

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 14 MARZO 1947
ORE 21 PRECISE

Undicesimo concerto

(IN ABBONAMENTO)

diretto da

CARLO ZECCHI

con la partecipazione della pianista

V E L T A V A I T

ORCHESTRA SINFONICA
DI TORINO DELLA
RADIO ITALIANA

INIZIATO IL CONCERTO È VIETATO L'INGRESSO NELLA SALA

PROGRAMMA

Parte prima:

1. MOZART: *Sinfonia in do maggiore K. 551 (Jupiter)*: a) Allegro vivace, b) Andante cantabile, c) Minuetto, d) Allegro molto.

2. BEETHOVEN: *Concerto n. 4 in sol maggiore op. 58*, per pianoforte e orchestra: a) Allegro con brio, b) Andante con moto, c) Allegro (solista: Velta Vait).

Parte seconda:

1. MORTARI: *Musica per archi*: a) Allegro, b) Lento ed estatico, c) Rude e selvaggio, d) Molto calmo ed espressivo (prima esecuzione a Torino).

2. SCHUMANN: *Quarta sinfonia in re minore, op. 120*: a) Lento assai-vivace, b) Romanza, c) Scherzo (Vivace), d) Lento-vivace.

P A R T E P R I M A

MOZART - Sinfonia in do maggiore K. 551 (Jupiter).

Nell'estate del 1788 Mozart pose la parola fine a tre capolavori: la *Sinfonia in mi bemolle maggiore* (26 giugno), quella in *sol minore* (25 luglio) e la *Jupiter* (10 agosto). Le ultime sinfonie della sua vasta produzione: tre vertici che concludono un'epoca e aprono nuovi orizzonti. Se nella *Sinfonia in sol minore* più chiari possono apparire i segni premonitori del romanticismo, nella *Jupiter* il genio di Mozart ha il suo vero coronamento, in un senso quasi metafisico. Siamo al culmine di tutte le esperienze e di tutte le suggestioni mozartiane: l'ordine, che è parte connaturata della sua sensibilità, acquista una significazione trasumanata e inquadra tre sentimenti-cardine della personalità umana e della contemplazione di Dio: possanza, serenità, senso religioso. E l'ordine, suprema esigenza, non può sfociare che nella fuga, logica ultima del pensiero musicale. Ecco nascere così il miracolo dell'ultimo tempo della *Jupiter*, al quale non si può riguardare senza commosso stupore. Poche pagine della storia musicale volano così eccelse come la stretta di quel finale, nella quale quattro temi convergono. Anche il più lontano sospetto di artificio contrappuntistico scompare: non ne avvertiamo il peso e quasi ci meravigliamo di leggere poi in partitura tutti quegli sviluppi a canone o di incontrare l'esposizione di un soggetto con la sua contemporanea immagine rovesciata. L'artista ha vinto la materia e il suo volto non serba traccia di lotta: egli è un predestinato, demiurgo forte e sereno che ristabilisce miracolosamente il contatto con la gioiosa forza della divinità non più velata dalle brume dei secoli moderni. Tale, nella *Jupiter*, l'immagine di Mozart, altissimo su un tempo nel quale pure visse cosciente attore, e del quale cantò eleganze, poesia e debolezze.

