

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 31 GENNAIO 1947
ORE 21 PRECISE

Ottavo concerto

(IN ABBONAMENTO)

diretto da

MANUEL ROSENTHAL

con la partecipazione del Duo pianistico
GORINI - LORENZI

ORCHESTRA SINFONICA
DI RADIO TORINO

INIZIATO IL CONCERTO È VIETATO L'INGRESSO NELLA SALA

PROGRAMMA

Parte prima:

1. BERLIOZ: *Benvenuto Cellini*,
ouverture.
2. SAUGUET: *Les mirages*, suite
extraite du ballet.
3. CHABRIER: *España*, rapsodia.

Parte seconda:

1. POULENC: *Concerto in re mi-
nore per due pianoforti e orchestra:*
a) Allegro ma non troppo, b) Lar-
ghetto, c) Finale (solisti: Gino
Gorini e Sergio Lorenzi).
2. ROSENTHAL: *Musique de
table*.

P A R T E P R I M A

BERLIOZ - Benvenuto Cellini, ouverture.

Il *Benvenuto Cellini* appartiene al primo periodo dell'attività creatrice di Berlioz. Fu scritto, infatti, tra il 1835 e il 1836, dopo che la lettura delle *Memorie* del grande artista fiorentino aveva affascinato lo spirito romantico di Berlioz, portato a vedere nel Cellini il modello del libero genio che annienta tutto intorno a sé pur di non scendere a compromessi con l'arte e con la vita: di riflesso, cioè, quel che egli stesso, Berlioz, era o avrebbe amato essere. Rappresentata all'Opéra il 10 settembre 1838, dopo molte esitazioni e non senza qualche palese manifestazione di cattiva volontà da parte degli interpreti, l'opera andò incontro ad un grave insuccesso e fu tolta dal cartellone. Ripresa da Liszt a Weimar nel 1852 ebbe miglior fortuna, ma non tale da assicurarsi un posto nel repertorio teatrale. In realtà il *Benvenuto Cellini* è un'opera disuguale, ricca di presagi ma affetta da un vizio costituzionale. Berlioz non era un drammaturgo; il musicista in lui prevaleva sull'uomo di teatro, così che l'azione finisce per essere pretesto allo svolgersi di un ritmo interiore, di natura strettamente soggettiva e musicale, e il dramma non trova realizzazione. Fin dalla prima recita all'Opéra si salvò però dal disastro l'*Ouverture*: fu anzi applaudita con entusiasmo. L'influenza dei romantici tedeschi è in essa evidente, il taglio è quello delle *ouvertures* di Weber: ma la fiamma è quella inconfondibile di Berlioz, così piena di fantasia e di foga. Il grande musicista dispiega compiutamente la sua sfolgorante «verve», congiunta all'intensità tutta personale del lirismo e alla maestria strumentale. E ne emerge quel carattere di momento autobiografico trasfigurato in canto e raccontato con gli accenti più densi, che è sempre il sottofondo della musica di Berlioz.

SAUGUET - Les mirages, suite extraite du ballet.

Henri Sauguet, nato a Bordeaux nel 1901, iniziò i suoi studi musicali con Joseph Canteloube e li proseguì sotto la guida di Charles Koechlin, dal quale trasse non soltanto l'amore per l'arte e la scienza del comporre, ma anche il gusto della polemica feconda e dell'eleganza stilistica. Entrato nella vita musicale francese nei primi anni del dopoguerra, era logico che non potesse sottrarsi al fascino della esuberante personalità di Erik Satie e, con altri giovani musicisti, venne a formare quella *scuola d'Arcueil* che, nell'intenzione dello stesso Satie, doveva sostituire il gruppo dei sei, naturalmente già dissociato per effetto dei diversi orientamenti musicali dei suoi componenti. Come però fatalmente avviene, anche la *scuola d'Arcueil* dimostrò di non poter essere che un raggruppamento fittizio, buono per quei giovani artisti in formazione e spinti da un medesimo atteggiamento polemico nei confronti del passato, non più buono per gli stessi artisti fatti maturi e consci delle proprie specifiche capacità. Accadde dunque che Satie, il caposcuola, rimanesse nello spirito più giovane dei discepoli; e che di questi il più dotato, il più naturalmente musicista — proprio Henri Sauguet — invece di guardare decisamente in avanti fosse portato a rimpiangere il passato e a subirne il fascino. La semplicità di Satie, che voleva essere riduzione dei valori espressivi a un essenziale gioco di osservazioni e di riflessioni, in Sauguet diventa circoscritta all'ambito del linguaggio; chè, nel mondo delle sensazioni, egli è più desideroso di abbandoni lirici e cerca di rivivere con non dissimulata sincerità le esperienze romantiche. Si potrebbe dire che egli abbia avvertito quanto era precario nell'umorismo di Satie, malato in fondo della mancanza di una fede precisa, e lo abbia arginato con la sua istintiva vena di melodista. Certo, potrà sembrare che Sauguet abbia compiuto qualche passo indietro rispetto alla musica francese contemporanea; talvolta potrà addirittura apparire vecchio, circoscritto in atteggiamenti lirici o giocosi che hanno fatto il loro tempo. Ma nel suo materiale musicale c'è una indubitabile freschezza, una vena sincera che sorregge miracolosamente la fragilità delle costruzioni. Il credo estetico di Sauguet si risolve nell'avversione ai sistemi, alle ricerche, alle preoccupazioni tecniche: lascia che la realizzazione musicale dell'idea si formi naturalmente, come l'istinto e il gusto gliela dettano. Nemico della dissonanza per la dissonanza, dotato di una sensibilità armonica che si lascia poco influenzare da suggestioni altrui e preferisce manifestarsi in funzione dell'idea melodica, Sauguet pensa che cantare o ridere secondo un ritmo intimo e sciolto sia ancora il miglior dono: e se gli avviene di concepire una distesa melodia per gli archi dell'orchestra, la scrive senza timore di sembrare un «laudator temporis acti». Le citazioni romantiche nelle sue composizioni abbondano, non con l'aria scanzonata di un Poulenc, ma con l'autentico desiderio di chi vuol ritrovarsi in un mondo suo. La tecnica non si atteggia ad essere agguerrita nè l'architettura mira a larghe linee; tutto, anzi, dà un'impressione complessiva di fragilità. Ma quello che vi è di elegante e di vivo nella musica di Sauguet ha fatto che il pubblico francese accogliesse con calda cordialità ogni apparire di suoi nuovi lavori.

