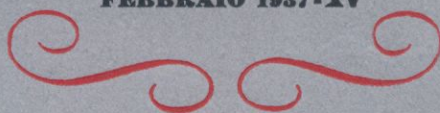


LA RASSEGNA MUSICALE

NUMERO DUE, ANNO DECIMO

FEBBRAIO 1937-XV



L'ULTIMO HINDEMITH

Un linguaggio musicale (quando non sia l'esperienza o il gioco di un giorno) ha le sue radici nello spirito di chi lo crea, nella vita dell'artista la quale in esso via via si proietta e si fissa. Ne segue che questo linguaggio non è qualcosa di arbitrario che può essere in cento modi diversi, ma è un mondo tanto più vario, fatto di mutevoli prospettive, quanto più ricca è la vita spirituale che lo produce; logicamente coordinato, con una logica che nasce dalle sue stesse leggi. I fili che tengono questo mondo unito e in certo senso lo preordinano, seguono oscure vie spesso impensate. Tutti abbiamo qualche volta provato, di fronte all'opera nuova di un musicista, un senso di disorientamento: lì per lì non si afferrava come quest'opera si innestasse nel complesso della sua esperienza musicale; eravamo di fronte a un punto di articolazione della logica che or ora dicevamo. Articolazione, non frattura e ripresa; e man mano che si entrava in quella musica sempre più si ritrovavano nel profondo gli elementi, le movenze, i modi di espressione già noti.

Ascoltatori poco avvertiti, di fronte a qualcuna delle opere più recenti di Paul Hindemith, hanno creduto di scorgere gli estremi di un rinnovamento, anzi di un mutamento di stile. Pare che siano abbandonate e quasi sconfessate certe predilezioni alla violenza musicale, al gesto polemico quasi pazzesco alcuni anni fa cari a questo musicista. Si va con la mente a qualcuna delle più note opere di Hindemith: *Suite « 1922 »* per pianoforte, *Klaviermusik op. 37*, *Kammermusik con Finale 1921, op. 24*, alcuni dei *Concerti* e dei *Quartetti*, l'opera *Sancta Susanna*, la cantata *Le Serenate*. Per avere momenti di una violenza vertiginosa, di un tragico e amarissimo pessimismo che contorceva i suoni, quelle musiche sembrano appartenere a un mondo diverso da quello da cui sono uscite opere come *Mathis der Maler*, *Der Schwanendreher*, la *Trauermusik*, che in taluni mo-

menti si rifanno a canti dell'antica Germania, a lontane melodie della chiesa. Si nota una scissura: il selvaggio sovvertitore che in testa a un suo famoso pezzo aveva scritto: « modo d'usare — *Direction for use!* — Dimentica tutto quello che hai imparato quando prendevi lezioni di piano. Non preoccuparti se devi suonare il *re diesis* col quarto o col sesto dito. Suona questo pezzo con calore, ma con un ritmo imperioso, come una macchina. Considera il tuo piano come uno strumento di percussione e trattalo di conseguenza »; conchiude la sinfonia sul *Mathis* contrappuntando il « *Lauda Sion Salvatorem* », scrive lo *Schwanendreher* su antiche canzoni popolari tedesche? Siamo davanti a una conversione. Il rivoluzionario avanguardismo di alcuni anni fa? Se le cose stessero in questi termini, potrebbe in un certo senso essere legittimo parlare di svoltata: se cioè le ultime opere di Hindemith, da *Mathis* in poi (cioè dal 1934 in avanti) presentassero uno stacco così netto dalle opere precedenti, da prospettare l'alternativa di dover accettare o queste o quelle, le une essendo in contrasto con le altre. Ma a nostro giudizio, e guardando un poco oltre la più superficiale apparenza, le cose stanno in maniera molto diversa.

Sulla musica di Hindemith, in questa stessa rivista (febbraio 1928), Guido Pannain ha scritto uno dei suoi saggi più belli, e ad esso rimandiamo il lettore. Perciò ora ci limiteremo a sfiorare il problema complessivo dell'arte di Hindemith, toccandolo per quel tanto che valga a mettere in luce un nostro punto di vista, e a fornirci un elemento che ci sarà utile per le conclusioni che trarremo intorno alla inesistenza di un nuovo stile di Hindemith.

La produzione interessante del nostro musicista è libera da influssi di scuola e di giovinezza, prende vita negli anni subito successivi alla guerra e già intorno al 1922 tocca la maturità. Sorto in un momento tragico per lo spirito europeo, e più tragico e doloroso per il popolo tedesco. Un senso collettivo, quasi corale, di sventura spira dalla sua musica; un vento cattivo sferza sempre anche quando si danza e si ride di gioia. Questa tragedia della sconfitta e del disorientamento che tutto sconvolge e rende precario, si incarna in lui, diviene lievito della sua arte; è fatta umano dolore, sofferenza di carne e di sangue, angoscia, disperazione, speranza; si fa concreta esperienza di uomo, che Hindemith porta nel suo spirito. Così nasce una delle più profonde e caratteristiche espressioni musicali del nostro tempo.

