

HINDEMITH PAUL

**Compositore, direttore d'orchestra e teorico della musica tedesca
(Hanau, Assia, 16 XII 1895 - Francoforte sul Meno 28 XII 1963)**

Iniziò ad undici anni regolari studi di musica: dal 1907 in poi, prese lezioni di violino da A. Hegneg. Dal 1909 al 1916 (ufficialmente fino al 1918), grazie a borse di studio, poté studiare violino, composizione, contrappunto, partitura e direzione d'orchestra al conservatorio di Francoforte sul Meno; i suoi maestri più noti furono A. Rebner (violino), A. Mendelssohn e B. Sekles (composizione e contrappunto).



Dal 1915 al 1923, con l'interruzione del servizio militare (1916-1918), fu maestro concertatore dell'orchestra dell'Opera di Francoforte sul Meno; fu 2° violino ed in seguito viola nel quartetto d'archi di A. Rebner.

Negli anni successivi alla 1ª guerra mondiale Hindemith riscosse i primi successi come compositore: già dal 1917 erano stati pubblicati da Breitkopf & Hartel di Lipsia i 3 *Pezzi* per violoncello e pianoforte op. 8 e nel 1919 e 1920 furono eseguite per lo più a Francoforte le sue prime e più importanti opere di musica da camera (*Primo quartetto* per archi op. 10, *Sonate* op 11, n. 1, 2, 3 e 5).

Il *Primo quartetto* per archi op. 10 divenne famoso grazie alle tournée effettuate dal quartetto Rebner, che favorirono i contatti del compositore con B. Schott's Sohne di Magonza che, da allora, fu la sua unica casa editrice.

Nel 1921 Hindemith acquistò fama internazionale con la prima esecuzione del *Secondo quartetto* per archi op. 16, in seguito al festival musicale da camera di Donaueschingen, che era stato da poco fondato dal principe E. von Furstenberg.

Dal 1923 al 1929, Hindemith partecipò all'organizzazione del festival di Donaueschingen trasferito dal 1927 al 1929 a Baden-Baden, in cui si eseguirono molte delle sue nuove composizioni, impegnandosi energicamente per la diffusione della musica di Schonberg e di Webern; dal 1925 in poi, ottenne che il programma annuale fosse orientato verso settori musicali specifici: nuova musica corale (1925), musica corale, musica per strumenti a fiato e musica per strumenti meccanici (1926), opera da camera (1927), musica profana, per film e radio (1928), pezzi didattici (1929).

Contemporaneamente a questi tentativi, nel 1922 Hindemith istituì a Francoforte, assieme a R. Merten, un gruppo per l'esecuzione di musica nuova, che doveva superare le forme tradizionali dell'organizzazione borghese dei concerti per le esecuzioni musicali private.

Nel 1923, Hindemith diede le dimissioni da maestro concertatore, per potersi dedicare interamente alla composizione ed all'organizzazione, svolgendo contemporaneamente un'intensa attività concertistica anche come solista del quartetto Amar.

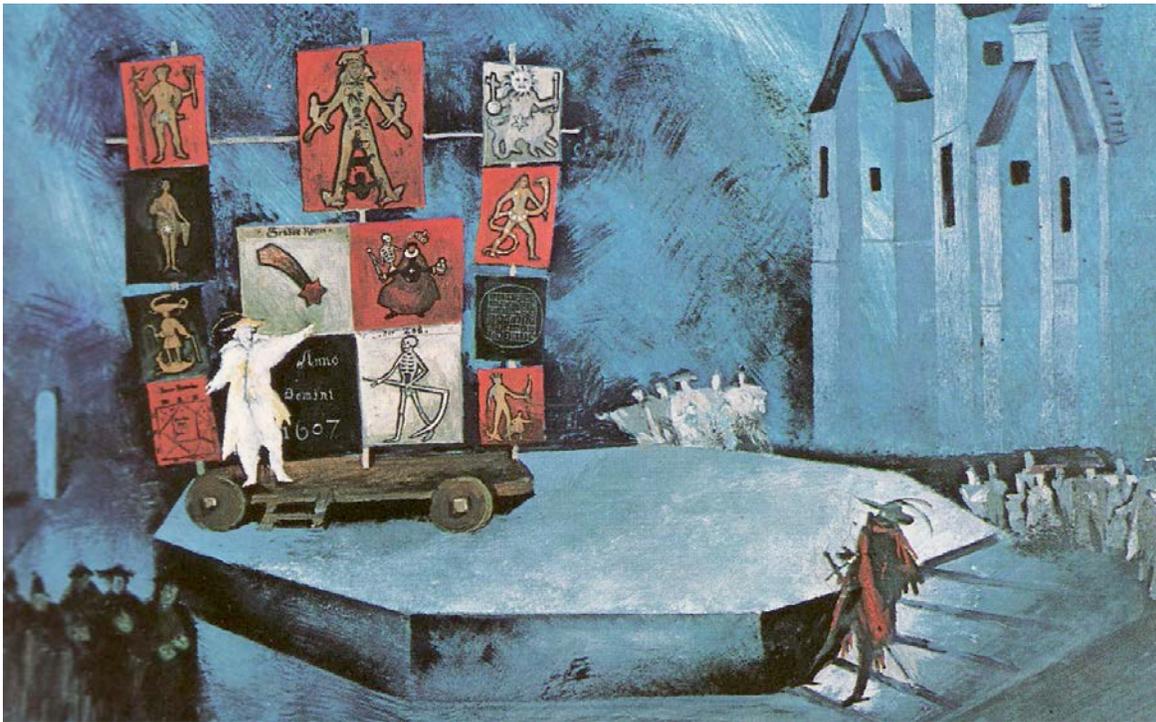
Fondato nel 1921 per la prima esecuzione del *Secondo quartetto* per archi op. 16 di Hindemith, tale complesso compì tournée in tutta l'Europa (compresa l'Unione Sovietica) dal 1922 al 1929, eseguendo prevalentemente quartetti moderni per archi di Bartók, di Hindemith, di

Honegger, di Milhaud, di Malipiero e di Schonberg.

Nel 1927, Hindemith, che a quel tempo era già considerato il più importante compositore tedesco della nuova generazione e uno dei più importanti compositori moderni, fu nominato professore di composizione alla scuola superiore statale di musica, a Berlino.

L'insegnamento, che proseguì quasi ininterrottamente fino alla sua morte, lo portò sempre più verso riflessioni teoriche sulla sua creazione, da cui derivò, nel corso degli anni, la sua maggiore opera teorica: *Unterweisung im Tonsatz*.

BOZZETTO DALL'OPERA "NUSCH-NUSCHI"



Contemporaneamente, Hindemith si dedicò intensamente, con G. Schunemann, allo studio di strumenti antichi per poter fare nuove pratiche di esecuzione e di musica antica.

La sua attività di composizione, nei primi anni a Berlino (1927-1930), si concentrò soprattutto sulla musica profana e di gruppo, sotto l'influsso, in parte, del Movimento giovanile musicale tedesco nonché di quello della *Kunstanschauung* (visione artistica) socialista di B. Brecht, di K. Weill e di H. Eisler, ma si distaccò ben presto da questa cerchia per contrasti

politici insormontabili tendendo, sempre più rigidamente, verso un ravvivamento dapprima delle tradizioni barocche, quindi di quelle classiche e romantiche secondo lo spirito delle tonalità ampliate dell'opera *Unterweisung im Tonsatz*. Dal 1930 ca., Hindemith si dedicò alla stesura di composizioni sinfoniche, nonché dell'opera *Mathis, der Maler*.

La prima rappresentazione di quest'opera fu proibita, nel 1934, dalla dittatura nazionalsocialista. In seguito a ciò, Hindemith abbandonò improvvisamente la cattedra di insegnante a Berlino e, aderendo poi ad un invito del governo turco, si recò ad Ankara dove, durante tre viaggi successivi (1935, 1936, 1937), elaborò delle proposte per un accentramento della vita musicale turca, nel quadro delle riforme iniziate dal governo di Kemal Ataturk.

Nel 1937, si dimise definitivamente dalla scuola statale di musica di Berlino e si trasferì in Svizzera.

Nel 1938, l'opera *Mathis, der Maler* ebbe un successo trionfale, nella 1^a rappresentazione a Zurigo, interpretata nel mondo culturale, come una dimostrazione politica contro la didattica nazionalsocialista.

Dopo numerose tournée concertistiche negli Stati Uniti, Hindemith aderì alla proposta di insegnante di composizione all'università di Buffalo, per sfuggire alla crescente minaccia esistente in Europa. A Buffalo egli insegnò fino al 1941, tra l'altro alla Cornell University e all'università di Yale, dove, nel 1941, ebbe la cattedra di composizione: conservò tale cattedra fino al 1953.

Tra i suoi allievi ci furono L. Foss, N. Dello Joio e H. Shapiro.

Più importante dell'attività didattica fu l'influenza generale che Hindemith esercitò, in quegli anni, nell'ambiente musicale americano, con i suoi concerti, le sue conferenze e, soprattutto, la pubblicazione di opere teoriche.

Egli ottenne un'ultima, importante affermazione nel 1949-1950, con un corso in qualità di ospite onorario alla cattedra di poetica della Harvard University. L'anno dopo, fu pubblicato un libro, che riprendeva gli argomenti di quel corso: *A Composer's World*.

Horizons and Limitations, con gli scritti di Stravinski e di Honegger, è tra i libri autobiografici più significativi e storicamente importanti dei compositori del XX sec.

Dopo essere ritornato più volte in Europa, dal 1947, per tenere conferenze, nell'inverno del 1950-1951, Hindemith accettò la nomina per

l'insegnamento di teoria musicale, composizione e pedagogia musicale all'università di Zurigo, dove insegnò fino al 1957, senza interruzioni.

Da Zurigo e da Blonay, suo luogo di residenza, Hindemith sviluppò in quegli anni una straordinaria, estesa attività concertistica, in cui inserì, come direttore d'orchestra, la musica classica e romantica in misura sempre crescente.

Negli anni successivi al ritorno in patria furono conferite a Hindemith numerose onorificenze, le quali, almeno simbolicamente, lo ricompensarono dei torti subiti.

L'università di Francoforte gli conferì il dottorato "honoris causa"; nel 1963 il musicista ottenne il premio Balzan e divenne membro dell'ordine Pour le mérite. Poco tempo dopo la prima esecuzione della *Missa* per coro a cappella (la sua ultima opera), nell'intervallo fra le due tournées, fu colpito da una grave malattia e morì a Francoforte.

BOZZETTO DALL'OPERA "CARDILLAC"



L'attività compositiva di Hindemith iniziò, occasionalmente, al tempo del conservatorio. I *Leader* per orchestra op. 9 ricordano i pezzi per orchestra di R. Strauss, mentre la *Sinfonietta* op. 4 ed il *Primo quartetto* per archi op. 10 hanno l'impronta di M. Reger.

E da Reger, soprattutto, traggono ispirazione la *Sonate* op.11 (1918-1919), che evidenziano il cammino percorso da Hindemith, da un tardo romanticismo, condiviso, verso una linearità cromatico-motoria, ai limiti della atonalità.

Tali Sonate dimostrano, inoltre, per la prima volta, la particolare importanza che la musica da camera, cosiddetta musica assoluta per eccellenza, assume per il giovane compositore.

Il *Secondo quartetto* per archi op. 16, che fu l'avvenimento più sensazionale del festival di Donaueschingen del 1921, segna l'apice dello sviluppo dal cromatismo alla Reger verso una linearità tonale libera, mentre l'espressione intrinseca dell'opera ricorda chiaramente il primo Schonberg (*Primo quartetto* per archi).

Ugualmente le altre opere in un atto *Morder, Hoffnung der Frauen* (1919), *Das Nusch - Nuschi* (1920) e *Sancta Susanna* (1921) presentano problemi di forma, anche su piani stilistici diversi: le due opere drammatiche sono orientate, dal punto di vista letterario e musicale, verso l'espressionismo; in modo opposto *Das Nusch-Nuschi* si sviluppa da elementi classicistici del linguaggio musicale di Reger, che si rifanno a piccole forme di danza e a modelli barocchi di stile ingegnoso, ciò che, più tardi, sarebbe diventato una caratteristica del classicismo degli anni Venti. Gli elementi classicistici presenti in *Das Nusch-Nuschi* raggiungono maggior chiarezza nelle opere strumentali degli anni successivi, durante i quali l'adesione al gusto sfrontato dei giovani dell' "épater les bourgeois" portò ad una produzione qualitativamente disparata, con consensi al jazz appena diventato di moda, con forme neobarocche e con un razionale rifiuto all'eccesso della sensibilità espressionistica, ancora valido poco tempo prima.

Tale produzione era regolata solo dalla pienezza travolgente dell'incidenza di Hindemith (*Kammermusik* op. 24 n. 1 e 2; *Suite "1922"* per pianoforte op. 26; *Terzo quartetto* per archi op 22). In pari tempo, si incominciò a chiarire in queste opere il rapporto, fino ad allora contraddittorio, di Hindemith verso la tonalità: fondamento della composizione diventò, nonostante lo studio armonico della 4° e la politonalità, uno studio cromatico della melodia ispirata a danze, a marce

di tipo barocco, il quale, in uno spazio ristrettissimo, fa seguire uno dopo l'altro dei segmenti tonali chiusi e, come in un caleidoscopio, delle particelle tonali.

La conseguente svolta di Hindemith al neoclassicismo e la sua costruzione teorica di un sistema tonale ampliato sono in tal modo configurate nell'essenza, il terzo movimento del *Terzo quartetto* per archi, il *Nacchstuck* della *Suite per pianoforte "1922"* e soprattutto il ciclo di *Leader Des Todes* e *Die junge Magd* rivelano una forza espressiva contenuta, e presentano Hindemith in una luce assolutamente nuova.

CARICATURA DEL COMPOSITORE



I capolavori dei tardi anni Venti rivelano nelle forme e negli accenti un barocco coerente e uno stile sostenuto dell'espressione accentuata.

L'apice di questa fase è dato da *Cardillac*, la prima opera in cui Hindemith cercò di formulare la problematica dell'uomo creativo, che vive in conflitto con il suo ambiente.

Tale situazione è presentata in forma decisamente astratta in *Mathis, der Maler* e in *Die Harmonie der Welt*, i cui testi furono scritti da Hindemith, mentre è espressa con caratteri psicologici ed espressionistici nel testo di *Cardillac*, elaborato da F. Lion da una novella di Th. A. Hoffman.

Cardillac raggiunge in modo tradizionale ed alquanto artificioso un'intensità espressiva ed estremamente drammatica mediante la fusione di un testo interamente volto alla psicologia, con una musica neobarocca lineare, coerentemente non psicologica, che evita ogni espressività diretta. Ma lo stile "obiettivo" di quest'opera, privato della sua caratteristica durezza acustica e della coerenza dell'esecuzione melodica, diventa monotono e stranamente privo di carattere nell'Oratorio *Das Unaufhorliche*, il cui testo (G. Benn) di un misticismo slavato ed ostile reca l'impronta fascista, che Hindemith non volle mai riconoscere.

Mathis, der Maler - la sinfonia e l'opera - segna l'ultima, importante svolta nell'attività creativa di Hindemith, ed in pari tempo, l'apice raggiunto.

La chiarezza e la severità del linguaggio musicale, si fondono con l'immediatezza della forza espressiva, con una precisione ed una parsimonia di mezzi musicali che Hindemith non aveva mai raggiunto prima e che francamente raggiungerà in seguito.

I chiari tratti autobiografici di questo dramma di artista gli hanno conferito una spontaneità ed una coerenza interiore, che hanno fatto di questa una delle opere più importanti del XX sec..

L'espressività diretta e, al tempo stesso, sottile della musica, unita alla forma musicale, già retrospettiva, portò contemporaneamente ad uno spostamento da modelli stilistici barocchi verso il classicismo ed il romanticismo tedeschi.

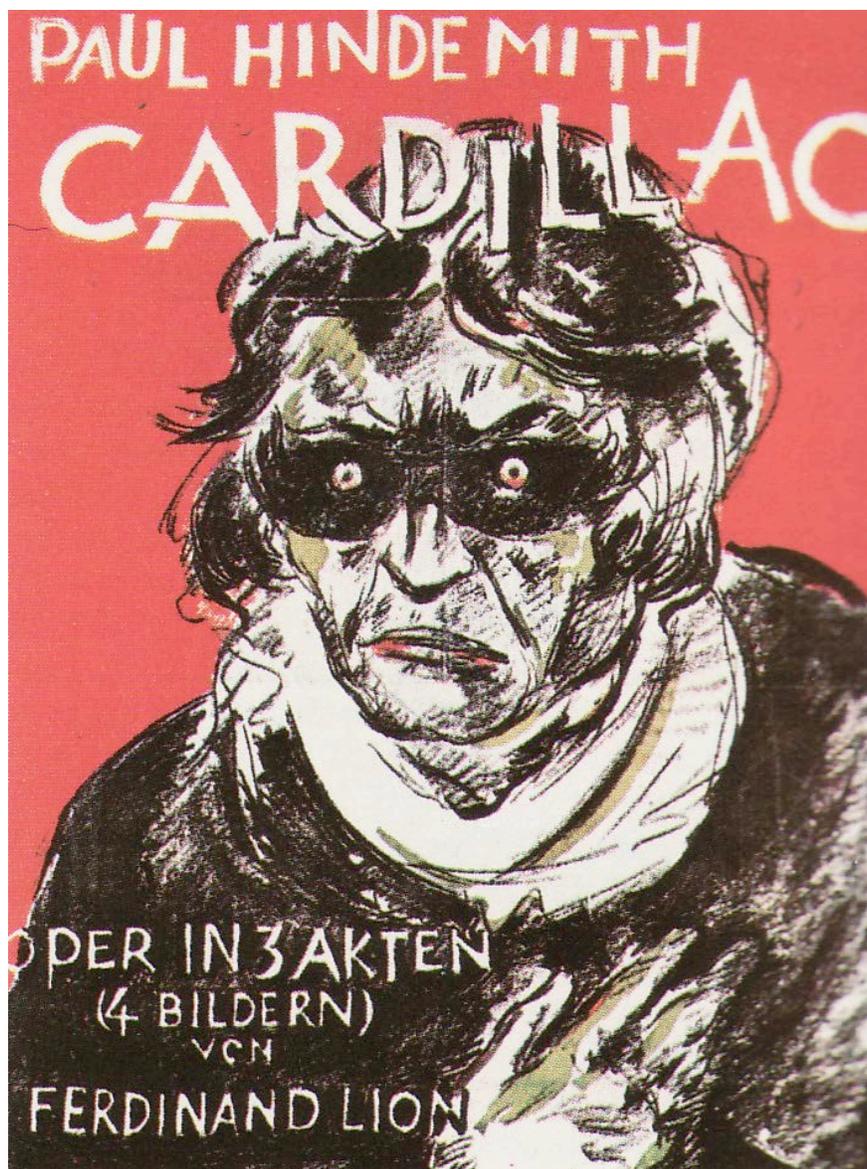
A questi modelli si rifanno, in misura sempre crescente, anche le opere orchestrali e cameristiche degli anni successivi, fino all'opera e sinfonia *Die Harmonie der Welt* (1957), nella quale Hindemith raggiunge un sorprendente avvicinamento alle inflessioni musicali delle opere sinfoniche di Bruckner.

Alla tendenza di aderire sempre più alla tradizione e di trasferirla nella

propria opera, corrispose la tendenza di regolare la propria attività creativa attraverso la teoria, ciò che portò ad una temporanea paralisi nella forza creativa.

In complesso, la produzione di questi anni, oltremodo ricca quantitativamente, ha in sé qualche cosa di meccanico. Poche opere hanno raggiunto il grado artistico dell'opera *Mathis, il pittore*, in particolar modo, la raccolta di composizioni per pianoforte *Ludus Tonalis* che raggiunge una forza espressiva, invero attraente.

MANIFESTO



Solo le ultime opere di Hindemith rivelano un ritorno alla sensibilità timbrica ed alla pienezza espressiva di *Mathis*. Appartengono a questo periodo anche la *Sonata* per basso tuba del 1955, nella quale compare una variazione di 12 toni e, inoltre, la *Pittsburgh Symphony*, l'opera *The Long Christmas Lunch*, alcuni dei tardi Mottetti e la *Missa*, l'ultima opera compiuta di Hindemith è una delle sue opere più importanti che, con la sua religiosità spiritualizzata, profonda e spontanea e, al tempo stesso, con la sua serenità improntata alla rassegnazione, è realmente un'opera d'addio.

La radice più profonda di tutti gli sforzi del rivoluzionario d'avanguardia Hindemith, che divenne in seguito un conservatore, e quindi la radice di tutto ciò che aveva creato e meditato per la musica e per la teoria era da ricercarsi nella produzione del divario sempre più profondo tra la musica moderna ed il pubblico, il quale ritornava sempre più numeroso verso le tradizioni romantiche e classiche.

Tale dissidio sarebbe potuto essere eliminato solamente con uno stile musicale che si orientasse verso una rigidità artigianale e verso una disciplina nella creazione musicale, intesa secondo un nuovo ordinamento, basato sul sistema tonale.

Hindemith si richiamava alle immagini della teoria musicale dell'opera antica fino a quella barocca, come egli cercò più tardi di rappresentare scenicamente e musicalmente nella sua opera su Keplero: *Die Harmonie der Welt*.

Con ciò fu volutamente negata la storicità del sistema tonale occidentale, del suo sviluppo e la storicità umana. La ricchezza di una musica che fosse specchio di umanità assoluta, storicamente dominante, avvicinò Hindemith al conservatorismo occidentale dei tardi anni Venti e dell'inizio degli anni Trenta e, praticamente, alla rassegnazione di fronte alle forze storiche che alla fine prevalsero e davanti alle quali egli si ritirò nel regno illusorio delle idee.

La sua tragicità consistette nel fatto che la corrente della storia, anche quella della storia della musica, lo superò notevolmente e che l'avvenire della musica fu determinato, sempre più chiaramente, dalla musica di Schonberg e di Webern e dei loro successori; la sua grandezza, invece, fu determinata dal fatto che egli creò continuamente delle opere di grande forza espressiva e di impronta assolutamente personale, entro i limiti imposti dal suo sistema tonale. Sebbene non sia stato un caposcuola e, dopo la sua morte, la sua musica abbia appena influenzato la creazione

musicale, egli sopravvive come uno degli ultimi compositori della tradizione classicoromantica, con opere come la Sinfonia e l'opera *Mathis, il pittore*, la Messa nell'opera *The Long Christmas Lunch*, *Ludus tonalis*, altre ancora e, soprattutto, in qualche lento movimento della tarda musica da camera.

Il suo ruolo storico, che oggi è diventato in tutto e per tutto storia, sarà confermato dalla pubblicazione di tutte le sue opere che appariranno sotto l'auspicio della Fondazione Hindemith, creata dalla vedova del compositore.

Opere immorali

Il pittore Oskar Kokoschka, nella pièce scritta nel 1907 per la Mostra d'arte di Vienna, mise in dubbio la morale sessuale borghese e pose in scena un comportamento archetipo.

Hindemith prese le mosse proprio da questi temi.

Egli trovò la storia del Nusch-Nuschi nei *Vermischten Schritten* di Franz Blei. Straniante citazioni wagneriane, ironiche allusioni alla tradizione operistica e sconfessioni della morale sessuale imperante attraverso la rappresentazione di marionette, conferiscono al lavoro un tono provocatorio.

KONZERTMUSIK PER ARCHI E OTTONI, OP. 50

Musica: Paul Hindemith

1. Mäßig schnell, mit Kraft. Sehr breit, aber stets fließend
2. Lebhaft. Langsam. Im ersten Zeitmaß (Lebhaft)

Organico: 4 corni, 4 trombe, 3 tromboni, basso tuba, archi

Composizione: dicembre 1930

Prima esecuzione: Boston, Symphony Hall, 3 aprile 1931

Dedica: per il 50° anniversario della Boston Symphony Orchestra

Quando Paul Hindemith fu stroncato da un collasso cardiaco a Francoforte sul Meno il 28 dicembre 1963 Lovro von Matacic, allora sovrintendente generale di quel Teatro dell'Opera e direttore d'orchestra di larga fama, molto apprezzato anche in Italia per le sue indimenticabili interpretazioni del repertorio wagneriano, bruckneriano e straussiano, dichiarò senza esitazione che era scomparso «uno dei più importanti musicisti del nostro secolo».