L'« Allegro vivace » si apre con un tema incisivo, gagliarda ma non aspra caduta di terzine innestata in un breve disegno melodico sostenuto da vigorosa incisività ritmica. Se ne sprigiona un senso di forza e di classica compostezza che suggerì forse ai contemporanei commentatori la denominazione della Sinfonia, per l'istintivo parallelo con l'immagine del Dio olimpico. La seconda idea, nei due elementi dei quali si compone, è una lieta e candida apertura di canto, sempre però saldamente ritmata nell'inalterabile organicità del movimento. Lo sviluppo procede con inesauribile fantasia e l'idealizzata materia sonora si veste di poesia sempre nuova. L'« Andante cantabile », pur se costruito con elementi tematici che in sé non palesano grande interesse, è sorretto da un respiro divinamente ampio. Il senso sinfonico prelude a Beethoven e i melismi nei quali la melodia si distende hanno così intima forza di emozione, che maggiore non sapremmo immaginare. Il « Minuetto », fresco e spigliato, sobriamente intessuto di elementi cromatici, è lontanissimo dagli atteggiamenti di maniera della danza settecentesca: una vita nuova vi circola, e la strumentazione, tutta essenziale e vigilata, palesa già concezioni moderne. Infine la monumentale architettura dell'« Allegro molto » finale, al quale abbiamo già accennato, compenetra la forma-sonata con la forma-fuga. Il senso polifonico della grande tradizione tedesca, raggentilito dalle esperienze italiane e viennesi della monodia, si rifà alle origini e assume a base dello sviluppo contrappuntistico un tema che ha una chiara fisionomia di *canto fermo* e ricorda quello di una *Messa* del Palestrina, di una fuga del clavicembalo bachiano, e del *Credo* nella *Messa breve in fa* dello stesso Mozart. Tema che può essere dunque simbolo religioso e musicale insieme e regge questa suprema creazione del genio mozartiano.

BEETHOVEN - Concerto n. 4 in sol maggiore, op. 58, per pianoforte e orchestra.

Il *Concerto n. 4 in sol maggiore* per pianoforte e orchestra fu composto da Beethoven nel 1805 e da lui stesso eseguito per la prima volta in pubblico tre anni più tardi. Posto fra la cangiante incisività del *terzo* e l'impeto maestoso dell'*Imperatore*, questo concerto si distingue per una sua particolare luminosità. Nel *Concerto n. 3 in do minore*, scritto cinque anni prima, il compositore, se ancora non si era risolto a smantellare i vincoli della tradizione, aveva però già curato l'insieme dell'opera secondo un criterio nuovo di equilibrio fra le due direzioni del sinfonismo e del virtuosismo pianistico. Qui il passo è più deciso: cadute molte restrizioni e fissità di disposizione formale, l'orchestra è trattata liberamente e i suoi rapporti con lo strumento solista manifestano una più equilibrata compenetrazione. Il respiro degli sviluppi, il rigore dialettico, il senso profondo del dramma, in quanto opposizione e movimento, vivono nell'ambito dello stile sinfonico, mentre il virtuosismo solistico (e si noti bene che virtuosismo non è affatto sinonimo di difficoltà tecnica) è meno appariscente che nel *Concerto in do minore*. Tuttavia non si può dire che la tradizione sia allontanata con violenza: essa è riguardata piuttosto con indipendenza e maturità critica più coscienti. Di grande interesse in tutto il concerto la scrittura pianistica, fatta più intima e ricca: essa apre l'orizzonte ad atteggiamenti che non passarono inosservati a Schumann. Nel primo tempo il tema, proposto dal pianoforte, è svolto dall'orchestra con grande libertà di forme. Lo sviluppo è poi ripreso ampiamente dal pianoforte e prosegue con disegni agili e leggeri fino alla splendente *coda*. Segue una pagina di altissima ispirazione, l'« Andante con moto », tutto animato da un'opposizione drammatica di rara espressività. Orchestra e pianoforte sono su due piani diversi e contrastanti: inesorabile la prima, nel suo tema rigido, aspro, quasi brutale; dolcissimo e supplichevole il secondo, la cui pura melodia si libra sempre più alta. Il dialogo prosegue serrato, rotto in angosciosi frammenti, finché la voce rude si attenua, quasi vinta dalla dolcezza di quell'implorazione, e la sonorità si fissa nell'immagine sospesa e sognante di un accordo arpeggiato. Di qui scintilla il « Rondò », pieno di fantasia e di brillantezza ritmica, appena interrotte da qualche istante di dolce contemplazione. Verso la fine clarinetti e fagotti riprendono il tema iniziale in un'atmosfera di limpida poesia.