Nel balletto *Mirages*, composto nel 1943, Sauguet manifesta atteggiamenti di sensibilità più approfondita che nei lavori precedenti (ricordiamo *La Chartreuse de Parme*, un'opera di atmosfera stendhaliana; i balletti *La chatte*, *Près du bal*, *La nuit*, *Les forains*; le opere buffe *Le plumet du colonel* e *La gageure imprévue*; musica sinfonica e da camera e molta musica per film). L'evocazione lirica raggiunge qui spesso climi meno apertamente romantici ma più poetici che nel Sauguet consueto e il *Preludio* in particolare ha una sua indubbia efficacia suggestiva.

In concerto il balletto non viene eseguito integralmente; ne sono omesse quelle parti che, essendo più strettamente condizionate alla scena, perderebbero interesse ridotte ai puri valori musicali. Gli estratti prescelti hanno invece una propria vitalità sonora ben definita.

e sono i seguenti: *Preludio*, un breve frammento de *Il pastore*, *Il giovane e la sua ombra*, *Le figlie della notte*, *Danza della chimera*, *Danza dell'ombra*, *Passo a due*, e l'intero secondo quadro, che però è brevissimo. Non si potrebbe quasi parlare di una ricostruzione di frammenti in forma di « suite », ma di pochi tagli nel corpo della partitura, che lasciano inalterata la continuità logica del pensiero musicale.

CHABRIER - España, rapsodia.

L'influenza di Emmanuel Chabrier (1841-1894) sulla moderna musica francese è assai più rimaricabile di quel che potrebbe apparire a prima vista: influenza non sorta dall'autorità di una scuola, ma esplosa quasi da una personalità esuberante, carnosa, mediterranea, serenamente spregiudicata e divertente. Le sue intuizioni di musicista, cui rimane sempre qualche cosa di dilettantesco, gli fanno fissare le realizzazioni sonore in tratti armonici e coloristici di fronte ai quali e Debussy e Ravel e Satie non potevano non restare ammirati. Venne alla musica « professionale » soltanto nel 1880, quando diede le dimissioni dal posto di funzionario del Ministero degli Interni. Fu wagneriano acceso, e lo dimostrò specialmente con l'opera *Gwendoline*; si lasciò suggestionare dai modi dell'orientamento russo; sempre entusiasta, amò il colore, l'éclat, il suono come ebbrezza cordialmente sensuale e come gioco divertente. Contribuì così a liberare il linguaggio dalla tirannia delle formule, destando con geniale audacia la latente potenza degli sviluppi che si aprivano alla musica. A tali risultati giunse tanto più efficacemente quando meno si lasciò irretire dal morbo wagneriano che lo suggestionava; onde gli avvenne che alla fama lo raccomandassero non l'ambiziosa *Gwendoline* nella quale egli sembrava vedere il coronamento ideale della sua opera di creatore, ma i momenti di più felice abbandono, lo spiritosissimo *Le roi malgré lui*, e pagine brevi, succinte, geniali come *España* o la *Bourrée Fantasque*.

