

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 28 FEBBRAIO 1947
ORE 21 PRECISE

Decimo concerto

(IN ABBONAMENTO)

diretto da

PAUL VAN REMPEN

ORCHESTRA SINFONICA
DI RADIO TORINO

INIZIATO IL CONCERTO È VIETATO L'INGRESSO NELLA SALA

PROGRAMMA

Parte prima:

1. VERDI: *I Vespri siciliani*, sinfonia.
2. STRAUSS: *Till Eulenspiegels lustige Streiche*, poema sinfonico, op. 28.

Parte seconda:

1. BERLIOZ: *Symphonic fantastique*: a) Largo, b) Valzer (Allegro ma non troppo), c) Adagio, d) Allegretto-Larghetto.

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

BERLIOZ - Sinfonia fantastica.

Parlando recentemente del *Benvenuto Cellini*, abbiamo avuto occasione di dire come il carattere di momento autobiografico, raccontato con la commozione palese ed il compiacimento oratorio del più fantasioso romanticismo, sia il sottofondo comune a tutta la musica di Berlioz. E se di questo specifico carattere dovessimo additare l'esempio più patente, non potremmo che menzionare la *Sinfonia fantastica*. La *Sinfonia fantastica* è la prima opera sinfonica notevole di Berlioz: fu scritta infatti nel 1830, quando l'autore ventisettenne era tutto preso dal fuoco della passione per Harriet Smithson, acclamata interprete shakespeariana, che ricusava le sue profferte d'amore e di matrimonio (le accolse solo qualche tempo più tardi, e gli portò in dote una fama artistica invecchiata, molti debiti e un carattere banale che la dolce e intelligente « Ofelia » dei primi ardenti entusiasmi non avrebbe fatto sospettare). Il respinto Berlioz, che nelle esaltazioni dei suoi sfoghi spesso incomposti si compiacenza di sentirsi capace di crimini e di rapine come un brigante calabrese (a quei tempi anche i briganti erano « tipi » di colore romantico), ricorse alla vendetta: ma la perseguì con l'arma che aveva più a portata di mano, la musica. Nacque così, con l'aggiunzione di altri moventi più o meno immediati che vedremo, la *Sinfonia fantastica*. Ecco dunque la vita innestata nell'arte e tutti i pericoli di tal costume romantico aperti davanti al musicista, che solo il colpo d'ala della genialità e la perfezione del mestiere potevano salvare. C'è qui, in definitiva, il contenuto della musica a programma, che non è un'invenzione di Berlioz: Le Sueur, suo maestro, ne era già stato il teorico e Liszt si preparava a trarne più fedelmente le conseguenze. Ma il programma non è l'inevitabile presupposto letterario o pittorico della musica; ne è piuttosto la struttura interiore, innestata in un corpo che nelle sue linee fondamentali ha già una propria ragione di esistere. E' quasi una impalcatura a posteriori di cui il romanticismo di Berlioz sente bisogno per giustificare le proprie invenzioni musicali: il quale concetto appare tanto più evidente, se si pensi che temi di questa sinfonia sono tratti da opere precedenti e che persino un intero movimento, il quarto, se pur convenientemente adattato, riproduce la « marcia delle guardie » di un'opera intrapresa ma non portata a termine: *Les Francs-Juges*. Né d'altra parte ravvisabile in questa musica la tesi filosofica che nutrirà di sé il poema sinfonico come genere musicale destinato ad inquadrare un contenuto emotivo e descrittivo. Piuttosto c'è il pretesto drammatico per dar corpo alle prodigiose esplosioni, sostanzialmente musicali, di Berlioz.