Lo svolgimento di questa musica è naturale, è la continuazione logica della musicalità tedesca dell'ottocento. Hindemith non taglia

i por
nella
nè u
altra
sfaci
lingu
punt
esige
prof
di qu
D
dice
reagi
che
musi
di m
una
colo
espre
dere
sareb
N
i con
Sanc
hörlic
recen
il val

Q
essere
stilist
tura
in che
di esp
deriva
di Hi
vista

i ponti col suo passato prossimo, ma per esso affonda le proprie radici nella tradizione germanica. Ed è legittimo allora, e non è una posa nè un fatto cerebrale, che sulla sua opera si proietti viva più d'ogni altra l'ombra di Bach. Nel contrappunto Hindemith si salva dal disfacimento armonico di fine secolo. In esso trova la verginità del linguaggio musicale e dice la sua parola nuova. Ma non è il contrappunto di un Reger, scolastico e meccanicamente tradizionale. Una esigenza costruttiva si imponeva; e solo musicisti di forte vita, di profonda esperienza umana la potevano realizzare: Hindemith è uno di questi e dei migliori.

Dove bisognava coraggiosamente piantare il coltello era alla radice della crisi, all'origine del disfacimento musicale romantico; reagire a quell'estrema mobilità armonica distruttrice della forma, che lentamente portava alla dissociazione massima del linguaggio musicale, cioè all'atonalismo. La palpitazione continua degli accordi di moto, di dissonanze l'una nell'altra dissolventesi, se aveva avuto una gloriosa ragione di essere, dopo il primo decennio del nostro secolo questa ragione l'aveva perduta. A questo punto si innestano le espressioni musicali più vive del nostro tempo. Solo a patto di riprendere il controllo sull'elemento dinamico del discorso armonico, si sarebbe potuto l'elemento dinamico appunto salvare.

Ne segue che si trovano sullo stesso piano di realizzazione formale i contrappunti politonali di tanta musica sinfonica di Hindemith, di *Sancta Susanna*, di *Cardillac*, di certe parti dell'oratorio *Das Unaufhörliche* — e certe consonanze di queste stesse opere o di altre più recenti come *Mathis* o *Der Schwanendreher*. È raggiunto nei due casi il valore plastico di massa, di blocco sonoro.

*
* *

Qui ci troviamo di fronte a un apparente contrasto che potrebbe essere assunto come sintomo del rinnovamento (o disorientamento) stilistico di Hindemith. Cioè lo stacco che ha luogo tra la sua scrittura di oggi e quella di sei-dieci anni addietro. Abbiamo detto or ora in che senso, secondo noi, deve essere intesa l'unità tra queste forme di espressione musicale, e come quella caratteristica formale che ne deriva e le unifica sia uno degli elementi fondamentali della musica di Hindemith. Pertanto non vi è contraddizione fra questi che a prima vista parrebbero due momenti staccati.

Inoltre, mal si intende quel senso più conformisticamente tonale che si è affermato nelle più recenti musiche di Hindemith, se lo si considera una brusca svoltata, una novità. Quasi ogni opera anteriore ne contiene dei precedenti. Ad apertura di libro ciascuno può rendersene conto: il *Lied* dei *Pezzi per pianoforte op. 37* è in un chiarissimo *fa diesis*; e così molti momenti di *Cardillac* e dell'oratorio *Das Unaufhörliche* e via dicendo. È quindi inesatto pensare che all'epoca di *Cardillac* (cioè nel 1926, periodo in cui Hindemith scriveva con maggiori durezza) la sua musica fosse tutta violenze e gesti anarchici. Fermiamoci un momento sui *Pezzi per pianoforte op. 37*, appunto di questo periodo; sono abbastanza importanti e assommano qualità e difetti di Hindemith. Vi è un canone nel quale le due voci corrono strozzate tra gli urti più inverosimili, pezzo di una portata essenzialmente polemica: duro, amaro, schiaffeggiante, che in qualche momento rivela commozione d'arte. Più commosso e più libero nel suo movimento polifonico il sesto pezzo (in 9/8) ci richiama la *Sonata in mi* per violino e pianoforte del 1935. Altri pezzi rasentano l'esercitazione, dove i suoni si frantumano e si contorcono in una quasi totale indifferenza emotiva. Ma poi troviamo l'*Introduzione e Lied*, il *Trio I*, il *Lento e delicato*, dove l'emozione si fa canto e la quasi meccanica e sensuale preoccupazione del suono svanisce.

