

CARL ORFF. *Carmina Burana*, per soli, coro e orchestra (riduz. per canto e pianoforte). — Schott, Magonza.

I *Carmina Burana* sono un importante monumento letterario della Germania medioevale, noto agli eruditi sotto l'indicazione di *Codex latinus 4660* e battezzato poi dal nome del monastero benedettino di Beuren, dove furono scoperti. Questo manoscritto del XIII secolo, attualmente alla biblioteca di Stato di Monaco, contiene oltre 400 poesie, per lo più d'ispirazione profana, in gran parte testi di canzoni goliardiche intonate dai *clerici vagantes*, nelle quali il basso latino si mescola curiosamente a forme del tedesco medioevale e di altri volgari. Per lo più umoristiche, non raramente grassocce e scollacciate, spesso attraversate da un sorridente compiacimento alla bellezza della natura, pervase da un segreto pessimismo materialistico che si cela sotto apparenze scherzose, queste poesie rappresentano bene la seconda faccia del Medioevo, quella pagana e terrena.

Il musicista ne ha scelto un certo numero e le ha raggruppate per affinità di contenuto, formando il « libretto » di questo singolare « spettacolo su canti popolari ». Non vera e propria opera, dunque, ma una specie di cantata scenica, — « *cantiones profanae cantoribus et choris cantandae comitantibus instrumentis* » —, che si può benissimo eseguire anche in concerto, senza messa in scena. Ma la versione scenica, creata a Francoforte nel 1937, fu ripresa agli inizi del corrente anno a Berlino con successo straordinario ed impose il nome dell'autore all'attenzione della Germania musicale. Recentemente il felice esito è stato confermato a Zurigo.

Nel Prologo s'invoca la dea Fortuna, cieca dispensatrice di gioie e d'affanni; e sotto la sua ruota simbolica si svolgeranno le scene successive, dove sfilano le figure del « Welttheater » — re, contadini, guerrieri, straccioni, ecc. — travolte nel ciclo d'un movimento eterno. La prima parte — la più fresca e varia, e anche la più sviluppata — celebra la Primavera, con poesia intensamente evocatrice, tinta di malinconia. Un crudo e colorito realismo impronta le scene della taverna nella seconda parte. L'ultima canta l'amore, nelle sue vicende di gioia, d'affanno e di tradimenti.

L'esecuzione richiede due solisti principali (soprano e baritono), altri secondari,

tra cui un tenore, un piccolo coro e un coro grande, oltre alla grande orchestra e, per la rappresentazione scenica, l'insieme di mimi e ballerini.

Nato a Monaco nel 1895, Carl Orff appartiene a quell'ala sinistra dell'odierna musica tedesca, che si potrebbe chiamare il gruppo di Francoforte, dalla città che con benevola attenzione ne ha visto maturare i propositi e ne ha tenuto a battesimo le realizzazioni artistiche. Esponente principale è finora Werner Egk; dottrina comune del gruppo, la persuasione che il rinnovamento della musica nazionale in armonia alle direttive ideologiche del nazionalsocialismo non debba tradursi semplicemente in una piatta imitazione del tardo romanticismo. Opposizione, quindi, più o meno manifesta all'altro gruppo di musicisti (Pfitzner, Graener, ecc.) che le vicende politiche hanno oggi sollevato a grande onore in Germania. Grande fiducia nelle virtù rigeneratrici del canto popolare.

Temperamento cauto e riflessivo, del quale è stato detto che « non ha mai finito », Carl Orff non ha atteso suggerimenti extra-artistici per attuare quella riforma musicale ch'egli crede necessaria al nostro tempo. Fin dal 1922 ritirò dalla circolazione tutte le opere che aveva pubblicate, rischiando per un certo tempo di rimanere dimenticato. Il catalogo delle sue composizioni è ora presto enumerato, ed è significativo del suo nuovo orientamento: tre libere trascrizioni da Monteverdi (*l'Orfeo*, *il Ballo delle ingrate*, *il Lamento d'Arianna*), 10 cori a cappella su carmi di Catullo e 12 antiche melodie di canto fermo variamente elaborate per voci e strumenti, un *Piccolo Concerto* per 7 strumenti su temi del secolo XVI, le *Olympische Reigen* (musiche per i giochi Olimpici di Berlino nel 1936) e un trattato per l'insegnamento della musica. Un'opera, *La luna*, è stata rappresentata a Monaco nel 1936, e un'altra (*Die Kluge*) è in preparazione.

