



F. CASORATI

XXI Festival Internazionale di Musica Contemporanea
Venezia

Concerto
di
musiche italiane contemporanee

organizzato dalla Radiotelevisione Italiana

in occasione del

X anniversario del Premio Italia

27 settembre 1958

ore 21,15

Orchestra sinfonica e coro della
Radiotelevisione Italiana

Maestro del coro
Ruggero Maghini

Direttore
Mario Rossi

EDIZIONI RADIO ITALIANA

Gian Francesco Malipiero **Quinto Concerto per pianoforte e orchestra**

Allegro · Non troppo lento · Allegro

Pianista *Gino Gorini*

Luigi Dallapiccola

**Concerto per la notte di Natale dell'anno
1956** per 17 strumenti e voce di soprano

Prologo · Primo Inno · Intermezzo · Secondo
Inno · Epilogo

Soprano *Magda Laszlo*

Goffredo Petrassi

Quartetto per archi

Quartetto Parrenin (Jacques Parrenin - Michel
Challot - Paul Carpentier - Jean Penasson)

Giorgio Federico Ghedini **Sonata da concerto per flauto e orchestra**

Lentamente · Marcato · Adagio · Vivace e
leggero

Flautista *Severino Gazzelloni*

Ildebrando Pizzetti

Vanitas vanitatum, cantata per soprano, basso,
coro maschile e orchestra

Soprano *Gianna Maritati*

Basso *Raffaele Ariè*

A PROPOSITO DI UN CONCERTO DI MUSICA ITALIANA CONTEMPORANEA

di

Alberto Mantelli

Si compiono dieci anni di vita del *Premio Italia* — concorso internazionale per opere radiofoniche e televisive — e la Radiotelevisione Italiana offre ai rappresentanti degli Organismi radiofonici che aderiscono al Premio e che sono riuniti in questi giorni a Venezia nel mese di settembre, un concerto di musiche nuove di cinque compositori italiani. Sono cinque opere delle quali la RAI si è riservata la prima esecuzione e che avranno il loro battesimo nella gloriosa sala del Teatro La Fenice.

Quest'omaggio musicale, offerto dalla RAI agli amici che rappresenteranno a Venezia venti Organismi radiofonici di ogni parte del mondo, si riallaccia a quello che fu organizzato nel 1948 a Capri allorchè il *Premio Italia* fu istituito.

Anche allora delle primizie formarono i programmi di due concerti per orchestra da camera: un gruppo di opere inedite italiane del Seicento; quattro opere di compositori contemporanei. Gli antichi maestri italiani di cui per la prima volta si riascoltarono a Capri alcune composizioni erano Biagio Marini, Giuseppe Jacchini, Francesco Manfredini, Alessandro Stradella, Francesco Gasparini, Francesco Antonio Bonporti. I maestri contemporanei che fra il giugno e l'agosto di quell'anno impostarono e condussero a termine una composizione destinata al concerto di musica moderna furono: Gian Francesco Malipiero (*Mondi celesti* per voce e 10 strumenti), Darius Milhaud (*Apothéose*

de Molière), Goffredo Petrassi (*Sonata da camera*), Roman Vlad (*Divertimento*); queste tre ultime composizioni per clavicembalo e 10 strumenti; gli strumenti, oltre il clavicembalo, erano un flauto, un oboe, un clarinetto, un fagotto, due violini, due viole, un violoncello, un contrabbasso. Evidenti ragioni logistiche indussero a chiedere ai compositori che aderirono all'invito della RAI di attenersi ad un organico strumentale obbligato. La precipitosa e condizionata occasione di Capri — meno di un'estate di tempo e un gruppo di strumenti prestabiliti — fu allora pronuba di opere non occasionali: e gli ospiti di quel settembre ebbero la primizia di quattro composizioni che conservano tuttora un posto rilevante nell'opera dei musicisti che le crearono.

Questa volta, a dieci anni da Capri, il concerto di musiche contemporanee assume un significato particolare per l'Italia, paese che ospita annualmente le riunioni del *Premio Italia*. Con esso la RAI propone all'attenzione dei suoi amici convenuti a Venezia da ogni parte del mondo cinque opere di cinque compositori italiani che si può dire rappresentino, nei suoi aspetti fondamentali e nelle sue tendenze più illustri, la musica italiana di oggi: Luigi Dallapiccola, Giorgio Federico Ghedini, Gian Francesco Malipiero, Goffredo Petrassi, Ildebrando Pizzetti.

