ouverture* in re magg. (non datata), diverse *Canzoni* per voce e pianoforte e alcune raccolte di *Studi* pianistici, ancor oggi utilizzati nei conservatori per lo studio dello strumento.²¹ Si tratta di una produzione che - a parte il giudizio negativo sull'autore

formulato da Fétis (“Un fabricant de petite musique”) - si fa apprezzare per la sua gradevolezza espressiva e per una scrittura brillante ed elegante, assai adatta agli ambienti salottieri della capitale francese, ambienti cui era, del resto, per gran parte destinata. A proposito di una *Fantasia al suo amico Liszt*, nota anche come *Réveries fantastiques* op. 41, riferisce Schumann in un articolo del 1839 per la “Neue Zeitschrift für Musik”:

“Quando c’è di mezzo il nome di Liszt ci si aspetta sempre un lavoro titanico. Ma non è questo il caso, anche se l’autore che finora ha scritto solo cose facili, per dilettanti e arrangiamenti, stavolta è uscito dalla sua sfera abituale e ha creato qualcosa di certamente più significativo [...]. Speriamo che l’autore vorrà dedicarsi definitivamente alla composizione originale: per arrangiare c’è sempre tempo. Non sappiamo, infine, se egli sia parente di Norbert Burgmüller, il giovane ed ispirato cantore prematuramente scomparso; i cognomi sono uguali: possano esserlo anche le aspirazioni”.²²

L’autore della recensione non aveva ancora stilato lo schizzo biografico su Norbert, che conosceva solo dalla *Sinfonia* op. 2 (eseguita al Gewandhaus di Lipsia nel 1838), da probabili accenni di Mendelssohn e da alcuni *Lieder*, raccomandati vivamente a Clara Wieck in una lunga lettera dell’aprile 1838: “Mi devi talvolta cantare un piccolo *Lied*. Ce ne sono di molto belli da parte di Norbert Burgmüller, un eccellente autore di canto precocemente scomparso”.²³

Nel riferire di questo terzogenito di August Friedrich, era effettivamente impossibile sottrarsi ai toni dolenti e commemorativi maturati alla luce delle tragiche circostanze che lo condussero ad una morte tanto repentina quanto prematura. Eppure, un’altra realtà colpisce oggi lo storico in modo altrettanto doloroso: la mancanza di una documentazione sufficientemente ampia da permettere quella chiara visuale prospettica sulla vita e sul pensiero, essenziale per una precisa messa a punto di alcune questioni fondamentali non ancora del tutto focalizzate o chiarite: la prima formazione, le fasi creative ad essa legate, i problemi affettivi, i rapporti con il mondo musicale e, generalmente, culturale dell’epoca, i fatti stessi relativi alla tragica scomparsa. A differenza di autori come Beethoven, Schubert, Weber, Schumann, Mendelssohn, Liszt, Wagner (per rimanere in ambito ottocentesco), per i quali non mancano ampi e minuziosi diari, scritti autobiografici, ricchi epistolari, opere critiche e letterarie, di Norbert Burgmüller ci sono rimaste solamente alcune lettere e una breve pagina critica:²⁴ mai come in questo caso la voce di un compositore è stata così esclusivamente consegnata alle sue creazioni artistiche, creazioni rimaste oltretutto, in alcuni casi, allo stato di semplice abbozzo o frammento. Il faticoso tentativo di una doverosa e attendibile ricostruzione biografica ha purtroppo dovuto confidare spesso sulla buona fede di coloro che avevano conosciuto, frequentato, amato il giovane, consegnando in brevi profili e ricordi la memoria di una personalità tanto schiva e complessa. Non potevano ovviamente mancare i travisamenti, le distrazio-

ni, gli aneddoti curiosi, le enfattizzazioni, concorrendo in tal senso ad aggravare una situazione già di per sé notevolmente intricata.²⁵

3. August Joseph Norbert Burgmüller nacque a Düsseldorf l'8 febbraio 1810,²⁶ al Nr. 258 della Wilhelmstrasse, nella cosiddetta "Altstadt" (oggi Mühlenstrasse Nr. 12), una via che congiungeva Friedrichplatz (attualmente Grabbeplatz) con la Burgplatz, centro storico e spirituale della città, dominato dall'imponente mole dell'antico castello (andato parzialmente distrutto in un incendio, il 20 marzo 1872).

Poco sappiamo del periodo relativo alla fanciullezza: con ogni probabilità, le prime esperienze musicali furono legate ad episodici interventi dei genitori, anche se nel disordinato ambiente familiare l'educazione non doveva propriamente costituire una grande preoccupazione, stando almeno ai ricordi di Wolfgang Müller. Il piccolo Norbert fu presumibilmente avviato ad una scuola parrocchiale per la necessaria formazione di base, mentre l'effettiva pratica strumentale rimase, in un primo tempo, prerogativa del padre (Klaus Martin Kopitz ritiene comunque che August Friedrich Burgmüller non avesse contribuito specificamente all'educazione musicale del figlio, provvedendo invece a scegliere come maestro di violino Joseph Kreutzer e come insegnante di pianoforte Friedrich d'Anthoin o Joseph Eschborn).²⁷ Comunque stessero le cose, una parte notevole in questi anni di apprendistato svolse senza dubbio l'attività artistica paterna nell'ambito della vita musicale cittadina: il piccolo Norbert dovette familiarizzare ben presto con le opere di Mozart, di Beethoven e di Spohr, programmate nelle locali stagioni concertistiche, dati i riscontri stilistici delle sue prime composizioni pervenute (in particolare i *Quartetti* op. 4 e op. 9), per quanto la sua precoce maturazione artistica contribuì ad allontanarlo drasticamente dai gusti "stürmeriani" (connessi pertanto ad una cultura di tipo settecentesco) del genitore, per avvicinarlo ad un tipo di sensibilità più schiettamente romantica: in questo senso, un ruolo determinante dovette svolgere la pratica e l'assimilazione dell'opera strumentale di Spohr, conosciuto in quest'epoca attraverso le composizioni eseguite a Düsseldorf (anche nell'ambito della cerchia familiare), in particolare qualche *Concerto* e alcuni *Quartetti* e *Quintetti*. Questa prima fase formativa venne drammaticamente interrotta dalla morte di August Friedrich (21 agosto 1824), causata da un'affezione addominale non meglio specificata e dovuta, probabilmente, alla sua vita notoriamente sregolata. La mancanza di un sicuro sostegno economico aggiunse, al dolore per una così grave perdita, il rischio di una drastica - e quanto meno fatale - sospensione degli studi intrapresi privatamente. Il fratello Friedrich tentò inutilmente di essere assunto come "Musikdirektor" al posto del padre: l'incarico non venne più assegnato fino alla nomina di Felix Mendelssohn-Bartholdy (1833). Ai due figli non rimase altro da fare che intraprendere un'attività precettistica decisamente instabile, ma tale da permettere a Norbert di entrare in contatto con il conte

Franz Bertram von Nesselrode-Ehreshoven (1783-1847), uomo dotato di rara sensibilità, oltre che di raffinati gusti artistici, se dopo aver assunto alle proprie dipendenze il giovane, provvide anche al sostentamento di tutta la sua famiglia per diversi anni: un incontro che non tarderà a rivelarsi provvidenziale anche per l'attività creativa del futuro musicista, dato l'interesse dimostrato dal conte per le sue doti esecutive e per il talento compositivo, un interesse tale da determinare la decisione di indirizzare il giovinetto verso quella che può essere definita come la celebrità del momento, Louis Spohr (1784-1859), che si trovava a Düsseldorf per presentare (14 maggio 1826) l'oratorio *Die letzten Dinge*. L'impressione riportata dall'artista dovette essere notevolmente positiva se Norbert venne accolto a Kassel - dove Spohr risiedeva dal 1822 - già nell'autunno successivo per ricevere lezioni di violino e per seguire i corsi di armonia e composizione tenuti da Moritz Hauptmann (1792-1868), uno dei massimi teorici tedeschi dell'800, oltre che interessante autore di *Lieder* corali, di cantate, di musica pianistica e cameristica.²⁸

Louis Spohr aveva ottenuto l'incarico di "Kappelmeister" nel capoluogo dell'Assia per il diretto interessamento di Weber, che, l'anno precedente, aveva a sua volta ricevuto il medesimo incarico, rifiutandolo. Dopo il grande successo del *Faust* (1816) e di *Zemire und Azor* (1819), Spohr era divenuto oramai uno dei musicisti più acclamati a livello internazionale. A Kassel egli aveva registrato un'ulteriore prestigiosa affermazione con l'opera *Jessonda* (1823), impegnandosi anche nella composizione di importanti lavori cameristici (oltre al *Doppio Quartetto* op. 65 del 1823, vennero ultimate nel 1826 i *Quartetti* op. 74 e nel 1827 il *Quintetto* op. 69) e di imponenti oratori.

Di Hauptmann ci è rimasta un'importante testimonianza dell'intensa attività musicale nella quale Burgmüller era coinvolto in questi anni: il giovane infatti era riuscito a distinguersi come solista di violino e di pianoforte, prendendo parte anche come violinista alle frequenti esibizioni quartettistiche programmate dallo stesso Spohr. Anche Wolfgang Müller sottolinea, parimenti, il clima fraterno stabilitosi fra allievo e maestro, un clima favorito dall'entusiasmo dimostrato da Norbert per la produzione di quest'ultimo e per i rapidi progressi segnati in ogni campo musicale (in particolare, la facilità dimostrata nella lettura delle più complesse partiture sinfoniche e corali).²⁹

A quest'epoca risalgono, significativamente, alcune importanti composizioni: un *Quartetto* in re min. op. 7, non datato (e dal Tischendorf posto a cavallo tra il 1825 e il 1826, anche se dovrebbe più verosimilmente trattarsi di un lavoro un poco più tardo), pervaso come il primo (op. 4, composto a Düsseldorf tra aprile e marzo del 1825) da febbrili inquietudini,³⁰ un altro *Quartetto* in la bem. magg. op. 9, i cui singoli movimenti sono fortunatamente datati con molta precisione.³¹

- Allegro moderato	Ehreshoven	19 settembre 1826
- Menuetto. Allegro	Ehreshoven	20 settembre 1826
- Adagio	Kassel	10 ottobre 1826
- Finale. Moderato	Kassel	27 ottobre 1826

Sono proprio queste indicazioni a gettare una luce rivelatrice su un periodo altrimenti privo di attendibili riscontri cronologici: il *Quartetto*, iniziato nella serena cornice del castello di Ehreshoven, presso Köln, residenza estiva del suo mecenate (ove il musicista si recava dal 1824), è ultimato a Kassel nell'ambito del nuovo corso di studi appena iniziato. All'anno successivo è, del resto ascritta la prima messe di lavori maturati al seguito di questa fase di efficace apprendistato: alcuni *Lieder*, un delicato *Walzer* in mi bem. magg. e, soprattutto, la splendida *Sonata* op. 8, dedicata al fratello e caratterizzata da uno slancio drammatico rivelatore di uno stile decisamente personale, quasi del tutto affrancato dagli influssi del maestro.³² Sempre a questo stesso anno risalgono pure i primi tentativi per la realizzazione di uno *Singspiel* intitolato *Die Wiener in Berlin*, andato malauguratamente perduto, e i primi saggi di composizione per orchestra (con uno dei *Fünf Stücke* op. 17, ultimati l'anno successivo).

