

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 17 GENNAIO 1947
ORE 21 PRECISE

Settimo concerto

(IN ABBONAMENTO)

diretto da

ALCEO GALLIERA

con la partecipazione del soprano
MASCIA PREDIT

ORCHESTRA SINFONICA
DI RADIO TORINO

PROGRAMMA

Parte prima:

BEETHOVEN: A) *Egmont*, ouverture op. 84.

B) *Quarta sinfonia in si bemolle maggiore*, op. 60; a) Adagio-Allegro vivace, b) Adagio, c) Allegro vivace, d) Allegro ma non troppo.

Parte seconda:

1. A) STRAUSS: *Due canti*: a) *Morgen*; b) *Cäcilie*.

B) RACHMANINOFF: *Vocalise* (solistà: Mascia Predit).

2. ROSSELLINI: *Stornelli della Roma bassa* (prima esecuzione a Torino).

3. DEBUSSY: *Fêtes*, dai «*Nocturnes*».

4. STRAUSS: *Don Juan*, poema sinfonico, op. 20.

INIZIATO IL CONCERTO È VIETATO L'INGRESSO NELLA SALA

P A R T E P R I M A

BEETHOVEN - Egmont, ouverture op. 84.

L'ouverture scritta da Beethoven, con altri brani di musica da scena, per l'*Egmont* di Goethe, inquadra in forma concisa, essenziale, una sostanza di pensiero e di musica degna del connubio di quei due titani. La dialettica tematica, pur impostata sul dualismo tradizionale, si disperde il meno possibile negli sviluppi e il senso drammatico nasce più dalla sintetica opposizione dei nuclei originari che dalle loro risorse di dinamica costruttiva. Chiarissimo il contrasto: autentico elemento maschile il tema dell'Eroe, tutto slancio, passione inquieta e anelito di libertà; dolce e femminilmente casto il secondo tema, che evoca la figura di Clara. Questi due elementi di primo piano risaltano su uno sfondo sonoro di cupa e fremente corallità, anelito di un popolo oppresso che a grado a grado si trasforma in febbre d'azione, per trasfigurare da ultimo la morte di Egmont nell'apoteosi del martirio, squillante di fanfare. Siamo in pieno clima eroico, che Beethoven sentiva così profondamente: ma egli va anche oltre Goethe come Goethe era andato oltre la storia rivendicando a sé i diritti della poesia. L'Eroe si spoglia di ogni scoria terrena e persino si depura di quel tanto di «demoniaco», cioè di egocentrico, che lo spinge all'azione: per Beethoven l'Eroe è un essere d'eccezione, pura luce, che suscita fatalmente intorno a sé le invidie forze del male e le combatte poi, rinunciando a ogni gioia e ad ogni riposo. Ecco dunque che il dramma non è tanto nell'Eroe, per il quale è già implicita anche ogni rinuncia, ma piuttosto nel mondo che lo circonda e assiste alla sua lotta. E, nell'ouverture, questo dramma è vivo fin dai primi accordi strappati degli archi, peso di un'angosciosa oppressione. L'allegro è tutto travolto dalla febbre della lotta e si snoda in vitali contrappunti e in voci di battaglia; ma ad un tratto un cupo rullar di tamburi lo interrompe, presagio di morte. Il nodo della tragedia è qui, come nella *Leonora* il nodo del dramma era negli squilli di tromba preannunzianti l'arrivo del liberatore; non meccanismo vuoto, ma quasi la voce del destino, stagliata nelle dimensioni dei personaggi di Sofocle o della fatalità omerica. I pesanti accordi alla fine prevalgono: l'oppressore grava con tutto il suo peso sulla miseria degli oppressi e la voce dell'Eroe si estingue in una successione di accordi tenuti, faticosi, lontani. Ma dalla morte nasce l'apoteosi: e l'ultima caduta cadenzale dell'ottavino sul pieno di orchestra — genialissimo tratto strumentale —, è in sé precisa clausola, ma sembra squarciare, con il suo timbro estremo, i veli di un cielo remoto, troppo più alto di noi.

BEETHOVEN - Quarta sinfonia in si bemolle maggiore: a) adagio - allegro vivace; b) adagio; c) allegro vivace; d) allegro ma non troppo.