Veniamo al programma, o meglio alla storia che il poema coinvolge (storia scrupolosamente annotata dall'autore): ma consigliamo di non considerarla alla stregua di una didascalia da seguire punto per punto, e di lasciarla vivere invece soltanto come il residuo di un ricordo, come spinta possibile verso una creazione che potrebbe egualmente trovare la sua logica. I) *Rêveries, passions* - Il compositore immagina che un giovane musicista, afflitto da quella malattia del secolo che fu definita « le vague des passions », incontri la creatura femminile che per prima incarna ai suoi occhi l'ideale della donna perfetta, quella che la fantasia già gli dipinse e gli fece desiderare. Ora questa ideale creatura si traduce in un pensiero musicale, l'idea fissa (del quale concetto diremo più avanti sotto l'angolo visuale della tecnica di composizione): idea nobile, originariamente casta, ma capace di accogliere anche tutto il fuoco interiore dell'anima e dei sensi protesi verso la furia amorosa, le lagrime d'amore e di desiderio, la gelosia disperata. Questo tema — dopo un fantasioso e tormentato inizio che riflette i tormenti e i dubbi del giovane e si esprime in una ansiosa melodia in tono minore, affidata ai violini sopra un inquieto vagare di armonie — appare d'improvviso, trepido, evocato dal registro medio del flauto, nella chiara tonalità di do maggiore, come un raggio di purissima luce che si libra sopra l'accompagnamento orchestrale appena punteggiato di accordi sommessi. Il suo carattere vocale è evidente; infatti esso riproduce una melodia della cantata *Erminia*, scritta da Berlioz per concorrere al « Prix de Rome » (ma non fu ancora quella cantata ad ottenergli la vittoria). Ed è questo tema — il quale dal punto di vista costruttivo costituisce la seconda idea — a sostenere l'intero primo tempo, rivelandosi in tutte le sue potenziali risorse di impiego melodico e contrappuntistico, chè, con lo sfruttamento della sua testa, si snoda nella parte centrale un complesso movimento fuggato, portato ad efficacissima tensione espressiva, e nei più vari amalgami di timbri se ne arricchisce di cangianti colori la sostanza invero non peregrina. Il movimento si chiude con una ripetuta affermazione plagale di religiosa solennità, come se l'immagine dell'amata, sgombra per un istante dai turbamenti della carne, inducesse nell'artista l'aspirazione ad una calma divina. II) *La Valse* - L'artista, nel festoso tumulto di un ballo, e poi nella contemplazione della natura, è inseguito sempre dalla visione dell'amata che non gli concede riposo. Qui, per la verità, l'intenzione programmatica si avverte soltanto per alcuni atteggiamenti, lontane rievocazioni tematiche e concepite fratture ritmiche, resta valido invece il piacevole gioco strumentale, che imprime al valzer fresche accentuazioni paesane e agili colori. Condotta armonica e leggerezza di orchestrazione fanno pensare al Berlioz di certe pagine di colore della *Dannazione di Faust*. III) *Scena campestre* - Due pastori danzano e dialogano (e il dialogo, pieno di autentica poesia, è sostenuto dall'oboe e dal corno inglese, scoperti, con una limpida melodia che dall'uno all'altro si ripercuote). La scena, l'ora, lo stormir delle foglie nella brezza, inducono nei cuore dell'artista una gioconda quiete, e la speranza dell'amore corrisposto. Ma tanta serenità è illusoria (poteva mai Berlioz adagiarsi nella contemplazione della propria pace?), e subentra l'oscuro spavento dell'inganno. L'adagio è tutta un'alternativa di speranza e di conforto, e di lontane paure. Poi, verso la fine, uno dei pastori accenna la danza ma l'altro più non risponde. In lontananza fragor di tuono e solitudine e silenzio

P A R T E P R I M A

VERDI - I Vespri siciliani, sinfonia dell'opera.

Come è noto, *I Vespri siciliani*, furono composti da Verdi per essere rappresentati a Parigi, ove andarono in scena la sera del 3 giugno 1855 con buon esito. Messo di fronte al complesso libretto di Scribe e Duveyrier senza poterne chiedere alcuna modificazione — come era solito fare con i più arrendevoli collaboratori italiani —, costretto a rispettare le proporzioni e le forme del Grand Opéra, Verdi si trovò a dover diluire in cinque lunghi atti la sua musicalità così scarna, fatta per mirare diritto allo scopo, e non sempre riuscì bene. Tuttavia molto di vitale è ancora in quest'opera, e soprattutto la mirabile *Sinfonia*, che racchiude nelle sue forme concise tutto lo spirito del dramma. Costruita con elementi tematici dell'opera, la *Sinfonia* è profonda e sovrana espressione di dolore, celebrazione di rivolta di un popolo oppresso, passione di folla e aspirazione lirica ad un clima di superiore libertà. Nel trascinate unisono dei violoncelli, che rinnova sempre intatta l'emozione della sua miracolosa potenza, è l'esempio più tipico della coralità dell'orchestra verdiana; e quella coralità meglio d'ogni cosa giustifica la consacrazione a nume indigete della stirpe di Colui che, come disse il Poeta, « diede una voce alle speranze e ai lutti — pianse ed amò per tutti ».