Dopo la consueta sosta estiva al castello di Ehreshoven, il 30 ottobre 1827 il musicista raggiunge nuovamente Kassel, assumendo il posto di istruttore di canto al Hoftheater, tramite l'appoggio del suo stesso maestro, che si esibisce in pubblico accanto all'allievo con sempre maggior frequenza: in un concerto tenuto il 30 novembre insieme al violoncellista Nikolaus Hasemann, viene eseguito un *Trio* di Hummel (probabilmente quello in mi bem. magg. op. 93 o quello, nella stessa tonalità, op. 96, pubblicati entrambi agli inizi del 1820), mentre il 21 dicembre Norbert si presenta come solista nel *Concerto* in do min. di Beethoven.³³ La fama del giovane pianista si estende di conseguenza per tutta la città, aprendo la via ad inattese, quanto vantaggiose, prospettive di lavoro, come si può arguire da una lettera del 29 gennaio 1828 al conte Nesselrode:

“Per quanto riguarda le circostanze, credo che col tempo qui io posso cavar-mela, le ore di lavoro non mi mancano, se soltanto non mi colpisce di nuovo una tale malattia”.³⁴

Di quale malattia si trattava? I dati in nostro possesso non ci permettono di sapere alcunché di preciso e anche fra gli stessi studiosi non abbiamo trovato concordanza di ipotesi: di sicuro si sa solamente che nell'estate precedente egli aveva dovuto interrompere gli studi e ritornare a Düsseldorf in seguito ad una grave affezione, dalla quale poté riprendersi soltanto alcuni mesi dopo.³⁵

Il sostanziale miglioramento della situazione economica permette comunque al giovane la realizzazione di due importanti viaggi (il primo nell'estate 1828, il secon-

do agli inizi del 1829) che lo conducono a Berlino - ove incontra e frequenta Karl Friedrich Zelter -, a Magdeburgo e a Dresda. Per quanto riguarda la visita a Zelter, il Müller riferisce un divertente aneddoto:

“Il vecchio maestro, che egli trovò occupato con la lezione ad una allieva, dopo aver udito il suo nome si ricordò con gioia di suo padre. Dopo alcuni discorsi, il maestro aprì la partitura di un’opera sconosciuta e invitò il giovane artista al pianoforte, pregando la giovane donna di cantare l’aria prescelta. La prova si svolse per entrambe le parti in un modo del tutto eccellente, senza errori, e il vecchio maestro gridò con gioia: ora figliuoli, vi potrei proprio condurre all’altare. La cantante arrossì e Burgmüller rimase confuso. Riferisco questa scena, perchè l’amico me la raccontava spesso con il più grande piacere.”³⁶

Nel frattempo, l’attività presso il Hoftheater aveva avvicinato il musicista alla cantante Sophie Roland (Augsburg 1804 - Aachen 1830), dal 1823 impegnata nella stessa istituzione come acclamato soprano di coloratura, distintasi in particolare nei ruoli mozartiani di Blondchen, e della Regina della notte: una ragazza di grande temperamento, non particolarmente bella, ma graziosa quanto basta per conquistare il cuore di un adolescente totalmente inesperto in questioni amorose (è anche probabile che Norbert fosse entrato in rapporti con Sophie già da bambino, dato che essa era stata ingaggiata dal teatro di Düsseldorf, tra il 1817 e il 1819, quando il padre del musicista vi svolgeva le mansioni di “Musikdirektor”). Stando alle testimonianze di Moritz Hauptmann, la relazione affettiva giunse al punto da essere ufficializzata con un vero e proprio fidanzamento nella primavera del 1829, anche se di questa esperienza ci manca l’ulteriore supporto di una sicura documentazione. Ad ogni modo, tutte queste circostanze sembrano mettere in moto le energie creative del giovane: oltre all’intenso *Lied* su testo di Heine “*Du bist wie eine Blume*”, composto nel 1829 e dedicato alla Roland, nel 1828 vengono ultimati i già citati *Fünf Stücke* op. 17 e iniziato il *Concerto* in fa diesis min. per pianoforte e orchestra op. 1, completato nel corso dell’anno successivo. Burgmüller ha appena diciannove anni: con questo imponente lavoro egli supera definitivamente la fase di apprendistato per porsi autorevolmente alla ribalta del mondo musicale contemporaneo sia come brillante pianista che come compositore d’avanguardia. La prima esecuzione ha luogo il 14 gennaio 1830 nella Stadtbausaal di Kassel: al pianoforte siede lo stesso autore, mentre l’orchestra è diretta da Louis Spohr. L’avvenimento è messo in risalto nella “Allgemeine musikalische Zeitung” di Lipsia, che sottolinea in particolare l’eccezionale abilità dell’interprete.³⁷ Una delle rare testimonianze legate a questo periodo e al *Concerto* in questione è contenuta in una lettera indirizzata dal pianista e compositore Stephen Heller a Robert Schumann, in data 10 marzo 1838, documento che riportiamo integralmente:

“Su Norbert Burgmüller lei aveva [pubblicato] una nota nella rivista [“*Neue Zeitschrift für Musik*”, 8. Band, Nr. 7, 23.01.1838]. Io lo conoscevo. Lo incontrai da Spohr a Cassel, il Lunedì di Pentecoste del 1830 (oppure 1829). Egli (Burgmüller) mi invitò a recarmi con lui alla Wilhelmshöhe, per vedere i giochi d’acqua. Mio padre rimase a Cassel per sistemare un concerto mal riuscito, mentre noi (facevano parte della compagnia alcuni membri del teatro) ci incamminammo allegramente verso la Wilhelmshöhe. Allora non riuscii a capire l’umore esuberante di Burgmüller, adesso invece lo comprendo meglio. Egli parlò molto di un concerto per pianoforte, in fa diesis minore, se non mi sbaglio, che voleva suonarmi più tardi. Arrivati a Wilhelmshöhe, ci stancammo presto delle cose d’acqua e i miei compagni sentivano davanti all’acqua zampillante il desiderio dei tappi che saltano. La gita finì col vino. Io ero troppo giovane per poter fantasticare alla Auerbach di tutti i tipi di succhi d’uva e mi accontentai di un caffè e di un dolce costumato. Il boccone mi si gonfiò in bocca perché non avevo nemmeno un centesimo [*Heller*] in tasca, eccetto me stesso. Ma presto mi calmai. Verso sera tornammo a casa dopo che gli allegri compagni avevano rivolto gentili complimenti all’oste e mi si rivelò come nel mondo molto viene bevuto a credito. Smisi di essere fuori di me, cioè di non aver niente, e i pochi soldi per il caffè e il dolce riposano [*ruher*] accanto ai talleri, segnati col gesso bianco del borgogna e dello champagne. - Arrivati nella stanza di Burgmüller, eseguii il suo Concerto in fa diesis minore, di cui mi ricordo solamente di un bel tutti e di passaggi arpeggiati, meravigliosamente originali. Anche se soltanto molto vagamente. Ci congedammo molto commossi e quando giunsi a casa, mio padre mi dichiarò di aver noleggiato una carrozza e che sarei partito il mattino seguente. Da allora non ho più sentito niente di Burgmüller e quella volta ho capito soltanto che egli era un uomo straordinario sotto ogni punto di vista.”³⁸

Sembra dunque che il successo possa concretamente offrire prospettive artistiche fino a quel momento limitate agli ambienti musicali di Kassel e circoscritte a quelle attività di insegnante e strumentista piuttosto saltuarie e non sempre soddisfacenti. Ad ogni modo, meritano almeno una segnalazione altri due rilevanti avvenimenti artistici: la partecipazione di Norbert alla prima esecuzione della cantata “*Vater unser*” di Spohr (22 novembre 1829) e la composizione di un *Salmo* per soli e coro, eseguito dal locale *Cäcilienverein*: un brano andato purtroppo perduto.

Dopo questa serie di affermazioni, qualcosa giunge tuttavia ad inceppare l’itinerario artistico tanto brillantemente delineato. Esaminiamo i fatti sicuramente attestati dai documenti: nel settembre 1830, Burgmüller torna a Düsseldorf. In una lettera più tarda, indirizzata all’amico Müller, scriverà amaramente:

“Aspettavo [allora] i miei vent’anni con un tale desiderio, come se non dovessi aspettare la mia sventura: proprio felice non sono mai stato, perciò ero pronto quasi a tutto, ma quest’anno 1830 mi ha recato alcune cose da cancellare: succede - ma non senza dolore.”³⁹

Le “cose da cancellare” devono sicuramente essere ascritte alle drammatiche vicende relative al rapporto con Sophie, che aveva definitivamente lasciato Kassel nell'aprile 1830, non essendole più stato rinnovato il contratto dal Teatro di Corte. Giunta ad Aachen con la famiglia del cantante Joseph Eichberger, morirà improvvisamente il 18 ottobre, a causa di una “febbre nervosa”, come riferisce il Müller. In quel periodo Norbert non era impegnato in particolari attività, anche perché il principe Wilhelm II aveva respinto la sua richiesta di impiego stabile presso la Hofkapelle. Ciò nonostante egli non aveva accompagnato la fidanzata: se fra i due c'era stata una rottura, questa sicuramente avvenne dopo il novembre 1829, dato che la Roland a quell'epoca si era adoperata in suo favore presso il direttore del teatro cittadino Carl Feige. Non ci sono peraltro dati certi sul fatto che la ragazza avesse abbandonato il fidanzato per seguire - dietro istigazione della madre - un uomo molto più benestante, come riferisce Heinrich Eckert, sulla base di alcune allusioni di Moritz Hauptmann. Sta di fatto che, a partire da questo periodo, i sintomi dell'epilessia - la malattia che tormenterà il musicista per il resto dell'esistenza - cominciano ad aggravarsi, probabilmente a causa della inquietante reazione del giovane, che si abbandona disperatamente all'alcool e ad eccessi di ogni genere.⁴⁰ Klaus Tischendorf ipotizza, come possibile causa della separazione tra i due, la partecipazione di Norbert ai disordini politici connessi con le rivoluzioni di marzo, che, scoppiate in Sassonia e nell'Assia sotto la spinta delle rivendicazioni contadine contro i gravami feudali, avevano assunto a Kassel una particolare fisionomia operaia, coinvolgendo salariati e garzoni artigiani, esasperati dal rincaro del pane. Fautori dell'emancipazione del popolo contro principi e liberali furono in quel tempo numerosi studenti e intellettuali, tra i quali il poeta assiano Georg Büchner, celebre autore del *Woyzeck*.⁴¹ Comunque stiano le cose, Burgmüller matura la decisione di un definitivo trasferimento a Düsseldorf, presso la madre, in una sorta di esilio (e di isolamento) volontario entro i confini della propria patria. Con il tempo egli tenterà ripetutamente di integrarsi nella realtà culturale cittadina, aprendosi ad una concreta ricerca creativa ed esecutiva e limitando quegli atteggiamenti bizzarri e curiosi, cui resterà affidata per diverso tempo la sua fama, come già era successo per il padre.⁴² Intanto, per far fronte ai problemi finanziari, riprende la via delle lezioni private, cimentandosi occasionalmente come esecutore del proprio *Concerto*, mentre l'attività creativa rimane momentaneamente assopita: risalgono a questo tormentato periodo solamente pochi *Lieder*, tra i quali alcune gemme, come *Abreise* (op. 10 Nr. 3), su versi di Ludwig Uhland singolarmente riecheggianti le tristi vicende biografiche, e uno degli *Harfenspieler* goethiani.

