

CONSERVATORIO "GIUSEPPE VERDI"

TORINO - PIAZZA BODONI

AUTUNNO 1946 - PRIMAVERA 1947

STAGIONE SINFONICA

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

VENEDÌ 3 GENNAIO 1947
ORE 21 PRECISE

Sesto concerto

(IN ABBONAMENTO)

diretto da

GUIDO CANTELLI

con la partecipazione del violoncellista
BENEDETTO MAZZACURATI

ORCHESTRA SINFONICA
DI RADIO TORINO

PROGRAMMA

Parte prima:

1. ROSSINI: *L'assedio di Corinto*,
sinfonia
2. DVORAK: *Concerto in si mi-
nore*, op. 104, per violoncello e or-
chestra: a) Allegro, b) Adagio ma
non troppo, c) Allegro moderato
(Finale)

Parte seconda:

1. HINDEMITH: *Mathis der Maler*,
suite
2. RAVEL: *La valse*, poema sin-
fonico coreografico

INIZIATO IL CONCERTO È VIETATO L'INGRESSO NELLA SALA

P A R T E P R I M A

ROSSINI: L'Assedio di Corinto, sinfonia.

La prima rappresentazione dell'*Assedio di Corinto*, avvenuta all'« Opéra » di Parigi il 9 ottobre 1826, costituì un autentico avvenimento, per le aspirazioni nazionalistiche e liberali che agitavano l'Europa di allora. Correva il tempo dell'epica lotta sostenuta dai greci contro il turco oppressore e l'attenzione di tutti i popoli soccorreva con la simpatia più accesa il generoso sforzo ellenico, mentre gli spiriti liberali, Byron e Santarosa in testa, sacrificavano la vita per quell'ideale che sembrava trascendere i confini della piccola Grecia. Per la partitura dell'*Assedio di Corinto* Rossini prese quasi di peso il *Maometto II*, che aveva scritto sei anni prima per il « San Carlo » di Napoli, fece ampliare il libretto di due in tre atti, rimpastò la musica, rifacendo qua e là e riportando altrove interi pezzi; ne ricavò infine un buon lavoro, non privo di unità e di emozione drammatica e ricco di pregi musicali. Siamo sempre, si capisce, in quella vaga atmosfera drammatica nella quale l'azione è succube della musica (e di musica in Rossini ce n'è tanta e preziosa); ma non mancano accenti di sincera tensione e di autentica passione nazionale. Tanto è vero che Rossini, convinto di dovere il successo più alla concordanza delle circostanze politiche che a particolari pregi del lavoro, seppe resistere alle insistenti chiamate del pubblico dell'« Opéra » e non si presentò al proscenio: come se quegli applausi, attraverso l'occasionale tramite del melodramma, andassero in realtà agli eroi che morivano nelle paludi e sui monti di Grecia.

Ma l'opera aveva i suoi pregi. E se pure il tempo la ha logicamente sommersa, le sopravvive questa introduzione, modello formale del genere, ricca del più fluido genio inventivo rossiniano. Vi si potrebbe scorgere un'eco di quei sentimenti che la accompagnarono sul nascere e qualche cosa di eroico: ma senza sforzo, filtrato attraverso la limpida musicalità del pesarese.

DVORAK: Concerto in si minore, op. 104, per violoncello e orchestra: a) Allegro b) Adagio ma non troppo, c) Allegro moderato (Finale).

La personalità di Antonin Dvorak (1841-1904) è fissata chiaramente nella traccia di un romanticismo elegiaco derivato da Brahms e da Ciaikowski, con lo stesso compiaciuto vagheggiamento delle grandi forme musicali. E non vi è dubbio che nella seconda metà dell'Ottocento, aperta — per logica conseguenza dei postulati romantici — al fiorire dei nazionalismi musicali, Dvorak è, con Smetana, il più degno rappresentante della scuola boema. Con atteggiamenti meno infiammati ed eroici di Smetana, figlio del primo romanticismo e continuatore dell'eroismo musicale di Liszt e Berlioz, Dvorak guarda affettuosamente allo spirito del suo popolo per coglierne fiori meno vistosi, intime ricchezze. Ma la sua complessa natura slava ha gli impeti e le audacie conseguenti e l'elegia si frantuma in frammenti legati da guizzi, accensioni, fiammate improvvisate di ardore, che in musica son sempre paragonabili alla passione di parte per un ideale nazionalistico.

