

CONSERVATORIO "GIUSEPPE VERDI"

TORINO - PIAZZA BODONI

AUTUNNO 1946 - PRIMAVERA 1947

STAGIONE SINFONICA

ORGANIZZATA DALLA
RADIO ITALIANA
SOTTO IL PATRONATO
DELL'ENTE LIRICA E CONCERTI

VENERDÌ 20 DICEMBRE 1946

ORE 21 PRECISE

Quinto concerto

(IN ABBONAMENTO)

diretto da

ISSAY DOBROWEN

ORCHESTRA SINFONICA
DI RADIO TORINO

INIZIATO IL CONCERTO È VIETATO L'INGRESSO NELLA SALA

PROGRAMMA

Parte prima:

1. BEETHOVEN: *Leonora n. 3,*
ouverture op. 72.

2. SCHARUNKE: *Poema dell'estasi,*
op. 54.

Parte seconda:

CHAIKOWSKI: *Sinfonia n. 6 in*
si minore (detta «Patetica»):
a) Adagio-Allegro ma non troppo,
b) Allegro con grazia, c) Allegro
molto vivace, d) Adagio.

P A R T E P R I M A

LUDWIG VAN BEETHOVEN: *Leonora n. 3, ouverture op. 72.*

Questa *ouverture*, come tutti sanno, è la terza delle quattro scritte da Beethoven, insoddisfatto rimaneggiatore delle proprie creazioni, per l'opera *Fidelio*, che assorbì la maggior parte della sua attività fra il 1804 e il 1805. Mentre la *Leonora n. 1* si limitava a profilare i personaggi, portando naturalmente in primo piano il tema e la figura di Leonora, il senso imperioso della forma, come inquadratura logica e sviluppo dialettico del contenuto, nella *Leonora n. 2* era già delineato: la struttura era infatti sostanzialmente quella della forma-sonata, pur senza ripresa e senza la ricchezza degli sviluppi che le premesse potevano far desiderare.

Nel terzo rimaneggiamento, che è del 1806, le premesse formali già affacciate nella *Leonora n. 2* sono portate alle logiche conseguenze. Lo spirito sinfonistico predomina e disciplina il contenuto emotivo nella michelangiotesca architettura del discorso.

La *Leonora n. 3* si inizia con una frase larga di intensità fortissima, progressivamente digradante attraverso una eccezionale ricchezza di modulazioni e di contrasti dinamici e strumentali; questi introducono nell'atmosfera di passione che sublima tutto il dramma. Il concetto musicale si riannoda all'azione attraverso un accenno tematico all'episodio di Florestano in carcere. Poi, su un crescendo di straordinaria potenza emotiva, l'*Allegro* irrempe e scolpisce gli elementi di contrasto del dramma: la potenza dell'amore e la luce della speranza che infrangono la tenebra del male con la inesorabile fatalità alla quale soltanto gli spiriti divinamente semplici sanno credere. Il primo tema — melodioso e dolce — si incide nell'animo con eccezionale efficacia emotiva; il secondo con il suo dinamico slancio domina l'intera costruzione sonora. Ma la potenza del discorso musicale è moltiplicata da una insolita ricchezza di elementi secondari che in crescente concitazione ritmica sottolineano, nello sviluppo dialettico delle idee fondamentali, ogni sfumatura della sostanza poetica. Nell'ampio sviluppo tematico risuonano improvvisi gli accenti di una tromba lontana: è l'annuncio della liberazione, un effetto indimenticabile che solleva di colpo il dramma nell'atmosfera della catarsi, verso la conclamata vittoria della giustizia e dell'amore. Il *Presto* finale è appunto l'apoteosi di quei sentimenti elementari ed eterni. Dal punto di vista della forma, nella *Leonora n. 3* sono introdotti, rispetto alla precedente, gli elementi della ripresa e della coda, e arricchiti gli sviluppi, con il potenziamento conseguente di tutte le facoltà emotive del discorso musicale: così forma e contenuto si fondono in inscindibile armonia e l'opera d'arte si fissa come un monumento nelle dimensioni del tempo e dello spazio, solido blocco di sostanza eterna. Composta fra la *Quarta* e la *Quinta Sinfonia*, la *Leonora n. 3* segna già la piena maturità del genio beethoveniano e contiene una affermazione di fede nella giustizia e nella bontà, vincitrici di ogni avverso destino, che rimarrà profonda, talvolta disperata ragione di vita di quel grande solitario.