4. Sugli ultimi sei anni di vita del compositore è fortunatamente disponibile un discreto numero di documenti. È ancora una volta l'amico Wolfgang Müller a presentarci in dettaglio l'ambiente familiare di Düsseldorf, entro il quale il nostro si era definitivamente ritirato dopo i fatti di Kassel. Val dunque la pena riportare pressoché integralmente la commossa descrizione realizzata da colui che fu, di fatto, il più attendibile testimone di questo periodo:

“Lo portai nella mia casa paterna e gli feci visita presso la madre con la quale viveva. I due abitavano le quattro stanze al secondo piano di una casa nella isolata e silenziosa Bastionsstrasse. L'intera abitazione era molto modesta. Due vani, che davano sulla strada, servivano come camere da letto, mentre una stanza sul lato posteriore della casa era usata per vivere, meritando la preferenza per la posizione verso sud e per una piacevole vista verso i giardini, che in estate rallegravano occhi e orecchi attraverso fresca verzura, chiari stagni e molti usignoli. Le suppellettili della stanza erano soltanto quelle più necessarie. Alle pareti erano appesi alcuni ritratti di grandi compositori, oltre quello di suo padre e il proprio. In seguito si aggiunsero un paesaggio di Schirmer, il ritratto della di lui moglie von Becker, e quello di Grabbe realizzato da Pero, come dono amichevole. In un angolo c'era un vecchio pianoforte di cinque ottave, l'asciutto strumento sul quale la madre aveva studiato e che egli ora usava per le sue composizioni che fiorivano. Uno scaffale lì vicino portava libri, pubblicazioni musicali, manoscritti. Ovunque dominava la massima pulizia e lindore. Libri e carte, che in genere erano soliti essere la fonte di ogni disordine, non erano mai in scompiglio. Il giovane artista amava vedere ogni cosa al suo posto”.⁴³

Nella ordinata e raccolta stanza di lavoro sopra descritta, viene realizzata, dopo una gestazione di quasi tre anni, una delle creazioni più importanti di Burgmüller, la *Sinfonia* in do min. op. 2, iniziata probabilmente a Kassel nel 1830, ma ripresa integralmente a Düsseldorf nel 1831 e ultimata nel castello di Ehreshoven nel 1833: in essa Schumann ravviserà, oltre ad una personalissima elaborazione dello stile di Spohr, un “carattere strumentale straordinariamente bello e vigoroso”, insieme ad un presentimento della fine prematura dell'autore.⁴⁴ Nel frattempo, le possibilità di una carriera direttoriale sembrano rafforzarsi, già a partire dalla primavera del 1831, quando il compositore esegue, ancora una volta, il proprio *Concerto* op. 1 (9 aprile). Nel maggio 1832 gli viene inoltre affidata la direzione di un complesso strumentale (che in seguito verrà battezzato *Verein für Tonkunst*) formato da dilettanti, provenienti in parte da bande militari e dall'orchestra del teatro cittadino. La stima e la considerazione degli ambienti musicali si alternano però alle gelosie e alle incomprensioni di non pochi musicisti locali, che contribuiscono ad ostacolare considerevolmente una professione già in parte compromessa da un'indole alquanto schiva, dalle precarie condizioni fisiche e da una fragile costituzione nervosa: come riferisce Müller, ogni esibizione del musicista era preceduta da una settimana di febbrile agitazione. È ancora allo stesso biografo che dobbiamo ricorrere per avere un quadro preciso dei problemi direttoriali incontrati in questo periodo dal giovane

Norbert:

“L’inizio della mia più stretta amicizia con Burgmüller, cade all’epoca di questa istituzione [il *Verein für Tonkunst*]. In quel luogo lo vidi spesso come direttore e posso ben esprimere la mia opinione sulla sua attitudine per una tale occupazione. Il talento per imporsi e dominare questa grande massa dell’orchestra gli veniva meno. Gli mancava quella spigliatezza nel comportamento che fa guadagnare, per così dire inconsapevolmente, il primo posto a qualche maestro, mentre i piccoli talenti gli si sottomettono altrettanto inconsapevolmente e senza discussione. Ma da dove poteva ottenere anche questo? Tutta la sua giovinezza era stata oppressa, sul suo cammino si trovavano ovunque pietre, che egli doveva faticosamente oltrepassare. Come poteva nascere in lui quella libera disinvoltura! Non gli sono mancate capacità, e una più lunga esperienza gli avrebbe dato senza dubbio ciò che una libera formazione per la vita gli ha negato”.⁴⁵

Solamente l’intervento e l’amicizia di Felix Mendelssohn-Bartholdy, che, come già rilevato, nel settembre 1833 assume l’incarico di “Musikdirektor” a Düsseldorf, saranno realmente determinanti ai fini della sua carriera direttoriale, anche se l’anno precedente il giovane aveva avuto modo di distinguersi nell’ambito del quattordicesimo “Niederrheinischen Musikfestes” di Colonia (10-11 giugno). Risulta, del resto, particolarmente difficile stabilire con precisione le tappe principali di questa carriera: i giornali locali aggiungevano, purtroppo, solo di rado il nome del direttore negli annunci delle manifestazioni concertistiche, evidenziando maggiormente i solisti o, comunque, gli esecutori più noti. Sicura è, comunque, la sua partecipazione al grande concerto dell’8 aprile (presso il “Kaufhaussaal” di Neuss, piccolo centro in prossimità di Düsseldorf) ove viene eseguita, tra l’altro, la *Quarta Sinfonia* di Beethoven.⁴⁶ È molto probabile che anche nella serata del 3 maggio 1834 - nel corso della quale è eseguito il *Concerto* op. 1 - Burgmüller abbia partecipato come direttore e Mendelssohn, invece, come solista.

Un’altra importante amicizia di questi anni, quella con il “Theaterdirektor” Joseph Derossi (1768-1841), permette al giovane la possibilità di collaborazione come accompagnatore di coro. Insieme a numerosi membri facenti parte degli organici musicali del teatro (cantanti, coristi e strumentisti), i due realizzano - nel periodo compreso tra maggio e agosto - un viaggio a Londra, in vista di alcune manifestazioni presso il “Drury Lane Theatre”, programmate per l’estate 1833. Da una locandina, relativa ad una rappresentazione del *Fidelio* e conservata nel Dumont-Lindemann Archivs, risulta che Burgmüller svolgeva la funzione di pianista accompagnatore.⁴⁷

Nel 1832 era stata intanto iniziata, non senza difficoltà, l’opera eroico-romantica *Dionys, Tyrann von Syrakus*, sulla base di un libretto che F.W. Seidel aveva approntato sviluppando l’argomento della ballata schilleriana *Die Bürgschaft*. Entro il 1834 furono completati solamente alcuni numeri corali e un duetto, andati purtroppo perduti, mentre l’incompiuta Overture in fa min. sarà pubblicata postuma da Kistner

(1864) come op. 5. (Perdute risultano pure le musiche di scena per il dramma di Immermann *Albrecht Dürers Traum*, del 1833).

Anche dal punto di vista affettivo l'orizzonte sembra gradatamente schiarsi: sempre nel 1833 il giovane conosce, durante una sosta nel castello di Ehreshoven, Josephine Collin, una governante francese, con la quale si fida l'anno seguente, nonostante le ferite della precedente esperienza sentimentale non si fossero ancora del tutto rimarginate (alla Collin è dedicata la raccolta dei *Lieder* op. 10). L'amicizia con l'allievo di pianoforte e di composizione Wilhelm Steifensand (1820-1882) contribuisce tra l'altro, ad introdurlo negli ambiente letterari, ove avviene l'incontro con il poeta Wilhelm Müller (1816-1873) - allora diciassettenne - noto con lo pseudonimo di Wolfgang Müller von Königswinter, col quale il musicista stringerà, in breve tempo, una intensissima amicizia.

Wilhelm Müller aveva adottato lo pseudonimo sopra indicato, desumendolo dal luogo di nascita, per distinguersi probabilmente dal celebre poeta omonimo berlinese. Dopo aver trascorso l'infanzia a Bergheim (piccolo centro situato nei pressi di Köln), giunse a Düsseldorf all'età di undici anni (1827), ove si iscrisse al locale ginnasio, iniziando ben presto a dedicarsi alla poesia. Amicizie e conoscenze influenti lo introdussero nel mondo artistico cittadino, dopo che il giovane si era fatto notare con alcuni saggi poetici, caratterizzati da una delicata ispirazione. Terminati gli studi superiori, per desiderio del padre si iscrisse nel 1835 alla facoltà di medicina di Bonn (e, in seguito, di Berlino). Nel 1840 fece ritorno a Düsseldorf, per ripartire nel 1842 alla volta di Parigi con l'intento di approfondire gli studi medici: qui entrò in contatto con Heine, Herwegh e Dingelstedt. La morte del padre lo ricondusse, pochi mesi dopo, nella città renana dove diede inizio alla pratica medica, svolgendo nel contempo anche una intensa attività poetica (nel 1850 iniziò una serie di poemi ispirati alle saghe renane). Dal 1853 visse definitivamente a Colonia, ove svolse esclusiva attività di scrittore. È interessante segnalare che dal 1850 al 1853 egli era stato medico di famiglia dei coniugi Robert e Clara Schumann a Düsseldorf. Oltre a numerose poesie, di lui ci rimangono, insieme ai fondamentali ricordi su Burgmüller, alcune notevoli testimonianze del suo finissimo gusto e dei suoi profondi interessi artistici: la redazione dei "Düsseldorfer Künstler-Albums" (1851-52 e 1860-66) e l'opera *Düsseldorfer Künstler aus den letzten 25 Jahren* (1854).⁴⁸

