

CONSERVATORIO "GIUSEPPE VERDI"

TORINO - PIAZZA BODONI

AUTUNNO 1946 - PRIMAVERA 1947

STAGIONE SINFONICA

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

VENERDI 21 MARZO 1947
ORE 21 PRECISE

Dodicesimo concerto

(IN ABBONAMENTO)

diretto da

MARIO ROSSI

ORCHESTRA SINFONICA
DI TORINO DELLA
RADIO ITALIANA

INIZIATO IL CONCERTO E VIETATO L'INGRESSO NELLA SALA

PROGRAMMA

Parte prima:

1. MOZART: *Le nozze di Figaro*, ouverture.
2. STRAUSS: *Metamorfosi*, studio per ventitrè archi (prima esecuzione a Torino).
3. CASELLA: *La giara*, suite tratta dal balletto omonimo (voce interna: tenore Aldo Bertocci).

Parte seconda:

1. SCHUBERT: *Sinfonia n. 7 in do maggiore*: a) Andante-Allegro non troppo, b) Andante con moto, c) Allegro vivace (Scherzo), d) Allegro vivace (Finale).

P A R T E P R I M A

MOZART - Le Nozze di Figaro, ouverture.

Le Nozze di Figaro andarono in scena il 1° maggio del 1786 con tanto successo, che tutti gli invidiosi e gli avversari di Mozart si affrettarono a sferrar battaglia per non perdere troppo terreno. Ma a nulla valse, chè la fortuna dell'opera aveva ben salde radici. A Praga, dove fu replicata poco più tardi, se ne udivano fischiettare nei salotti e per le vie, scrive Mozart all'amico Jacquin, le arie più celebri. E ancor oggi, con il *Don Giovanni*, si può dire che le *Nozze di Figaro* continuano a tenere regolarmente il cartellone in apparizioni frequentissime. L'ouverture è tra le pagine più popolari: scintillante di spirito e piena di grazia nella perfetta armonia delle proporzioni, essa è un gioiello di invenzione e di realizzazione.

STRAUSS RICCARDO - Le Metamorfosi, Studio per 23 archi solisti.

