



Amministrazione
provinciale di Bari

ORCHESTRA SINFONICA

STAGIONE 1977



Teatro Petruzzelli
Giovedì 23 giugno 1977 ore 21

Direttore Michele Marvulli
Chitarrista Giuseppe Ficara

Paul Hindemith
Cinque passi per archi

Maurice Ravel
Pavane

Mario Castelnuovo-Tedesco
Concerto per chitarra e orchestra
Allegretto / Andantino alla Romanza / Ritmico e
cavalleresco

Jan Sibelius
Seconda sinfonia
Allegretto / Andante ma rubato / Vivacissimo /
Allegro moderato

IL DIRETTORE

MICHELE MARVULLI, direttore artistico e stabile dell'Orchestra barese da due anni, non ha bisogno di presentazione nella sua città, nella quale occupa indubbiamente una posizione preminente di musicista « guida ». Per quello che riguarda la sua attività fuori ambiente basterà citare l'esecuzione del « Marteau sans maître » di Boulez (Piccolo Regio, Torino) avvenuta lo scorso anno, oppure la Tournèe che ha effettuato in Polonia qualche mese fa, riscuotendo un enorme successo di pubblico e critica e ottenendo l'invito a « primo direttore ospite » dell'Orchestra Filarmonica di Lodz.

IL SOLISTA

GIUSEPPE FICARA ventitreenne, valida espressione della scuola di Linda Calsolaro, si è diplomato con il massimo dei voti al Conservatorio « N. Piccinni » di Bari. Parallelamente agli studi di composizione, si è perfezionato con Oscar Ghiglia e Ruggero Chiesa ai corsi internazionali di Gargnano. A 19 anni ha vinto il III premio del Concorso Chitarristico Internazionale « Fernando Sor ». A conferma del suo continuo applicarsi cui non è esente la ricerca di nuove vie interpretative, sia per ciò che concerne il repertorio classico che le esperienze contemporanee, nel 1986, nell'ambito della stessa manifestazione, ha conseguito il I Premio. Attualmente è docente di chitarra al Conservatorio di Monopoli, sede staccata di Bari.

Paul Hindemith: Cinque pezzi per archi

Neanche una generazione separa Hindemith (1895-1963) da Schönberg; eppure, molto è stato consumato per quanto concerne l'elemento-chiave di tutti gli artisti (e non solo musicisti tedeschi all'inizio del secolo: cioè, il passaggio dalla fase distruttiva alla fase costruttiva (o ri-costruttiva). Hindemith ha vissuto l'espressionismo: ma, più che altro, come gesto, sia pur violento ed efficace. Quindi, ha potuto rifiutare l'esito umanistico proposto da Schönberg (la dodecafonia): ha potuto rifiutare, intendiamo, l'apparente rivoluzione dell'ordine armonico. Per Hindemith, la musica va « restaurata » nella sua tradizionale (armonicamente) forza cementatrice, nella sua capacità di proporre orizzonti non inquinati, non appesantiti dal soggettivismo tardo-romantico. La musica deve essere un « fare », una laboriosità artigianale che si rifà alle prime comunità borghesi e luterane tedesche, a Bach o, meglio, allo « spirito » di Bach. Nel proporre questi orizzonti (ben percepibili nei *Cinque pezzi per archi* del concerto di stasera), Hindemith, che lavora nel gruppo di W. Gropius e della « Bauhaus », non si rende conto che questo artigianato non è un richiamo alle doti più spontanee e genuine dell'uomo, ma un puro atto di volizione intellettuale; non un inserire la musica nel mondo, ma un fare, di essa, un mondo. Con le sue norme, con le sue possibilità, con i suoi abitanti: tutti « costruiti ».

Maurice Ravel: Pavane

Maurice Ravel (1875-1937), coetaneo di Schönberg, è veramente il terzo elemento nel dualismo adorniano. Se, per esempio, prendiamo questa *Pavane* (1899), possiamo avere un quadro di un certo colore romantico: i timbri dolci, che filamentano un dolore tenue e privo di retorica riferito più al soggetto (la fanciulla) che non all'evento (la morte), o, meglio, tale da integrare l'evento nella « personalità » del soggetto — ci danno l'idea chiara di una partecipe e riservata emozionalità. Il « poeta francese » delle cose che sprigionano la loro umanissima dolcezza solo se riverberate in qualcosa di lontano, di passato, di « giacente »:

