

Musica sinfonica

Stetti vicino all'illustre Gino Marinuzzi parecchi anni. Lo conobbi come pochi e lo stimai e lo amai infinitamente.

Era sommo come direttore e compositore.

La sua musica si esegue raramente e ciò, mi pare, a svantaggio dei nostri intendimenti nazionali.

Gino Marinuzzi era, nella sua unità, un vero artista.

Delle sue ultime composizioni sinfoniche, edite dalla casa Ricordi, credo utile fare una esatta, rigorosa recensione, con la speranza che interpreti, specialmente valorosi, non dimentichino il nostro Grande da poco trapassato.

L'Elegia è una composizione che palca, nell'intensità e chiarezza di aspetti, lo stato psicologico dolorante e impetuoso dell'autore. Questi versi del Carducci:

« Tu dormi alle mie grida disperate, e il gallo canta e non ti vuoi svegliare!... ».

« Ma qui si pugna per l'onore, si muore qui per la Patria. E pur risorge e vince chi per la Patria cade ne la santa Luce de l'armi!... » hanno servito da tesi allo sviluppo dell'opera sinfonica, e hanno dato agio al Marinuzzi di trovare elementi tali da indurlo alla compilazione di una musica spontanea, piena di vita, pervasa da quella flebile malinconia che il metro Carducciano esige.

Il musicista, agli accenti accorati del Carducci, aggiunge i suoi accenti di amplificazione, ingrandendo così il concetto poetico, e, raggiungendo la soggettività ideale, viene a completare, armonicamente, la invocazione del poeta.

La composizione con facilità trova le espressioni adeguate all'efficacia e vitalità del discorso musicale. Il rendimento strumentale è ottimo per la chiarezza e la proprietà con cui sono trattate le singole parti, e l'insieme presenta la fisionomia caratteristica del tipo di discorso orchestrale a struttura polifonica e in libera e proficua concezione d'impasto.

Sicania. Il temperamento di Marinuzzi si adattava con straordinaria elasticità ai generi più diversi: lo si nota nei contrasti fra il Marinuzzi

dell'« *Elegia* » e quello del « *Rito Nuziale* », fra il Marinuzzi del « *Preludio* » e « *Pregghiera* » e quello della « *Sicania* », ecc. In quest'ultimo lavoro, le proporzioni dell'architettura, e lo sfruttamento di tutte le forze strumentali, unitamente ai ritmi diversi, danno all'uditorc un senso di piena soddisfazione.

« *Sicania* », il cui titolo fa capire il lato intimo della composizione, è compilato su alcuni temi popolari della Sicilia, e colpisce, strano ma pur vero, il lato speciale di umanità del quale il poema è pieno.

La melodia di Marinuzzi, anche se presa da spunti o incisi popolari, ha qualcosa, oltre che di caratteristico, specialmente, ripeto, d'umano: di fondamento umano — se così si vuole — la cui poesia resta interiore, e a meno che essa scorra talvolta con un'abbondanza quasi inquietante.

Nell'intenzione complessa, l'autore si uniforma allo spirito delle canzoni siciliane, raggiungendo così lo scopo attraverso il genere a basi folkloristiche; determinando, di più, un fare di libera improvvisazione strumentale organicamente disciplinata e compiuta. Tutti i mezzi orchestrali sono con sovrannità dominati dal compositore: tutto suona e brilla nei colori più vivi.

La « *Sicania* », per concludere, attesta simpaticamente la fluidità concettiva e la facoltà melodica del compositore, per quanto tragga vita e ispirazione dalle canzoni del popolo.

Preludio e Pregghiera. Queste due composizioni si connettono l'una all'altra. Sono state composte dall'autore in memoria del figlio, e la « *Pregghiera* » è scritta per canto, voce sola (Sopr.) e Orchestra. I due pezzi, nella loro ambascia, cercano musicalmente (ho questa convinzione) di dare forma precisa a ciò che nella vita latente dell'anima è inafferrabile. Lo stile di quest'opera (delle due ne faccio una), segna il momento del pieno sviluppo dell'autore, e nello stesso tempo attesta che l'artista giunge ad acquistare l'equilibrio perfetto delle sue forze creatrici e a formare definitivamente il proprio linguaggio musicale. La sua invenzione si libera da ciò che può significare cosa in più nel tecnicismo: nel « *Preludio* » e nella « *Pregghiera* » tanto l'idea quanto la forma si presentano in tutta la loro espressione e chiarezza.

L'istrumentazione è fluida e semplice, e la polifonia abbraccia le possibilità spirituali necessarie.

