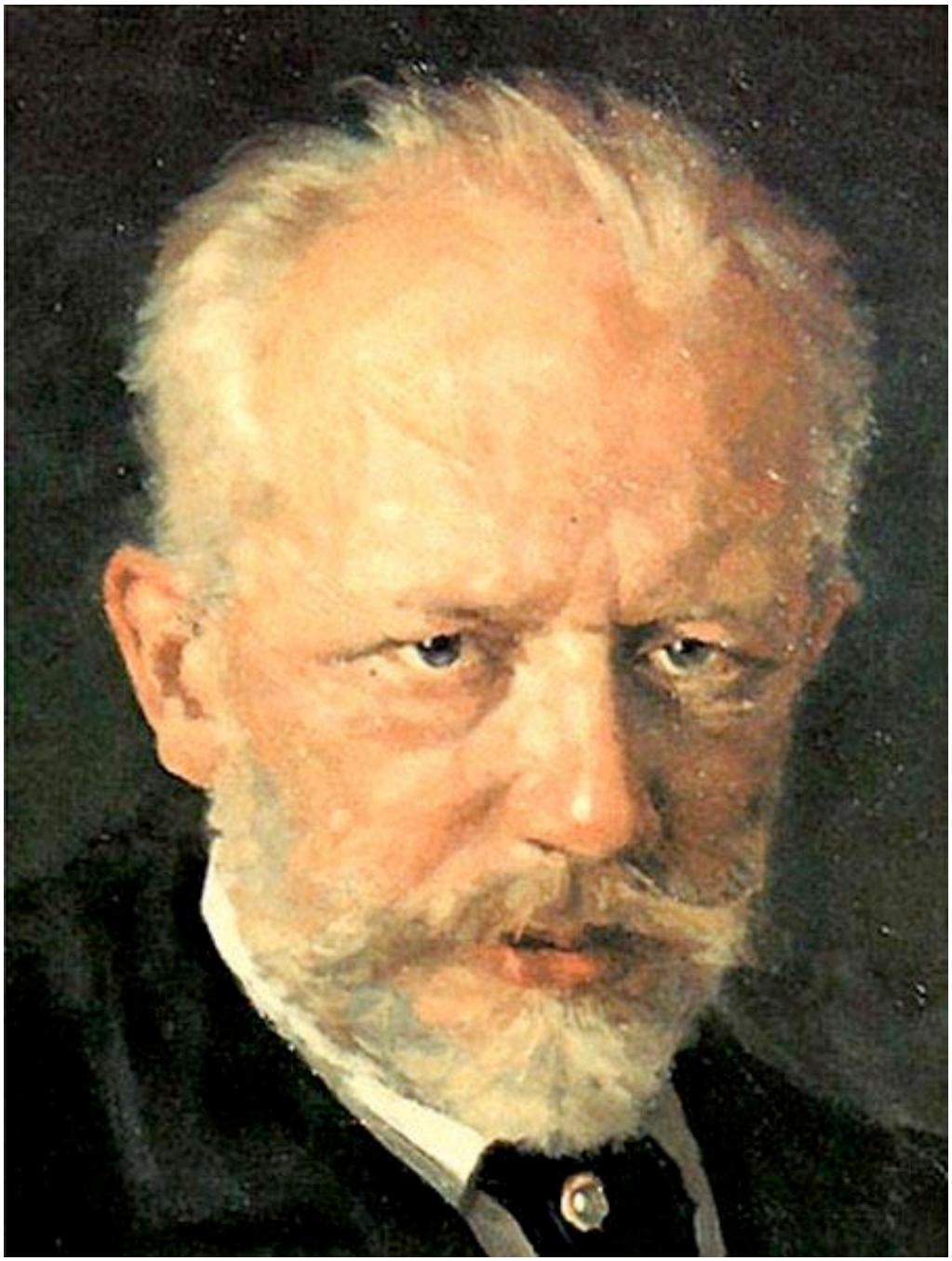
ČAJKOVSKIJ PËTR IL'IČ

Compositore russo

**(Kamsko-Votkinsk, 7 maggio 1840 –
San Pietroburgo, 6 novembre 1893)**



La nascita e la giovinezza

Considerato oggi come uno dei più grandi musicisti russi e fra i più significativi nella storia musicale (oltre che eseguiti), Čajkovskij nacque a Kamsko-Votkinsk, Russia, da un ingegnere minerario ucraino e dalla sua seconda moglie, Aleksandra Andreevna d'Assier, una donna di nobili origini francesi, ma nata a San Pietroburgo nel 1812. Le ascendenze complessive del futuro musicista mescolavano anche sangue polacco, cosacco e tedesco.

Terzo di sette figli della coppia: Ekaterina, primogenita, nata nel 1836 ma morta nei primi anni di vita; Nikolaj, 1838 e – dopo il musicista – l'amatissima sorella Aleksandra, 1842, quindi Ippolit, 1843 ed infine i due gemelli, Modest (suo futuro primo biografo) e Anatolij, 1850. Esisteva, al vero, anche una sorellastra, Zinaida, nata nel 1829, che il padre aveva avuto da un primo matrimonio (il padre del musicista si sposò ben tre volte nel corso della propria vita). Questa sorellastra ebbe un ruolo "negativo" nella fanciullezza di Čajkovskij, come attestano diverse biografie tra cui quelle di Nina Nikolaevna Berberova e Hofmann. Il legame coi fratelli fu sempre molto intenso specie con Aleksandra e Modest. Iniziò a prendere lezioni di pianoforte all'età di cinque anni (dopo un primo intervento materno), da una serva liberata, Marja Markovna Palčikova. Fu in questo periodo che la forte inclinazione e sensibilità musicale si manifestò, tanto da preoccupare l'istitutrice Fanny Dürbach come lei stessa raccontò poi al fratello Modest. Gli studi musicali proseguono nel 1848 con il pianista Filippov. Nel 1850 assiste con la madre per la prima volta ad un'opera lirica: *Una vita per lo Zar* di Michail Ivanovič Glinka. Quest'opera e il *Don Giovanni* di Wolfgang Amadeus Mozart costituiranno sempre una pietra di paragone per il compositore. Nel 1850 supera l'esame per l'ammissione alla Scuola di Giurisprudenza di San Pietroburgo che frequentò per i successivi nove anni, un destino, quello di burocrate, notevolmente diffuso nel ceto al quale Čajkovskij apparteneva (anche i suoi due fratelli gemelli compirono eguali studi).
Nella Scuola di Giurisprudenza ottenne risultati mediocri, ma strinse amicizie che si prolungarono per tutta l'esistenza, scoprendo anche debolezze umane quali quella per il fumo ed il bere (fu sempre un accanito fumatore ed amante dell'alcool).

In questo ambiente si realizzarono per Čajkovskij anche le prime esperienze omosessuali. La non marginale questione dell'omosessualità del musicista è stata ed è ampiamente trattata dalla bibliografia specifica; il testo di Casini-Delogu ne è un valido esempio. Si vedano le accurate note in proposito di Poznansky nella sua biografia on line, sia che in altre parti della biografia del predetto autore. Una conoscenza speciale avvenne con il futuro poeta Aleksej Nikolaevič Apuchtin che ebbe su di lui un forte influsso personale come è raccontato, per esempio, dalla Berberova nel suo libro. Molte di queste amicizie, indipendentemente dalla componente amorosa, furono importanti per Čajkovskij e in esse trovò sostegno e riferimento. Durante gli anni alla Scuola di Giurisprudenza Pëtr Il'ič, ebbe ampio modo di frequentare tanto il teatro d'opera e di prosa quanto il balletto, con le sue celebrate stelle, cosa che gli sarebbe diventata in futuro utile. Nella Scuola stessa prese lezioni di canto corale (possedeva una bella voce di soprano ossia voce bianca) e ricominciò lo studio del pianoforte con il famoso costruttore di strumenti Becker.

A sedici anni ascolta per la prima volta il *Don Giovanni* di Mozart: è un colpo di fulmine, un'assoluta rivelazione del proprio destino per la musica: «A Mozart sono debitore della mia vita dedicata alla musica». Scrive anche in uno stesso articolo critico-musicale:

« La musica di *Don Giovanni* è stata la prima musica ad avere su di me un effetto realmente sconvolgente. Mi ha condotto in un mondo di bellezza artistica dove dimorano solo i geni più grandi »

E sul *Requiem* del salisburghese non aveva dubbi:

« Uno dei lavori d'arte più divini al punto che non si può non avere pietà di coloro che non sono in grado di comprenderlo ed apprezzarlo »

Altri studi pianistici seguiranno alla conclusione della frequenza della Scuola di Giurisprudenza nel 1859 e al conseguente impiego al Ministero della Giustizia (due cose alle quali Čajkovskij dava scarsa rilevanza, sebbene fosse uscito dalla Scuola come uno dei migliori del proprio anno): essi saranno appresi per tre anni (siamo nel 1855) attraverso un celebre maestro dell'epoca, Rudolf Vasilevič Küdinger (1832-1913). Quel tempo (ultimo anno della Scuola di Giurisprudenza) fu per Čajkovskij ricco ed appagante sotto l'aspetto di vita di società, ove

riscuoteva non marginali successi, anche nel campo femminile, riuscendo simpatico a tutti («un giovanotto proprio per bene», scrive la Berberova).

LA SUA FAMIGLIA

Ma una tragica circostanza, dalle conseguenze incalcolabili, era avvenuta nel giugno del 1854: l'adorata madre era morta a seguito di un'epidemia di colera e anche il padre, il giorno dopo il funerale, si era sentito male, riuscendo a scampare alla morte. Lo stesso musicista scriverà nel 1878: «Ogni momento di quel giorno spaventoso è vivido in me come fosse ieri» È singolare che il compositore russo concluda la propria esistenza a causa dello stesso male (se si accetta la versione ufficiale della sua morte), anche se a quel tempo il colera era "di casa" in Russia. Lo stesso anno 1854 vede la prima composizione che il musicista considerasse degna di essere conservata. *Anastasie-Valse*, dedicata alla governante Anastasija Petrovna (pubblicata nel 1913). Una canzoncina infantile era stata "composta" a orecchio *La nostra mamma a Pietroburgo* già nel 1844 e sempre in anni vicini al 1854 fantastica più che altro su un'opera teatrale.

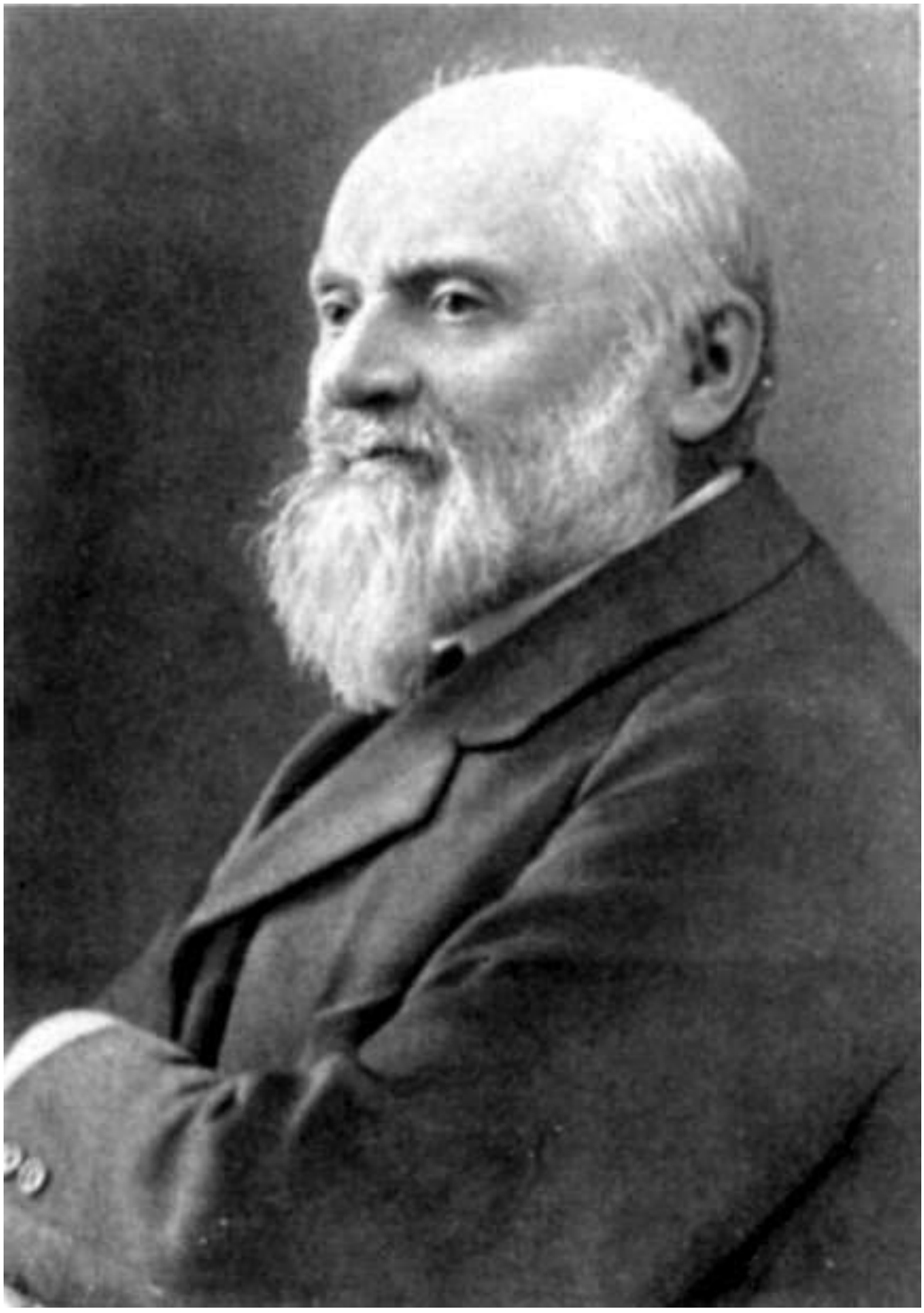
Le prime composizioni

Čajkovskij fu per tutta la vita un viaggiatore (circa 150 luoghi). Nel 1861 compie il primo viaggio estivo all'estero, visitando Germania, Belgio, Parigi e Londra, frequentando opere e concerti. Gli studi musicali post-diploma proseguiranno mentre era in forza al Ministero della Giustizia (dove lavorò con una certa trascuratezza per tre anni, cosa che gli permetteva del resto di far vita mondana, come ricorda il fratello Modest), ma successivamente al ritorno dal suddetto viaggio, pur riprendendo il lavoro al Ministero si dedicherà maggiormente alla musica, tralasciando i diversivi. Anteriormente al 1859 in Russia non solo non esistevano scuole ufficiali per l'insegnamento musicale, ma anche lo "status" di musicista era negato. Un giovane dell'aristocrazia doveva frequentare l'opera, conoscere la musica e magari saper suonare e addirittura comporre qualche cosa, ma un gentiluomo che abbracciasse la musica come professione era una cosa da non prendersi nemmeno in considerazione. La maggior parte degli artisti e della musica eseguita era straniera. Gli italiani vi imperavano pur esistendo del resto una tradizione musicale, seppur più propriamente popolare e religiosa.

Fu merito del musicista Anton Grigorevič Rubinštejn (1829-1894) e del mecenatismo della granduchessa Elena Pavlovna (zia dello zar Alessandro II Romanov) fondare (1859) la cosiddetta Società Musicale Russa, poi trasformata, nel 1862, in Conservatorio diretto dallo stesso

Rubinštejn, con autorevoli docenti. Sulla scia di tale avvenimento nel 1866 fu aperto un Conservatorio anche a Mosca, fondato e diretto dal fratello di Anton Rubinštejn, Nikolaj.

MILIJ ALEKSEEVIČ BALAKIREV



Va segnalato che sempre nel 1862 a Pietroburgo si iniziarono i corsi della Scuola Musicale Gratuita, rappresentante la corrente radicale e progressista della musica russa, che si opponeva all'accademismo di derivazione tedesca dominante nei Conservatori dei Rubinštejn, sotto la guida di Milij Alekseevič Balakirev (1837-1910) e in essa si formò il famoso Gruppo dei Cinque. Docente di teoria musicale nel Conservatorio di San Pietroburgo era un musicista minore, Nikolaj Ivanovič Zaremba (1821-1879): Čajkovskij divenne suo allievo e studiò composizione con Anton G. Rubinštejn, abbandonando l'impiego statale nel 1863.

In quegli anni compose svariati pezzi minori, romanze per canto e pianoforte, pezzi per pianoforte solo e un coro *Prima del sonno* (in origine a cappella poi rielaborato con l'aggiunta dell'orchestra), un pezzo per archi in Sol maggiore *Allegro ma non tanto*.
Nel 1864 scrive *L'uragano*: un'ouverture in Mi minore, op. 76 postuma, dal dramma omonimo di Aleksandr Nikolaevič Ostrovskij. Dirige pure l'orchestra del Conservatorio nel 1865 nella sua nuova ouverture in Fa maggiore per piccola orchestra (prima versione). La direzione orchestrale sarà per Čajkovskij sempre un grande problema dato il carattere timido, ma nel tempo e con la maturità egli divenne un applaudito interprete non solo della propria musica e anche all'estero. Prima ancora del diploma gli venne offerto da Nikolaj G. Rubinštejn su suggerimento del proprio fratello, di trasferirsi a Mosca, per insegnare teoria nel nuovo Conservatorio. Nel 1866 terminò gli studi al Conservatorio di San Pietroburgo iniziati nel 1861, diplomandosi con una composizione *Alla gioia*, per soli, coro ed orchestra, tratta da un testo di Schiller, tema obbligato in quella circostanza (lo stesso usato da Ludwig van Beethoven nel finale della Sinfonia n.9). In quell'anno fu nominato professore di teoria e armonia mantenendo quella posizione fino al settembre del 1878.

Nel 1866 compone, non senza incertezze, la Sinfonie n.1 in Sol minore, op. 13, sottotitolata *Sogni d'inverno*, che verrà rielaborata più volte (una pratica abbastanza usuale nel musicista). Si tratta di una composizione giovanile, ma con tratti distintivi già presenti. L'anno seguente è la volta della prima opera lirica portata a reale compimento: *Voevoda (Il voivoda)* dal dramma di Aleksandr Nikolaevič Ostrovskij. L'opera ebbe quattro repliche e successo ma non fu più ripresa e l'autore distrusse la partitura, sebbene alcune parti siano finite nella successiva opera lirica *Opričnik*

(L'ufficiale della guardia) e nel balletto *Il lago dei cigni* (essa venne comunque ricostruita sui materiali d'orchestra e ripresentata nel 1949).
La forte spinta autocritica di Čajkovskij va qui evidenziata, tanto nella suddetta prassi di rielaborare proprie composizioni, quanto nelle azioni più drastiche, come la distruzione, sebbene spesso venissero salvate parti che venivano trasferite opportunamente in altri lavori.

NIKOLAJ IVANOVIČ ZAREMBA

È di quegli anni l'avvicinamento, prudente, al Gruppo dei Cinque anche se le simpatie verso i musicisti che componevano il gruppo furono diverse, con aperta ostilità in particolare verso Modest Petrovič Musorgskij.

Le composizioni della prima maturità

L'anno 1868 segna nella vita del musicista l'episodio sentimentale con la cantante belga Désirée Artôt: si parlerà per giunta di matrimonio. La cantante finì invece sposa di un celebre baritono spagnolo, ma restò amica di Čajkovskij, con cui mantenne una corrispondenza ed ebbe successivi incontri (il musicista scriverà musica sotto l'influsso di questo amore platonico e - più tardi – dedicò alla signora le *Six Mélodies*, op. 65, del 1888).
Gradatamente si intensifica il lavoro compositivo, per il quale alla fine opterà, come si è visto, abbandonando l'insegnamento e dedicandosi alla critica musicale. L'ouverture-fantasia *Romeo e Giulietta* del 1869, ma rivista nel 1880, è uno dei prodotti migliori tanto per la forma che per i contenuti (il musicista non ha ancora trent'anni del resto) ed in essa, come sempre ma qui particolarmente, Čajkovskij farà confluire il "programma" di ispirazione letteraria, William Shakespeare, con le proprie intime spinte emotive, a detta di molti biografi, su un amore "proibito" di quel momento verso un allievo del Conservatorio, Eduard Zak.

La vicenda ebbe successivamente alla composizione, esattamente nel 1873, un finale tragico, in quanto il giovane si tolse la vita a diciannove anni. Una nuova opera lirica (dopo due tentativi abbandonati) vede la luce tra il 1870 e il 1872, *Opričnik (L'ufficiale della guardia)* ed un'altra ancora poco più tardi, nel 1874: *Kuznec Vakula (Il fabbro Vakula)*, rielaborata, quest'ultima, sotto il titolo *Čerevički (Gli stivaletti)* nel 1885. Come si vede l'attrazione verso la musica lirica teatrale fu sempre notevole nel musicista, anche se nel genere i titoli chiave saranno *Evgenij Onegin* (*Eugenio Onieghin*) e *Pikovaja dama* (*La dama di picche*).