DARIUS MILHAUD



A lui fecero eco da Monaco di Baviera Werner Egk, per il quale lo scomparso artista aveva esercitato «un'influenza determinante su un'intera generazione di compositori», e da Parigi Darius Milhaud, il quale scrisse che «in tutte le opere di Hindemith, anche in quelle apparentemente più aggressive, si trovava un elemento di saggezza. Mi incontravo di frequente con lui negli Stati Uniti e sono stato sempre curioso in merito al suo modo di lavorare. Aveva una straordinaria facilità. Recava sempre con sé un libriccino per la musica, e mentre ad esempio aspettava un treno in ritardo egli poteva benissimo lavorare e comporre nella confusione della più rumorosa stazione ferroviaria. Il che non escludeva in lui la profondità dei sentimenti e del pensiero».

Hindemith si formò e studiò nell'ambiente musicale di Francoforte, diplomandosi in composizione nel 1915; all'Opera della stessa città trovò la sua prima occupazione in qualità di violino di spalla e poi di direttore d'orchestra, svolgendo dal 1921 attività di violista in un Quartetto da lui fondato e successivamente ammirato in tutta Europa. Sono di quegli anni, precisamente dal 1919 in poi, alcuni suoi lavori significativi in campo teatrale, sinfonico e strumentale, affiancati ad un'intensa collaborazione organizzativa al Festival musicale di Donaueschingen, trasferito in seguito a Baden-Baden e dal 1930 a Berlino. Nel 1927 venne nominato professore di composizione alla Musikhochschule berlinese, cattedra d'insegnamento conservata per dieci anni, nonostante le diffidenze e i contrasti di carattere politico che avrebbero costretto il musicista ad espatriare per continuare in Turchia, negli Stati Uniti, in Canada e nel Messico l'attività di compositore, di teorico e didatta, di violista e di direttore d'orchestra sempre più ammirato.

Eletta a proprio domicilio la Svizzera dal 1938 e trasferitosi in America allo scoppio della seconda guerra mondiale, Hindemith prese nel 1940 la cittadinanza statunitense. Durante il conflitto insegnò all'Università di Yale, oltre che nei corsi estivi a Tanglewood e all'Accademia Berkshire di Stockbridge. Nel 1946 pubblicò un sostanzioso trattato di armonia a New York (*Elementary Training for Musicians*) e nel biennio 1948-49 fu docente alla Harvard University e di qui nel 1951 passò in Svizzera, occupando una cattedra di composizione all'Università di Zurigo. Nell'ultimo decennio di vita ottenne il Premio Sibelius, conferitogli dal presidente finlandese a Helsinki nel 1955, il dottorato honoris causa della

Libera Università di Berlino e il Premio Balzan, riconosciutogli sette mesi prima che morisse.

LOVRO VON MATAČIĆ



Hindemith compositore è passato attraverso varie esperienze linguistico-estetiche e culturali maturate nella Germania a cavallo della prima guerra mondiale, come l'espressionismo, la "Gebrauchmusik", la cosiddetta musica d'uso a sfondo pedagogico-didattico con venature sociologiche e politiche, la "Neue Sachlichkeit", la nuova obbiettività intesa come neo-classicismo nella riaffermazione di un tipo di musica solidamente costruita sul contrappunto e sulle chiare e antiche geometrie armoniche e ritmiche.

Egli ha percorso con forte determinazione e indefesso lavoro una strada difficile, raggiungendo spesso risultati di notevole valore creativo: basti pensare alle opere *Cardillac* e *Mathis der Maler*, e in un certo senso anche a *Sancta Susanna*, senza trascurare la filosofica costruzione dell'*Harmonie der Welt*, e alle sette *Kammermusiken* nello stile concertante per organici strumentali molto variabili e a pagine sinfoniche di organico diverso fra di loro.

Al compositore Hindemith più caratterizzato e specifico sotto il profilo della costruzione musicale appartiene la *Konzertmusik op. 50* per archi e ottoni, composta nel 1930 per il cinquantesimo anniversario della Boston Symphony Orchestra.

Il discorso polifonico, molto denso e compatto, poggia su due precisi blocchi sonori: da una parte una normale orchestra d'archi e dall'altra un gruppo massiccio di ottoni formato da quattro corni, quattro trombe, tre tromboni e un basso tuba.

Il pezzo è articolato in due parti: la prima comprende i movimenti *Mässig schnell, mit Kraft - Sehr breit, aber stets fließend* (Velocissimo con forza - Molto largo, ma in modo scorrevole), mentre la seconda parte racchiude i tempi *Lebhaft - Langsam - Im ersten Zeitmass "Lebhaft"* (Vivace - Lento - Nel primo tempo "Vivace"). Nella prima parte si scontrano i due blocchi attraverso un diverso materiale tematico, caratterizzato da una scattante energia dinamica.

Il contrasto si risolve nell'episodio lento finale, dove alla cantabilità degli archi si unisce la sonorità organistica dei quattro corni, sugli accordi degli altri strumenti.

Nella seconda parte la polifonia è impostata sul fitto contrappunto fugato di tutti gli strumenti. Da questo flusso sonoro si leva un tema leggero e

gioioso dei violini, insieme ad una frase di intonazione pensosa della tromba. Ma è un breve momento, perché tutto si conclude nel clima contrappuntistico caratterizzante lo spirito della *Konzertmusik*.

Ennio Melchiorre

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 11 ottobre 1992**

KONZERTMUSIK PER PIANOFORTE, OTTONI E DUE ARPE, OP. 49

Musica: Paul Hindemith

1. Ruhig gehende Viertel
2. Lebhaft
3. Sehr ruhig. Variationen
4. Mäßig schnell, kraftvoll

Organico: pianoforte solista, 4 corni, 3 trombe, 2 tromboni, basso tuba, 2 arpe

Composizione: luglio - agosto 1930

Prima esecuzione: Chicago, Orchestra Hall, 12 ottobre 1930

Dedica: Elizabeth Sprague Coolidge

Dedicata a Elizabeth Sprague Coolidge, la *Konzertmusik* op. 49 fu composta da Hindemith nei primi mesi del 1930 durante un soggiorno amburghese e sottoposta a rielaborazione nel 1949 a Londra in occasione di un festival di musiche del suo autore. La «prima» del lavoro era avvenuta comunque nell'ambito del Coolidge Festival di Chicago il 12 ottobre 1930. Il concetto informatore di questa composizione, scritta al bivio tra l'aggressiva prima maniera hindemithiana e la fase lyricizzante e meditativa che avrebbe caratterizzato la maturità del musicista, riporta all'estetica barocca della contrapposizione concertante tra due o più sorgenti sonore, secondo una metodologia abbastanza tipica di quest'autore. Sostiene Heinrich Strobel, nell'op. 49, la presenza di un

melos modale che «fa riemergere saltuarie tinte idilliache di lavori anteriori, come il ciclo liederistico *Die junge Magd*, assimilando dalla linfa sotterranea del canto tedesco una cantilena tipologicamente medievale, dal respiro ampio e solenne, avvertibile nell'incipit del primo movimento, oltre a ritmi di derivazione pastorale presenti nel Finale».

ELIZABETH SPRAGUE COOLIDGE



La *Konzertmusik* è introdotta da un *Tranquillo e scorrevole* con gli ottoni in preminenza ad enunciare il primo soggetto, ed il pianoforte a delineare, per giustapposizione, la seconda idea.

Fanno seguito l'impronta classicistica del *Vivace*, aperto dal pianoforte solo con esposizione fugata, e una serie di *Variazioni* dal tono brioso in cui va apprezzata la singolare coesione coloristica dell'incontro piano-arpe.

Conclude l'opera una sezione *Moderatamente mosso ed energico* di grande rilievo fonico.

In sostanza l'op. 49 sembra por sigillo al periodo creativo più originale del musicista tedesco, fondato sulla cosciente e compiacente maestria del far musica con qualsivoglia linguaggio e materiale sonoro.

Aldo Nicastro

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 19 gennaio 1975**

DER SCHWANENDREHER

Concerto per viola e piccola orchestra sopra antichi canti popolari

Musica: Paul Hindemith

1. Zwischen Berg und tiefem Tal
2. Nun laube, Lindlein, laube!
3. Fugato: Der Gutzgach auf dem Zaune saß
4. Variationen su Seid ihr nicht der Schwanendreher

Organico: viola solista, 2 flauti (2 anche ottavino), oboe, 2 clarinetti, 2 fagotti, 3 corni, tromba, trombone, timpani, arpa, 4 violoncelli, 3 contrabbassi

Composizione: ottobre 1935 - luglio 1936

Prima esecuzione: Amsterdam, Concertgebouw, 14 novembre 1935

Protagonista per oltre un ventennio della vita musicale in Germania, dall'esperienza con Max Reger all'avanguardia espressionista berlinese degli anni Venti, dal «ritorno alla ragione» della «Nuova oggettività» alla rivalorizzazione del dinamismo motorio dell'era barocca, Paul Hindemith fu poi in prima linea nel ribaltamento del principio della «rottura della forma», sino allora imperante, a beneficio della rivalutazione dei concetti di struttura e di ritmo - e *Cardillac* (1926) fu in proposito esempio preclaro - oltre ad essere propugnatore della funzionalità del rapporto tra arte e mestiere nelle realizzazioni didattiche della «Gebrauchsmusik», come si verificò nel ciclo dei *Plöner Musiktage* o nel teatro d'attualità di *Neues vom Tage* (1929).

Pur nella contingente adesione alle distinte esperienze culturali tedesche, sempre risultò immanente alla personalità creatrice di Hindemith un'operosità alacre e baldanzosa, marcata da una vocazione musicale prepotente e da una doviziosa maestria tecnica. Ed in ogni epoca e temperie artistica, Hindemith restò spiritualmente fedele a certi valori della civiltà musicale germanica, come «il tema della goethiana provincia pedagogica, per il quale dallo stato di malattia morale toccava all'arte d'essere il potere formatore e la guida della società... oltre a determinate categorie di pensiero, di cultura e di gusto, dalle inesauribili energie

rigeneratrici del "Volk" germanico alle concezioni cosmogoniche e medievali dell'arte, dalle astrazioni geometriche della "magistra barbaritas" alle implicite accezioni gotiche del gusto e degli stilemi melodico-polifonici» (Turchi).

MAX REGER



Anche Hindemith, seppure in misura inferiore a molti intellettuali di sinistra o ebrei costretti all'esilio, subì l'effetto traumatico dell'avvento al potere in Germania del nazismo, con conseguenze anche immediate sulla sua creatività artistica. Proprio la composizione infatti che dette origine all'ostracismo ufficiale di Hindemith in Germania, cioè *Mathis der Maler* (1934), veniva a segnare, ad un tempo, una svolta marcata nell'itinerario operoso del musicista tedesco, con il distacco dall'attualità e dall'impegno culturale diretto nella società del suo tempo, oltre ad accentuare l'evoluzione della produzione di Hindemith nella prospettiva del recupero concettuale della tradizione, a beneficio della classicità del linguaggio, e anche di un certo accademismo formale.

Tutti i lavori immediatamente successivi a *Mathis der Maler*, nell'intento di realizzare una sintesi lessicale tra tradizione e modernità, si caratterizzarono anche per l'assimilazione nel tessuto musicale del canto arcaico tedesco, specialmente d'ascendenza popolare.

Mentre già stava attendendo alla stesura degli scritti teorici di «Unterweisung im Tonsatz», Hindemith procedeva, in lavori come la *Terza Sonata* per organo, *Drei Chöre* (1939), *Variationen über ein altes Tanzlied* (1938), *Vier Kanons* (1940) ecc., ad inserire spunti melodici popolareggianti nel suo collaudato tessuto compositivo: in tale prospettiva si colloca il *Concerto per viola e piccola orchestra da camera* «Der Schwanendreher» (1935), nel quale i temi arcaici germanici subirono un'elaborazione assai accentuata, magistralmente moderna.

Eseguito la prima volta ad Amsterdam il 14 novembre 1935, con l'autore come solista, e con la Concertgebouw-Orchestra diretta da Mengelberg, il *Concerto per viola*, scritto nell'estate precedente, esibisce tutta una fantasia di antiche melodie folcloriche, in un contesto strumentale che riserva una posizione d'assoluta preminenza alla viola solista, anche nell'escludere dall'organico orchestrale rispettivamente le due sezioni dei violini primi e secondi, oltre alle viole, e nel prevedere l'unica partecipazione dei violoncelli e dei contrabbassi.

Tra vari lavori, non solo successivi al *Mathis der Maler*, questo *Concerto per viola* ha goduto, nell'ambito della produzione di Hindemith, di una notevolissima popolarità, annoverandosi non meno di una quarantina d'esecuzioni con l'autore come solista, tra cui la prima negli Stati Uniti nel 1937 al Coolidge-Festival di Washington.

WILLEM MENGELBERG



Nel primo movimento, che porta come sottotitolo *Zwischen Berg und tiefem Tal* (Tra il monte e la profonda vallata), si individuano agevolmente almeno tre motivi melodici riconducibili a spunti tematici di antichi canti tedeschi del XV secolo, tra cui emerge il «Zwischen Berg und tiefem Ta / Da leit ein' freie Strassen. / Wer seinen Buhlen nit haben mag, / Der muss ihn fahren lassen» (Tra il monte e la profonda vallata, corre un ampio percorso. Chi non può avere con sé la sua amata, deve rinunciare a quella via), canto edito già nel 1512.

Il secondo tempo, che s'apre con un duetto tra la viola e l'arpa, si basa sulla melodia del canto *Nun laube, Lindlein, laube*, conosciuto, sembra, nel 1555 ma che ancora fa parte del canzoniere popolare di certe zone rurali della Germania centrale e la cui prima strofa recita «Nun laube, Lindlein, laube, / Nicht länger ich's ertrag: / Ich hab mein Lieb verloren, / Hab gar ein traurig Tag» (Agita le foglie, piccolo tiglio, agitale, non posso più sopportarlo: io ho perduto il mio amore, e mi tocca un giorno davvero triste): assai interessante appare la scrittura hindemithiana nel riproporre, con tecnica strumentale moderna, l'equilibrio e il candore del clima espressivo originario.

Segue un fugato ispirato da un altro motivo popolare del XV secolo, il canto del cuculo prediletto dai bimbi, che s'inizia con i versi «Der Gutzgach auf dem Zaume sass, / Es regnet sehr und er ward nass. / (Il cuculo stava sullo steccato, pioveva forte ed era fradicio d'acqua): tale motivo trapassa a tutti gli strumenti, in maggiore o in minore, per intrecciarsi infine col soggetto tematico di «Nun laube» intonato dagli ottoni.

Il movimento conclusivo si articola in sette variazioni sul motivo che suggerisce il sottotitolo del *Concerto per viola*, cioè il canto che anticamente si indirizzava a chi arrostita allo spiedo i cigni, risalente ad un'epoca tra il XV e il XVI secolo, in cui fu necessario mangiare tali animali. Il testo del canto era il seguente: « Seid ihr nicht der Schwanendreher, / Seid ihr nicht derselbig Mann? / So drehet mir den Schwan. So hab ich glauben dran. / Und dreht ihr mir den Schwanen nit, / Seid ihr kein Schwanendreher nit; / Dreht mir den Schwanen» (Non siete voi ad arrostitire il cigno, lo stesso uomo che gira lo spiedo? Arrostitene uno allora per me, sì che vi possa credere. Se invece per me

non girate allo spiedo il cigno, allora non siete l'addetto a tale lavoro;
girate il cigno allo spiedo per me).



L'orchestra e la viola enunciano prima i vari momenti melodici, per dar poi inizio alle variazioni: a partire dalla quarta variazione però fa la sua comparsa un altro motivo popolare, sinché, conclusa la settima variazione, una Coda sigla il termine del lavoro.

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,

Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 13 gennaio 1980

PHILHARMONISCHES KONZERT

Variazioni per orchestra

Musica: Paul Hindemith

1. Thema - In movimento tranquillo
2. Erste Variation - Moderatamente veloce
3. Zweite Variation - Molto tranquillo
4. Dritte Variation - Piuttosto vivace
5. Vierte Variation - Teneramente tranquillo
6. Fünfte Variation - Leggermente mosso
7. Letzte Variation - In tempo di marcia

Organico: 3 flauti (3 anche ottavino), 2 oboi, corno inglese, 2 clarinetti, clarinetto basso, 2 fagotti, controfagotto, 4 corni, 3 trombe, 3 tromboni, basso tuba, timpani, triangolo, piatti, rullante, tamburo, grancassa, archi

Composizione: febbraio - marzo 1932

Prima esecuzione: Berlino, Philharmonic, Alte Philharmonie Saal, 15 aprile 1932

Edizione: Schott Music, Magonza, 1932

Dedica: Wilhelm Furtwangler e Berliner Philharmonisches Orchester nel 50° della fondazione

La prima influenza che Hindemith risentì nella sua formazione di compositore fu quella di Max Reger, un musicista che volle sottrarsi al fascino insinuante e sconvolgente del wagnerismo, rifacendosi e

richiamandosi alle forme classiche e all'antica e gloriosa tradizione dell'arte tedesca, specialmente bachiana. Infatti nell'imponente e complessa produzione teatrale, sinfonica e cameristica hindemithiana si riscontrano alcuni aspetti non soltanto lessicali che costituiscono la matrice della personalità artistica dello stesso Reger: ritorno a Bach, ripristino dei diritti della forma, magistero contrappuntistico, saldissima padronanza tecnica di tipo artigianale, che sono in ultima analisi le componenti principali di quella estetica che va sotto il nome di neo-classicismo, visto e concepito come netta reazione sia agli eccessi romantici e all'impressionismo.

WILHELM FURTWANGLER



Anzi, bisogna dire che anche nei momenti più polemici ed eversivi della carriera artistica di Hindemith non si avverte mai un completo dissolvimento degli elementi strutturali tramandati dalla civiltà musicale tedesca e lo stesso musicista ha tenuto spesso a sottolineare come la sua opera, pur con le dovute e necessarie differenziazioni di stile, di temperamento e di epoca, non avesse mai dimenticato il modello bachiano, concepito oltretutto come una scelta intellettuale e morale. È significativo come questo mondo hindemithiano fosse compreso e difeso da un direttore d'orchestra del prestigio e dell'autorità di Wilhelm Furtwängler, il quale nel 1934, in un articolo critico nei confronti delle intrusioni e interferenze naziste nell'arte, intitolato «Der Fall Hindemith» (Il caso Hindemith), scriveva che nel musicista di Hanau si notava «un distacco, consapevolmente deciso, dalla precedente epoca del pathos guglielmino e dalla malintesa imitazione di Wagner e di Strauss». Per di più nella sua opera affioravano distintamente «semplicità, oggettività e schiettezza, invece delle idee filosofiche messe in musica o di un acceso sentimentalismo tardo-romantico che allora imperavano in Germania».

Due anni prima dell'articolo dell'illustre direttore d'orchestra, Hindemith aveva scritto le variazioni del *Philharmonisches Konzert*, dedicandole a Furtwängler e al cinquantesimo anniversario della Filarmonica di Berlino, complesso strumentale di altissimo valore. La composizione si apre con l'esposizione del tema (*In movimento tranquillo*) affidato all'oboe e quindi ai violini e ai violoncelli: una frase di carattere ritmico aperta ad ogni modificazione armonica e strumentale. La prima variazione (*Moderatamenete veloce*) ha un tono marcato e aggressivo sin dall'attacco iniziale, impegnando tutta l'orchestra, particolarmente nutrita nel settore dei fiati: sono presenti anche il controfagotto, il clarinetto basso e il basso tuba.

Il tema viene sviluppato con una serie di figurazioni ritmiche contrastanti fra di loro e in un fitto gioco contrappuntistico. Nella seconda variazione (*Molto tranquillo*) l'organico strumentale è più contenuto rispetto alla prima variazione: solo due oboi, corno inglese, viole e violoncelli con sordina. Protagonista ancora l'oboe, utilizzato in tutte le sue possibilità timbriche. Nella terza variazione (*Piuttosto vivace*) sono gli ottoni, e soprattutto i corni, a condurre il discorso, tra « staccati » e domande e risposte con passaggi solistici. I timpani dal canto loro scandiscono un ritmo accentuato su terzine e crome puntate. La quarta variazione

(*Teneramente tranquillo*) comprende soltanto i fiati, meno gli ottoni; il fagotto svolge inizialmente il ruolo di protagonista in un discorso strumentale dapprima calmo e riflessivo e poi più vivace e mosso nelle articolazioni sonore. Nella quinta variazione (*Leggermente mosso*) gli archi, divisi in due sezioni, con sordina e senza, intessono un dialogo fra loro.

MAX REGER ALL'ORGANO



Quindi l'orchestra, in un tempo più vivo, fa da contrappunto alle parti solistiche del violino, della viola e del violoncello, impegnati in una serie di variazioni particolarmente difficili, su un ritmo indiavolato in 9/8 e tra note ribattute, arpeggi e salti di tonalità.

La sesta e ultima variazione (*In tempo di marcia*) vede tutta l'orchestra impegnata in un fortissimo vigoroso e massiccio, con il tema annunciato dai corni e ripreso in contrappunto dalle altre sezioni strumentali. Alla fine il primo frammento del tema si ripete ancora sulle volatine sonore dell'orchestra.

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 31 gennaio 1982**

METAMORFOSI SINFONICHE SU TEMI DI CARL MARIA VON WEBER

Musica: Paul Hindemith

1. Allegro
2. Turandot, Scherzo
3. Andantino
4. Marsch

Organico: ottavino, 2 flauti, 2 oboi, 2 corni inglesi, 2 clarinetti, clarinetto basso, 2 fagotti, controfagotto, 4 corni, 2 trombe, 3 tromboni, basso tuba, timpani, 2 triangoli, 4 campane tubolari, gong, 3 piatti sospesi, piatti, tamburo basco, tom-tom, tamburo militare, tamburo piccolo, grancassa, woodblock, glockenspiel, archi

Composizione: giugno - agosto 1943

Prima esecuzione: New York, Carnegie Hall, 20 gennaio 1944

Edizione: Schott Music, Magonza

Durante il soggiorno americano iniziatosi nel febbraio del 1940 e protrattosi per tutta la durata della seconda guerra mondiale e oltre, Hindemith visse la vita del compositore di successo costretto all'esilio in un Paese lontano e per molti aspetti estraneo.