La *Quarta Sinfonia* fu composta da Beethoven in un periodo insolitamente sereno: splendeva sul suo orizzonte la speranza dell'amore di Teresa di Brunswick, le preoccupazioni finanziarie erano allontanate dalla rendita del principe Lichnowski e da altri inattesi proventi, e un lieto soggiorno nella residenza estiva dei Brunswick in Ungheria completava il quadro di illusoria felicità. L'esigenza di un riposo dello spirito e di un canto di speranza fu tanto imperiosa che Beethoven interruppe la composizione della *Quinta* per gettarsi su questo nuovo lavoro e si lasciò cullare da sopite fantasie. Posta tra i colossi dell'*Eroica* e della *Quinta*, la *Quarta Sinfonia* risplende di una facile grazia, in gioco misurato di proporzioni e in lievità di ellenica purezza. Il titano riposa e sorride; ma attenzione agli abbandoni dei titani, chè possono ritrar fuori le unghie e palesare in qualche scatto la loro sostanza! Qui gli scatti son pochi, ma ci sono, anche se l'armonia è tutta limpida, i temi sereni e la dialettica contenuta nei limiti di sviluppi proporzionati e tranquilli. Non vi si può parlare di idee o procedimenti rivoluzionatori; ma quanta genialità e quanta novità negli impasti timbrici, che destavano gli entusiasmi di Berlioz! Quanta fantasia soprattutto, liberamente disciolta quasi in facilità di geniali improvvisazioni! Il primo tempo, come nella *Prima*, nella *Seconda* e nella *Settima*, comincia con un *Adagio* introduttivo, vecchio espediente dei sinfonisti classici ma teso qui ad una evocazione ambientale e ad un presentimento di idee melodiche ancora vaghe e frammentarie, come se il musicista volesse acuire l'emozione dell'attesa con qualche abile indiscrezione. Poi l'*Allegro* balza sicuro e cordiale; più cordiale di quanto l'introduzione lasciasse pensare, con accenti idilliaci, accensioni di danza, e qualche aspetto rapsodico e zingaresco che può essere suggerito dal soggiorno ungherese. La sostanza tematica originaria, più che di complessi sviluppi, si arricchisce di elementi nuovi, incisi riassorbiti nell'unità indistruttibile della forma. L'*Adagio* è tra le più genuine ispirazioni beethoveniane, caldo e commosso, aperto ad un respiro largo e lento. Purezza, tenerezza e casta voluttà penetrano nell'animo attraverso il fluire eguale, sconfinato, della melodia. Il terzo tempo, *Allegro vivace*, è di una affascinante ambiguità ritmica, robusto e pur grazioso, con pochi accenti nervosi e piccanti nel *Trio*, che viene integralmente ripetuto dopo la ripresa del movimento iniziale. Siamo in un dominio che sta fra il Minuetto e lo Scherzo, con rari ma efficaci presentimenti di quella che sarà la grande concezione dello Scherzo beethoveniano. Il *Finale* è una gioiosa esplosione di danza, interrotta da qualche brusco mutamento d'umore presto riassorbito nel fantasioso impeto sonoro; e momenti di dolcezza si alternano al gioioso dialogare degli strumenti. Nell'insieme un movimento ricco di interesse e di sapore, vertiginosamente inebriato talvolta, ma sempre con la lievità di un volo.

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

LIRICHE PER VOCE E ORCHESTRA

A) STRAUSS - *Duc Lieder*: a) *Morgen*; b) *Cäcilie*.

Nella vasta produzione di Strauss le liriche non occupano una posizione di rilievo, ambientate come sono nelle formule liederistiche dell'Ottocento tedesco; pure risplende in esse una facile vena, una fluida vocalità e una intelligente struttura. Si tratta per lo più di *Lieder* culti, sottratti cioè alla diretta ispirazione popolare, per quanto il compositore indulga talvolta alle suggestioni del *Volkstümliches Lied*, del *Lied* trattato cioè alla maniera popolare. Lontano dalle complessità strutturali e dalle complicazioni poetiche del suo sinfonismo, Strauss cerca qui una musicalità più intima, in atteggiamenti di ispirazione salottiera nel senso benigno del termine. Il tessuto pianistico, questa sera trasferito nel più complesso colore orchestrale, tende ad una schiva semplicità che lo subordina al canto, più vicino in questo ai caratteri esteriori del *Lied* schubertiano che a quelli di Schumann o di Brahms. *Morgen* è una fluida melodia, librata su un largo arpeggiare dell'accompagnamento, in ambiente armonico e timbrico di assoluta semplicità; *Cäcilie* è forse la più commossa pagina di Strauss in questo campo e colpisce per la sua tenera affettuosa vena melodica.

B) RACHMANINOFF - *Vocalise*.

Sergio Rachmaninoff, nato a Oneg nel 1873 e morto nel 1943 in America, eccezionale pianista e musicista agguerrito, è tra i russi un esponente di quella corrente artistica occidentalizzante che fa capo a Ciakowski: con l'aggiunta che l'occidentalismo — o meglio l'internazionalismo — di Rachmaninoff è ancora più reciso, e ripudia non soltanto i grandi russi del gruppo dei cinque, ma anche le voci nuove che sorgono dalle opere di Scriabin e di Strawinski. Le sue creazioni non si salvano da un certo empirismo e da qualche eccesso formale, quando non corrono i sentieri di un romanticismo un poco artificioso e anacronistico, come nel celeberrimo *Preludio*. Nelle *Liriche*, come nel *Vocalizzo* eseguito questa sera, l'ispirazione di Rachmaninoff, meno preoccupata di quel tecnicismo un poco arido che è la nota negativa di molte sue composizioni, si rivolge a una cantabilità più corrente, anche se rivestita sempre di signorili raffinatezze.

