Zeitschrift: Quaderni grigionitaliani
Herausgeber: Pro Grigioni Italiano
Band: 30 (1961)
Heft: 2

Artikel: Le settimane musicali di Ascona
Autor: Brezzo, G.L.
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-24547

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 17.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

G. L. Brezzo

Le settimane musicali di Ascona

N. d. R. — Questi appunti sulle Settimane Musicali di Ascona sarebbero dovuti apparire nel fascicolo precedente dei « Quaderni ». Una breve degenza in clinica dell'Autore ne ha ritardato la stesura e la pubblicazione. Ed oggi che G. L. Brezzo riposa nel cimitero del Borgo di Ascona, alla vita culturale del quale Egli tanto diede, noi li pubblichiamo come omaggio nostro alla Sua memoria e come omaggio Suo a Clara Haskil, ancora viva quando il nostro collaboratore ne rievocava la presenza ai concerti e scomparsa pochi giorni prima di Lui.

Degli scopi artistici culturali e sociali di questa Istituzione asconese, ormai giunta al quindicesimo anno di vita, già dicemmo nel numero di Gennaio della presente Rivista.[1]) Non ci ripetiamo.

Neppure parleremo delle due serate di danze che aprirono la stagione. Non siamo specialisti: rischieremmo di far paragoni letterari, dicendo troppo sotto l'aspetto delle immagini, e nulla sotto l'aspetto dei giudizi tecnici. Ricordiamo tuttavia che ai competenti piacquero, e furono reputate degne dello scopo.

Nelle grandi metropoli, data la quasi totalità del pubblico straniero, i concerti delle stagioni musicali non valgono che per l'altezza artistica raggiunta. Sono mostri di bellezza, tutti uguali fra loro, e nulla più. Ma nei centri minori, dove gran parte del pubblico è nota a vicenda, e sono noti gli interpreti preferiti, il significato musicale non è unico, ma tende al caratteristico, all'aneddottico, è vivo e vitale. Chi può dire, ad esempio, ciò che sia stata Clara Haskil per le Settimane di Ascona? Chi può dire ciò che Ella sia ancora? Un essere segreto, un « armonioso fabbro » tutta industre e fervida, una creatura oltre ad ogni termine triste. La gioia ch'Ella procura è festiva, non festosa. Venne per lungo tempo a sonare da sola: da qualche anno la accompagna un giovane violinista di fama europea — Arthur Grumiaux —, e non si può dire che egli sia rattristato da lei: ma, strano a dirsi, noi tutti ne siamo rattristati sempre di più. Il destino — come passa su tutte le cose — passa anche sulla loro musica, la fa più segreta, la fa più industriosa, la fa infinitamente più dolorosa, per essi che la fanno vivere, per noi che l'ascoltiamo, e forse per tutti quelli che l'ascolteranno dopo di noi.

---

1) Gennaio 1960.

Ma già il secondo Concerto fu interamente un'altra cosa: fu un concerto settecentesco vero e proprio, non solo perché incorniciato in Casa Serodine, e con musiche di quel secolo (c'era anche il grande clavicembalo nel fondo del cortiletto), ma per la letizia sorridente e un poco esteriore dei tre interpreti (la clavicembalista Muthmann, Senn flautista, Looser violoncellista) che sonavano tersamente, riccamente, principescamente anche nei gesti, come Pastori d'Arcadia, consci della loro beata dignità.

Poi intermezzo claustrale. Vive nel pubblico di Ascona, per influenza nordica, il concetto che una stagione musicale debba essere consecrata e quasi offerta alla Divinità in un Concerto religioso. Il terzo Concerto avvenne dunque nella Chiesa di San Francesco in Locarno per opera del Coro di Strasburgo, diretto dall'Abate Hoch. Il pubblico tollerò che le musiche eseguite fossero notissime, gradì l'eccellente interpretazione e l' « elevatio mentis in Deum » come un dovere compiuto, e dimenticando di essere in chiesa (« musica da chiesa è quella che non si fischia, ma nemmeno si applaude »), ringraziò al termine con un inopportuno ma ben meritato battere di mani.

Il quarto Concerto ebbe valore intercontinentale perché eseguito dalla Orchestra della Radio di Tokio, diretta da Hiroyuka Iwaki (pianista Toyoaki Matsuura). In quest'occasione apprendemmo parecchi fatti interessanti. Innanzitutto l'amore dei giapponesi per la musica, considerata da loro non come passatempo, ma come mezzo d'ascesi spirituale nella loro misteriosa comunicazione con l'al di là. Così fu detto che parecchi degli orchestrali si prepararono pel concerto di Ascona con una prolungata meditazione all'aperto. Sapemmo inoltre che i membri componenti l'Orchestra di Tokio non possono vivere coi soli proventi artistici, ma praticano un'altra professione durante il giorno per dedicare le ore notturne alla musica. Da ciò deriva il silenzio e la serietà con cui attendono ai servizi del concerto, e la perfezione tecnica, che non è dovuta solo a studio pazientissimo, ma anche alla cura e al rispetto, generatori di bellezza di suono e di senso d'assieme eccezionali.