Norbert utilizzerà una poesia di Müller per il suo *Frühlingslied* del 1836, dedicato a Joseph Wilhelm Pero e pubblicato postumo a Lipsia in *Sammlung von Musikstücken aus alter und neuer Zeit*, nel 1840. Il fraterno legame con Müller e Steifensand permette l'inserimento del musicista nell'ambito di un sodalizio in cui la pratica musicale giunge ben presto ad occupare una posizione affatto privilegiata. La testimonianza dello stesso Müller è, ancora una volta, preziosa per la precisa definizione di una realtà umana fervidamente protesa verso una concezione artistica totalmente aperta alle multiforme espressioni della fantasia e della cultura del tempo, nell'ambi-

to di una dimensione spirituale letteralmente imbevuta di sacri ideali:

“Durante le numerose e lunghe serate invernali ci trovavamo insieme nella stanza di Steifensand e in queste occasioni il pianoforte cessava raramente di suonare; se ciò succedeva, riempiva le pause una conversazione, allegra o seria a seconda delle circostanze. Steifensand, il cui studio principale fu in seguito la pratica d'esecuzione pianistica, ci cantava cose che erano state scritte per pianoforte, mentre Burgmüller ci presentava partiture di Sinfonie, Opere e Oratori, soprattutto quelle cose in cui era necessario dominare dall'alto un pezzo musicale [...]. L'amabile grazia di Haydn, i plastici bassorilievi del cavaliere Gluck, l'epica veterotestamentaria di Händel, il lirismo cristiano, dogmatico e sovente estasiante di Bach, tutto questo penetrava nei nostri spiriti: pure il nobile misticismo dell'arte cattolica, gli antichi Italiani furono a poco a poco da noi conosciuti, e anche se non ci potevamo gloriare di una diretta familiarità, pure li avevamo conosciuti chiaramente nella direzione principale del loro carattere artistico. Intanto gustavamo a volte anche il miele della dolce musica popolare [...]. Alla nostra cerchia privata si unì anche Schirmer, il professore paesaggista nella locale accademia, noto in tutta la Germania per le sue prestazioni in questa disciplina. Questo eccellente amico, una ancor più vecchia conoscenza di Burgmüller, era un violoncellista assai appassionato, e diede motivo di riunirsi una volta alla settimana per un quartetto. Wilhelm Lübeck, il fratello del maestro di cappella dell'Aja, giunse a Düsseldorf verso questo periodo e, essendo egli un eccellente violinista, venne guadagnato presto dalla nostra cerchia. Così ci unirono a volte i Quartetti di Haydn, Mozart e di Beethoven, a volte altre aspirazioni, di qui in avanti, per numerose serate, belle e piacevoli”.⁴⁹

Questa felice fioritura delle relazioni umane ed affettive, unito ad un clima di più serena distensione, sono senza dubbio un incentivo alla ripresa dell'attività creativa del musicista nel 1834: risalgono a quest'epoca con ogni probabilità, la *Rapsodia* in si min. op. 13, il *Duo* per clarinetto e pianoforte op. 15 (la cui parte pianistica rimane però incompleta) e alcuni fra i suoi *Lieder* più straordinari, come *Winterreise* op. 3 Nr. 4, *Nachtreise* op. 6 Nr. 5, *Scheiden und Meiden* op. 10 Nr. 2, tutti su testi di Ludwig Uhland, e *Fischerknabe* op. 3 Nr. 5 su testo di Platen. Viene inoltre iniziata in questo stesso periodo la sua più complessa composizione orchestrale, la *Sinfonia* in re magg. op. 11, rimasta purtroppo incompiuta (il primo movimento è terminato il 10 dicembre 1834): sui problemi connessi alla genesi e agli sviluppi di questa straordinaria partitura, gettano attualmente nuova luce le approfondite ricerche di Klaus Martin Klopitz,⁵⁰ sui risultati delle quali ci soffermeremo nel corso del prossimo capitolo.

Questo slancio creativo viene comunque offuscato da una delusione professionale: dopo la clamorosa rottura fra Mendelssohn e Immermann, di cui abbiamo già riferito,⁵¹ il posto di Musikdirektor cittadino era di nuovo rimasto vacante. Norbert sarebbe stato ben felice di occuparlo, dati anche i problemi economici in cui costan-

temente si dibatteva. Anche questa volta, invece, gli viene preferito un altro musicista: Julius Rietz (1812-1877), violoncellista e direttore d'orchestra (aveva studiato tra l'altro con Zelter), amico di Mendelssohn, che lo aveva chiamato a Düsseldorf in questo stesso anno come assistente, facendolo assumere come "Theaterkapellmeister". Questi occuperà il nuovo posto di "Musikdirektor" fino al 1847. I motivi della voluta dimenticanza di Burgmüller non sono noti, per quanto di non difficile deduzione. Senza dubbio il sempre incerto stato di salute aveva contribuito ad isolarlo, sia dal punto di vista artistico che umano, rendendone pertanto problematica l'assunzione per una attività direttoriale ed organizzativa effettivamente onerosa e non del tutto consona ad un'indole ormai piuttosto refrattaria agli impegni ufficiali (non privi di una fastidiosa patina di mondanità). È tuttavia ancor più probabile che negli ambienti borghesi, dai quali provenivano i membri del comitato preposto alla nomina dei responsabili delle attività musicali locali, la condotta di vita piuttosto solitaria, unita ad un carattere taciturno e tendenzialmente scontroso, non fossero caratteristiche rassicuranti per l'affidamento di un incarico tanto rappresentativo e qualificante per la città e per i suoi amministratori. Il fatto non rimarrà privo di conseguenze: oramai pienamente consapevole della assoluta mancanza di prospettiva professionali in patria, il giovane matura gradualmente la decisione di raggiungere il fratello Friedrich a Parigi, nella speranza di una analoga fortunata carriera.⁵² I progetti, inizialmente vaghi, si concretizzeranno in un vero e proprio piano agli inizi del 1836, in seguito ad una ulteriore crisi personale e non senza la diretta sollecitazione di Friedrich e dell'amico Müller. ("Sono pressoché uno straniero nella mia propria città natale", scriverà a Müller il 5 marzo 1836). Nella lettera inviata a quest'ultimo in data 19 febbraio 1836, il musicista afferma significativamente:

"Non sono ora così contrario a recarmi a Parigi; la vita artistica locale comincia ad essermi insopportabile, ci si può nascondere o associare, in entrambi i casi non c'è nulla da guadagnare. Mio fratello [...] ha scritto alcuni giorni fa che verrebbe di nuovo qui, fino a quel momento bisognerebbe dunque rifletterci. Scrivimi cosa pensi a riguardo. Inizio a convincermi che gli artisti non devono occuparsi soltanto di brave persone, altrimenti il commiato mi sarebbe certamente difficile; ne conosco poche soltanto, - ma in questo, qui sono felice".⁵³

La risposta di Wolfgang Müller giunge tre giorni dopo:

"Tu sei ancor sempre il buon vecchio nella tua amicizia; da me puoi attendere la stessa cosa. / Tu sei ancor sempre il buon vecchio anche nel tuo amore. Buona fortuna con i tuoi progetti. Devi andar via da Düsseldorf. Hai perso uno degli appigli principali; con buona volontà supererai gli altri ostacoli. Josephine ti ha dato un esempio di risolutezza".⁵⁴

Lo stesso Müller racconta nelle sue *Erinnerungen*:

“Quando nel corso delle vacanze pasquali giunsi a Düsseldorf, trovai Burgmüller vistosamente più sereno. Stanco dell’oscillare avanti e indietro in ogni sorta di progetti, aveva preso la decisione di andare a Parigi, per conseguire una discreta posizione in un’attività intellettuale e il benessere pecuniario, perché dalla sua città natale non aveva più nulla da sperare. Nello stesso tempo egli aveva raccolto per l’inverno il più unanime consenso con i frammenti della sua nuova Sinfonia; si notavano in essa i progressi dello spirito in via di maturazione. Come nel suo carattere, egli aveva infinitamente guadagnato, tutto era divenuto più chiaro e più definito”.⁵⁵

Prima di procedere ulteriormente è necessario però, a questo punto, fare qualche passo indietro allo scopo di mettere a fuoco una vicenda singolarmente complessa e solo di recente riconsiderata nella sua giusta prospettiva.

L’opera di completamento della *Sinfonia* sopra menzionata, era già stata iniziata nel 1834. Lo “Scherzo” è datato 20 gennaio 1835: due mesi dopo l’autore aveva iniziato la strumentazione dei movimenti già completati, schizzando nel contempo anche una parte del “Finale” in particella (recentemente scoperto a Parigi da Klaus Tischendorf). Anche il *Quartetto* in la min. op. 14 può essere ascritto a questo stesso anno, con ogni probabilità subito dopo il completamento della strumentazione del secondo movimento della *Sinfonia* (28 aprile - 19 giugno). Intanto, verso maggio, il musicista riceveva in dono, da parte del poeta Christian Dietrich Grabbe (1801-1836), il manoscritto di una divertente parodia operistica intitolata *Der Cid*, nell’intento di realizzarne uno spettacolo musicale grottesco e provocatorio nel quale dovevano comparire come personaggi anche gli stessi Grabbe e Norbert.⁵⁶

Sui rapporti fra il musicista e il celebre scrittore sono andate stratificandosi le più tenaci leggende, viepiù alimentate dalla pubblicazione da parte di Grabbe di un toccante necrologio, all’indomani della morte improvvisa dell’amico. Non sarà inutile pertanto soffermarsi un po’ più dettagliatamente sui punti più controversi dell’intera questione.