Willy Schuch, già designato da Strauss come suo biografo ufficiale, ci informa che il grande compositore bavarese, giunto ormai alle soglie dell'ottantaquattresimo anno di vita, considera l'attività artistica della propria esistenza completata, in senso storico, con l'opera *Capriccio*. Fino a quel punto, cioè, egli ha continuato ad accrescere il proprio patrimonio, attingendo nuove esperienze e nuove conquiste; e lo trasmette in blocco all'umanità, erede universale, perchè se ne arricchisca e lo conduca possibilmente a nuovi frutti. Quanto ai lavori successivi, il maestro preferisce attribuire loro il carattere di legati artistici, come si trattasse di studi di un buon artiere che prima di abbandonare il campo vuole fissare per i posteri, o per una più ristretta categoria di legatari, i termini precisi del proprio mestiere e della propria sensibilità: sintesi, insomma, di tutta una vita di operosità instancabile. Che le *Metamorfosi*, certamente il più importante dei lavori straussiani successivi a *Capriccio* abbiano quell'accennato carattere di sintesi artistica, vedremo in seguito, analizzando brevemente la composizione; che esse, nell'intenzione dell'autore, vogliano costituire il legato dell'esperienza dell'artista — e anche dell'artefice — è già dimostrato dal loro titolo originale di «Studio per 23 archi solisti». L'appellativo di Studio richiamerebbe alla mente qualche cosa di meditato e di astratto, risultante di postulati tecnici spogli di più densa significazione interiore. Ma spesso accade che le realizzazioni di un artista vadano molto al di là delle intenzioni e affermano una conquista — o almeno una parola pienamente valida — dove si pensava soltanto ad una materia preordinata e fissata quasi in schemi dimostrativi. Tale è il caso delle *Metamorfosi*, che in definitiva non sono soltanto la contemplazione di un mondo già concluso, ma affermano nuovi pensieri e consentono di aggiungere una parola non superflua alle molte che già si sono dette intorno a Riccardo Strauss. L'artista si è ulteriormente depurato, le linee hanno un ritmo più essenziale e persino i romantici richiami alle creazioni precedenti acquistano qualche cosa della serena saggezza del vegliardo. Ma, badate, un vegliardo ancora tutto muscoli, asciutto e acuto, con due occhi penetranti, un gran cuore e molta musica da esprimere: il tutto filtrato, quintessenziato quasi nei limiti compatibili con la natura del musicista e senza distacco dalla vena romantica della sua autentica sensibilità. Senza dubbio ci troviamo di fronte ad una di quelle vecchiezze eccezionali che non soltanto risplendono per lucidità e saggezza, ma conservano la capacità di sentire virilmente: vecchiezze che hanno insomma ancora qualche cosa da dire. E una constatazione di tal natura induce alla commozione e alla reverenza. Le *Metamorfosi* furono completate da Strauss nell'aprile del 1945: il compositore era appena uscito da una grave malattia che ne aveva minacciato l'esistenza; fuori, la guerra negli ultimi suoi conati e la Germania chiusa in un cerchio di ferro. Gli impeti e le evasioni di Strauss, e forse anche qualche atteggiamento di parte del suo passato, si ripiegavano non nella negazione dei propri valori, ma nel riconoscimento almeno della vanità di tanti sogni terreni e nella contemplazione della morte. La quale contemplazione si esprime attraverso il senso eroico di una rievocazione beethoveniana — il tema della marcia funebre della *Terza Sinfonia* — si veste di accenti romantici, si depura di molte scorie dell'oratoria straussiana, ma conserva in fondo un colore lirico e pagano. Vien fatto di pensare alla coincidenza con un altro musicista in programma questa sera: Alfredo Casella. Uscito anche egli da una malattia gravissima — che, riacutizzata, doveva purtroppo condurlo in questi giorni alla tomba —, vinto dalla pena della guerra che incalzava e distruggeva senza pietà, anche Casella si ripiegò in sé e, con la *Missa pro pace*, si fece umile di fronte al suo maturo sentimento cristiano. Raccolse la somma di tutte le esperienze quasi per implorare dal cielo la fine dell'odio tra gli uomini con parola più esperta e più degna e, composto in classica austerità, soffocò, lui non ancora vecchio, la voce di ogni personale eroismo, votandosi quasi all'eroismo della rinuncia. Due conseguenze di un medesimo impulso: e, da un lato, l'incoercibile spirito germanico, dall'altro lo spirito latino sublimato dalla sofferenza. Tornando alle *Metamorfosi*, il vecchio Strauss vi palesa ancora l'unghia del leone: e se a tutto non rinuncia — nè avrebbe potuto farlo senza tradire se stesso —, già la rinuncia alla grande orchestra è sommamente significativa, con la immediata conseguenza della attenuazione di certe formule oratorie che in lui sembrano radicate e inevitabili. La linea costruttiva è chiarissima, la materia strumentale filtrata secondo un criterio di valori più meditati: rimane forse qualche pesantezza nel trattare gli archi, qualche nostalgia degli ottoni scomparsi che persiste in certi scatti meno repressi, e qualche cosa di torbido — o, se la parola è eccessiva, di meno chiaro — nella parte centrale dello sviluppo; l'insieme però si inquadra in una significazione musicale fantasiosa

