



Stagione Sinfonica 2015

Programma n. 63

Campogrande

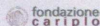
Respighi

Sibelius

Direttore **John Neschling**



laVERDI



Ottorino Respighi

Bologna, 1879 – Roma, 1936



Ballata delle Gnomidi

Poema sinfonico

Composizione	Edizioni	Durata
1920	Ricordi	18' ca.

Movimenti 1. Allegro vivace – Allegretto mosso – Allegro – 2. Alla marcia funebre (sostenuto e grottesco) – Allegro – Vivacissimo – Allegro mosso – Prestissimo

Organico 4 flauti (uno ottavino), 3 oboi (uno corno inglese), 4 clarinetti (uno clarinetto piccolo, uno clarinetto basso), 3 fagotti (uno controfagotto); 4 corni, 4 trombe (una tromba piccola), 3 tromboni, basso tuba; timpani, percussioni: cassa, xilofono, glockenspiel, triangolo, piatti, tamburo; 2 arpe, archi

Prima esecuzione Roma, Teatro Augusteo, 11 aprile 1920, direttore Bernardino Molinari

Completato nel 1920, il poema sinfonico *Ballata delle Gnomidi* si ispira all'omonimo testo poetico di Carlo Clausetti (1869-1943), critico, letterato, avvocato, compositore di canzoni e scrittore, proveniente da una famiglia di stampatori napoletani che collaborava strettamente con la Ricordi (di cui diresse la filiale di Napoli, prima di diventare direttore a Milano), intimo amico di Puccini e polo aggregante per tutta una generazione di intellettuali e artisti tra Napoli e Milano. Pubblicata dapprima nell'agosto 1899 sul quotidiano napoletano "Il Mattino", la poesia (stampata qui di seguito) fu ampliata una ventina d'anni dopo per fungere da prefazione alla partitura respighiana.

Il piccolo popolo delle folcloriche creature è grottescamente ritratto in uno sfogo di brutalità autodistruggente: due gnomidi, in particolare, sono ritratte nell'atto di torturare e uccidere il marito condiviso nel corso di un'alienante prima notte di nozze; poi, incalzate da una turba infernale di altri gnomi, gettano la vittima da uno strapiombo sul mare e danzano, invasate, il macabro rito (la "ballata" del titolo è dunque da intendersi nel senso letterale di "danza" e non come forma musicale).

La prima esecuzione, tenutasi presso l'Augusteo di Roma l'11 aprile 1920 sotto la bacchetta di Bernardino Molinari, non fu accolta caldamente, né valse l'apprezzamento di direttori del calibro di Toscanini e Reiner a far entrare questo lavoro – che di fatto è tutt'oggi poco eseguito – nelle programmazioni delle sale da concerto. Il poema, di fattura spiccatamente straussiana e dall'orchestrazione di matrice russa (evidente l'influenza del maestro di Respighi, Rimskij-Korsakov), si apre in *medias res* con uno sfrenato ostinato di archi e legni su cui si innesta la voce degli ottoni. Le tinte fosche dell'episodio sono declinate in modo ora grandioso ora più raccolto: di qui l'alternanza tra il piano e i fortissimo.

Il momento di stasi che segue è caricato di tensione dalle sestine discendenti di clarinetto piccolo, flauto e ottavino, ancora dialoganti con gli ottoni. Vi è poi uno squarcio lirico con sinuose melodie dei fiati sostenute da rarefatti accordi degli archi; al suo interno anche una sezione più animata, introdotta da un inciso ben staccato dell'oboe e caratterizzata da insistenti glissati dei violini. Ma subito un lancinante fortissimo, come un urlo nella notte,



riporta alla brutalità della vicenda; da esso prende moto un'incalzante Marcia funebre, tormentata, rituale, demoniaca.

Placatasi quest'ultima, la partitura propone una sezione più dialogata tra le varie sezioni orchestrali. Una figurazione ritmica con quintine, proposta dapprima dal flauto e rinforzata a poco a poco dagli altri fiati – mentre gli ottoni procedono a terzine e gli archi con figurazioni binarie – inaugura un accelerando e crescendo che porta alla sezione finale, in cui tempi velocissimi inscenano l'orrido Sabba degli gnomi.