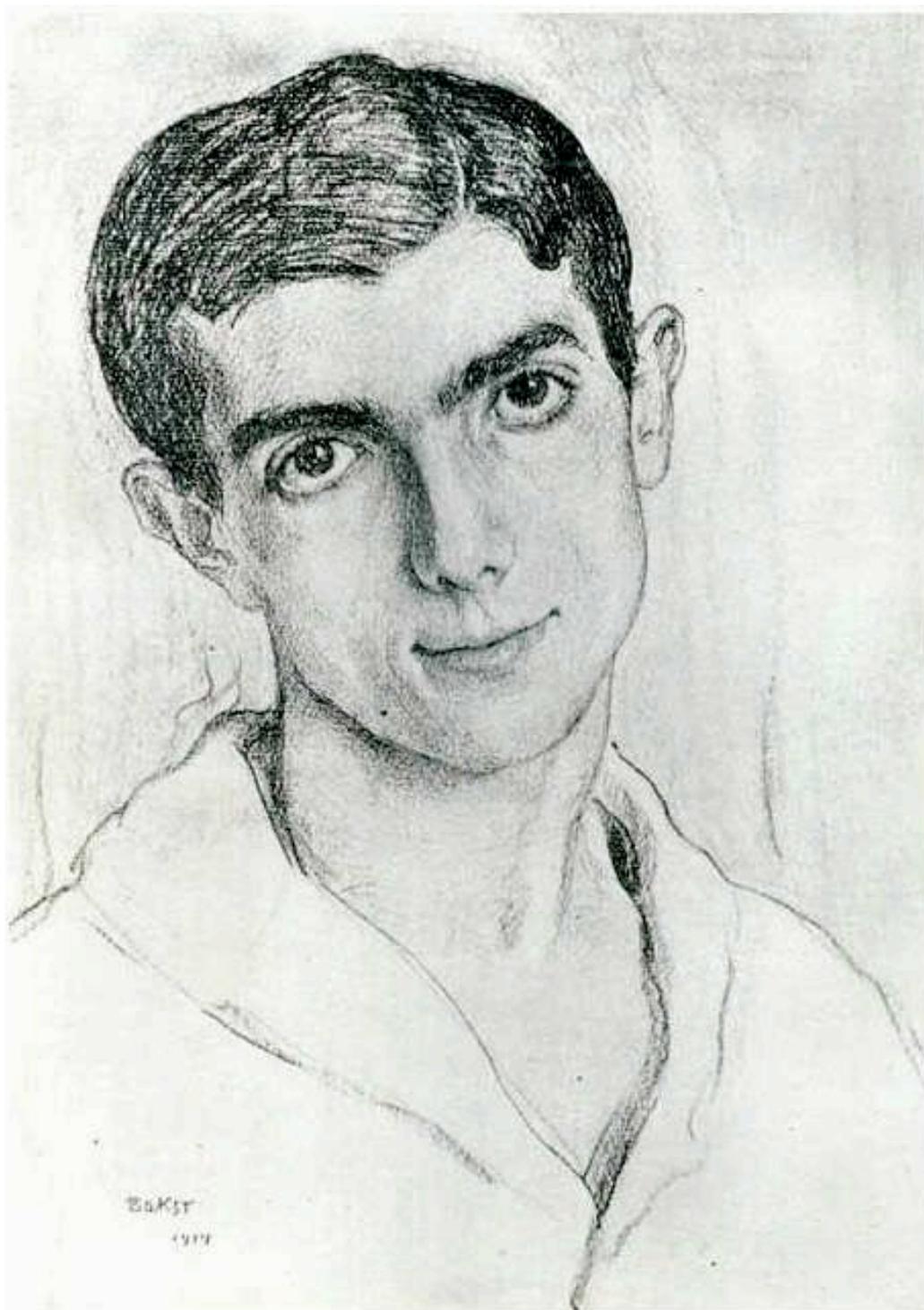
Non fu il solo artista tedesco a cui toccasse quell'esperienza: e ne uscì, se non rafforzato, almeno non tragicamente distrutto. Oltre al sostentamento assicurato dall'insegnamento all'Università di Yale, Hindemith poté continuare a comporre, riannodando perfino i legami con il suo più recente passato.

Dal grande ballerino e coreografo russo ormai naturalizzato statunitense Léonide Massine, con cui aveva già collaborato nel 1938 alla creazione della "leggenda danzata" *Nobilissima visione*, gli venne subito nel 1940 l'invito a comporre un balletto su temi di Carl Maria von Weber.

Il progetto non si realizzò, ma diede ugualmente i suoi frutti tre anni più tardi con la partitura sinfonica per grande orchestra intitolata *Sinfonische Metamorphosen (Carl Maria von Weber'scher Themen)*: ultimata

nell'agosto del 1943 fu eseguita per la prima volta il 20 gennaio 1944 dalla New York Philharmonic sotto la direzione di Arthur Rodzinski.

LÉONIDE MASSINE



In previsione del balletto (e l'origine coreografica del lavoro rimarrà anche a progetto tramontato, tanto che Balanchine lo utilizzerà nove anni più tardi per un suo spettacolo col New York City Ballet) Hindemith un po' si era richiamato alla memoria indelebili ricordi della musica di Weber, a lui noti dalla pratica domestica e familiare del pianoforte suonato a quattro mani, un po' era andato alla ricerca di spunti più raffinati, di cui la produzione di Weber non era avara. I temi scelti furono per così dire risposte a questi richiami. Tre di essi derivano dalle raccolte pianistiche a quattro mani di Weber rispettivamente il quarto, *Allegro all'ongarese*, e il settimo *Trauermarsch*, degli *Otto pezzi op. 60* per l'*Allegro* iniziale e la *Marcia* conclusiva, il secondo, *Romanza*, dei *Sei piccoli pezzi facili op. 3* per l'*Andantino*; l'ultimo, che in Hindemith costituisce l'episodio dello *Scherzo*, riguarda invece una melodia cinese che Weber aveva trovato nel *Dictionnaire de la musique* di Jean-Jacques Rousseau e utilizzato prima nella *Ouverture Chinesa* del 1804 e poi nelle musiche di scena scritte nel 1809 per la versione teatrale tedesca di Schiller della fiaba cinese Turandot di Carlo Gozzi.

Da un punto di vista formale i quattro pezzi si articolano secondo lo schema "neoclassico" della suite, nel significato moderno con cui Hindemith l'aveva più volte riplasmato, ma adombrano anche il modello di una sinfonia in quattro movimenti, con lo *Scherzo* al secondo posto e il tempo lento al terzo, incorniciati da un *Allegro* in La minore e dalla pensosa, spettrale *Marcia* in Si bemolle minore. Lo spirito della composizione è però inequivocabilmente precisato dal titolo: *Metamorfosi sinfoniche*. Esso va inteso in almeno due accezioni. Anzitutto come trasformazione in dimensione sinfonica, cioè estesa alle peculiarità della grande orchestra, di materiali tematici d'altro carattere e provenienza; in secondo luogo come estremo e raffinato compendio dell'arte della variazione.

E se nel primo senso assai chiaramente si trattava fin dall'inizio di una parafrasi tematica improntata alla massima libertà, tale da intervenire sui temi arricchendoli già alla loro enunciazione e finalizzata a creare grandi blocchi con effetti coloristici, nel secondo l'arte della variazione costituisce non solo il motore propulsivo ma l'anima stessa della composizione. A queste osservazioni ne va aggiunta un'altra, importante: i temi sono elaborati e variati in modo da alternare periodicamente alla massa compatta e opulenta dell'intera orchestra la presentazione da

protagonisti di solisti (soprattutto il flauto) e di gruppi strumentali ristretti, in una sorta di ideale metamorfosi moderna (propriamente sinfonica e quasi pensata nel presente per il fenomenale virtuosismo delle orchestre americane) dell'antico "concerto grosso".



Il passaggio dal divertimento pianistico salottiero al grande formato sinfonico con ciò che esso comporta in fatto di figure, di timbri e di relazioni; il progressivo trapasso dalla semplicità di melodie ariose e di ritmi ingenuamente reiterati dai ritornelli alla imprevedibile deformazione armonica e metrica su cui si proietta ora il sorriso dell'umorismo sincopato ora l'ombra severa di antichi contrappunti; e non da ultimo l'inattesa irruzione nello *Scherzo-Turandot* di elementi jazzistici spigolosamente profilati su esotismi e cineserie di secoli passati: tutto ciò costituisce non solo un monumento, come si è detto, alle possibilità inesauribili dell'arte della variazione, ma anche un'affermazione di continuità e di universalità nel cammino della storia, oltre ogni barriera di stile e di epoca, dove l'idea stessa di metamorfosi, eludendo i confini dell'attualità, sembra indicare all'arte la meta di un più vero, stabile possesso.

Sergio Sablich

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 10 marzo 1996**

TRAUERMUSIK PER VIOLA E ARCHI

Musica: Paul Hindemith

1. Langsam
2. Ruhig bewegt
3. Lebhaft
4. Choral: "Für deinen Thron tret ich hiermit". Sehr langsam

Organico: viola solista (o violino o violoncello), archi

Composizione: 21 gennaio 1936

Prima esecuzione: Londra, Broadcasting House Concert Hall, 22 gennaio 1936

Dedica: per la morte di Giorgio V d'Inghilterra

La *Trauermusik* per viola e orchestra d'archi fu composta da Paul Hindemith nel 1936 in memoria di Giorgio V d'Inghilterra. Si tratta di una breve pagina di carattere intimo e commosso che segna, insieme con altri lavori degli stessi anni come la grande opera *Mathis der Maler* ispirata alla figura del pittore Mathias Grünewald, un'inversione di tendenza nel suo percorso creativo, improntata ad un alto senso di religiosità, non lontano da analoghe esperienze di compositori ben altrimenti orientati come Schönberg o Poulenc.

La fase "espressionista" di Hindemith, culminata in lavori come *Mörder Hoffnung der Frauen* (*Assassino speranza delle donne*) su testo di Oskar Kokoschka (1919), *Das Nusch Nusch* operina per marionette birmane (1920) e *Sancta Susanna* (1921) aveva già in sé, sia pur sopraffatta dal tono beffardo e sarcastico "antiborghese", un elemento apparentemente estraneo di ascetica severità, quasi-liturgico, che emergerà pienamente negli anni successivi. Del resto anche il grande ciclo liederistico su testi di Rainer Maria Rilke *Das Marienleben* (*La vita di Maria*) del 1923 aveva preannunciato significativamente la nuova fase hindemithiana.

La grande scienza contrappuntistica rimane, priva però di esasperazioni tecnicistiche e soprattutto improntata a un riconquistato senso della armonia tonale - il trattato *Unterweisung im Tonsatz* (*Manuale di composizione*) è del 1937; nel 1942 uscirà la raccolta di Fughe e Interludi intitolata *Ludus Tonalis*.

Anche la melodia, prima rigorosamente censurata, fa capolino in modo sobrio e contenuto.

GIORGIO V D'INGHILTERRA



Nella *Trauermusik* il ruolo di solista è affidato alla viola, strumento di cui Hindemith era un ottimo esecutore sia da solo che come membro del Quartetto Amar e a cui aveva già dedicato numerose composizioni (*Kammermusiken* n. 5 e n. 6 - quest'ultima per viola d'amore -; *Konzertmusik* op. 48; *Der Schwanendreher*, su motivi popolari, del 1935).

Lo stesso Giorgio V, del resto, suonava lo strumento ad arco. Il brano consta di quattro brevi sezioni che procedono senza interruzione. Nel *Langsam* (Lento) iniziale la scrittura contrappuntistica a quattro parti dell'orchestra cede il posto, con l'esordio della viola, a un semplicissimo accompagnamento accordale.

La melodia intensa ma contenuta della viola procede per ampie frasi che si piegano in certi casi a stilemi di libero recitativo.

Le altre sezioni, la cui parentela tematica con la prima è abbastanza evidente anche al primo ascolto, sono un *Ruhig bewegt* (Poco mosso) seguito da un *Lebhaft* (Vivace), ambedue nel ritmo scorrevole di 12/8 e non prive di drammaticità.

Infine un *Corale*, *Für deinen Thron tret ich hiermit* (Per il tuo Trono io qui cammino) di grande forza espressiva, intercalato da brevi cadenze del solista in uno smaterializzato registro acuto.

Giulio D'Amore

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 12 aprile 1996**

SCHULWERK FÜR INSTRUMENT AL-ZUSAMMENSPIEL, OP. 44 N. 4

Cinque pezzi per orchestra d'archi

Musica: Paul Hindemith

1. Langsam (Lento)
2. Langsam. Schnell (Lento. Veloce)
3. Lebhaft (Vivace)
4. Sehr Langsam (Molto lento)
5. Lebhaft (Vivace)

Organico: archi

Composizione: 1927

Molteplici legami uniscono Paul Hindemith a Bach: la scrittura principalmente contrappuntistica; la straordinaria versatilità e conoscenza delle più diverse tecniche strumentali; il gusto artigianale tipicamente tedesco del *musizieren* (il fare musica); la spiccata vocazione didattica.

Una delle ultime opere di Hindemith, il pianistico *Ludus Tonalis*, si rifà espressamente al *Clavicembalo ben temperato* così come la splendida serie delle sette *Kammermusiken* ripropone in chiave novecentesca l'insieme strumentale barocco e il serrato dialogo concertante fra soli e tutti.

Un grande artigiano quindi, Hindemith, che ha attraversato nel corso della sua lunga carriera iniziata negli anni della Prima Guerra Mondiale e conclusasi con la Messa del 1963, fasi diverse e a volte contrastanti. Ad un primo periodo espressionista e violentemente sarcastico, tipico della Germania della Repubblica di Weimar, segue la fase della "Nuova Oggettività" in cui la musica ripudia ogni istanza "romantica" ed "espressiva" per farsi "Gebrauchsmusik", musica di consumo, musica artigianale, secondo le linee estetiche del Bauhaus.

Nel 1937, l'anno in cui i nazisti lo costringono a lasciare la cattedra di composizione all'Accademia di Berlino e che vede anche la

pubblicazione del fondamentale trattato *Unterweisung im Tonsatz* (Manuale di composizione) ha inizio una fase più apertamente neoclassica e conservatrice, pervasa da un severo spiritualismo. La sua penultima opera teatrale, *Die Harmonie der Welt* (L'Armonia del mondo), riflette una visione mistica dell'armonia universale di ascendenza medievale.

JOHANN SEBASTIAN BACH



Il nodo cruciale della cultura tedesca di questo secolo, vale a dire il rapporto fra l'artista e il potere, fu vissuto e sofferto da Hindemith non senza lacerazioni.

Pur non avendo assunto posizioni estremistiche al pari di Schönberg la musica di Hindemith fu considerata "degenerata" e quindi bandita dal regime nazista.

La grande opera *Mathis der Maler* (Mathis il pittore) del 1935 testimonia il drammatico interrogativo dell'artista in bilico fra partecipazione alla realtà sociale e politica che lo circonda e lo isola creativamente.

Hindemith allarga, soprattutto nelle opere degli anni Venti, i confini della tonalità.

La dissonanza, spesso con carattere dissacrante e antiromantico, diventa per lui irrinunciabile. Non per questo egli accetta le conseguenze radicali del metodo dodecafonico, confutato nel trattato del 1937.

Sono questi gli anni in cui collabora con Kokoschka e con Brecht, in cui scrive la blasfema *Sancta Susanna* e introduce elementi jazz nella celebre *Suite "1922"* per pianoforte.

Il conferimento della cattedra a Berlino, ma anche una innata vocazione, lo spingono contemporaneamente verso la didattica, sicché la diffusione della prassi esecutiva strumentale e vocale diventa la sua principale preoccupazione.

Nel 1927 nasce la *Schulwerk für Instrumental-Zusammenspiel* (Scuola per insieme strumentale) che comprende quattro serie di pezzi per organici progressivamente più ampi, dal Duo di violini all'orchestra d'archi.

I *Cinque Pezzi* per orchestra d'archi sono scritti nelle consuete cinque parti (2 violini, viola, violoncello, contrabbasso) cui si aggiunge nell'ultimo pezzo un violino solista.

Nel *Langsam* (Lento) iniziale la sofferta linea melodica di tipo espressionista dei primi violini è sostenuta da un tessuto prevalentemente accordale delle altre parti. Più articolato il secondo brano in cui a un Lento espressivo fa seguito - *Schnell* (Veloce) - un ruvido movimento rapido.

Le qualità contrappuntistiche della scrittura di Hindemith sono evidenti nel terzo pezzo *Lebhaft* (Vivace) ricco di imitazioni, inversioni, contrappunti doppi.

ARNOLD SCHÖNBERG



Il numero 4 *Sehr Langsam* (Molto lento) intreccia due diverse melodie su un accompagnamento in ritmo puntato degli archi gravi mentre il brano conclusivo è un turbinoso moto perpetuo in cui sveltano le guizzanti e capricciose figurazioni del violino solista.

Giulio D'Amore

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 21 ottobre 1994**

SINFONIA "DIE HARMONIE DER WELT"

Musica: Paul Hindemith

1. Musica Instrumentalis
2. Musica Humana
3. Musica Mundana

Organico: 2 flauti (2 anche ottavino), 2 oboi, 2 clarinetti, clarinetto basso, 2 fagotti, controfagotto, 4 corni, 2 trombe, 3 tromboni, basso tuba, timpani, triangolo, 3 campane tubolari, gong, 2 piatti sospesi, piatti, tamburo basco, tamburo militare, tamburo piccolo, woodblock, grancassa, glockenspiel, archi

Composizione: novembre - dicembre 1951

Prima esecuzione: Basilea, Stadttheater, 25 gennaio 1952

Dedica: Paul Sacher e Basler Kammerorchester nel 25° anniversario della fondazione

Come già aveva fatto con l'opera *Mathis der Maler*, rappresentata nel 1938, ispirata alla vita del pittore Mathias Grünewald (1460-1528), dalla quale aveva ricavato una Sinfonia con lo stesso titolo, eseguita nel 1934; così Hindemith si comporta con la sua ultima opera, *Die Harmonie der Welt*, ispirata a Keplero (1571-1630), rappresentata a Monaco nel 1957, dalla quale ricavò una omonima Sinfonia, composta nel 1951, che l'autore (rientrato da qualche anno in Europa e allora residente in Svizzera) dedicò al direttore d'orchestra Paul Sacher e all'orchestra stessa

di Basilea per il XXV anniversario della fondazione. (L'orchestra era stata fondata dallo stesso Sacher, ventenne, nel 1926).

L'opera teatrale e la *Sinfonia* riflettono quella particolare inclinazione del compositore non certo ad un misticismo inerte, quanto alla ricerca di un ordine interiore delle cose che egli trova nella visione kepleriana dell'armonia celeste.

Non a caso, prendendo Keplero tra i protagonisti della sua opera, Hindemith lasciò pressoché immutato il titolo del libro di Keplero che maggiormente riflette un rapporto tra la musica e l'universo. Cioè, *Harmonices mundi* che Keplero pubblicò nel 1618, dopo lunghi anni di studio. Il libro, nel quale è compresa la terza «legge» di Keplero («Nel moto dei pianeti i quadranti dei tempi di rivoluzione sono proporzionali ai cubi dei semiassi maggiori delle ellissi»), intende spiegare il movimento dei pianeti secondo le leggi armoniche dei suoni musicali.

Quasi al termine di una lunga e movimentata vicenda umana ed artistica, non è senza ragione che Hindemith prenda a modello ideale la vicenda umana e scientifica di Keplero, vittima anche lui di persecuzioni e costretto all'esilio. Ad una vicenda antica, che sembra avere punti in comune con la propria (inviso ad Hitler, Hindemith fu costretto ad abbandonare la Germania), il compositore fa corrispondere l'adesione del mondo della musica al sistema kepleriano. I rapporti armonici tra i suoni rivelano un'armonia dell'universo, nella quale sembrano sciogliersi e acquietarsi tutti i contrasti. La musica, in tale atteggiamento hindemithiano, acquista il valore di strumento d'una ricerca speculativa. Ciò appare con maggior risalto nell'opera teatrale, nella quale interessante è la contrapposizione di Keplero, «scienziato», alla figura di Wallenstein (eroe, poi, schilleriano), che più «dilettantesca» crede alle leggi degli astri. E nell'opera risuonano momenti rigorosamente contrappuntistici insieme ad altri d'intonazione anche popolare. Il finale dell'opera (ha un riferimento anche nel finale della *Sinfonia*) si svolge su una *Passacaglia* sul cui continuo variare sfilano i personaggi dell'*Harmonie der Welt*, diventati essi stessi astri del firmamento.

I tre tempi nei quali la *Sinfonia* si articola, rispecchiano un'antica suddivisione della musica in tre classi.

La *Musica instrumentalis* riversa nella *Sinfonia* le circostanze che nell'opera variamente contrastano il cammino dei protagonisti. In tale classe, si rappresenterebbe anche la lontananza dell'uomo dal sistema celeste.

GIOVANNI KEPLERO



E' nella *Sinfonia*, un ampio movimento, avviato da un *Lento (Breit)* nel quale si fissa un andamento ondoso degli «archi» traversato dal suono delle trombe, poi dei corni, dei tromboni e dei fagotti. Questo nucleo tematico, ripiegando gli «archi» nel suono basso dei violoncelli e dei contrabbassi, coinvolge via via i «legni» (flauti, oboi, clarinetti), prima di passare ai violini e alle viole e poi ad un più annodato intreccio orchestrale.

Quando i suoni si assottigliano ed emerge il sussurro nelle viole, si stabilisce in orchestra un ritmo di *Marcia*, pesantemente scandito e melodicamente avviato da clarinetti, viole e violoncelli. Lo sviluppo della *Marcia* è ampio e ricco d'invenzione timbrica (come nel passo caratterizzato dal «trillo» dei flauti, degli oboi e dei clarinetti). Il ritorno al *Lento* è affidato al canto dei violini «pieno di espressione» (*ausdrucksvoll*). Dal breve sviluppo, sfociante negli «arpeggi» del flauto e dell'ottavino, si giunge ad uno *Schnell, laut und brutal (Presto, forte e ruvido)*, con violini e viole punteggianti l'impeto dei corni. L'episodio corre in un ritmo agile e saltellante, in sonorità ora massicce, ora più lievi e fluide, dissolventi in un *Poco più lento*, scandito a piena voce, ma gradualmente decrescente in un *Tranquillo (Ruhig)* intensamente avviato dagli «archi» ai quali si aggiungono il flauto, l'ottavino e un rintoccante Glockenspiel. Dal breve abbandono estatico riemerge la *Marcia* con preminenza degli «ottoni». Il finale è piuttosto tumultuoso ed esasperatamente aggrovigliato.

La *Musica humana* riassume nella *Sinfonia* quelle scene dell'opera dedicate ai rapporti spirituali tra i vari personaggi.

Il *Sehr getragen* centrale (*Molto sostenuto*) si caratterizza per un affannoso ritmo degli strumenti a fiato sui quali si libra il canto assorto degli «archi». E' una frase melodica ampia, ma sobriamente lievitante, quasi incline a un declamato, svolgentesi in un tessuto a mano a mano più fitto, ma anche più fluido. Emergono spesso gli «ottoni» o le più esili linee sonore dei flauti e degli oboi. Lo sviluppo dei nuclei tematici porta ad un *Ruhig bewegt, wie ein wehmütiger Tanz, der aus der Terne erklingt*, preceduto dai suoni d'un clarinetto basso. Questo *Quietamente mosso, come una malinconica danza che risuoni dalle stelle*, conclude il brano, sospingendolo nello sfavillio d'una lievissima percussione, illuminata dai ritornanti suoni del Glockenspiel. E' un momento magico

dell'*Harmonie der Welt*. Un canto assorto del violino, fuso poi alle voci degli altri strumenti, porta la *Musica humana* alla evanescente dissolvenza.

MATHIAS GRÜNEWALD



Nella *Musica mundana* viene simboleggiato un vertice cui l'uomo possa aspirare. Essa è la musica dell'universo, il culmine d'un'armonia celeste che il compositore assume come perfezione della forma musicale.

In un *Sehr breit (Molto lento)* e in registro basso (clarinetto basso, fagotti, controfagotto, violoncello e contrabbasso) viene solennemente enunciato il tema del *Fugato*, esposto poi dalle viole e dai clarinetti, dai violini e dagli oboi, dai violini e dai flauti. I due grandi blocchi dell'orchestra, quindi, si contrappongono: gli «archi» infittiscono un loro discorso, partendo da un «pizzicato»; i «fiati» riprendono il tema, in una crescente dilatazione fonica che, a poco a poco affievolendosi, sfocia nelle «terzine» dei violoncelli, sovrastate dal suono del flauto, che sostengono l'ultima enunciazione del tema da parte dei violini. Si giunge così alla *Passacaglia* che costituisce il momento centrale della *Musica mundana*.

Prevalentemente articolata in sezioni di nove battute, la *Passacaglia* subisce ventuno variazioni. Il numero nove sembra così avere un valore emblematico, tenuto conto che anche il tema del *Fugato* - dal quale la *Passacaglia* deriva - esaurisce il suo discorso nel giro di nove battute. Talvolta, però, la disposizione nonaria si allenta e lascia affiorare episodi «liberi», come ad esempio il *Recitativo*, liberamente avviato dal flauto e proseguito dal fagotto (ritornano i rintocchi del Glockenspiel), che sospende la tensione e pare che voglia ritentare l'ascolto di un suono che viene dalle stelle. Al *Recitativo* segue un *Lento* pieno di mistero (*geheimnisvoll*) nel suo frastagliato discorso, che porta alla ripresa massiccia dello svolgimento tematico. Il cammino degli «archi» e dei «legni» si fa più fluido; a volte «verticalmente» contrastato dagli «ottoni» giunge ad un *Erregt (Agitato)* che, in un «crescendo» di sonorità, tocca la grandiosa soglia dell'*Harmonie der Welt*. Il suono del Glockenspiel, ora fortemente scandito, sembra assicurare questo trionfo.