SCRIABIN: *Poema dell'estasi, op. 54*

Se Ciaikowski — come diremo più avanti — è cosmopolita, Scriabin (1872-1915) è un russo che per altre vie si distacca progressivamente dalla propria terra per espandersi in una visione panica di gioia religiosamente divinizzata; senonchè il suo espandersi finisce per risolvere il pensiero in un chiuso egocentrico mondo, negato agli altri e non capace di evoluzione. Anche Scriabin si denuncia quindi in una finale impotenza; ma l'impotenza di Ciaikowski è frutto di antitesi con il mondo poetico artificiosamente enfatizzato del compositore, quella di Scriabin è invece insufficienza del linguaggio nei confronti di un mondo poetico eccezionalmente intenso, nevrotico, allucinante, teso ad una catarsi inafferrabile. Scriabin, che vorrebbe essere l'*Uebermensch* della gioiosa ebbrezza di Zaratustra, non può guardare dall'alto di un verdeggianti colle con il sorriso del saggio, ma continua a consumarsi in un fuoco isolato che non vale a purificarlo delle scorie terrestri. E' un mistico ripiegato in se stesso, uno slavo che non pone confini ai propri sogni, «strano esemplare musicale dell'inquietante categoria dei veggenti», come lo definisce Massimo Mila. I suoi orizzonti poetici ed estetici sono sostanza fluida che si allarga or qui or là in spasmodiche tensioni, senza stabilire una linea precisa che valga di mèta o d'iniziale: tutto si rinnova, ma poi tutto si affonda in un sogno impossibile.

Partito da Chopin, Scriabin sente il bisogno di trasformarsi radicalmente al fine di perseguire l'ideale affrancamento dalla sostanza corporea del mondo e si crea un sistema armonico nuovo, oscillante tra l'accordo di nona doppiamente alterato — che contiene in sé le ragioni dell'csafonia — e il finale accordo «prometeico» di quarte sovrapposte, orientate a disintegrare la funzionalità armonica della tonalità, senza giungere alle origini della struttura tetracordale. Ma il nuovo linguaggio armonico non gli basta: tenta allora l'esperienza sinestetica delle arti e concepisce per il *Poema del Fuoco* una tastiera a colori intrecciata come parte reale nell'orchestra. Quest'ultima esperienza è attuata quasi contemporaneamente anche da Schönberg; ma — e qui è la differenza essenziale — per Schönberg essa rimane un'esperienza, un saggio espressionista valido come tale, mentre per Scriabin segna l'ultima mèta, quando le altre vie gli sembrano insufficienti. E, irretito dal fascino di quell'audacia, non ritrova l'equilibrio. Allo stesso modo la disintegrazione tonale — che Schönberg fissa in un sistema trasmissibile agli eredi, cioè in un arricchimento autentico del patrimonio musicale — in Scriabin si manifesta infeconda di conseguenze.

La posizione di questo artista di fronte alla musica si potrebbe fissare fra Debussy e Schönberg, senza la connaturata sostanza musicale del primo e senza il rigore logico del secondo; fa presentare orizzonti nuovi, ma non li concreta. In ultima analisi il pensatore prevale sul musicista e il musicista finisce con il negare se stesso, poi che il ricorso alle esperienze sinestetiche è negazione di fede nella musica. Le complicate ricerche non approdano in Scriabin ad un linguaggio radicalmente originale; il suo « nuovo » è sovrapposizione di elementi acquisiti, disperato cromatismo di origine wagneriana, sensualità sonora tolta ai francesi, eccesso emotivo e strumentale ispirato a Mahler, Bruckner e Strauss. L'espressione musicale si gonfia smisuratamente, si tende, esplode, ma lascia minor traccia di una sola pagina di Ravel: più esattamente, diremmo, lascia un minore deposito di sostanza musicale quando precipita al fondo della soluzione.

Non fecondo di conseguenze, Scriabin rimane uno splendido isolato e ci trasmette le grandi visioni della sua mente accesa di pensatore; ma a quelle visioni, che furono e sono patrimonio dell'umanità, quest'ultima ha già trovato soluzioni più razionali. E il « troppo pieno » di Scriabin, come quello di altri grandi musicisti, vale a confermarci nella necessità di ridurre sempre più efficacemente all'essenziale le espressioni artistiche.

Nel *Poema dell'Estasi* questo « troppo pieno » si manifesta in un gioco sonoro che stordisce, e vuole esprimere la visione di un'altra spiaggia, ove il senso divenga spirito e lo spirito si accenda carnalmente della gioia di vivere: un poco il mondo dannunziano, lo stesso gusto letterario fine ottocento e le stesse radici di voluttuosa morte, con più allucinato misticismo e minore flessibilità musicale. La musica si fa cornice alle chimere del filosofo-profeta e nega e spezza le proprie frontiere, pur restando — in sostanza — alle radici dell'espressionismo.