Francesco Marzano

A sinistra Carlo Clausetti; in alto Bernardino Molinari, direttore nel 1920 della prima esecuzione

Bibliografia

Paolo Isotta, *Altri canti di Marte*, Marsilio, Venezia, 2015 (NB)

Daniele Gambaro, *Ottorino Respighi, Un'idea di modernità nel Novecento*, Zecchini, Varese, 2011

Discografia

Orchestre Philharmonique Royal de Liège, direttore John Neschling

Carlo Clausetti *Ballata delle Gnomidi*

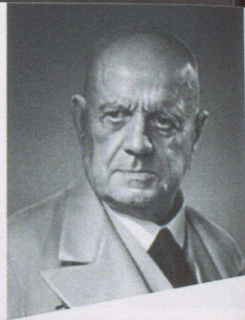
Traducono lo gnomo
anfanante le donne,
date al vento le gonne
sottilissime. L'omo
minuscolo sgambetta,
sospeso fra le due
donne che sono sue
e un sol talamo aspetta.
O gnomidi, la corsa
non sia per lunga strada,
perché stanco non cada
egli, al cader dell'Orsa!
Non fu accesa una teda
al connubio difforme,
ma fuori erano torme
di gnomi ansii di preda.
E ne la notte crebra
alto un grido si udì,

doloroso così
da fugar la tenèbra.
Silenzio, indi. La nova
alba nascea. Le insane
mogli la spoglia inane
trassero da l'alcova.
E andarono con essa,
seguite da la furba
degli omuncoli turba
che brulicava spessa
e borbottava preci
degne sol di anatema,
nel gergo da blasfema
che tra le inferne peci
s'ode. Per un cammino
aspro, giunsero a un largo
poggio che il dritto margo
ergea sopra un turchino

mare. Il sozzo marito
in un attimo fu
precipitato giù.
Ed ebbe fine il rito.
Ora del poggio al mezzo
danzano le due donne,
dopo la notte insonne,
al mattinale orezzo.
E, mentre il giorno avanza,
la piccoletta gente
s'unisce a le cruenta
vedove ne la danza.
E l'un grida e l'un gabba,
l'altro morde o sghignazza:
tutti avvolge la pazza furia,
come in un sabba.

Jean Sibelius

Hämeenlinna, 1865 – Järvenpää, 1957



Il Cigno di Tuonela da Lemminkäinen Suite op. 22

Composizione	Revisione	Edizione	Durata
1895	1897, 1900	Breitkopf & Härtel	10' ca.

Movimenti Andante molto sostenuto

Organico corno inglese solo; oboe, clarinetto basso, 2 fagotti; 4 corni, 3 tromboni; timpani, percussioni: cassa; arpa, archi

Prima esecuzione Helsinki, Conservatorio, 13 aprile 1896, direttore Jean Sibelius

Il cigno di Tuonela, composto nel 1893, è il secondo e più celebre dei quattro poemi sinfonici della suite sinfonica *Lemminkäinen* (gli altri sono: *Lemminkäinen e le fanciulle dell'isola*, *Lemminkäinen a Tuonela*, *Il ritorno di Lemminkäinen*), che ruota attorno alla figura mitologica finlandese di Lemminkäinen, dio della magia e uno degli eroi del Kalevala, poema epico nazionale scritto da Elias Lönnrot a metà Ottocento. Inizialmente, era però stato concepito come ouverture di un'opera lirica mai ultimata. Una nota sulla partitura illustra il soggetto: "Tuonela, il regno dei morti, l'inferno della mitologia finlandese, è circondato da un ampio fiume dalle acque nere e dalla forte corrente, sul quale il Cigno di Tuonela avanza maestoso cantando". Chi ode il suo canto viene colto dal desiderio di morte. La leggenda vuole che Lemminkäinen, avendo chiesto a Louhi, signora delle terre del Nord, la mano della figlia, debba superare tre prove, una delle quali è uccidere proprio il cigno posto a guardia di Tuonela. Superate le prime due, fallisce nella terza perché un pastore a guardia del fiume lo colpisce con una freccia avvelenata e dopo averlo sbrandellato lo getta nel fiume. Sarà la madre, tuttavia, a raccogliergli le spoglie, ricomporle e riportare in vita il figlio.