STRAUSS - Till Eulenspiegels lustige Streiche: poema sinfonico, op. 28.

« Diesen Stein soll nieman erhaben - Hie stat Ulenspiegel begraben - Anno domini MCCCCL Jahr ». Questa è l'epigrafe del sepolcro di Mölln, unica testimonianza che Till Eulenspiegel sia vissuto: sopra le parole, un gufo (in tedesco, Eule) con uno specchio (Spiegel). Intorno alla figura di Till fiorì tutta una leggenda, e il De Coster ne trasse un romanzo che, apparso nel 1868, divenne subito popolare. Passato in seconda linea il Till eroe dell'epopea vallone, rimase in cuore ai tedeschi il Till vagabondo e sbarazzino, pronto di lingua, sfrenato nelle burlle, buontempone, ridanciano e spensierato. Proprio quello che occorreva a Strauss quando, nel 1895, volle prendersi la rivincita sui critici che avevano stroncato il suo *Guntram*. La caduta di quell'opera di chiara derivazione wagneriana gli era riuscita amara, anche se ci scherzava sopra (« Qui giace l'onorato e virtuoso giovinetto - Guntram - Minnesänger - dall'orchestra sinfonica di suo padre - crudelmente ucciso »). Chiedendo a prestito i colori della leggenda di Till, egli fece del burlesco fiammingo il simbolo della libera fantasia in arte e irrise ai giudici che lo condannavano senza intenderne le imperiose esigenze di vita. Ne ricavò un autentico capolavoro, forse il più equilibrato e vitale tra i suoi poemi sinfonici; poichè la sua arte, come ben dice l'Abbiati, « è anzitutto ritratto e rappresentazione », e qui il tipo da ritrarre era di quelli che non passano inosservati. Ci si può fermare al dato esteriore, all'atteggiamento esplicito, per ricavarne una figura perfettamente viva. Strauss, che ha bisogno dell'episodio, fissa subito Till in una idea musicale e trova senz'altro la forma idonea a contenerne i lazzi e le traversie: il *rondò*, nel quale il tema ritorna ad ogni episodio, unico attore, come il personaggio, Till, è sempre quello e non si smentisce. Solo che il tema non si ripresenta qui sempre in identico aspetto, come nel classico *rondò*, ma trasformato secondo l'episodio: quasi a colorire l'innesto del personaggio nelle diverse vicende. Onde, per questa e per altre ragioni, la forma del *rondò* è un'impalcatura molto lata, da non prendere del tutto alla lettera.

Iniziano il poema alcune misure semplici e discorsive, come l'introduzione di ogni storia: poi balza nei corni, e rimbalza nei vari timbri orchestrali, l'indimenticabile frase di Till, ch'è tutta volontà di burla, un poco pesante e maligna se pure senza cattiveria. Il protagonista è già presentato nei suoi due caratteri più evidenti: il buffone bonario, prima, poi il furfante matricolato. E comincia la serie delle beffe. Ecco Till che compare a cavallo in mezzo al mercato, galoppando sfrenatamente, e manda all'aria con grande scompiglio i banchi e le ceste dei venditori, tra le risa dei monelli e gli urli dei mercanti. Poi, in false vesti di frate, si gode di predicare compunto ai parrocchiani; ma adocchia una gagliarda forosetta, getta la tonaca e tenta di amoreggiare con lei. Non ha fortuna stavolta: respinto dalla fanciulla, vorrebbe reagire con la consueta spregiudicatezza, ma un fondo amaro gli è rimasto nell'anima. Gli è più difficile ora essere spensierato, le beffe diventano quasi atroci; scornato e stanco sguscia dalla presenza degli inquisitori che lo incriminano. L'oltraggio ai dogmi religiosi è però punito con la morte, e Till non sfuggirà al capestro. Appiccato, penzola nel vuoto come un manichino informe. Pure di lui rimane, e risuona a chiusura del poema, l'immagine ilare e bonaria più cara al cuore del popolo.