Una gran parte della critica musicale ritiene del resto che il migliore Čajkovskij stia proprio nel settore teatro musicale e nelle ultime tre Sinfonie nonché nel balletto.

DÉSIRÉE ARTÔT

Due nuove Sinfonie si aggiungono: la cosiddetta *Piccola Russia* in Do minore, op. 17, 1872 (poi rivista) e la *Polacca* in Re maggiore, op. 29, 1875. Inoltre il musicista si dedica alla cameristica con tre Quartetti per archi, l'op. 11 in Re maggiore, 1871 e che riscuote il consenso di un illustre ascoltatore, Lev Tolstoj, l'op. 22 in Fa maggiore, 1874 e l'op. 30 in Mi bemolle minore, 1876. Tra il 1874 e il 1875 si realizza quello che diventerà uno dei pezzi più celebri dell'autore, il Concerto n. 1 in Si bemolle minore op. 23, rivisto due volte, anche se l'edizione pubblicata nell'agosto del 1879 (con modifiche del 1888) è quella correntemente eseguita. In proposito si veda questo post sul sito accademico "Tchaikovsky Research". A trentacinque anni Čajkovskij compie l'apertura ad un genere musicale generalmente sottostimato all'epoca, la musica di balletto e ad essa dovrà buona parte della sua fama. Nel 1877 va in scena al Teatro Bol'šoj di Mosca *Lebedinoe ozero (Il lago dei cigni)*, op. 20, scritto nei due anni precedenti e nato durante una delle tanti estati trascorse con la famiglia della sorella ed i nipoti, un angolo di serenità spirituale al quale il musicista fece ricorso sovente.
Il balletto ha un valore musicale davvero speciale, anche per le componenti "drammaturgico-musicali" (Čajkovskij fa un uso intensivo del cosiddetto leitmotiv e delle tonalità, con una cura particolare per la strumentazione). Tra l'estate e l'autunno del 1876 compone il poema sinfonico op. 32 *Francesca da Rimini*, un altro dei suoi lavori per grande orchestra oggi più eseguiti. Sempre nel 1876 assiste tanto alla *Carmen* di Georges Bizet, quanto alla prima assoluta della *Tetralogia (L'anello del Nibelungo)* di Richard Wagner, traendone - per diverse ragioni - motivi di entusiasmo (nel primo caso) o di critica (nel secondo, anche se le composizioni scritte in quel periodo risentono di effetti strumentali debitori al musicista tedesco). *Carmen* inoltre farà capolino anni dopo nel momento di creazione della propria opera lirica *La dama di picche*.

L'incontro con Nadežda von Meck

Gli eventi biografici che daranno una marcatura indelebile alla vita del musicista si verificheranno proprio tra la fine del 1876 e il 1877 e costituiscono due capitoli a sé, degni di essere indagati assieme al mistero sulla sua morte prematura (come infatti i biografi, ancora oggi, continuano a fare, per fini non solo di curiosità ma perché Čajkovskij fu un tipico artista dell'Ottocento, ove le sue proprie vicende personali si

saldarono sempre con la creazione artistica). L'indagine critico-biografica tipica del secolo seguente e dell'attuale, con ricorsi anche alla psicoanalisi, cercherà di mettere in luce, gli aspetti della sua complessa personalità più di quanto non fosse già blandamente avvenuto nelle prime, pur non marginali opere biografiche.

NADEŽDA VON MECK

Nadežda Filaretovna von Meck, nata nel 1831 e dunque più vecchia di soli nove anni rispetto a Čajkovskij, era una russa di classe media che aveva ottenuto il titolo nobiliare sposando Karl von Meck, un ingegnere ferroviario, originario della regione baltica dell'antico Impero. Le condizioni economiche della famiglia (con molti figli) furono disagiate per lungo tempo (lo ricorderà la donna stessa in una lettera a Čajkovskij), ma cambiarono tuttavia verso il 1860, in virtù della concessione governativa, ottenuta con intrighi e corruzioni, per la costruzione di tre importanti linee ferroviarie.

Rimasta vedova nel 1876, la donna si ritrovò un'immensa fortuna e - intelligente, pur se dispotica - amante delle arti e della musica in particolare, prese a diventare uno di quei mecenati che la storia russa del tempo vide non di rado. La donna cercava all'epoca un giovane violinista che potesse accompagnarla nel repertorio per solista e pianoforte (*madame* era una buona dilettante). Tramite Nikolaj G. Rubinštejn la scelta cadde su Iosif Iosifovič Kotek, che aveva allora ventuno anni, allievo di Čajkovskij ed anche – a suo tempo – uno dei tanti amanti del musicista. Fu così che il nome del compositore venne fatto e una commissione inoltrata (Kotek sapeva benissimo dei bisogni economici di Čajkovskij): lautamente ricompensata, s'intende. La prima lettera della donna al musicista è del 30 dicembre 1876: «La prego di credere che con la sua musica la mia vita è davvero diventata più facile e piacevole». La risposta fu immediata, del giorno dopo.
È l'inizio di un rapporto particolarissimo, fatto di detto e non detto tra i due, di una dipendenza spirituale reciproca, analizzata ormai sin troppo dai biografi e pur tuttavia carica di fascino (ne ha data una personale lettura il regista Ken Russell nel suo film.

La von Meck fu una delle tre donne importanti nella vita di Čajkovskij, assieme alla madre e alla sorella Aleksandra. A loro il musicista fece ricorso in varia misura e in diverse circostanze: più esattamente è possibile concordare con Maria Delogu quando dice: «Forse Čajkovskij sperava di trovare quella madre che tanto gli era mancata e di cui tutto sommato aveva molto più bisogno che di un'amante».

La von Meck divenne la principale finanziatrice del compositore, cui elargiva frequentemente grosse somme di denaro ed un regolare mensile. La cosa avveniva all'insegna di un autentico mecenatismo, pur apparendo

scontata la "facilità" dell'atto, vista la ricchezza di lei. Il musicista, dal canto suo, non si fece invero molti scrupoli nell'accettare e ricorrere sovente alla generosità di *madame*.

NIKOLAJ G. RUBINŠTEJN

Questo sostegno economico, al quale la von Meck si riteneva come obbligata tanto dalla propria posizione sociale quanto dal trasporto affettivo verso il musicista, consentì a Čajkovskij di abbandonare la cattedra al Conservatorio, per dedicarsi a tempo pieno alla composizione. La donna fu anche una confidente privilegiata del musicista e la persona con cui intrattenne una fittissima corrispondenza : si scrivevano praticamente ogni giorno e anche più volte al giorno (questo almeno per la prima parte della loro relazione epistolare) dal 1877 al 1890. Secondo lo specialista Brett Langston, curatore del "Forum" sul sito in lingua inglese "Tchaikovsky Research", il numero complessivo sarebbe *attualmente* (2009) di milleduecentotré lettere, di cui 768 scritte dal musicista e 435 dalla von Meck. Tale stima è riportata nel *The Tchaikovsky Handbook...*, vol. 2, edito nel 2002 da Alexander Poznansky e Langston.

Čajkovskij fu un grafomane assoluto, capace di arrivare a scriver ben 18 lettere al giorno; uno spazio, serale di solito, era puntualmente riservato a questo. Le lettere repertoriate nel *The Tchaikovsky Handbook...* ammontano a 5.248 ("aggiornato" a 5.259).
Sul sito "Tchaikovsky Research" appare una sezione aggiornata, con un motore di ricerca interna, sul complessivo numero di lettere "ad oggi", per cui, ad esempio, al settembre 2011, le lettere scritte dal musicista sarebbero 5.347 a 389 corrispondenti diversi, ma tenendo tuttavia presenti le "scoperte" più recenti di materiale sinora sconosciuto (quasi un centinaio). Questi "aggiornamenti" epistolari e quant'altro, sono inclusi nel predetto sito in apposita sezione (*Tchaikovsky Research bulletin...*). I due per reciproca, concorde volontà, non si incontrarono mai, anche se non mancarono delle eccezioni volute dal caso o dall'astuzia femminile della von Meck, contro ben altri sentimenti del musicista, che temeva l'approccio fisico con lei, fermo nella sua costante idealizzazione dell'altro sesso. Le circostanze sono riportate da più biografi. In una prima occasione, il musicista venne invitato (1878) a Firenze (una città prediletta, ove frequentemente tornava e compose) da *madame* che vi soggiornava. Il "gioco" era anche quello di visitare le reciproche dimore in assenza l'un dell'altro oppure, come scrive lo stesso Čajkovskij:

« Alle undici e mezzo precise del mattino passa davanti a casa mia, cercando di vedermi e non riuscendovi a causa della sua miopia. Ma io la

vedo perfettamente. A parte questo, ci siamo intravisti una volta a teatro... »

Un'ulteriore circostanza si verificò l'estate dell'anno seguente, ospite il musicista in una tenuta della von Meck presso Simaki. Nonostante i rispettivi orari fossero coordinati in modo da evitare possibili incontri, come racconta sempre il musicista:

« Accadde un incidente spiacevole...Andai nel bosco, persuaso di non incontrare certo Nadežda Filaretovna...Avvenne dunque ch'io uscissi un po' più presto e che ella fosse in ritardo. Così ci incontrammo inaspettatamente. Sebbene ci guardassimo soltanto un attimo, io rimasi estremamente confuso, riuscii però a salutare cortesemente, togliendomi il cappello. Lei invece sembrò perder completamente il controllo e non sapere come comportarsi »

La von Meck però gli scrisse:

« Sono veramente felice del nostro incontro e non posso descriverle il calore che sentii affluirmi al cuore quando ebbi compreso che era lei...Non desidero rapporti personali fra noi, provo però un piacere enorme a sapermi silenziosa e passiva vicino a lei, a esser con lei sotto un medesimo tetto, come quella volta a teatro a Firenze, o incontrarla come poc'anzi... »

Del resto il musicista temeva questo "pedinamento" (che avrebbe potuto nascondere chissà quali "pretese") e rifiutò di vedere persino l'ultimogenita della von Meck che, sembra autonomamente, aveva manifestato il desiderio di vedere l'uomo misterioso e chiedeva innocenti ragguagli fanciulleschi sul misterioso signore. E a "madame" scriveva sempre e comunque lettere piene delle sue tipiche circonlocuzioni, esternando un contegno che spesso non corrispondeva ai suoi sentimenti reali, viceversa rivelati ad amici e parenti.

La von Meck era una donna appassionata nelle proprie manifestazioni: durante gli anni di questa inusuale relazione con il musicista lo manifestò chiaramente e tutt'altro che con desideri "platonici" (sebbene sempre velati), quando si rivolse significativamente a lui chiamandolo "mio tesoro", "mio diletto" e "mio signore e Maestro"

IL COMPOSITORE

Il musicista per parte sua si guardò sempre bene dall'assecondare queste "voglie" di una vicinanza tangibile, che ovviamente capiva esservi da parte della mecenate. È interessante tuttavia sapere che un accostamento fisico tra i due personaggi avvenne davvero, attraverso le nozze che i due favorirono (o si potrebbe dire "stabilirono", ovviamente per corrispondenza) tra un figlio della von Meck, Nikolaj e Anna, una delle figlie della sorella di Čajkovskij, Alexandra Davydov, avvenimento sin troppo chiaro del desiderio di un'unione carnale (certo da parte di *madame*, più che altro).

Matrimonio e separazione

Seriamente convinto che ogni vicenda umana, specie quelle che lo riguardavano, fosse sotto l'influsso del destino - con la maiuscola (aveva scritto del resto nel 1868 un lavoro sinfonico titolato *Fatum*) - Čajkovskij lesse questa relazione con la von Meck in tal senso, ma non solo, come si vedrà. Del resto egli espresse tali convincimenti non unicamente a parole o con modalità tipicamente russe del tempo, ma nella propria "filosofia" di vita, nell'intera sua estetica e dunque nella concreta realizzazione artistica. Il "ciclo" delle ultime tre Sinfonie lo testimonia bene, quando, a proposito del celebre tema introduttivo della *Sinfonia n. 4 in Fa minore*, dedicata (non a caso) al "mio miglior amico" (ovverosia la von Meck), il musicista stesso spiega:

« «Questo è il *Fato*, forza nefasta che impedisce al nostro slancio verso la felicità di raggiungere il suo scopo, che veglia gelosamente affinché il benessere e la tranquillità non siano totali e privi di impedimenti [...] Invincibile, non lo domini mai. Non resta che rassegnarsi e soffrire inutilmente. Il sentimento di disperazione e sconforto si fa più forte e cocente. Non sarebbe meglio voltare le spalle alla realtà e immergersi nei sogni? [...] Così tutta la vita è un'alternanza ininterrotta di pesante realtà, sogni fugaci e fantasie di felicità... Non c'è approdo. Vaga per questo mare, finché esso non ti avvolge e ti inghiotte nelle sue profondità.» »

Un vero e proprio "ciclo" con tema il "Fato" quello delle ultime tre Sinfonie, con un unico discorso tripartito: così esso è ormai considerato dalla moderna critica e segnatamente dai direttori d'orchestra. In queste condizioni costituzionali e di carattere (che non meritano esser

sbrigativamente intese solo come un momentaneo "atteggiamento", considerati gli eventi familiari vicini e lontani), ha luogo il secondo avvenimento capitale nella vita di Čajkovskij, pure esso esplicitamente reso nel film di Ken Russell che vi dedica ampia parte nell'esatta progressione dei fatti reali.

Dell'avvenimento restano resoconti diretti dello stesso musicista e nel racconto dell'amico Kaškin. Essi sono lungamente rintracciabili nel volume di Alexandra Orlova.

ANTONINA IVANOVNA MILJUKOVA E ČAJKOVSKIJ

Le circostanze (che il musicista lesse come fatali) vollero che in quel momento stesse iniziando la composizione di quello che sarà uno dei suoi massimi lavori per le scene liriche, *Evgenij Onegin* (*Eugenio Onieghin*) e lo cominciasse esattamente dalla celebre scena "della lettera", in cui la protagonista, Tat'jana, esprime le sue pene d'amore. In quel mentre, una sua ex-allieva (che egli poco o niente ricordava), Antonina Ivanovna Miljukova, nata nel 1849, gli scrisse una lettera-dichiarazione d'amore.
Il collegamento tra realtà ed arte, tra vita e ideale fu rapido per il musicista, tanto che - seppur poco convinto nell'intimo e contro il parere di amici e parenti - si decise per un matrimonio fulmineo. Ammise: «Ho deciso di non sfuggire al mio destino e che il mio incontro con questa ragazza è stato in qualche modo voluto dal destino» (lettera alla von Meck). E a Kaškin: «Amavo Tat'jana ed ero terribilmente arrabbiato con Onegin che vedevo come un bellimbusto freddo e privo di cuore [...] e mi è parso di comportarmi molto peggio di Onegin».

È interessante riportare la puntualizzazione in merito allo sviluppo del fatto secondo lo specialista Alexander Poznansky, rintracciabile anche nella biografia on-line del sito "Tchaikovsky Research" o nel volume di Ferruccio Tammaro, per cui dice Tammaro «...il rapporto fra vicende compositive e vicende biografiche potrebbe essere visto anche in senso inverso: sarebbe stata la relazione con la Antonina ad avvicinare Čajkovskij all' *Onegin* [...] e non il contrario». Le nozze furono celebrate il 18 luglio 1877 (Calendario gregoriano). L'esito di tale atto fu disastroso. Le conseguenze sulla sua psiche furono devastanti. Scriverà fra l'altro:«Dal punto di vista fisico, mi è diventata *assolutamente ripugnante* [corsivo della fonte]; ed ancora: «Avrei potuto strozzarla». Costantemente in preda ad una fortissima repulsione verso la moglie scivolò nella Moscova tentando un suicidio "indiretto" (l'amico Kaškin lo seppe esattamente da lui e lo riportò nelle proprie "Memorie",), ma che si risolse in semplice raffreddore. Ripresosi fisicamente, passò presto ad un grave esaurimento nervoso; venne aiutato da familiari, amici e dalla stessa von Meck (che aveva sapientemente celato, all'inizio, la gelosia ed ora poteva esser certo felice del naufragio matrimoniale).

L'opportunità di un matrimonio, medicina incerta vista la propria omosessualità, fu determinata in Čajkovskij paradossalmente proprio da

tale condizione. Al fratello Modest, anch'egli apertamente omosessuale, aveva scritto nell'autunno del 1876, che pensava al matrimonio più che altro per i suoi familiari che per se stesso, in quanto era amareggiato dai pettegolezzi che la collettività poteva fare.

IL COMPOSITORE

Segreto di Pulcinella la sua condizione e vivo il senso di frustrazione (come è ovvio se si pensa all'epoca) tanto da farlo trasalire ovunque, in treno, al ristorante, quando leggeva negli innocenti sguardi di sconosciuti disprezzo e condanna. Matrimonio di convenienza dunque, per "copertura sociale", alla fine, romanticismi e fatalismi a parte, anche se essi vanno considerati. Queste soluzioni erano del resto all'ordine del giorno come nel caso dell'amico intimo Vladimir Stepanovič Šilovski, per tacere di tant'altri.
Ma non sono pochi i critici che hanno notato come fu anche questo suo "isolamento", questa sua "diversità" una delle spinte a scrivere una musica piena di vero *páthos* (con valore etimologico, di "sofferenza") Per completezza si noterà che nonostante quanto appena detto e più oltre meglio evidenziato, (oltre che nelle stesse copiosissime testimonianze epistolari del musicista o del Diario, per tacere della musica stessa) esiste un filone della critica il quale vede Čajkovskij meno tribolato di quanto in realtà non fosse, talvolta un *poseur*, non di rado melodrammatico al massimo grado.

Il musicologo Hofmann ne è un esempio e con amorevole equilibrio:«Era stato scelto davvero dal destino *per soffrire in questo mondo* [corsivo originale] oppure tale destino se l'era imposto?».
Sul Forum del "Tchaikovsky Research" si possono trovare spesso ampi dibattimenti in proposito: già in precedenza discussi ivi non senza curiosità al vero, sino a spingersi alla discussione "a posteriori" sull'integrità psichica del musicista. Due dei suoi tre celeberrimi balletti ("Schiaccianoci" e "La bella Addormentata") videro la luce per esempio, con questa contraddittoria personalità: «Čajkovskij si rifugia per sfuggire al suo démone nell'infanzia [le favole alla fonte di quei soggetti,]... Compose... la musica più luminosa, più allegra che esista; perfino nei momenti più angosciosi della vicenda, si sente penetrare una luce: come i bambini che, anche se hanno paura, sanno che per loro il male non può durare». Antonina rappresentò una spina nel fianco per tutta la vita, rifacendosi viva, dopo la separazione di fatto (impossibile o meglio inopportuno il divorzio, per i pettegolezzi che avrebbe suscitato), con richieste di denaro e minacce (nonostante ricevesse una pensione dal musicista), mentre aveva avuto diversi figli da successivi rapporti). Già debole di mente (ma questo giudizio deriva anzitutto da Modest) morì in manicomio nel 1917.

Non mancano, è bene precisarlo, nella bibliografia attorno a questo sfortunato personaggio, prese di posizione (documentate, oltre che oggetto di discussione) a favore di Antonina, vista sì come una donna debole, ma che ebbe la sfortuna di incrociare il proprio cammino con quello di un uomo tanto problematico quale Čajkovskij. Antonina lasciò una versione propria dei fatti, pubblicata nel 1894 e ristampata una sola volta nel 1913. Si può utilmente leggere il commento (nota 24 in particolare) dell' ineffabile Poznansky sul sito accademico "Tchaikovsky Resarch".

L'ATTUALE UNIVERSITÀ DOVE STUDIÒ IL COMPOSITORE

Del resto nel film di Ken Russell *L'altra faccia dell'amore*, il regista "riabilita" non poco l'immagine della Miljukova talvolta sbrigativamente passata come pura ninfomane delirante. Riprendendosi, Čajkovskij scriverà grato a Nadežda von Meck (il cui nome proprio curiosamente significa in russo "speranza"): «D'ora innanzi ogni nota che uscirà dalla mia penna sarà dedicata a Voi!».