Alla concezione del *Poema dell'Estasi* non sono estranei gli studi teosofici, nei quali la complicatissima psiche di Scriabin cominciò ad affondarsi intorno al 1904, quando egli abbandonò la moglie per seguire Tatiana Schlotzer. Recatosi in Riviera, vi iniziò il *Poema* tra le estasi dell'amore, le meditazioni metafisiche e l'azzurro del Mediterraneo; lo stese dapprima per pianoforte, come fece di altri suoi lavori, poi lo elaborò per orchestra, sollecitato dagli amici. In tale ultima veste il *Poema* conobbe una rigogliosa vita di successi e fu salutato come l'opera orchestrale più riuscita di lui. Si tratta certo di un capolavoro; e se anche il torrente sinfonico sembra prendere mano all'artista, si profila la suggestione di quel mondo invocato che a D'Annunzio suggerì molte pagine del « Notturmo ». L'interpretazione del Poeta è per molti aspetti fuori delle intenzioni e delle attuazioni del musicista; pure, tre versi che D'Annunzio volse ad altra significazione si potrebbero validamente applicare alla posizione di Scriabin di fronte alla musica: « ... e il suo viso è — come una lampada sublime — che rischiarà la danza ma non la conduce ».

P A R T E S E C O N D A

PETER ILJIC CIAIKOWSKI: Sinfonia N. 6 in si minore (detta « Patetica »):

a) Adagio-Allegro ma non troppo, b) Allegro con grazia, c) Allegro molto vivace, d) Adagio lamento.

Nato a Votkinsk nel 1840, dopo avere alternato gli studi giuridici con quelli artistici, Ciaikowski entrò definitivamente nell'agone musicale nel 1865 con una *Cantata alla gioia*, sull'Ode di Schiller, che gli valse il diploma in composizione e la nomina ad insegnante nel Conservatorio di Mosca, posto che abbandonò dodici anni più tardi per dedicarsi tutto all'attività creativa. Alla sua morte, sopravvenuta prematuramente nel 1893 durante una epidemia di colera, Ciaikowski lasciò una messe copiosa di produzioni in ogni genere musicale, prova di una esistenza consacrata al culto dell'arte e ad una infaticata disciplina di lavoro.

La valutazione critica di questo artista fu soggetta ad opinioni discordi: onorato come il maggiore musicista russo del secolo, biasimato come epigone del romanticismo occidentale, rivalutato da molti — e anche oggi in Russia — come il rappresentante più insigne della tradizione musicale di quella terra. Certo rimane il fatto che Ciaikowski si sentì russo, ma lo fu assai meno dei suoi contemporanei colleghi stretti nel gruppo dei cinque: e la sua figura finì con l'apparire una singolare espressione di cosmopolitismo musicale, legata più alla storia dell'arte europea in una posizione di sfondo, che a quella dell'arte russa in una posizione di preminenza.

Mentre il gruppo dei cinque procede sul cammino della ricerca di un'arte nazionale, Ciaikowski si agita nella ricerca febbrile di un mondo poetico che non apparirà mai bene delineato; si sente russo e si immerge nell'occidente, impiega con larghezza temi della sua terra e resta avvolto nelle spire del romanticismo tedesco, vagheggia la liberazione della sostanza dalla forma e costruisce architetture negli schemi della tradizione europea, canta, piange e si esalta ma adora Mozart come detesta Wagner, ha parole amare per Berlioz e lo assorbe fin nel profondo, anela allo spirito e rimane inguaribilmente malato di morbosa retorica sensuale. Non è dunque russo più di quanto non sia italiano, o francese o tedesco: assimilatore ed eclettico, cosmopolita per istinto e per abitudine, in occidente malato di nostalgia dell'oriente e in oriente malato di nostalgia dell'occidente. In tutto ciò egli è negato alla coerenza; non fa dunque meraviglia ritrovare nella sua opera stridenti contrasti:

di patetico e di istrionico, di colto e di banale, di elevato e di palesemente caduco, nelle composizioni minori come nelle più vaste, tra le quali la *Sinfonia Patetica*, uno dei documenti maggiori della sua singolare sensibilità.