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

MORTARI - Musica per archi:

Virgilio Mortari, nato a Passirana di Lainate nel 1902, fu allievo di Bossi e di Ildebrando Pizzetti, e conquistò rapidamente una solida fama, imponendosi all'attenzione del pubblico e della critica per la nutrita sostanza dei suoi lavori, che uniscono alla ricchezza della elaborazione un calore ed una sottigliezza espressiva tutti italiani. I modi di Mortari sono sostanzialmente facili e discorsivi, l'armonia chiaramente tonale anche se elaborata con raffinata maestria: qualche richiamo di carattere popolare scappa nel discorso musicale, ma lontano da ogni ricerca folcloristica e piuttosto orientato a segnare un punto di contatto costante con la radicata italianità musicale del compositore. Il quale poi si fa forte delle proprie esperienze artistiche e tocca i generi più disparati con la maggiore disinvoltura, innestando in certa lombarda e morbida opulenza di linee melodiche le più vitali risorse del contrappunto. La *Musica per archi*, in programma questa sera, si sviluppa attraverso quattro brevi movimenti di opposto carattere, che si eseguono senza interruzione. Il primo è un « Allegro », dal portamento giocoso e popolare, il cui tema pieno di spirito può rievocare il piglio festoso di certe musiche ambulanti, senza però che il compositore gravi mai la mano sulla facile ironia di una tale rievocazione. Pieno di animazione ritmica e di contrasti sonori, mosso da una materia musicale che non ha mai il tempo di raffreddarsi, l'« Allegro », si placa poi in un « Lento estatico », molto breve, nel quale la cantabilità dei violini si effonde in morbide e vibranti sonorità, mentre le viole all'inizio tengono un lungo pedale fiorito, quindi si adagiano in un lento arpeggio di terzine. Un breve tremolo di viole e violoncelli all'unisono conduce al terzo movimento, « Rude e selvaggio », nel quale la forza dell'elemento ritmico riprende la supremazia. Questo movimento è condotto a modo di « Scherzo » su un breve motivo pieno di incisività e di umore musicale, di atteggiamento ruvidamente popolare. Un episodio del primo violino solo, lento e triste, salda il terzo movimento con l'ultimo, « Molto calmo ed espressivo ». Esso si inizia con l'esposizione fugata di un tema di largo respiro che via via risuona e si sviluppa fino ad una acuta tensione di accenti vibrati e dolorosi; poi il movimento si rianima e riappare il tema dell'inizio, insieme a quello del terzo tempo aumentato e sostanzialmente di più viva significazione armonica. Nell'ultima pagina torna il « Molto calmo ed espressivo », in un breve epilogo: le sonorità a grado a grado si smorzano e ne emerge puro, con i suoni flautati dei violini, l'accordo finale di sol maggiore. In tutta la composizione gli archi sono trattati con grande esperienza e gli impasti timbrici che ne emergono risplendono di prezioso gusto. Sotto l'apparenza facile del risultato c'è una solidità contrappuntistica non comune.

SCHUMANN - Quarta sinfonia in re minore, op. 120.

