

I CONCERTI
SINFONICI
ALL'ADRIANO

Nuove opere

vocali e orchestrali

dirette da Bernardino Molinari

Quante mai osservazioni si potrebbero fare, a proposito della musica moderna! Non dico giudizi, i quali, si sa, soltanto contano e importano in quanto riguardano la essenzialità, il valore sostanziale delle opere, indipendentemente o al di là da ogni limitazione temporale; e se già è difficile giudicare le opere del passato, è difficilissimo ed estremamente rischioso giudicare le contemporanee; ma dico osservazioni, e quindi rilievi e constatazioni, che quali si possono fare oggi a proposito della musica contemporanea non si sarebbero potuti fare, a parer mio, nel '600 o nel '700 o nell'800 (e neanche prima): quando la questione del linguaggio non aveva, in musica, quell'importanza — sia pure in gran parte apparente e illusoria — che, se non sbaglio, ha assunto in questi ultimi cinquanta anni.

Tante osservazioni si potrebbero fare, che sarebbe sciocco pretendere di costringerle in un articolo di giornale. Ma presentandosi l'occasione può essere non inutile esporne qualcuna; questa, per esempio: che non mai come oggi i musicisti pare abbiano avuto timore o terrore del luogo comune e della strada maestra. Vi sono musicisti, non pochi, i quali, camminando nel bel mezzo della strada maestra, avrebbero potuto o potrebbero pervenire a mete non dirò gloriose ma non inonorevoli; e no, per volersi distinguere dagli altri hanno preferito e preferiscono buttarsi ai lati, camminare nei fossi dove scola l'acqua e dove crescono le ortiche. Ma i veri artisti, dice taluno, non possono camminare su la strada di tutti, e per giungere alla loro propria meta devono cercarsi o aprirsi strade nuove. E in questo c'è, sì, un tanto di vero: che di artisti che hanno aperto all'arte nuove strade, e Dio solo sa a prezzo di quali fatiche e patimenti, ce n'è infatti stato, e ce ne saranno ancora. Ma Palestrina e Bach, e i due Scarlatti e Haydn e Mozart, e Beethoven e Rossini e Bellini e Verdi, che altro fecero se non camminare su la strada maestra? Ma tanto essi avanzarono, tanto salirono, che mille altri, impotenti a seguirli, li persero di vista: e quando poi li scorsero, da lontano, su un'alta vetta, si domandarono: «Come avranno fatto a giungere sino lassù?». Ma non era questione di scorciatoie, era questione di forza.

Ma lasciamo stare la strada maestra e i suoi fossi, e i sentieri per esploratori avventurosi. Quando, trattandosi di arte, si parla di luoghi comuni, si intende riferirsi al linguaggio, ai modi di dire, alle parole. E parliamo dunque di linguaggio musicale.

Quanti siamo a occuparci in qualsiasi modo di musica, tutti sappiamo bene che il linguaggio musicale ha acquistato negli ultimi cinquant'anni una ricchezza di vocabolario, e dunque di possibilità di espressione, quale non aveva acquistato durante i due interi secoli precedenti. C'era un linguaggio melodico, armonistico, contrappuntistico, limitato dal senso esclusivo e imperioso della tonalità e dalla implicita distinzione rigorosa fra consonanza e dissonanza; ed ecco, in pochi anni, s'è formato un linguaggio che — chi esamini e analzi certe opere — sembra essersi liberato da qualsiasi vincolo, aver superato qualsiasi limite, essersi reso indipendente da qualsiasi legge. Onde una specie di libero arbitrio nell'inventare e usare parole e modi di espressione; onde, di conseguenza, il concetto, o la oscura sensazione, che sia già fare arte il cercare e trovare una qualsiasi parola inaudita, il non cadere, insomma, nel cosiddetto luogo comune.

Ma come la Poesia si vendica di coloro che pongono una parola accanto all'altra non curando o violando, in nome di una pretesa libertà — dicono — poetica, le leggi della logica e quelle del numero e del ritmo; e come la Pittura e la Scultura e l'Architettura si vendicano di coloro che disegnano e pitturano, formano, costruiscono, violando il senso e le leggi della prospettiva e delle proporzioni, e del volume e della gravità o altre che siano; così la Musica si vendica di coloro che in nome di una ipotetica illimitata libertà dell'espressione, violano le leggi, sia pure non rigorose, della associazione dei suoni e contravvengono a quell'armonicità che di ogni espressione dell'arte — anche se si tratti di una espressione di orrore, di terrore, di strazio — è prima fondamentale ragione di essere e giustificazione.

E' un fatto che, per esempio, la nostra sensibilità armonistica si è durante questi ultimi cinquant'anni talmente acuitizzata e arricchita che noi possiamo percepire accordi, e relazioni di accordi e modulazioni, quali non dico l'uomo

comune ma neppure il musicista di cinquant'anni fa avrebbe potuto percepire. Ma rimane pur sempre valida — anche se non formulata, che lo sappia, in nessun trattato — una legge fondamentale dell'armonistica, che molti musicisti non tengono presente, non considerano, non rispettano, e fanno male; e cioè che la forza espressiva di un accordo dipende dalle sue relazioni con quello che lo precede e quello che lo segue, ed è in proporzione del suo differire da questo e da quello; e che dunque l'uso sempre più largo (favorito dal timore del luogo comune, della parola nota) di accordi composti di tanti fattori per cui essi accordi vengono a contenere in una loro parte la negazione di quell'altra parte che afferma, e annullano o diminuiscono la forza di qualsiasi altro accordo immediatamente seguente, non è un arricchimento, ma è un impoverimento del linguaggio armonistico; è, insomma, come conferire a un corpo vivo un eccitamento una vibrazione febrile di tutte le membra, ma paralizzargli le gambe si da impedirgli il moto naturale.