e pur logica, in termini sempre un poco magniloquenti ma tutti serenamente pensati. Per un istante può anche affacciarsi un segno di stanchezza della fantasia e il sospetto che la mano sia fin troppo esperta nel far musica; ma è una sensazione che affiora solo in taluni legamenti e non disturba nè la continuità della nobile commozione del lavoro e della suadente sua virtù discorsiva, nè il convincimento che il vegliardo abbia ancora le membra ben salde, senza traccia di arteriosclerosi. La ragione del titolo? E' palese: si tratta delle metamorfosi di tre idee principali, nel senso formale della variazione continua non lontana dalla formula brahmsiana, con un certo compiacimento stilistico e una sostanza tematica meno mutevole pur sotto il gusto dell'ornamentazione. Ma il valore del termine *Metamorfosi* si potrebbe riguardare anche sotto un aspetto più profondo, in quanto la materia tematica costituita dal frammento dell'*Eroica*, che in tutta la composizione ha funzione preminente, viene sottratta all'architettura dell'edificio beethoveniano ed ai suoi classici valori e trasformata secondo una sensibilità nettamente romantica, fino a perdere, come nell'ultima parte, sotto la veste delle sovrastrutture armoniche, la fisionomia originaria. In definitiva queste *Metamorfosi* recano il titolo di Studi, hanno la forma di un Adagio variato e si potrebbero definire un poema sinfonico con tre idee principali, sviluppato attraverso la incessante trasformazione melodica, armonica e contrappuntistica di tre gruppi di temi che in senso strutturale danno vita quasi ad un primo tempo di sonata. Inoltre, sia nelle trasformazioni che nei legamenti, affiorano i richiami delle opere passate, ricomposti in armonia di meditazione nel complesso testo di celebrazione funebre che emerge dall'insieme. Sono ventate che passano, nelle quali a volta a volta si potrebbero riconoscere il *Don Juan*, la *Salomè* e altri lavori dell'autore; quasi citazioni che appena compaiono e subito sfuggono, trepidi sguardi al passato che accentuano il senso di sintesi — sintesi di pensieri e di esperienze, e sintesi anche di una lunga, disciplinatissima operosità — attribuito dall'autore al lavoro. Le *Metamorfosi* si aprono con un Adagio nel quale il senso funebre è già preciso e il frammento tematico dell'*Eroica*, riconoscibilissimo, si afferma come elemento di preminente interesse; poi il pathos si accentua dinamicamente fino allo sviluppo dell'*Allegro*, tutto animato di calore evocativo con una intonazione di elaborato e alato panegirico; infine, al culmine dello sviluppo, ritorna l'Adagio iniziale che, attraverso una libera ripresa ed una coda, raggiunge nello stretto finale un pieno dispiegamento, ai bassi, del tema della Marcia funebre dell'*Eroica*. All'ultima pagina della partitura il Maestro ha apposto le parole *in memoriam* per significare che la composizione è stata concepita con il pensiero dei morti della guerra.

Il tessuto musicale, in tutto il lavoro, è ricco di interesse; i 23 archi (10 violini, 5 viole, 5 violoncelli e 3 contrabbassi) sono trattati come parti solistiche o come cori contrapposti in un ricco fluire di voci piene di mobilità. Linee larghe e precise si impongono con la maestria della elaborazione e la sapienza strumentale di uno Strauss giunto al culmine della propria sapienza musicale. E anche dove la poesia cede il passo alla prosa, si tratta sempre di una prosa larga e nobilmente commossa, le cui perorazioni stesse non dimenticano l'austerità dell'impulso che le ha mosse. Della filtrata sensibilità del compositore partecipa anche l'armonia, scevra di tormenti e di esasperazioni cromatiche, purificata da riposanti ritorni a concatenazioni semplici e piane.

CASELLA - La giara, suite tratta dal balletto.

Di Alfredo Casella, recentemente scomparso, ritorna al pubblico dei nostri concerti la notissima « suite » tratta da *La giara*. Un ritorno fortuito, che non potrebbe essere nè sufficiente omaggio alla memoria di lui, nè anticipazione di una commemorazione che sarà tenuta in altra circostanza e con più degna copia delle sue opere. Del pari non è questa la sede perchè, richiamandoci al doloroso fatto della sua morte, noi rammentiamo quanto gli debba la musica italiana. Pensiamo solo che ne *La giara* siano riconoscibili le virtù che ce lo resero caro; e, nella aperta e sana letizia di questo lavoro, ci sembra di poterlo salutare con quel sorriso sereno ch'egli sapeva sempre donare senza inutili parole e senza rumori di commozione, pur se il ricordo di quella figura emaciata dal male, di quello spirito, così lucido e fidente, ancora teso verso il mondo dei suoni, ci è cagione di commozione profonda.