Il proposito di presentare i maestri della musica italiana al loro attuale traguardo creativo, di offrire l'ascolto di partiture ancora fresche di inchiostro, fa comprendere come non siano presenti in questo concerto due musicisti che, con accenti diversi, hanno lasciato un'orma incancellabile nella musica italiana del nostro secolo: Casella e Respighi, che non sono in questo concerto con una loro opera solo per essere l'uno e l'altro prematuramente usciti dal tempo.

Il concerto si propone di offrire una testimonianza strettamente attuale di cinque maestri della musica italiana contemporanea. Tuttavia non è chi non sia indotto ad andare, con la mente e col ricordo, a ritroso negli anni, dalla Cantata *Vanitas vanitatum* di Pizzetti alla *Fedra* e alla *Débora e Jaele*; dal *Concerto* per pianoforte e orchestra di Malipiero alle *Impressioni dal vero*, a *Pantéa*, al *Torneo Notturmo*; dalla *Sonata da concerto* per flauto e orchestra di Ghedini alla *Partita*, alle *Architetture*, al *Concerto dell'Albatro*; dal *Concerto per la notte di Natale dell'anno 1956* di Dallapiccola ai *Cori di Michelangelo*

Buonarroti, al *Divertimento* per soprano e cinque strumenti, al *Volo di notte*; dal *Quartetto per archi* di Petrassi alla *Partita*, al *Salmo IX*, al *Coro di morti*. Voglio dire che, nelle opere dei cinque musicisti riunite in questo concerto, noi sentiamo confluire e quasi riassumersi, nelle sue strade maestre, l'avventura stilistica della musica italiana del nostro secolo. In questo senso, per quanto materialmente assenti, vien fatto di avvertire la presenza ideale dei due artisti poc'anzi nominati in questa rassegna che propone un panorama della musica italiana contemporanea attraverso un gruppo di opere che ne sono la testimonianza odierna, il documento creativo più recente.

In che cosa è consistita quest'avventura stilistica? È vero che la creazione artistica è fatto strettamente individuale, un fatto che si concreta al centro della più piena libertà di scelta; non è men vero tuttavia che questa finale libertà si muove su di una trama di determinazioni culturali e linguistiche che costituisce il terreno sul quale l'atto creativo trova la misura della sua autenticità, della sua concretezza storica e in definitiva della sua validità estetica.

In seno alla grande crisi del linguaggio musicale che negli ultimi anni dell'Ottocento si apre in Europa (ma non è solo del linguaggio musicale e non è solo della cultura artistica, ma di tutta la cultura, nel senso più estensivo di questa parola, e in tutte le sue manifestazioni) e che, secondo le più attendibili apparenze, sembra tuttora in atto, in seno a questa crisi di fondo, la musica italiana vive, sulle soglie del nostro secolo, la sua crisi di assestamento dalle dimensioni locali in cui si era venuta sviluppando lungo l'Ottocento alle dimensioni europee che si ponevano come una realtà non più prescindibile. La storia gloriosa del melodramma mentre si chiudeva col trionfale attivo di una personalità di artista quale era Verdi, si chiudeva anche con un disavanzo culturale difficilissimo da colmare. La musica italiana della nuova Italia, paese uscito dai propri drammatici problemi risorgimentali e affacciatesi sull'Europa, scontava l'orgoglioso isolamento di troppi decenni lungo i quali una sterile polemica provinciale e nazionalista aveva bandito, come inutile e dannoso, ogni contatto con la cultura musicale europea.