Se è vero che in linea di massima le opere più recenti di Hindemith hanno un aspetto meno violento e meno polemicamente sovvertitore, non per ciò contraddicono a quelle che le precedono. Non si tratta di un cambiamento di rotta, ma solo dello sviluppo di modi già esistenti nella sua musica. Hindemith non rinnega la sua esperienza passata; si pone soltanto in uno stato di spirito più sereno. Si è attutita la tragicità dolorosa e amara che era caratteristica del suo sentimento una decina d'anni addietro e che giustificava i modi di espressione che sono propri di quel periodo. Inoltre oggi hanno meno ragione di essere certi modi polemici i quali in un certo momento della più recente storia musicale ebbero degli aspetti (anche se effimeramente) vitali. E non è difficile rendersi conto del fatto che Hindemith non vi insista più.

D'altronde se del 1935 è lo *Schwanendreher* (concerto su antiche canzoni popolari per viola e piccola orchestra), dello stesso anno è la *Sonata in mi* per violino e pianoforte, che rientra nell'ordine della musica nota di Hindemith e si ricollega evidentemente al *II Trio* per archi (1933), all'oratorio *Das Unaufhörliche*, ai *Pezzi per piano op. 37* e via dicendo. La discendenza è questa. Si risente la concita-

zione serrata e drammatica di quelle opere, il rigore ferreo del discorso che fila dritto senza sbavature; quel senso di organismo spinto innanzi da una vitalità formidabile. Questa *Sonata* (tolte certe esasperate durezza che si sono attutite) ci richiama l'Hindemith dell'epoca scapigliata; ritorna quel suo dramma, quel grigiore triste, quel senso di sconsolata amarezza; ora fatti più composti: una sofferenza che non si risolve più in ghigni, risate, sconce urla, crisi di lacrime.

Le prime battute dell'*adagio* quale intensità di sentimento esprimono, come riassumono e condensano l'esperienza spirituale e perciò di stile, di Hindemith! (vedi esempio 1).

Ma questa è la mano che scriveva la *Pantomima* di *Cardillac* (esempio 2); quella che nel 1931 scriveva *Das Unaufhörliche* (Parte II, n. 12) (esempio 3). È chiara la stessa legittima paternità. Che è ciò che volevamo dimostrare.

Il fatto che Hindemith abbia accolto delle antiche melodie sacre e profane nelle sue ultime opere non è segno di reazione. Non sono di un ordine musicale diverso certe parti del *Mathis*, il corale sopra «Für deinen Thron tret ich hiermit» della *Trauermusik*, il coro finale di *Cardillac*. Quando alle ultime pagine della terza parte della *sinfonia* sul *Mathis* si ode risuonare il «Lauda Sion», è una luce che cresce già tutta contenuta nelle pagine che precedono. La conseguenza è così logica, l'effetto così bello e soprattutto così caratteristico di Hindemith l'episodio, che è assurdo ragionare sull'antica melodia trasportata nella sua musica.

A proposito dello *Schwanendreher* (la composizione in apparenza più distaccata dallo spirito di Hindemith) queste parole del musicista illuminano lo stato d'animo che ne fu all'origine: «Le melodie della musica antica fanno sorgere la visione di epoche da molto tempo scomparse.... Le note sono chiare; sono cariche di un senso che porta lontano» (P. H., *La rinascita della musica antica*, in *Le Mois*, n. 46, Parigi, 1934). È una commossa tenerezza verso la propria terra che spira da questo vagabondaggio fra le antiche melodie ora pensose ora gaie. *Der Schwanendreher* vuol essere considerato come un momento unico, finora, nell'arte di Hindemith; una pausa di serena pace, di distesa contemplazione. Gli affanni sono tenuti lontani e in una luce che li dissolve come apparizioni della sera sui prati che si velano di vapori; remoti e distaccati miti. Troppo umana e completa figura di artista è Hindemith da non accogliere la più varia molteplicità di accenti nel suo cantare.

Adagio ($\text{♩} = 40$)

mf

p

Esempio 1.

Tranquillamente mosso. Molto grazioso.

p

Esempio 2.

Tranquillamente mosso.

mf

Esempio 3.

E allora la tesi di un nuovo stile di Hindemith appare una svista. Si è guardato all'esteriorità della sua musica, ai suoi gesti polemici; e non si sono veduti quegli elementi — ben più importanti — che costituiscono il fondo dell'arte e di questo musicista e che non sono mai venuti meno. Continuità e unità di ispirazione e di linguaggio emerge dallo studio della più recente opera di Hindemith: non la nascita di un nuovo stile.

ALBERTO MANTELLI.

NOTA. — Tutte le opere di Hindemith sono edite da B. Schotts Söhne, Magonza.