La partitura si apre con un accordo di La minore degli archi dilatato su quattro ottave, onirico e ammaliante. Il canto del cigno, affidato al suono nasale ma profondo del corno inglese, emerge fin dalla quinta battuta dal rarefatto accompagnamento degli archi con sordina. Questa atmosfera di malinconia, non del tutto tetra, ma carica dello stupore dell'eroe di fronte alla grandezza dell'Aldilà, si apre, con l'intervento dell'arpa, a uno spiraglio di luce, rimarcato dalla modulazione in Do maggiore. Dopo rari momenti di *Forte*, sottolineati da incisi degli ottoni, torna a prevalere l'atmosfera più nera, l'invincibilità della morte. Di notevole effetto sono il brusio incessante della grancassa, suonata con le bacchette dei timpani, nella seconda metà del brano e i tremoli degli archi, suonati col legno dell'archetto, nel finale. Nei diari di Sibelius leggiamo: "I cigni sono sempre nei miei pensieri, e donano un nuovo splendore alla vita. Strano rendersi conto che nulla in tutto il mondo – nell'arte, nella letteratura o nella musica – mi tocchi come questi cigni, gru e oche selvatiche. Le loro voci e il loro essere". Se nel secondo movimento della *Quinta Sinfonia*, tuttavia compare un "inno al cigno" come incarnazione della forza spirituale in forma animale, qui lo stesso animale, dáimōn di Sibelius, è foriero di morte, simbolo della caducità umana.

F. M.

laVerdi ha eseguito *Lemminkäinen Suite* nella Stagione 1998/99, Teatro Lirico, direttore Marko Letonja

Discografia Göteborg Symphony Orchestra, direttore Neeme Järvi (BIS)

Ottorino Respighi

Bologna, 1879 – Roma, 1936



Metamorphoseon XII Modi

Tema e variazioni per orchestra

Composizione	Edizioni	Durata
1930	Ricordi	25' ca.

Movimenti 1. Andante moderato – 2. Modus I: Moderato non troppo – 3. Modus II: Allegretto – 4. Modus III: Lento – 5. Modus IV: Lento espressivo – 6. Modus V: Molto vivace – 7. Modus VI: Vivo – 8. Modus VII: Cadenze senza rigore di tempo – Allegro moderato – Vivo – Moderato – 9. Modus VIII: Andantino mosso – 10. Modus IX: Lento non troppo – 11. Modus X: Molto allegro – 12. Modus XI: Molto allegro – 13. Modus XII: Vivo non troppo

Organico 3 flauti, 3 oboi, 3 clarinetti, 3 fagotti; 4 corni, 3 trombe, 3 tromboni, basso tuba; timpani, percussioni: batteria, campanelli; organo, arpa, archi.

Prima esecuzione Boston, Symphony Hall, 7 Novembre 1930, Boston Symphony Orchestra direttore Serge Koussevitzky

"In nova fert animus mutatas dicere formas corpora" potrebbe benissimo dire Respighi prendendo a prestito l'incipit delle *Metamorfosi* ovidiane. Narrare di forme mutate in corpi nuovi è esattamente la sua operazione metamorfica che declina il tema originale in stile modale (esposto all'inizio), in un ciclo di dodici variazioni. Composto nel 1930 e dedicato "all'Orchestra Sinfonica di Boston nel cinquantenario della sua fondazione", su commissione di Serge Koussevitzky che ne diresse la prima (nella stessa occasione nacque la *Sinfonia dei Salmi* di Stravinsky), *Metamorphoseon* è una delle ultime e dunque più mature opere sinfoniche di Respighi, cucita addosso ad un'orchestra che conosceva bene, ai cui membri è dato modo di esprimere la propria individualità attraverso una scrittura strumentale virtuosistica (è stata a volte descritta come "concerto per orchestra"). Lo stile modale, cui fa riferimento anche il sottotitolo (ambiguamente, a dir la verità: "modi" potrebbe essere semplice sinonimo di "variazioni"), differisce da quello tonale, tipico dell'armonia occidentale: l'uso di scale tonali prevede uno sviluppo musicale affidato esclusivamente alla melodia (visione orizzontale e non verticale della musica) e l'impiego di "formule melodiche" caratteristiche. All'orecchio moderno suonano arcaiche, indefinite: non a caso sono alla base dei canti gregoriani, della musica medievale in genere, dei canti popolari arcaici e – per altre vie – del jazz.