Con tali premesse, si capisce come lo stile di Dvorak, nelle maggiori forme musicali, riesca composito: ma non si può parlare, per lui, di cattivo gusto. Meno ambizioso di Ciaikowski (e meno sapiente) anche dove con lui cammina di pari passo, Dvorak ne evita certo pericoloso trascendere; non si salva sempre dalla falsità oratoria ma la raggentilisce con un profumo di fiori di campo che resta sensibile anche nelle più vaste declamazioni. E tutto il peregrinare della sua vita non cancella una linea della natura slava; talvolta la comprime, ma poi quella sprizza dal primo pertugio libero, scintilla o si abbandona a lontani ricordi, irrompe con un ritmo di *dumka* o cadenza una languida danza delle primavere boeme. Sopra ogni cosa, il musicista si afferma ad ogni istante con una tematica vigorosa, nutrita di terra e di bontà: e il solido contadino emerge, raffinato dall'esperienza del mondo, ma sostanzialmente semplice e pieno di fede.

Il *Concerto per violoncello e orchestra*, op. 104, è un'opera della piena maturità del compositore e, tra le sue creazioni nel campo sinfonistico, è una delle cose più felici. Denso di richiami etnici, magistralmente strumentato, rivela uno spirito giovane sotto la cornice delle vaste forme tradizionali. Ma occorre intendere bene la portata della tradizione: non siamo infatti nel dominio della classica architettura e la consequenzialità tematica è lontana da Beethoven e dallo stesso Brahms, pur avendone la vernice. Anzi l'insieme ha un carattere rapsodico, con trapassi repentini di atteggiamenti melodici e dinamici, e un diffuso cantare episodico che rinnova l'interesse della sostanza musicale. Dove il musicista si compiace della sua architettura e persegue gli sviluppi, la mano è meno felice e la musicalità si impelaga in qualche inutile periodare: ma sono momenti che la vena istintiva vince d'impeto, rinnovandosi senza sforzo.

Il primo tempo è costruito su due idee, la prima incisiva e vibrata, la seconda più cantabile, nella tonalità maggiore relativa. Il secondo movimento ha un tono intimo di amabile ingenuità. Il finale ha un andamento incisivo, qualche cosa di elementare che anima la sostanza ritmica e sorregge l'intera costruzione. Lo strumento solista è trattato con grande intelligenza e senza falsità virtuosistiche: la sua voce si fonde con quella dell'orchestra per evocare lontane visioni e appassionate sonorità o per dare l'avvio alla danza.

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

HINDEMITH - *Mathis der Maler*, suite.

Paul Hindemith, nato ad Hanau nel 1895, è senza dubbio una delle maggiori personalità dell'arte contemporanea e, in ogni modo, la più significativa della Germania odierna. Della sua musica tanto ormai si è parlato, che la sua posizione artistica non lascia dubbi. Hindemith deriva dalla più radicata tradizione contrappuntistica tedesca, e se Bach è il nome che immediatamente soccorre quando gli si voglia trovare una parentela artistica, è opportuno notare come egli si rifaccia ancora più indietro per assumere a base della tecnica e dello spirito contrappuntistico i canoni dei polifonisti tedeschi del Seicento. Per questa via parrebbe dovesse egli trovare in Reger un antecedente immediato nel suo stesso Paese. Ma mentre il contrappunto di Reger conduce, per una sorta di indifferenza morale ed estetica, a costruzioni barocche (magnifiche sì, ma anche pletoriche e oratorie), il contrappunto di Hindemith tende ad una essenzialità della forma che porta la costruzione a valere come tale, in un gioco di linee necessario: il quale gioco rappresenta poi il minimo sufficiente per concretare l'opera d'arte. Non è perciò errato parlare di Hindemith come di un musicista tipico della forma pura. Inoltre in Reger non si può vedere una cosciente reazione antiromantica, mentre in Hindemith la reazione è palese, contro il romanticismo e contro l'espressionismo: perchè l'espressione per lui deve essere nell'architettura compiuta, che trova in sé la ragione della propria esistenza, e non nelle successive generazioni dei suoni. Per arrivare al risultato della forma pura, Hindemith — è ovvio — si è provveduto di una sapienza tecnica difficilmente eguagliabile, che fonde tutto il possibile nella stretta logica del contrappunto. Onde egli può essere definito il maggiore « bachiano » della nostra età, nella lettera se non nello spirito: i procedimenti che costituiscono la sostanza di Bach — in prima linea la fuga — sono suo pane quotidiano. Non è atonale per aprioristica posizione teorica, ma solo quando l'atonalismo è giustificato dalla forma: e il suo corrente linguaggio è quello di una politonalità temperata. Le parti non si risolvono in assoluta indipendenza di linee tonali sovrapposte, ma in concomitanza di piani attraverso i quali corre il senso di elementi accordali combinati in funzioni tonali complesse.