Erasmus Valente

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 26 novembre 1986**

CONCERTO PER ORCHESTRA, OP. 38

Musica: Paul Hindemith

1. Con forza
2. Molto allegro
3. Marcia
4. Basso ostinato

Organico: 2 flauti (2 anche ottavino), 2 oboi, 2 clarinetti, clarinetto basso, 2 fagotti, controfagotto, 3 corni, 2 trombe, 2 tromboni, basso tuba, timpani, triangolo, tamburo basco, 3 tamburi, piatti, grancassa, tavolette, archi

Composizione: primavera 1925

Prima esecuzione: Duisburg, Stadttheater, 18 luglio 1925

Dedica: Franz e Margitchen Ernstn

Il *Concerto per orchestra*, op. 38, fu composto nel 1925. Appartiene dunque al primo periodo della produzione hindemithiana, a quel periodo in cui il compositore, dando prova di una natura veramente eccezionale, di una fantasia e di un senso del movimento sorprendente, uniti ad una sicurezza tecnica non raffinata né preziosa, ma indubbiamente solidissima, produceva opere su opere con un'abbondanza unica fra i compositori del tempo.

La personalità e lo stile del giovane Hindemith (che d'una personalità e d'uno stile bisognava parlare) non erano tali da assicurargli grande popolarità nel mondo musicale latino: sembrava che la musica, per lui, più che questione emotiva, o ricerca di espressione o di sentimento, fosse necessità imperiosa, soddisfazione materiale d'un bisogno dello spirito che cerca il proprio equilibrio e la propria soddisfazione in un gioco sonoro, indipendentemente da ogni preoccupazione espressiva. Solamente così si poteva spiegare quella creazione a getto continuo, frutto di una ricchezza di fantasia tutt'altro che comune - ricchezza di fantasia così piena e tumultuosa che non sempre permetteva al giovane compositore di esercitare una scelta o un controllo rigoroso fra le idee che sgorgavano irresistibilmente nel suo cervello.

Una tal fantasia però andava unita a un senso della forma e della costruzione, a una disciplina, da escludere qualsiasi arbitrio: e grazie a questo Hindemith poteva dedicarsi alle esperienze musicali più ardite e nuove, senza incertezze e senza perdere terreno, come accadeva allora a parecchi maldestri seguaci di tendenze più o meno sovversive.

LA CASA NATALE DEL COMPOSITORE



Una sensibile evoluzione si operava, nondimeno, nella maniera e nello stile hindemithiano, fin da quelle prime opere: evoluzione di cui il *Concerto per orchestra* segna un punto cruciale. Non che qui il musicista rinunci al gusto esclusivo per la scrittura orizzontale, al senso di movimento quasi frenetico, alla scrittura atonale (anche se quella di Hindemith ha ben pochi rapporti, se non nessuno, con quella di Schonberg) che ritroviamo in tutti i suoi lavori di questo tempo: ma nel *Concerto*, almeno nel primo tempo, egli mostra una preoccupazione d'ordine tonale e melodico che non gli era, allora, abituale.

La scrittura melodica hindemithiana qui si fa anche più larga, i suoi temi diventano di proporzioni più ampie, e sono più fortemente disegnati. Naturalmente anche qui v'è un'assoluta indifferenza per le preoccupazioni d'ordine espressivo, e la forza, talvolta brutale, talvolta anche volgare, di questa musica è aggravata da un'orchestra opaca, massiccia - e da un gusto di ricerca intellettualistica indifferente ad ogni emozione o ricerca espressiva. Ma tutta l'opera rivela una maestria artigianale, una bravura nell'intrecciare e combinare e sovrapporre i vari temi, una così grande intensità di vita, che non può lasciare indifferenti. E' la manifestazione di un artista autentico. Quattro tempi: nel primo, *Con forza*, concepito in uno spirito non troppo dissimile da quello del «concerto grosso», Hindemith cerca di introdurre nel grande stile sinfonico le caratteristiche dello stile concertante. Il *Molto allegro* che segue è il tempo più sviluppato: sopra un *ostinato*, un disegno melodico è sottoposto a molteplici trasformazioni; segue una sezione intermedia, più calma: ma i disegni ritmici irrequieti che abbiamo già udito, incalzano conducendo a una stretta finale e a una conclusione di una forza irresistibile. Anche la *Marcia* (per soli fiati) che segue si impernia su un *ostinato*: come su un *Basso ostinato* (è l'indicazione del titolo, del resto) si imposta il finale, di un dinamismo intenso, dalle sonorità aspre e stridenti, una specie di orgia sonora che conclude efficacemente il lavoro.

Domenico De Paoli

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia, Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 13 gennaio 1963

PITTSBURGH SYMPHONY

Musica: Paul Hindemith

1. Molto energico
2. Slow March
3. Ostinato. Allegro moderato

Organico: 2 flauti (2 anche ottavino), 2 oboi, corno inglese, 2 clarinetti, clarinetto basso, 2 fagotti, controfagotto, 4 corni, 2 trombe, 3 tromboni, basso tuba, timpani, triangolo, 2 piatti sospesi, piatti, tom-tom, tamburo militare, grancassa, woodblock, nacchere, glockenspiel, archi

Composizione: agosto - settembre 1958

Prima esecuzione: Pittsburgh, Syria Mosque, 30 gennaio 1959

Dedica: per il 200° anniversario della città di Pittsburgh

Eseguita la prima volta nel gennaio del 1959, la Sinfonia «*Pittsburg*» fu scritta per celebrare il bicentenario della fondazione della città di Pittsburg, in Pensilvania. Il titolo dell'opera, oltre all'occasione che ne determinò la composizione - secondo una consuetudine che risale al primo classicismo -, si riferisce anche ad un certo legame esistente tra alcuni, temi musicali impiegati e i canti folkloristici della zona di Pittsburg.

Pur restando fedele al suo linguaggio, che si rifà ai modi del romanticismo musicale tedesco e allo spirito del polifonismo strumentale barocco, Hindemith si è servito in questa *Sinfonia* di un materiale melodico che appartiene allo stato della Pensilvania e alla sua storia. Una storia in cui, com'è noto, ebbero parte notevole gli immigrati di razza tedesca: ed è ai canti che questi uomini portarono dalla loro patria d'origine che Hindemith ha attinto per evocare musicalmente la città dell'acciaio, e non alle canzoni di sapore locale di uno Stephen Fester, a cui il cinema ci ha abitatati. «I cittadini di Pittsburg - spiega Hindemith - mi somigliano molto. Il loro dialetto germanico è quasi lo stesso di quello della regione dove sono nato. Il loro modo di vita mi è familiare; e i loro canti sono gli stessi che ancor oggi si odono nel mio paese. Così, in una composizione musicale indirizzata agli abitanti della Pensilvania, mi è sembrato opportuno evocare i canti degli antichi coloni, che contribuirono a creare quello Stato».

Le radici della *Sinfonia*, dunque, si trovano in due continenti; e l'ambiente naturale musicale della giovinezza di Hindemith rivive, così, nell'opera dell'artista maturo.

L'ATTUALE CITTÀ DI PITTSBURGH



Tale continuità l'avvertiamo nell'uso stilizzato dei canti popolari della regione di Hanau, la città che dette i natali al compositore e che subì le devastazioni dell'ultima guerra. Ciò conferisce un carattere nostalgico al lavoro e spiega il doppio significato dei suoi elementi folkloristici.

Com'è noto, Pittsburg si trova nella Pensilvania occidentale, a circa 250 miglia dal cuore della zona etnicamente tedesca e la canzone «*Pittsburg is a great old town*», con cui culmina il finale della *Sinfonia*, appartiene alla città dell'acciaio solo per adozione.

Ma questi rilievi etnologici sono d'un interesse soltanto marginale nella valutazione della struttura sinfonica hindemithiana e del suo significato estetico.

Il possente primo movimento della *Sinfonia* reca l'indicazione «*Molto energico*». Le linee tematiche, con la loro alternanza di misure ternarie e binarie, presentano il tipico profilo degli elementi costruttivi impiegati da Hindemith per le sue vaste architetture.

L'esteso tema principale è introdotto da tutta l'orchestra; e l'intero primo tempo evolve per ripetizioni di tale motivo, presentato ogni volta in un colore tonale diverso ed assunto a base, sia nella sua forma originaria che in quella inversa, di svolgimenti contrappuntistici.

Al centro del secondo tempo si ode il breve canto tedesco-transilvano «*Hah lumbedruwwel lumbeschatz*» (titolo intraducibile con precisione, ma che approssimativamente dice: «Ho aspri litigi col mio rude fidanzato»).

Il movimento comincia con una Marcia lenta il cui tema espressivo è intonato dall'oboe, accompagnato dai ritmi scanditi dagli archi in sordina. In mezzo, come s'è detto, appare il citato canto popolare campagnolo, enunciato dal clarinetto piccolo e dalla tromba, e che dà luogo ad un episodio di rustica vivacità.

Tale canto è assunto a base di sei variazioni orchestrali, l'ultima delle quali serve di transizione al ritorno del motivo di marcia, col quale ora esso si unisce.

L'*Ostinato*, con cui inizia il finale, è basato su una sequenza di sei note. Tale gruppo viene svolto polifonicamente nell'*Allegro moderato* e

riapparirà sotto vari aspetti e a volte accompagnato da contrastanti contrappunti, lungo tutto il movimento. Verso la fine di questo, l'orchestra intona in maniera di inno celebrativo la melodia di «*Pittsburg is a great old town*».

Nicola Costarelli

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 7 marzo 1962**

SINFONIA MATHIS DER MALER

Musica: Paul Hindemith

1. Concerto degli Angeli
2. La deposizione
3. La tentazione di Sant'Antonio

Organico: 2 flauti (2 anche ottavino), 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 4 corni, 2 trombe, 3 tromboni, basso tuba, timpani, triangolo, 2 piatti grandi, piatti, tamburo basco, tamburo piccolo, grancassa, glockenspiel, archi

Composizione: 1933 - 25 febbraio 1934

Prima esecuzione: Berlino, Alte Philharmonie Saal, 12 marzo 1934

L'opera in sette quadri *Mathis der Maler* costituì un punto di svolta nella musica di Paul Hindemith, segnando il definitivo distacco dai modi jazzistici, dagli ammicchi alla politonalità, dai sarcasmi cabarettistici, dall'inesorabile e ossessiva meccanica motoria, dalla graffiante e acidula strumentazione, cioè, per dirla in una sola parola, dal modernismo. Al loro posto Hindemith recuperò i valori immutabili della tradizione, incarnati dalla linearità melodica, dalla sapienza contrappuntistica e dall'armonia tonale, che in composizioni più tarde e stanche non sfuggiranno ai rischi dell'accademismo.

La sua rinuncia all'ostentato ribellismo e al provocatorio antiromanticismo, che ne avevano fatto un protagonista dell'avanguardia

degli anni Venti, non ebbe riflessi soltanto sul linguaggio di Hindemith ma ne cambiò la concezione stessa della musica e della sua funzione, opponendo le superiori finalità morali dell'arte alla futile ricerca del nuovo ad ogni costo: da qui accuse («La musica sembra aver perduto la sua funzione di elevazione morale. Il suono e i suoi effetti sui nervi degli ascoltatori apparentemente sono il solo fattore considerato essenziale») e principi estetici («Nulla è più noioso e più futile della più antiquata di tutte le manie: la mania della modernità. Con tutto l'apprezzamento che si deve ragionevolmente avere per le innovazioni tecniche noi dobbiamo nondimeno minimizzare la parola *nuova* nella definizione *nuova arte* ed enfatizzare la parola *arte*») che si possono leggere negli scritti di Hindemith degli anni Trenta e Quaranta.

Simile in questo ai *Maestri cantori di Norimberga*, *Mathis der Maler* è una riflessione sull'arte e sul ruolo dell'artista nella società, in cui un grande artista tedesco del passato (il maestro cantore Hans Sachs nell'opera di Wagner, il pittore Mathis Gothardt Nithardt, noto come Mathias Grünewald, in quella di Hindemith) è preso come metafora del compositore moderno. Mathis, secondo le parole di Hindemith stesso, è «l'incarnazione dei problemi, dei desideri e dei dubbi che hanno tormentato le menti di tutti gli artisti fin dai tempi più remoti». La vicenda dell'opera ha per sfondo il periodo cupo e turbolento della Guerra dei Contadini: Mathis lascia il suo studio di pittore per unirsi alla lotta dei contadini, mettendosi così contro il suo padrone e protettore, l'arcivescovo di Magonza, ma il divario esistente tra gli ideali per cui i contadini si battono e la realtà del loro sanguinario comportamento disgusta il pittore, che torna all'arte come al solo mondo in cui sia possibile realizzare una sostanziale e incontaminata moralità.

Hindemith aveva concepito quest'opera nel 1931, la portò a termine nel 1935, ma riuscì a farla eseguire soltanto nel 1938, a Zurigo, perché in Germania il suo nome era finito nella lista nera dei nazisti (Goebbels l'accusò di «bolševismo culturale» e di «spirito non ariano»). Intanto, prima ancora di mettere la parola fine all'opera, ne aveva tratto una *Sinfonia*, che fu ascoltata per la prima volta in un concerto dell'Orchestra Filarmonica di Berlino, il 12 marzo 1934, sotto la direzione di Wilhelm Furtwängler, che col suo prestigio riuscì a imporre alcune esecuzioni di Hindemith anche durante il regime nazista e che proprio nel 1934 scese in campo con un coraggioso intervento pubblicato sulla "Deutsche

Allgemeine Zeitung" per difendere il compositore dalla marea montante delle accuse che lo additavano come un nemico del popolo, un corruttore della musica tedesca e un rappresentante dell'arte degenerata.

PAUL HINDEMITH



I tre movimenti di questa *Sinfonia* rimandano con i loro titoli a tre pannelli del grandioso polittico dipinto da Grünewald per l'altare della chiesa di Issenheim - e attualmente al museo di Colmar, in Alsazia - ma evitano riferimenti puntuali alle immagini pittoriche: Hindemith si limita ad evocare le atmosfere religiose delle scene dipinte da Grünewald e ad accennare al periodo storico della Riforma luterana e delle guerre di religione, con citazioni di melodie gregoriane e di canti tedeschi sacri e profani. In questo rifiuto di ogni aspetto descrittivo sopravviveva qualcosa della *Neue Sachlichkeit* (*Nuova oggettività*), di cui Hindemith era stato il massimo rappresentante nella musica degli Venti e che ancora gli suggerì la netta ed esibita articolazione in forme fisse e astratte dell'intero *Mathis der Maler*: ma in questo caso il razionalismo costruttivo è controbilanciato da un ritrovato potere emozionale, che non va confuso con un facile e immediato appello sentimentale ma espressione di valori umani universali ed eterni.

Il primo movimento della *Sinfonia, Il concerto degli angeli* corrisponde all'ouverture dell'opera. La struttura segue liberamente la forma-sonata: in tempo *Ruhig bewegt* (*Moderatamente mosso*) sono presentati i due temi principali, nelle tonalità di Re bemolle maggiore e Sol maggiore, su cui si basa l'intera opera: il primo, severo tema è come un *cantus firmus* che serve da base sonora, mentre il secondo costituisce il filo principale della trama di questo tessuto robusto e allo stesso tempo morbido. L'ampia parte centrale, *Ziemlich lebhaft halbe* (*Piuttosto vivace*), costituisce la sezione dello sviluppo, in cui due temi precedenti e un nuovo tema vengono elaborati con grande maestria contrappuntistica: questi antichi procedimenti contrappuntistici, uniti a una strumentazione che passa dalla leggerezza degli strumentini a massicce sonorità organistiche, danno a queste pagine un sapore antico, che è una costante di tutta l'opera. Il ritorno del primo tema riporta al tempo moderato, con una libera ripresa della parte iniziale.

La deposizione, tratta dall'ultima scena dell'opera, è una breve, dolente pagina in tempo *Sehr langsam* (*Molto lento*): il primo tema dal carattere quasi di marcia funebre, affidato agli archi, esprime un lutto solenne e austero, mentre il secondo tema, presentato dai soli strumenti a fiato, sembra dar voce a un dolore più personale.

Il terzo movimento, *Le tentazioni di Sant'Antonio*, è un rifacimento orchestrale della scena delle visioni, quando cioè, nell'opera, Mathis, come il Sant'Antonio del suo dipinto, viene tentato dalla lussuria, dalla ricchezza, da un mendicante, da una cortigiana, da un martire, da uno studioso e da un cavaliere nella sua lucente armatura.

Il santo viene confortato e consigliato da San Paolo l'Eremita, Mathis dall'arcivescovo: la scena si conclude con i due uomini che cantano l'*Alleluja*.

È la pagina più ricca e complessa della *Sinfonia*: la terribile lotta del santo contro le forze del male è rappresentata dall'accavallarsi del tema principale con selvagge e stridenti sonorità demoniache, con sottili e seducenti lusinghe e con momenti apparentemente calmi e sereni, cui però le acute sonorità dei violini conferiscono toni accesi ed eccitati.

Ma la lotta si conclude vittoriosamente e le forze del male si dileguano alla chiara luce d'una fuga, cui si aggiunge l'inno gregoriano *Lauda Sion Salvatorem*, che conduce al conclusivo *Alleluja* intonato dalle trombe.

Mauro Mariani

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 28 gennaio 1996**

NOBILISSIMA VISIONE

Suite per orchestra dal balletto omonimo

Musica: Paul Hindemith

1. Einleitung und Rondo
2. Marsch und Pastorale
3. Passacaglia

Organico: 2 flauti (2 anche ottavino), 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 4 corni, 2 trombe, 3 tromboni, basso tuba, timpani, triangolo, piatto sospeso, piatti, tamburo militare, tamburo piccolo, grancassa, glockenspiel, archi

Composizione: agosto 1938

Prima esecuzione: Venezia, Teatro alla Fenice, 13 settembre 1938

Esiste un "caso Hindemith"? E se esiste, in che cosa ha mutato prospettiva rispetto agli anni in cui un grande interprete come Wilhelm Furtwängler lo poneva all'attenzione del mondo musicale tedesco e internazionale? Scriveva Furtwängler sulla "Allgemeine deutsche Zeitung" del 25 novembre 1934: "Quello che è certo, è che per la valorizzazione della fisica tedesca nel mondo, nessuno della giovane generazione ha fatto più di Paul Hindemith. Non si può prevedere oggi quale importanza avrà per il futuro la sua opera". La questione sollevata da Furtwängler riguardava i rapporti tra arte e politica. Nonostante il grande successo ottenuto dalla sinfonia *Mathis der Maler* alle prime esecuzioni assolute dell'11 e 12 marzo 1934 (direttore Furtwängler, con i Filarmonici di Berlino), l'opera omonima era stata proibita per motivi politici: non piaceva, ai nuovi signori della Germania, il soggetto nel quale un pittore tedesco metteva da parte il pennello per combattere dalla parte degli oppressi.

L'ispirazione pittorica, nell'opera *Mathis* suscitata dalla figura di Mathias Grünewald e nella Sinfonia specie dal suo altare di Isenheim, tornò a farsi sentire alcuni anni più tardi, ma con tutt'altro carattere. Nella primavera del 1937, mentre si trovava a Firenze per il Maggio Musicale, Hindemith fu molto colpito dagli affreschi di Giotto in Santa Croce (Cappella Bardi), e in particolare da quelli che raffiguravano alcuni

episodi della vita di Francesco d'Assisi dopo la sua conversione. L'incontro con il coreografo e danzatore Léonide Massine, anch'egli presente al Maggio fiorentino, fece maturare in lui l'idea di scrivere non un'opera, ma un balletto sulla vita del Santo.

WILHELM FURTWANGLER



Ricorda Massine: "Era stato tanto impressionato da questi affreschi che, prendendomi per mano, mi aveva trascinato tutto infervorato in chiesa, affinché anch'io li vedessi. Anch'io fui colpito dalla loro bellezza spirituale e non esitai a capire perché avessero commosso Hindemith così profondamente. Quando però mi propose di creare insieme un balletto sulla vita di San Francesco, esitai. Benché fossi stato molto impressionato dagli affreschi, sentivo che avrei dovuto studiare a fondo questo soggetto prima di potermelo raffigurare come balletto".

La prima rappresentazione della "leggenda danzata" in sei quadri *Nobilissima Visione* ebbe luogo al Covent Garden di Londra il 21 luglio 1938, sotto la direzione dell'autore e con la coreografia di Massine realizzata dal "Ballet Russe de Monte-Carlo", di cui egli era direttore artistico.

Ma già durante la composizione Hindemith aveva pensato di ricavarne una suite orchestrale in tre movimenti che riprendesse alcuni momenti del balletto. La partitura della suite da concerto rielabora come primo movimento articolato in Introduzione e Rondò i numeri 8 (meditazione del Santo) e 10 (nozze di Francesco con madonna Povertà); la parte centrale collega i numeri 4 e 5, rispettivamente il saccheggio della città da parte dei mercenari (Marcia) e l'apparizione delle tre donne, allegorie della Castità, della Povertà e dell'Obbedienza (Pastorale).

Conclude il tutto, come nel balletto, la Passacaglia che celebra il Trionfo del Santo, con le lodi del Cantico delle creature, contrassegnato dall'iscrizione "Incipiunt laudes creaturarum".

Segno distintivo di questa musica è la rifinitura formale nell'affermazione di una spiritualità serena, rappresentata da un luminoso diatonismo, rispetto ad altre prove di Hindemith ancor più depurato e decantato.

L'orchestra, nonostante il suo vasto organico (legni a due, 4 corni, 2 trombe, 3 tromboni, tuba, timpani e percussione, oltre agli archi), è trattata in forma rarefatta e assottigliata, diafana e trasparente. L'energia ritmica di marca neoclassica fa apparizioni fugaci, salvo che nella Marcia, ed è temperata da una timbrica dai colori tenui, idealmente giotteschi.

L'ordito polifonico si ispessisce invece nella Passacaglia conclusiva, aperta da un tema solenne affidato a corni, trombe e tromboni.

La forma dell'ostinato si combina con quella delle variazioni: per figurare il Cantico delle creature, il tema è seguito da venti variazioni, in un'oscillante alternanza di pieni e di vuoti, fino alla monumentale conclusione.

La prima esecuzione della suite orchestrale ebbe luogo al Teatro La Fenice di Venezia il 13 settembre 1938 nell'ambito del VI Festival Internazionale di Musica Contemporanea, sempre sotto la direzione di Hindemith.

Che poi, a simbolica chiusura del cerchio, presentò l'intero balletto in prima italiana al Teatro Comunale di Firenze il 22 maggio 1939, per il V Maggio Musicale Fiorentino.