ROSSELLINI - *Stornelli della Roma bassa*

Sono il più recente lavoro sinfonico di Renzo Rossellini (Roma, 1908), idealmente legato alle *Stampe della vecchia Roma* e alle altre composizioni nelle quali l'anima popolare e generosa della città intona il suo largo cantare. La sensibilità di Rossellini procede da un profondo attaccamento alla natura e anche nella severità delle forme chiuse freme in lui un istintivo bisogno di cantare liberamente. I modi musicali sono chiari, le armonie ricche ma non involute, la sostanza tematica limpida e mediterranea: insomma un linguaggio sano e una chiara coscienza di sé. L'ispirazione non ha larghi voli ma obbedisce ad una intima aderenza con la terra e spesso ne rievoca la semplice vigorosa fragranza. Da buon romano, Rossellini adora la sua città: non è il culto sterile delle memorie, ma l'amore di quella vitalità serena, un poco gonfia e un poco romantica, che si perpetua nella saporosa esuberanza popolare dei romani. A questo amore rispondono anche gli *Stornelli della Roma bassa*: e giova subito avvertire che l'indicazione ha un valore puramente topografico, intendendosi per bassi quei quartieri che si addensano intorno al Tevere e che, lontani dall'artificioso moltiplicarsi delle ville e dei palazzi della nuova città protesa verso i colli e la periferia, conservano nel carattere della gente, come nella favella e nella curiosa topografia, l'anima della vecchia città. I quartieri, dunque, nei quali la personalità di Roma è ancora intatta nello spirito e nel colore. Giova anche avvertire che l'intitolazione nulla ha a che vedere con il tipico stornello romanesco divulgato dagli attori romani, ma si riferisce piuttosto a un cantar popolare largo ed estemporaneo del quale oggi si è in gran parte perduto il talento. I temi che Rossellini impiega non sono tolti al patrimonio tradizionale, ma originali, concepiti ed elaborati nel modo popolare: frasi brevi, con poche fioriture, riprese a volta a volta dalle varie voci dell'orchestra, come nella improvvisazione dei cantori popolari una sola idea melodica basta a sorreggere i singoli versi dell'intera strofe. La composizione è breve e concisa, organizzata intorno alla persistente unità tonale di mi maggiore; gli elementi tematici che han veste di protagonisti sono due. Il primo è accennato in liberi frammenti da tutta l'orchestra in brevi misure di introduzione, poi si libra con la voce del flauto in movimento calmo ed espressivo, ripreso subito dal clarinetto sopra ondeggianti armonie degli archi; il secondo dà vita ad un vivace gioco ritmico e coloristico con un piglio di bonario umorismo e di prosopopea tutta romanesca. L'idea della composizione ed il materiale tematico non hanno molta originalità; ma si fa apprezzare quel sapore popolare sincero, che rimane anche nell'appesantirsi delle armonie aggregate agli accordi fondamentali in sé assai semplici, e non dà l'idea del popolare preso a prestito per una esercitazione salottiera.

DEBUSSY - Fêtes, dai « Nocturnes ».