La giara fu scritta a Parigi e messa in scena dalla Compagnia dei Balli Svedesi: e di Casella può essere ritenuta l'opera più popolare, se è concesso parlare di popolarità a proposito di un artista così lontano dal perseguirla. Il soggetto, come è noto, è tratto da una novella di Pirandello, di ambiente siciliano: la storia di Zi 'Dima, gibboso conciabrocche, che, — per via della gobba — rimane imprigionato nella splendida giara di Don Lollò dopo averla aggiustata a regola d'arte, e ne uscirà solo per lo scatto di costui, che, infastidito dalla baraonda, con un calcio poderoso manda la giara ad infrangersi contro un albero e dirime così, nell'impeto d'ira, la diatriba intorno alla sottile questione se Zi 'Dima debba venire pagato per l'aggiustatura o pagare per esser liberato. Curioso incontro, questo di Casella e Pirandello; e più curioso dove apparire a quanti allora consideravano Casella uno straniero in musica. Eppure, a parte l'italianità musicale del compositore già affermata senza ombra di dubbio fin dagli anni della guerra anche sotto la veste delle esperienze internazionali rivissute nel corso del periodo parigino, qualche cosa di comune c'era tra i due: l'esasperazione dell'intelligenza, il piacere di concertare e una vena di ironia terribilmente lucida. Si capisce che il canovaccio pirandelliano finisce per essere un pretesto allo scintillio di ritmi e di colori della festosa partitura; ma, sotto sotto, ci sembra di vedere Casella, un poco rigido nella caratteristica positura delle mani sollevate a mezzo, sorridere a Pirandello con uno sguardo d'intesa, tutto felice di aver suscitato quella ridda di suoni e di voci che sempre più s'infuoca, e pure per nulla turbato. La musica di Casella ha una sua validità così precisa anche fuori del testo, che la « suite » tratta dal balletto conta ormai una fortunatissima vita concertistica. Il ritmo ne è la forza prima; tra-

scina irresistibilmente ad una ebbrezza sonora che, partendo da uno spunto umoristico di tarantella, arriva all'esplosione della danza, esuberante di meridionale vitalità. In mezzo, le suggestioni della notte lunare, la nostalgia di una canzone siciliana elaborata con raro gusto e i languori di Nela, cui si accendono nel sangue i più sottili richiami. C'è l'Italia sentita da un italiano, senza stonature o luoghi comuni; e l'innesto più felice tra il popolare e il raffinato, tra il richiamo della terra e le esigenze del gusto e della cultura. Non il chiuso regionalismo di chi non conosce il mondo, ma quello di chi ritorna dopo aver molto visto e conosciuto. Il ricordo di Strawinsky può anche non essere sopito; ma la linea parte da Rossini e dalle fonti più genuine del nostro canto popolare.

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

SCHUBERT - Sinfonia n. 7 in do maggiore.