Sergio Sablich

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Associazione
Orchestra Filarmonica della Scala,
Milano, Teatro alla Scala, 25 giugno 2001**

ALS FLIEDER JÜNGST MIR IM GARTEN BLÜHT (WHEN
LILACS LAST IN THE DOOR-YARD BLOOM'D), REQUIEM
«PER COLORO CHE AMIAMO»

Cantata per soli, coro e orchestra

Musica: Paul Hindemith

Testo: Walt Whitman (traduzione tedesca di Paul Hindemith)

1. Preludio
2. When lilacs (baritono e coro)
3. Arioso, In the swamp (mezzosoprano solo)
4. Marcia, Over the breast of the spring (coro e baritono)
5. O western orb (baritono e coro)
6. Arioso, Sing on, there in the swamp (mezzosoprano solo)
7. Canzone, O how shall I warbie (baritono e coro)
8. Introduzione e Fuga, Lo! body and soul (coro)
9. Sing on! you gray-brown bird (mezzosoprano e baritono)
10. Canto di Morte, Come, lovely and soothing Death (coro)
11. To the tally of my soul (baritono e coro)
12. Finale, Passing the visions (soli e coro)

Organico: mezzosoprano, baritono, coro misto, ottavino, flauto oboe, corno inglese, clarinetto, clarinetto basso, fagotto, controfagotto, 3 corni, 2 trombe, 2 tromboni, basso tuba, timpani, triangolo, piatto sospeso, piatti, 4 campane tubolari, gong, tamburo militare, tamburo piccolo, grancassa, glockenspiel, organo, archi

Composizione: gennaio - 20 aprile 1946

Prima esecuzione: New York, City Center, 14 maggio 1946

Edizione: Associated Music Publishers, Inc., New York, 1948

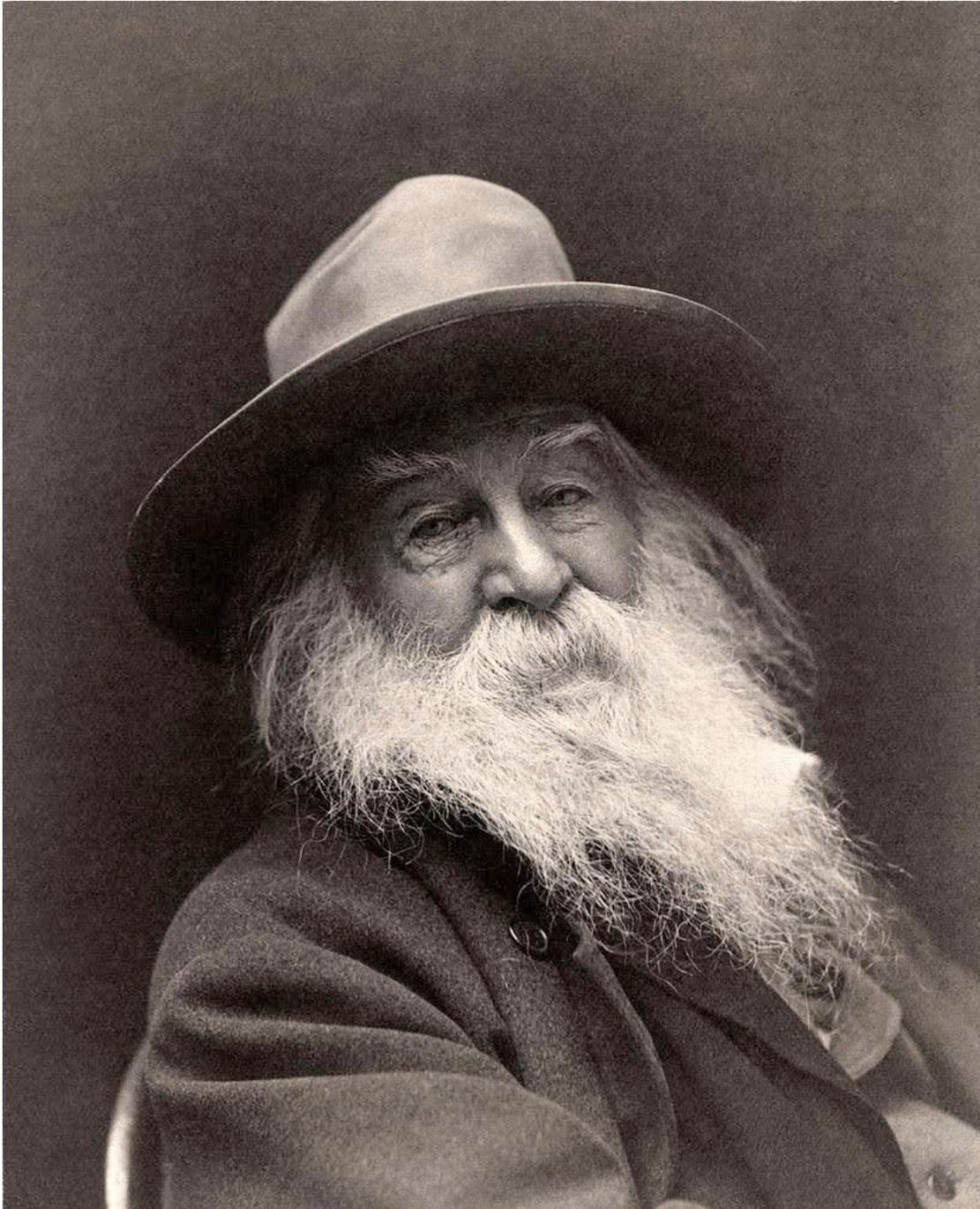
Hindemith abbozzò il Requiem "*When lilacs last in the door-yard bloom'd*" (Quando i lillà fiorirono l'ultima volta sulla porta del giardino) su testo del poeta statunitense Walt Whitman in America all'inizio del 1946 e lo finì di comporre il 20 aprile di quello stesso anno a New Haven nel Connecticut. La prima idea risaliva però a circa un anno prima e si ricollegava a due eventi che, sia pure in modo diverso, avevano lasciato tracce profonde nell'animo del musicista: la morte del presidente americano Franklin Delano Roosevelt, avvenuta nell'aprile 1945, e la fine della seconda guerra mondiale, di poco successiva. Al primo va fatta risalire la scelta del testo, al secondo la decisione stessa di scrivere un Requiem.

A prima vista può sembrare strano che Hindemith abbia pensato di salutare la fine della guerra – conclusione di un lungo, drammatico periodo in cui era stato costretto all'esilio dalla sua patria ora sconfitta e abbattuta – con una composizione di questo genere. Ma neppure in quelle circostanze il suo pensiero riusciva a staccarsi dal ricordo ancora troppo immediato di ciò che la guerra aveva significato in termini di dolore e di vite umane: nell'etica in cui aveva sempre creduto e per la quale non aveva mai cessato di lottare anche come artista, un antico rito imponeva, prima di dimenticare e guardare al futuro, di seppellire i morti e ricordarli con affetto. E questo un musicista poteva farlo solo componendo un Requiem: un Requiem dedicato alla memoria di Roosevelt, ma idealmente destinato ad abbracciare tutti "coloro che amiamo".

Con questo sottotitolo apposto al Requiem il riferimento alla figura di Roosevelt si attenua prendendo significati più ampi, ma rimane comunque importante per l'associazione al testo. Il Requiem di Hindemith non si basa infatti sul consueto testo liturgico latino della Messa da morto ma su un poema del maggior poeta statunitense dell'Ottocento, Walt Whitman (1819-1892), che lo aveva a sua volta scritto sotto l'impressione della scomparsa del presidente Abraham Lincoln, ferito a morte nel 1865 pochi giorni dopo la fine della Guerra Civile. L'associazione è data dunque dalla morte di due grandi personaggi della storia americana passata e recente: Roosevelt viene accostato a Lincoln come figura ideale e simbolo delle aspirazioni all'unità, alla libertà e alla indipendenza della nazione americana. Ciò crea un chiaro collegamento con gli eventi contemporanei; all'orrore

della guerra, della tirannia e della morte si contrappongono i valori democratici degli eroi che hanno salvato l'America e la libertà, quei valori che Whitman aveva invocato con appassionato fervore e ai quali Hindemith poteva ora dare un proprio riconoscimento personale e artistico.

WALT WHITMAN



In fondo si trattava anche di un debito di riconoscenza verso il paese che lo aveva accolto con onori sempre più tangibili dopo che era stato costretto ad abbandonare non solo la Germania (nella quale con l'avvento del nazismo la sua arte era stata messa al bando come "degenerata") ma anche l'Europa, nel 1940. Nel 1941 gli era stata assegnata una regolare docenza all'Università di Yale a New Haven, dove risiedeva. Oltre che come compositore, aveva potuto riprendere la sua attività di esecutore e di direttore d'orchestra, fondando fra l'altro un "Collegium musicum" per la diffusione della musica antica su strumenti d'epoca: iniziativa per quei tempi inaudita. Il suo cinquantesimo compleanno, che cadeva il 16 novembre 1945, fu festeggiato con particolare solennità e con concerti che reclamavano la presenza del compositore. Gli Stati Uniti erano ormai diventati la sua patria; tanto da spingerlo a prendere la cittadinanza americana nel gennaio 1946 e a non rinunciarvi più neppure dopo il ritorno in Europa.

La lingua inglese era divenuta la sua nuova lingua; e perfino la scelta di Whitman, di cui pure aveva già musicato tre poesie nei *Drei Hymnen op. 14* per baritono e pianoforte del 1919 e che dunque gli era già noto da molto tempo, acquistava ora un significato particolare per il fatto stesso che si trattava di un poeta americano.

Quanto ciò che aveva vissuto in quegli anni lo opprimesse nell'intimo, è difficile dire. Musicista tedesco per eccellenza, radicato come pochi altri nella cultura e nel costume del suo paese d'origine, Hindemith aveva combattuto in prima fila le battaglie dell'avanguardia degli anni Venti vedendo in esse – si trattasse dell'espressionismo o della nuova oggettività – un filo continuo con la grande tradizione della musica tedesca.

Neppure nei momenti di più accesa modernità aveva voluto essere un compositore radicale: il controllo costante sulla materia e sui sentimenti si basava su solidi principi di distacco e di ironia, che non impedivano tuttavia di esplorare i domini dell'espressione coniugandoli con una ricerca formale che tenesse conto dell'esigenza di un ordine costruttivo chiaro ed equilibrato. Questa era stata la sua poetica. L'esilio aveva significato non solo la perdita delle radici sulle quali la sua arte si fondava nel connubio di tradizione e modernità, ma anche la consapevolezza che nuovi indirizzi s'imponevano alla sua ricerca: che

forse non era più ricerca, ma conferma di un mutato orientamento stilistico e perfino morale.

La tendenza all'astrazione, alla riflessione teorica e pratica sulle leggi naturali della musica, sulle forme del passato e sulla mediazione fra espressione e comunicazione, se esisteva già prima, si manifesta in modo assai accentuato nelle opere dell'esilio, e in quelle del periodo americano in particolare. Non pare però legittimo addebitarla al condizionamento di un ambiente del quale oltretutto si ha spesso un'idea falsata dalle ideologie. Non fu l'America a influenzare le scelte di Hindemith sul piano linguistico, per esempio nel temperamento di certe spigolosità ritmiche e melodiche, nelle semplificazioni armoniche o nelle stilizzazioni formali: tutto questo era già implicito nell'evoluzione del suo stile, e va semmai ricollegato a una precisa coscienza dei compiti di fronte ai quali la storia lo poneva come uomo e come artista. C'è un che di tragico in questa coscienza, che viene trasmesso dall'algida perfezione di una musica cesellata fin nei minimi dettagli, quasi a voler celare in una cura maniacale la sostanza espressiva che vi urge: qualcosa che ha piuttosto a che fare con la fine di un'epoca e di un mondo. Non sentita però con angoscia e con ripiegamenti nostalgici, men che mai volti al negativo, ma con la serenità di chi ad essa oppone la caparbia artigiana, il ragionamento sistematico e persuasivo sul presente e soprattutto sul passato, a cui attingere la forza per guardare avanti sentendosi vivi. Tutto questo è autenticamente tedesco e ha a che fare solo esteriormente con l'America: piuttosto, si può invece credere che Hindemith abbia scritto il suo Requiem soprattutto per se stesso, per ciò che amava e aveva perduto.

* * *

E proprio Whitman era il poeta adatto per esprimere questi stati d'animo. Nella sua produzione poetica, riunita in un'unica raccolta pubblicata per la prima volta nel 1855 (il 4 luglio, anniversario della dichiarazione d'indipendenza degli Stati Uniti) con il titolo *Leaves of Grass* (Foglie d'erba), continuamente riveduta e accresciuta di nuovi canti fino alle soglie della morte (1891), la storia d'America e quella sua personale sembrano sovrapporsi e illuminarsi a vicenda. Una forte tensione lirica, che assume sovente toni oracolari e profetici nella stessa forma del testo, modellato sul metro di una specie di versetto biblico ampliato in grandi tessiture strofiche, s'accompagna a una densa capacità descrittiva ed

evocativa, non soltanto di paesaggi e figure, ma anche di visioni ed emozioni trasognate.

FRANKLIN DELANO ROOSEVELT



Dalla sua attività di giornalista, esercitata nella prima parte della sua vita, Whitman aveva imparato a fissare in immagini nitide e pregnanti le cose e le persone, costruendosi poi in solitudine gli strumenti per tradurre poeticamente le esigenze e le aspirazioni della sua natura inquieta e ambigua, pervasa da un acuto sentimento della vita e della morte. In più di un momento la sua poesia presenta un deliberato ritmo musicale, un andamento per frasi scolpite che tematicamente si accavallano e si sviluppano per assonanze secondo percorsi e respiri "sinfonici"; l'inno e, da ultimo, la forma che esalta e libera il senso della gioia e del dolore nei punti culminanti della sua poesia nella quale un destino individuale, cantato tra il delirio e l'estasi con feconda varietà di spunti e di linguaggio, si riflette nello sfondo di una collettività sentita come una grande massa che si muove verso il compimento di ideali di libertà e di democrazia: "Io canto l'individuo, la singola persona, / Al tempo stesso canto la democrazia, la massa", affermava solennemente Whitman ad apertura delle *Foglie d'erba*.

Più che all'umanità in quanto tale, il poeta si rivolgeva alla sua nazione, ergendosi a portavoce delle sue aspirazioni per trovare in queste la ragione delle proprie ansie. Sotto questo profilo i componimenti *In memoria del presidente Lincoln* costituiscono il centro della intera raccolta, il riconoscimento dei valori supremi dell'esistenza nel segno di una grandezza eroica e di una nobiltà votata al sacrificio ed alla morte e che nella morte, e nell'epicedio che la celebra, trova la sua giustificazione e la sua catarsi.

Di questi componimenti il poema *Quando i lillà fiorirono l'ultima volta*, pubblicato nell'autunno del 1865 quattro mesi dopo l'assassinio di Lincoln, è la sezione non solo più cospicua ma anche più significativa. Esso consta di sedici canti, che Hindemith musicò integralmente disponendoli però in undici parti precedute da un Preludio, ognuna con una sua forma musicale di riferimento (furono tralasciati solo i due canti che chiudono la raccolta *In memoria del presidente Lincoln: O capitano! O mio capitano e Oggi silenzio*).

Questa condensazione è motivata in primo luogo dall'esigenza di far combaciare la traiettoria del testo con il rivestimento musicale, che segue una sua logica di sviluppi senza rinunciare a interpretarlo, a seguirne gli snodi e le articolazioni, per sottolinearne poi i momenti cruciali.

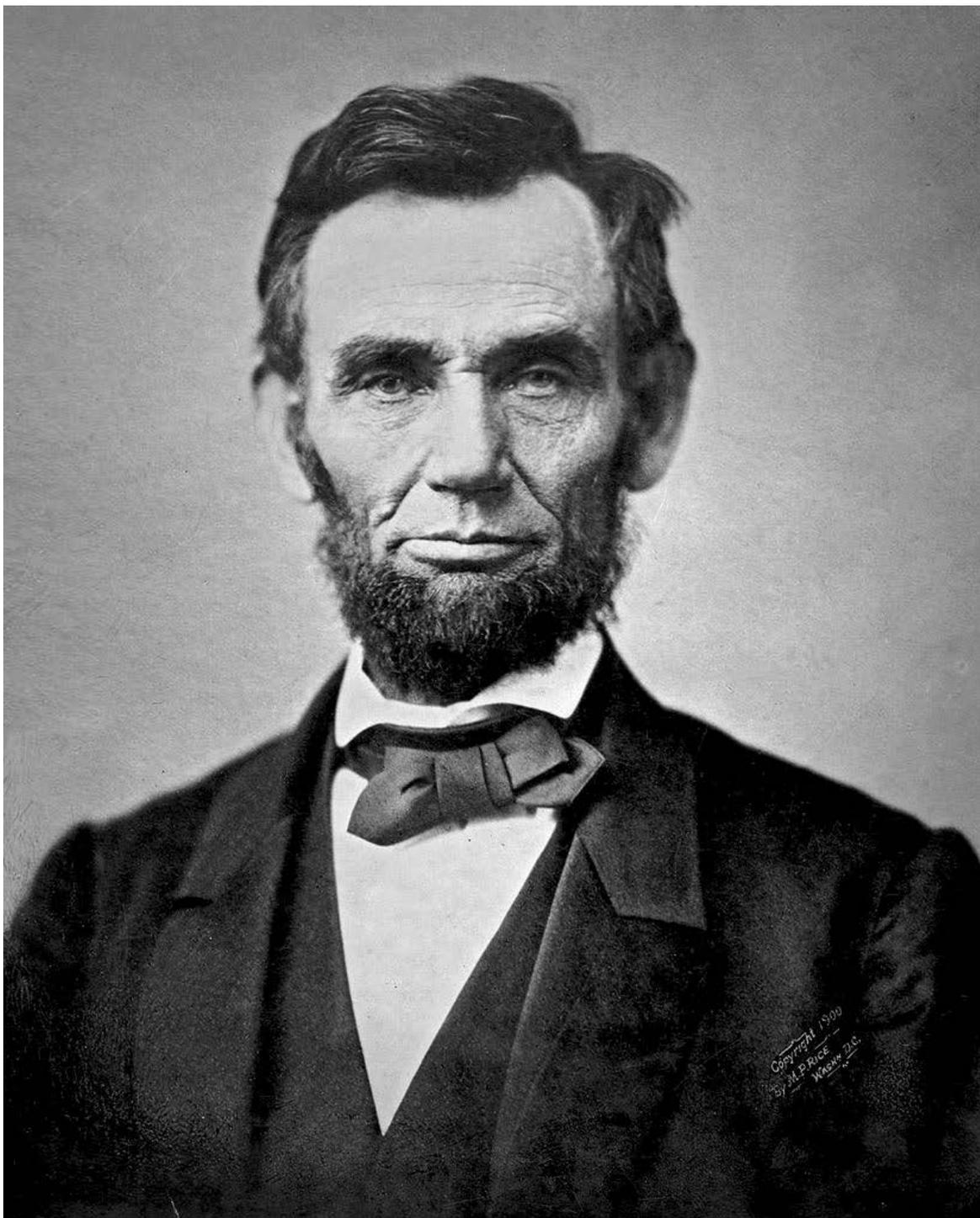
Un principio caro a Hindemith, quello della continuità ottenuta con una armonica successione di parti in sé compiute, apparentemente in forma chiusa, sta alla base anche della composizione del Requiem. Alcune di queste parti sono contrassegnate da titoli, altre semplicemente dall'*incipit* dei versetti. Su tutto sovrintende un ordine formale fatto di chiarezza e di equilibrio, che corrisponde a un'istanza di oggettivazione della materia poetica, di per sé ribollente e magmatica: e ciò è evidente anche nella segmentazione del testo e nella punteggiatura, che non si uniforma all'ininterrotta sequenza dell'originale. L'intervento dell'orchestra, che non si limita mai a far da sfondo neutrale, mira per lo più a portare a conclusione l'arco della definizione musicale, o a raccordarne i passaggi con brevi inserti strumentali; ma in alcuni punti, come per esempio nella evocazione della battaglia del penultimo brano, s'incarica di illustrare in termini puramente musicali ciò che il testo descrive, con effetti anche teatrali (il segnale della tromba fuori scena, carico di allusioni e di dramma).

Altre volte, come nella descrizione dei funerali di Lincoln (n. 3), è una forma musicale, in questo caso una Marcia, a rendere più incisiva e sagomata la rappresentazione. Questo alternarsi di tensioni e distensioni assume da ultimo, nella visione d'insieme, una figurazione sferica, circolare e ciclica insieme (si pensi solo alla ripresa del primo verso iniziale alla fine, nell'epilogo in dissolvenza affidato ai solisti e al coro).

Naturalmente tutto ciò è anche una conseguenza della distribuzione del testo fra due solisti (baritono e mezzosoprano) e coro (in Whitman il protagonista è uno solo: il poeta idealmente incarnato nelle spoglie del morto illustre e sdoppiato solo per raccontare il suo ultimo viaggio verso la tomba dell'eterno riposo). Al mezzosoprano sono affidati momenti essenzialmente statici e contemplativi, e perciò solistici, di pura espressione lirica, come indica anche la comune intestazione dei suoi numeri, Arioso (n. 2 e n. 5; nel Duetto n. 8 il mezzosoprano ripete una seconda volta in modo identico il suo cantico appartato e tranquillo, quasi allontanandosi da ciò che la circonda e distanziandosi dal crescendo che drammaticamente culmina nell'inno del baritono). Il canto del mezzosoprano, limpida voce femminile, si identifica con quello dell'ucello, voce della natura e della intatta purezza: il primo dei tre simboli che ricorrono periodicamente con connotazioni eminentemente tematiche sia nel testo che nella musica.

Tutt'altra funzione ha invece il baritono. A lui è affidato il compito di svolgere la narrazione e di illustrarla nei momenti di maggiore intensità lirica.

ABRAHAM LINCOLN

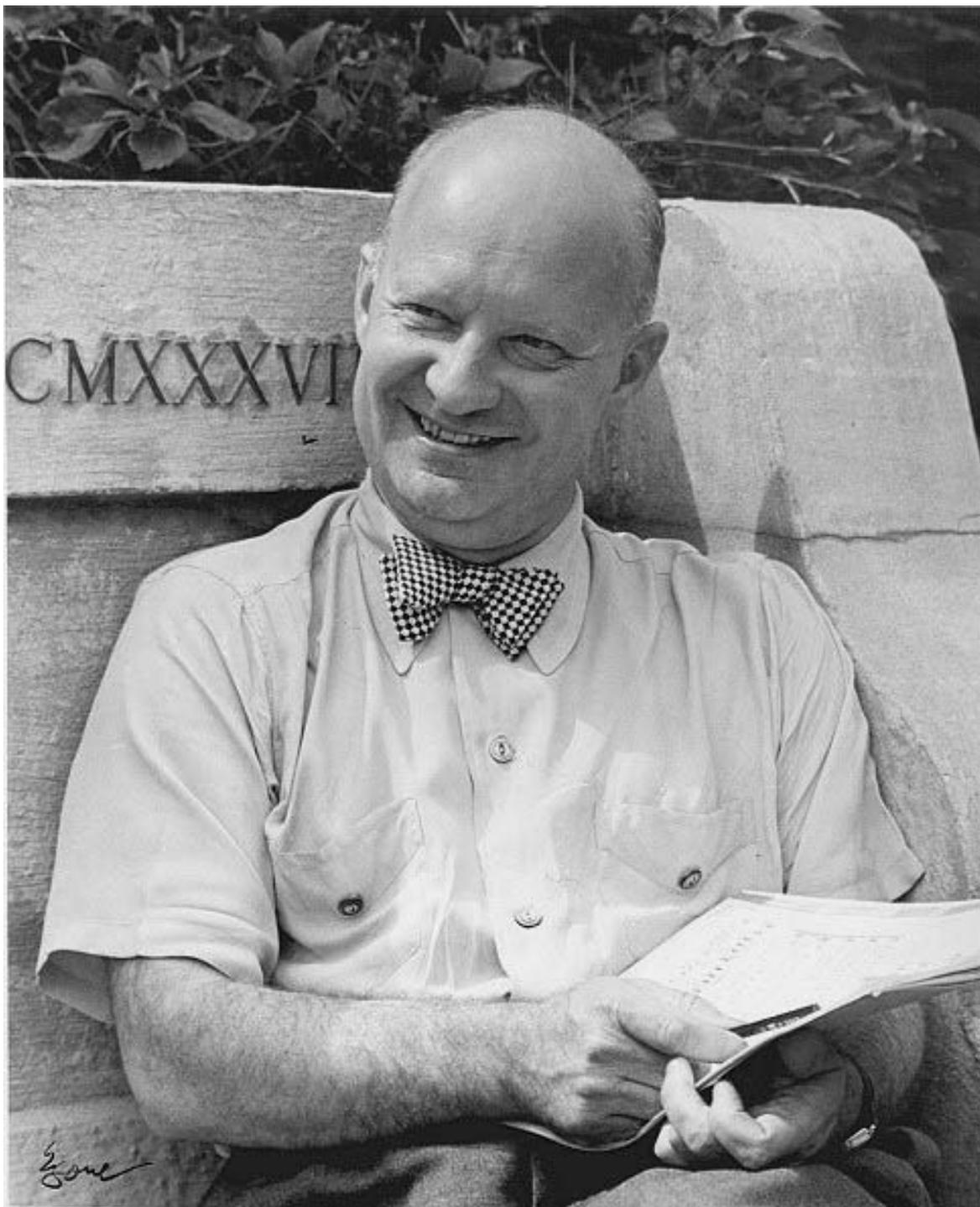


Ciò comporta la scelta di un declamato sempre assai fluido e duttile, a cui non sono tuttavia precluse le sospensioni e le effusioni di una autentica commozione: come nel n. 6, *Song* (Canzone), posto significativamente a metà della partitura (Hindemith prediligeva la voce di baritono proprio per il suo timbro velato e per la sua flessibilità, tanto da farne il protagonista di quasi tutte le sue opere teatrali). Ma il baritono, a differenza del mezzosoprano, non si esprime mai isolatamente, bensì in un dialogo, da vicino o a distanza a seconda dei casi, con il coro, che idealmente ne raccoglie e rafforza (o sfuma in eco) il canto. Il senso "liturgico" della composizione è anzi in larga misura comunicato proprio da questo canto alternato fra solista e coro, memore di antiche salmodie responsoriali. Nella parabola descritta dal canto del baritono si può vedere il secondo simbolo enucleato anche musicalmente da Hindemith, quello della stella d'occidente che accompagna l'ultimo viaggio verso la morte (n. 4).