Il valore di questo lavoro è rivelato dal fatto che, con la sua espressione ideale, conquide ogni animo sensibile. L'economia dei mezzi, l'abilità di riprodurre i sentimenti più profondi, la compattezza della forma, il gusto perfetto nella moderazione dei contrasti, tutto serve a significare le qualità specifiche della musica.

L'invenzione, creatrice dell'artista, raggiunge vette significative: egli si lascia prendere dal senso alato dell'amore e si trasporta spiritualmente nella regione celeste dove il figlio dimora, e crea una musica nella quale può chiudersi il dramma del soggetto.

Il canto della « Preghiera », penetrato da una religiosa e calma rassegnazione, raggiunge altezze spirituali indiscutibili; prende nella seconda parte accenti di dolore e di sconforto:

« Pietà di me. Oh, mi proteggi, o Signore »; « Redentore. Tu mi sorreggi. Signor, nel mio dolor » e alla fine: « Salvator, della Tua luce il raggio Santo scenda su me, Signore ».

La bella e palpitante « Preghiera » si chiude con un ritorno alla rassegnazione: si rimette, il credente fedele, alla volontà del Signore, fiducioso della Sua onnipotenza e del Suo amore.

Rito Nuziale. La musica del « Rito Nuziale » è viva, chiara, festosa; caratterizzata da un occulto, sottile e penetrante lirismo, pervaso di luminosità folcloristica. La forma della composizione è estremamente concisa, e la logica della costruzione, incontestabile.

I temi, apparentemente esotici, hanno una linea determinata e sono abilmente sviluppati nel fondo dell'armonia, che, con slancio giovanile, passa per le diverse gamme delle possibilità effettistiche. L'istrumentazione è trattata con l'abituale capacità dell'autore: sovrano della moderna orchestra.

Vita musicale Milanese

Meritano d'essere segnalate le prime esecuzioni all'Angelicum degli autori: Giovanni Spezzaferri e Alberto Soresina; e di Mario Cantù, al « Centre Français d'Études ».

La « Partita » — per orchestra d'archi — dello Spezzaferri è pervasa di ispirazioni tenui e raccolte, in cui, senza dar mai luogo a squilibrio o

a contrasti, si susseguono, secondo una loro necessaria logica interiore, quelle diverse colorazioni sentimentali che tanta efficacia danno all'intero costruito. Il terzo tempo — La Pavana — è tutta soffusa di una piacevole e affinata sensibilità. L'autore con essa dimostra come sappia nettamente e validamente staccarsi dalle speculazioni dei pensieri esotici e dalle forme meccanizzate dei musicisti, fortunati, in voga. L'istrumentazione è fatta con signorilità: ogni impasto ha l'efficacia desiderata: gli strumenti dicono a tempo opportuno la loro giusta parola.

Piacevolissima è stata la direzione di Ennio Gerelli.

Di Alberto Soresina: « Tempo e fantasia » — per pianoforte e archi — composizione assai digiuntosa, di sentimento e di burlesca leggerezza, è ammirevole per la sua speciale trasparente chiarezza e vibrante vitalità.

Il pianista concertista, Luciano Bertolini, e gli archi diretti da Ennio Gerelli hanno dato abilmente nella esecuzione la giusta interpretazione.

Il « Trio » — per pianoforte, violino e violoncello — di Mario Cantù piace e conquide.

L'intera opera, nobile in se stessa, è cosparsa di attraenti particolari armonici, è ricca di sapore sfumature. È gaia, pervasa di tenerezza o talvolta di malinconia. Oscerei dire che questa ultima composizione contenga della più significativa e più bella musica di Cantù.

L'autore, quale artefice, si impone pure all'ammirazione dell'intenditore tecnico per la maestria, la semplicità, l'eleganza con cui ha posto in efficienza il sobrio materiale. Qui la sua estetica tocca il giusto punto di mira, si rivela nella sua essenza con una chiarezza assoluta. Al primo e al terzo tempo, le intenzioni sono concepite e svolte in modo brillante; il secondo tempo — L'Andante Sostenuto — flebile a malinconico, serve a realizzare, a completare, col suo tono contrastante, le visioni formali del Trio.

Il modello dei tempi è quello classico: di tagli sicuri a porzioni perfette. La elaborazione, sempre sobria ed efficace, è fondata quasi esclusivamente su rapporti: per ciò, non sonorità strepitosa, ma crescenti abilmente dosati; non acceleramenti scomposti, ma continua vivacità e spigliatezza ritmica.

A codesti procedimenti si uniscono richiami caratteristici che servono a rendere più vibrante e integrale l'intero tessuto dell'opera che traduce il pensiero sincero dell'autore.

Ottime le esecutrici: Carla Weber-Bianchi, Thea Pitrelli-Bonetto e Licia Ravizza.