A contatto con tale materia, la vena musicale di Strauss, che ha solide radici popolari, trova il meglio di sé: la beffa sostanzia tutto il poema e ne nasce una ridanciana atmosfera di burla che non fu senza conseguenze nella musica contemporanea. Si può parlare di un vero sinfonismo comico: ch'è il comico (come già avvenne per il Beckmesser wagneriano, parente a rovescio di Till sul terreno di una analoga tesi polemica), si traduce nella concezione e in tutti i particolari dello strumentale. D'altro canto l'aderenza carnosa e pure asciutta del ritratto allontana quel gusto, non sempre degno di consenso, che Strauss solitamente si prende nel preparare, come disse Barilli, « il finale definitivo, unanime », ricorrendo anche all'artificio delle false partenze. Non occorre aggiungere, ch'è cosa risaputa, come l'orchestra sia trattata con maestria senza pari: tutto riceve calore e sangue, le voci balzano e si inseguono in legami ingegnosi, e un inciso solo, la testa di un tema, si risolve in tanta ricchezza di giochi e di contrappunti (parti che si sommano e si moltiplicano), da investire anche noi nella travolgente vitalità di Till.

di tutte le cose. Siamo al nodo del dramma. Da rilevare che il tema del *Largo*, in questo terzo movimento, è costituito da un'altra melodia vocale, la romanza giovanile *Estella e Nemorino*, su versi di Florian, scritta da Berlioz in omaggio ad Estella Duboeuf, piccola amica di giochi e primo precocissimo amore (la ritrovò un giorno quasi settantenne e ancora le scrisse lettere d'amore che la buona signora, con sorridente saggezza, non prese sul serio). IV) *Marcia al supplizio* - L'artista ha la certezza che il suo amore non è contraccambiato e tenta di avvelenarsi con l'oppio. Ne prende però una dose troppo blanda che non gli arreca la morte, sibbene un sonno pieno di visioni da incubo. Sogna infatti d'aver ucciso l'amata, d'esser condannato a morte e di assistere al suo stesso supplizio. Il corteo che lo scorta verso il carnefice si muove al ritmo di una marcia che alterna cupe e pesanti armonie a strani accenti di quasi brillante festosità, i quali mettono ancor più in luce la diffusa aura di tragedia, un poco macchinosa, se si vuole, ma piena di forza. Per un istante riappare l'immagine dell'amata, nel consueto aspetto sonoro dell'idea fissa: ultimo pensiero del morente. Ed è l'immagine ideale, intatta, come egli l'ha sognata e l'avrebbe voluta. Ma dura un attimo: un tagliente accordo dell'orchestra tronca a metà l'idea; la balenante lama della scure si abbatte. V) *Sogno di una notte del Sabba* - Siamo all'esasperata conseguenza della prima parte del sogno. L'artista si vede in mezzo a streghe e mostri d'ogni specie, che sono convenuti ai suoi funerali. Risuonano lamenti, urli, risa. Tra questo sovranaturale popolo ghignante giunge l'amata, ma la consueta melodia ha questa volta le volgari fattezze di uno sconcio passo di danza, contorta nel ritmo e appesantita da trilli che sono come le violente macchie di belletto di una impudica femminilità (e qui è il punto della personale vendetta contro la Smithson che sembra non fosse insensibile ai richiami del sesso e che Berlioz, in un momento di geloso furore, scrivendo ad altri, aveva chiamato « cortigiana », forse per aver prestato troppa fede alle facili dicerie che fiorivano intorno all'attrice). Un baccano di gioia saluta l'arrivo della donna tra i mostri, e la ridda esplose sul persistente ritmo di danza. Il furore orgiastico giunge al colmo, ma d'improvviso si arresta: rintocchi di campane, spettrali nel subito silenzio, annunciano una pomposa parodia del « *dies irae* », il cui tema è proclamato da oficleidi e fagotti. Si sviluppa poi un fugato che serra verso la ripresa della danza infernale. L'ultima parte di questo quinto movimento (che ha amplissime proporzioni di *Finale* ed è costruito su molteplici elementi formali in reciproco concorso) riunisce la danza e la parodia del « *dies irae* » in una fantasmagoria contrappuntistica di preziosa abilità. Le parti si moltiplicano e si rincorrono in una ridda folle, con il risultato di un grottesco allucinante nel quale però il musicista non perde mai il controllo della materia sonora.