Il coro, a sua volta, non si limita a commentare o a sostenere, amplificandone le risonanze, le immagini che scorrono lungo il racconto o che sono da esso evocate. In due momenti - i due pilastri che reggono l'intero edificio della partitura - assurge a protagonista collettivo, a massa che fa sentire la sua voce in tutta la sua energia. Sono due momenti diversi e complementari: nel primo (n. 7) è l'esplosione della vita animata della città e delle campagne a essere descritta con esuberanza di dettagli e di apparizioni, in un tripudio che sembra racchiudere tutto l'amore del poeta per la sua gente e i suoi paesaggi reali o di sogno; nel secondo (n. 9) si effonde invece il Canto di Morte (*Death Carol*), l'inno funebre che con gioia esalta la venuta della "gentile e forte liberatrice" come l'ultimo premio, l'unica felicità, l'ingresso in un mondo più libero, più vero e sano.

Non è certamente senza significato che Hindemith abbia scelto per questi due episodi forme rigorose e severe: la fuga, preceduta da una robusta Introduzione, nel primo caso, il *Carol* (nell'originale, *Death Carol*), un canto tradizionale inglese di antica estrazione popolare e rituale, una specie di girotondo, nell'altro. Non si trattava soltanto di dare unità e vigore a questi brani corali slanciati in vertiginose trame polifoniche e sovrastati da ricche ornamentazioni contrappuntistiche, ma anche e soprattutto di racchiudere in forme salde e compatte tutta l'ebbrezza e la visionarietà che emanano dai versi del poeta, dalle suggestioni profuse

dalla sua fantasia. Qui si può quasi dire che Hindemith abbia realizzato l'affresco musicale che era già implicito nel testo, adattandone i suoni variopinti in forme costruttive: fedele alla sua convinzione secondo la quale un ordine formale disciplinato e autosufficiente possa contenere anche le più ribollenti immagini dell'invenzione poetica.



Nella scelta della fuga per questa radiosa rappresentazione dell'America nella sua pienezza di vita si può però vedere anche il richiamo e il ricordo della vecchia patria, con la sua cultura e le sue tradizioni musicali che Hindemith non aveva dimenticato.

Tutto il Requiem, d'altronde, si muove sui cardini di un autocontrollo fatto di oggettivazione e di trasfigurazione. Il suo clima viene definito già nel Preludio, dove su un pedale grave si stagliano figure elementari che a poco a poco si animano e acquistano movimento e vita. Alla staticità di fondo, immobile e continua, si oppone così un impulso dinamico che spezza l'attesa e si articola nel tempo e nello spazio, avviando un processo. È un processo che non si traduce solo in canti e in forme, ma che si colora anche di timbri, di atmosfere: funebri ma non lugubri. Non è il nero del lutto il colore della musica di Hindemith, ma un bianco translucido, con riflessi cristallini sotto una superficie plumbea.

Così come qui, nell'aria aperta attraversata dalla poesia di Whitman, il profumo dominante è quello pungente dei lillà, il terzo e più riconoscibile simbolo che la musica, nella sua essenza, adotta. Nei lillà che rifioriscono sulla porta del giardino di una vecchia fattoria americana Whitman intreccia l'idea della morte con quella della vita che sempre rinasce e si rinnova: la memoria imperitura di colui che egli amava si universalizza in Hindemith nell'inno "per coloro che amiamo". Inevitabilmente il pensiero corre ai lillà così odorosi della Norimberga di Hans Sachs, certo molto lontani dai fiori dell'America di Whitman ma non forse da quelli di cui poteva serbare il ricordo di Hindemith.

Sergio Sablich

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 28 aprile 1991**

**QUESTI TESTI SONO STATI PRELEVATI SUL SITO
[HTTP://WWW.FLAMINIOONLINE.IT](http://www.flaminioonline.it).**

DAS NUSCH-NUSCHI

di Paul Hindemith (1895-1963)

libretto di Franz Blei

Commedia per marionette birmane in un atto e tre quadri

Prima:

Stoccarda, Württembergisches Landestheater, 4 giugno 1921

Personaggi:

Mung Tha Bya, imperatore di Birmania (B); Ragweng, principe (rec); Kyce Waing, generale (B); il cerimoniere (B); il boia (B); un mendicante (B); Susulü, eunuco (T); Zatwai (m); Tum tum, suo servitore (T); Kamadewa (T o S); due araldi (B, T); Bangsa (S), Osasa (S), Ratasata (S), Twise (A), le quattro mogli dell'imperatore; due bajadere (S); due scimmie ammastrate (T); Nusch-Nuschi, bestia mezza pantegana, mezza caimano (m); due poeti (T, B); tre fanciulle (S, S, A)

Hindemith immaginò questo suo secondo atto unico, finito di comporre nel 1920, come parte di un trittico, analogo a quello pucciniano. In contrasto con il precedente *Mörder, Hoffnung der Frauen* e la successiva *Sancta Susann*, la storia scritta da Franz Blei nel 1904 consentiva in questo caso al giovane Hindemith di indagare la pulsione sessuale in una dimensione grottesca e comica, già indicata nel sottotitolo con la caustica indicazione di 'commedia per marionette'.

Non persone, dunque, ma figure prive di anima danno vita a un teatro in cui il grottesco sfiora il surreale, accostabile a quello di Alfred Jarry. Mentre nelle altre due operine si raffigurava un percorso di emancipazione sessuale attraverso gesti di violenza, in *Nusch-Nuschi* il gioco sensuale toglie il velo alla morale convenzionale della società borghese guglielmina, alla quale qui si allude satiricamente tramite un esotico e immaginario reame birmano.

La trama

Quadro primo

Come nella commedia dell'arte, la vicenda prende l'avvio dalla furbizia del servitore Tum tum, che racconta, sul portone della casa con le scimmie gialle del bel Zatwai, come il padrone gli abbia affidato l'incarico di provvedere alla fuga di una delle quattro mogli dell'imperatore Tha Bya, da lui sedotta. Il traffico notturno davanti alla casa è intenso: arrivano due bajadere ingaggiate da Zatwai in previsione dell'allegria serata, poi un mendicante menagramo, che ricorda loro la morte.



A una a una arrivano anche le mogli dell'imperatore, tutte e quattro vogliose di provare il fascino del seduttore, e infine di nuovo Tum tum, che si lamenta del surplus di lavoro causato dai capricci sentimentali del padrone. Arriva anche Kyce Waing, vecchia gloria nazionale, completamente ubriaco. Mentre Tum tum lo aiuta a reggersi in piedi, calcolando che gli converrebbe mettersi al suo servizio, appare il dio del piacere Kamedewa sopra un Nusch-Nuschi, che è una bestia «mezza pantegana, mezza caimano».

Il dio gli promette aiuto se salverà la vita al vecchio, che, brillo com'è, è cascato proprio sopra la bestia, che lo ha azzannato per i fondelli. Uccisa la bestia e liberato il generale, Tum tum passa con soddisfazione dal vecchio al nuovo padrone, secondo i suoi desideri.

Quadro secondo

In casa del bel Zatwai

Le due bajadere si esibiscono in balli e canzoni d'amore, mentre il padrone di casa amoreggia, passando dall'una all'altra, con le mogli dell'imperatore.

Quadro terzo

Nel palazzo del sovrano

Scoperta la fuga delle donne, l'eunuco Susulü accusa Tum tum, di fronte all'imperatore, di essere l'autore del misfatto. Questi si discolpa sostenendo di avere ubbidito agli ordini del padrone. E chi è dunque il suo padrone? Il vecchio generale Waing, come dichiara Tum tum e conferma lo stesso generale, all'oscuro di tutto. La pena è «la solita», come dice l'imperatore: la castrazione.

Ma il boia ritorna senza aver eseguito la condanna, perché - dice avvilito - «non ce n'era più bisogno». Una crassa risata accompagna la notizia nella sala del trono, mentre alcuni poeti e ballerine intonano canzoni d'amore protetti silenziosamente dal dio Kamadewa. L'ultimo a far capolino è il vecchio mendicante, scuotendo questa volta un campanellino di legno come *memento mori*.

Organizzata come un'opera in miniatura, *Nusch-Nuschi* è una partitura brillantissima, di grande virtuosismo orchestrale. La forma si configura in una sorta di rondò, in cui ricorrono periodicamente alcune sezioni. Il carattere parodistico del testo si riflette anche nella musica, con citazioni familiari al pubblico tedesco, tra cui una estremamente acida per l'epoca, dal *Tristan* di Wagner, allorché l'imperatore parla del proprio onore.

Hindemith si permise anche un certo umorismo alla Satie, ad esempio indicando sulla partitura di aver scritto una 'Choralfuge' («con tutti i comfort») per permettere agli esperti di gridare al cattivo gusto

dell'autore. Presentata assieme a *Mörder, Hoffnung der Frauen*, con la direzione di Fritz Busch e la regia di Oskar Schlemmer, l'opera suscitò notevole scandalo, anche se venne subito riconosciuto il grande talento del giovane musicista di Francoforte. Ripudiata in seguito dallo stesso Hindemith, è stata ripresa solo in rare occasioni a partire dal 1969.

IL COMPOSITORE



MÖRDER, HOFFNUNG DER FRAUEN

di Paul Hindemith (1895-1963)

testo di Oskar Kokoschka, dal dramma omonimo

(Assassino, speranza delle donne) Opera in un atto

Prima:

Stoccarda, Landestheater, 4 luglio 1921

Personaggi:

l'Uomo (Bar), la Donna (S), tre soldati (T, B), tre ancelle (S, A); soldati, ancelle

L'esordio teatrale di Paul Hindemith va situato nel clima del cosiddetto 'espressionismo di Francoforte', una corrente artistica della cultura tedesca affermata nei drammatici anni della caduta dell'impero guglielmino.

Il giovane compositore, non ancora terminati gli studi, ma già dal 1916 Konzertmeister dell'orchestra dell'Opera di Francoforte, era venuto a conoscenza della figura del pittore e scrittore viennese Oskar Kokoschka dalla rivista 'Kunstblatt'.

Nel 1917 Hindemith trovò pubblicato, in una collana di tono radicale intitolata *Der jüngste Tag* (Il giorno del giudizio), la quarta e ultima versione del dramma 'maledetto' di Kokoschka *Assassino, speranza delle donne*.

Preso dalle discussioni estetiche della cerchia dei giovani intellettuali francofortesi, Hindemith decise infine di metterlo in musica, forse pensandolo già come il primo pannello di un trittico, e compì il lavoro nell'estate del 1919.

Il dramma di Kokoschka, che vuole essere allusivo al modello della tragedia antica, è una angosciosa e passionale raffigurazione che ha per tema il conflitto amoroso tra uomo e donna, qui trasfigurati liricamente nei caratteri simbolici di un Uomo-condottiero e di una Donna-fortezza.

La trama

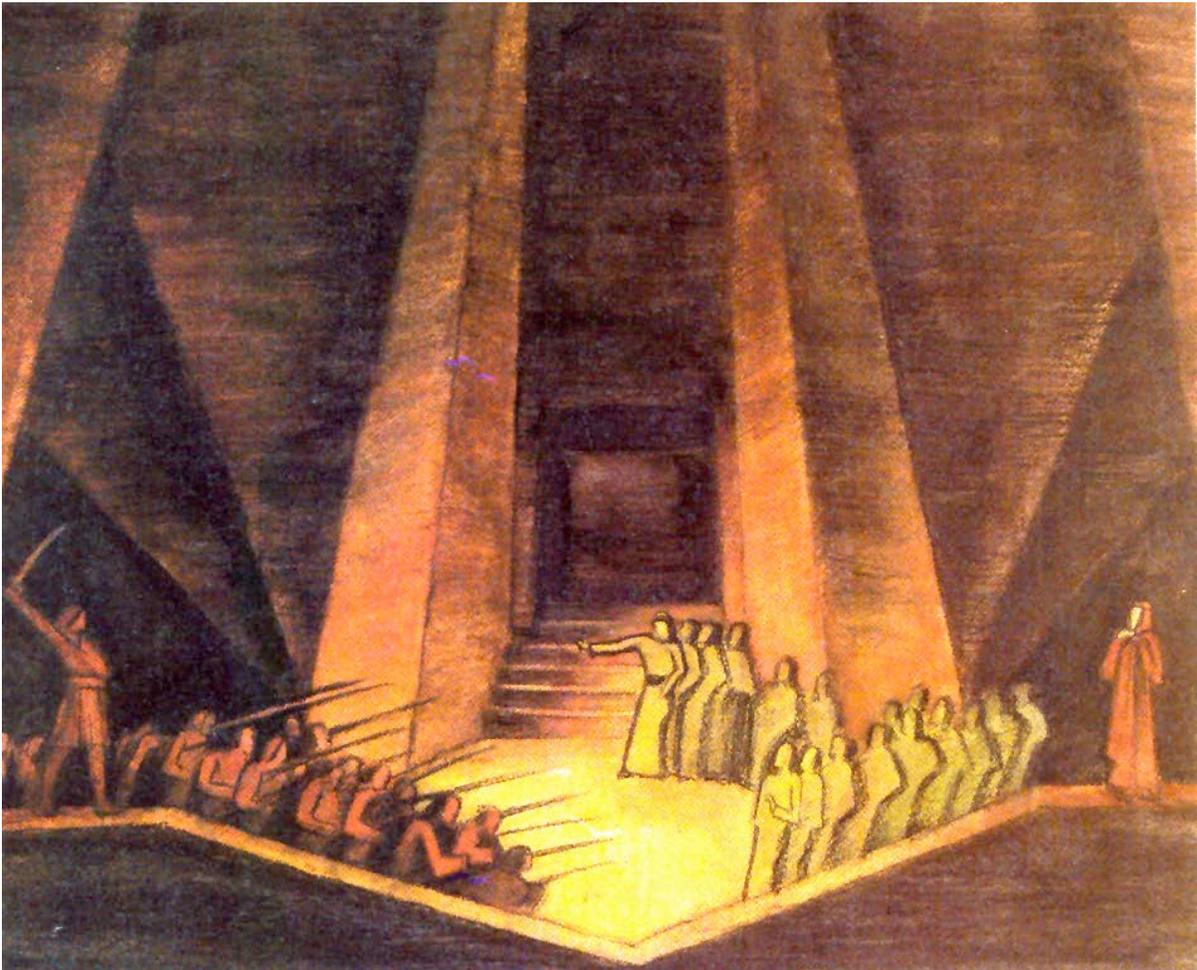
L'azione, ambientata in un tempo epico, si svolge davanti a una torre chiusa da un portone a inferriata, in una notte illuminata dai lampi delle fiaccole. L'Uomo, «dal volto bianco e dall'armatura blu», giunge alla testa dei suoi guerrieri alla conquista della fortezza. La Donna, «vestita di rosso, con i capelli biondi sciolti, grande», lo contrasta. La loro competizione, sostenuta dal dialogo dei rispettivi gruppi di seguaci, uomini da una parte e donne dall'altra, si carica via via di un'aggressività sessuale sempre più evidente. Il culmine violento si raggiunge quando l'Uomo ordina di marchiare a fuoco col proprio stemma la Donna, che nel terribile dolore lo colpisce a sua volta al fianco con un coltello.

FOTO DI SCENA



Rantolante dentro la gabbia di ferro, l'Uomo esercita tuttavia ancora fascino sulla Donna, che lo desidera. Presa dal terrore e dall'odio per il rifiuto dell'Uomo rizzatosi di nuovo in piedi, la Donna precipita dalle scale, rovesciando i bracieri, che propagano il fuoco nella torre. I soldati e le ancelle, vedendo in lui il demonio, cercano di mettersi in salvo dall'Uomo, che li scaccia «come mosche». Mentre le vampe si sprigionano dalla fortezza, l'Uomo fugge tra le fiamme; si ode da lontano il canto del gallo che annuncia il mattino.

BOZZETTO



Il giovane Hindemith, alle prese con un testo secco, veloce e incandescente come quello di Kokoschka, cercò di ancorare il ritmo drammaturgico a una solida struttura musicale, creando una sorta di forma-sonata drammatica.

Lo stile della composizione, per quanto volesse apparire spregiudicatamente moderno, è ancora legato al teatro tardoromantico, già a partire dalla dolorosa dissonanza degli ottoni in apertura, che richiama lo Strauss espressionista; e non manca neppure qualche traccia di pittura melodica alla Puccini.

Hindemith, ancora alla ricerca di una propria identità artistica, segue inevitabilmente dei modelli, ma anche in questa prima opera dimostra una maestria di prim'ordine nel costruire un'orchestra potente senza ricorrere a effetti plateali, e rivela altresì una originale freschezza negli interventi corali.

L'opera è praticamente scomparsa dopo i primi allestimenti degli anni Venti, che pure avevano avuto un certo successo. Oltre che dalla fatale ingiuria del tempo, *Mörder* fu messa al bando, assieme agli altri due primi atti unici *Das Nusch-Nuschi* e *Sancta Susanna*, dallo stesso compositore, che impose su di loro una vera e propria censura.

Il titolo venne ripreso, per la prima volta dopo la seconda guerra mondiale, a Darmstadt nel 1969.

SANCTA SUSANNA

di Paul Hindemith (1895-1963)

testo di August Stramm, dal dramma omonimo

Opera in un atto

Prima:

Francoforte, Opernhaus, 26 marzo 1922

Personaggi:

Susanna (S), Klementia (A), la suora anziana (A), una ragazza (rec), un garzone (rec); suore

FOTO DI SCENA



Per l'ultimo pannello del suo trittico giovanile, che comprende inoltre *Mörder, Hoffnung der Frauen* e *Das Nusch-Nuschi*, Hindemith adottò il testo di un dramma del 1913 di August Stramm, *Sancta Susanna. Ein Gesang der Mainacht*. La partitura fu ultimata in breve tempo all'inizio del 1921, ma non venne eseguita insieme agli altri due atti unici nella 'prima' di Stoccarda di quell'anno, perché lo stesso direttore Fritz Busch la rifiutò come «oscena».

La trama

Nel chiostro di un convento, in una chiara notte di luna.

Una giovane suora, Susanna, sta pregando in prostrazione davanti all'altare della Vergine, osservata dalla consorella Klementia, preoccupata per la sua tendenza al misticismo. L'aprirsi di una finestra sbattuta dal vento porta all'interno, insieme al profumo intenso del lillà in fiore, anche la voce di una ragazza, che mugola di piacere nel campo confinante.

Susanna, intimamente turbata dalla loro naturale sensualità, fa condurre a sé i due giovani amanti; usciti i fidanzati, Susanna, sempre più scossa, urla «Satanas!» di fronte all'altare, tra lo sconcerto della consorella. Klementia, ancora spaventata dal ricordo, le racconta che molti anni prima, «in una notte come questa», suor Beata, vinta dalla passione fisica, baciò a lungo nuda la testa del crocefisso, e per questo venne murata viva per penitenza.

Un grosso ragno attraversa la croce, mentre Susanna, ormai incapace di arginare i propri impulsi, si scopre il capo: l'insetto cade sui capelli della suora, che batte la fronte sull'altare. La notte sta per terminare, e già le monache entrano nella cappella per le preghiere del mattino; di fronte alla priora e alle altre sorelle, Susanna non accetta di pentirsi e si dichiara pronta a essere a sua volta murata, come già suor Beata.

Ancor più delle altre due partiture del trittico espressionista di Hindemith, *Sancta Susanna* ha una forma musicale ben definita, strutturata come un tema con variazioni, le cui varie sezioni costituiscono un arco simmetrico al cui centro sta il motivo blasfemo del bacio di suor Beata. Il raffinato legame tra forma musicale e contenuto drammatico è impreziosito dalla scrittura orchestrale, ricca di colore e di fantasia timbrica. Il tema dell'emancipazione sessuale di una monaca ha attirato

fin dal suo annuncio la violenta reazione, da parte della Chiesa, contro quest'opera.

FOTO SI SCENA



Ancora in occasione di un allestimento a Roma negli anni Settanta, *Sancta Susanna* fu oggetto di asperre polemiche, accompagnate da veglie di protesta e interrogazioni parlamentari. Aldilà dell'ostilità del clero, lo stesso Hindemith ritirò nel 1934 l'opera dal suo catalogo, con un atteggiamento di autocensura che manterrà fino alla morte. Una delle migliori creazioni musicali dell'espressionismo tedesco è rimasta così praticamente ignota.

Opera proibita

Per la sua terza Opera breve Hindemith fu attratto da *Sancta Susanna. Ein Gesang der mainacht* (1913) di August Stramm. Era nato così un trittico "erotico".

Dopo un lavoro di poco più di quattordici giorni, il 5 febbraio 1921 la composizione era finita.

Nella sua "allentata" armonia, orientata verso Debussy, Hindemith ordinò il materiale intorno ad un asse di simmetria: un tema musicale "incrociato"

L'opera alla sua prima rappresentazione scandalizzò a tal punto che la Lega femminile cattolica chiese un indennizzo, e molte associazioni condussero campagne in difesa della morale.

La fortunata esecuzione di Alexander Zemilinsky a Praga nel 1923 nulla mutò nell'atteggiamento di disapprovazione da parte del pubblico e della Chiesa.

Nel 1958, Hindemith ritirò tutte le tre opere.

NEUES VOM TAGE

di Paul Hindemith (1895-1963)

libretto di Marcellus Schiffer

(Novità del giorno) Opera comica in tre parti

Prima:

Berlino, Kroll-Oper, 8 giugno 1929

Personaggi:

Laura (S), Eduard (Bar), il bel signor Hermann (T), il signore e la signora M (T, Ms), il direttore d'albergo (Bar), il pubblico ufficiale (B), il capocameriere (T), sei manager (T, Bar, B), la guida del museo (Bar), una cameriera (S)

FOTO DI SCENA



Marcellus Schiffer, uno dei più noti comici e cabarettisti della Berlino degli anni Venti, aveva già scritto due anni prima il testo per un breve sketch musicale di Hindemith, *Hin und zurück. Neues vom Tage* corrisponde all'estetica della cosiddetta 'nuova oggettività', che aveva in Bertolt Brecht il massimo teorico e autore, per il quale Hindemith aveva composto con Kurt Weill, poco prima, parte delle musiche per l'opera radiofonica *Lindberghflug* (Il volo di Lindbergh).

Il desiderio degli autori era di creare un tipo d'opera assolutamente anti-retorico, che si contrapponesse in modo plateale al modello teatrale wagneriano. Non solo la materia della vicenda e i caratteri dei personaggi sono tratti dalla vita quotidiana, ma anche la musica mescola gli elementi più disparati, dal jazz da cabaret alla parodia delle forme chiuse dell'opera tradizionale.

Il caustico spirito di Schaffer introduce in una traccia narrativa quanto mai improbabile una catena di scene satiriche, il cui obiettivo primario è l'ipocrisia della morale borghese. Fu soprattutto quest'opera a causare, in seguito, l'astio del regime nazista per Hindemith, al quale Hitler in persona non perdonò mai di aver fatto cantare sulla scena una signora nuda in una vasca da bagno, nonostante i più importanti musicisti tedeschi dell'epoca avessero a più riprese cercato di ottenere la riabilitazione del compositore.

Hindemith, in ogni caso, rimase legato a *Neues vom Tage* per tutta la vita, anche quando la sua successiva evoluzione estetica lo portò assai lontano dal clima di quel lavoro.

