

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 MARZO 1947

ORE 21 PRECISE

*Tredicesimo
ed ultimo concerto*

(IN ABBONAMENTO)

diretto da

MASSIMO FRECCIA

ORCHESTRA SINFONICA
DI TORINO DELLA
RADIO ITALIANA

INIZIATO IL CONCERTO È VIETATO L'INGRESSO NELLA SALA

PROGRAMMA

Parte prima:

1. COUPERIN-MILHAUD: *Introduzione e allegro* (prima esecuzione in Italia).
2. ROSSELLINI: *Canto di palude*.
3. HINDEMITH: *Metamorfosi sinfonica su temi di Carlo Maria von Weber* (prima esecuzione a Torino).

Parte seconda:

1. SHOSTAKOVICH: *Sinfonia n. 5*: a) Moderato, b) Allegretto, c) Largo, d) Allegro non troppo (prima esecuzione in Italia).

P A R T E P R I M A

COUPERIN-MILHAUD - Introduzione e allegro.

François Couperin « le grand » è il maggior rappresentante dell'arte clavicembalistica in Francia. Nato a Parigi nel 1668, fu organista a Saint-Gervais. Godette della fiducia dei re che gli affidò l'educazione musicale del Delfino, e fu organista di Corte a Versailles. Morì nel 1733. L'arte di Couperin ha intenzioni francamente descrittive: basterebbero a dimostrarlo i titoli delle sue composizioni. Ma indubbiamente scende nel profondo assai più di quel che fosse il costume del tempo e si affina in sottigliezze espressive, non scevre di qualche sfumatura impressionista, attraverso le quali il virtuosismo è assorbito in un più alto clima d'arte. Autore eminentemente clavicembalistico, la sua musica rimane sempre influenzata dalla consuetudine dello strumento prediletto. L'elaborazione per orchestra moderna dell'*Introduzione e allegro*, curata da Darius Milhaud, è stata definita da quest'ultimo « libera trascrizione ». Tuttavia la delicatezza dello stile di Couperin rimane intatta sotto la veste, rispettosissima e attenta, dell'orchestrazione di Milhaud, che si limita a rendere più evidenti, con i moderni mezzi, gli effetti strumentali dell'autore. Lavoro tutt'altro che facile, nel quale poteva avventurarsi soltanto un musicista dal gusto di Milhaud, conoscitore perfetto degli stili e sensibilissimo artista.

ROSSELLINI - Canto di palude.

Recentemente, in questa sede, a proposito degli « Stornelli della Roma bassa », si è fatto rilevare come l'ispirazione di Rossellini, e la sostanza stessa della sua materia musicale, abbiano profonde radici nell'amore della terra: un amore sano, popolare, anche se passato al vaglio dell'esperienza artistica e di una tavolozza orchestrale ricca di toni e di raffinatezze. La semplicità delle armonie fondamentali che si avverte anche nelle più complesse sovrastrutture strumentali, gli consente un cantare facile e largo, che dà respiro alle invenzioni musicali anche quando queste partono da un angolo visuale che non afferra vasti orizzonti. E' il caso di *Canto di palude*, breve e succosa composizione, nella quale un'atmosfera armonica sottilmente evocatrice avvolge linee morbide e languide or dell'uno or dell'altro strumento. Il pezzo è impostato su tre accordi fondamentali che vibrano come una ondulata fascia sonora negli archi e risuonano simultanei negli accenti dell'arpa. Al centro della composizione un più complesso sviluppo nel quale il cantare si fa più aperto e concorde. La breve architettura del pezzo e lo strumentale rendono l'idea di un'atmosfera stagnante, lenta e nostalgica. *Canto di palude* fu composto nel 1937 ed eseguito per la prima volta al Teatro Adriano di Roma nel gennaio dell'anno successivo, sotto la direzione di Riccardo Zandonai.

HINDEMITH - Metamorfosi sinfonica su temi di Carlo Maria von Weber.