Le opere della piena maturità, fino al 1885

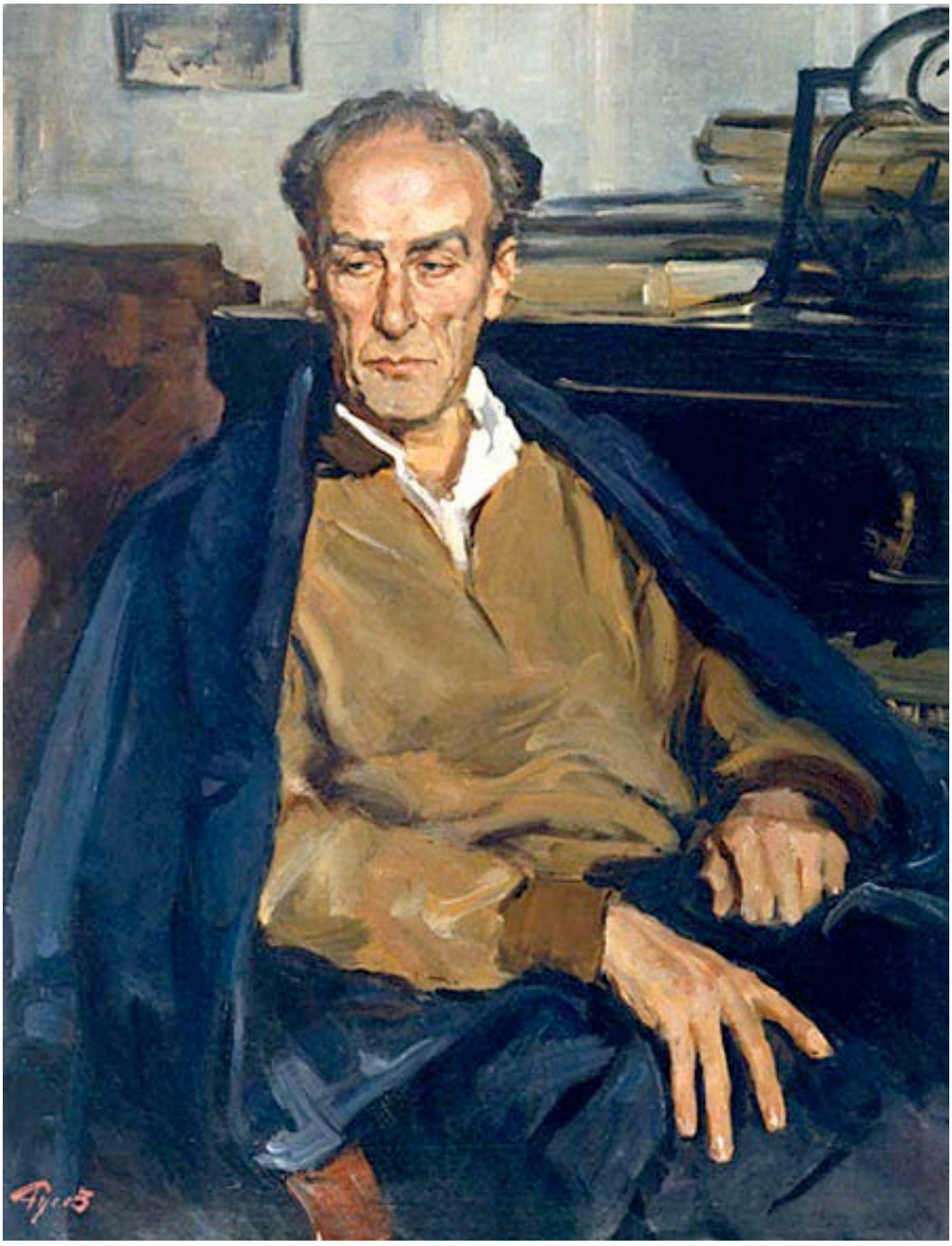
La conclusione della vicenda con la moglie ed il periodo di riposo che ne seguì, auspici in particolare la von Meck e la sorella Aleksandra, segnano una graduale ma costante rinascita spirituale ed artistica del compositore. Le musiche scritte da allora, non solo aumentano quantitativamente, ma cresce la qualità e il successo in Russia come all'estero. È un crescendo che non si interromperà di fatto sino all'ambigua morte, tanto che molti musicologi sono certi che se Čajkovskij fosse sopravvissuto avrebbe scritto ancora molta musica, con soluzioni pure e senz'altro innovative e al passo coi tempi: la particolare scrittura de *La bella addormentata*, *Lo Schiaccianoci*, *Iolanta* e della *Sesta Sinfonia*, sembrano testimoniarlo.
E a tale proposito non va dimenticato un commento di Igor' Fëdorovič Stravinskij circa una precisa influenza che Čajkovskij avrebbe avuto secondo lui, sul giovane Mahler della prima e seconda Sinfonia (e citava i passaggi).

Le composizioni che vedono la luce da allora sono tutte o quasi destinate alla celebrità. Fra esse la *Quarta Sinfonia, in Fa minore* op. 36 e l'opera lirica *Evgenij Onegin*, già citati, la *Suite n.1, in Re minore* op. 43, mentre a Firenze su invito della von Meck, nell'Italia che tanto gradiva, cura la composizione di una nuova opera lirica: *Orleanskaja deva* (*La pulzella d'Orléans*), La "*Serenata per archi", op. 48* (1880), *II Valse*, interpretata da Evgenij Aleksandrovič Mravinskij, uno dei massimi direttori ċajkovskijani.

Ecco il *Capriccio italiano* iniziato a Roma nel gennaio 1880 e poi la *Serenata per archi in Do maggiore* e l'*Ouverture Solennelle «1812»*; la sua fama cresce ulteriormente, testimoniata anche dall'offerta di direzione del Conservatorio di Mosca dopo la morte di Nikolaj Grigorevič Rubinštejn nel 1881, che egli rifiuta. Alla fine dell'anno viene

eseguito il *Concerto in Re maggiore, per violino e orchestra, op. 35* stroncato da Eduard Hanslick ma pure esso tra le opere più popolari del musicista. Alla memoria di Nikolaj Rubinštejn dedica il *Trio in La minore*, per pianoforte, violino e violoncello, op. 50, intitolato «Alla memoria di un grande artista».

EVGENIJ ALEKSANDROVIČ MRAVINSKIJ



Viene eseguito nel 1882 il *Concerto n. 2 in Sol maggiore per pianoforte ed orchestra, op. 44*. Viaggi e spostamenti gli consentono di vedere ed ascoltare molto repertorio musicale del tempo e di ogni composizione si ritrovano nella sua sterminata corrispondenza annotazioni critiche (ad esempio di Wagner trova tremendamente lungo il *Tristano e Isotta*; dell'autore tedesco continuerà a prediligere *Lohengrin)*.

Il 1885 incomincia positivamente. Hans von Bulow dirige la *Suite n. 3 in Sol maggiore* ottenendo grande successo, lo zar e la corte assistono ad una recita di *Evgenij Onegin*. Pochi mesi prima il musicista aveva avuto un'udienza personale a corte, ricevendo un'onorificenza ed apprendendo dalla voce di Alessandro III d'essere il musicista della famiglia regnante. Quest'ultimo avvenimento e la protezione ufficiale che ne seguì mitigarono alcune ferite dell'animo inquieto dell'artista, sempre del resto alla ricerca di conferme ufficiali e riconoscimenti che sanassero la sua perenne insoddisfazione esistenziale.
Čajkovskij decise allora, come evidenza tangibile del "traguardo" raggiunto, di affittare una casa in campagna tra Mosca e San Pietroburgo: la scelta cadde su Maidanovo, nei dintorni di Klin. Il musicista potrà dire con fierezza: «Che gioia essere a casa mia... Capisco ora che il mio sogno di passare il resto della mia vita nella campagna russa non è un capriccio passeggero, ma un'esigenza naturale e profonda».

Sebbene ben lontano dalla propria morte, il musicista si abbandona a frequenti osservazioni sul mistero della vita che emergono puntualmente dai suoi diari e lettere: «Nella mia mente c'è il buio e non potrebbe essere altrimenti di fronte alle domande insolubili per la debole ragione, come la *morte*, *lo scopo e il significato della vita*, *la sua eternità o caducità* ».

Gli ultimi anni

Nel 1885 Čajkovskij viene eletto direttore della sezione moscovita della Società Musicale Russa, un'istituzione cardine a quei tempi ed i suoi rapporti con parenti, amici e la von Meck proseguono in linea di massima con regolarità di contatti come nel passato. Dorme di più, fuma e beve di meno e conduce una vita all'insegna del controllo psicofisico con regolarità d'abitudini quotidiane, lui che, nevrotico giustificato anche dagli eventi, aveva condotto spesso una vita disordinata. L'umore è buono, spesso ottimo, ma non mancano regolari quasi fisiologiche crisi

depressive. A lui bastava poco: la partenza di un amico, un tramonto, il paesaggio russo, un ricordo lontano, come quello nell'anniversario della morte della madre che non gli permette di chiudere occhio una notte dopo che ha ritrovato reperti epistolari dell'epoca: scrive a tal proposito infatti: «La nostalgia di mia madre...che amavo di un amore morboso ed appassionato...».

Dal 1885 sembra che siano cominciate da parte dei figli della von Meck lamentele per le sovvenzioni che *madame* proseguiva ad elargire nonostante le mutate condizioni economiche dell'artista. A Parigi (un'altra città frequentatissima) nel 1886 tra caffè, ristoranti e ritrovi di dubbia reputazione, *mignons* ufficiali e incontri occasionali, Čajkovskij ebbe una delle più grandi emozioni della sua vita. In casa della cantante Pauline Viardot gli fu permesso di vedere l'autografo manoscritto del *Don Giovanni* di Mozart e ne fu sconvolto. Fu per lui come parlare con il grande artista.

« Ho sfogliato per due ore la partitura originale di Mozart. Non posso descrivere l'emozione provata nell'esaminare il *sacro oggetto* [corsivo della fonte]. Mi è sembrato di stringere la mano a Mozart in persona e chiacchierare con lui »

Altri viaggi all'estero specie per la direzione di proprie composizioni nel 1887 e nel 1888, un anno questo che vedrà la nascita della *Sinfonia n. 5 in Mi minore* op. 64 (un anno, il 1888, peraltro ricco di molte celebri composizioni di altrettanto celebri musicisti, come Gustav Mahler, Richard Strauss, César Franck e Nikolaj Andreevič Rimskij-Korsakov.

Al ritorno in Russia una nuova sistemazione sempre vicina a Klin, esattamente a Frolovskoe, in campagna e l'assegnazione di un vitalizio annuo di tremila rubli accordatogli proprio dallo Zar (segno della sua alta considerazione) e che con i proventi dal lavoro e la pensione della von Meck, potevano certo metterlo al sicuro (nonostante Čajkovskij fosse anche uno "spendaccione" per sé e gli altri, generoso atteggiamento sempre manifestato, nell'ambito di quel proprio carattere insicuro e non senza ombre).

Sono gli anni della composizione anche di altre opere liriche, sebbene considerate di valore inferiore rispetto a *Evgenij Onegin* e *La dama di picche*. Questi i titoli: *Mazepa* 1881-1883, *Čerevički* (*Gli stivaletti*), 1885

(che è una rielaborazione di *Il fabbro Vakula*) e *Čarodejka* (*La maliarda*), 1885-1887. Nel settore sinfonico la *Sinfonia Manfred* del 1885 e la *Suite n. 4*, in sol maggiore, op. 61, 1887.

ZAR ALEXANDER III

Nel 1888 compiendo la già citata sua prima *tournée* all'estero e toccando Lipsia conoscerà Johannes Brahms (che non gli risulterà particolarmente simpatico ripagato parimenti dall'altro artista) e Grieg (il contrario); a Praga sarà invece la volta di Antonín Dvořák con il quale nasce una spontanea comprensione e che già lo apprezza intensamente.

Importante fu la commissione del suo secondo balletto *Spjaščaja krasavika,* (*La bella addormentata*) già iniziata nel 1888 e composta seguendo strettamente le indicazioni librettistiche di Ivan Aleksandrovič Vsevoložskij, direttore dei Teatri Imperiali e soprattutto quelle meticolose di Marius Petipa, il coreografo. Alla prova generale era presente l'imperatore che se ne uscì con un laconico «Molto grazioso!». Il musicista ne fu offeso: «Sua Maestà mi ha trattato molto sbrigativamente. Dio sia con lui.». Protagonista fu la celebre Carlotta Brianza assieme a Pavel Gerdt e al celebre Enrico Cecchetti. Musicalmente e drammaturgicamente il balletto è prossimo a *Il lago dei cigni* ma con dettagli più elaborati

Nel 1889 "scopre" tra l'ammirato e l'entusiasta il fonografo di Edison, che giudica la più interessante invenzione del XIX secolo. Nel 1890 parte per Firenze dove appronta *La dama di picche* su libretto del fratello Modest, e i suoi scritti autografi testimoniano del fervore creativo che accompagna la creazione di quest'opera vivamente sentita, il cui fatalismo si ispira anche alla *Carmen* di Bizet. E se mai avesse avuto dubbi nel credere alle beffe del *Fato*, ecco che un drammatico avvenimento accade al suo rientro nell'ottobre di quel 1890. Con una prima lettera (4 ottobre, data del Calendario gregoriano) *madame* von Meck lo avvisava di diverse disgrazie economiche cui era andata incontro. Questa missiva si chiudeva tuttavia con le tradizionali formule affettuose e in un *post-scriptum* lo invitava a scrivergli a Mosca anche se lei ora si trovava all'estero.

Pochi giorni dopo però il musicista ricevette una seconda lettera della donna comunicandogli che a causa di ulteriori e definitivi dissesti finanziari, ella non avrebbe potuto più sovvenzionarlo.

Tale lettera (non conservatasi) si chiudeva con parole (lo si deduce dalla risposta del musicista, rimasta) in cui la von Meck chiedeva di non essere dimenticata del tutto. Čajkovskij comprensibilmente allarmato, si

precipitò a rispondere, manifestando il suo affetto e la sua fedeltà, la sua eterna riconoscenza. Le reazioni del musicista furono però di profondo malessere, come testimoniano sue corrispondenze al proprio editore ed amico Pëtr Ivanovič Jurgenson.

NIKOLAJ FIGNER PRIMO INTERPRETE DELL'OPERA "LA DAMA DI PICCHE"

Non dandosi pace, tentò con intermediari di riallacciare i rapporti, ma alcuni di questi – per vari interessi e motivazioni personali – si rifiutarono od ostacolarono tutto. È stato anche ipotizzato che le ultime somme elargite lo fossero state contro la volontà dei familiari. La von Meck del resto stava attraversando anche un periodo di malattia psico-fisica e la vecchiaia la rendeva sempre più dipendente dai figli che, mai sazi di denaro, vedevano con costante preoccupazione il protrarsi del mecenatismo materno. E poi in lei, forse, avvenne qualche ripensamento: qualche scrupolo di aver trascurato la sua numerosa figliolanza dovette farsi strada. Significative sono le parole immaginate da uno scrittore russo contemporaneo, Jurij Markovič Nagibin, in un suo racconto ove *madame* alle lamentele dei figli esplode così:

« Come osate dare in escandescenze davanti all'incarnazione dell'arte? Se la gente si ricorderà di noi, sarà soltanto perché abbiamo condiviso il destino del signor Čajkovskij »

La realtà che la von Meck non fosse finanziariamente naufragata ed il suo assoluto silenzio (ma come si è detto probabilmente essa fu tenuta all'oscuro dei tentativi e desideri del musicista di ripresa dei contatti o lo seppe tardivamente ed inutilmente), furono una dura prova per Čajkovskij, il cui lato economico della faccenda effettivamente poco poteva importargli, avendo raggiunto una sua propria agiatezza. Sul letto di morte, nel delirio, il musicista pronunziò ripetutamente la parola "maledetta" e il fratello Modest pensò che essa fosse rivolta alla von Meck, ma il biografo Warrack ha sostenuto che essa poteva invece riferirsi alla malattia che lo stava uccidendo (in russo "colera" è di genere femminile) e che del resto era stata la causa della morte a suo tempo dell'amatissima madre. Nel 1891 il Teatro Mariinskij lo incarica dell'opera lirica in un atto *Iolanta* e di un balletto *Ščelcunčik (Lo Schiaccianoci)* da darsi congiuntamente. L'opera, l'ultima composizione lirica del musicista, è diversa da tutte le altre scritte ed ha sorprendenti anticipazioni che la critica, specie posteriore, noterà. Quanto al balletto, anch'esso costruito con meticolosa precisione come avvenuto per *La bella addormentata*, è lo stesso musicista a fornire una chiave di comprensione generale e di alcuni suoi elementi costitutivi, in questa lettera di tempo addietro: «I fiori, la musica e i bambini, sono i gioielli della vita. Non è strano che amando tanto i bambini il destino non mi abbia dato di averne?».

ČAJKOVSKIJ

Alla morte dell'amata sorella Aleksandra, nel 1891, appresa all'estero su un giornale (e che egli tentò come di rimuovere), riversò sul di lei figlio, Vladimir detto Bob, l'affetto pieno e totale che era già stato ampiamente manifestato negli anni precedenti. Il giovane (morirà suicida nel 1906, per i dolori di una grave malattia) fu l'ultimo serio oggetto di passione amorosa del musicista, ma avendo una valenza particolare come è facile intuire. A lui fu dedicata la Sinfonia n.6 in Si minore, op. 74 *Pathétique*, 1893. I rapporti tra zio e nipote hanno dato modo ai biografi di scrivere molto e non a torto, in quanto "Bob" approfittò della generosità e debolezza dello zio in ogni senso.

La morte

In questi anni la fama di Čajkovskij è al culmine. Inizia un giro concertistico negli Stati Uniti, chiamato ad inaugurare i concerti della Carnegie Hall; trova l'America e gli americani strani e curiosi, ma simpatici: vede un mondo veramente nuovo e ne scrive copiosamente, sempre festeggiato ed onorato come il "Re", assalito dai giornalisti si accorge di essere popolare in America dieci volte di più che in Europa. Nel 1892 Gustav Mahler, che lo impressiona come direttore non comune, dirige ad Amburgo alla sua presenza *Evgenij Onegin*. Ascolta in quel momento anche la *Cavalleria rusticana* di Pietro Mascagni che gli piace molto. In primavera cambia casa per la terza ed ultima volta proprio a Klin e ne fu pienamente soddisfatto: assomigliava a quella in cui era nato ed aveva un giardino di betulle e fiori, che il compositore amava; questa dimora diventerà un giorno l'attuale "Museo Čajkovskij", pieno di suoi ricordi, materiali e documenti per volontà primaria del fedele domestico Aleksej Sofronov, del fratello Modest e del nipote Bob Davidov, ed in seguito divenuta monumento nazionale per pubblico omaggio da parte di Lenin

Comincia a pensare ad una nuova Sinfonia che dovrebbe raccogliere la sua "vita" (e questo primitivo titolo circola nei suoi appunti). Ne abbozza qualcosa (la tonalità è in Mi bemolle maggiore) ma viene messa da parte; il primo movimento confluirà poi nel *Terzo Concerto per pianoforte ed orchestra*, *op. 75 postuma.* È però interessante sapere che all'inizio del 1891 tali schizzi portavano delle annotazioni le quali saranno di fatto "trasportate" e seguite (se non tali e quali ma come traccia di massima),

nel programma "segreto" della *Sesta Sinfonia*, segno che il compositore stesse arrovellandosi su questi temi. Scrive: «Prima parte - tutto impeto e sicurezza, voglia di attività. Deve essere breve (alla fine "morte", risultato del collasso).

ALEKSANDRA ČAJKOVSKIJ

Seconda parte: amore. Terza: disinganno. La quarta finisce morendo (anche questa breve)». Indicò anche alcuni titoli: «I Gioventù II Ostacoli! Assurdità… Coda - Avanti, avanti!» (è un'ipotesi che in quel tempo stesse rimuginando sulla propria storia con la von Meck).