Grabbe era giunto a Düsseldorf su iniziativa di Immermann, nel dicembre 1834, dopo una lunga serie di fallimenti artistici e professionali. Qui svolse, tra le altre cose, l’attività di critico teatrale nella rivista “Fremdenblatt”, firmandosi generalmente con dei numeri, per mantenere l’anonimato. Non sappiamo in quale occasione poté avvenire l’incontro con Burgmüller: in ogni caso, il carattere umbratile del musicista, unito al suo senso spiccato per l’amicizia e a non pochi atteggiamenti anticonformistici, dovettero fare subito presa nell’irrequieto e provocatorio scrittore. I due fraternizzarono ben presto, intrattendosi il più delle volte nei fumosi locali (in particolare il “Drachenfels”) che Grabbe era solito frequentare quando la salute, oramai gravemente compromessa, glielo permetteva. Documenta in modo eloquente il grado elevato di questa amicizia il fatto che Norbert tenesse nella propria camera, come è già emerso, un ritratto dello scrittore, dipinto da Joseph Wilhelm Pero. Lo

stesso Müller riferisce che tra tutti i personaggi più o meno famosi frequentati da Grabbe, Norbert era il più caro e il più stimato. Ad ogni modo, dopo questi primi entusiasmi, qualcosa deve essere intervenuto a raffreddare gli animi, almeno da parte del musicista, i cui impegni e i cui spostamenti sembrano ora distoglierlo quasi del tutto dai rapporti diretti con il nuovo e irrequieto amico. Nel corso dell'estate 1835 giunge a Düsseldorf da Parigi il fratello, Friedrich: i due trascorrono dunque insieme la maggior parte del tempo libero. Agli inizi di settembre, dopo la partenza di quest'ultimo, Norbert parte a sua volta per Ehreshoven, per recarsi al castello del conte Nesselrode, suo mai dimenticato benefattore (alle dipendenze del quale si trovava la sua stessa fidanzata). Qui rimane per quasi due mesi, il 4 novembre infatti è di nuovo in viaggio verso Bonn per far visita all'amico Müller che vi si era stabilito per motivi di studio (in questa occasione conosce e frequenta Ferdinand Ries e la poetessa Johanne Mathieux).⁵⁷ Ritroviamo il musicista a Düsseldorf solamente verso la metà di novembre e, con ogni probabilità, ogni sua energia viene indirizzata al lavoro di completamento della *Sinfonia* in re magg. Ulteriore testimonianza del reale raffreddamento dell'amicizia con Grabbe rimane comunque - al di là degli impegni concreti del giovane - un episodio risalente agli inizi del 1836.

In una lettera di Müller, datata 27 gennaio 1836, si chiedono allusivamente notizie di una recensione stilata da Burgmüller per la rivista "Blätter für Scherz und Ernst". Questo scritto, pubblicato anonimo il 3 gennaio 1836 con il titolo *Über Theaterrezentionen* - e che risulta essere, allo stato attuale delle ricerche, l'unico contributo critico lasciatoci dal compositore - rispondeva con toni aspramente polemici all'altra recensione (nella quale era stato stroncato l'*Oberon* di Weber) apparsa nel "Fremdenblatt" e firmata "Hr. 10". Solamente il 6 gennaio Norbert si rende conto di aver attaccato proprio Grabbe, perché questi replica all'attacco, rompendo clamorosamente l'anonimato. Per quanto indiretta ed involontaria si configuri questa polemica, non c'è dubbio che fra i due dovette instaurarsi un clima di maggior freddezza o, comunque, di minor esclusività, tale in ogni caso da contraddire quanto si è andato generalmente affermando subito dopo la morte del musicista.⁵⁸ Del resto, gli stessi progetti per l'opera *Der Cid* vengono del tutto accantonati senza riuscire a trovare uno sbocco concreto nell'ambito dell'attività creativa di Burgmüller: il testo manoscritto verrà trovato tra le sue carte dopo la sua morte. Nonostante le affermazioni contenute nel necrologio, Grabbe conosceva solo superficialmente l'opera dell'amico, anche perché essa non era stata più inserita nei programmi concertistici dal dicembre 1834, dall'epoca cioè in cui lo scrittore era giunto a Düsseldorf. Quelle affermazioni si basavano, con ogni probabilità, sui dati suggeriti da un certo Edward Hartenfels, musicista e letterato che frequentò Grabbe nel suo ultimo periodo di vita (lo scrittore morirà alcolizzato a Detmold, dove si era trasferito dopo la scomparsa di Burgmüller, nel 1836) e che dovette senza dubbio assistere ai concerti del 3 maggio e del 13 novembre 1834, nel corso dei quali erano state eseguite l'op. 1 e l'op. 2

dello sfortunato collega. È quasi certo che dovette essere stato lo stesso Hartenfels a portare a Grabbe - che si trovava immobilizzato a letto - la notizia della tragica fine del musicista, la sera dell'8 maggio 1836.⁵⁹

L'ultimo periodo di vita di Norbert Burgmüller risulta inizialmente contrassegnato, come già rilevato, da quella crisi profonda che le prospettive del viaggio per Parigi contribuiscono a mitigare in breve tempo, suscitando conseguentemente stimoli benefici per la messa a punto di ambiziosi programmi di lavoro: oltre alla travagliata elaborazione della *Sinfonia* in re magg. ("la Sinfonia procede ancora in modo strano", scrive a Müller il 19 febbraio 1836), si affaccia pure all'orizzonte l'ultima prospettiva della composizione di un'opera teatrale, avendo ricevuto in febbraio, come regalo di compleanno da parte dello stesso scrittore, un libretto — *Der Liebesring* che sembra inizialmente andare incontro alle sue aspettative, anche se il prolungato impegno della *Sinfonia* non gli permette di andar oltre il puro e semplice progetto.⁶⁰

Sul versante più strettamente personale, si rileva ancora ad inizio d'anno (15 gennaio 1836), la partenza per Monaco della fidanzata Josephine, come emerge dalla lettera inviata, in data 27 gennaio, da Wolfgang Müller all'amico trepidante e svogliato:

"Oso ancora una domanda: riguarda Norbert Burgmüller, il compositore. Cosa fa, dorme o è desto? non sono ancora lontane la cortina di nebbia e la neve dell'inverno? Il caldo sole non ha ancora risvegliato nuovi fiori nella sua anima? — Sogni grevi, sogni grevi! — Quanto a lungo deve durare tutto questo!!! Ho sentito da Wally [sorella di Müller, allieva di Norbert a Düsseldorf], che il tuo tesoro è partito. La nostalgia e l'amore non riescono a far nulla per superare la tua pigrizia? Una cosa soltanto io ti dico, sii lieto e fedele nei confronti della fanciulla. Lei è molto cara."⁶¹

Effettivamente la ben nota indolenza del musicista sembra essere superata (almeno in parte), proprio al sopraggiungere della primavera, dato anche il desiderio di mettere a punto "qualcosa di nuovo", probabilmente una *Cantata* corale su testo tratto dai *Salmi* - come suggerisce ancora Müller -, nell'eventualità non del tutto remota di una committenza per il festival di Pentecoste, che avrebbe avuto luogo a Düsseldorf il 22 e il 23 maggio: è forse questa l'*Osterkantate* acquistata da Friedrich Kistner nel 1863 per una pubblicazione postuma e andata poi malauguratamente perduta. Nell'attesa delle manifestazioni, Burgmüller decide di recarsi ai primi di maggio ad Aachen per intraprendere una cura di bagni termali, allo scopo di lenire la grave malattia che lo affliggeva, facendosi accompagnare per l'occasione da un non meglio precisato barone von Ferber di Mecklenburg, personaggio singolare, amante della musica e delle arti in genere, giunto a Düsseldorf al richiamo del festival e conosciuto dal compositore negli ambienti artistici abitualmente frequentati.

Le giornate trascorse nella cittadina renana sembrano caratterizzate da un clima di distensione e di ottimismo: il 7 maggio, il giovane impegna una parte della mattinata per provare alcuni *Lieder* di Schubert, quindi, insieme a Ferber, approfittando di una passeggiata, si reca a far visita ad Anton Schindler, in quel tempo “Musikdirektor” ad Aachen. È probabile che l’incontro con Schindler fosse stato preceduto da altri contatti, nel corso dei quali lo stesso segretario di Beethoven poteva aver fornito al giovane i *Lieder* schubertiani in questione.⁶² Recatisi quindi a Lousberg, nelle vicinanze della città, Norbert e Ferber decidono di fermarsi a pranzare nella trattoria “*Belvedere*” dirigendosi in seguito verso uno dei due bagni termali del luogo (il “*Quirinusbad*”, oppure il “*Königin-von-Ungarn-Bad*”) ove il musicista decise di scendere in acqua per le programmate terapie quotidiane. Cosa sia successo a partire da quel momento non si sa per certo: poco tempo dopo il giovane viene trovato esanime. Ogni soccorso medico risulta inutile, Norbert è già morto, probabilmente a causa di ictus cerebrale o di un attacco epilettico, come afferma Wolfgang Müller. Unica cosa certa sembra essere l’ora della morte, fatta risalire dalle perizie alle due pomeridiane. A conferma dell’ipotesi suggerita, val la pena riportare un fatto riferito dallo stesso Burgmüller in una lettera a Müller del 28 settembre 1834: nel corso di un bagno, durante un soggiorno in campagna, egli era stato colpito da un attacco epilettico che lo aveva fatto cadere in acqua, privo di coscienza. Solo all’ultimo momento era stato salvato da un annegamento sicuro, grazie al provvidenziale soccorso di un non meglio precisato signor Krone.⁶³

L’11 maggio, tramite l’intervento di Steifensand e Arnold Lemoure, la salma del compositore viene traslata a Düsseldorf e inumata nell’antico cimitero Golzheimer (nel 1906 la tomba sarà portata nel Nordfriedhof). È ancora Wolfgang Müller a riportare alcuni dettagli relativi alle esequie:

“La sua morte trovò, tra l’altro, la più unanime partecipazione di ogni ceto sociale. Il corteo funebre fu tra i più grandi che si siano visti a Düsseldorf [...]. Formazioni musicali eseguirono vicendevolmente la marcia funebre di Beethoven e un’altra [op. 103, in la minore] che Mendelssohn, giunto per le prove del festival musicale, aveva espressamente composto per la cerimonia funebre”.⁶⁴

Lo stesso giorno, il necrologio di Grabbe è pubblicato nella “*Düsseldorf Zeitung*”. Una grande cerimonia commemorativa ha luogo, ancora, il 7 luglio nella Maxpfarrkirche, ove Julius Rietz dirige uno dei due grandi *Requiem* di Cherubini, mentre il 22 aprile dell’anno successivo verrà organizzato un concerto interamente dedicato all’opera sinfonica del maestro (oltre al *Concerto* op. 1, alla *Sinfonia* op. 2 e all’*Ouverture* op. 5, verranno eseguiti anche i primi due movimenti della *Sinfonia* op. 11).⁶⁵

Verso la fine degli anni sessanta, Friedrich Burgmüller si farà portavoce di alcune

iniziative volte alla realizzazione di un monumento per il fratello: a questo scopo vengono stabiliti contatti con alcuni editori per la cessione dei suoi manoscritti.⁶⁶ Sarà Friedrich Kistner a farsi carico, tra il 1864 e il 1869, della pubblicazione di otto composizioni (tra le quali, finalmente, il *Concerto* op. 1 e la *Sinfonia* op. 2), dopo che Friedrich Hofmeister aveva già provveduto per proprio conto ad una prima, importante emissione di *Lieder* e lavori pianistici, tra il 1838 e il 1850. A proposito di quest'ultima, Robert Schumann avrà modo di osservare:

“Gli editori mi sembrano spesso come dei pescatori: senza sapere che cosa porteranno loro la fortuna e il caso, essi gettano le loro reti, in cui resta impigliata gentaglia grande e piccola, finché il grosso peso, dato da un nuovo e raro ospite, non sembra promettere qualcosa di buono e allora il pescatore, con grande gioia, tira su dalla profondità un prezioso tesoro. Burgmüller è stato una di queste pesche fortunate”.⁶⁷