Il programma comprendeva musiche europee (Concerto per pianoforte di Grieg e Sinfonia Patetica di Tschaikowski) più una composizione d'autore giapponese. Riguardo alle prime, emerse l'antica ammirazione dei giapponesi per forme d'arte estranee alla loro tradizione, forme che essi s'appropriano con osservanza e perfezione assoluta. Riguardo al pezzo giapponese, i giudizi furono discordi. Severissimi in qualche caso, elogiativi in altri. Noi ci limitiamo ad osservare che la composizione non ci apparve ricca di elementi locali, ma piuttosto asservita alla maniera mondiale contemporanea, caos in cui nessuno stile è riconoscibile.

Il quarto concerto fu dunque una festa dell'intelligenza, ma il quinto fu una festa dei cuori. Nei quindici anni dacché durano le Settimane asconesi uno dei direttori d'orchestra più abituali e preferiti fu Carl Schuricht, non solo per le qualità d'interprete, ma per quelle di natura. Egli è infatti uno dei pochissimi uomini di comando che vincano l'obbedienza non con la violenza ma col cuore: che prima sanno farsi amare, e poi ottengono per quella

via tutto ciò che vogliono. Egli non diresse mai presso di noi altra orchestra che quella della R. S. I. — un'orchestra che vale quel che vale, ma che non viene in contatto col direttore occasionale che per pochissime e brevissime prove. Ora Schuricht stesso ci disse che basta quel tempo per far sì che gli esecutori indovinino per simpatia quel che egli vuole da loro e lo facciano. Il programma conteneva la Sinfonia di Praga, e il Concerto di Beethoven per violino, in cui il virtuoso Stern — altro caro e benemerito delle nostre Settimane — unì la solita forma e il sogno trascendentale con sovrano equilibrio. E in fine, incredibile, Schuricht — nato nel 1880 e in parte fisicamente impedito — diede della Prima Sinfonia di Beethoven un'interpretazione così vivace, sorprendente, elettrizzante che mandò in visibilio soprattutto quegli increduli nei vecchi miracoli che sono i giovani.

Il sesto e il settimo Concerto furono un'unica audizione perché eseguiti dalla stessa orchestra da camera di Pforzheim e diretti dallo stesso capo — Tilegant. — E molto più perché volti ad illustrare un'opera caratteristica di Giovanni Sebastiano Bach: i sei Concerti Brandeburghesi. Furono infiniti i compositori del settecento che scrissero concerti, ma nella massima parte dei casi lo fecero sopra un modello tradizionale: o proprio, ma sempre uguale. Bach fu il solo che terminato un concerto ne spezzasse lo stampo e ricominciasse da capo. Nessuno dei sei Concerti Brandeburghesi ripete un disegno, ma tanto gli strumenti solisti come quelli di accompagnamento mutano il loro piano per offrire al compositore un problema del tutto differente. Invitiamo il pubblico a fare a questo proposito un'osservazione. Le orchestre del tempo di Bach erano piccole. C'era poca differenza tra il concerto grosso e quello piccolo. Ai giorni nostri si riproducono quei concerti tanto con orchestre da camera che con orchestre sinfoniche molto numerose. Nel secondo caso l'effetto è antistorico, sebbene possa piacerci per l'opposizione di una più grande massa ai solisti con un contrasto molto maggiore.

Fin qui, eccettuate le audizioni di Bach che alludono alla natura e all'uso del «melos» in senso assoluto, nessuno dei concerti esaminati ci aprì un varco verso qualcosa di nuovo e di rivoluzionario nella storia della musica. Ma i due ultimi Concerti si staccarono nettamente dalla serie, e, per ragioni opposte, furono concerti rivelatori.

Confessiamo che il Concerto del pianista Cziffra ci sbalordì, per non dire senz'altro che ci atterrì. Perché egli sconvolge in modo imprevedibile e paradossale le posizioni dell'interprete e del compositore, valendosi del tocco pianistico, cioè del modo di colpire i tasti, dal dolcissimo all'asperrimo, dal legatissimo allo staccato perfetto, dal più simile in tutti i sensi al più contrastato, usando inoltre di tutte le infinite maniere intermedie. Intendiamoci: tutti i pianisti usarono sempre il tocco; ma lo usarono in armonia con le intenzioni dell'autore. Solo Cziffra lo usa indefferentissimamente pro o contro le intenzioni dell'autore, ch'egli vuole alterare o anche distruggere, sostituendovi le proprie. Per i non tecnici faremo un paragone. Supponete un lettore che vi reciti: «Uomini fummo, ed or siam fatti sterpi: — Ben

dovreb'esser la tua man più pia, — Se state fossimo anime di serpi». Supponete che quel lettore, senza alterare minimamente le parole, ne cambi completamente il senso con la sola intonazione delle frasi, rendendole miti, dolcissime, paradisiache. Egli avrà in questo modo disfatto ciò che fece Dante, collocandovi una cosa opposta. Supponete che ora quel lettore reciti: «D'in su la vetta della torre antica, — Passero solitario alla campagna — Cantando vai, finché si perde il giorno, — Ed erra l'armonia per questa valle»; senza mutare le parole, ma pervertendo infernalmente l'intonazione fino a far divenire la torre antica una spaventosa ruina, il passero un'orribile arpia, e l'armonia della valle un ululato che vi agghiaccia.