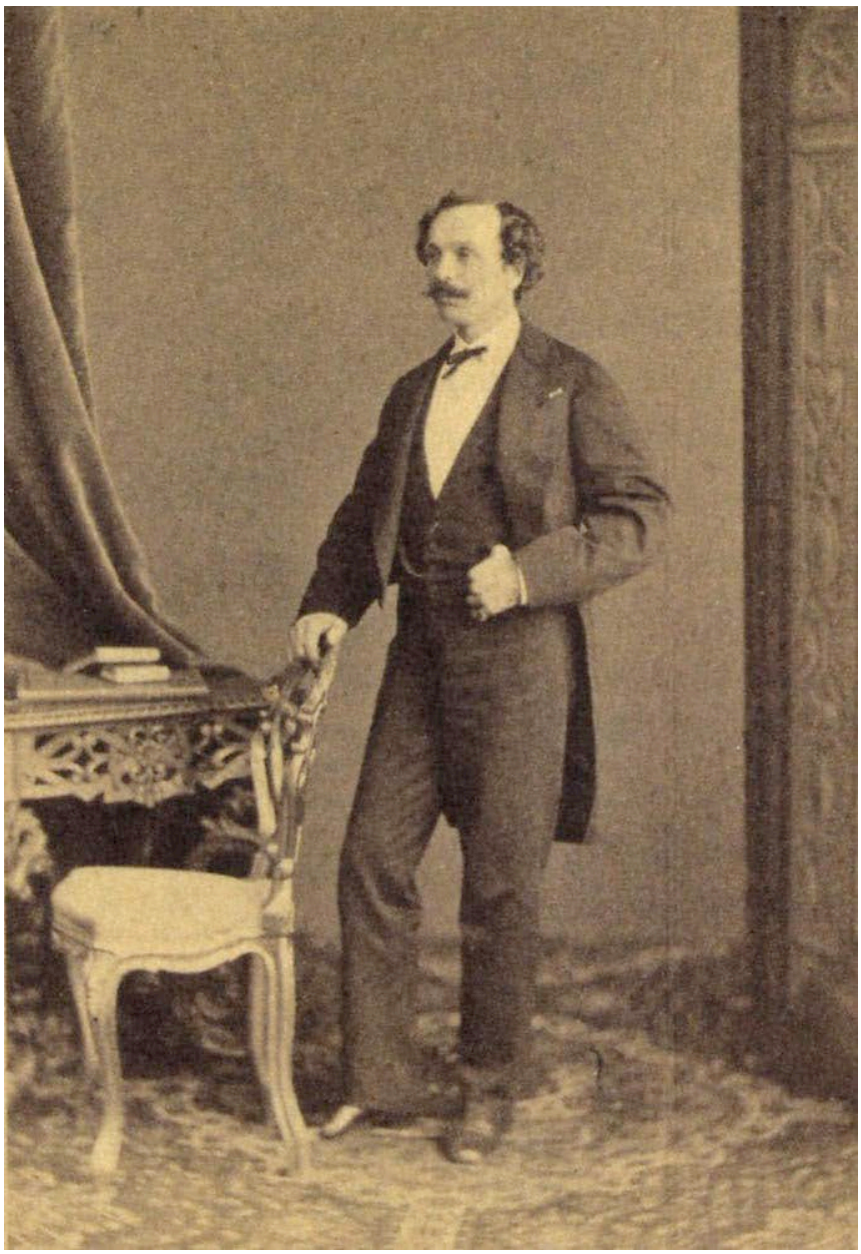
Un fatto evidente emerge chiaro dalla fase terminale e "calante" della vita e del fare artistico: la necessità quasi "biologica" di scrivere l'opera capolinea, riassuntiva e conclusiva del proprio percorso poetico. Da un certo momento dunque, come dimostra la cronologia biografica e artistica, il musicista è verosimilmente ossessionato da questa *Sesta Sinfonia,* oscura, con un'ansiosa ostinatezza di programma preciso quanto gelosamente celato, l'atto finale, il riassunto di un'intera esistenza, vita, morte ed ufficio funebre. L'abbozza, inizia a scriverla, la riprende, la modifica, non sa decidersi, un continuo cruccio alla fine compiutamente risolto.

La morte sembra davvero battere alla porta. Continuano a spegnersi gli amici e gli amori di una vita, anche il poeta Apuchtin nell'agosto del 1893: gli si chiederà di musicare il di lui *Requiem*, ma, declinando, precisa che nella propria ultima Sinfonia, soprattutto nel finale, l'atmosfera è «quella stessa». Il caso gli ha concesso di rivedere all'estero la sua ormai vecchia governante Fanny Dürbach e l'onda dei ricordi lo sommerge e commuove. Ancora un giro concertistico all'inizio dell'ultimo anno di vita, poi inizia la stesura della sua ultima Sinfonia *Pathétique*, ma, prima di chiuderla, utilizza il materiale dell'abbandonata Sinfonie in Mi bemolle maggiore per il già citato *Terzo Concerto per pianoforte ed orchestra* in un solo tempo e per due movimenti *Andante e Finale*, sempre per piano ed orchestra, poi rivisti dall'allievo Sergej Ivanovič Taneev.
L'Università di Cambridge lo insignisce del dottorato in musica, assieme a Saint-Saëns, Grieg, Boito e Bruch. Il 16 ottobre (data russa, per cui il 28 ottobre del Calendario gregoriano) 1893 avviene la prima della *Pathétique* a San Pietroburgo sotto la sua personale direzione che lascia l'uditorio in uno stato di ammirata sorpresa, ma con ampie zone di incomprensione. Il «Requiem per me stesso», la Sinfonia con un programma "misterioso" è il proprio testamento spirituale ed artistico.

Soltanto nove giorni dopo il musicista muore. È opinione diffusa che abbia commesso suicidio, anche se il modo e le circostanze sono ancora

incerte: si è parlato di colera, contratto bevendo acqua infetta, anche se è più probabile l'avvelenamento da arsenico che produce una sintomatologia pressoché identica a quella del colera.

IL COREOGRAFO MARIUS PETIPA



Ma i dubbi circolarono diffusamente ovunque all'indomani della morte. La versione alternativa che si oppose a quella ufficiale (sancita dal biografo e fratello Modest) per colera tramite acqua infetta, è quella di un imposto suicidio tramite veleno autonomamente assunto dal musicista. Il compositore era entrato in relazione amorosa con il figlio di un certo

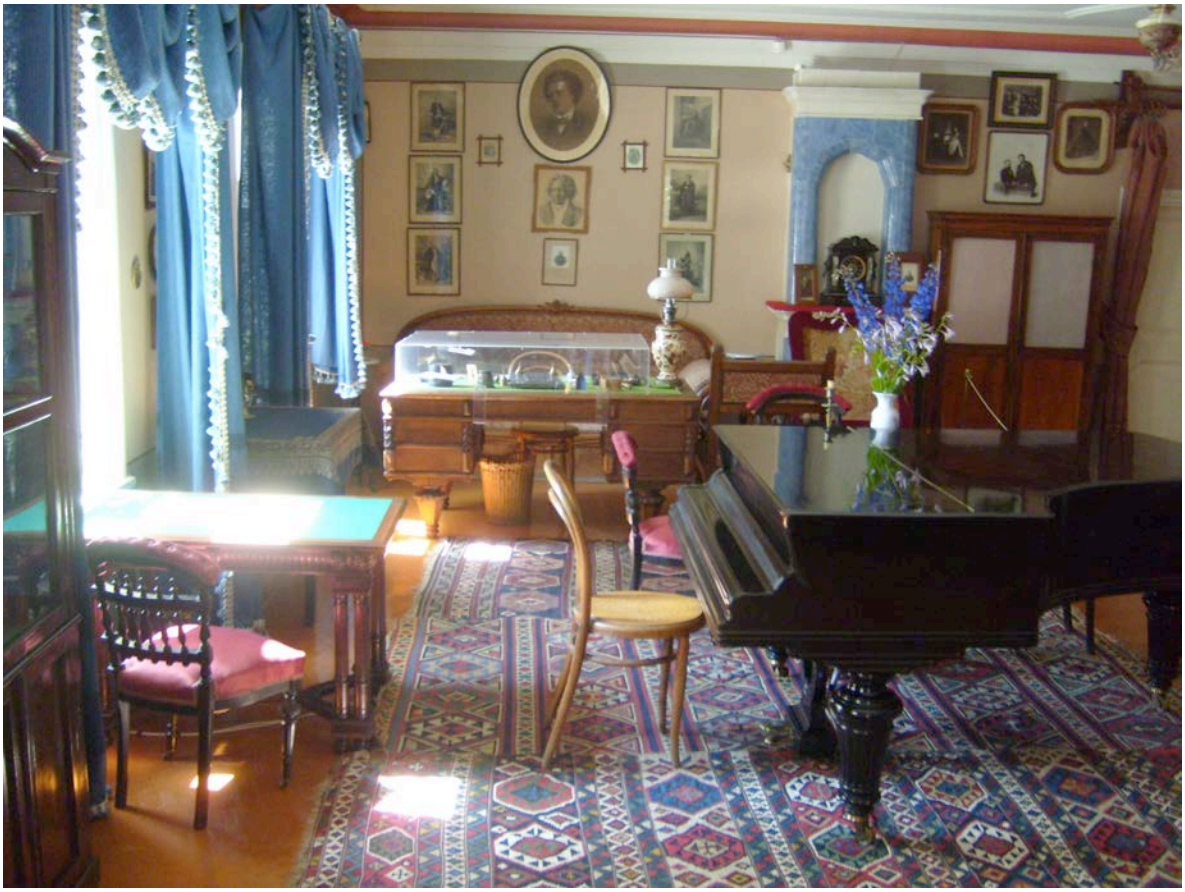
conte Stenbok-Fermor, il quale oltremodo seccato dalla cosa era intenzionato a denunciarla direttamente allo zar.
Lo scandalo che ne sarebbe derivato avrebbe avuto probabilmente drammatiche ripercussioni su Čajkovskij, in particolare e proprio su un personaggio così universalmente noto e simbolico per la Russia (la legge prevedeva la perdita di ogni diritto e l'esilio in Siberia, anche se di fatto questo "delitto" rimaneva sottaciuto e tollerato anche, specie - o perlomeno - in ambienti aristocratici).

Non minor danno (secondo i sostenitori di tale versione) sarebbe ricaduto sulla Scuola di Giurisprudenza e sui suoi ormai famosi ex-allievi, tutti viventi ed altolocati (alcuni amici ed ex-amanti del musicista al vero). La soluzione più pratica apparve quella di un "giurì" d'onore al quale avrebbero partecipato, presente il compositore, sette alti personaggi. La lettera in cui il conte denunciava Čajkovskij non sarebbe stata trasmessa allo zar, ma il musicista si impegnava ad assumere il veleno, che gli venne recapitato successivamente, onorando tale assurdo impegno, anche proseguendo agli occhi di tutti, in particolare di amici e familiari, la vita d'ogni giorno. Quando Čajkovskij cominciò a star male la confusione su cosa stesse in realtà succedendo fu generale e i dubbi nacquero immediati. Tra i primi, famosi personaggi stupefatti in proposito, fu Rimskij-Korsakov che scrisse nelle sue *Cronache*: «Non solo per me, è stata oggetto di meraviglia la constatazione che non venne adottata alcuna precauzione d'ordine sanitario in quei giorni a casa sua, nonostante si dicesse in giro che il colera era stato la causa del decesso. Ricordo bene di aver visto… un insegnante… del Conservatorio, baciare il morto in fronte e sulle guance».

Va aggiunto che numerose persone avevano avuto accesso all'appartamento prima e dopo la morte; per due giorni la salma restò esposta all'omaggio della gente, in casa di Modest: l'appartamento disinfettato e il corpo avvolto in un lenzuolo imbevuto anch'esso di antisettico, mentre un'infermiera disinfettava con una garza il volto trasfigurato (esiste una celebre fotografia), del musicista, sulla quale la folla depose il rituale bacio d'addio. È del resto anche vero che alcune scoperte scientifiche relative al morbo avevano reso le persone molto meno terrorizzate da una in sé remotissima possibilità di contagio. Le vere cause sono comunque ancora dibattute, come lo furono del resto

all'epoca dei fatti, con opposti sostenitori della versione ufficiale di morte per colera e altri del suicidio tramite veleno.

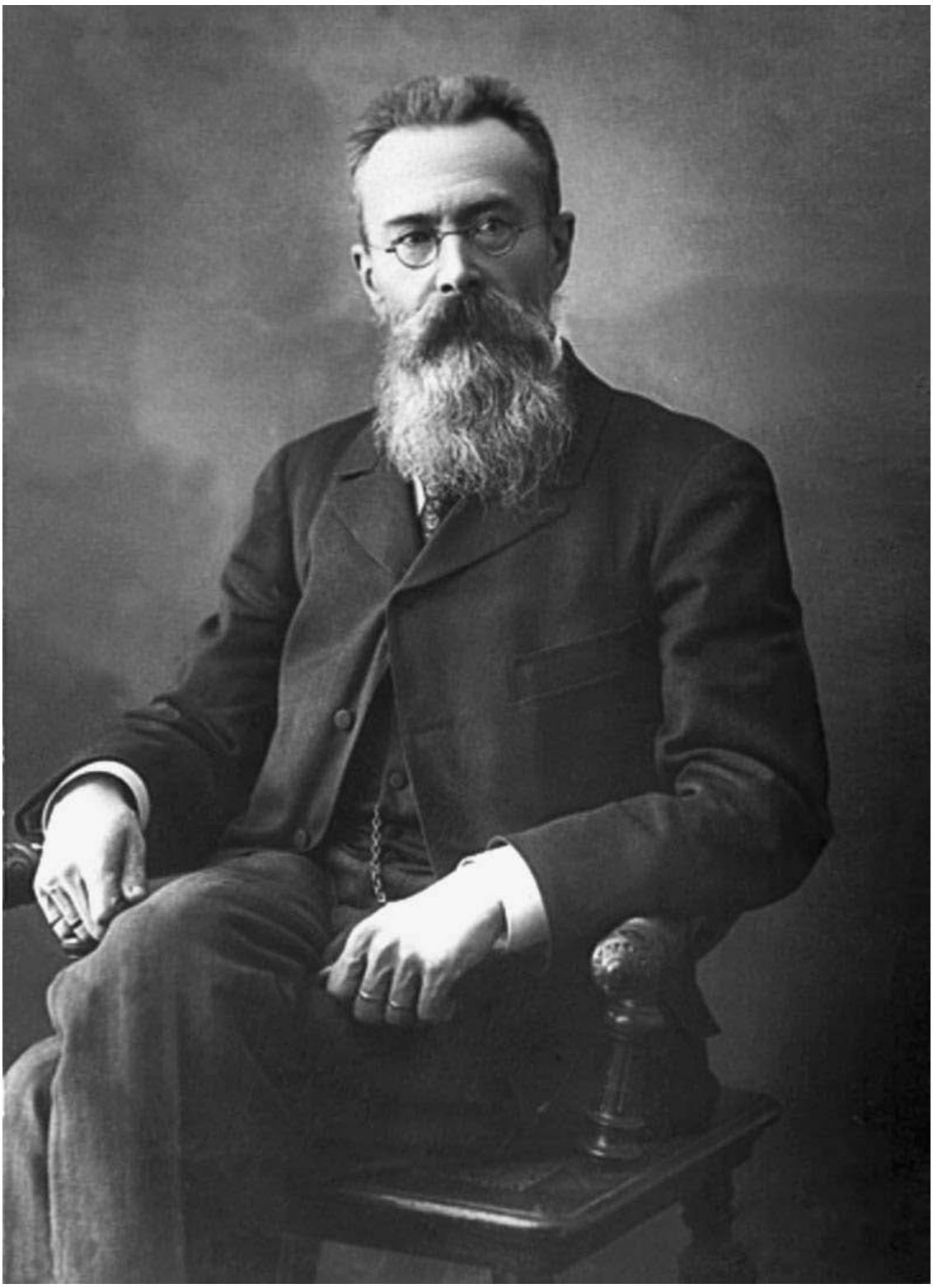
LO STUDIO DI ČAJKOVSKIJ



Non mancano peraltro "varianti" a queste due ipotesi fondamentali, sulle quali si è sbizzarrita la bibliografia. Se pure fu colera, la discussione si è accesa su attraverso quali "vie" il compositore venne contagiato (acqua, rapporti sessuali, eccetera)

Cosa accadde è un mistero verosimilmente destinato a restare tale per sempre. Il 6 novembre 1993 nel centenario della morte la BBC nel documentario radiofonico dal titolo *Pride of Prejudice*, trasmesso su BBC Radio 3, interpellò vari esperti che avevano preso parte al confronto sulla questione (tra cui Alexandra Orlova e Alexander Poznansky, oltre a storici russi e medici specialistici): la conclusione pendeva in gran parte per il "giurì d'onore" e l'avvelenamento.

NIKOLAJ ANDREEVIČ RIMSKIJ-KORSAKOV



Un altro documentario, stavolta televisivo, venne prodotto nello stesso anno per la serie BBC 1 "Omnibus": *Who Killed Tchaikovsky*, a cura di Anthony Holden, prendendo in esame gli stessi argomenti e con interviste simili. La giornalista Leonetta Bentivoglio ha scritto su *la Repubblica*, sempre nel 1993, un articolo sulla questione con un sintetico e puntuale ritratto complessivo dell'uomo ed artista Čajkovskij.

Per lo specialista Alexander Poznansky non vi sono dubbi: il musicista muore attorno alle tre antimeridiane del 6 novembre 1893 per *complicazioni* derivanti dal colera (uremia ed edema polmonare). L'"accanita" versione di Poznansky, in parallelo con quella del fratello del musicista, è da lui stesso sintetizzata nella sua biografia on-line, capp. 7 e 8. Quella della Orlova nell' intero XXVI capitolo del suo libro. «Nonostante la sua fragilità neuropsichica, sarebbe vissuto chissà quanto», ha scritto Luigi Bellingardi, «Invece un laccio della vita, del destino, gli fu fatale. Senza scampo».
La longevità naturale della famiglia è testimoniata dal fatto che il padre del musicista visse sino ad 85 anni e lo zio paterno poco meno; il fratello Ippolit, nato solo tre anni dopo rispetto al compositore, si spense a 84 anni. Comunque, l'argomento sulle cause ultime, non cessa di appassionare i fan del musicista.

Alle esequie di Stato, un onore fino ad allora concesso solo alla storico Karamzin e a Puškin, era attesa la partecipazione dello zar Alessandro III che, tuttavia, rimase ad osservare la folla da una finestra. Il suo commento fu: «Avevamo un solo Čajkovskij».
Nella Cattedrale di Kazan' sulla bara venne posta una corona di rose bianche, dono personale dello zar, ed un cuscino di velluto nero con le decorazioni di San Vladimiro. La Cattedrale ove si officiò il rito poteva contenere 6.000 persone, ma le richieste per assistere ai funerali furono dieci volte tanto e nel luogo sacro si riuscirono a stipare 8.000 individui. La von Meck morì due mesi dopo il musicista, lontano dalla Russia, per tubercolosi. Anna Davydova-von Meck, nipote di Čajkovskij, quando le fu domandato come *madame* avesse accolto la scomparsa del suo amico, rispose: «Non poté accettarla»; al funerale del musicista fu la grande assente, rappresentata da una corona di fiori. Tra i numerosi commenti alla scomparsa del musicista, significativo quello di Lev Tolstoj: «Mi dispiace tanto per Čajkovskij… Più che per il musicista mi dispiace per

l'uomo intorno a cui c'era qualcosa di non completamente chiaro. Quanto improvviso e semplice, naturale ed innaturale, e quanto vicino al mio cuore». La tomba del compositore si trova al Cimitero Tichvin, situato nel Monastero di Aleksandr Nevskij di San Pietroburgo, là ove sono sepolti molti altri artisti russi tra cui, emblematicamente, l'intero Gruppo dei Cinque.

Lo Stile

Culturalmente molto distante dai compositori russi a lui contemporanei d'ispirazione nazionalista, passati alla storia come il Gruppo dei Cinque, Čajkovskij rivelò nella sua musica uno spirito cosmopolita. Pervase da una sensibilità estenuata e da una naturale eleganza, le sue partiture presentano nondimeno tratti talora distintamente russi, sia nella predilezione per il modo minore, sia soprattutto nel profilo delle melodie, talvolta ricavate dalla tradizione popolare o dalla liturgia ortodossa.

Diversamente dai colleghi russi, Čajkovskij studiò per tutta la vita la musica *occidentale* – dal prediletto Mozart (mentre è noto che non amasse particolarmente Beethoven, e in particolare il Beethoven della maturità) agli operisti italiani, dai romantici tedeschi (Schumann certamente il più amato, e preferito al "rivale" Johannes Brahms) alla nuova scuola francese di Bizet e Massenet – riuscendo a dare alla sua arte un respiro decisamente internazionale.

In questo senso, la sua figura di artista aperto, capace di assorbire e rielaborare qualsiasi linguaggio e qualsiasi forma musicale, è fondamentale sia in ambito romantico, sia per la comprensione del futuro percorso artistico di Igor' Fëdorovič Stravinskij, che non si stancò mai di spendere parole di elogio ed ammirazione, definendolo "il più russo di tutti i musicisti russi".

Tra i molti aspetti della sua figura poliedrica, di compositore quanto mai istintivo e appassionato e al tempo stesso estremamente attento alla cesellatura formale, spicca la sua straordinaria sensibilità timbrica.

Čajkovskij seppe indagare le possibilità espressive degli strumenti tradizionali, in particolare i fiati, ricavandone suoni e impasti originali, raffinatissimi e inconfondibili. L'importanza che egli attribuì ai colori dell'orchestra fu tale da relegare la produzione pianistica in secondo piano, nonostante la straordinaria fama guadagnata dal suo primo concerto per pianoforte e orchestra.