Ne curò diversi rifacimenti, tra cui il principale è la riduzione in due atti, approntata da Rinaldo Kufferle per il Teatro San Carlo di Napoli con il titolo *Novità del giorno* (1955).

La trama

Atto primo

Una giovane coppia di coniugi, appena rientrata dal viaggio di nozze, arriva alla conclusione che sia meglio separarsi. Su avviso dei signori M, si recano all'“Ufficio per gli Affari di famiglia Spa.”, diretto dall'affascinante signor Hermann, di cui tutte le impiegate e parecchie delle clienti sono innamorate.

FOTO DI SCENA



Qui scoprono che per ottenere la separazione è indispensabile un «motivo di divorzio». Il bel Hermann provvede di persona a procurare tale motivo, in una scena memorabile, ingaggiando un duetto d'amore con Laura nella sala di un museo contenente una celebre Venere antica («tre stelle sulla guida»), ammirata distrattamente da un gruppo di turisti accompagnati da una guida. Eduard, sorpresa la moglie infedele, tenta di colpire Hermann lanciandogli contro proprio la statua pregiata, che va in pezzi. Un nuovo gruppo di visitatori accompagnati dalla guida passa per la sala, senza che nessuno si accorga di ciò che è successo alla celebre statua.

Atto secondo

Nella camera di un hotel

È il momento della famosa scena del bagno in cui Laura, ora amante di Hermann, loda le delizie dell'acqua corrente calda. La signora M, anch'ella amante di Hermann, sorprende la coppia: le sue urla attirano nella stanza gli altri ospiti dell'albergo, che colorano la scena di ironica indignazione. Sia Laura, nella sua camera d'albergo, sia Eduard, nella cella in cui è rinchiuso, vengono a conoscere la sorte dell'altro dai giornali: a questo punto esiste senza dubbio il 'motivo di divorzio'. Uscito di prigione, Eduard considera desolato il proprio disastro finanziario, che evita però accettando di commercializzare la propria storia in uno show di successo.

Atto terzo

Al teatro Alkazar

I signori M, di nuovo felicemente innamorati, assistono allo spettacolo, del quale Laura e Eduard sono l'attrazione principale. Dopo essersi prodotta in un numero sull'amore ("C'è qualcosa di erotico che disturba"), la coppia interpreta la propria vicenda con successo strepitoso. Eduard e Laura vorrebbero tornare a vivere insieme in santa pace, ma il pubblico, che non può più fare a meno dei pettegolezzi, impedisce loro di ritirarsi. «Non siete più persone. Siete la novità del giorno». E così Laura ed Eduard devono continuare ad aspettare il divorzio, restando sempre in scena.

Scandalosamente provocatoria per l'epoca, *Neues vom Tage* fu accolta con sconcerto soprattutto a causa del suo basso registro stilistico, più adatto, come fu scritto, a un teatrino di periferia che all'opera. Hindemith, tuttavia, non era ovviamente un compositore dozzinale, e pur componendo una partitura dai tratti stilistici spuri mantenne sempre un perfetto controllo sia della scrittura strumentale sia di quella vocale, soprattutto nelle parti dei due protagonisti. Il gusto per la parodia musicale, già in luce nelle sue precedenti opere, figura tra l'altro in citazioni cruscanti, come quella della segretaria ("Com'è bello il nostro signor Hermann stamattina"), che evoca il motivo di Narraboth nella *Salomè* di Strauss.

FOTO DI SCENA



"Zeitoper"

Neues von Tage, rappresentata per la prima volta nel 1929 sotto la direzione di Otto Klemperer nella leggendaria Krolloper di Berlino, appartiene al genere della *Zeitoper*.

I temi trattati vanno dal potere della stampa all'impotenza dell'amore atrofizzato nei lacci del matrimonio.

In quest'opera vengono compiuti tragicomici tentativi di liberazione con conseguenti e non meno assurdi "imbrogli". In essa si fondono *Zeikunst* (arte d'attualità) e *Ewigkeitskunst* (arte eterna), come disse nel 1929 il mostro sacro della musicologia Alfred Einstein.

FOTO DI SCENA



CARDILLAC

di Paul Hindemith (1895-1963)

libretto di Ferdinand Lion

Opera in tre atti

Prima:

Dresda, Staatsoper, 9 novembre 1926

Personaggi:

Cardillac (Bar), la figlia (S), l'ufficiale (T), il commerciante d'oro (B), il cavaliere (T), la dama (S), il comandante della polizia militare (B), il re (m); cavalieri e dame di corte, polizia militare, popolo

BOZZETTO



Il soggetto di *Cardillac* deriva da *Das Freaulm von Scudéry*, un racconto che compare in quella sorta di *Mille e una notte* del romanticismo tedesco che è *I fratelli di Serapione* di E.T.A. Hoffmann. Hindemith stesso e lo scrittore Ferdinand Lion si occuparono di prosciugare all'essenziale la sanguinosa vicenda, di gusto notturno e *gothic*.

FOTO DI SCENA



La trama

Atto primo

Parigi, all'epoca di Luigi XIV

Il nucleo narrativo risiede nella maniacale riluttanza dell'orafo Cardillac a separarsi dalle sue opere di perfetta fattura, fino al punto di riprendersi i gioielli venduti assassinando i clienti che li hanno comprati. I misteriosi delitti agitano la folla parigina, in astiosa ricerca del mostro, ma non impediscono a un cavaliere di corte di sfidare il pericolo, a cui lo

induce una dama con la promessa di una notte d'amore in cambio di una cintura d'oro. Nella lunga Pantomime che chiude l'atto assistiamo, nella camera da letto della dama, al delitto di Cardillac, che pugnala a morte il cavaliere e porta via il monile.

Atto secondo

Nella bottega dell'artigiano

Cardillac vive con una figlia, combattuta tra l'amore per il padre e quello per un giovane ufficiale, con cui si è già fidanzata a sua insaputa. Il conflitto, in realtà, lo vive lei sola, perché l'orafo ama il frutto delle sue mani assai più che quello dei suoi lombi, come le confida apertamente: «Solo il piacere doloroso della potenza creatrice mi trattiene su questa terra».

Tutto ormai separa Cardillac, isolato nella sua ossessione, dalla vita. Subisce la visita di re Luigi XIV con la corte, alla cui potenza sociale non può opporsi nemmeno con il delitto; quindi viene affrontato dall'ufficiale, il quale comprende che per far sua la figlia deve lottare e vincere contro la forte personalità del padre. Il giovane compra dunque una catena d'oro, sfidando le oscure minacce di Cardillac, che lo segue di nascosto, nella notte di plenilunio, per riprendersi ciò che gli appartiene.

Atto terzo

Nei vicoli della città

Cardillac tenta senza successo di uccidere l'ufficiale, che porta al collo la catena. Denunciato alla folla dal commerciante, che a sua volta lo stava spiando, Cardillac viene salvato a sorpresa dallo stesso giovane, impressionato dalla profonda passione che lo anima. Il popolino vuole farsi giustizia e minaccia di assaltare il laboratorio dei gioielli maledetti di Cardillac, il quale, piuttosto che vedere profanato il proprio lavoro, preferisce confessarsi colpevole. Con coraggio e senza pentirsi, l'orafo si lascia linciare dalla folla, prima che l'ufficiale, impietosito dalla sua tempra eroica, possa fermarla.

Lontano da qualunque intento naturalistico e da ogni concessione alla pittura musicale dei sentimenti, Hindemith foggì l'opera nelle forme concise e stilizzate di diciotto numeri chiusi tra arie, cori e

concertati. *Cardillac* assume il contrappunto di ascendenza bachiana come un elemento cardinale nel rapporto dialettico tra le forme del passato e le esigenze stilistiche del presente.

BOZZETTO



Stretto tra il neoclassicismo francese di Poulenc e Milhaud e il radicalismo linguistico della scuola di Vienna di Schönberg, Berg e Webern, il compositore cercava, dopo gli accesi estremismi espressionisti delle prime opere, una propria strada nell'arroventato dibattito estetico che divideva le avanguardie degli anni Venti.

L'aspetto più originale dell'opera, dagli esiti degni di un grande Kapellmeister, va cercato nel colore orchestrale, contenuto entro dimensioni cameristiche e definito in netti piani sonori da singoli strumenti in funzione concertante. Per contro risulta esaltato, su questo sfondo 'asciutto', il rigoglioso fluire melodico del canto, ora brusco e tagliente ora delicato, che sovrasta il rigore del 'motorismo' ritmico della

macchina contrappuntistica. Dopo la svolta poetica della fine degli anni Trenta, Hindemith rifiutò in blocco la sua produzione giovanile e sottopose a revisione la partitura, di cui perciò esiste anche una seconda versione (Zurigo, Stadttheater, 20 giugno 1952) che tuttavia non ha soppiantato quella originale, oggi generalmente eseguita.

FOTO DI SCENA



Più volte messa in musica, più volte giudicata

Dopo la seconda guerra mondiale Hindemith, di fronte alle atrocità della guerra, prese le distanze da ogni identificazione con la figura dell'assassino che potesse essere oggetto di fraintendimento.

Concentrò il sistema di riferimento mirando ad una caratterizzazione logica, ma soprattutto "modernizzò" i personaggi. Il re diventa un marchese, la dama una cantante.

La rappresentazione del *Phaéton* di Lully permette la realizzazione del piatto forte di un "teatro nel teatro". Allo spettatore è così offerta una

storia di effetto-film, poiché egli assiste a come viene messo in scena un assassinio - senza cinepresa, ma in modo assolutamente credibile.

Approdato grazie a Lully ad un piano stilistico originale, Hindemith riduce gli strumenti a percussione, rende più cantabili le parti vocali, senza comunque sconfessare la partitura originale. Quattordici dei diciotto numeri della prima versione sono infatti conservati.

Cardillac incontrò un grande successo dopo la prima rappresentazione.

Ma dopo il 1953 Hindemith non ha più autorizzato alcuna esecuzione della prima versione.

La seconda versione ha ottenuto solo qualche tardivo riconoscimento, ma senza mai riuscire ad affermarsi veramente.

MATHIS DER MALER

di Paul Hindemith (1885-1963)

libretto proprio

Opera in tre atti e sette quadri

Prima:

Zurigo, Stadttheater, 28 maggio 1938

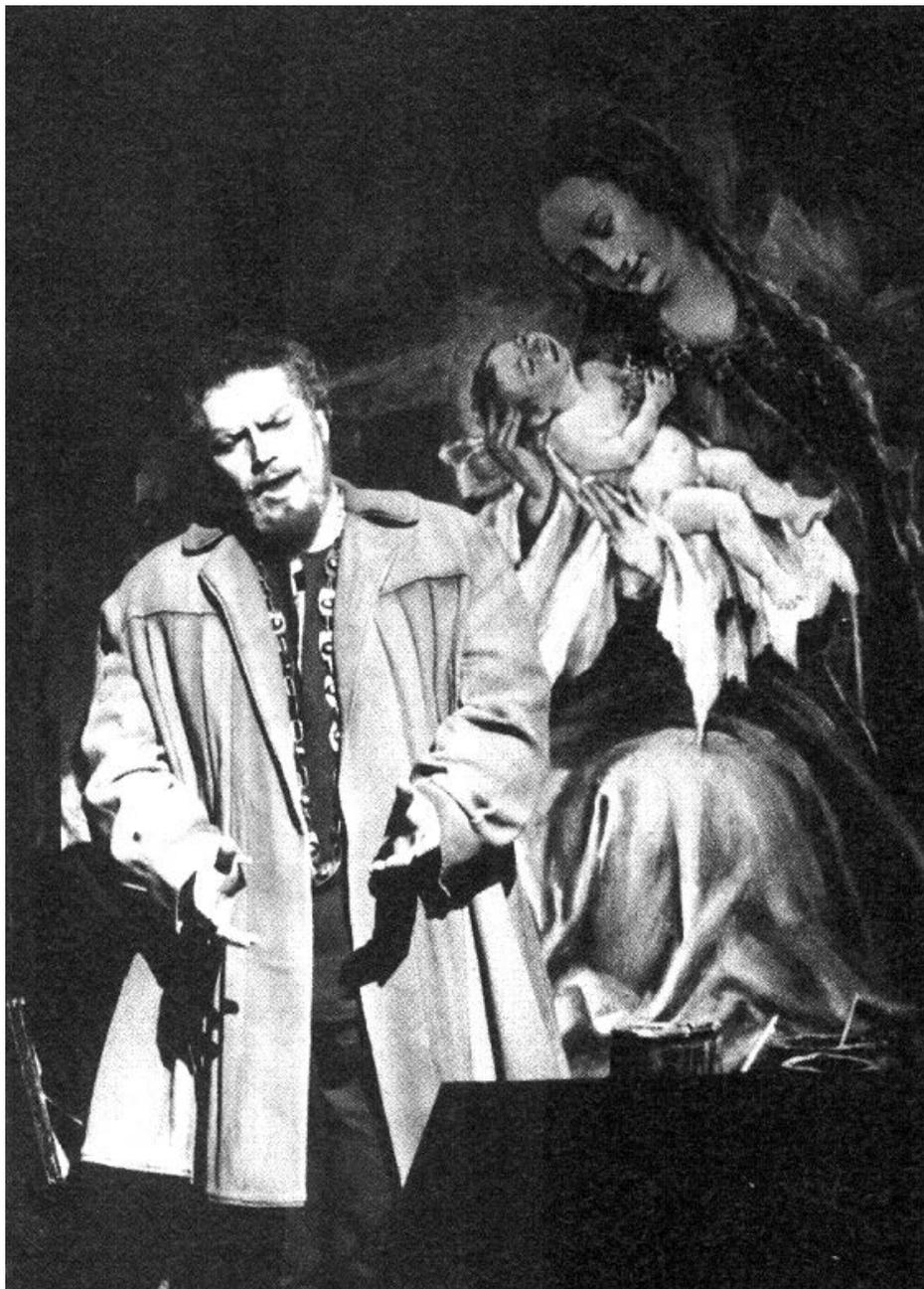
Personaggi:

Albrecht di Brandeburgo, cardinale di Magonza (T); Mathis, pittore al suo servizio (Bar); Lorenz von Pommersfelden, decano del capitolo del duomo di Magonza (B); Wolfgang Capito, consigliere del cardinale (T); Riedinger, ricco mercante di Magonza (B); Ursula, sua figlia (S); Hans Schwalb, capocantiere e capo dei contadini insorti (T); Regina, sua figlia (S); lo scalco di Waldburg, comandante dell'esercito della lega (B); Sylvester von Schaumberg, uno dei suoi ufficiali (T); il conte di Helfenstein (m); la contessa (A); il pifferaio del conte (T); l'araldo del conte (T); quattro contadini (T, B); papisti, luterani, muratori, cavalieri, studenti, frati Antoniani, demoni

Sebbene riteniamo che il musicista che unisce nella sua persona la più alta forma di introspezione agostiniana con la perfezione boeziana rimarrà sempre un ideale irraggiungibile, si ha ragione di cercare in chi lavori in questa direzione colui che si avvicina di più a questo ideale. Per

costui il fondamento della propria arte è il sapere, proprio come lo fu per il suo predecessore, il musico Boezio. Questa sapienza non è meramente confinata all'interno degli angusti limiti della sua abilità di combinare i suoni, ma comprende anche le capacità umane, sia spirituali sia emotive, che conducono alla comprensione della musica; e quindi questa sapienza sarà la forza motrice nel suo lavoro.

FOTO DI SCENA



Ed anche se egli incappasse nei pericoli nascosti nell'atteggiamento boeziano verso la musica - cioè, il cadere nel dubbio e nella disperazione, a causa della perdita di fiducia nel proprio lavoro e nel proprio talento - anche allora egli non sarà mai completamente perduto! Egli trasformerà i suoi dubbi in potenza creativa, e sarà sempre in grado di farlo, perché egli è sostenuto, aiutato e trasportato dalla sua ben solidamente fondata *scientia bene modulandi* ». Queste parole, pronunciate dall'autore in una lezione all'università di Harvard negli anni Cinquanta, possono essere poste a epigrafe del più importante lavoro teatrale di Hindemith.

Gli stessi concetti filosofici, esposti in forma drammatica, sono il punto di approdo di una riflessione sulla condizione dell'artista che, iniziata con *Cardillac*, giunge qui a una prima sintesi, nella rappresentazione delle vicende del pittore Mathis, raffigurante il personaggio storico di Mathis Gothart Nithart, noto come Matthias Grünewald. La gestazione del *Mathis* non fu breve.

Durante la collaborazione comune per *Lehrstück* (1929), Hindemith e Brecht misero in cantiere anche il progetto per una nuova opera, che però non si realizzò a causa di contrasti di opinione. Hindemith allora si rivolse allo scrittore Gottfried Benn, che già gli aveva fornito il testo per l'Oratorio *Das Unaufhörliche*, ma neanche in questo caso arrivò a qualche conclusione. Il compositore decise dunque di scrivere da sé il testo, con l'idea di elaborare un soggetto storico. Ma la ricerca continuò ansiosamente ancora in varie direzioni, compreso un tentativo di convincere Ernst Penzoldt a scrivere un soggetto sulla nascita della ferrovia finché un'occasionale visita al duomo di Colmar, stando al suo stesso racconto, instradò Hindemith verso la materia del *Mathis*.

Neppure la sua realizzazione ebbe vita facile. L'opera fu pronta in partitura nel 1935, ma allorché Wilhelm Furtwängler la programmò nel cartellone della stagione dell'Opera di Berlino, Hitler in persona ne proibì l'allestimento. Furtwängler tentò di contrastare, fino a pubblicare sulla 'Deutsche Allgemeine Zeitung' un articolo intitolato *Il caso Hindemith*, l'ostracismo per un autore che il regime aveva bollato come 'bolscevico culturale', ma né il suo intervento né quello di altre importanti personalità musicali sortirono effetto; fu possibile solo eseguire parte della musica sotto forma di lavoro sinfonico (Sinfonia 'Mathis der Maler').

La 'prima' dell'opera avvenne con grande successo nel 1938 a Zurigo, mentre in Germania fu eseguita solo dopo la guerra (Stoccarda 1946)

La trama

Quadro primo

Nella città di Magonza e nei suoi dintorni, all'epoca delle guerre contadine e della Riforma (1520-'30).

In un assolato meriggio di fine maggio, in un convento Antoniano sul Meno, Mathis osserva pensieroso l'affresco che sta dipingendo quando il vecchio Schwalb, il capo dei contadini in rivolta, e la figlia Regina vengono a cercare un rifugio, braccati dai soldati.

BOZZETTO



Mentre i monaci assistono Schwalb lacero e affamato, Mathis si prende cura di Regina, che si rinfresca alla fontana cantando una canzone ("Es wollt ein Maidlein waschen gehn"). Mathis, per sollevarle l'animo, le dona un nastro di tessuto prezioso che viene dall'Oriente ("Ein Schiff brachte es aus dem Land Westindia"). Schwalb critica Mathis perché perde tempo a dipingere, mentre intorno a lui infuria la guerra e il popolo è oppresso.

Il pittore, già in crisi per conto suo, gli promette di fare il possibile per la causa dei contadini, e lo salva dai soldati offrendogli il proprio cavallo per fuggire. Assuntasi la responsabilità della loro fuga, Mathis viene portato a Magonza per essere giudicato dal cardinale, al cui servizio egli si trova.

Quadro secondo

Tra la folla che attende il cardinale Albrecht, di ritorno a Magonza, si scatena una rissa tra cattolici e luterani ("Dem Volk stropft man die falschen Lehren"). L'ingresso del cardinale con le reliquie di San Martino riporta l'ordine nella sala. Albrecht è un sincero protettore delle arti ("Gewinnst du auch mein Herz"), ma ormai non ha più sufficienti facoltà per agire da mecenate. Il ricco borghese Riedinger, luterano, lascia intendere che non mancherà il suo appoggio finanziario, se il principe impedirà il rogo dei libri ordinato dal vicario del Duomo Lorenz von Pommersfelden.

Nel frattempo Mathis, entrato nella sala, si intrattiene a parlare con Ursula, la figlia di Riedinger, che non si preoccupa di nascondere i sentimenti che prova per lui. Albrecht apprende con sdegno l'ordine papale di bruciare i libri luterani e annulla l'ordine, ma, uscito Riedinger, è costretto a firmare il decreto da Pommersfelden, che gli ricorda l'obbedienza dovuta all'autorità papale. I papisti non vedono di buon occhio nemmeno lo stile del suo pittore, incolpato di raffigurare il Salvatore col volto di un mendicante e la Madonna con quello di una mandriana. Inoltre, un ufficiale della guardia denuncia Mathis per aver fatto fuggire Schwalb. Tra l'indignazione generale, Mathis si discolpa perorando la causa dei contadini ("Meiner Brüder Angstschrei"). Albrecht lo protegge, ma gli ordina di concentrarsi solo sul suo lavoro. Mathis si ribella e chiede il congedo dal servizio. Malgrado la gravità del gesto, Albrecht, che ammira l'artista, lo lascia libero di andarsene.

Quadro terzo

I luterani nascondono i libri, per salvarli dal rogo dei papisti, nella casa di Riedinger, che si crede al sicuro grazie alla parola di Albrecht. Capito invece, consigliere del cardinale, rivela alle guardie il nascondiglio. Furente, Riedinger lo accusa di tradimento, ma Capito spiega che il rogo serve a tener buoni i papisti, e rivela loro una lettera di Lutero ad Albrecht ("Es ist meine Meinung"), in cui lo esorta a prendere moglie e a secolarizzare la diocesi: ciò significherebbe lo scisma dalla Chiesa di Roma e l'affermazione della nuova fede.

FOTO DI SCENA



I luterani sono scettici sul fatto che Albrecht sia disposto a un tale passo, ma Capito lascia intendere che il cardinale potrebbe essere convinto se la sposa fosse Ursula. Riedinger chiede alla figlia di sacrificare i suoi sentimenti per la causa della fede, lasciandola sgomenta ("Was bin ich anderes in dieser Maulmnerwelt"). Mentre nella piazza si alzano le fiamme del falò, Ursula supplica Mathis di portarla via con sé, dovunque abbia deciso di andare. Mathis però, a cui Ursula aveva dato come pegno d'amore il nastro che lui poi aveva donato a Regina, non vuole che sacrifichi se stessa per un uomo più vecchio e in crisi come lui ("Ich kann nicht mehr malen"): entrambi devono rassegnarsi al proprio destino. Col cuore in pezzi, Ursula accetta la proposta del padre.

Quadro quarto

Nella piccola piazza di Königshofen, devastata dalla rivolta, i contadini trascinano in catene il conte Helfenstein e la moglie. In preda all'odio e alla vendetta, i rivoltosi giustiziano barbaramente il conte. Mathis si oppone a questa crudeltà ("Wer hieb euch den Grafen ermorden?") e cerca di difendere la contessa dalle offese dei contadini, che lo malmenano. Schwalb accorre in armi ("Das sieht euch gleich"), perché sta per abbattersi su di loro l'esercito dello Scalco di Waldburg, e incita gli uomini alla battaglia. I contadini vengono sgominati e Schwalb ucciso. Mathis, risparmiato su preghiera della contessa Helfenstein, considera con amarezza il proprio fallimento ("Wagen wollen, was ein Wille") e si allontana con Regina dal campo di battaglia.

Quadro quinto

Nel suo studio di Magonza, il cardinale discute con Capito ("Wollt ihr mich denn entmündigen?") la proposta di Lutero. Per salvarsi dai debiti contratti per fare di Magonza una culla di civiltà, «una Roma tedesca sul Reno», ha necessità dell'aiuto dei borghesi luterani. Non si aspetta però di dover prendere in moglie proprio Ursula, di cui è segretamente innamorato. Dopo un drammatico colloquio, in cui comprende che Ursula accetta questo matrimonio solo per affermare la sua fede ("Tiefste Scham steigt in mir auf"), Albrecht decide di rinunciare al fasto dei beni terreni e di condurre una vita da eremita. Commosso dalle parole di Ursula, riconosce ai luterani il diritto di professare il proprio credo ("Mein Freund, eure Tochter nicht").