Schubert compose la *Settima sinfonia* nel 1828, l'anno stesso della sua morte, e la presentò alla Società degli Amici della Musica di Vienna, che ne rifiutò l'esecuzione giudicando il lavoro troppo lungo e difficile. Della Sinfonia non si parlò più, finché dieci anni più tardi Schumann ne rinvenne il manoscritto in casa del fratello di Franz e lo inviò a Mendelssohn, che ne curò la prima esecuzione al Gewandhaus di Lipsia il 21 marzo 1839. E' questa la più complessa delle sinfonie schubertiane e forse anche la più ambiziosa. Nella lunghezza delle proporzioni, nella vastità degli sviluppi, nelle linee costruttive, è evidente il modello beethoveniano; tuttavia la sostanza musicale appartiene sempre al mondo di Schubert, mondo più raccolto e gentile, tipicamente viennese, fatto di sogni e di romantiche tenerezze, di danze e di *Lieder*. Meno concisa e profonda dell'*Incompiuta*, che attinge pensieri e presentimenti più universali, questa sinfonia è pur sempre un panorama di eccezionale ricchezza e di vaghissime sfumature. « Chi non conosce questa sinfonia — afferma Schumann — conosce ancora poco di Schubert. Essa ci conduce in una regione dove non possiamo ricordare di essere già stati prima... Oltre ad una magistrale tecnica della composizione, qui vi è la vita in tutto il suo vibrare, il colorito sino alla sfumatura più fine... Questa divina lunghezza è come un grosso romanzo in quattro volumi di Gian Paolo, che non finisce mai per la ottima ragione di lasciar creare il seguito al lettore... ». La sinfonia si inizia con una lunga introduzione, basata sopra un tema esposto dai corni, pomposo e fantastico; la seconda misura fornisce la cellula ritmica per la prima idea del successivo *Allegro*, di ritmo vigoroso e di accentuazione marziale, esposta dagli archi. La seconda idea, esposta da oboi e fagotti, è di carattere più intimo e gentile e su questa, così aderente alla personalità schubertiana, è fondato l'intero sviluppo, di amplissime proporzioni, che conduce alla ripresa dell'esposizione conclusa dal ritorno del tema iniziale. L'*Andante con moto* è una sublime ispirazione schubertiana, tra il *Lied* e la ballata, fondato sulla contrapposizione d'una espressione ritmicamente vivace, in minore, e d'una in maggiore dal ritmo più piano e affettuoso. E' diviso in cinque sezioni: la prima è in la minore (tema esposto dall'oboe), la seconda in fa maggiore; la terza e la quinta sono riproduzioni arricchite della prima, la quarta della seconda, ma nella tonalità di la maggiore. « Vi è un passaggio nel quale si sente come un lontano richiamo di corno, che sembra venire da un mondo soprannaturale. Gli spiriti sono tesi a quel richiamo, come se un ospite divino si insinuasse nell'orchestra » (Schumann). Lo *Scherzo* è costruito secondo lo schema beethoveniano, su due temi in forma tripartita più il trio. Due atteggiamenti diversi, uno lirico e uno dinamico, si contrappongono, con l'effetto di una continua nobilissima animazione. Il *Finale* si fonda anch'esso su due temi, il primo esposto dagli archi in ritmo quasi di danza, il secondo dai legni sullo sfondo ritmico del primo. Vi brillano alcuni momenti tra i più belli della vena schubertiana, con quella facoltà melodica così pura e flessibile insieme che è il dono divino di lui. Le proporzioni del *Finale* contribuiscono alla eccezionale lunghezza della sinfonia e, negli sviluppi, sono talvolta eccessive: residuo di quelle preoccupazioni scolastiche che affiorano nelle vaste costruzioni di Schubert e che son più palesi ancora nelle *Sonate*. Ma tutto è poi sollevato dal colpo d'ala del genio e non si offusca il fascino dell'invenzione. Intorno alla *Settima* si sono appuntate le discussioni se Schubert sia o meno un sinfonista nato. Forse si potrebbe concludere che le sue costruzioni sinfoniche sono trasposizioni di una sostanza sbocciata su terreno diverso; ma, comunque, si risponda all'interrogativo, resta il fatto che egli è talmente artista e talmente musicista da infondere una vita propria — inimitabile davvero per quel raggio di divina illuminazione che la accende — ad ogni cosa che tocchi: anche alla *Sinfonia*, che si flette a contenere l'ondata inesauribile dei suoi canti.

S. M.

Venerdì 28 Marzo 1947 - XIII CONCERTO

diretta da

Massimo Freccia

ULTIMO CONCERTO
DELLA STAGIONE