Letteratura e cinema

Pëtr Il'ič Čajkovskij nella letteratura e nel cinema, come per altri artisti, è rappresentato in modalità di natura differente: dalla biografia più o meno in senso tradizionale (ma "diversa" a seconda dell'epoca in cui è stata stilata), alla biografia-romanzata o romanzo-biografico talora (come nel caso di quello di Klaus Mann, *Sinfonia Patetica*, 1935), al saggio-biografico, allo studio "scientifico" ed analitico.

Le diversità in tal senso sono comprensibili e costituiscono un arricchimento alla conoscenza della materia.

MUSEO ČAJKOVSKIJ

AMLETO, OP. 67

Ouverture-fantasia in Fa minore da Shakespeare

Musica: Petr Ilic Cajkovskij

- Lento lugubre. Allegro vivace (Fa minore)

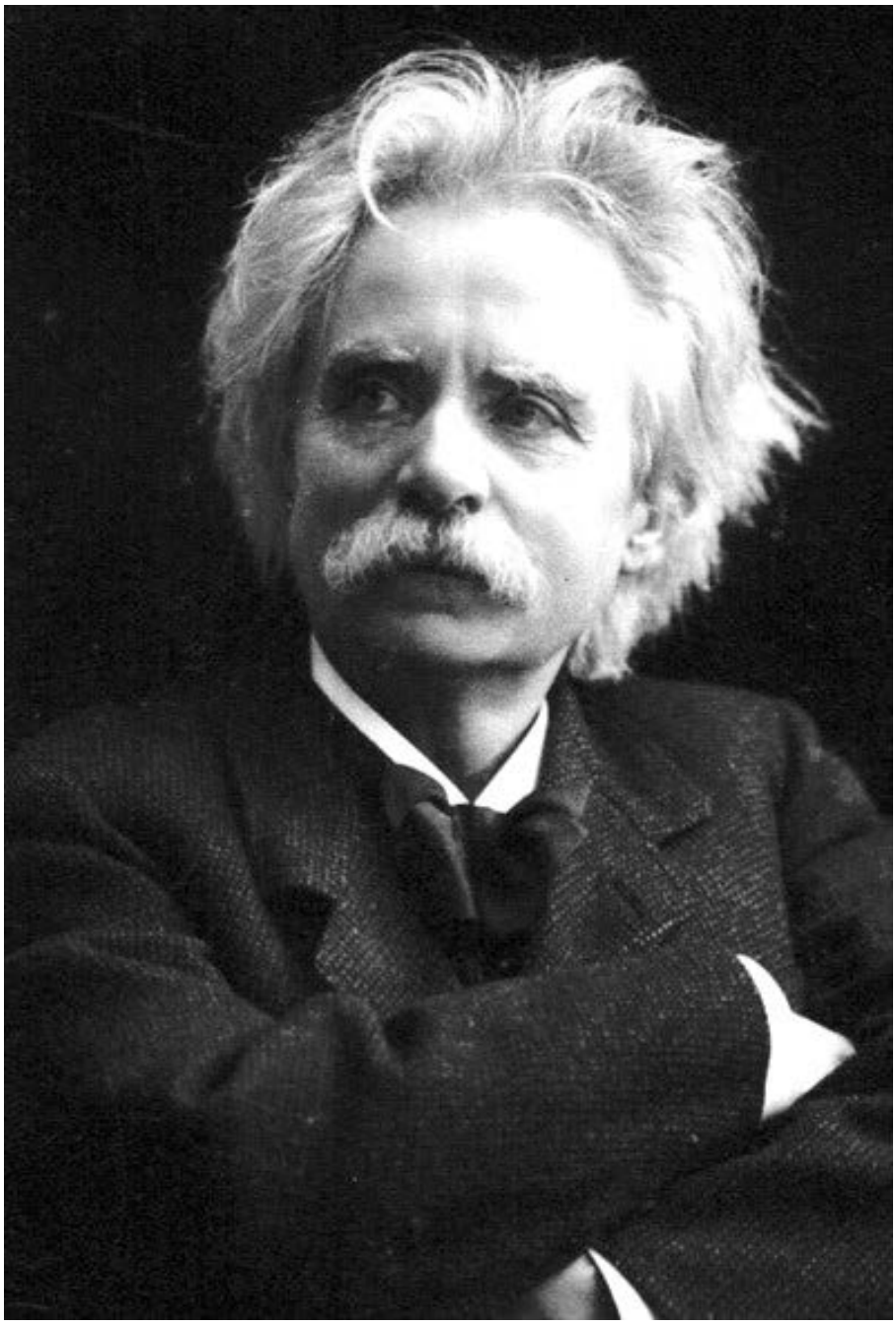
Organico: ottavino, 2 flauti, 2 oboi, corno inglese, 2 clarinetti, 2 fagotti, 4 corni, 2 cornette, 2 trombe, 3 tromboni, basso tuba, timpani, tamburo militare, piatti, grancassa, tam-tam, archi
Composizione: Frolovskoje, giugno - 19 ottobre 1888
Prima esecuzione: San Pietroburgo, Bolscioj Sal Konservatorii, 24 novembre 1888
Edizione: Jurgenson, Mosca, 1890
Dedica: Edvard Grieg

Al rientro da una tournée concertistica in diverse città dell'Europa occidentale, da Berlino a Lipsia, da Amburgo a Praga, da Parigi a Londra, dove era stato acclamato e festeggiato, Cajkovskij si stabilì per un periodo di riposo nella casa di campagna a Frolovskoje, presso Klin. Qui egli attese alla composizione della *Quinta sinfonia* e della Ouverture-fantasia *Amleto*: quest'ultima fu completata tra il 27 settembre e il 19 ottobre 1888. Dedicato a Grieg, l'*Amleto* fu diretto per la prima volta dallo stessa compositore a Pietroburgo il 24 novembre successivo, una settimana prima che venisse presentata la *Quinta sinfonia*. La critica si mostrò piuttosto fredda verso l'Ouverture-fantasia e, tra gli altri, Balakirev pronunciò un giudizio tagliente sulla nuova composizione, dicendo che nella scena d'amore gli sembrava che «Amleto offrisse i suoi omaggi ad Ofelia come se stesse offrendole del ghiaccio». Non era la prima volta che il compositore attingeva alla drammaturgia shakesperiana per la musica: l'aveva fatto con l'Ouverture-fantasia *Romeo e Giulietta* (prima versione nel 1869 e seconda versione nel 1880 e con la Fantasia *La tempesta* (1873), anche se questa volta non aveva fornito alcuna indicazione di programma, come era solito specificare nei suoi lavori.

Secondo alcuni musicologi, l'*Amleto* può essere definito un movimento in forma di sonata, diviso in undici tempi musicali, alcuni dei quali si

ripetono, quasi a stabilire un carattere di unitarietà fra diversi episodi che hanno al centro la figura del principe di Danimarca, il più discusso e variamente interpretato di tutta la letteratura mondiale. Lo sfondo funereo della vicenda è indicato all'inizio dal canto dei violoncelli, grave e ansioso, su cui si innestano poi i violini in uno slancio ascensionale, ai quali risponde un tema del clarinetto e del corno inglese.

EDVARD GRIEG



La tensione ritmica si fa più rapida, passando dall'*Andante non troppo*, con gli ottoni che ripetono il primo tema, al *Moderato*. Si profila un *Allegro vivace* di tutta l'orchestra su scale ascendenti e figure ritmiche ben scandite.

L'oboe accompagnato dal corno inglese, clarinetti e fagotto descrive il personaggio affettuosamente tenero di Ofelia (*Andante*), che sfocia nel tema d'amore, largamente cantabile e affidato in prevalenza agli archi.

Si ode una marcia a piena orchestra, dopo di che emerge il suono dell'oboe solista, sostenuto in ottava dal corno inglese. Si riascolta la frase d'amore, con altri episodi strumentali apparsi precedentemente, in tempo *Allegro ma non troppo* e *Allegro vivace*.

Si riode anche la marcia che esplode in un fortissimo, prima che si riaffacci il tema iniziale nella tonalità di Fa minore e nella stessa atmosfera funebre, resa più triste e lugubre dall'insistente ritmo dei timpani.

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia; Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 17 febbraio 1980

CAPRICCIO ITALIANO IN LA MAGGIORE, OP. 45

Musica: Petr Ilic Cajkovskij

- Andante un poco rubato. Pochissimo più mosso. Allegro moderato (La maggiore). Andante. Allegro moderato. Presto (La maggiore)

Organico: ottavino, 3 flauti, 2 oboi, corno inglese, 2 clarinetti, 2 fagotti, 4 corni, 2 cornette, 2 trombe, 3 tromboni, basso tuba, timpani, glockenspiel, triangolo, tamburo basco, piatti, grancassa, arpa, archi
Composizione: Roma, 16 gennaio - San Pietroburgo, 27 maggio 1880
Prima esecuzione: Mosca, Società Musicale Russa, 18 dicembre 1880
Edizione: Jurgenson, Mosca, 1880
Dedica: Karl Juliovic Davydov

La fine del suo matrimonio con Antonina Ivanovna Miljakova e il profondo rapporto che nacque con la ricca vedova Nadezda von Meck, segnarono in maniera decisiva la vita artistica di Pètr Il'ic Cajkovskij. La rendita annua che la von Meck garantì al compositore gli permise di abbandonare la cattedra al Conservatorio, di dedicarsi a tempo pieno alla composizione nell'ultimo quindicennio della sua vita, di viaggiare molto anche all'estero, mietendo ovunque grandi successi.

Il 1880, che il compositore trascorse tra Mosca, Pietroburgo, Parigi e Roma, e per il resto ospite in residenze di campagna, si rivelò un anno particolarmente prolifico: nacquero infatti pagine orchestrali destinate a diventare assai popolari, come la *Serenata per archi op. 48*, l'*Ouverture 1812* e il *Secondo Concerto per pianoforte e orchestra*.

Il 16 gennaio di quell'anno Cajkovskij cominciò anche a comporre - a Roma dove risiedeva in quel periodo - la partitura del *Capriccio italiano op. 45*, che poi completò a San Pietroburgo il 27 maggio, con dedica al compositore Karl Jul'evic' Davydov. L'idea di trarre ispirazione da musiche popolari italiane gli era venuta dopo avere assistito ai festeggiamenti per il carnevale proprio tra le vie di Roma. Ne parlò in alcune lettere alla von Meck: «Stiamo assistendo all'acme del carnevale [...]. Naturalmente il carattere di questa festa è determinato dal clima e dalle antiche usanze [...]. Se si osserva bene il pubblico che si accalca in modo così selvaggio sul Corso, ci si convince che l'allegria di questa folla, per quanto possa assumere aspetti davvero singolari, in fondo è

sincera e naturale. Non ha bisogno né di grappa né di vino, si inebria con l'aria del posto, con questa carezzevole calura».

Inizialmente Cajkovskij aveva pensato di scrivere qualcosa di simile ai lavori di Glinka ispirati alla Spagna, cioè alle due Ouvertures intitolate *Capriccio brillante sulla Jota Aragonese* e *Ricordo di una notte estiva a Madrid* (in una lettera a Taneev del gennaio del 1880 scriveva infatti che doveva essere una «Suite italiana su melodie popolari, sul modello delle fantasie spagnole di Glinka»). Non a caso la libera giustapposizione di motivi diversi, la successione di episodi collegati da parentele timbriche e ritmiche più che tematiche, sembra ricalcare la libera successione dei temi popolari che caratterizza *Ricordo* di Glinka.

Cajkovskij abbozzò l'intera composizione in meno di una settimana, utilizzando alcuni canti che aveva ascoltato personalmente per le strade di Roma, altri presi da alcune antologie, e mirando non tanto all'elaborazione tematica quanto alla ricerca dell'effetto, alla massima brillantezza della scrittura orchestrale, come scrisse alla von Meck in una lettera del 12 maggio 1880: «Non so che valore musicale possa avere quest'opera, ma sono già da ora convinto che avrà una bella sonorità, che l'orchestra sarà brillante e piena di effetto». La progressione degli strati di colore, di movimento e di tempo, la sapiente orchestrazione, che sfrutta gli ottoni al completo e un nutrito set di percussioni, permettono a Cajkovskij di ottenere una partitura luminosa e vitale, piena di atmosfera, di verve, come un vorticoso girotondo, ma senza grandi pretese.

Alla sua prima esecuzione (che ebbe luogo a Mosca il 18 dicembre 1880, sotto la direzione di Nikolaj Rubinstein) il *Capriccio italiano* fu infatti criticato per una certa superficialità, e come esempio negativo di occidentalizzazione e di cosmopolitismo, in un periodo in cui la Russia stava riscoprendo con orgoglio il valore artistico delle proprie radici musicali.

Il lavoro si apre con un richiamo delle due trombe (*Andante un poco rubato*), un segnale militare usato dai soldati della cavalleria italiana che Cajkovskij - secondo la testimonianza di suo fratello Modest - aveva udito provenire da una caserma vicina alla sua abitazione romana. Dopo le fanfare degli ottoni si leva negli archi, all'unisono, una melodia dal carattere mesto, che ha l'incedere di una marcia funebre punteggiata dagli

accordi ribattuti dei fiati. Lo stesso tema è poi ripreso dai legni in forma imitativa, e accelerato, su un tappeto di tremoli degli archi. Le due parti seguenti (*Pochissimo più mosso* e *Allegro moderato*) si basano su canzoni popolari, molto orecchiabili e piene di *humour*. La prima è un temine semplice e pimpante (in 6/8), "molto dolce, espressivo", affidato ai due oboi che si muovono per terze parallele sul pizzicato di violoncelli e contrabbassi (questo motivo viene ripetuto da vari strumenti, variato, accompagnato da una girandola di disegni e controvoci, fino a espandersi su tutta l'orchestra, in un vero e proprio sfoggio di virtuosismo timbrico); la seconda è uno stornello romanesco (in 4/4), pieno di slancio, accompagnato dagli accordi ribattuti degli archi (come una cavalcata), esposto prima da violini e flauto, poi ribadito dalla cornetta a pistoni, con una frase intermedia, leggera e danzante, punteggiata dal tamburello. Raggiunto il suo culmine, questa esplosione di gioia sonora lascia poi spazio alla ripresa dell'*Andante*, col suo triste melodizzare.

Ma poi la festa riprende: un'incalzante concatenazione di terzine dà avvio a una trascinante tarantella di archi e legni (*Presto*) - e non poteva mancare in una pagina dedicata all'Italia!

Poi una ripresa della prima canzone popolare (ma in una diversa tonalità e con i valori dilatati su un tempo di 3/4) cantata a squarciagola da tutta l'orchestra ("fff largamentissimo", *Allegro moderato*).

E alla fine ancora gli echi della tarantella che innescano l'ultimo grande crescendo, culminante in un *Prestissimo* impetuoso, pirotecnico, un vero tripudio di colori orchestrali.

Gianluigi Mattietti

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia; Roma, Auditorium Parco della Musica, 15 gennaio 2011

CONCERTO IN RE MAGGIORE PER

VIOLINO E ORCHESTRA, OP. 35

Musica: Petr Ilic Cajkovskij

1. Allegro moderato (Re maggiore)
2. Canzonetta. Andante (Sol minore)
3. Finale. Allegro vivacissimo (Re maggiore)

Organico: violino solista, 2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 4 corni, 2 trombe, timpani, archi
Composizione: Clarens, 11 marzo - 11 aprile 1878
Prima esecuzione: Vienna, Grober Musikvereinsaal, 4 dicembre 1881
Edizione: Jurgenson, Mosca, 1888
Dedica: Adolf Brodskij

Il *Concerto per violino e orchestra op. 35* nacque alla fine di uno dei periodi più fecondi della creatività di Čajkovskij, quello che aveva visto il compositore non ancora quarantenne concludere, nell'arco di un triennio, il *Concerto per pianoforte in Si bemolle minore*, il balletto *Il lago dei cigni*, la *Quarta Sinfonia* e l'opera *Evgenij Onegin*. La prima stesura avvenne a Clarens sul lago di Ginevra nel marzo 1878, a stretto contatto con il giovane violinista Josif I. Kotek, amico e allievo di Čajkovskij, che oltre a fornire qualche consiglio di ordine tecnico (a parte un paio di trascrizioni e un brano d'occasione, l'esperienza di Čajkovskij col violino era limitata alla composizione del *Valse-Scherzo op. 34*) ne fu il primo interprete in una esecuzione privata col compositore al pianoforte. Non soddisfatto del movimento centrale Čajkovskij decise di sostituirlo con un nuovo pezzo: la *Canzonetta* fu composta tra la fine di marzo e l'inizio di aprile, insieme con gli ultimi ritocchi alla strumentazione.

L'idea era di dedicare il Concerto al violinista Leopold Auer affinché lo tenesse a battesimo a Pietroburgo; costui non si mostrò però affatto convinto del lavoro e tergiversò, chiedendo qualche revisione. Si fece allora avanti un giovane violinista già devoto a Čajkovskij, Adolf Brodskij, il quale si assunse l'impegno di studiarlo e di eseguirlo per la

prima volta in pubblico: la scelta cadde alla fine su Vienna, dove il Concerto fu presentato il 4 dicembre 1881 con la Filarmonica diretta da Hans Richter. Non fu una decisione saggia. Se il pubblico viennese, che appena due anni prima aveva accolto con entusiasmo il *Concerto per violino* di Brahms, reagì freddamente, la critica si mostrò unanimemente ostile, a rimorchio di una stroncatura al vetriolo del brahmsiano Eduard Hanslick, che parlò apertamente di brutale rozzezza e antimusicalità, sentendo nel *Finale* addirittura «il puzzo di acquavite scadente di un'orgia russa».

ADOLF BRODSKIJ

Questa accoglienza non poteva sorprendere più di tanto, data la disinvoltura mostrata dal compositore nei confronti della tradizione classica: nonostante l'impianto nella tonalità di Re maggiore, comune non solo al capolavoro di Brahms ma anche al capostipite di tutti i Concerti moderni, quello di Beethoven, Čajkovskij si era allontanato dai canonici schemi formali, innervando una accesa fantasia melodica (quella stessa che tanto piacerà a Stravinsky, estranea ai tedeschi) di un marcato accento slavo. Non per caso le cose andarono assai meglio quando il Concerto approdò finalmente in Russia, nell'agosto 1882 a Mosca, auspice ancora Brodskij che così si conquistò meritatamente sul campo anche il diritto a sostituire nella dedica il sempre riluttante Auer: per strana ironia della sorte, divenuto in seguito uno degli interpreti più famosi e congeniali del *Concerto op. 35*.

Tutto ciò appare assai lontano alle nostre orecchie, se rapportato alla universale celebrità, seconda forse soltanto al *Primo Concerto* per pianoforte, di cui gode il *Concerto per violino* di Čajkovskij. Dire che non esiste violinista di qualunque specie e rango che non abbia in repertorio questo monumento della letteratura concertistica significa constatare l'ovvio: e non c'è pubblico al mondo che non ne riconosca di colpo commosso le melodie.

Ciò non toglie che, accanto a tratti tipici dello stile languido e magniloquente che siamo soliti abbinare a Čajkovskij (anche a torto minimizzandolo), il Concerto presenti una struttura insolitamente libera e tuttavia sicura di sé, forse più profondamente sperimentale di quanto non appaia. Per accorgersene basta riflettere, subito dopo essere stati immediatamente conquistati dall'inizio (omaggio assai più serio di quanto non si creda al gigante Beethoven), sulla strada intrapresa nel primo movimento *Allegro moderato* dalle evoluzioni del violino, che entrando con una breve cadenza propone un tema dall'intrepida, entusiasmante freschezza; per poi esporre con naturalezza un nuovo soggetto breve, ardente, quasi operistico, ritmicamente concitato, adattissimo a fornire la base per l'elaborazione. Avviata dall'orchestra, essa ha un andamento volutamente tortuoso e quasi rapsodico, di fatto senza sviluppo; sicché la ripresa dei temi principali suona come un ritorno all'origine, insieme lieto e nostalgico. Come bene ha scritto Giorgio Pestelli, «il fatto è che Čajkovskij ha portato il salotto, il

femmineo fantasticare dell'*Onegin* nell'augusta cornice del Concerto, lasciando ai capricciosi disegni ritmici, alle incalzanti terzine, alle virtuosistiche scale, il compito di sostituire lo sviluppo sonatistico e il chiaroscuro di una base contrastante».

LEOPOLD AUER

La mediana *Canzonetta* ha un inizio assorto, del più puro e concentrato intimismo, nel quale il solista si inserisce con un tema "molto espressivo", di inflessione quasi belliniana, un po' malinconico, un po' lucente, soprattutto quando più avanti viene recuperato dal flauto: e basta una nota ribattuta del corno per evocare un rintocco di campane in lontananza.