In questo recente lavoro del grande musicista tedesco (Hanau, 1895) è evidente un'intenzione di omaggio alla tradizione romantica tedesca, che per molti aspetti trova in Weber il padre spirituale. Ma non si può dire che molto della musa weberiana rimanga nel travestimento moderno di Hindemith, e gli stessi temi, più che

il rigore della forma originale, conservano di Weber soltanto lo spirito, che diventa poi punto di partenza per le geniali esercitazioni del compositore. La veste strumentale del lavoro è sgargiante: la scrittura mobilissima, ora scarnita ora fitta e serrata. Nello scherzo si notano momenti particolarmente divertenti, tra i quali un pezzo jazzistico per tre tromboni, due trombe e tuba. Naturalmente Hindemith non abbandona il terreno contrappuntistico, sul quale prospera la sua più nutrita abilità e la piacevolezza dei temi weberiani eccita al massimo grado le sue facoltà di invenzione e di elaborazione; tuttavia sembra ch'egli abbandoni un poco della consueta austerità e, secondo l'arguta recente espressione di un critico inglese, si rechi a incontrare il pubblico a metà strada, anziché aspettarlo sull'uscio per una gelida stretta di mano.

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

SHOSTAKOVICH - Sinfonia n. 5: a) Moderato, b) Allegretto, c) Largo, d) Allegro non troppo.

Da vari anni si parla di Shostakovich come dell'alfiere della musica sovietica: in verità, un alfiere che merita ormai la promozione a capitano e un periodo di avvicendamento in posizione meno esposta al fuoco delle prime linee. Nove sinfonie — e il resto — non sono soltanto il segno di una ambizione: possono già ritenersi una posizione raggiunta sulla quale consolidarsi prima di marciare, o di guidare la marcia altrui, verso nuovi obiettivi. Questo linguaggio militaresco non sembra inadatto a proposito di Shostakovich, sia per la sua qualità di rappresentante di un progressismo musicale guidato dalla ragion di Stato, sia per il fondamento stesso della sua natura, che gli fa amare ciò che solitamente piace ai soldati: la marcia implacabile, i movimenti di massa « in ordine chiuso », il facile buonumore delle feste paesane, lo scherzo un po' grosso, i discorsi infiorati di parole sonanti, il riposo di qualche abbandono di canto non eccessivamente impegnativo nel quale abbondino i ricordi di pensieri e sentimenti tradizionali. Il tutto, poi, dominato dai canoni dell'arte appresi alla tradizione dei grandi stati maggiori musicali e dal valore di certi immortali principi alimentati dallo Stato. Si sa che il compositore ebbe una strana sorte: fu esaltato dapprima come tipico prodotto della rivoluzione e la sua « Lady Macbeth di Minsk » costituì uno dei grandi avvenimenti musicali della nuova Russia; poi, un bel giorno, la critica ufficiale sovietica si accorse che in lui covavano pericolosi germi disgregatori — il grottesco a mascherare certo intimo scetticismo, la tendenza a farsi protagonista del proprio canto, un pericoloso individualismo romantico, insomma — e lo pose al bando. E Shostakovich recitò l'atto di contrizione: la *Quinta Sinfonia*. Lo seppe recitar bene: ma che la contrizione fosse tanto profonda non diremmo. C'è la vernice, e alla vernice si fermò questa volta la critica ufficiale, salutando la rinascita del compositore in un nuovo stile classico, che corrisponderebbe alla vittoria sulla deprecata tendenza ad isolarsi nella vita fittizia del proprio io, lontana dall'esistenza della comunità. E, a conforto di tanta rivalutazione, si tirano in campo, come elementi formativi di questa espressione d'arte, lo « spirito democratico » di Beethoven, l'orientamento psicologico di Ciaikowsky e il « carattere appassionatamente ac-