España è una rapsodia rutilante di colori e di suoni, nata sotto l'impressione di un viaggio compiuto nel 1882 in Andalusia. C'è dentro la Spagna più calda e cordiale, un'atmosfera di azzurro e di festa paesana. I temi squillano animati da una vitalità interiore impareggiabile e la forza comunicativa di tutta la rapsodia è impetuosa come una corrente. Nessuna raffinatezza: tutto immediato e quasi tangibile. Ma, sotto, un sapore di timbri, una « verve » strumentale, che dovevano lasciare interdetti molti dei contemporanei; e un agitarsi di sangue in fermento, come se nella musica ci fosse un torrente di cose in perpetuo stato di gestazione.

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

POULENC - Concerto in re minore per due pianoforti e orchestra.

Nato a Parigi nel 1899, Francis Poulenc studiò il pianoforte con Viñes e la composizione con Koechlin. Cedette poi alle suggestioni dei corifei della nuova musica francese, Cocteau in testa, e si affiancò a Honegger, Milhaud, Auric, Durey e Germaine Tailleferre in quel gruppo dei sei che doveva essere il centro motore delle nuove esperienze musicali. Ma nessuno meno di Poulenc avrebbe potuto seguire gli sviluppi ai quali portava la reazione antimpressionista della teoria dei sei e di Satie o accodarsi al complicato politonalismo di Milhaud o alla vasta corallità di Honegger. La sua inclusione nel gruppo, oggi, a distanza di poco meno che trent'anni, ci sembra una intrusione, ancor più che quella di Auric; e questo spiega perchè Poulenc, appena sganciato dal legame con l'effettivo sciogliersi del gruppo in direzioni diversi, abbia subito rinunciato alle esperienze di quel periodo come all'attrazione del « music-hall » e dei « faubourgs » parigini, per ritrovare la sua vera natura. Egli doveva ritornare alle fonti; cercare la propria strada nella semplicità più tranquilla e acconciarsi ad essere un eclettico, divertente, gustoso e sbarazzino. Eppure dei sei era certamente il più musicista, per naturale istinto; il solo al quale fosse largito il dono di pensare in musica con la facilità di un gioco. Si rivolse allora alla storia della musica e ricreò gli stili che avevano maggiore affinità con i molteplici aspetti della sua natura inguaribile di « gamin de Paris », nato con il senso del buon gusto e dell'eleganza: Scarlatti, Haydn, Mozart, Schubert, Chopin, Debussy, Ravel, Prokofieff, conditi con un poco di sale strawinskiano. Ne risultò un gustoso « pastiche », nel quale tanti stili diversi, ammessi senza mascherature, anzi con frequenti citazioni quasi letterali, si fondevano, se non in una personalità nuova, almeno in una sensibilità unitaria e ringiovanita. E suo stile diventava quello di esprimersi con stili diversi, secondo il gioco del momento. Adorabile motteggiatore, assimilatore tutto frizzante di spirito — e musicista nato — Poulenc è l'« enfant gâté » del fluido gusto musicale della Francia odierna. A lui tutto è permesso: ciò che in altri farebbe gridare alla profanazione, in lui diventa simpatico atteggiamento; e il pubblico gli fa sempre festa. Le voci altrui che si sprigionano dalla sua musica sono come luci riflesse da un prisma in colori cangianti, riconoscibilissime ma giocate in un modo che a lui solo è dato, senza mimetizzazioni nè elaborazioni del genere di quelle del Jeu de Cartes di Strawinski. Tutto il gioco, ripensandoci a freddo, può dispiacere; ma al momento attrae. Ci prende in giro? Forse un poco; però sempre con l'aria del ragazzo che gode nel prendere in giro anche se stesso. E questo lo fa perdonare. Nel concerto per due pianoforti e orchestra, che è del 1936, c'è tutto Poulenc e abbondano le citazioni: da Mozart, Schumann, Chopin, Debussy, Ravel, Strawinski, Prokofieff. Non si può parlare di stile concertante fra i solisti e l'orchestra, ma piuttosto di un vasto

tesuto a molte fila nel quale i due pianoforti, fra loro dialoganti in maniera spesso originale o impegnati ad integrarsi — tendevolmente in un unico disegno, si fanno la parte del leone, mentre l'orchestra costituisce un sottofondo sonoro che accentua i momenti di *humour* o le infiltrazioni romantiche. Limpide armonie e vivacità timbriche contribuiscono a tenere desta la curiosità dell'uditore.