Il secondo tema è invece drammatico ed energico, un fermo lamento sull'accompagnamento sincopato degli archi: divagare sembra il suo destino. Alla ricapitolazione della prima parte segue simmetricamente la conclusione con elementi ripresi dall'introduzione.

Senza interruzione attacca subito il *Finale, Allegro vivacissimo*. Esso segue la forma circolare del rondò, alternando all'affermazione della prima idea due temi di aggressivo stampo popolare: il primo su robuste quinte dei violoncelli e straripante circolazione fra tutti gli strumenti, il secondo affidato all'acre malinconia dell'oboe.

Ma è il solista ora a prendere in mano il gioco da incontrastato protagonista: suo è l'esordio con una cadenza di straordinario virtuosismo, suo lo slancio della danza vitale e travolgente, sua l'appassionata risposta alle girandole più infuocate dell'orchestra.

Niente gli viene negato affinché si riconosca: dalle profonde cavate sulla quarta corda alle funamboliche ascese sulle vette dell'ebbrezza non si compie solo un tragitto, si materializza un'anima.

Sergio Sablich

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia; Roma, Auditorio di Via della Conciliazione, 4 gennaio 1997

CONCERTO PER PIANOFORTE

N. 1 IN SI BEMOLLE MINORE, OP. 23

Musica: Petr Ilic Cajkovskij

1. Allegro non troppo e molto maestoso (Re bemolle maggiore). Allegro con spirito (Si bemolle minore)
2. Andantino semplice (Re bemolle maggiore)
3. Allegro con fuoco (Si bemolle maggiore)

Organico: pianoforte solista, 2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 4 corni, 2 trombe, 3 tromboni, timpani, archi
Composizione: novembre 1874 - Mosca, 21 febbraio 1875
Prima esecuzione: Boston, Music Hall, 25 ottobre 1875
Edizione: Jurgenson, Mosca, 1879
Dedica: Hans von Bülow

Un'opera di Cajkovskij è sempre un'emozione intensa: si rimane avviluppati nelle trame di un tessuto fatto di sensazioni tenere e drammatiche, di gesti e dinieghi che innalzano l'anima per poi sprofondarla nella cupa drammaticità dell'abisso. La crisi dei sentimenti, il dolore del confronto di un'anima con il mondo è in Cajkovskij motore di ogni azione; la crisi è poi fuga, o da se stesso, dalla propria diversità, o dalla Russia, alla ricerca di un *altro* mondo, probabilmente di un'Europa dostoevskianamente concepita. La *semiblerie* cajkovskiana, frutto ed al contempo effetto del sentimento della crisi, ha poi dato vita a quella comunemente diffusa interpretazione delle opere del compositore russo secondo cui la sua opera si caratterizza per l'invenzione melodica «abbondante [...] a volta a volta felice oppure volgare», per la strumentazione «brillante», per la forma «solida sotto apparenze rapsodiche», per la capacità di emozionare il pubblico grazie ad un «senso infallibile dell'effetto» ed un «lirismo destinato a commuovere facilmente le masse popolari e piccolo-borghesi, effusione quindi di natura non molto elevata».

Le parole fra virgolette sono di Alfredo Casella, e definiscono in generale l'opera e lo stile di Cajkovskij parlando in particolare proprio del *Concerto n. 1 in Si bemolle minore* per pianoforte e orchestra *op. 23*.

Scritto tra la fine del 1874 e gli inizi del 1875, il *Concerto n. 1 op. 23* è senz'altro, insieme alla *Sesta Sinfonia, "Patetica"*, ed al balletto *Lo schiaccianoci*, la più nota delle composizioni di Pètr Il'ic Cajkovskij; per alcuni aspetti ha poi assunto nell'immaginario popolare i tratti del "tipico" concerto romantico, divenendo emblema di uno stile caratterizzato da forte espressività legata a melodie di grande impatto emotivo, e da un virtuosismo strumentale a volte brillante, a volte drammatico o malinconico, erede delle conquiste del pianismo lisztiano.

L'andamento rapsodico dei tre movimenti che lo compongono, così come scriveva Casella, dà l'impressione all'ascoltatore che il brano sia scaturito di getto dalla penna dell'autore sull'onda di un'irruenta ispirazione; questo senso di facilità comunicativa lo rende estremamente vicino a colui che vi si accosta anche senza conoscere la musica, la sua storia, gli stili ed i periodi. Seppur frutto d'ispirazione, Cajkovskij ritornò su questo Concerto per perfezionarlo facendone in tutto tre versioni, di cui l'ultima, nel 1889, fu quella definitiva ed attuale; il lavoro di lima e trasformazione ovviamente riequilibrò l'immediatezza della prima giovanile stesura, allo stesso tempo aggraziata e barbarica, che proprio per la sua struttura a blocchi e per le particolari soluzioni virtuosistiche della tastiera, fece dichiarare a Nikolaj Rubinstein che il concerto era ineseguibile.

Nikolaj Rubinstein, valente pianista e fratello di Anton con il quale Cajkovskij aveva studiato a Pietroburgo, aveva chiamato Pétr Il'ic a Mosca nel 1865 per insegnare armonia alla Società Musicale Russa da lui diretta e che nel 1866 si trasformò in Conservatorio; l'attività di Cajkovskij al fianco di Nikolaj Rubinstein durò per ben 11 anni, e fu proprio quest'ultimo ad incitarlo nel 1866 a scrivere la sua *Prima Sinfonia*, l'opera 13, *"Sogni d'inverno"*. Fatto sta però, che quando Cajkovskij nel 1875 presentò a Rubinstein il suo *Primo Concerto* per pianoforte e orchestra in cerca d'approvazione e consiglio, la risposta del musicista fu di inesorabile condanna, e neanche l'aver letto che il *Concerto* gli era stato dedicato riuscì a stemperare le critiche verso il giovane compositore.

Cajkovskij ritirò ovviamente la dedica a Rubinstein, e girò il concerto ad Hans von Bülow che, lusingato, lo inserì con piacere nel suo repertorio facendolo esordire a New York nello stesso 1875. Essendo difficile ritenere che Rubinstein potesse avere dell'ostilità nei confronti di Cajkovskij, il suo atteggiamento dovette essere senz'altro motivato dalla carica innovativa della composizione che evidentemente si scontrava con gli schemi e le abitudini del pianismo tradizionale della metà dell'800 al quale egli si era formato.

HANS VON BULOW

Esponenti di una cultura di tradizione tedesca, Anton e Nikolaj Rubinstein studiarono composizione a Berlino con Siegfried Dehn, e furono interpreti di un pianismo di derivazione beethoveniana, con gli influssi più salottieri dello stile chopiniano, e quelli virtuosistici del primo Liszt; fu dunque loro estranea la tendenza verso la formazione di uno stile essenzialmente "russo" caratterizzante nell'uso di soggetti storici da narrare, e nell'inserimento di melodie di origine popolare nel discorso tematico e ritmico, stile che invece si stava delineando nelle opere del pietroburghese Gruppo dei Cinque.

Sebbene tra i due fratelli Rubinstein, Nikolaj passasse per il più aperto e progressista, il lavoro operato da Cajkovskij nel suo *Concerto* sul pianoforte, sia nelle parti solistiche che in quelle di dialogo con l'orchestra, dovette suonare come una sfida troppo forte al comune gusto del pubblico moscovita per essere accettata; i famosissimi accordi con cui Cajkovskij introduce il pianoforte nel tema del primo movimento affidato agli archi, erano uno schiaffo alla tradizione ed inspiegabili secondo le consuetudini compositive accettate da Rubinstein, prese ad esempio nel Conservatorio da lui diretto. Altro punto incomprensibile a Rubinstein fu senza dubbio l'uso di un tema popolare ucraino, *La canzone dei ciechi*, adoperato nella seconda parte del primo movimento, l'*Allegro con spirito*, in cui la brillante figura ritmica deriva proprio dalla vivace melodia popolare a cui Cajkovskij si era ispirato.

Nell'*Andantino semplice* del secondo movimento il compositore dà massimo spazio al gioco orchestrale dei timbri fra archi e fiati in una scena di sognante lirismo, preludendo alla seconda parte del tempo, il *Prestissimo*, in cui il compositore ravviva il discorso melodico e ritmico grazie a brillantissimi scambi fra pianoforte ed orchestra su di una reminiscenza dalla melodia popolare, questa volta francese, *Il faut s'amuser* (brano non casuale, bensì legato al repertorio della cantante belga Désirée Artot della quale Cajkovskij si era invaghito nel 1868 nel corso di una sua tournée in Russia), e conduce l'ascoltatore al travolgente rondò del terzo movimento, *Allegro con fuoco*. Costruito con estrema cura per dare salda struttura ad un discorso apparentemente rapsodico, l'*Allegro* si presenta come una tipica *danse à la russe*, caratterizzata da slancio ritmico, limpida inventiva melodica e brillante colorismo orchestrale, in cui il tema passa dal solista all'orchestra intrecciandosi in

proposte e rimandi che lo rendono veemente anche grazie ad un policromo virtuosismo pianistico.

Il *Concerto n. 1 op. 23* per pianoforte e orchestra segnò lo spartiacque fra un primo periodo cajkovskiano, ricco di fermenti ed influenze, e quella seconda età delle grandi opere universalmente note, in cui la raggiunta maturità espressiva però non rinnegherà il "percorso russo", ma anzi ne darà realizzazioni di grande respiro e profondità, quali le due opere su testo di Puskin, *Evgenij Onegin* del 1878, e *La dama di picche* del 1890.

Giancarlo Moretti

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia; Roma, Auditorio di Via della Conciliazione, 27 marzo 1993

CONCERTO PER PIANOFORTE

N. 2 IN SOL MAGGIORE, OP. 44

Musica: Petr Ilic Cajkovskij

1. Allegro brillante e molto vivace (Sol maggiore)
2. Andante non troppo (Re maggiore)
3. Allegro con fuoco (Sol maggiore)

Organico: pianoforte solista, 2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 4 corni, 2 trombe, timpani, archi
Composizione: Kamenka, 22 ottobre 1879 - San Pietroburgo, 10 maggio 1880
Prima esecuzione: Mosca, Società Musicale Russa, 11 marzo 1881
Edizione: Jurgenson, Mosca, 1881
Dedica: Nikolaj Grigor'evic Rubinstejn

Nel maggio del 1877 Cajkovskij ricevette una lettera da Antonina Miljukova, una giovane incontrata anni prima in Conservatorio: ella gli confessava d'essere innamorata di lui da molti anni, sin dai tempi in cui era studentessa di pianoforte. Il compositore, all'epoca assorbito dalla

scrittura dell'*Evgenij Oneghin*, non diede corso a un rapporto epistolare. Tuttavia, mentre era intento alla composizione di una scena dell'opera, quella in cui Tatjana scrive una lettera d'amore a Oneghin, la Miljukova gli fece recapitare una seconda missiva. La concordanza tra fatto reale e fatto musicale impressionò Cajkovskij. In più, il bisogno di legittimarsi socialmente, quello di mettere a tacere malevole voci sulla sua omosessualità, un vago desiderio di paternità, lo spinsero a un gesto carico di nefaste conseguenze: nel luglio del 1877 sposò, pur non essendone innamorato, Antonina Miljukova e si trovò ben presto con l'urgente bisogno di porre fine al matrimonio.

Tentò il suicidio senza riuscirvi, fuggì a San Pietroburgo e vi rimase quindici giorni in uno stato mentale quasi confusionale. Fu il lavoro a salvarlo; furono la *Sinfonia n. 4*, l'*Oneghin*, il *Concerto per violino*, il *Concerto per pianoforte e orchestra n. 2* (tutte partiture composte tra il 1877 e il 1880) che guidarono Cajkovskij verso un periodo di stabilizzazione emotiva. Il *Concerto n. 2*, in particolare, fu scritto tra dicembre 1879 e maggio 1880. Cavallo di battaglia di molti celebri pianisti per la sua difficoltà, oscurato ingiustamente dalla notorietà del *Concerto per pianoforte e orchestra n. 1*, il *Concerto n. 2* è creazione brillante che sfrutta al meglio, grazie alle pregevoli idee musicali che lo permeano, le potenzialità dello strumento solista.

Pensata come partitura in cui si fondono virtuosismo esecutivo e temi popolari slavi, il primo movimento del Concerto, *Allegro brillante e molto vivace*, si apre con un veemente tema orchestrale di sapore russo subito seguito da un successivo tema dalle sfumature popolari più discrete. L'intervento solistico si cimenta nella ripresa dei temi suddetti ma anche nella loro elaborazione tramite fioriture e giochi d'eco. Sopra un terzo tema lirico l'orchestra si culla a lungo, accompagnando il solista in escursioni armoniche che fanno presagire direzioni poi schivate. L'esposizione e lo sviluppo del materiale melodico sono estremamente ravvicinati, quasi amalgamati in un momento unico; anche le riprese tematiche sono gestite dal compositore sfruttando effetti di sorpresa: nel momento in cui pregustiamo il ritorno del tema iniziale, per esempio, ci viene invece riproposto il secondo tema.

I giochi dell'inaspettato servono a Cajkovskij per creare tensione musicale: il compositore si dimostra qui maestro nell'assecondare o

tradire le nostre attese. Solo quando le possibilità della tastiera sono state ampiamente sondate con una prolungata cadenza del solista, torna, chiudendo il movimento, il festoso tema iniziale.

NIKOLAJ GRIGOR'EVIC RUBINSTEJN

Questo primo *Allegro* è, in fondo, una Fantasia per pianoforte e orchestra su temi popolari russi. Sulla presenza e il significato di questo materiale si sofferma il compositore in una lettera del marzo 1878: «per ciò che attiene l'elemento russo nella mia musica, cioè i giri armonici e melodici imparentati con il canto popolare, questo viene dal fatto che sono nato in una provincia periferica, che fin dalla mia infanzia sono stato impregnato dell'ineffabile bellezza e dei tratti caratteristici del canto russo».

L'approfondimento teorico e intellettuale in merito era comunque iniziato presto. Tra il 1868 e il 1869 Cajkovskij aveva adattato per pianoforte a quattro mani cinquanta canti folcloristici prendendoli in parte da una edizione di *Cento canti popolari russi* pubblicata nel 1860 da Kostantin Villebois, in parte dalla collezione del compositore Balakirev. Nel 1872 aveva poi approntato una nuova versione della raccolta *Sessantacinque canti popolari* editi da Vladimir Prokunin e nel 1877 aveva curato l'armonizzazione di due raccolte di canti russi e ucraini destinate all'educazione dei bambini.

Ritorna costantemente nel suo epistolario la riflessione sull'utilizzazione del materiale folcloristico, necessario, secondo Cajkovskij, all'artista desideroso di donare alla propria musica l'intensità profonda del mondo slavo. Gli strumenti compositivi della tradizione europea sono poi, nell'opinione del nostro, un viatico essenziale per far assurgere alla dignità dell'arte tale humus espressivo nazionale.

Riguardo alla combinazione di tratti europei e nazionali, è significativo il secondo movimento, un meditativo *Andante non troppo*: la melodia principale, preludiata da un morbido sipario dell'orchestra, è cullante e romantica, guarda un po' all'Europa ma accenna sfumature popolari. Gli archi intervengono presto in suo sostegno per poi nuovamente lasciare da solo il solista. Tuttavia, poco dopo, egli si trova impegnato nel ruolo di accompagnamento, sezione che introduce un comune momento lirico. Altro luogo, oltre a quello iniziale, in cui le due tendenze culturali sopraccitate si fondono con risultati di notevole suggestione, è la coda, dove l'*Andante* sfuma in chiaroscuri minacciosi e a un tempo sognanti sul vibrato degli archi e gli arpeggi del pianoforte.

Chiude il *Concerto n. 2* un *Allegro con fuoco*: la sua vivace apertura danzante consiste nell'esposizione di una tema popolare, seguito da un

virtuosismo minuto dai tratti scherzosi e brillanti. Anche il successivo tema, ancora tra il volante e il danzante, innesca uno scintillante scambio di parti tra l'orchestra e il pianoforte. Il colore terso dell'orchestrazione, la sfavillante digitazione pianistica, donano a tutto il movimento una trascinante luminosità.

Il Concerto, estroverso e intimistico a un tempo, spinge a riflettere su un'altra dote di Cajkovskij compositore: oltre a saper fondere gli aspetti espressivi europei e il mondo folcloristico, egli riesce a coniugare intimismo e festosità facendoceli apparire come parte di una sola necessità espressiva.

Simone Ciolfi

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia; Roma, Auditorium Parco della Musica, 23 gennaio 2010

CONCERTO PER PIANOFORTE

N. 3 IN MI BEMOLLE MAGGIORE, OP. 75

Nuova versione del I° movimento della Sinfonia abbozzata nel 1892

Musica: Petr Ilic Cajkovskij

- Allegro brillante (Mi bemolle maggiore)

Organico: pianoforte solista, ottavino, 3 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 4 corni, 2 trombe, 3 tromboni, basso tuba, timpani, archi
Composizione: 15 luglio - 15 ottobre 1893
Prima esecuzione: San Pietroburgo, Bolscioj Sal Konservatorii, 19 gennaio 1895
Edizione: Jurgenson, Mosca, 1894
Dedica: Ludwig Diemer

Nonostante l'immenso successo di pubblico che ha sempre sorretto ovunque, in terra russa e fuori, la sua ricca opera teatrale, sinfonica e cameristica, Cajkovskij è stato spesso guardato con diffidenza e con un certo distacco dalla critica, che si è lasciata fuorviare da preconcetti polemici nei confronti di un artista ritenuto a torto di gusto salottiero ma che invece aveva una forte personalità musicale. Si è voluto contrapporre, con forzature a volte arbitrarie, il creatore della «*Patetica*», sensibile alle squisitezze formali e alle eleganze melodiche della tradizione musicale occidentale, allo storico «gruppo dei cinque», considerato la punta avanzata della cultura musicale russa ottocentesca, improntata ai modi melodico-ritmici del canto popolare.

CAJKOVSKIJ

È vero che la strada percorsa dal «gruppo dei cinque» fu diversa da quella imboccata da Cajkovskij, il cui temperamento eclettico e morboso fu suggestionato sin dal periodo degli studi giovanili dagli esempi di Mozart, di Schumann, di Liszt e dell'opera italiana e francese, ma non si può negare una componente slava, se non un russismo autentico, nella musica ciaikovskiana, riconoscibile nella natura stessa della melodia, spesso malinconicamente medidativa, e in quel descrittivismo sentimentale e pittoresco che si ritrova nella migliore arte di Musorgskij e Rimskij-Korsakov. Certamente, in misura maggiore di questi ultimi due autori, in Cajkovskij c'è una accentuazione più spiccata verso l'effusione lirica e i languori elegiaci, frutto di una inquietudine interiore derivante dalla crisi degli ideali romantici, ma bisogna riconoscere che questo singolarissimo e originale musicista ha saputo esprimere una tematica esistenzialista legata saldamente alla cultura del suo paese e principalmente alla poesia tormentata e dai complessi risvolti psicologici di Lermontov e di Puskin.

E frutto di tormenti e di ripensamenti è il *Concerto n. 3 in Mi bemolle maggiore* per pianoforte e orchestra, scritto nel 1893, poco dopo il famoso balletto *Lo schiaccianoci* e prima della celeberrima *Sesta Sinfonia*, nota a tutti come «*Patetica*» e ritenuta tra le espressioni più emblematiche della genialità del compositore. O meglio, il *Concerto* op. 75, che è in un solo movimento della durata di poco più di 15 minuti, è ricavato dal primo tempo di una *Sinfonia in Mi bemolle maggiore* non portata a termine dall'autore, che lasciò allo stato di abbozzo e senza completare l'orchestrazione.

Recentemente, nel 1961, Semyon Bogatirev rielaborò e ricostruì tutto il materiale, compreso l'*Andante* e il *Finale*, della *Sinfonia in Mi bemolle maggiore* e diede ad esso il nome di *Sinfonia n. 7*, raramente eseguita e senza troppa fortuna. A suo tempo anche Sergej Taneev trovò tra le carte di Cajkovskij due brani incompiuti, un *Andante* e un *Allegro*, e ritenendo che fossero il secondo e il terzo tempo del *Concerto* li orchestrò e li pubblicò con il numero d'opus 79, con il titolo di *Andante e Finale*.

Lo stesso Taneev fece eseguire il *Concerto* sia nella versione in un tempo, nell'inverno del 1895 a Pietroburgo sotto la direzione di Napravnik, e sia nella versione in tre tempi, ma senza quel successo che egli sperava. Maggiore attenzione da parte del pubblico e dalla critica il

Concerto l'ottenne nel 1946, quando il celebre coreografo George Balanchine ne ricavò un balletto spigliato ed elegante intitolato *Allegro brillante*.