cusatore dell'arte di Mahler ». Tutto vero? Forse no. Che cosa ci sia di sovietico in questa sinfonia sarebbe difficile dire: nè è il caso di impelagarsi nella intricatissima questione se sia lecito allo Stato pesare con la propria etica sulle creazioni dell'arte. Che cosa ci sia invece di musicale si può dire con sicurezza, e la conclusione è affermativa. Shostakovich ha l'istinto del musicista, che può talvolta non trovare la via giusta, ma rimane sempre vigile e fecondo; un mondo non nutrito di convinzioni profonde, con orizzonti in parte diversi da quelli che si vorrebbe fossero, in parte limitati da un angolo visuale incompleto, ma aperti più spesso ad una indubitabile sincerità espressiva. Per questo non sembra credibile che la critica ufficiale o la ragion di Stato li possano guidare a loro talento: vien fatto piuttosto di pensare che Shostakovich sia stato così abile da indurre l'una e l'altra a ravvisare nella sua opera valori polemici i quali non sono se non la più fragile scorza della sua vera natura, che non si tradisce. Quanto alle derivazioni, esse sono tutte palesi. Ciaikowsky in prima linea, e Mahler, Strauss, Berlioz: di quest'ultimo l'orchestra sommamente risente. Ma non mancano altri fili che lo collegano di qua a Schumann e al romanticismo tedesco, di là persino al melodramma e a certa corallità verdiana. Orchestra pienissima, irta di raddoppi; gusto della dissonanza stridente, alternata a tranquilli riposi tonali (dissonanza che poi molto spesso si riduce all'urto di appoggiature simultanee con diverso momento di risoluzione, le quali scoprono un'armonia sostanzialmente semplice); amore degli ottoni impegnati in proclamazioni concordi di sapore demagogico. Questi i caratteri esteriori più appariscenti in Shostakovich e in questa *Quinta Sinfonia*. Ma anche, più profondo, un senso di umanità che la pervade e le conferisce una sua forza persuasiva: e una indubbia padronanza della forma, che dà corpo alla vasta architettura.

Il primo tempo ha inizio con un movimento *moderato*, nel quale sono esposte le due idee principali: la prima, articolata in tre membri diversi dei quali l'iniziale ha un carattere pesante e solenne che diverrà poi gagliardo e marziale; la seconda, espressiva e cantabile, proposta dai violini primi e ripresa dalle viole, e completata dal flauto in una seconda frase flessuosa e vibrante. Gradualmente il ritmo si fa più serrato fino all'*allegro non troppo*, nel corso del quale il materiale tematico è riccamente elaborato e si presta a molti atteggiamenti ritmici ed espressivi. Un lungo episodio poco sostenuto nel quale gli ottoni proclamano un canto spiegato sopra il disegno ritmico di legni e archi, un successivo sviluppo dell'inciso iniziale della prima idea che assurge al valore di ossessione ritmica e infine uno sviluppo della coda della prima idea in movimento *largo*, portano alla riesposizione, che si conclude rapidamente in un progressivo degradare della sonorità. E' una complessa ed espressiva costruzione, nella quale, più che di temi, si può parlare di blocchi tematici sviluppati secondo la reciproca trasposizione dei piani, più che per sfruttamento dei particolari. Il secondo movimento è condotto a modo di scherzo, con popolare baldanza: gran ruolo vi giocano gli ottoni nella seconda idea, mentre il trio non è privo di grazioso umorismo, con un piacevolissimo tema esposto dai flauti. Il terzo tempo, *largo*, è una lunga e bella elaborazione cantabile, dalla quale emergono ogni tanto voci soliste di strumenti: una certa frammentarietà di pensiero è compensata dal vibrato calore di molti accenti. Il *finale*, (*allegro non troppo*) inizia marziale e vigoroso con il tema subito affidato a trombe e tromboni. Un bel cantabile nella parte centrale, affidato al corno, poi ai clarini, ai flauti e agli archi, spezza la retorica un poco appariscente di questa marcia che gli ottoni, protagonisti, concludono trionfalmente in una rischiarata atmosfera armonica.

S. M.