Il Tema, in una scura tonalità di Si bemolle minore, è aperto dagli archi, raddoppiati al basso da fagotto e controfagotto, cui risponde subito dopo una dolce melodia del clarinetto che procede principalmente per intervalli di seconda. Segue una sezione centrale più mossa che introduce una nuova idea melodica e ritmica, prima della sezione che riprende il piglio andante iniziale, sovrapponendo però i due materiali melodici. La scrittura (anche graficamente) ricorda l'andamento salmodico di un canto gregoriano e procede principalmente per gradi congiunti, in frasi melodiche compatte e lineari. Il *Modus I* intreccia gli archi (che proseguono l'andamento per seconde) e i flauti-clarinetti all'unisono. Continuano ad essere protagonisti i legni nel *Modus II* con figurazioni ritmiche però più articolate, che vanno acquistando complessità ritmica (si distanziano dunque dalla linearità di partenza). Nel *Modus III* emerge un solo di oboe sopra tesissimi accordi dei bassi: è una versione ornata del tema iniziale. Insetti ed echi di clarinetto e flauto s'intercalano al solo, mentre si rafforza coi corni la massa sonora degli archi. Il *Modus IV*, lento ed espressivo, ha una scrittura densa che tuttavia si risolve nella contrapposizione di due

soli ruoli: melodia e contromelodia. Dopo il culmine raggiunto coi sei colpi di gong, un repentino cambio d'umore porta al *Modus V*, leggero, arioso e scherzoso. La linea dei bassi, nel *Modus VI*, è esattamente la stessa del Tema; qui molto vario è il tempo, che cambia frequentemente da ternario a binario. Posto a metà dell'opera, il *Modus VII* è un collage di cadenze affidate ai diversi strumenti, eseguite sopra dei pedali al grave, e armonizzate in un contesto compatto dalle tinte esotiche. Il *Modus VIII* torna alla scrittura orchestrale tradizionale; il suo carattere gioviale contrasta con la solennità del successivo *Modus IX*, che, pur rimanendo cupo, si anima nella sezione centrale e poi sfuma nel finale. I *Modi X, XI e XII* sono eseguiti senza soluzione di continuità. Il primo, instabile per il tempo di 5/4, confluisce nell'incessante moto del secondo, ricco di volatine dei fiati e, da ultimo, nell'energico finale, dove il tutti orchestrale espone per l'ultima volta il tema, rimarcato da ottoni e organo. Si finisce in *Si bemolle maggiore*: il ritorno all'origine è l'ultima metamorfosi.

F. M.

Discografia Orchestre Philharmonique Royal de Liège, direttore John Neschling

Il Nuovo è l'Antico: la proposta musicale di Respighi

Appartenente a quella "generazione dell'Ottanta" – con Casella, Alfano, Malipiero e Pizzetti – che si pose l'obiettivo di superare tanto i vincoli romantici quanto la focalizzazione melodrammatica della produzione italiana ottocentesca, favorendo invece il recupero della tradizione, soprattutto italiana, strumentale e liturgica dei secoli XVII e XVIII, il bolognese Respighi subì un'ingiusta *damnatio memoriae* tra il secondo dopoguerra e la fine del secolo scorso, quando si è (lentamente) iniziato a rivalutarlo. La sua colpa agli occhi dei critici e del pubblico – da sempre arbitri indiscussi dell'onda creatrice degli artisti – fu di non essere stato sufficientemente innovativo rispetto ad alti suoi contemporanei e di aver avuto legami col regime fascista. "Felice quello che riscontra il modo del procedere suo con la qualità de' tempi", direbbe Machiavelli.