Il primo grande aggiornatore della cultura musicale italiana — entro i limiti di un palcoscenico di piccola cronaca borghese — era stato Puccini; non tale tuttavia, per il momento della sua apparizione, da predisporre alla veniente generazione di musicisti italiani un clima linguistico e culturale neppure da lungi paragonabile a quello che s'erano trovato compositori quali Skrjabin (1872), Schönberg (1874), Ravel (1875), Strawinsky (1882). In diverso modo e per diverse vie questi ultimi si erano innestati naturalmente nel vivo della cultura musicale europea; cioè nel vivo di una cultura per la quale — ad esempio — il fenomeno Wagner (che in definitiva è il fatto culminante del linguaggio musicale romantico e pertanto, con segno positivo o con segno negativo, il punto di partenza delle traiettorie musicali del nostro tempo) per la quale il fenomeno Wagner, dicevo, era un'esperienza vissuta e non — come in Italia — un'esperienza respinta nell'orgogliosa illusione di poterne prescindere, di potersene tagliar fuori.

Poc'anzi ho nominato Puccini come il musicista italiano della fine Ottocento che più concretamente abbia guardato al di là dei confini della cultura musicale italiana; ed ho omesso il gruppo dei « colti », cioè Martucci, Sgambati, Sinigaglia, Bossi, proprio perchè la loro posizione fu un fatto essenzialmente intellettuale, distaccato dalla realtà presente e vivente della musica. Come ha osservato Massimo Mila « essi fecero una questione di generi — dare all'Italia la musica sinfonica e da camera — anzichè di modernità viva del linguaggio, opera o sinfonia che fosse » ⁽¹⁾. Intellettualismo dal quale fu invece del tutto estranea l'istintiva intelligenza di Puccini.

Nè l'intellettualismo dei « colti » nè il fresco istinto di Puccini potevano dunque stabilire in Italia le premesse concrete per l'abbattimento di quel muro che divideva, alle soglie del Novecento, la cultura musicale italiana da quella europea. E la generazione dei musicisti italiani dell'Ottanta (di quelli che davvero furono tali da essere designati, ovunque giunsero poi le loro opere, come i più autentici rappresentanti della nuova musica italiana) si trovò di fronte alla singolare e difficile situazione, superato il tirocinio della scuola, di affrontare la vita come degli isolati. Mi riferisco ai maestri

(1) MASSIMO MILA: *Breve storia della musica*, Milano, 1952, pag. 318.

italiani che si affacciavano alla carriera della musica nei primissimi anni del Novecento: Respighi (1879), Pizzetti (1880), Malipiero (1882), Casella (1883).

« La gravità del problema più essenziale che la nostra generazione aveva da affrontare — scrisse Alfredo Casella — era quello di uscire a tutti i costi dall'atmosfera nella quale eravamo nati e cresciuti, che era quella del melodramma »⁽¹⁾. E i primi dieci anni del secolo — e anche più in qualche caso — furono per i musicisti dell'Ottanta oltrechè gli anni della naturale maturazione interiore, anche gli anni della conquista di una dimensione stilistica che ovunque si poteva legittimamente tentar di reperire eccetto che nella consunta tradizione melodrammatica. [La quale oltretutto aveva esasperato e condotto al termine ultimo della sua parabola una sola faccia della vocazione musicale italiana del Seicento e del Settecento: quella teatrale, avendo respinto come estranea e non congeniale l'altra faccia, quella dei Corelli, dei Vivaldi, degli Scarlatti e dei sonatisti settecenteschi. Parole tanto crude quanto giuste scriveva su questo problema Guido Pannain più di venticinque anni fa: « ... al principio del secolo i musicisti italiani raccoglievano un retaggio di miseria. S'imponeva il duro compito di dover ricostruire un patrimonio dissipato. L'ignoranza plebea e piccolo-borghese aveva tagliato l'Italia fuori della tradizione nazionale. Non solo, ma l'ideale popolare dell'opera si era esaurito con lo stesso secolo dell'opera »⁽²⁾.

Oggi — che tanto lontano è ormai quel primo decennio del Novecento — si può ben dire che i musicisti italiani della generazione dell'Ottanta assolsero il compito di ricostruire quel dissipato patrimonio. E non lo ricostruirono rinnovando e seguendo l'impresa tanto nobile quanto sterile del gruppo Martucci, Sgambati, Sinigaglia, Bossi, ma intendendo quel che avveniva in seno alla musica europea. Non nel senso di cercare ed imporsi questa o quella fittizia paternità (che era impresa antistorica e destinata a sicuro fallimento) fosse essa Wagner o Brahms, Debussy o Strauss; ma nel senso di prender coscienza della crisi di linguaggio e dunque di espressione e

(1) ALFREDO CASELLA: *I segreti della giara*, Firenze, 1941, pag. 298.