La *Sinfonia in re minore* è del 1841, l'anno particolarmente ricco di attività creativa che seguì il matrimonio di Schumann con Clara Wieck. In ordine cronologico questa — nata con il nome di *Sinfonia fantastica* — sarebbe dunque la prima delle sinfonie schumanniane; ma l'esito poco felice che incontrò al suo primo apparire, indusse l'autore a ritirarla dalla circolazione musicale. Dieci anni più tardi vi rimise mano, ne rifece lo strumentale, ne ritoccò alcune proporzioni, e la presentò in concerto, nel 1853, come *Quarta Sinfonia*, questa volta con successo calorosissimo. Le modificazioni di questa seconda versione furono però tali da giustificare così opposte accoglienze? In effetti, no; nè si potrebbe affermare che Schumann abbia sanato in concreto quelli che a lui stesso apparivano i punti deboli del lavoro. Nella storia di quella lotta continua tra forma e materia che fu la vita di Schumann — meglio, in quell'ansia perpetua di una forma alla quale la sostanza del pensiero musicale e il suo fondamento poetico non dovessero ribellarsi — anche questa Sinfonia non è che un episodio e non certo conclusivo. La poesia di Schumann è fuoco e tormento, o estatico abbandono; in ogni modo, è sempre una materia in divenire che non si fissa in proporzioni preordinate ma progressivamente si gonfia e si esalta, quando non è contenuta di proposito nei brevi limiti imposti della pagina pianistica o del Lied. Solo allora il musicista la domina e la flette: diversamente ne è condizionato. E, nelle grandi forme, accade che l'ultima parola non sia mai detta e che la sostanza, esaurite tutte le sue potenzialità musicali, aneli ancora ad un inespresso, a qualche cosa che sfugge. Questo il contenuto che si accanisce contro la parete di acciaio della sinfonia, regno del definito e forma di un dramma il quale attraverso inesorabili sviluppi conduce ad un fatale epilogo. Schumann avverte il dissidio; d'altro canto, ha coscienza che la sua materia poetica incandescente deve trovare l'armatura necessaria per consolidarsi nel bronzo monumento che ogni artista vuol lasciare dei propri pensieri. E sa che la sinfonia non è lo schema vuoto di una tradizione, ma un'architettura definitiva che il genio dei grandi ha fissato nel cielo della musica. Allora assume lo schema, ma rifiutando una logica e una dialettica che non potranno accordarsi mai con la vena più autentica della sua poesia e cercando una sua logica e una sua dialettica nuove che in quello schema possano essere contenute. La ricerca non approda forse ad un risultato preciso: rimane il senso dell'inespresso, la sinfonia scivola verso il poema sinfonico, pericolose scosse ne minacciano la solenne architettura. Ma già nello sforzo della ricerca c'è tanta grandezza, e tanta bellezza risplende nell'inquieto e sovrano pensiero, che una Sinfonia come questa in *re minore*, se non sarà il monumento « aere perennius » della sua ambizione riposta, rimarrà pur sempre la parola di un poeta non facilmente dimenticabile. Una parola il cui fascino è tutto nella forza dell'idea, anche se i suoni e i colori non la traducono sempre secondo la volontà dell'artista. Intorno a Schumann sinfonista vi è infatti un'altra interessante considerazione da fare: come cioè egli sia condizionato

da una determinata materia sonora che è il terreno di coltura delle sue idee e fuori della quale egli non trova più l'*optimum* dei suoi risultati. Questa materia gli è data dal pianoforte. In opposizione all'irruenza romantica del pensiero, il dominio della sonorità in Schumann non ha origini divinatorie, ma sperimentali: si muove in un circolo armonico che il pianoforte gli suggerisce, e le preziose raffinatezze sono quelle di un artefice laborioso e geniale della tastiera. Quando l'idea si trasferisce sul piano orchestrale, le viene a mancare l'appoggio dell'intuizione diretta dei timbri e dei piani sonori, il dominio innato delle masse e degli scorcì, dei pieni e dei vuoti. L'artista vi applica il medesimo metodo sperimentale che ha appreso dal pianoforte; cerca le identiche raffinatezze espressive, quasi lavorasse su un'enorme tastiera; trasferisce le proporzioni ma non muta il modo di declamazione. E tante cose si perdono o non raggiungono la forza di rappresentazione che potenzialmente hanno. Non si può disconoscere infatti che la sua orchestra, messa a confronto con la profondità delle idee, appare talvolta ingenua, gli impasti inconsistenti, i piani squilibrati, gli strumenti non sempre individuati con precisione secondo i loro caratteri emotivi, gli ottoni piegati troppo comunemente a parti d'armonia (e non tutte necessarie), i legni deboli e lontani, i timbri talvolta crudi quasi per reazione alla mollezza dei primi piani, i disegni degli archi troppo minuti e ricchi di sottili intenzioni perchè vi possa corrispondere un effetto di massa. Tutti questi caratteri sono manifesti anche nella *Quarta sinfonia*; ma, in compenso, quanta forza nell'idea, quanto fervore e quanta fede! Una fede che riaccende anche in noi e nella nostra desolata tristezza la nostalgia di un paradiso perduto, che potremmo riconquistare se soltanto sapessimo ancora credere alla bellezza del nostro dolore umano, come ad un tramite necessario per farci buoni.