Lasciando aperta la questione del rapporto tra qualità e innovazione (che non necessariamente coincidono), l'interesse dichiarato di Respighi per la tradizione non ostacola certo, a ben guardare, lo sguardo verso il futuro: elementi di Neoclassicismo, uso di dissonanze e politonalità gli varranno, a titolo d'esempio, come passaporto per la Modernità. Certo, nel caso di Respighi la rottura col Romanticismo non è pronunciata e frontale come per altri compositori coevi, né si varrà mai del vigore delle militanze avanguardistiche: la sua ricerca, la sua novità è discreta e sotterranea. Il suo legame col Fascismo è da liquidarsi notando come l'apice della carriera del compositore sia coinciso con l'ascesa di Mussolini e come, ovviamente, il regime abbia approfittato di certe sue composizioni dallo spirito nazionalistico (in particolare il "ciclo romano" delle *Fontane dei Pini* e delle *Feste di Roma*: una minima porzione del suo vasto catalogo!) a scopi propagandistici, analogamente a quanto successo coi *Carmina Burana* di Orff col Nazismo. Di fatto non sappiamo di nessun supporto attivo di Respighi al regime e, d'altronde, la sua morte nel '36 non ha permesso alla storia di constatare alcuna presa di posizione da parte sua.

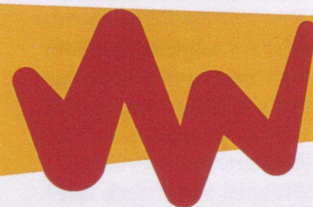
Dal canto gregoriano (*Concerto gregoriano*) alla cantabilità rossiniana (*La boutique fantasque*; *Rossiniana*), dal repertorio strumentale sei-settecentesco (*Gli Uccelli*; *Antiche arie e danze per liuto*) alla celebrazione delle arti figurative e della spiritualità (*Trittico Botticelliano*; *Vetrata di chiesa*; *Lauda per la natività del Signore*): vasto è l'orizzonte cui attinge Respighi per la sua missione, che consiste nel ridare linfa vitale alla tradizione riunendo sinteticamente tutte le voci dell'incipiente ma già caotico XX secolo. Sentiva il peso della tradizione e voleva rivivificarla ed espanderla. Emblema di un fertile periodo di ricerca, pilastro del sinfonismo italiano del Novecento, Respighi fu già inquadrato come tale da un critico lungimirante a lui contemporaneo, Giannotto Bastia-



linguaggi musicali. Essenziale e lucida la descrizione di Respighi: "È un uomo di gusto, un colorista di polso, e al tempo stesso un buon ostinato faiseur... Latinamente la corrente tedesca wagneriano-straussiana se l'è incorporata in modo che nei centri italiani dove Wagner ha fatto strage, il popolo stesso (le cosiddette "masse") arriva all'entusiasmo davanti ai suoi speciosissimi tentativi di connubio tra Dionisos e Hermes".

Nei poemi sinfonici respighiani, e specialmente in quelle *Fontane di Roma* in cui l'orchestra non potrebbe esser trattata più da maestro né meglio conseguita l'idea straussiana (straussiana, mahleriana, bruckneriana, ma soprattutto straussiana) di trasbordare i canoni della descrittività coloristica e plastica wagneriana (a rigore si dovrebbe citare anche Liszt e Berlioz) nel poema sinfonico, che in sostanza non è spesso che la vecchia sinfonia in quattro tempi rimessa a nuovo, è un fatto che vi sono ruggiti muggiti estuazioni di sonorità, tintinni sibili chiacchierii delicatezze sussulti di fragori che finiscono (come in Strauss, ma con più misura seppure con meno abbondanza e vigorosità) per inchiodarci volentieri sulla sedia ad ascoltare".

F. M.



SEGUITECI SU



e sul nostro sito

www.laverdi.org