Sarà ora necessario aggiungere che l'usare inusitati modi di dire, parole inaudite — che in musica possono essere, oggi, gli accordi di sei o sette o più fattori, le sovrapposizioni armoniche e tonali e modali, i contrappunti poltonali, e via dicendo — non è ancora dire parole nuove? E che può dare l'impressione del luogo comune, del già detto, tanto un periodo, una battuta, una cadenza, una scolastica di Wolf-Ferrari come la sovrapposizione di tre o quattro accordi perfetti di stanti un tono o un semitono uno dall'altro? In musica — come, credo, nelle altre arti — non vi sono parole esaurite, morte: ogni parola, anche se già usata mille e mille volte da tutti i musicisti del mondo, può tornare a essere nuova, vergine, nascere allora che il musicista la usa, purché in quel momento sia necessaria, quella che deve essere detta, la sola che può essere detta.

Queste osservazioni e considerazioni si potrebbero riferire, più o meno estese e appropriate, alla maggior parte della musica recentissima: a quella di Stravinsky e a quella di Hindemith, a quella di Honegger (non dell'Honegger dell'*Algon*, che sembra abbia voluto rinnegare se stesso) e a quella di Casella e di parecchi altri. (In

quanto alla musica di Maupiero, essa è andata sempre più acquistando, in questi ultimi tempi, una sua nuda essenzialità che la distingue dalle altre e sulla quale varrebbe la pena di fare un più lungo discorso). Ed oggi possono essere giustificate dalle opere eseguite nel concerto diretto ieri da Bernardino Molinari: non tanto dal *Te Deum* di Zoltán Kodály — che non solo è opera molto inferiore al *Salmo Ungarico* del medesimo autore, e, salvo qualche episodio, come, per esempio, quello finale in la maggiore, è opera di mediocre valore, sì che anche le sue audacie di linguaggio, che poi son poche, sembrano luoghi comuni come i suoi lunghi pezzi di costruzione scolastica — quanto dalla *Annunciazione* di Dante Alderighi, opera, a parer mio, di scarso valore sostanziale, ma nella quale poi la limitata perizia dell'autore scopre e mette in rilievo la vanità delle intenzioni di novità linguistica.

Ed anche nei riguardi del *Salmo* di Goffredo Petrassi — potrebbero essere giustificate, dove più dove meno, le osservazioni precedenti: ma senza però togliergli di dover essere considerato come opera di alto significato e di singolare valore.

Giovane come è, di appena trentaquattr'anni, Goffredo Petrassi è un musicista che possiede come pochi maestri pro-vetti il dominio del suo linguaggio. Sa costruire solidamente e largamente, ha una rara maestria contrappuntistica, ben dimostrata dagli episodi fuggiti del suo *Salmo*, ed ha una sicura conoscenza della potenza espressiva e dinamica dell'orchestra. Ma, ciò che conta ancora di più, ha una sua musicalità plastica, incisiva, e spesso potentemente drammatica, che basterebbe, non ci fossero anche quelle alte doti e capacità, a porlo in primissima linea fra tutti i musicisti della sua generazione, italiani e stranieri. Ci sono, nel suo *Salmo*, più o meno frequenti, più o meno sensibili, influenze di altre musiche? Ci sono. Ed egli provvederà a liberarsene. Ma ci sono anche i segni di un ingegno di prim'ordine: questo importa, il resto importa poco, o molto meno.

Bernardino Molinari ha dato ieri una delle più solenni e meravigliose dimostrazioni non solo della sua capacità di interprete e di direttore, ma del profondo suo fervore di artista, e di quella appassionata devozione alla missione che egli si è imposto, di rivelatore della nuova musica italiana.

che lo rende fra tutti i nostri direttori d'orchestra semplice e meritevole della più alta lode.

Mirabilmente secondato dalla magnifica sua orchestra e dal coro — che istruito da Bonaventura Somma è stato anch'esso magnifico di potenza sonora e di efficacia espressiva, e perfetto di intonazione — e da valenti cantori solisti — Licia Albanese e Maria Benedetti, Giovanni Malpiero e Luigi Bernardi — Molinari ha diretto il *Te Deum* di Kodaly così da farne risaltare sino al possibile la sapiente costruzione e la varietà degli episodi; e ha diretto la *Annunciazione* di Alderighi con profondo trepido sentimento di religiosità semplice e casta.

Ma particolarmente ammirevole, data la complessità e le veramente eccezionali difficoltà della partitura, è stata la esecuzione del *Salmo* di Petrassi: un'esecuzione, credo, insuperabile, e che certo lo stesso Petrassi ricorderà sempre con animo grato.

L'esito di tutto il concerto è stato ottimo. L'esecuzione dei vari pezzi (compresi la Sinfonia della *Nina* di Paisiello posta all'inizio della prima parte del programma e il Preludio del *Parsifal* posto all'inizio della seconda) è stata giustamente ammirata e applaudita, intendendosi gli applausi rivolti sì agli esecutori solisti come all'orchestra e al coro e al Maestro Somma suo valentissimo istruttore. E acclamazioni speciali, e meritatissime sono state tributate a Bernardino Molinari. Applausi cordiali ha avuto l'*Annunciazione* dell'Alderighi, il quale per due volte ha dovuto presentarsi a ringraziarne il pubblico. Un successo unanime, incontrastato, caldissimo, ha ottenuto il *Salmo* di Petrassi, il quale chiamato insistentemente al podio si è dovuto presentare cinque o sei volte.

ILDEBRANDO PIZZETTI