La soprano Carla Enrica Radaelli, mirabile concertista da camera, ha eseguito ai Convegni Musicali dell'Ucai musiche dal secolo XVI al XIX. La brava artista è stata calorosamente acclamata per la perfezione stilistica impressa a ogni singola composizione.

LINO ENNIO PELILLI

S c h u m a n n

Cesare Valabrega ha dettato un'ampia monografia sullo *Schumann*, presentata con quella eleganza che distingue la Collezione musicale dell'editore Guanda di Modena.

Il libro del Valabrega è scritto con lodevole impegno e fiorito di buone intenzioni, condotto con quella foga tesa e verbosa, che troppo spesso tradisce l'imtemperante entusiasmo dello scrittore. Egli s'imbroggia, a volte, in nebulose disquisizioni pseudofilosofiche, misturate in un linguaggio caotico e tecnicamente ingenuo e incongruo. Così nelle analisi della musica schumanniana, pur tra acuti rilievi tecnico-stilistici il Valabrega si abbandona a elusioni e deviazioni metaforiche, o divaga in rèmore letterarie e verbosità inconcludenti.

A pag. 45 si parla di « slentamento del tempo », a mo' d'esempio; e per il brano pianistico *l'Uccello profeta* si sostiene addirittura che « cielo e terra si uniscono in una sintesi ideale ». A pag. 131 si parla di un « tempo un poco deteso »; alla pagina successiva s'incontra una « fiorità lirica » e alla seguente ancora si legge che un'idea attraversò le teste delle giovani teste ardenti ». A pag. 253 si trova il grottesco finale. Secondo il Valabrega la critica dello Schumann, quando diventa umoristica, « cammina con un bastone di preziosa malacca, ma con l'anima di ferro acutissimo ». Perfino la bibliografia è presentata e dichiarata con il titolo di « galleria bibliografica ».

Ma lasciamo questi concetti peregrini. Il fatto è che quasi ad ogni pagina il Valabrega tende ad allargare in eccessive amplificazioni cosmiche le più spontanee e innocenti espressioni del romanticismo schumanniano, senza contare le frequenti digressioni polemiche che lo sviano dal tema.

Ma dopo di aver colto i lati deboli del libro,

del resto così vistosi e appariscenti, è giusto rilevarne anche i pregi, che certo non mancano.

Nel capitolo « Arte e vita » il Valabrega traccia le opere e i giorni dello Schumann con uno stile più riposato, se pur intiepidito da un buon calore espositivo e con un equilibrio concettuale e formale, quale pure si desidererebbe anche, e meglio ancora, nell'esame critico estetico dell'opera schumanniana. Ma al contrario il Valabrega inalbera le vele dell'enfasi, delle stravaganti contorsioni iperboliche, degli arzigogolanti filosofemi.

Ed ecco infatti che nel capitolo seguente si entra subito nell'invitante concezione romantica dell'amore, che « poggiava le sue basi sul fiammeggiante tripode dell'ideale » (!).

Nell'affrontare il tema « Arte e fede », il Valabrega presenta lo Schumann come un antidogmatico in nome della fantasia e dell'arte. Afferma che la staticità dogmatica è « fatale ai sogni dell'artista » (pag. 146) e il dogma viene condannato « come fenomeno intellettuale gravante... sulle attività dell'immaginazione religiosa ». Quasi che quel rigido e osservante dogmatico, che risponde al modestissimo nome di Dante Alighieri, non stesse a dimostrare che fede e ragione da una parte e dogma e superba libertà fantastica dall'altra, possono benissimo conciliarsi in armonica sintesi. Tutto il *Paradiso* dantesco non è forse un'alata e suprema poesia dogmatica?

Ma per limitarmi al campo della musica, anche il dogmatico Palestrina e il pure dogmatico Bach trassero alimento e spiccarono altissimi voli, pur con il loro dogmatismo religioso: fu anzi proprio questo a dar ali e fervore alla loro fantasia a costituire — si può dire — l'elemento e la sostanza vitale dell'arte loro. In piena e osservante ortodossia essi hanno conquistato le liberissime e sovrane vette dell'arte.

Ma vediamo come lo Schumann affronta il problema religioso e lo risolve in attività fantastica, secondo il Valabrega. Semplicemente così: confondendo nella *Messa* op. 47 « slanci mistici e tenerezze di amante ». *L'Offertorium* della *Messa* « si snoda nello spirito del *lied*, lirica vita che si prodiga umilmente, ma con viva intensità d'amore ».

Ma quale amore? Qui ci siamo. L'anima dello Schumann non sente la religione, perchè non è religiosa. Per lui Dio, fede, infinito sono termini vaghi ed astratti, spirituali fantasticherie. La religione fa parte di quella vaga aspirazione