In effetti il *Concerto* in un tempo solo in Mi bemolle maggiore, dedicato al pianista francese Louis Diémer, maestro di Cortot e di Casadeus, non presenta quelle caratteristiche tipiche di lavori del genere con il pianoforte dialogante e in contrapposizione all'orchestra.

Il pianoforte invece svolge un ruolo di solista dell'orchestra, sin dall'inizio in tempo allegro, su ritmi vivaci e taglienti, in una progressione di larga cantabilità, ad un certo punto si abbandona in una "Cadenza, a suonare con brio e anima" di taglio virtuosistico alla Liszt e ricco di figurazioni di gusto romantico.

L'orchestra riprende poi il sopravvento, sorreggendo e lanciando il pianista in un piacevole gioco ritmico di stampo ballettistico, dalle sonorità asciutte e martellanti, preannuncianti vagamente lo stile di Prokof'ev.

Un lavoro certamente "non finito", ma indicativo di un pianismo inquieto e ricco di interessanti intuizioni timbriche, nel contesto di quella sensibilità rapsodica riscontrata già, e in misura maggiore, nella troppo dimenticata *Fantasia da concerto* in Sol maggiore per pianoforte e orchestra op. 56 composta nel 1884 e ricca di temi di danza, pur tra languori sentimentali ed elegiaci di indubbio effetto psicologico.

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia; Roma, Auditorio di Via della Conciliazione, 13 novembre 1983

FRANCESCA DA RIMINI, OP. 32

Fantasia sinfonica in Mi minore dal V Canto dell'Inferno di Dante

Musica: Petr Ilic Cajkovskij

- Andante lugubre (Mi minore). Allegro vivo

Organico: ottavino, 3 flauti, 2 oboi, corno inglese, 2 clarinetti, 2 fagotti, 4 corni, 2 cornette, 2 trombe, 3 tromboni, basso tuba, timpani, piatti, grancassa, tam-tam, arpa e archi
Composizione: Mosca, 7 ottobre - 17 novembre 1876
Prima esecuzione: Mosca, Società Musicale Russa, 9 marzo 1877
Edizione: Jurgenson, Mosca, 1878
Dedica: Sergej Ivanovic' Taneev

Accanto alle sei Sinfonie, Cajkovskij si applicò numerose volte alla stesura di pagine orchestrali in sé compiute, quasi sempre legate all'idea della musica a programma. Nascono così, nel volgere di quasi trent'anni, l'Ouverture *La bufera* (1864), il Poema sinfonico *Destino* (1868), le due Ouverture-fantasia *Romeo e Giulietta* (1869) e *Amleto* (1888), le Fantasie *La tempesta* (1873) e *Francesca da Rimini* (1876), la Sinfonia *Manfred* (1885) e la Ballata sinfonica *Il Voivoda* (1891). Non sfuggono i molti riferimenti letterari di questi brani, e neanche la loro ispirazione tragica, nel segno di un pessimismo esistenziale nel quale il compositore si rifletteva profondamente. Accanto a Shakespeare e Byron, è certo Dante Alighieri, con la *Divina Commedia*, la fonte letteraria più illustre a cui Cajkovskij ha attinto.

La prima idea di una composizione ispirata al celebre episodio del quinto canto dell'*Inferno*, che ha come protagonista Francesca da Rimini, risale all'inizio del 1876; fu allora che il critico musicale Henry Laroche suggerì all'autore di scrivere un'intera opera teatrale sull'episodio di Paolo e Francesca, indicandogli come librettista il collega critico Konstantin Zvantsjev. In un primo momento Cajkovskij si mostrò molto interessato al progetto; cambiò orientamento però quando Zvantsjev gli sottopose la sua idea di ispirare l'opera al modello del dramma wagneriano, verso il quale il compositore non mostrò mai propensione.

Fu il fratello di Cajkovskij, Modest, letterato e a sua volta librettista, che suggerì di basare sull'episodio dantesco non già un'opera ma un poema sinfonico. Nel corso di un viaggio in treno dal sud della Francia a Bayreuth - dove avrebbe assistito nell'agosto 1876 alla prima del *Ring* di Wagner - Cajkovskij rilesse il quinto canto dell'*Inferno*, e si convinse del progetto. Poche settimane più tardi ebbe inizio la stesura della partitura, che impegnò l'autore per sole sei settimane. Il 26 ottobre Cajkovskij poteva scrivere a Modest: "Ho finito il mio nuovo lavoro, una fantasia su *Francesca da Rimini*. L'ho scritto con *amore* e penso che l'aspetto dell'amore venga fuori abbastanza bene". La prima esecuzione, avvenuta il 9 marzo 1877 a Mosca, per i concerti della Società Musicale Russa sotto la direzione di Nicolai Rubinstein, venne accolta con entusiasmo.

Non stupisce che Cajkovskij fosse fortemente attratto dall'episodio di Francesca da Rimini, uno dei più celebri di tutto il poema dantesco. Esso prende spunto da una vicenda reale, il doppio assassinio compiuto da Gianciotto Malatesta nei confronti della moglie Francesca da Rimini e del suo stesso fratello Paolo Malatesta, per vendicare l'adulterio che aveva legato i due giovani; una vendetta che viene narrata da Dante con dovizia di dettagli appresi probabilmente nel corso dei suoi ultimi anni, trascorsi presso il signore di Ravenna, nipote di Francesca (il poeta aveva invece probabilmente conosciuto in gioventù Paolo Malatesta, quando costui era capitano del popolo a Firenze, nel 1282). Dante colloca i due infelici amanti nel secondo cerchio dell'*Inferno*, fra coloro che furono lascivi, consentendo al desiderio di vincere la ragione. La loro punizione consiste nell'essere preda di un vento tempestoso che li percuote incessantemente nella notte infernale; i due amanti sono i primi personaggi con cui Dante ha un contatto diretto; Francesca racconta al poeta la sua triste vicenda, di come la lettura degli amori di Lancillotto e Ginevra fosse galeotta per il primo bacio.

Il riferimento al canto di Dante è imprescindibile per comprendere il contenuto del poema sinfonico; lo stesso Cajkovskij premise alla partitura una breve spiegazione della situazione narrata dal poeta, nonché tutti i versi del racconto di Francesca. Il poema sinfonico si richiama dunque direttamente al contenuto del canto dantesco articolandosi in tre sezioni, secondo lo schema ABA: una prima sezione che evoca l'inferno e la tormenta infernale; una seconda sezione (*Andante cantabile non*

troppo) dedicata al racconto di Francesca; e una terza sezione che vede il ritorno della tormenta. Nel rivestire di musica questo schema Cajkovskij creò una delle sue partiture più perfette sotto il profilo della costruzione e dell'orchestrazione, anche se forse non del tutto pari in quanto a originalità.

Occorre riflettere che le visioni infernali e demoniache erano state il pane quotidiano di tutta quella corrente che nel corso del romanticismo aveva sostenuto la necessità di basare la composizione musicale su un programma letterario, filosofico, descrittivo e comunque extramusicale; basta riflettere sui finali della *Symphonie fantastique* (1830) di Berlioz o della leggenda drammatica *La damnation de Faust* (1846) o ancora sulle numerose partiture di Liszt, come le Sinfonie *Dante* (1857) e *Faust* (1857), o i vari *Mephisto-Valzer*.

Ma forse più di tutti questi lavori servì come punto di riferimento per Cajkovskij una pagina pianistica del compositore ungherese, il settimo e ultimo brano della *Deuxième Année* dalle *Années de Pèlerinage: Après une lecture de Dante (Fantasia quasi Sonata)* (1856). È infatti in questa pagina che Liszt mette a fuoco, per descrivere gli abissi infernali, una serie di stilemi che verranno puntualmente ripresi, vent'anni dopo, da Cajkovskij: uso del cromatismo, intervallo di quarta aumentata, accordo di settima diminuita, progressioni armoniche.

Troviamo così nella *Francesca da Rimini* le tracce evidenti di questa influenza lisztiana, nella prima e ultima sezione della partitura, aperta da un *Adagio* lugubre, un'introduzione in cui si stagliano i minacciosi richiami degli ottoni, e che con una progressiva accelerazione si trasforma in *Allegro vivo*; colpiscono qui lo stile di strumentazione che alterna archi e fiati in modo incalzante, e il grande tema discendente a piena orchestra. È però nella sezione centrale che Cajkovskij si mostra soprattutto padrone dei suoi personalissimi mezzi espressivi; il racconto di Francesca ha inizio con il clarinetto solo, che da un recitativo passa a una nuda melodia, sostenuta dai pizzicati degli archi; diversamente strumentata, sempre con soluzioni di straordinaria inventiva e finezza, questa melodia ritornerà più volte, fino a trovare una intensa perorazione da parte degli archi; è la melodia dell'amore, e non è difficile vederne l'affinità concettuale con molte altre partiture dell'autore, come l'ouverture-fantasia *Romeo e Giulietta* e il secondo atto del balletto *Il lago dei cigni*.

Una studiatissima dissolvenza conduce alla riepilogazione della sezione iniziale - a cui non sono mancate critiche di una certa pletoricità - e alla coda trascinante, che chiude la partitura allineando per nove volte un accordo dissonante prima di quello conclusivo, con una enfasi adeguata alle alte tensioni della partitura.

Arrigo Quattrocchi

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia; Roma, Auditorium Parco della Musica, 13 gennaio 2007

LA TEMPESTA, OP. 18

Fantasia sinfonica in Fa minore (da Shakespeare)

Musica: Petr Ilic Cajkovskij

- Andante con moto (Fa minore). Allegro moderato

Organico: ottavino, 2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 4 corni, 2 trombe, 3 tromboni, basso tuba, timpani, piatti, grancassa, archi
Composizione: Kamenka, 19 agosto - Mosca, 22 ottobre 1873
Prima esecuzione: Mosca, Società Musicale Russa, 19 dicembre 1873
Edizione: Jurgenson, Mosca, 1877
Dedica: Vladimir Vasil'evich Stasov

Con i suoi elementi misteriosi, fiabeschi, soprannaturali, *La Tempesta* di Shakespeare stimola, da quattro secoli, la fantasia dei compositori. Con essa si sono cimentati, in varie forme operistiche, compositori come John Weldon (nel 1712), John Christopher Smith (nel 1756), Franz Anton Hoffmeister (nel 1792), Johann Friedrich Reichhardt (nel 1798), Friedrich August Kanne (nel 1811), Fromental Halévy (nel 1850), Zdenek Fibich (nel 1895), Felice Lattuada (nel 1922), Lukas Foss (nel 1940), Frank Martin (nel 1956), ma anche in tempi più recenti Lee Hoiby e Michael Nyman (entrambi nel 1991), Thomas Adès (con *The Tempest*, messa in scena al Covent Garden nel 2004) a Luca Lombardi (col suo *Prospero*, allestito allo Staatstheater di Norimberga nel 2006).

Nella seconda metà dell'Ottocento la commedia shakespeariana è servita da ispirazione per altri generi musicali, come il poema sinfonico, raggiungendo il suo massimo esito, in questo campo, con La *Tempesta op. 18* di Pëtr ll'ic Cajkovskij. Fu Vladimir Stasov, influente critico musicale e ideologo del Gruppo dei Cinque, che propose a Cajkovskij la commedia di Shakespeare come soggetto per un poema sinfonico. In una lettera del 30 dicembre 1872 gli presentò una rosa di possibilità che comprendeva anche due romanzi, *Taras Bulba* di Gogol e *Ivanhoe* di Walter Scott, stilando per ciascuno di questi testi dei programmi molto dettagliati. Questa è la traccia che scrisse per *La Tempesta*: "Si parte dal mare, dall'isola disabitata, con la figura possente e minacciosa del mago Prospero, per poi passare a quella graziosa e sensuale di Miranda, una

specie di primitiva Eva, che non ha mai visto un uomo (a parte Prospero), finché viene colpita dalla tempesta e gettata a terra con il bello e giovane Ferdinando; i due si innamorano, e credo che a questo punto della sinfonia ci dovrebbe essere un motivo meraviglioso e poetico, che corrisponda alla graduale agitazione di Miranda, che perde l'innocenza infantile, e diventa una giovane donna innamorata.

VLADIMIR VASIL'EVICH STASOV

Nella seconda metà dell'Ouverture la passione, sua e di Ferdinando, dovrebbe manifestarsi già a vele spiegate, mentre abbracciano i fuochi d'amore [...]. La sezione centrale dell'Ouverture dovrebbe essere raggruppata in tre sezioni principali: il mostro Caliban, lo spirito incantato di Ariel, e il suo coro di elfi. L'Ouverture dovrebbe concludersi con la descrizione di Prospero che rinuncia ai suoi poteri magici, benedice l'unione della giovane coppia, e ritorna sulla terraferma".

La scelta di Cajkovskij cadde proprio su questo soggetto, ma non iniziò subito a lavorarci. Interpellò anzi l'amico Stasov a più riprese, per avere maggiori chiarimenti, a dimostrazione di quanto fosse grande la fiducia che riponeva in lui. In una lettera del 15 gennaio 1873 gli scrisse: "Ci deve essere davvero una tempesta nella *Tempesta*? Cioè, è essenziale descrivere la furia degli elementi in un'Ouverture scritta su un dramma dove questa circostanza serve semplicemente come punto di partenza per tutta l'azione drammatica? [...] E se non è necessaria perché non intitolare l'Ouverture Miranda? Chiedo il tuo consiglio perché il piano sia assolutamente chiaro nella mia mente prima di cominciare a scrivere la musica".

A breve giro, Stasov gli rispose che una tempesta in musica era necessaria, anzi gli suggerì di inserire l'elemento marino all'inizio e alla fine della composizione, e di rappresentarlo come un elemento calmo, che non gradualmente - come accade in tante celebri tempeste orchestrali - ma improvvisamente diventa tempestoso ("iniziare improvvisamente, a piena forza, in un turbinio assoluto") perché questa tempesta è frutto di una magia, non della natura.

Mesi dopo Cajkovskij si mise al lavoro, seguendo meticolosamente le indicazioni di Stasov. Nell'arco di dieci giorni, nell'agosto del 1873, abbozzò l'intera partitura, ispirato anche dal paesaggio di Usovo, vicino a Kiev, dove trascorreva le vacanze presso l'amico e allievo Vladimir Shilovskij, dalle passeggiate tra i boschi e le steppe, dalla quiete notturna della campagna ("[...] senza alcuno sforzo, come se fossi sotto l'influenza di qualche forza soprannaturale, ho abbozzato tutta la partitura della tempesta").

A settembre cominciò il lavoro di orchestrazione e in ottobre portò a termine la partitura di questa "fantasia sinfonica in Fa minore", dedicata

ovviamente a Stasov. La prima fu diretta da Nikolaj Rubinstejn il 19 dicembre 1873 a Mosca, e fu un grande successo. Un anno dopo, nel novembre del 1874, *La Tempesta* fu eseguita anche a San Pietroburgo, con Eduard Nàpravnìk sul podio, e con Stasov e Rimskij-Korsakov in sala, rapiti dalla perfetta caratterizzazione dei personaggi e delle scene, e dalla magnificenza dell'orchestrazione.

VLADIMIR VASIL'EVICH STASOV

Anche se il suo autore non fu sempre così convinto della riuscita di questa pagina (nel 1879 fece una sorta di autocritica, giudicandola troppo lunga, disorganica, fatta di episodi sconnessi), *La Tempesta* è senz'altro uno dei migliori poemi sinfonici di Cajkovskij, e non a caso nel 1885 gli valse il premio "Beljaev" (di 500 rubli) come migliore opera sinfonica russa.

Articolato in sei sezioni nettamente distinte, si apre con un episodio (*Andante con moto*) che descrive la calma del mare, in una dimensione musicale statica, dominata da arpeggi uniformi degli archi (divisi) e dalle linee distese e solenni dei corni, solo lievemente increspata dalle figure movimentate dei legni che rappresentano Ariel.

Il secondo episodio corrisponde allo scatenarsi improvviso della tempesta (*Allegro vivace*): è una pagina tumultuosa nella quale si intrecciano le rapide figure degli archi, come folate di vento, le scale dell'ottavino, come lampi, i disegni densi e laceranti degli ottoni, in una trama fortemente cromatica e armonicamente instabile.

Per contrasto l'episodio seguente (Sull'isola: *Andante con moto - Andantino*), in Sol bemolle maggiore, appare come una oasi di serenità: è la scena d'amore tra Miranda e Ferdinando, quasi un duetto operistico dominato da un tema pieno di *pathos*, introdotto dai violoncelli e poi ripreso da tutti gli archi (*dolcissimo e molto cantabile ed espressivo*), una scena piena di slanci, sospensioni, effetti d'eco.

Il quarto episodio (*Allegro animato*) è uno scherzo tutto giocato sulla contrapposizione tra Ariel e Caliban, cioè tra un tema leggero e movimentato dei legni e una figura pesante e sgraziata di violoncelli e contrabbassi, motivi che si sovrappongono generando un incalzante crescendo.

Segue una ripresa del tema d'amore (*Andante non tanto*), questa volta in La bemolle maggiore, e affidato ai legni, che poi raggiunge il suo *climax* in una perorazione di tutta l'orchestra (un *fortissimo* con cinque "f" e l'indicazione "Largamentissimo"), e una incalzante stretta finale.

La Fantasia si chiude, secondo i suggerimenti di Stasov, con una ripresa del quadro marino, e con una modulazione che riporta al Fa minore d'impianto e fa riecheggiare in lontananza il solenne tema dei corni.

Gianluigi Mattietti

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia; Roma, Auditorium Parco della Musica, 24 marzo 2012

MARCIA SLAVA, OP. 31

Musica: Petr Ilic Cajkovskij

- Moderato in modo di marcia funebre (Si bemolle minore). Più mosso, Allegro (Si bemolle maggiore)

Organico: 2 ottavini, 2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 4 corni, 2 cornette, 2 trombe, 3 tromboni, basso tuba, timpani, piatti, grancassa, tamburo militare, tam-tam, archi
Composizione: Mosca, 7 ottobre 1876
Prima esecuzione: Mosca, Società Musicale Russa, 17 novembre 1876
Edizione: Jurgenson, Mosca, 1880

Scritta per incarico della Società Musicale, a favore dei feriti nella Guerra russo-turca

La popolare *Marcia slava* o marcia serbo-russa in Si bemolle minore fu composta sull'onda emotiva seguita a un massacro compiuto dai Turchi nei Balcani. Per reazione, nel giugno del 1876 Serbia e Montenegro dichiararono guerra all'Impero Ottomano. Cajkovskij, poco incline a occuparsi di politica, fu scosso direttamente da un episodio capitatogli in "casa di una signora di mia conoscenza (...). Suo figlio, un giovane bello e intelligente, informò in mia presenza la madre che era in procinto di partire volontario per la Serbia. Essa svenne. Poi ripresasi, rimase senza parola". Confessava al fratello Lev: "Sono rimasto terribilmente scosso da questa scena".

Così, quando gli fu chiesto un brano per un concerto della Società Musicale Russa a beneficio della Croce Rossa, il compositore era pronto per scrivere la *Marcia slava* (17-25 settembre 1876), battezzata il 5 novembre a Mosca da Nikolaj Rubinstein fra tempeste d'entusiasmo patriottico.

Il primo episodio (*Moderato*) presenta due temi contrastanti: un motivo di marcia funebre la cui melodia proviene da una canzone serba (*Il sole chiaro non brillerà più*) con un deciso profumo orientale cui replica un tema di ampio respiro lirico. L'episodio si sviluppa e si conclude con un'ascesa irresistibile della marcia del primo tema, punteggiata da richiami e fanfare marziali nello sfondo.

La parte centrale esprime "la gioia della vittoria che comincia a manifestarsi con una danza popolare (altro tema serbo), intonata con freschezza da clarinetti e fagotti". Squilli di guerra introducono l'inno russo (*Dio salvi lo Zar*) che si intreccia al motivo precedente in uno sviluppo che culmina in una sorta di battaglia musicale. In epoca sovietica l'inno zarista veniva sostituito con il coro finale dell'opera di Glinka, *Una vita per lo Zar*, opera che allora si doveva chiamare *Ivan Susanin*.

L'episodio finale (*Più mosso, allegro*) presenta un nuovo tema di danza dal profilo "gioiosamente bellicoso" (Lischké) prima che risuoni l'inno imperiale in una coda che dà sfogo a tutto il panslavismo dei tempi.

Aveva ragione il compositore quando avvertì il collega Sergej Taneev (1856 - 1915) di "non giudicare la marcia dal suo arrangiamento per pianoforte solo. Con l'orchestra ha dimostrato di essere molto efficace". Merito di un'orchestrazione brillante, ricca di colore, incisiva.