Il primo movimento, *Allegro ma non troppo*, è condotto sulla base di due elementi principali, brillante il primo e mozartiano, più intimo e cantabile il secondo di sapore chopiniano. Ma a questi e ai loro sviluppi condotti con rigogliosa ricchezza, altri elementi tematici si uniscono, che se pure non hanno rilievo di primissimo piano nello svolgersi del discorso, sono però protagonisti di episodi ben caratterizzati. Il secondo movimento, *Larghetto*, è di vastissime proporzioni, con uno sviluppo intermedio, di tempo molto scarsevole, nel quale il pianismo di carattere lisztiano — intessuto su elementi tematici che fanno pensare a Franck — riesce a bellissimi effetti di suono e di espressività. Curiosissimo poi anche il motivo iniziale di questa lunga e variatissima aria, di gusto melodrammatico. Nel *Finale* l'orchestra ha un carattere più concertante che nei due movimenti precedenti e sorregge tutta l'importantissima impalcatura ritmica. Anche qui il pianismo ha atteggiamenti espressivi e tecnici di carattere romantico e leggerezze sonore di sapore lisztiano. Dopo un variare ricchissimo di episodi e un alternarsi di tonalità che mutano continuamente il colore e il valore espressivo del movimento, il concerto si chiude con un passo di virtuosismo pianistico che richiama l'attacco del primo tempo e prepara la finale affermazione della tonalità di re minore.

ROSENTHAL - *Musique de table*.

Manuel Rosenthal, nato a Parigi nel 1901, è una delle personalità più interessanti della giovane generazione musicale francese; ed è anche un uomo che nel corso dei recenti travagli sofferti dalla Francia si è saputo imporre all'ammirazione di connazionali per la dirittura morale e il generoso coraggio. Perito di guerra, protagonista attivo del movimento di resistenza, egli infatti ha ben saputo dimostrare di amare la sua patria non meno della musica. Attualmente Rosenthal è direttore dell'Orchestra sinfonica della Radio di Parigi e si è affermato nell'agone internazionale come un musicista di primo piano. Inoltre è compositore, e di forte talento: equilibrato, lontano da esperimenti ricercati alla miglior tradizione pur con un linguaggio di ricca modernità.

Musique de table è un recente lavoro, di carattere estremamente originale e di pregevolissima fattura. La storia della nascita di questo pezzo è curiosa: l'idea, poi, ne può sembrare paradossale, ma — come vedremo, — è pur sempre nella linea di una tradizione. Correva il tempo dell'occupazione tedesca della Francia nel 1943: Rosenthal vagava per il paese mutando nomi e indirizzi, per sottrarsi alle persecuzioni dei tedeschi che lo avevano già condannato a morte e avevano confiscato e distrutto senza rimedio ogni suo avere. Tempi, si sa, nei quali la fame era acuta e il ricordo di un vero pasto aveva i colori di una lontana evocazione. Venne fatto allora a Rosenthal di collegare i morsi della fame presente con una idea intorno alla quale già prima aveva meditato: quella di ridare corpo a un genere di musica che in Francia aveva avuto larga fioritura al tempo di Luigi XIII e Luigi XIV: la musica destinata ad accompagnare i « *repas du roi* ». Musica divertente, dunque, senza problemi acuti, se non quello di creare un'atmosfera consona al godimento di una buona tavola. Dall'accostamento delle idee venne in mente all'autore un menu che per allora era davvero un sogno: ed ecco ad ogni portata intitolato un pezzo della partitura, tutta scritta perdurando il periodo clandestino. Il menu è questo, e per una sera sembra ce ne sia abbastanza: *Entrée des convives, Matelote d'anguilles, Quenelles lyonnaises, Filet de boeuf, Jardinière de légumes, Cuisson de chevreuil, Salade de saison - Fromage de montagne, Finale (Bombe glacée, Corbeilles de fruits, Café, Liqueurs, Cigars, Conversation d'après diner)*. Naturalmente i titoli non sono che il pretesto per costruire pezzi che dal menu soltanto un vago punto di partenza e sono invece, soprattutto, buona musica, cioè musica pura. Tuttavia non manca qualche richiamo evocativo: il guizzar delle anguille in rapidi *glissés*, il saltellare grazioso del capretto, la umoristica pesante marcia del bove. Ma non sono che momentanei compiacimenti dell'autore. Quel che più conta per lui è creare l'atmosfera tutta particolare del suo assunto, riprendendo il filo di una tradizione lontana nel tempo, e in quell'atmosfera rilevare un elemento interiore della massima importanza: ce lo indica infatti con il darsi cura di annotare nel finale, tra il caffè i sigari e i liquori, le conversazioni dopo il pasto. Quel segno di fiduciosa serenità della buona tavola che agli uomini della Resistenza mancava certo più del cibo stesso. Il banchetto può sembrare dunque pantagruelico nella sostanza, ma non lo è nello spirito.

Altra cosa importante da rilevare è che il *Finale* — di proporzioni molto ampie, — ha la forma del concerto per orchestra, nel quale tutti gli strumenti o le famiglie di strumenti emergono a turno sulla massa con funzioni solistiche.

s. m.

Venerdì 14 Febbraio 1947 - IX CONCERTO

diretto da

John Barbirolli