Abbiamo accennato sopra alla logica che Schumann persegue per innestarla nel tronco della sinfonia e inquadrare il ritmo delle idee: tale logica si esprime qui nell'unità inescindibile dell'intera composizione, affermata attraverso la successione immediata dei diversi tempi e lo scambio dei temi fra le varie parti, nell'interno delle quali poi la generazione di quei temi avviene per movimento spontaneo, quasi da un'unica cellula originaria. Dopo un'introduzione che ha il carattere sognante di un racconto lontano, velato di sottile malinconia, si afferma in rapido accelerando la cellula ritmico-melodica della prima idea, che rimane il motivo fondamentale e la più forte ragione poetica dell'intera composizione. Tutto il primo tempo è costruito su questa idea, una animata successione di semicrome, immagine piena di slancio e di ardore del Florestano che scintilla nella personalità di Schumann; annunciata dagli archi, essa si espande in fervore continuo di sviluppi, dai quali (seconda particolarità formale di rilevante interesse) sorge spontaneamente la seconda idea, intimamente legata a quella e al loro senso dinamico e agogico. In un fluido alternarsi di atteggiamenti e di sottili particolari l'idea musicale si svolge e si coordina, tra guizzi repentini e volute di canto, che esigono grande elasticità di esecuzione. La stretta, tutta animata da chiara festosità, è interrotta da un improvviso accordo dei fiati che stacca il secondo movimento cadenzando per via plagale alla tonalità di la minore. La « Romanza », è una pagina di appassionata tenerezza, con toni di leggenda. Tutta la sognante malinconia di Schumann, il fascino del suo narrare favole così incantevoli e pure, si effonde nel breve quadro, costruito con il taglio del Lied: dalla melodia iniziale, tanto suggestiva nella voce del violoncello e dell'oboe, al disegno di morbido e penetrante rabeasco del violino solo, al ritorno del canto iniziale. Il nucleo generatore di questa leggenda è già nell'introduzione del primo movimento: e il ricordo dei successivi temi affiora negli armoniosi colori dell'idea. Segue lo « Scherzo », di ispirazione beethoveniana dal punto di vista formale, ma tutto schumanniano nella sostanza, pieno di esuberanza giovanile e di fantasiosa agilità; il collegamento tematico sussiste non soltanto con l'idea fondamentale della composizione, ma anche con il disegno della parte centrale della « Romanza » che, se pure mutato in aspetto, riappare nel *trio*. Lo « Scherzo » si lega al « Finale » attraverso un breve intermezzo costruito con elementi della prima idea; poi, mentre tale idea riecheggia ancora nei bassi, nuovi elementi tematici si affermano e si inseguono in un periodare di intensa drammaticità, che si arricchisce anche di formule fuggate. Quadruplici è in definitiva la sostanza tematica di questo « Finale » (due temi precedenti e due nuovi); e il disegno ritmico insiste sull'elemento di crome col punto e semicrome alternate, tanto caro a Schumann, condotto con disegni melodici e caratteri modulanti che ricordano il « Finale » degli *Studi sinfonici* per pianoforte. La chiusa è una calorosa perorazione ricca di sonorità e di irresistibile effetto.

s. m.

Venerdì 21 Marzo 1947 - XII CONCERTO

diretto da

MARIO ROSSI