5. Wolfgang Müller era stato raggiunto dalla notizia della scomparsa di Burgmüller soltanto l'11 maggio, nella sua residenza di Bonn, al ritorno da una escursione in montagna. Tutta la parte conclusiva delle sue *Erinnerungen* (senza dubbio la più ampia e dettagliata) risulta pervasa da quello stesso senso di sgomento e di angoscia con cui egli aveva accolto il resoconto dei tragici fatti dalle quattro lettere inviate alla madre del musicista, dal conte Nesselrode, dal pittore Jakob Becker e dalla sorella:

“Il pensiero mi era inconcepibile, mi precipitai di nuovo fuori, di notte non potei trovar pace. Nel sonno leggero, sogni confusi attraversarono la mia anima. Lo vedevo ancora, pallido, col volto insanguinato, sfigurato, ma purtuttavia vivo: mi svegliai per la gioia e lo smarrimento che provai divenne doppiamente violento. La mia agitazione mi perseguitò per diversi giorni, la natura mi appariva opprimente e sinistra”.⁶⁸

Analogamente, il ritratto fisico e spirituale del musicista, delineato dall'amico in più parti della narrazione con tanta ricchezza di particolari, ci appare avvolto da un'aura poetica in cui prevalenti sono le tinte crepuscolari e i toni mestamente accorati, aggiungendo al valore documentario della pagina, già di per sé eccezionale, un tocco vibrante di umana partecipazione e di calore affettivo. Tutte le fonti biografiche più importanti sono, in ogni caso, concordi nell'evidenziare - di là da ogni personale coinvolgimento - accanto all'aspetto esteriore della persona, slanciato e dinoccolato, un carattere di fondo alquanto introverso, taciturno e malinconico, carattere che agiva da vera e propria barriera per tutti coloro che non avevano con lui particolare familiarità e tale da contrastare sensibilmente con il profondo colore azzurro degli occhi e con i toni caldi e affabili della voce.⁶⁹

Annota ancora il Müller:

“Le altre parti del capo non erano affatto belle. Il naso era comune e le labbra, un po’ troppo grandi e grosse, toglievano alla bocca ogni avvenenza. Tuttavia, nel godimento di capolavori musicali l’intero volto si animava meravigliosamente e appariva particolarmente rapito non appena eseguiva una propria composizione. Chi non comprendeva da sé i diversi stati d’animo espressi dalla musica, li poteva leggere sul suo volto”.⁷⁰

Il più significativo e toccante sguardo verso il complesso universo interiore dell’artista ci viene, però, offerto da lui stesso, quando, giustificando i propri atteggiamenti e le proprie scelte, ebbe modo di riflettere amaramente:

“Le tue invettive un po’ aspre, nella tua penultima lettera, mi hanno fatto veramente male, ma nello stesso tempo mi hanno dato una grande prova della tua amicizia, anche perché conosco fin troppo questo carattere suscettibile, cosa che in parte accade se ci troviamo in terra straniera; io sono davvero quasi straniero nella mia propria patria - qui certamente tu interverrai: di questo sei tu stesso colpevole - può essere - ma io non posso fare altrimenti: sii comunque lieto, dato che puoi girare il mondo da solo così presto, io vi sono entrato davvero molto precocemente, forse troppo precocemente, perché non ero preparato agli uomini - credevo soltanto nella musica: perciò non conoscevo la necessità, ero allora troppo sciocco e sono ora troppo testardo o forse anche troppo orgoglioso per adeguarmi al modo di agire e all’essere degli uomini: a quanti dispiaceri sono esposto a causa di questo - è comprensibile! Una grande gioia mi è giunta dalla convinzione che i miei amici mi amano veramente, perché per farsi largo attraverso tutte le mie asprezze ci vuole, come credo, molta pazienza e ancor più amore: a me stesso la cosa diventa, come minimo, molto difficile - per quanto naturale - perché ho già molto sofferto e ancora non sono in grado di amare anche me stesso.

Mi allontano di nuovo dalla meta, invece di scriverti faccio ancora la corte a me stesso: non voglio amarmi, e parlo tanto di me al punto che si potrebbe quasi credere che sia vanitoso: non lo spero proprio!

Vorrei dire al tuo affetto: sii ragionevole! Tu puoi chiedermi: dove è poi rimasta la ragione in tutte le mie precedenti passioni e come, in qualità di artista, mi azzardo a voler unire le due cose? Non posso risponderti, ma soltanto ripeterti quello che ho detto sopra: che non ero preparato agli uomini, era perciò naturale che presto divampassi quando finalmente ho trovato qualcuno che poteva aver bisogno di me - almeno come trastullo”.⁷¹

Questa lettera venne inviata a Müller il 22 febbraio 1836, due mesi mezzo prima della tragica fine dell’autore. Oltre che documento eloquente di una condizione esistenziale integralmente vissuta all’insegna di un orgoglioso e accorato isolamento, questo brano può giustamente essere considerato, come afferma lo stesso Müller, “un lembo di anima”, o meglio ancora, quel testamento spirituale che la morte prematura aveva impedito di realizzare compiutamente.

Note alla I parte

¹ Il lettore italiano può trovare un'ottima traduzione in HEINRICH HEINE, *Idee. Il libro Le Grand*, ed. it. con testo a fronte a cura di Mariella e Erich Linder, Introduzione di Italo Alighiero Chiusano, Milano, Garzanti, 1984. La cit. si trova a p. 45.

² *Ibidem*, p. 77.

³ Johann Wilhelm (noto anche con il diminutivo "Jan Wellem") ebbe un autentico culto per la musica e le arti in genere: la precedente *Hofkapelle*, comprendente sedici strumentisti, venne mantenuta e posta sotto la direzione del vicentino Sebastiano Moratelli (ca. 1640-1706) e del bavarese Johann Hugo Wilderer (1670/71-1724): la Hofoper poté addirittura contare su un nuovo teatro, ultimato nel 1696 e situato in prossimità delle scuderie, nella Mühlenstrasse. per l'inaugurazione venne eseguita, il 12 febbraio 1696, la *Giocasta* su testo di Stefano Benedetto Pallavicini (1672-1742) e con le musiche del Wilderer. Tra i compositori attivi presso la Hofoper troviamo Carlo Luigi Pietragrua (1665-dopo il 1721), autore di un *Telegono* (1697), e soprattutto Agostino Steffani (1655-1728), dal 1703 al 1710 presidente spirituale del consiglio di corte, autore di ben tre opere rappresentate a Düsseldorf: *Arminio* (1707), *Amor vien dal destino* e *Tassilone* (entrambe del 1709). La corte di Johann Wilhelm venne frequentata, tra gli altri, da Arcangelo Corelli che dedicherà al principe i suoi *Concerti grossi* op. 6 (per ulteriori dati cfr. almeno AA. VV., *Musik in Düsseldorf*. Ausstellung im Schloss Jägerhof Düsseldorf / September 1960, Düsseldorf, H. Winterscheidt, 1960; RAINER PETERS - JOSEPH KRUSE, *Musikleben in Düsseldorf* / Autographen - Bilder - Dokumente / Düsseldorf, Heinrich - Heine - Institut, 1984).

⁴ Per tutte queste questioni cfr. NICOLAO MERKER, *La Germania. Storia di una cultura da Lutero a Weimar*, Roma, Editori Riuniti, 1990, pp. 207-233.

⁵ HEINRICH ECKERT, *Burgmüller, Johann August Franz*, in "Die Musik in Geschichte und Gegenwart", München / Kassel, DTV/Bärenreiter Verlag, 1963, Vol. II, p. 478.

⁶ Il testo originale è riportato in RAINER GROSSIMLINGHAUS, *Aus Liebe zur Musik. Zwei Jahrhunderte Musikleben in Düsseldorf (1818-1988)*, Düsseldorf, Städtische Musikverein e. V., 1989, p. 16. Anche i programmi concertistici dei festivals renani, cui faremo in seguito riferimento, sono integralmente riportati in questo volume.

⁷ Per i programmi concertistici di Robert Schumann a Düsseldorf cfr. PAUL KAST, *Schumanns rheinische Jahre*, hrsg. von Joseph A. Kruse, Düsseldorf, Droste Verlag, 1981.

⁸ Cfr. RAINERS PETERS - JOSEPH KRUSE, Op. cit.

⁹ RUDOLF ELVERS (hrsg. von), *Mendelssohn-Bartholdy Briefe*, Frankfurt am Main, Fischer Verlag, 1984, p. 177. Cfr. inoltre ERIC WERNER, *Mendelssohn. Leben und Werk in neuer Sicht*, ed. it. *Mendelssohn. La vita e l'opera in una nuova prospettiva*, Milano, Rusconi, 1984, p. 342.

¹⁰ Documento di questa clamorosa rottura è la lettera inviata dal musicista ad Immermann in data 9 febbraio 1835. L'autografo è conservato nel Heinrich-Heine-Institut di Düsseldorf. Per un esame dell'intera questione cfr. ERIC WERNER, Op. cit., pp. 329-333.

¹¹ Il brano è riportato in PAUL KAST, Op. cit., p. 9. Una parziale traduzione si trova anche in ERIC WERNER, Op. cit., p. 321.

¹² Tutti i programmi sono riportati in PAUL KAST, Op. cit., pp. 178-181. Per l'insieme degli aspetti delineati cfr. in particolare i testi e i documenti contenuti in RAINER GROSSIMLINGHAUS, Op. cit., soprattutto alle pp. 8-36.

¹³ Si vedano al riguardo KEITH ANDREWS, *I Nazareni*, Milano, Fratelli Fabbri Editori, 1967; ANTONELLA

SBRILLI, *Paesaggi del nord. L'idea del paesaggio nella pittura tedesca del primo Ottocento*, Roma, Officina Edizioni, 1985; ALFREDO DE PAZ, *Lo sguardo interiore. Friedrich o della pittura romantica tedesca*, Napoli, Liguori Editore, 1986: AA. VV., *Von Kaspar David Friedrich bis Adolph Menzel. Aquarelle und Zeichnungen der Romantik*, München, Prestel Verlag, 1990.

¹⁴ FRIEDRICH SCHLEGEL, *Gespräch über die Poesie*, ed. it. a cura di Vittorio Santoli, in *Frammenti critici e scritti di estetica*, Firenze, Sansoni, 1967, pp. 200-201 (una nuova ed. it. a cura di Andreina Lavagetto, in FRIEDRICH SCHLEGEL, *Dialogo sulla poesia*, Torino, Einaudi, 1991).

¹⁵ Il brano è tratto da CARL GUSTAV CARUS, *Briefe über Landschaftsmalerei. Zuvor ein Briefe von Goethe als Einleitung*, ed. it., *Lettere sulla pittura di paesaggio*, a cura di Alessandro Nigro, Pordenone, Studio Tesi 1991, p. 12 (per la citazione ci siamo serviti della trad. it. proposta da ANTONELLA SBRILLI, Op. cit., p. 182).