I suoi criteri di arte razionale, strutturalmente chiara, priva di enfasi, portarono Hindemith anche agli eccessi. E fu certamente un eccesso il periodo della *Gebrauchsmusik* (potremmo tradurre « musica utilitaria »). Con questa egli volle dare alla Germania del dopoguerra una musica alla portata di tutti, una musica fatta cioè per i buoni dilettanti, legata non ai sogni romantici ed eroici che avevano condotto allo sfacelo il Paese, ma agli avvenimenti della cronaca quotidiana di un mondo moralmente incerto, scarso di convinzioni e animato dalla brama di vivere giorno per giorno. La *Gebrauchsmusik* (che si esprime specialmente nei lavori scenici scritti da Hindemith nei primi anni del dopoguerra) non sortì effetto, e i molti pregi artistici di quelle opere finirono col rimanere isolati, senza giustificazione. Ma la *Gebrauchsmusik* è una esperienza del tutto superata nella sempre vigile personalità di Hindemith. Altro eccesso è inoltre quello — legato ai moventi della sua arte — di supervalutare il lavoro « di tavolino ». E di fronte a certi quartetti scritti sistematicamente in treno per occupare il tempo dei periodici viaggi a Berlino (e che pure sono costruzioni formali meravigliose e spirano tanta sanità intellettuale) viene fatto di chiedersi se non sia invece desiderabile che il musicista — quando parla — abbia sempre qualche cosa di urgente da dire, per una eccezionale necessità che lo spinge.

In ogni modo, dal 1935 — e proprio con *Mathis der Maler* ne coincide l'inizio — la via artistica di Hindemith segue una curva che allontana meno il recente passato: e un nuovo palpito di umanità sembra circolare nel sangue di questo grandissimo artista, al quale la utilitaristica Germania del dopoguerra, da lui cullata, inferiva la pugnalata di un disconoscimento ufficiale, dopo essere stata afferrata alla gola dal nazismo. Il processo di tesi e antitesi tende a stabilirsi in una sintesi più serena, nella quale si sospicano le tendenze polemiche, il romanticismo — se non amato — è almeno umanamente compreso, il contrappunto si distende in più cordiale sensibilità armonica, e la forma accoglie il contenuto di una sofferenza artistica. Forse proprio di quest'ultimo punto c'era bisogno: che Hindemith non ci desse sempre l'impressione di creare senza sofferenza, anche se per altro verso quella sua facile semplicità appariva una voce sana tra tante sensibilità malate. *Mathis der Maler*, scritto nel 1935, è un'opera di teatro su testo dello stesso Hindemith, ispirata alla vita di Mattia Grünewald, il grande pittore tedesco vissuto a cavaliere tra il XV e il XVI secolo, che congiunge sul piano dello splendido Rinascimento la crudezza drammatica medioevale con la severità della Riforma. Le autorità naziste giudicarono l'opera — per l'argomento trattato — un « tardivo e opportunistico segno di respiscenza » che non poteva salvare l'autore dalla decretata scomunica; e fecero togliere dal cartellone il lavoro di quell'artista che, secondo il loro giudizio, aveva fatto sempre opera negativa, mettendo in ridicolo quanto vi è di sano nell'autentico tedesco e tessendo panegirici dell'immoralità e del cinismo. Così *Mathis der Maler* non poté essere rappresentato che nel 1938 a Zurigo. In quell'occasione Milhaud notò acutamente che si sentiva come l'opera, a differenza dei precedenti lavori di Hindemith, fosse maturata in una intensa concentrazione interiore, nella calma dello studio dell'artista; perchè il veto delle autorità aveva troncato la proteica attività di violista, quartettista, insegnante, organizzatore, che Hindemith aveva sino allora esercitato, senza concedersi tregua. L'azione ha luogo durante la « guerra dei contadini » nel secolo XVI e gli episodi non sono che un pretesto per inquadrare la figura e le creazioni del grande pittore. Sullo sfondo del conflitto fra luterani e cattolici, Mathis, che è amato da Ursula, conquista la riconoscenza di Schwalb, un capo-contadino che egli ha salvato, e alla morte