Quadro sesto

Tra i grandi tronchi della foresta di Odenwald, nell'ultima luce della sera

Regina è ancora in preda a una grande agitazione, ossessionata dal ricordo del padre trucidato ("Wie weibt du das?"). Mathis cerca di calmarla, mentre prepara un giaciglio, raccontandole ("Mablos das Leid der Jugend") di come gli angeli proteggano il cammino degli uomini e descrivendole il loro concerto celeste. Nella notte, Mathis si identifica nella figura di sant'Antonio, e ne rivive le visioni. Giacente ai piedi di un castello medioevale, Mathis vede sfilare davanti a sé, nell'ordine raffigurato sulla pala di Isenheim e nelle sembianze dei personaggi della sua vita, varie figure allegoriche, che lo tentano ad allontanarsi dal proprio cammino artistico: la contessa come la Ricchezza,

FOTO DI SCENA



Ursula come la Seduttrice e la Martire, Capito come l'Erudito, Schwalb come il Signore della Guerra. Al culmine dei tormenti demoniaci, Albrecht, nella figura di san Paolo, appare al posto delle tentazioni, e riconduce Mathis all'unica via che gli è stato dato di percorrere, cioè a quella dell'arte. Nella luce del mattino rifulge dinanzi ai loro occhi la città di Magonza e il Reno.

Quadro settimo

Sfinito, di notte, nella sua bottega di Magonza, Mathis è al lavoro davanti alla futura pala dell'altare di Isenheim. Regina sta morendo, assistita da Ursula. I suoi ultimi pensieri sono per Mathis: negli occhi del Crocifisso che ha dipinto ha riconosciuto lo sguardo pieno d'orrore del padre morto, quello sguardo che continua a ossessionarla.

Ignara del passato, prega in disparte Ursula di ridare a Mathis il nastro, simbolo del loro eterno legame. Poi spira, tra le braccia del pittore. All'alba si presenta Albrecht, cui Mathis consegna il capolavoro, col quale ha portato a compimento la sua arte. Albrecht vorrebbe ospitare il vecchio artista nel suo palazzo, ma Mathis sente prossima la morte e desidera la solitudine. Si congedano con grande commozione. Rimasto solo, Mathis ripone in un cassa gli oggetti che racchiudono il senso della sua vita: regolo e compasso, i pennelli, un'onorificenza d'oro, alcuni libri e infine il nastro, simbolo del suo amore.

Opera di grande respiro, *Mathis der Maler* non è solo il racconto in forma drammatica della vita di Mathis Grünewald, ma una meditazione sul significato stesso dell'arte nella società, un tema già affrontato da Hindemith in *Cardillac* e che ritornerà nella sua terza grande opera, *Die Harmonie der Welt*. Considerato anche il contesto storico in cui l'opera fu composta, durante il regime nazista, e profilandosi una nuova guerra, è impossibile non vedere nella solitudine spirituale e artistica di Mathis il riflesso della condizione stessa di Hindemith, isolato e costretto all'esilio.

Inoltre l'opera rappresenta un importante punto di svolta nello stile dell'autore e una netta presa di posizione estetica in opposizione alle principali personalità musicali degli anni Trenta, Schönberg e Stravinskij. Sebbene Hindemith non avesse mai realmente abbandonato il terreno tonale, neppure nei lavori più radicali degli anni Venti, in

quest'opera affermò la tonalità come fondamento naturale della musica, un principio che negli stessi anni chiarì in forma teorica nel suo *Manuale di composizione*. Nella sua prefazione alla esecuzione di Zurigo, Hindemith delineò anche un parallelo molto significativo tra Mathis e Bach, nel quale osservò che entrambi, pur consapevoli delle scoperte della nuova epoca, decisero di sviluppare la tradizione nella propria arte.

FOTO DI SCENA



Mentre in *Cardillac* il contrappunto estremamente serrato e di preferenza affidato ai fiati solisti mirava più a nascondere la tonalità che a negarla, in *Mathis* esso si sviluppa con un quieto e aperto abbandono, subito nel preludio ('Concerto angelico') con un predominio del timbro caldo della massa degli archi. Altra importante caratteristica dell'opera è l'uso di musica popolare, di canti dell'epoca della Riforma e di melodie gregoriane come materiale da elaborare.

Questo patrimonio è rivendicato come espressione della natura profonda e migliore del popolo tedesco, a illustrazione di una grande epoca di civiltà: il Lied alla fontana di Regina, per esempio, rivela immediatamente, al primo incontro, un personaggio vitale e positivo. Queste caratteristiche, unite all'atteggiamento eccessivamente serio dell'autore e al giudizio negativo di Adorno, crearono, soprattutto nella giovane generazione di compositori del dopoguerra, una malintesa lettura di Hindemith come capofila di un'estetica passatista, marchio di cui non si è ancora oggi fatto pienamente giustizia.

I caratteri dei personaggi, tutti attinti da reali figure storiche, sono abbozzati con penetrante sensibilità psicologica, anche se nel piano complessivo si muovono a formare un affresco filosofico. In particolare è interessante la relazione tra Mathis e Albrecht, due figure per motivi diversi, inquieti e perdenti, in perenne equilibrio tra simpatia e inimicizia. Il cardinale è un uomo complesso, infine incapace di scegliere una posizione nel conflitto religioso. Un'eco di quella tensione confessionale doveva risuonare ancora nella stessa infanzia di Hindemith, i cui genitori provenivano da famiglie di differente fede religiosa, come quelle di molti tedeschi del Nord.

In tema di sentimenti ritroviamo anche in *Mathis* la medesima incertezza, alla quale però occorre applicare un'eccezione per l'allegoria. Regina e Ursula rappresentano le forze che si contendono il predominio nell'animo del pittore: l'ideale sociale e l'ideale spirituale. Mathis, dopo la grande scena delle visioni, vero centro di gravità dell'opera, sceglie l'arte, ma a prezzo della vita. Dopo la morte di Regina, compiuta la sua opera, egli è condannato a vivere nella memoria, contando solo sulle reliquie della sua esistenza.

L' "Ars poetica" di Hindemith

Dopo alcuni tentativi falliti con noti scrittori, Hindemith elaborò un libretto da sé. All'inizio l'argomento era lo stampatore Johann Gutenberg, ma con la presa del potere da parte di Hitler, egli si rivolse al soggetto di Mathis. Nel settembre 1933 ultimò il primo abbozzo del libretto e compose i preludi e gli interludi, che nel 1934 furono eseguiti separatamente sotto la direzione di Wilhelm Furtwangler con il titolo adulazione "Sinfonia *Mathis der Maler*". Dopo alcuni cambiamenti al libretto, il 27 luglio 1935 egli terminò la partitura.

FOTO DI SCENA



Questa è una delle più importanti composizioni di Hindemith: il suo tema centrale è una profonda disamina sul compito dell'artista nella società. Dal punto di vista compositivo Hindemith organizzò l'azione ricorrendo a forme barocche quali la ciaccona o il "concerto grosso". Nella sua tonalità "allargata" si inseriscono organicamente passaggi modali (citazioni originali dallo *Altdeutsches Liederbuch* edito da Bohme nel 1877). Il preludio dell'Opera, il "concerto d'angeli" sulla citazione

"Es sungen drei Engel" divenne subito molto popolare.

La condotta lineare della melodia e la comprensibilità del testo hanno facilitato la ricezione di un'Opera musicale la cui diffusione, in Germania, all'inizio fu ostacolata dal regime nazista.

DIE HARMONIE DER WELT

di Paul Hindemith (1895-1963)

libretto proprio

(L'armonia del mondo) Opera in cinque atti

Prima:

Monaco, Prinzregententheater, 11 agosto 1957

Personaggi:

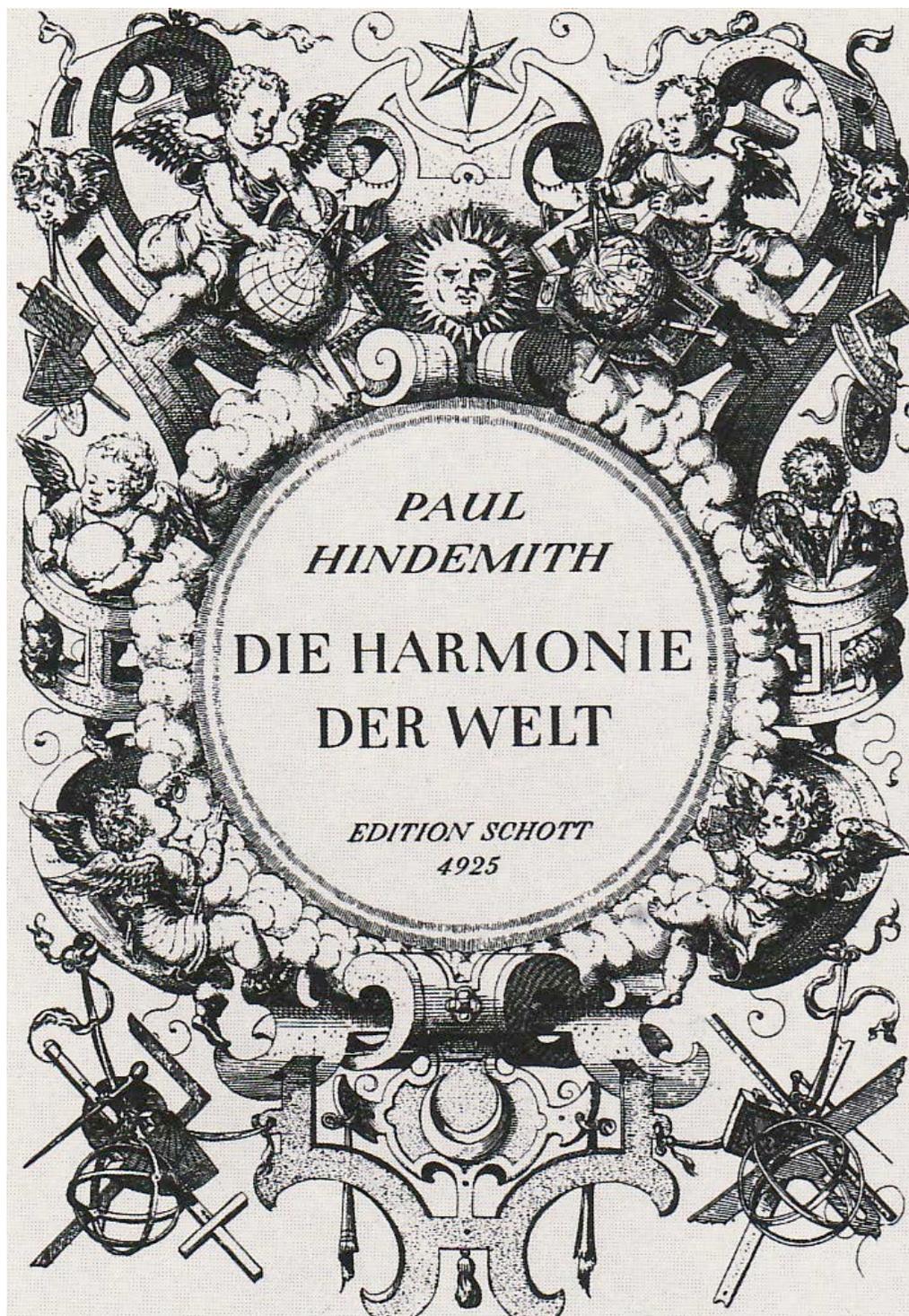
Rodolfo II, Ferdinando II, personificazioni del Sole (B); Johannes Kepler, la Terra (Bar); Wallenstein, Giove (T); Ulrich Grüber, Marte (T); Daniel Hizler, parroco a Linz e Ratisbona, Mercurio (B); Tansur, Saturno (B); barone von Starhemberg (Bar); Christoph Kepler (T); Susanna, poi moglie di Kepler, Venere (S); Katharina Kepler, la Luna (A); la piccola Susanna, figlia di primo letto di Kepler (S); il giudice (Bar); l'avvocato (Bar); quattro donne (S, S, A, A); tre assassini (T, B, B); studenti, ragazzi e ragazze, donne, testimoni, ufficiali, gesuiti, nobili, elettori, carnefici, secondini, servitori, nobili boemi, voci della Luna, stelle

Il titolo dell'opera è tratto da *Harmonices mundi* (1619), il principale trattato dell'astronomo Johannes Kepler, personaggio storico che Hindemith prese a soggetto del suo lavoro, come aveva fatto in precedenza con il pittore Grünewald per *Mathis der Maler*. Anche in questo caso l'autore diede forma scenica a tesi estetiche e morali che era andato sempre più approfondendo nel corso degli anni Trenta: in particolare, qui egli volle alludere a un parallelismo tra la teoria del moto dei pianeti di Keplero e quella del simbolismo armonico, da lui applicata nelle sue composizioni.

Nel suo lavoro teorico *Unterweisung im Tonsatz* (1937-39) Hindemith aveva infatti esposto le proprie convinzioni circa questo parallelo, stabilendo dei gradi di affinità armonica e melodica in musica e

mettendoli in relazione alle proporzioni matematiche che regolano il moto planetario.

MANIFESTO



Lo schizzo dell'opera fu abbozzato già nel 1939, ma negli anni Quaranta, durante la permanenza del compositore negli Stati Uniti, il progetto non progredì. All'inizio degli anni Cinquanta il lavoro prese forma concreta, dapprima nella forma di una Sinfonia in tre movimenti (Symphonie 'Die Harmonie der Welt', 1951) e infine nella struttura teatrale in cinque atti. L'opera fu accolta alla 'prima' di Monaco con freddezza e non ebbe un gran numero di allestimenti, neppure nella versione ridotta approntata nel 1966, dopo la morte dell'autore, basata sulle indicazioni in possesso della vedova.

La trama

Atto primo

In diverse città dell'Europa centrale tra il 1608 e il 1630, all'epoca della guerra dei Trent'anni. Una strada di Praga, dove l'ex studente Tansur sbarca il lunario da ciarlatano, vendendo presagi di sventura causati dal passaggio della cometa.

Un seguace di Keplero, Ulrich, ridicolizza queste sciocche credenze popolari. Alla scena assiste in incognito il condottiero Wallenstein, che ingaggia il loquace Tansur come arruolatore di soldati per il suo esercito.

Intanto in un cimitero del Württemberg la madre di Keplero, Katharina, dissotterra di notte il cranio del defunto marito. Convinta seguace di pratiche magiche, vuole forgiarne una coppa dove far bere il figlio, per preservarlo dalla superbia intellettuale. Alla riesumazione assiste anche il figlio minore, Christoph.

Nello stesso momento, grazie a una visione di Katharina, appare il debole imperatore Rodolfo II, che osserva da un balcone la volta stellata con un cannocchiale. Egli controbatte a Keplero che secondo lui l'assetto del cosmo è ordinato da regole imperscrutabili nella vita terrena che il mondo non è altro che un caos, governato dalle potenze del male.

In stato di agitazione ipocondriaca, l'imperatore passa alle vie di fatto: calmato a stento dai servitori, tenta di aggredire l'astronomo. Nella sua casa di Praga, in compagnia della figlia Susanna, Keplero è intento allo studio, allorché giunge Ulrich con la richiesta di un suo trasferimento a

Linz. Dalla strada giunge la voce che Rodolfo II ha abdicato; Keplero ha ora la strada libera, e accetta il nuovo posto.

PAUL HINDEMITH



Atto secondo

Praga, qualche anno dopo

Tra le macerie e le rovine della guerra, Tansur ha scovato una piazza nella città distrutta, dove Wallenstein può costruire il suo palazzo. I poveri, che vivono rintanati nelle rovine, non vogliono tuttavia lasciare i loro miseri rifugi. Wallenstein piega la loro resistenza con un piccolo indennizzo e ordina a Tansur di trovare nuovi soldati. In una bella domenica di primavera, a Linz, andando alla messa, Ulrich rivede un suo amore di gioventù, Susanna, accompagnata dal tutore barone von Starhemberg, e si risolve a chiederne la mano.

Dalla chiesa arrivano i fedeli discutendo animatamente: il parroco Hizler si è rifiutato di comunicare Keplero. Nella disputa Susanna difende con passione l'astronomo ottenendo l'appoggio del barone, che deplora il dogmatismo del parroco. Starhemberg invita Keplero nella sua tenuta e lo incoraggia a prendere in moglie Susanna, suscitando così la gelosia di Ulrich. Passeggiando nei giardini del castello, Susanna e Keplero si confessano il loro reciproco amore. Mentre decidono di condividere la loro vita, nel giardino dell'osteria Ulrich annega il dispiacere nel vino e accetta la proposta di Tansur di arruolarsi.

Atto terzo

Qualche anno dopo

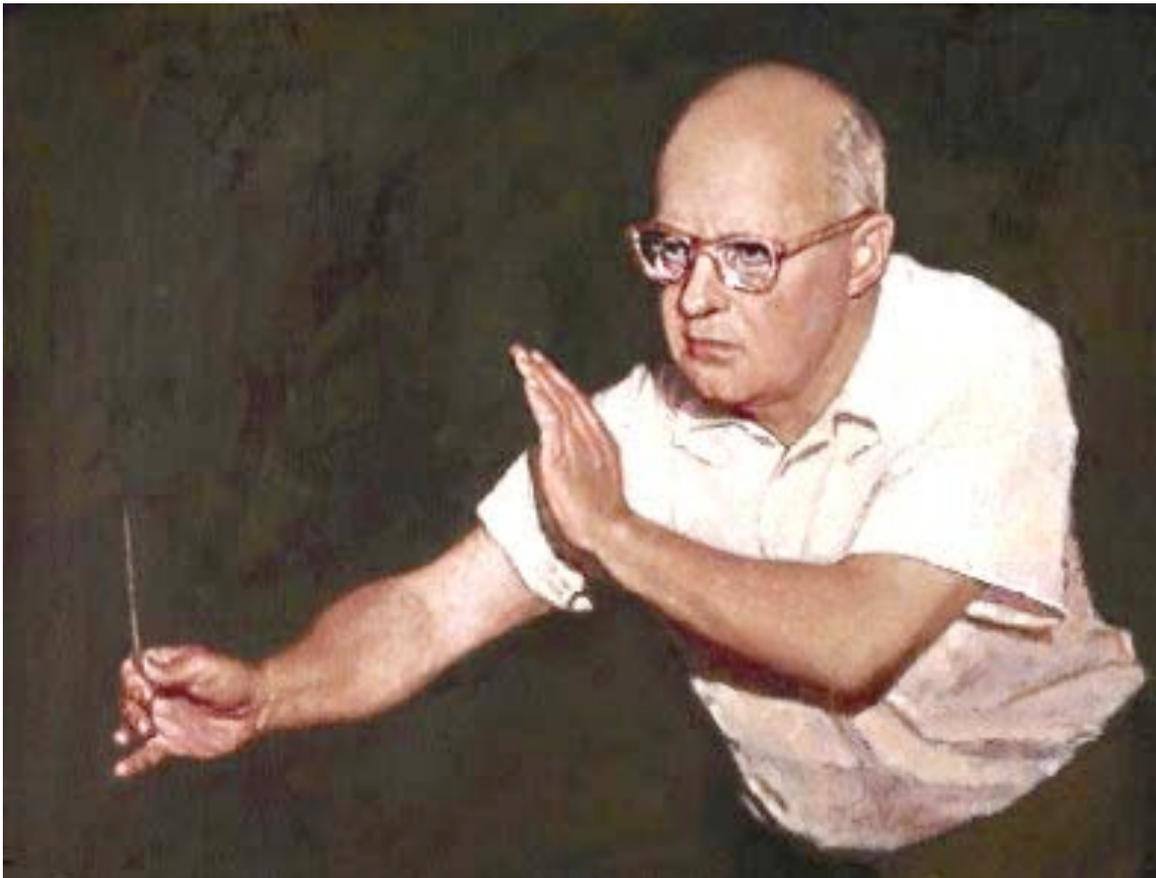
Nella casa di Keplero a Linz, la figlia Susanna è incantata dalle luci della Luna, che è intenta a contemplare. Nel frattempo giunge la madre di Keplero in cerca di rifugio presso il figlio, per sfuggire al processo per stregoneria. Presto sorgono tensioni con la nuora e Keplero, che sentendo l'armonia della vita domestica turbata, prega la madre di tornare nel Württemberg.

Qui la donna subisce il processo, da cui si difende disperatamente; senonché lo stesso figlio Christoph racconta quel che ha visto al cimitero. Quando Katharina sta per essere torturata, compare Keplero con l'ordine del margravio di sospendere la pena; il popolo è deluso. In un dialogo col figlio la madre esprime la sua fede nella magia, e tenta di convincerlo a lasciare la famiglia e a unire la sua sapienza alle forze occulte; Keplero la respinge bruscamente.

Atto quarto

Nel 1628, durante una festa nel palazzo di Praga, Wallenstein ordina alle truppe di marciare contro Stralsunda e gli svedesi. Tansur, divenuto maggiordomo, incontra di nuovo Ulrich. Ma il brio della festa è ingannevole: Wallenstein, estremamente preoccupato, perde persino l'autocontrollo. Ulrich se ne accorge e diventa il parafulmine della collera del condottiero. L'arrivo di Keplero placa in fretta la sua agitazione: Wallenstein è impressionato dalle idee di Keplero e ritiene che il pensatore possa essere utile al proprio disegno, l'edificazione di un immenso impero; Keplero è scettico, ritenendo che il pensiero teorico e quello pratico non siano coniugabili, ma accetta l'invito di Wallenstein di seguirlo a Sagan, in Slesia.

IL COMPOSITORE



Atto quinto

1630, anno della morte di Keplero

Davanti al portico della casa di Keplero Ulrich, di ritorno vittorioso da Stralsunda, incontra Susanna: odia ancora Keplero, e si prende gioco delle sue idee sull'armonia del mondo. Susanna, profondamente colpita, rientra in casa; ha il presentimento che non rivedrà più il marito, partito per Ratisbona per un incontro col principe. Nel salone del municipio di Ratisbona, il principe incalza il titubante Ferdinando perché affidi a lui il comando dell'esercito.

Nello stesso momento Keplero, malato, guarda questi eventi storici dal suo letto, nel delirio febbrile. Caduto in profonda rassegnazione, tira le somme della propria vita: solo nella morte è la grande armonia, e si deve riconoscere che la parola 'verità' è vana. Durante l'agonia e la morte di Keplero risuona dall'alto la musica delle sfere, interrotta ancora una volta dall'assassinio di Wallenstein. Nella visione del firmamento, il sistema solare appare personificato dai personaggi dell'opera. Tutto è parte «del grande suono, una voce nel corale divino».

I motivi della scarsa diffusione dell'opera risiedono, più che nelle sue ampie volumetrie 'da cattedrale', nella difficoltà di coniugare la concettosità del libretto di Hindemith con le esigenze di una drammaturgia teatrale. Il compositore, autore anche del testo, ha pensato di ovviare alla mancanza di un vero sviluppo dell'azione con la proiezione simultanea di più scene, come in una sorta di pala composta da più pannelli.

Ma è soprattutto nel tessuto musicale che Hindemith ha creato una struttura a legami forti; ogni scena è tagliata in una specifica forma musicale, che ne configura il carattere: dal semplice Lied alla poderosa passacaglia che chiude l'opera. Tutta la costruzione musicale è retta dalla tonalità fondamentale di Mi maggiore, associata al personaggio di Keplero, sulla quale il lavoro inizia e termina; i rapporti di ciascun fatto o personaggio con il protagonista sono definiti armonicamente in base a una maggiore o minore vicinanza di ciascun suono alla tonica Mi.

Il 'fondamentalismo tonale' di Hindemith, che inevitabilmente andava a urtare contro le prospettive schiuse da Schönberg, non poteva suscitare in quegli anni l'entusiasmo della giovane avanguardia né, d'altra parte,

l'austerità del suo pensiero poteva appagare le aspettative del pubblico borghese. Nella sua collocazione sospesa a metà strada tra il rinnovamento e la conservazione, il messaggio dell'opera è rimasto lettera morta, facendo perdere di vista anche i notevoli pregi che la contraddistinguono: la fantasia timbrica, la maestria contrappuntistica e un originale ed espressivo senso lirico, che anima le migliori pagine, come il canto nuziale di Susanna (secondo atto) o il suo disperato monologo finale.

TEATRO DELL'OPERA DI STATO DI VIENNA