A differenza di Egk, che non ha voluto rinunciare a nulla delle acquisizioni della musica moderna, e che nelle campagne bavaresi dove si aggirava in cerca di semplicità folkloristica ha ritrovato Strauss e Strawinsky, Orff ha fatto sull'altare dei nuovi ideali politico-musicali un sacrificio francescano di quasi tutto il patrimonio musicale moderno. Non lo attrae il canto popolare odierno, ideale metà dei romantici e di tanta musica d'un recentissimo passato. E nemmeno lo sospinge una curio-

sità storico-erudita per l'arte dotta dei secoli scorsi. Solo nel canto medioevale, ancora incontaminato dalle complicazioni polifoniche della musica dotta, egli crede di ritrovare l'ideale d'una musica popolare e accessibile ad ogni profano, eppure originale, aliena da sciatte banalità, e capace di supreme espressioni spirituali. Così, senza ricorrere formalmente al folklore, egli ha rivestito questo ciclo di canzoni e danze d'un gradevole contorno melodico, delicatamente arcaico. Si rivolge alla massa, quindi non vuol saperne di sottigliezze. Dopo la prima esecuzione il critico della *Westfälische Zeitung* scrisse che «chi abbia udito l'opera due volte se ne torna a casa con una bella provvista di eccellenti melodie popolari». L'apparato sonoro è semplice; la melodia e il ritmo dominano sovrani e quasi unici mezzi d'espressione; il contrappunto è assente oppure assolutamente embrionale ed esornativo. Questa musica ignora la modulazione e sostituisce al classico sviluppo — evidentemente dilidato come prima origine d'ogni complicazione e retorica musicale — una semplice giustapposizione di motivi ostinatamente diatonici. Giustapposizione e ripetizione. Dalla ripetizione ostinata dei motivi ciclici e roteanti, sostenuti da un accompagnamento fragoroso, l'opera consegue spesso un effetto di euforico stordimento, di leggera ebbrezza, non molto lontano da quello ottenuto — con tutt'altro materiale — in certi grandi quadri musicali di riviste cinematografiche.

L'armonia, per quanto elementare, non rifugge da urti momentanei di grande durezza, talvolta sottolineati da una strumentazione aspra, cruda e brutale (grande abbondanza di strumenti a percussione). Questo è quanto rimane — insieme con la vigorosa energia ritmica degli accompagnamenti — delle esperienze musicali moderne: Strawinsky fa capolino sotto il saio del francescano.

Si sa come vanno le cose con questi lavori che si affidano ad un unico mezzo espressivo. O la melodia è bella, ed allora si ascolta con piacere e il gioco è fatto, almeno per il momento. Tale è il caso di molti fra i 25 numeri che compongono la partitura, dove veramente questi canti antichi zampillano con una sorridente freschezza nelle loro espressioni ora comiche, ora teneramente affettuose. Ricordiamo spe-

cialmente il coro iniziale e finale d'invocazione alla fortuna, sopra un ostinato accompagnamento di pianoforti ed archi pizzicati, che riproduce il volgersi incessante della ruota; l'energico saluto alla primavera, *Ecce gratum*; e il delizioso, soavissimo *Floret silva nobilis*; l'energia rapinante a cui sale a poco a poco la semplice declamazione di *In taberna quando sumus*; l'umoristica e grassoccia sillabazione di *Si puer cum puellula moraretur in cellula*.

Qualche volta invece, più che di melodia si tratta di melopea, d'un salmodizzare senza rilievo, e allora l'energia ritmica e la scabra efficacia dello strumentale non sempre bastano a risollevar l'interesse. E devono essere questi i punti dove, alla rappresentazione, si farà sentire la carenza di valori drammatici propria di questo singolare spettacolo.

Nè è facile pronunciare un giudizio sul pregio strettamente musicale d'una composizione che si restringe volutamente ai valori melodici, e d'altra parte le melodie le prende a prestito o le imita da modelli antichi. L'effetto, lo ripetiamo, è spesso eccellente, per chi s'accontenti di sentire musica piacevole e non banale, e non voglia indagare oltre. Ma fa l'effetto, appunto, d'un gioco riuscito, più che d'un'autonoma produzione artistica. Nell'aspetto così spoglio di questa musica, nella rinuncia al patrimonio della nostra civiltà musicale si sospetta qualche cosa di forzato e d'innaturale che tiene a disagio. Un disagio simile — vedi potenza delle coincidenze! — produceva certa musica del periodo 1920-1930, che nella sua degenerazione morale e sociale era esattamente il polo opposto del nuovo indirizzo impresso alla musica tedesca negli ultimi anni. Un disagio quale si provava, per esempio, nel vedere un Kurt Weill mortificare qualità indubbe di solido musicista in una scaltra e impressionante riproduzione di ritmi e canzonette da *labarin*. Non si comprende, insomma, come questa possa essere una «via» per un compositore, al di là d'una casuale realizzazione felice. Un'avventura riuscita, un caso singolare, non certo un insegnamento: ecco quello che si può pensare di questi *Carmina Burana*, opera certamente degna d'interesse e che metterebbe conto, proprio per questo suo carattere di unicità che non si ripete, di vedere rappresentata o almeno sentire eseguita anche in Italia. (m. m.)