di costui la figlia Regina lo segue. Giunti nel folto di un bosco, Regina si addormenta accanto a Mathis e nell'oscurità passano alcune scene che riproducono le tentazioni di S. Antonio, come Mathis le dipinse nel suo celebre quadro. Per una surrealistica sovrapposizione, i personaggi del dramma si trasformano nei personaggi del quadro e Mathis stesso si incarna in S. Antonio. Si intende che l'amore di Ursula prevale sulle tentazioni. Nelle ultime scene è raffigurata la rinuncia di Mathis che chiude in una cassapanca, immagine della tomba, pennelli e colori e quanto gli fu caro e, ultimo, il libro donato da Ursula. Sulle parole di lui *was ich liebte* — ciò che amai — scende la tela. Si potrebbe pensare anche ad uno sconforto, superato, del musicista, tentato per un istante di sotterrare gli arnesi del mestiere. Dall'opera Hindemith trasse una sinfonia, composizione organica assai più che successione di frammenti. Come sempre la volontà di costruzione è imperiosa e vuol trovare una giustificazione in sé, oltre l'occasione — esteriore o emotiva — che la fa sorgere. La sinfonia consta di tre parti, che si intitolano a tre celebri quadri di Mathis: *Concerto di angeli* la prima — nell'opera preludio al primo quadro —, *Deposizione dalla Croce* la seconda — nell'opera breve intermezzo dell'ultimo quadro —, e *Tentazione di S. Antonio* la terza, che corrisponde all'episodio scenico del quale abbiamo parlato. Inutile aggiungere che tutta la maestria costruttiva e strumentale di Hindemith si impone con i segni di un intelletto equilibrato e maturo.

RAVEL: *La valse*, poema sinfonico coreografico.

Da vari anni Ravel disegnava di comporre una specie di apoteosi del valzer, quando Sergio Diaghilev, appena dopo la prima guerra mondiale, gli offrì la possibilità di attuare il progetto con una azione coreografica che fu composta nella primavera del 1920. Il balletto non fu più messo in scena dal Diaghilev, ma si affermò subito in sede sinfonica con una bellissima esecuzione ai Concerti Lamoureux. Nel 1931 Massime e Ida Rubinstein ripresero l'idea di riportare *La valse* sulla scena, ma l'esito non fu del tutto felice. Così la piena vitalità musicale della composizione, che si era già ripetutamente affermata attraverso le esecuzioni concertistiche, finì per prevalere, consolidando definitivamente la versione puramente sinfonica del lavoro.

La valse è una evocazione della danza ottocentesca, sfrangiata in tutte le sue sfumature e vista attraverso il prisma di una sensibilità tutta moderna, un poco ironica, un poco appassionata, mai irriverente. Corrono nella deliziosa partitura echi di Schubert e di Giovanni Strauss, aeree figure librate nel passo viennese, ricordi romantici che sommergono alla fine ogni residuo di ironia, rumori di festa, spunti popoleschi che non inquinano l'aura nobile della danza. Tutte fugaci evocazioni agitate dal vortice della sonorità, perle di valzer che paiono incastonate in una vasta effusione lirica e prendono corpo in integrali costruzioni ritmiche per disperdersi poi nel giuoco di artificio delle luci che giocano con l'acqua del brillante.

Comunque, vien fatto di pensare che *La valse* non sia una formidabile impostura, come taluno ha pensato di poterla interpretare, ma un documento di aperta sincerità e forse anche, un poco, di rimpianto per tutto quel mondo che il valzer esprime. L'orchestra, inquieta e secura all'inizio, quasi preoccupata di creare una cornice ambientale esteriore, gradualmente si anima e si rischiera. Un ritmo comincia a serpeggiare, ondeggia quasi timido, aumenta a mano a mano il periodo di oscillazione, finché un nuovo equilibrio si stabilisce e il valzer zampilla, invade gli strumenti, si scatena fino ai limiti della frenesia, percorso da fremiti di canto. Dal primo ondeggiare dei corpi, appena accennato, al parossismo finale (motivo che Ravel riprenderà anche nel *Bolero*), tutto procede insensibilmente e necessariamente attraverso meraviglie di sonorità, raffinatissime ricerche timbriche, e una preziosa sottigliezza di armonie.

L'intento vagamente descrittivo è espresso da una didascalia premessa dall'autore alla partitura: « Nuvole dense lasciano intravedere, nelle loro schiarite, delle coppie danzanti il valzer. Queste nuvole si dissipano a poco a poco; e si distingue allora una immensa sala, popolata da una folla danzante. La scena si rischiera progressivamente. Dai lampadari scintillanti sfolgora una vivida luce... Una Corte imperiale, verso il 1855... ».

Il poema si inizia con un sommesso, lontano sussurro di contrabbassi; poi un primo incerto ritmo di valzer si affaccia con la voce dei fagotti, ripreso da clarini e viole. Di qui inizia lo sfrenarsi graduale della danza, attraverso molteplici spunti di valzer, intrecciati in un gioco iridescente, finché il parossismo di colpo si placa e ritorna l'atmosfera iniziale. Ma il valzer risorge in un'ultima apoteosi, con formidabile « crescendo »; e la concisa, sconcertante coda termina su una battuta in 4/4, scandita fortissimo, all'unisono, da tutta l'orchestra.

s. m.

Venerdì 17 Gennaio 1947 - VII CONCERTO

diretto da

ALCEO GALLIERA

CON LA PARTECIPAZIONE

DEL SOPRANO

MASCIA PREDIT