(2) GUIDO PANNAIN: *Problemi della musica italiana contemporanea*, in « La Rassegna Musicale », 1930, pag. 198.

dunque di spiriti che, messa in movimento dal *Tristano*, veniva determinando i diversi ed opposti aspetti della civiltà musicale successiva all'età romantica.

Fu così, e per merito appunto della generazione dell'Ottanta, che la musica italiana nel Novecento uscì dalla condizione di fenomeno locale — per quanto sfolgorante e glorioso con l'isolata grandezza di Verdi — a quella di componente della nuova cultura musicale europea. Le generazioni che seguirono — quella cui appartiene Ghedini (1892), quella cui appartengono Dallapiccola e Petrassi (1904) e le successive — trovarono, sul piano culturale e linguistico, un'azione di sfondamento e di apertura compiuta; in altre e più esplicite parole poterono mettersi all'opera avendo alle loro spalle dei maestri, cioè degli spiriti aperti ed illuminati, degli artisti usciti dalla porta giusta da un non più sostenibile isolamento entro i confini di una tradizione storicamente esaurita.



Gian Francesco Malipiero

QUINTO CONCERTO PER PIANOFORTE E ORCHESTRA

Il primo *Concerto* per pianoforte e orchestra di Gian Francesco Malipiero è del 1934 e fu eseguito per la prima volta da Gino Gorini, il secondo è del 1937, e ancora Gorini ne fu il primo interprete, il terzo (1948) e il quarto (1950) furono presentati per la prima volta in Italia sempre dal pianista veneziano. La dedica a lui di questo *Quinto Concerto* appare quindi non solo naturale, ma piena di significato. Gorini infatti non solo si dimostra un interprete devoto e fedele della musica di Malipiero, ma incarna agli occhi del maestro l'ideale stesso dell'esecutore, quell'esecutore che richiedono appunto i suoi concerti, nei quali, come il compositore stesso scrive a commento del *Quarto Concerto*, « il discorso musicale si guarda in ogni momento da quella inutile ricerca che si chiama virtuosismo », e in cui « il pianoforte offre tali risorse coloristiche da concedere la rinuncia al gioco delle mani in favore di quello dello spirito ».

Tale è anche il *Quinto Concerto*, dove « il gioco delle mani », del resto tutt'altro che trascurabile, viene messo al servizio di una fantasia musicale che attinge momenti di alta commozione, come nel bellissimo tempo di mezzo, o di dinamico fervore, come nell'*Allegro* finale. Dal 1926, infatti, Malipiero ha rinunciato a scrivere musica per pianoforte che non avesse squisito carattere concertante, diremo anzi « dialogante », accogliendo un aggettivo suggerito dal titolo di alcuni suoi ultimi lavori. *L'Hortus conclusus*,

che è del 1946, vuole essere una semplice raccolta di « appunti presi alla giornata », per cui un diverso ritorno allo strumento avviene soltanto nel 1956, proprio come un *Dialogo* per due pianoforti.

Intanto è stato notato come il linguaggio di Malipiero tenda spesso, oggi, ad esasperare i rapporti armonici, in direzione atonale, e ci si meraviglia come da una materia resa di per sé più aspra tragga al contrario risalto una capacità di canto che trova pochissimi riscontri nella musica contemporanea. La ricchezza melodica del tempo centrale di questo *Quinto Concerto*, ad esempio, l'ampio snodarsi delle sue linee, fanno di esso un brano da antologia, eppure esso procede fra continui urti di dissonanze, e in un punto si vede perfino attuato e protratto per alcune misure, quello che in termini di dodecafonia viene chiamato un totale cromatico. La medesima attitudine si nota nei tempi allegri laterali. Nel primo giocano almeno tre idee fondamentali: la prima, assegnata esclusivamente al pianoforte, si enuncia subito all'inizio con tre accordi vigorosi, la seconda segue immediatamente, sempre esposta dal pianoforte, la terza viene intonata « a perdifiato » dai corni. Nell'ultimo tempo in cui si dispiega un'inventiva brillantissima, le idee tematiche incalzano più numerose, ma due spiccano in modo particolare, quella iniziale del pianoforte che, come nel primo tempo, funge quasi da sigla dello strumento, e quella subito attaccata dalla tromba con sordina. Dopo un esteso passaggio solistico il pianoforte cede a un fugato degli archi, quindi, sempre più incalzando, il movimento conclude.