Nella *Sinfonia fantastica* c'è dunque il quadro completo di Berlioz, del suo tempo e di quel male morale che affliggeva la scapigliatura romantica: genio misconosciuto, gusto del grandioso, filosofia amara, passioni turbinose, suicidi mancati, entusiasmi e prostrazioni, esili, rinunce, esaltazioni. Ma occorre considerare che alla base di questa *Sinfonia* non sta soltanto la rivelazione di Shakespeare e di Miss Harriet, ma anche la scoperta del *Faust* e delle *Sinfonie* di Beethoven. Così, dal punto di vista formale, essa è pur sempre una buona sinfonia, non estranea alla tradizione, vigile alle innovazioni costruttive di Beethoven, del quale ricorda nel taglio complessivo la *Pastorale* e in taluni atteggiamenti melodici e timbrici anche le altre *Sinfonie* (non esclusa la *Prima*, la cui memoria affiora nel *Largo* centrale). Certo il rigore tematico è ben diverso e ben diversa la qualità della materia: e la distanza è assai più qui che nello schema. Un elemento relativamente nuovo nell'impiego è invece quello dell'idea fissa, che non serve soltanto a disegnare il ritorno dell'immagine protagonista di tutto il sogno, ma anche a coordinare in parvenza di unità materiali tanto disparati. Non il medesimo concetto dell'idea ciclica, che ha funzioni più strettamente connesse alla dialettica tematica; ma qualcosa di non molto dissimile, che certamente giova a ricondurre il pensiero verso una logica la quale si disperderebbe altrimenti nel succedersi di tante violenze inventive e sonore. A questo proposito notiamo che l'affiorare di una logica di natura strettamente musicale salva Berlioz tanto dallo scomposto agitarsi delle immagini, quanto dall'egotismo del quale la sua arte è malata (la sua arte più che la sua musica, dunque). Una logica che persiste anche nelle visioni più audaci le quali, come in questa *Sinfonia*, sembrano generate dalla azione di una droga. Poi, naturalmente, c'è l'arte dell'orchestratore: non ancora perfettamente matura, ma ricca di novità, di audacia, di gusto, tutta materata di raffinatezze timbriche e di geniali anticipazioni sonore (si pensi, ad esempio, ai timpani trattati così spesso come autentiche parti reali d'armonia o elevati a funzioni espressive di primissimo piano). E c'è anche la sottile e coraggiosa ricchezza delle armonie. Tutto questo, nella *Sinfonia fantastica*, attrae: piace meno la eccessiva persistenza tonale di alcune parti e il troppo frequente ritorno ad armonie semplici e tipiche, come dispiacciono taluni eccessi di proporzioni non giustificati dall'interno calore.

Tutto considerato, un'opera — questa *Sinfonia fantastica* — che si ascolta con profondo interesse, che avvince e delude a un tempo, ma certo rimane nella memoria. Analizzandone la sostanza tematica, le forme, la qualità dell'invenzione, pensiamo a certe donne che ci avviene di incontrare: non potremmo ravvisare in esse purezza di lineamenti, o splendore di intelligenza, o particolare venustà di forme, o scintillare di spirito, ma riconosciamo segretamente che devono avere del temperamento. Le avviciniamo, ne rimaniamo delusi, ma ne conserviamo egualmente il desiderio: e ogni occasione ci è buona per farcele tornare nella memoria.

s. m.

Venerdì 14 Marzo 1947 - XI CONCERTO