Cziffra fa qualcosa di paragonabile. Col semplice tocco, senza alterare note o frasi, muta il senso alla composizione e vi sostituisce il suo. Non lo fa sempre e con tutti i compositori. Non sappiamo nemmeno se egli suoni sempre i pezzi del suo repertorio così come nel concerto udito. Ma è sempre disposto a farlo senza avversione o scrupolo, per la natura della sua musicalità. Ad ogni modo Cziffra ha sostituito all'assoluto il relativo, al certo il variabile, alla volontà dell'autore il capriccio dell'interprete. Molti filosofi dissero la musica un'attività pazza, perché non congiunta col concetto che stabilisce l'unità dello spirito umano. Cziffra avrebbe in tutto e per tutto affermata questa pazzia della musica, negandole anche quella incerta e indeterminata unità parziale che l'autore si sforza di darle come espressione del moto.

Può darsi che Cziffra giochi. E, come gioco, cioè come pratica eccezionale e non definitiva, lasciamolo giocare, ammirando il suo genio e la sua monomania. Ma se Cziffra non giocasse? Se egli ed altri dopo di lui, volessero stabilire nella musica la legge della pazzia ad oltranza, allora sarebbe cosa completamente diversa. Noi riteniamo che a nessuno sia lecito divenire deliberatamente pazzo, a nessuno sia lecito adescare altri alla pazzia, sia nella scienza, sia nella pratica, sia nell'arte. Troppo gravi conseguenze ci minacciano, e ognuno può trovarle da sé senza bisogno di spiegazione.

D'altra parte potrebbe anche darsi che la nostra teoria sia assurda. Noi non avevamo letto su Cziffra niente di tutto ciò. Il concerto fu breve, gli autori interpretati appena otto. Quando ci balenò nella mente l'idea, ci abbandonammo a quella senza aver tempo di provare e riprovare. L'accettammo perché non ci sfuggisse. Diremo dunque con Renzo, rinunciando per una volta al plurale maiestatico: «Posso aver fallato». Osserviamo che gli applausi furono ad ogni pezzo furiosi, ma anche dubbiosi e brevi. Il pubblico pareva incerto anche lui.

L'ultimo Concerto fu agli antipodi del penultimo. Questo pericolò per soverchia semplicità. Il caso andò così. Sonava la Frankisches Landesorchestra diretta da Karr - Bartoli. Nella prima parte del programma «il Carnevale» di Dvorak, scritto negli ultimi anni dell'ottocento, sopra uno schema classico che gli dava consistenza, e costruito in gran parte con frammenti melodici di canti popolari. All'audizione il pubblico sorvolò sullo sche-

ma classico, e fu solo colpito dalle melodie bellissime, ma elementari e rigide come rami di selva. Nei sessant'anni dal «Carnevale» ai giorni nostri la musica si complicò a dismisura come sappiamo. Schostakowitsch nella sua Nona Sinfonia volle tornare molto indietro per ritrarre l'uomo primitivo delle steppe asiatiche. In questa semplificazione parve al pubblico disattento che s'incontrasse col «volklore» del «Carnevale» di Dvorak: il che non era vero, poiché quello era tutto naturale, mentre la semplificazione di Schostakowitsch, fatta a ritroso, era stilisticamente nuova e raffinatissima.

La somiglianza, solo apparente, si concretava, spesso nel «Carnevale» sempre nella Nona Sinfonia, in una scrittura concisa, aforistica, quasi litanica, da «carmen fratrum arvalium». Il pubblico non sufficientemente colto in materia stilistica storica, confuse le due maniere — la prima istintiva, la seconda meditata — e per conseguenza non capì nulla della Nona Sinfonia, opera scolpita in forme ritmiche elementari, come certi bassorilievi di danze arcaiche, a cui facevano da fulcri nel finale dei fragorosi scoppi di cimbali. «Erant gigantes super faciem abyssi». Per fortuna, il Salmo — vogliamo dire il Concerto — finì in gloria per l'entusiasmo di Milstein nell'impersonare il concerto superclassico di Brahms per violino e orchestra, in cui si sentì la volontà del grande violinista di ricreare Beethoven, elevato alla settima potenza (anche troppo) da un veneratore purtroppo di genio.

Del resto anche un critico non può sempre interpretare a distanza se certe osservazioni di artisti siano fatte sul serio o per burla. Egli deciderà dalle circostanze fortunate se sia lecito conchiudere con Shakespeare che «tutto è bene quel che finisce bene».