E, a proposito della *Patetica*, fissiamo subito un dato positivo che non si può dimenticare: Ciaikowski, fra tutti i russi, è quello che conosce meglio il « mestiere » e lo applica con rigorosa intelligente disciplina, aperta alle ricerche di un linguaggio sempre più ricco di mezzi. Quel « mestiere » egli ama con l'amore tenace del grande artefice che non disdegna l'elaborazione a freddo, controllata e serena. Così, quando tutta una sinfonia, la *Patetica*, può nascere « a caldo », nel giro di brevi giorni infocati d'ispirazione, il musicista organizza istintivamente il contenuto nella cornice di una assoluta disciplina formale, se pure innovata in certi aspetti: l'inclusione di un *Adagio lamentoso* al posto dell'*Allegro finale* consacrato dalla tradizione sinfonica, la sostituzione del secondo movimento lento con un allegro, l'ampliamento dello *Scherzo* in un quadro multicolore, vivo di contrasti ritmici, materiato — nella sostanza — dello spirito del valzer e della marcia militare. La strumentazione della Sinfonia è tutta preziosa, anche quando porta a conseguenze estreme i caratteri essenziali dello strumentale romantico, l'espansione corale pletorica delle famiglie degli archi e certa intemperanza di procedimenti.

La *Patetica* nacque con un programma, ma quale fosse non si può dire con certezza: l'interpretazione più corrente è che, nella successione dei tempi, essa voglia esprimere l'esistenza come sforzo di volontà costruttiva, l'amore, la delusione, la morte. Ma tale interpretazione — anche se presunta di mano dello stesso autore — ci sembra per molti versi arbitraria. Importante è invece che l'opera ha una sua precisa consistenza indipendentemente da ogni programma. Conta insomma in essa la sincerità di un sentimento denudato, che non si vergogna di declamarsi melodrammaticamente e di spingersi fino alle ultime conseguenze; in questo, almeno, coerente.

Il primo tempo giustifica più degli altri il titolo complessivo della composizione per i forti contrasti che lo solcano e lo proiettano in una luce di intensa drammaticità. In questo movimento si inserisce, come un « memento » fatale, il tema del Requiem della liturgia russa. Dal punto di vista formale è costruito con vigoroso senso architettonico sullo schema della forma-sonata e sorretto da notevole logica tematica. Il secondo movimento, *Allegro con grazia*, è scritto nel caratteristico metro di 5/4, frequente nella musica orientale, ma non per questo si può dire orientale nello spirito, anche se arricchito di elementi melodici tolti al patrimonio popolare russo e di schemi armonico-strumentali che i russi frequentemente impiegarono per rendere l'idea delle sconfinite solitudini. L'*Allegro vivace* che segue, come già accennammo, ha le funzioni e i caratteri dello *Scherzo*, ma diffuso in proporzioni molto ampie, riccamente immaginoso, pieno di eleganze e di slanci, incalzante e sempre più incisivo. Il quarto movimento, *Adagio lamentoso*, è dominato dagli archi, che effondono ed esasperano tutto il loro potere di vibrazione. L'espressione, più dolorosa che drammatica, ha una forza di penetrazione non comune: pagina capace ancora di commuovere, non ostante certi suoi caratteri di maggiore caducità, lasciando nell'anima un accoramento amaro e persistente.

La *Patetica* è un poco la sintesi di Ciaikowski, nei doni più appariscenti e nei più conaturati vizi. Certa ne emerge l'antitesi stridente tra una spiritualità affannosamente ricercata (ce la conferma il latente programma) e una invincibile disperata sensualità: sensualità che però non si manifesta in gioiosa contemplazione di sé o in raffinata ricerca di sensazioni, ma si agita — sotto le onde melodrammatiche di una retorica che la vorrebbe mascherare — come un fondo di segreto impotente desiderio, forse odiato e temuto. Può essere questo, d'altronde, il segno di una corrispondenza diretta con la stranissima vita del compositore, che vale ad illuminare molti aspetti delle sue facoltà creative: una sorta di stimolo originario che si sfoga nell'ebbrezza di ampollose e autoascoltate declamazioni. A Ciaikowski si è molto rimproverata la retorica e lo si è tacciato di insincero. La cosa non è forse tanto semplice. A noi sembra anzi che il suo linguaggio musicale sia fin troppo sincero nei confronti di un presunto mondo poetico, e che il difetto di sincerità risieda invece proprio in quel mondo poetico di autosuggestione: nell'illusione dell'artista, cioè, di contenere in sé orizzonti assai più vasti di quanto in effetti fossero e nell'aver voluto trasformare costantemente quella illusione in realtà. Simile segno di finale impotenza di fronte al proprio « io » presuntivo ci sembra più rilevante proprio in questa *Sinfonia Patetica*. Ma è anche giusto riconoscere, senza riserve, che Ciaikowski è sostanzialmente musicista. Nelle sue pagine la musica c'è, ed è musica vera: ragione del fascino di quelle opere di lui che, come la *Patetica*, il tempo non ha vinto.

s. m.

Venerdì 3 Gennaio 1947 - VI CONCERTO

diretto da

GUIDO CANTELLI

CON LA PARTECIPAZIONE
DEL VIOLONCELLISTA
BENEDETTO MAZZACURATI