LE MUSICHE

nel tempo perduto insomma. La diagnosi esatta (ci auguriamo) del particolare non deve, però, farci dimenticare il quadro generale. Prendiamo il catalogo di Ravel: vi troveremo ripensamenti di strutture classiche (*Sonatine*) ovvero stilemi della musica jazz (*Concerto per la mano sinistra*), ovvero sogni di situazioni lontane nel tempo e nello spazio (la Vienna degli Strauss de *La Valse*), ovvero divertimenti con una banalità « nobilitata » nelle sue esasperazioni (*Bolero*), ecc... Manca, cioè, un'idea unificante che associ il compositore a un mondo. E, questo, perché il mondo è disponibile nella varietà delle sue manifestazioni, dei suoi codici. Ravel lo realizza subito, e sembra crederci; però, la stessa istantaneità della realizzazione (il contrario del faticoso itinerario co-noscitivo del romanticismo idealistico) le rende, ai suoi occhi, poco credibili. Di qui il suo scetticismo che non si realizza in un gesto chiaro e percepibile e neanche, soltanto, nella sottile, imprevedibile ironia: ma nella sottolineatura dello *stile*. Lo *stile*, in Ravel, non è l'indice del modo, della completezza con cui l'idea viene realizzata: è, al contrario, il sintomo o la conseguenza dell'irrealizzabilità dell'idea. Caduta l'idea, caduto il possesso pieno e unico (ripetiamo: idealistico) dell'idea, resta il suo fantasma. E questo fantasma, non potendo girare nel mondo, rimane attaccato al compositore, allo scetticismo del compositore. E scatta, qui, la tutela di questo materiale ectoplasmico: che è, appunto, lo stile. Uno stile che, non essendo più il veicolo di qualcosa, deve solo tutelare se stesso, chiudersi al mondo, esplicitamente. Ciò che Ravel fa, la cura perfetta con cui la fa (da *gentleman* e, insieme, da *dandy*), sono eminentemente distruttivi. Ma, in realtà, non fanno altro che prendere atto — rendendola crudelmente e prosaicamente (con la abolizione della « poesia » idealistica) esplicita della polverizzazione del mondo.

Mario Castelnuovo-Tedesco: Concerto per chitarra e orchestra

Mario Castelnuovo Tedesco (1895-1968) è poco conosciuto in Italia. Coetaneo di Hindemith, aveva incominciato la sua carriera dicompositore facendosi notare grazie a una precisione strumentale e a una curiosità intellettuale che lo avevano proposto come musicista « colto » in un periodo dominato dal melodramma verista. Nel 1939, a causa delle leggi raz-

ziali, fu costretto a lasciare l'Europa. In Usa si dedicò, soprattutto, alla didattica e alla musica per film.

Di poco più giovane di Malipiero e di Casella, Castelnuovo Tedesco pareva destinato, dunque, a portare avanti il discorso di questi due musicisti nel senso di un maggiore aggiornamento della scrittura alle tematiche emerse con le avanguardie storiche e testimoniate, in lui, da un'opera che, a causa del brusco stacco dell'artista dalla madre Europa, ci è giunta incompleta. Certo, le circostanze biografiche non attenuano la differenza di rilievo che separa Castelnuovo Tedesco dai grandi maestri del Novecento (molti dei quali, come Schönberg, Bartòk, Hindemith, ecc., condivisero con lui l'esilio).

Entro questi limiti, però, la musica del compositore fiorentino palesa una dote importante: la tendenza all'aggiornamento, il rendersi disponibile alla ricerca di contenuti e di tematiche particolari e nuove; insomma una curiosità che indica l'insicurezza derivata dalla perdita (o, prima ancora, dal rifiuto) dei rassicuranti valori ottocenteschi e dell'acquisita necessità di un abito di ricerca che, pur incompleto, denota un'opera di sfrondamento e una certa secchezza all'apparenza... anti-italiane ma, in realtà, tutte rivolte a superare la cifra conformistica, plastica, ottusamente positiva con cui l'Italia di quegli anni si pavoneggiava, ricevendo condiscendenze tutt'altro che lusinghiere, nel mondo.

Jan Sibelius: Seconda Sinfonia

Jan Sibelius (1865-1957) è, fra i musicisti moderni, uno dei più eseguiti; ma è anche uno di quelli che meno interesse hanno suscitato nella critica. Epigono di Brahms, è stato giudicato; e, come tale, facilmente liquidato a uso e consumo della gastronomia musicale speciale dei paesi anglosassoni.

In realtà, Sibelius qualche problema ce lo pone. Cerchiamo di pensare alla situazione geografica e politica della sua Finlandia; terra non diciamo separata da quell'Europa con la quale ha pure legami culturali, ma addirittura isolata da cause naturali, da quel deserto di neve che la ovatta, e che le allontana, restituendogliene solo i riverberi attutiti, la civiltà « cen-

LE MUSICHE

trale ». Anche la musica colta europea, anche Brahms giungono come riverbero attutito, cioè scisso dalle cause, nella fattispecie di decadenza, che l'avevano prodotto. Brahms, cioè, giunge a Sibelius come possibilità di strutturare un messaggio che rimane frutto d'un rapporto, fra poeta e popolo, di tipo arcaico, univoco, con quello che celebra questo, e con questo che partecipa, come totalità e non come classe, di quello.

Un messaggio che ha anche i caratteri determinati dalla situazione politica della Finlandia: per natura campo di appetiti delle grandi potenze. La *Sinfonia n. 2* (1901) ha i caratteri tipici del poema sinfonico, descrivendo la vita pastorale, il risveglio patriottico, le lotte e la vittoria del popolo finnico. Ma poema sinfonico non è; è qualcosa di molto più esclusivo per quella nazione. Perché, per noi, è solo un episodio di epigonismo brahmsiano mentre, per i Finlandesi, è una comunicazione il cui contatto con un certo livello de linguaggio eurocolto prescinde da ogni altra considerazione su ciò che tale linguaggio significa, su ciò di cui è emblematico, ecc.

Sibelius è un episodio della musica del Novecento solo nella misura in cui nega, a tale musica nella sua accezione abituale (cioè europea), il suo carattere di unicità, e nella misura in cui afferma una realtà « altra ». L'unico punto di contatto con noi, è nella lezione che questo concetto è in grado di darci.

Gianfranco Zàccaro