¹⁶ Uno dei rari documenti rimastici del musicista è una lettera inedita inviata al borgomastro di Düsseldorf il 16 maggio 1820, in relazione agli obblighi legati all'incarico di "Musikdirektor" (la lettera è conservata nello Stadtarchiv della stessa città).

¹⁷ AMELIE VON SYBEL, *Erinnerungen an Norbert Burgmüller*, 1837, in K. TISCHENDORF, 1986, p. 36.

¹⁸ Il testo è riportato in GEORG RICHARD KRUSE, *Musik und Musiker in Grabbes Leben*, in AA. VV., *Das Grabbe-Buch*, Detmold, Meyersche Hofbuchhandlung, 1923, pp. 82-83.

¹⁹ Sia i *Gesänge* che il testo della *Cantate* sono conservati presso il Heinrich-Heine-Institut di Düsseldorf.

²⁰ Per alcuni ragguagli cfr. il pur breve articolo di HEINRICH ECKERT, già citato alla nota 5, e GÜNTER THOMAS, *Johann August Franz Burgmüller*, in "Rheinische Musiker", Folge I, hrsg. von K. G. Fellerer, Köln, 1960, pp. 40-42. Anche per quanto riguarda August Friedrich Burgmüller e la moglie, una fonte importante è data dalle *Erinnerungen an Norbert Burgmüller* di Wolfgang Müller von Königswinter, realizzate nel 1839 e pubblicate l'anno successivo (a puntate) nella "Neue Zeitschrift für Musik" di Schumann. Per gli estremi bibliografici e per il testo da noi utilizzato cfr. la bibliografia generale. Su Therese von Zandt, sulla sua attività artistica, sui suoi rapporti con Beethoven e con August Friedrich Burgmüller (in relazione soprattutto alle drammatiche circostanze del suo fidanzamento e del suo matrimonio), sta da tempo conducendo importanti ricerche lo studioso Klaus Martin Kopitz (cui dobbiamo alcuni dei dati riportati), estratti da due saggi in corso di pubblicazione presso la rivista "Musica".

²¹ Di Friedrich Burgmüller si sono conservati gli autografi di due lettere inedite (Heinrich-Heine-Institut di Düsseldorf). Nella prima, datata "Lafel, 15 giugno 1826" (ed indirizzata probabilmente ad un editore o a un consulente), il giovane musicista parla della propria *Ouverture* (quella in re maggiore?) e di un *Rondo* "für das Piano-forte oder Harfe, welches ich einer Engländerin zugeeignet habe", che egli invia su consiglio di Ferdinand Ries per una eventuale prima edizione. Della seconda lettera riferiamo più avanti, alla fine dell'intero capitolo.

²² ROBERT SCHUMANN, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, Reprint der Ausgabe Leipzig, 1854, Band 1 und 2, Wiesbaden, Breitkopf und Härtel, 1985, II, p. 102. (per questa cit. ci siamo serviti dell'ed. it. *Gli scritti critici*, Pref. di Piero Rattalino, Cura di Antonietta Cerocchi Pozzi, Trad. di Gabrio Taglietti, 2 Vol., Milano, Ricordi, Unicopli, 1991, vol. 2, p. 655).

²³ CLARA UND ROBERT SCHUMANN, *Briefwechsel*, Kritische Gesamtausgabe, hrsg. von Eva Weissweiler unter Mitarb. von Susanna Ludwig, Frankfurt am Main, Stroemfeld / Roter Stern, 1984 (Band 1 und 2), I, p. 141.

²⁴ Si tratta del carteggio con Wolfgang Müller von Königswinter, integralmente pubblicato in PAUL LUCHTENBERG, *Wolfgang Müller von Königswinter*, Band 1 und 2, Köln, Verlag der Löwe / Dr. Hans Reykers, 1959, I, pp. 26-30 e 46-51 (le lettere sono parzialmente riportate anche in K. TISCHENDORF, 1986, pp. 27-30). Il testo critico intitolato *Ueber Theaterrezentionen* è un articolo scritto dal musicista per il periodico "Blätter für Scherz und Ernst. beilag zur Düsseldorf Zeitung" (3 gennaio 1836). Anche questa pagina è riportata in K. TISCHENDORF, 1986, p. 13.

²⁵ Solamente in epoca recente si sono avuti in Germania contributi importanti per la messa a fuoco di

non poche questioni e per un inquadramento globale dell'intera produzione del musicista. Fondamentali le seguenti ricerche:

KLAUS TISCHENDORF, *Norbert Burgmüller. Leben und Werk*, Köln, 1980 (si tratta di un volume pubblicato per conto dello stesso autore in un numero limitato di copie): ID., *Norbert Burgmüller. Ein vergessener Romantiker*, Aus Anlass seines 150. Todestages am 7. Mai 1986, Landeshauptstadt Düsseldorf, 1986: KLAUS MARTIN KOPITZ, *Um künstlerische Wahrheit bemüht. Norbert Burgmüller — ein unbekannter Komponist*, in "Musik und Gesellschaft", X, 1983, pp. 611-615: ID., *Norbert Burgmüller. Anmerkungen zur Biographie und zum Werk*, in "Schlosssturm", II, 1986, pp. 22-23 (con un catalogo degli autografi a p. 38. Si tratta di uno studio fondamentale, che arricchisce la biografia del musicista di nuovi, inediti, contributi): ID., *Leben und Werk Norbert Burgmüller*, in *Düsseldorf. Eine Stadt und ihre Bürger*, Düsseldorf, 1986, pp. 131-139 (è il testo di una conferenza tenuta lo stesso anno nella città renana): EDMUND SPOHR, *Der Düsseldorfer Komponist Norbert Burgmüller. Anmerkungen zum künstlerischen Werk*, in *Schlosssturm*, II, 1986, pp. 20-22. Di tutti i contributi anteriori, ancora imprescindibile risulta HEINRICH ECKERT, *Norbert Burgmüller. Ein Beitrag zur Stil- und Geistesgeschichte der deutschen Romantik*, Veröffentlichungen des Musikwissenschaftlichen Instituts der deutschen Universität in Prag, hrsg. von Gustav Becking, Band 3, Augsburg, Dr. Benno Filser Verlag / Brunn, Rudolf M. Rohrer Verlag, 1932 (Reprint 1975), soprattutto per quanto riguarda l'analisi delle opere e la loro collocazione storico-stilistica.

²⁶ Le pagine del registro anagrafico in cui è segnalata la nascita del piccolo Norbert, è riportata integralmente in K. TISCHENDORF, 1986, pp. 8-9.

²⁷ Le osservazioni del Kopitz sono contenute nella nota 16 relativa alle *Erinnerungen an Norbert Burgmüller*, di Wolfgang Müller von Königswinter, una fonte - quest'ultima - seguita da tutti i biografi del nostro (cfr. al riguardo la nota bibliografica). Interessanti, inoltre, le osservazioni di HEINRICH ECKERT, *Norbert Burgmüller*, cit. pp. 16-17.

²⁸ Esistono al riguardo affermazioni assai controverse. Abbiamo pertanto accolto le tesi di KLAUS MARTIN KOPITZ, *Anmerkungen*, pp. 22-23, documentate in termini più rigorosi. Il registro degli allievi di Hauptmann fa risalire al 1824 l'incontro con Burgmüller, quello di Spohr al 1827: entrambi i documenti però non sono stati redatti dai due maestri, per cui le due date debbono essere considerate errate. Come si vedrà più avanti, sono le datazioni autografe del *Quartetto* op. 9 di Burgmüller ad aprire un vero e proprio spiraglio sull'intera questione (cfr. anche HEINRICH ECKERT, *Norbert Burgmüller*, cit. p. 18).

²⁹ Cfr. MORITZ HAUPTMANN, *Nachgelassene Compositionen von Norbert Burgmüller*, in "Signale für die musikalische Welt", annata XXII, Nr. 32, 1864, pp. 513-514 (riportato parzialmente in K. TISCHENDORF, 1986, pp. 36-38): ID., *Briefe an Franz Hauser*, hrsg. von Alfred Schöne, Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1871, 2 Bände, in part. la lettera del 12 luglio 1864. Per quanto riguarda la testimonianza di Wolfgang Müller, si vedano le *Erinnerungen an Norbert Burgmüller*, cit., pp. 10-11.

³⁰ I due *Quartetti* sono tuttora inediti: i manoscritti si trovano attualmente nella Staatsbibliothek zu Berlin (che unifica la Deutsche Staatsbibliothek e la Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz).

³¹ Anche questo *Quartetto* è inedito: l'autografo si trova nella Staatsbibliothek zu Berlin, come i due lavori precedenti.

³² Il castello di Ehreshoven è attualmente adibito a pensionato per signore di origine aristocratica prive di mezzi. La residenza invernale della famiglia Nesselrode era dislocata a Düsseldorf, in un palazzo situato nella Schuестrasse: distrutto durante la Seconda Guerra Mondiale, l'edificio venne successivamente ricostruito e adibito a museo.

Per quanto riguarda le composizioni menzionate, il *Walzer*, rimasto allo stato di abbozzo, non venne mai pubblicato. Klaus Martin Kopitz ne ha realizzato un efficace completamento, sulla base del quale è stato possibile eseguire pubblicamente ed incidere in disco la breve pagina. Il manoscritto originale è depositato negli archivi della Stiftelsen Musikkulturens främjande di Stoccolma. Un ulteriore sentito ringraziamento al Dr. Kopitz per averci permesso di esaminare la revisione (inedita) del *Walzer* e di poterla così confrontare con l'autografo. Il manoscritto della *Sonata* è andato invece perduto e ogni tentativo di datazione è puramente ipotetico: abbiamo pertanto seguito i più recenti risultati esegetici, per quanto anch'essi suscettibili di dubbi e discussioni.