I *Nocturnes* furono composti da Debussy intorno al 1899 ed eseguiti per la prima volta ai Concerts Lamoureux l'anno successivo. Hanno una importanza capitale nella storia dell'arte debussiana e illuminano di riflesso per certi aspetti persino il *Pelléas et Mélisande*, che il musicista andava componendo in quegli anni: certo rappresentano uno dei capolavori dell'impressionismo. Essi vogliono essere una interpretazione musicale di aspetti della natura e dei riflessi personali dell'artista di fronte a quelle visioni. « Non si tratta dunque — come avverte l'autore — della forma tradizionale del notturno, ma di ciò che di impressioni e di particolari illuminazioni questa parole contiene ». Dei *Nocturnes*, *Fêtes* è il secondo (gli altri due sono *Nuages* e *Syrènes*). E' un ricordo delle antiche feste al Bois de Boulogne; e, per ripetere ancora le parole dello stesso Debussy, « il movimento, il ritmo danzante dell'atmosfera, con esplosioni di luce brusca. E' anche l'episodio di un corteo (visione abbagliante e chimerica), che passa attraverso la festa e le si confonde. Ma il fondo rimane, si ostina; è sempre la festa con il suo insieme di musica, di polvere luminosa che partecipa di un ritmo totale ». E' tutto questo, come potrebbe essere anche altro; ma c'è di sicuro una festosità diffusa, penetrante, che si confonde con l'atmosfera e si insinua nel ricordo. Una festosità intima, che residua nella mente dopo il fatto che l'ha provocata: nella mente più che nel cuore, e sottilmente nei sensi, ma non per questo meno viva e tenace. *Fêtes* è un esempio mirabile del massimo risultato ottenuto con i minimi mezzi, attraverso un tessuto strumentale nel quale le armonie rarefatte si specchiano come in veli d'acqua. Il suono, distillato, prende corpo e si individua in una generazione che ha già in sé qualche cosa di magico e di gioioso: e sull'insistente ritmo delle terzine cammina con piedi alati, scintilla e canta, fissato sempre in un suo valore puro. Quale effetto poi più geniale e sorprendente di quelle trombe che entrano a mezzo, lontane, a scandire un ritmo di fanfara sul pulviscolo sonoro creato dagli archi e dalle arpe! E' uno di quei momenti preziosi nei quali sembra di poter entrare senza sforzo nel mondo fantastico dei suoni e che tutto intorno a noi sia musica. Il quadro prende vita per una suggestione che non è pesantemente realistica ma tutta intelligenza: e magicamente ci accorgiamo di sentircene personaggi. Il pulviscolo sonoro si condensa e si rarefa in ritorni alterni, guizza di luci improvvise, ora sembra attraversato da raggi di sole, ora gioca lontano con una lieve fuga di ombre. E alla fine si disperde in un gioco sottile — appena segnato da una punta di nostalgia che affiora nell'insistente melisma dei legni — e si frantuma in nebbia lontana. Ne residua un senso di purezza, una atmosfera preziosa, nella quale gli sguardi di luce della fanfara e i colori abbaglianti del corteo si ricompongono in luce filtrata, su uno sfondo di festosa limpidezza.

STRAUSS - Don Juan, poema sinfonico, op. 20.

Don Juan, eseguito la prima volta a Weimar nel novembre del 1889, è un lavoro giovanile di Strauss, ancora un poco timido e convenzionale negli sviluppi, nutrito della sensibilità e dei modi lisztiani. Non vi appare ancora il prodigioso possesso della materia sonora che risplenderà in *Morte e Trasfigurazione* e nel *Till* e le conseguenze esasperate del cromatismo wagneriano non sono tutte palesi (la qual cosa, sotto certi aspetti, non è poi un grande male). In compenso circola nella partitura una vitalità esuberante, espressa da temi dei quali si potrà forse discutere una tal quale volgarità ma non si potrà mettere in dubbio la straordinaria evidenza. Il poema si ispira a un frammento di Lenau, del quale riproduce più la sostanza romantica che i dettagli. Fin dall'inizio un tema vibrante, di disegno brusco e capriccioso, sfolgora nella tonalità di do maggiore, avido e pomposo, per modulare poi a mi maggiore. E' il tema di Don Juan, che riapparirà spesso, ora euforico ora stanco, a segnare la vicenda alterna del cinico amatore il quale finisce per comprendere di non aver conosciuto l'amore. Dopo l'esordio impetuoso, i violini espongono una nuova melodia, di carattere malinconico, che vuol essere forse un sentimentale sogno di Don Juan. Un altro tema le si sostituisce, dolce e sereno; è l'amore di Zerlina che potrebbe riscattare la vita dell'avventuroso cavaliere in un calmo riposo? Comunque Don Juan scarta questa possibilità di dolcezza e cede ai richiami del carnevale con le sue facili conquiste. Il tema di Don Juan risuona nei corni e si ripercuote in tutta l'orchestra in un fremere di calda sensualità, finché Don Juan si sente trasportato da un sogno verso i più alti destini; ma si risveglia privo di quella vitalità della quale ha fatto così cattivo impiego. I tratti discendenti dei violini in mi minore dicono l'improvvisa sconfitta e lo sconforto, mentre pochi squilli di tromba sembrano riecheggiare la vana pazzia delle imprese d'armi nelle quale Don Juan si è cimentato per amor di donna. Uno sfolgorio di sensualità sonora che finisce in sensazione di vanità, ricchezza di temi e di colore, emozione facile ma calorosa sono le qualità più appariscenti del *Don Juan*, che ha anche il pregio di una concisa brevità negli sviluppi formali. La strumentazione non è ancora quella dello Strauss maggiore, ma è pur sempre ricca e piena di fascino.

s. m.

Venerdì 31 Gennaio 1947 - VIII CONCERTO

diretto da

Manuel Rosenthal

CON LA PARTECIPAZIONE

DEL DUO PIANISTICO

GORINI-LORENZI