Luigi Dallapiccola

CONCERTO PER LA NOTTE DI NATALE DELL'ANNO 1956

per 17 strumenti e voce di soprano

Luigi Dallapiccola si trovava negli Stati Uniti da due mesi quando la « Rameau Chamber Music Society » di Tokyo (che aveva presentato i suoi *Sex Carmina Alcaei* per la prima volta in Giappone) si rivolse a lui chiedendogli una prima assoluta. L'idea di questo *Concerto* che stava maturando da tempo, venne realizzata tra il gennaio e il principio di giugno del 1957, a Flushing, New York, e l'opera fu eseguita per la prima volta a Tokyo l'11 ottobre 1957.

Come già altre volte, il Dallapiccola, dopo l'invio di un manoscritto, ci rilavorò. Così aveva fatto col *Quaderno musicale di Annalibera* per pianoforte (scritto per il Festival Internazionale di Pittsburgh, 1952), la cui versione nota al pubblico attraverso l'edizione a stampa è notevolmente diversa da quella originaria; così fece col *Concerto per la notte di Natale dell'anno 1956*, in cui le modificazioni sono anche più profonde e significative. In che cosa tali modificazioni consistano è materia che non può interessare il pubblico, come non lo può interessare una descrizione del come qui l'autore abbia usato i procedimenti dodecafonici.

La prima esecuzione di questa versione definitiva del *Concerto* è affidata alla RAI in occasione del X Anniversario della fondazione del *Premio Italia*.

La partitura è scritta per 17 strumenti solisti: nel secondo e nel penul-

timo brano interviene la voce di soprano a intonare due frammenti di Jacopone da Todi.

*Audito è un canto: – « Gloria en alto
a l'altissimo Dio;
e pace in terra, – ch'è strutta la guerra
ed omne rio;
onde laudate – e benedicete
Cristo adorato! » –*

(Lauda LXIV; 15-20)

*Amor, amore grida tutto 'l mondo,
amor, amore, omne cosa clama;
amor, amore, tanto se' profondo,
chi più t'abbraccia sempre più t'abrama.
Amor, amor, tu se' cerchio rotondo:
con tutto 'l cor chi c'entra sempre t'ama,
ché tu se' stame e trama – chi t'ama per vestire;
cusì dolce sentire, – che sempre grida amore.*

*Amor, amor, Jesù desideroso,
amor, voglio morire te abbracciando;
amor, amor, Jesù, dolce mio sposo,
amor, amor, la morte t'ademando;
amor, amor, Jesù sì delettoso,
tu me t'arendi en te trasformando;
pensa ch'io vo spasmando, – Amor, non so o' me sia:
Jesù, speranza mia, – abissame en amore.*

(Lauda XC; 259-266 e 283-290)

Mettendo in musica due frammenti di Jacopone, Dallapiccola torna così ad una forma poetica a lui cara. Essa gli aveva già ispirato, nel 1929, una composizione per soprano, baritono, coro e orchestra (*Due laudi di*

Fra' Jacopone da Todi) e, nel 1936, un'altra composizione per soprano e 13 strumenti (*Tre laudi*, dal «Laudario dei Battuti»). La lauda, infatti, fissa nel suo atteggiamento di contemplazione e di esaltazione religiosa, risponde perfettamente alla disposizione spirituale di Dallapiccola e al suo ideale musicale.

Anche nel *Concerto per la notte di Natale dell'anno 1956* si esprimono i due momenti caratteristici dell'arte di Dallapiccola: prima di tutto l'incanto del suo mondo sonoro librato in una lirica e stupefatta distillazione di timbri e di rapporti armonici, in secondo luogo la violenza espressionistica di certi sfoghi drammatici che qui si sposano intimamente all'acceso linguaggio di Jacopone.



Goffredo Petrassi