- ³³ I due concerti vennero annunciati nella "Kasselsche Allgemeine Zeitung" del 29 novembre e del 20 dicembre 1827. Cfr. K.M. KOPITZ, *Anmerkungen*, p. 23 e nota.
- ³⁴ La lettera è andata, purtroppo, perduta: il brano riportato è comunque citato dalla maggior parte dei biografi. Cfr. *Ibidem*, pp. 23-24.
- ³⁵ Cfr. *Ibidem*, p. 23.
- ³⁶ WOLFGANG MÜLLER VON KÖNIGSWINTER, Op. cit., pp. 11-12.
- ³⁷ Cfr. K.M. KOPITZ, *Anmerkungen*, p. 24 e nota.
- ³⁸ La lettera è riportata in RUDOLF SCHÜTZ, *Stephen Heller. Ein Künstlerleben*, Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1911, pp. 18-19. L'incontro avvenne esattamente l'8 giugno 1829. Effettivamente intraducibile il gioco di parole (e le allusioni relative) tra il termine "Heller" (centesimo) e il cognome dell'autore.
- ³⁹ La lettera è datata 5 marzo 1836. Cfr. PAUL LUCHTENBERG, Op. cit., I, p. 50.
- ⁴⁰ Cfr. al riguardo K. TISCHENDORF, 1986, p. 10. Cfr. anche H. ECKERT, *Norbert Burgmüller*, cit., pp. 19-20.
- ⁴¹ Sui fatti storici connessi alle rivoluzioni di marzo, offre pagine lucidissime NICOLAO MERKER, Op. cit., pp. 237-263. Cfr. inoltre GEORG BÜCHNER, *Opere e lettere*, ed. it., Torino, TEA, 1990. L'ipotesi del Tischendorf di un coinvolgimento di Burgmüller nei tumulti scoppiati a Kassel, per quanto affascinante, non è suffragata da un'adeguata documentazione.
- ⁴² Lo stesso Schumann accenna al fatto che il musicista godette di aperto riconoscimento solamente agli inizi della sua carriera, mentre in seguito divenne noto "soltanto ad una piccola cerchia, e a questa forse ancor più come uomo 'curioso' che come musicista" (cfr. ROBERT SCHUMANN, *Norbert Burgmüller*, in *Gesammelte Schriften*, cit., Band 3, p. 145 (ed. it., *Gli scritti critici*, vol. 2, p. 683).
- ⁴³ WOLFGANG MÜLLER VON KÖNIGSWINTER, Op. cit., pp. 6-7.
- ⁴⁴ ROBERT SCHUMANN, *Rückblick auf das Leipziger Musikleben im Winter 1837-1838*, in *Gesammelte Schriften*, cit., Band 3, p. 42 (ed. it., *Gli scritti critici*, vol. 1, p. 607).
- ⁴⁵ WOLFGANG MÜLLER VON KÖNIGSWINTER, Op. cit., p. 15.
- ⁴⁶ Il concerto è annunciato dalla "Düsseldorfer Zeitung" del 2.4.1833. cfr. K.M. KOPITZ, *Anmerkungen*, p. 26. e note.
- ⁴⁷ Questo particolare è giustamente evidenziato nel saggio di K.M. Kopitz citato nella nota precedente (cfr. p. 26). I dati contrastano con le affermazioni di Tischendorf che, sulle orme di Heinrich Eckert, considera l'intera impresa come un fallimento, a causa della malattia di Burgmüller (cfr. TISCHENDORF, 1986, p. 10).
- ⁴⁸ Per tutti questi dati abbiamo attinto dal catalogo di PAUL KAST, Op. cit., p. 65. per un riscontro più dettagliato cfr. la già citata monografia di PAUL LUCHTENBERG.
- ⁴⁹ WOLFGANG MÜLLER VON KÖNIGSWINTER, Op. cit., pp. 3-4.
- ⁵⁰ Cfr. K.M. KOPITZ, *Anmerkungen*, pp. 26-29. Su entrambe le sinfonie di Burgmüller si veda HANS VOGT, *Romantische Sinfonik, frühvollendet. Zu den Sinfonien Norbert Burgmüllers*, in "Musica", 2, 1989, pp. 126-133.
- ⁵¹ Mendelssohn aveva diretto nel 1833 il quindicesimo Niederrheinische Musikfest, cui fece seguito la sua assunzione come "Musikdirektor" cittadino, come già abbiamo riferito. Immermann era originario di Magdeburgo. Dopo alcuni anni di servizio come funzionario prussiano, ricoprì la carica di direttore teatrale a Düsseldorf dal 1834 al 1837. Fu autore di un dramma fantastico-filosofico intitolato *Merlin*,

anche se si distinse soprattutto in campo narrativo con il romanzo *Die Epigonen* (1836) in cui è contenuta una lucida diagnosi della crisi di quel mondo idealistico che aveva fornito le basi teoretiche a tutto il primo romanticismo tedesco. Di lui si ricorda anche il successivo notevole romanzo satirico *Münchhausen* (1838-39). Su Mendelssohn cfr. almeno ERICH WERNER, *Op. cit.*; su Immermann si vedano le pagine contenute in LADISLAV MITTNER, *Storia della letteratura tedesca. Dal realismo alla sperimentazione*, vol. 3, Torino, Einaudi, 1964. Cfr. inoltre GEORG RICHARD KRUSE, *Op. cit.*

52 Questi progetti sono documentati da una lettera a Müller del 28 settembre 1834: cfr. PAUL LUCHTENBERG, *Op. cit.*, I, pp. 27-28.

53 PAUL LUCHTENBERG, *Op. cit.*, I, p. 48.

54 *Ibidem*, p. 49. Subito dopo, però, il poeta mette in guardia l'amico contro le "sirene del denaro" e il pericolo di una possibile trasformazione (o degenerazione) della sua arte, in una Parigi dove "lo stravagante è ben pagato".

55 WOLFGANG MÜLLER VON KÖNIGSWINTER, *Op. cit.*, p. 22.

56 In altre opere teatrali (pensiamo, ad es., a *Scherz, Satire, ironie und tiefere Bedeutung*, del 1827) Grabbe amava inserirsi come personaggio interprete di sé stesso. Sul libretto per *Der Cid* cfr. soprattutto GEORG RICHARD KRUSE, *Op. cit.*, pp. 83-84; si veda inoltre la testimonianza di Karl Ziegler (Detmold, fine luglio o agosto 1836) in *Grabbe — Begegnungen mit Zeitgenossen*, hrsg. von Alfred Bergmann, Weimar, Hermann Böhlhaus Nachfolger, 1930, p. 106; e ancora, infine, CHRISTIAN DIETRICH GRABBE, *Sämtliche Werke. Nachlass*, hrsg. von Oskar Blumenthal, Band 4, Detmold, Meyersche Hofbuchhandlung, 1874, pp. 89-91.

57 Come già abbiamo accennato, Müller si era recato a Bonn per intraprendere gli studi medici caldeggiati dal padre. Burgmüller trascorrerà in sua compagnia alcuni giorni veramente felici.

58 Dobbiamo, ancora una volta, alle ricerche di K.M. Kopitz la ricostruzione dettagliata dell'intera vicenda, analizzata puntualmente su una base documentaria del tutto esauriente, cfr. K.M. KOPITZ, *Anmerkungen*, pp. 28-30. L'articolo del musicista è riprodotto in K. TISCHENDORF, 1986, p. 13; a conferma dell'asprezza della polemica valga il seguente passo: "Che cosa devono favorire le critiche e le recensioni? / Ci vuole veramente tanta arroganza per presentare sé stesso quasi come un aeropago del buon gusto e questa arroganza confina con un dispotismo letterario e artistico". Il testo viene concluso significativamente in questi termini: "Al signor Nr. 10 può solamente essere raccomandato di limitare le sue recensioni rapsodiche sull'operato di questo teatro per quanto riguarda le rappresentazioni di pezzi d'opera, senza permettersi di giudicare il compositore. / L'immortale Mozart ha dissipato il suo talento insuperato per i miseri libretti di un Schikaneder. L'Oberon di C.M. v. Weber esisterà ancora quando la musica frivola di alcuni nuovi compositori sarà dimenticata da tempo" (NORBERT BURGMÜLLER, *Über Theaterrezentionen*, in K. TISCHENDORF, 1986, p. 13).

59 Per tutti i particolari e per i riferimenti documentari cfr. K.M. KOPITZ, *Anmerkungen*, p. 30.

60 Sui problemi relativi alla stesura della *Sinfonia* riferisce lo stesso Burgmüller nella già citata lettera a Müller del 19 febbraio 1836. L'amico era peraltro giustamente preoccupato che l'interesse per il teatro distogliesse il musicista dal lavoro di completamento dell'importante composizione. Cfr. PAUL LUCHTENBERG, *Op. cit.*, I, pp. 47-48.

61 *Ibidem*, p. 46.

62 Pare che uno di questi *Lieder*, quello intitolato *Totenräbers Heimwehe*, eseguito da Burgmüller nel corso della mattinata, facesse parte di un album appartenente a Schindler. Questi, infatti, in occasione di un concerto tenuto il 14 maggio, fece eseguire proprio una pagina schubertiana, *Der Hirt auf dem Felsen*. Cfr. K. M. KOPITZ, *Anmerkungen*, p. 30 e note. Anche in questo caso la fonte documentaria principale rimane WOLFGANG MÜLLER VON KÖNIGSWINTER, *Op. cit.*, pp. 23-24.

63 Cfr. PAUL LUCHTENBERG, *Op. cit.*, I, p. 28. Sulle ultime ore di vita del musicista si sofferma dettagliatamente WOLFGANG MÜLLER VON KÖNIGSWINTER, *Op. cit.*, pp. 23-24. Una recente disamina dell'intera vicenda in K. M.

KOPITZ, *Anmerkungen*, p. 30.

64 WOLFGANG MÜLLER VON KÖNIGSWINTER, Op. cit., p. 25.

65 Il necrologio di Grabbe si trova raccolto in CHRISTIAN DIETRICH GRABBE, *Sämtliche Werke*, cit., Band 4, pp. 306-308. Il testo è riportato anche in K. TISCHENDORF, 1986, pp. 34-36. Per gli altri dati cfr. HEINRICH ECKERT, *Norbert Burgmüller*, cit., p. 33. Il programma del concerto è riportato in RAINER GROSSIMLINGHAUS, Op. cit.

66 Questi dati sono ricavati da una lunga lettera inedita di Friedrich Burgmüller a un non meglio precisato Bayrholder e datata Parigi, 21 agosto 1862. L'autografo della lettera è conservato negli archivi del Heirich-Heine-Institut di Düsseldorf. Ringraziamo sentitamente la dott.ssa Inge Hermstrüwer per averci segnalato il documento.

67 ROBERT SCHUMANN, *Norbert Burgmüller*, in *Gesammelte Schriften*, cit., Band 3, p. 149 (ed. it., *Gli scritti critici*, cit., vol. 2, p. 685).

68 WOLFGANG MÜLLER VON KÖNIGSWINTER, Op. cit., p. 23.

69 *Ibidem*, p. 5. Riferisce Karl Ziegler (Detmold, fine luglio o agosto 1836) in relazione ai rapporti di Grabbe con Burgmüller: "Anche di Burgmüller, col quale egli si era frequentemente incontrato al Drachenfels, parlava come di un personaggio meravigliosamente profondo; era un uomo pallido e serio, diceva, il suo silenzio era misterioso, quasi terribile. Aveva una sconfinata avversione nei confronti del mondo e quello che proferiva era pungente". (*Grabbe. Begegnungen mit Zeitgenossen*, cit, p. 106).

70 *Ibidem*.

71 PAUL LUCHTENBERG, Op. cit., I, pp. 50-51.