Giovanni Gavazzeni

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia; Roma, Auditorium Parco della Musica, 3 giugno 2012

1812 "OUVERTURE SOLENNELLE"

IN MI BEMOLLE MAGGIORE, OP. 49

Per l'inaugurazione della Chiesa del Salvatore a Mosca

Musica: Petr Ilic Cajkovskij

- Largo (Mi bemolle maggiore). Allegro giusto (Mi bemolle minore)

Organico: coro misto o maschile (ad libitum); banda (ad libitum); ottavino, 2 flauti, 2 oboi, corno inglese, 2 clarinetti, 2 fagotti, 4 corni, 2 cornette, 2 trombe, 3 tromboni, basso tuba, timpani, piatti, grancassa, tamburo militare, tamburo basco, triangolo, campane, cannone, archi
Composizione: Kamenka, 12 ottobre - 19 novembre 1880
Prima esecuzione: Mosca, 20 agosto 1882
Edizione: Jurgenson, Mosca, 1882

Questa pagina, tra le più popolari e largamente eseguite per la sua altisonante efficacia descrittiva, fu commissionata a Cajkovskij dall'Esposizione Pan-Russa delle Arti e dei Mestieri di Mosca nel 1880 ed eseguita in quella sede il 20 agosto 1882.

L'*Ouverture* vuole essere una fantasiosa e fantasmagorica rievocazione della campagna napoleonica in Russia, realizzata con un'orchestrazione quanto mai brillante e ricca di effetti anche realistici. Si apre con un tema corale di viole, violoncelli e contrabbassi su un inno liturgico ortodosso dalla caratteristica struttura armonica modale.

Il coro canta per 30 battute sulle parole «Dio proteggi il tuo popolo»; probabilmente in origine Cajkovskij aveva pensato di inserire a questo punto il coro che successivamente è stato tolto nelle normali esecuzioni concertistiche. Agli archi si alternano i fiati nella esposizione dell'inno, per lasciare poi spazio ad una pensosa melodia dell'oboe solo (*piangendo e molto espressivo*, annota il compositore in calce alla partitura). La melodia viene ripresa dai fiati in un largo crescendo di tutta l'orchestra e, dopo un breve episodio con tamburo militare e squilli di corni, si giunge alla descrizione della battaglia: un disegno basato su un salto ascendente di ottava e su una veloce scala discendente che passa da uno strumento

all'altro dell'orchestra in una specie di fugato di crescente concitazione, mentre corni, trombe e tromboni espongono il tema della Marsigliese.

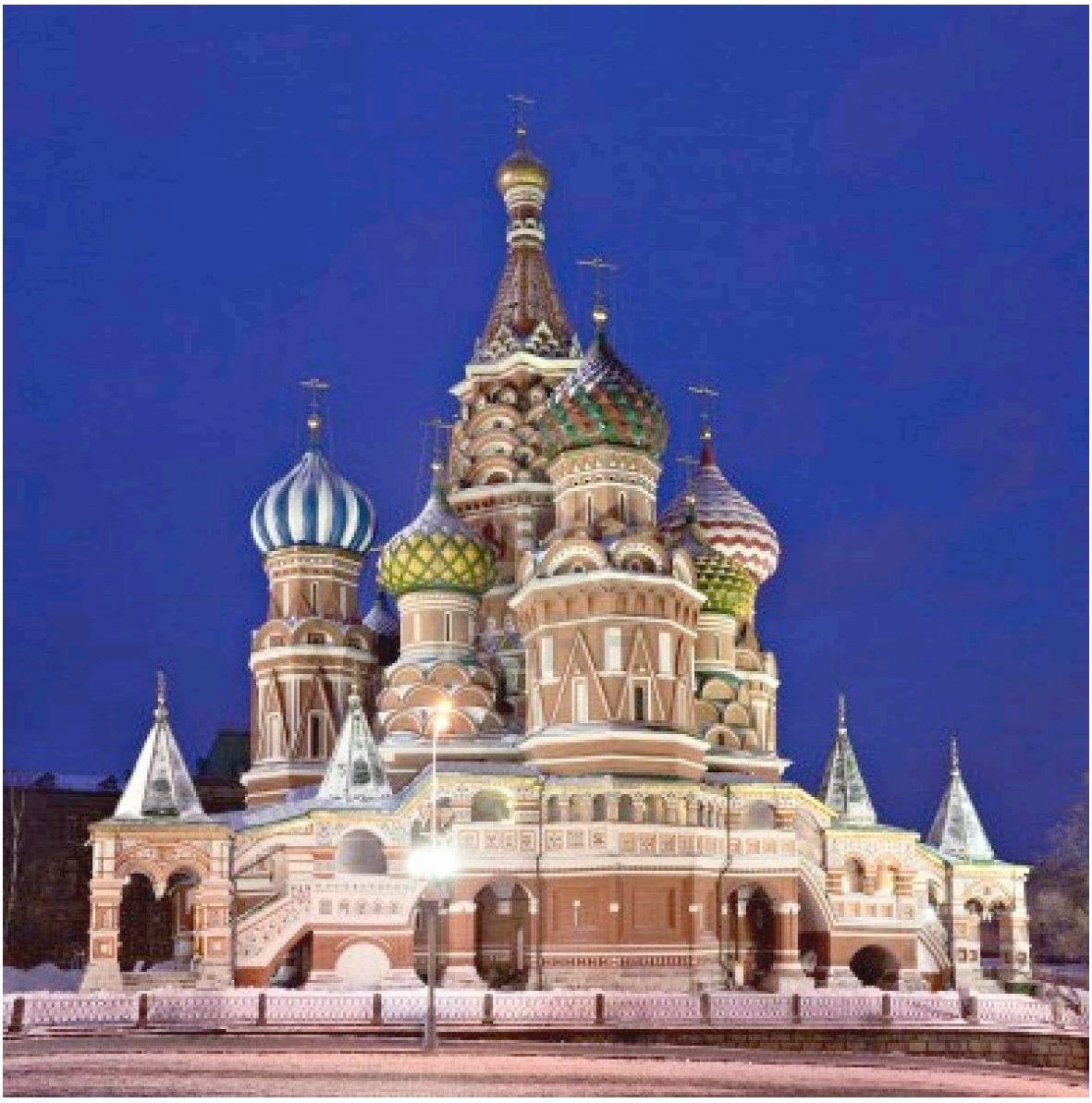
La tensione giunta al culmine si spegne progressivamente in un passaggio di violoncelli e contrabbassi; con gli archi all'unisono, rinforzati dai fiati, si ode un tema popolare russo già usato da Rimskij - Korsakov nella sua *Ouverture su temi russi*.

NAPOLEONE BONAPARTE

Si riaccende la battaglia sul tema russo e della Marsigliese, vero e proprio leitmotiv; a questo punto si innesta la sezione conclusiva del brano con l'orchestra scatenata in fortissimo e rafforzata da colpi di cannone e rintocchi di campane, mentre dalla solenne perorazione conclusiva emergono le note dell'inno ortodosso iniziale e dell'*Inno zarista*, quasi a simboleggiare la vittoria del popolo russo sulle armate napoleoniche, in un esaltante e travolgente en plein air strumentale.

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia; Roma, Piazza del Campidoglio, 21 luglio 1983

LA CATTERALE DI SAN BASILIO



ROMEO E GIULIETTA

Ouverture-fantasia in Si minore (da Shakespeare)

Terza versione

Musica: Petr Ilic Cajkovskij

- Andante non tanto quasi moderato. Allegro giusto (Si minore)

Organico: ottavino, 2 flauti, 2 oboi, corno inglese, 2 clarinetti, 2 fagotti, 4 corni, 2 trombe, 3 tromboni, basso tuba, timpani, piatti, grancassa, arpa, archi
Composizione: Mosca, 10 settembre 1880
Prima esecuzione: Tbilisi, Teatr Opery i Baljety, 1 maggio 1886
Edizione: Bote & Bock, Berlino, 1881
Dedica: Milii Alekseevich Balakirev

Cajkovskij ha scritto tre versioni di questa ouverture-fantasia: 1869 - 1870 - 1880

L'ouverture-fantasia *Romeo e Giulietta*, a ragione considerata come il primo capolavoro di Caikovskij, nacque dalla frequentazione dell'autore con Milij Balakirev, negli anni Sessanta dell'Ottocento, figura carismatica della musica russa. In effetti a Balakirev sono dovute tanto l'idea di una composizione ispirata alla tragedia di Shakespeare quanto le direttive secondo le quali il progetto fu realizzato. E Balakirev fu la sola persona che con le sue critiche riuscì a persuadere Caikovskij a rielaborare più volte una composizione: dopo aver composto l'ouverture-fantasia nel 1869, l'autore vi rimise mano l'anno seguente modificandone l'introduzione, parte dello Sviluppo e la conclusione, e ancora nel 1880 riscrivendone l'epilogo.

La terza e ultima versione è quella, oggi comunemente eseguita, di un pezzo che risente, sotto vari aspetti, di Liszt e di Glinka, oltreché dello stesso Balakirev, e nel quale Caikovskij concilia con efficacia le esigenze della forma sinfonica (lo schema di Sonata) con i presupposti di caratterizzazione e rappresentazione drammatica della musica, accentuando i contrasti tra i diversi soggetti tematici.

L’Ouverture-fantasia si apre con un'introduzione, *Andante non tanto quasi Moderato*. Il gruppo tematico introduttivo, che da Fa diesis minore scende cromaticamente a Fa minore, è aperto da uno scuro corale, dalle inflessioni modali, di clarinetti e fagotti, prosegue anche con l'apporto degli archi e si conclude con l'ingresso dell'arpa sugli accordi tenuti di legni, corni e archi gravi.

MILII ALEKSEEVICH BALAKIREV

La tinta antica e per così dire gotica del tema ha la funzione di evocare l'atmosfera e l'ambientazione del dramma. Nel corale dei fiati, che ricrea la sonorità dell'organo, si può cogliere secondo le indicazioni d Balakirev la raffigurazione di Frate Lorenzo.

Ma poiché questi è il personaggio che unisce in matrimonio i due amanti, li aiuta ideando il piano della pozione che darà la morte apparente a Giulietta e infine rivelerà tutta la tragica vicenda al principe di Verona, il corale può essere considerato anche come tema del destino. Il gruppo tematico introduttivo viene ripetuto, in Fa minore con una nuova strumentazione; il corale ora è suonato dai legni, fagotti esclusi, accompagnati dal pizzicato degli archi. La transizione modulante all'Esposizione (*Poco a poco stringendo accelerando, Allegro, Molto meno mosso, poi ancora stringendo*) è percorsa da tremoli ai timpani e poi anche agli archi, con un ritorno del corale ai legni e delle frasi degli archi.

L'Esposizione ha inizio con l'indicazione di *Allegro giusto*. Il primo gruppo tematico, in Si minore e a piena orchestra, rappresenta l'odio tra Capuleti e Montecchi: ritmo pulsante, drammatica e brutale frammentazione del discorso, contrapposizioni imitative tra gruppi di strumenti. A una breve elaborazione contrappuntistica condotta sulla testa del primo tema segue un grande crescendo con veloci scale degli archi punteggiate dagli accordi dei fiati, nonché dai colpi di timpani e piatti. Ritorna quindi il primo gruppo tematico, in *fortissimo* e a pieno organico, e nella successiva transizione al secondo gruppo tematico la sonorità cala improvvisamente al *piano* e poi al *pianissimo*.

Il secondo gruppo tematico, in Re bemolle maggiore, rappresenta l'amore tragico e appassionato di Giulietta e Romeo. Il gruppo tematico è costituito da un'idea principale e da un'idea complementare. L'idea principale, di folgorante fascino melodico, è cantata dalle viole con sordina (*dolce*) all'unisono con il corno inglese; i corni suonano accordi sincopati, gli archi gravi un pizzicato d'accompagnamento e l'arpa ne conclude l'esposizione. L'idea complementare ha andamento vago e cullante; è condotta dagli archi e si contraddistingue per la scansione ritmica palpitante e per le armonie alterate. Nella susseguente amplificazione ed estensione i motivi delle due idee sono combinati insieme: flauti e oboi intonano (*dolce ma sensibile*) l'idea principale

ampliandone il respiro per mezzo di progressioni ascendenti, mentre il motivo palpitante, caratteristico dell'idea complementare, risuona ai corni. Nell'epilogo dell'Esposizione l'arpa riprende il motivo dell'idea complementare sul dialogo di archi e legni.

La prima arcata dello Sviluppo, che muove da Si minore e poi da Fa diesis minore, ripresenta inizialmente la testa del primo tema per sovrapporre quindi, in elaborazione contrappuntistica, elementi del primo gruppo tematico (agli archi) e il tema del corale introduttivo (ai corni); inoltre gli ottoni si alternano ai legni nel proporre un inciso derivato dall'idea complementare del secondo gruppo.

La seconda arcata, che muove da Sol minore, riproduce inizialmente la combinazione contrappuntistica della prima, per poi proseguire in grande crescendo con l'iterazione di elementi del primo gruppo tematico. Terza arcata: il grande crescendo culmina in una sezione modulante a piena orchestra e in *fortissimo* con piatti e grancassa, in cui la violenta pulsazione ritmica del primo tema si combina con il tema introduttivo; la riconduzione alla Ripresa riutilizza la transizione.

La Ripresa si apre col primo gruppo tematico, in Si minore, a pieno organico e in *fortissimo*; la transizione al secondo gruppo è ridotta al minimo e si risolve in un rapido diminuendo. L'idea complementare del secondo gruppo tematico, in Re maggiore, ora è condotta dai legni su mormorio degli archi. Un grande crescendo reintroduce l'idea principale del secondo gruppo tematico, in Re maggiore e in *forte*: gli archi cantano a piena voce, i legni accompagnano con terzine di accordi, i corni suonano il motivo caratterizzante dell'idea complementare.

Con il passaggio della melodia ai violoncelli (*amoroso*) ha inizio una sezione elaborativa nella quale motivi del tema circolano tra le parti; alla fine, il ritorno del tema stesso viene brutalmente interrotto più volte dal ritmo pulsante del primo tema. Ed è appunto il primo tema che s'impone nuovamente sulla scena; odio e rivalità tra le rispettive famiglie spezzano l'amore di Giulietta e Romeo. Ai motivi del primo tema è contrapposto quello introduttivo in una stretta accompagnata da un grande crescendo, che culmina in un'autentica esplosione data da un colpo in *fortissimo*, con conseguente rullo, dei timpani.

Moderato assai: la coda in Si maggiore rappresenta la sublimazione dell'amore nella morte. Sul ritmo di marcia funebre scandito dai timpani, cui si associa il pedale della tuba e dei contrabbassi pizzicati, galleggiano espressive frasi cantabili che alludono al tema d'amore.

Quindi risuona un corale di legni e corni, dal quale riaffiora il motivo palpitante dell'idea complementare del secondo tema. L'ingresso dell'arpa segna il trapasso all'ultima, struggente reminiscenza del tema d'amore cantata dagli archi nel registro acuto. L'ultima parola tocca tuttavia all'odio implacabile tra Capuleti e Montecchi, con il ritmo pulsante e le strappate, in *fortissimo*, a pieno organico.

Testo tratto dal libretto inserito nel CD allegato al n. 138 della rivista Amadeus

SINFONIA N. 1 IN SOL MINORE,

OP. 13 "SOGNI D'INVERNO"

In due versioni

Musica: Petr Ilic Cajkovskij

1. Träume auf der Winterfahrt (Visioni di un viaggio d'inverno) - Allegro tranquillo (Sol minore)
2. Nebelland (Terra desolata) - Adagio cantabile, ma non tanto (Mi bemolle mggiore)
3. Scherzo. Allegro scherzando, giocoso (Do minore)
4. Finale. Andante lugubre (Sol minore). Allegro maestoso (Sol maggiore)

Organico: ottavino, 2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 4 corni, 2 trombe, 3 tromboni, basso tuba, timpani, piatti, grancassa, archi
Composizione: Prima versione: marzo 1866 - febbraio 1868; Seconda versione: primavera 1874
Prima esecuzione: Prima versione: Mosca, Società Musicale Russa, 15 febbraio 1868; Seconda versione: Mosca, 1 dicembre 1883
Edizione: Jurgenson, Mosca, 1875 e 1888
Dedica: Nikolaj Grigor'evic Rubinstejn

La prima esperienza del massimo sinfonista russo nacque con molta fatica e subì diverse trasformazioni. Appena diplomatosi al Conservatorio di Pietroburgo nel 1866 a soli 25 anni Cajkovskij si trasferì presso il nuovo Conservatorio di Mosca, dove aveva ottenuto la cattedra di Armonia su invito del direttore Nikolaj Rubinstein, fratello di Anton. Nello stesso anno iniziò la composizione di una Sinfonia per la cui realizzazione decise di trasferirsi presso gli amici Mjatlev a Peterhof, dove passò tutta l'estate e per la prima (e ultima) volta nella sua vita compose di notte, cosa che gli provocò una malattia nervosa. "Ho rovinato i miei nervi nella dacia di Mjatlev, affaticandomi sulla Sinfonia, che stentava a venire". Al fratello Modest raccontava di "allucinazioni", di "congelamento delle estremità". Di questa brutta esperienza Cajkovskij si ricordava ancora nel 1875.

Poco prima che la Sinfonia fosse del tutto finita, la mostrò ai suoi maestri di composizione e di teoria musicale del Conservatorio di Pietroburgo, Anton Rubinstein e Nikolaj Zaremba. Da parte loro ricevette soltanto severissime critiche e il rifiuto categorico di eseguirla a Pietroburgo. In una delle lettere Cajkovskij parla con molto risentimento "dei furfanti Zaremba e Anton Rubinstein". E anche dopo che l'autore ebbe sottoposto la partitura ad una profonda rielaborazione, i suoi professori non ritennero degna di esecuzione l'intera Sinfonia, ma soltanto e a malapena l'*Adagio* e lo *Scherzo*, dei quali approvarono invece l'esecuzione. Nel frattempo lo *Scherzo* fu eseguito a Mosca il 10 dicembre 1866 sotto la direzione di Nikolai Rubinstein, senza successo. Nella capitale l'11 febbraio 1867 furono finalmente proposti l'*Adagio* e lo *Scherzo* sotto la direzione di Anton Rubinstein.

Infine l'intera Sinfonia ebbe la sua "prima" a Mosca sotto la bacchetta di Nikolaj Rubinstein, il 3 febbraio 1868, con esito assai felice. Il compositore scrisse al fratello Anatolij in data 12 febbraio 1868: "La mia Sinfonia ha avuto grande successo ed è piaciuto soprattutto l'Adagio".

Anni dopo Pëtr ll'ic, in una lettera scritta al suo amico ed editore Jurgenson per ringraziarlo della stampa a sorpresa fatta in occasione del suo compleanno nel 1875 (nella quale non mancava però di rimarcare i numerosi errori di stampa), così riassumeva il faticoso percorso della *Prima Sinfonia*: "La *Prima Sinfonia* è stata scritta nel 1866. Su consiglio di Nikolaj Grigor'evic" Rubinstein, ho fatto alcuni cambiamenti prima

dell'esecuzione e in questa versione è stata eseguita nel 1868. Ma in seguito ho deciso di sottoporla a una revisione radicale. Ad ogni modo, non l'ho fatto prima del 1874". L'autore è molto affezionato al suo "peccato di giovinezza" e si dispiace che "abbia avuto una così difficile nascita". Finalmente il 19 novembre del 1883 la *Prima Sinfonia* di Cajkovskij verrà eseguita a Mosca sotto la direzione di Max Erdmannsdòrfer nella sua versione definitiva. "Ero presente al concerto della Società Musicale in cui è stata suonata la mia Sinfonia, che non veniva eseguita da sedici anni.

NIKOLAJ GRIGOR'EVIC RUBINSTEJN

Mi hanno chiamato in scena con molto entusiasmo e ciò è stato per me piacevole, e lusinghiero, ma allo stesso tempo estremamente penoso...".

Passiamo ora al sottotitolo della Sinfonia: "Sogni d'inverno". Si tratta di musica a programma? A tal proposito citiamo l'opinione che Cajkovskij esprime in una lettera a Sergej Taneev: "Certo, la mia Sinfonia ha un programma, ma è tale che è impossibile formularlo a parole. Sarebbe ridicolo e avrebbe un effetto comico. Ma la Sinfonia non dovrebbe essere la più lirica di tutte le forme musicali? Non dovrebbe esprimere tutto ciò per cui non ci sono parole, ma che sgorga dall'anima e che vuole essere espresso?" Quest'opinione non si riferisce per la verità alla *Prima Sinfonia*, ma è comunque assai indicativa.

Ancora una testimonianza: dopo aver visitato la casa della sua amica e mecenate Nadezda von Meck, Pëtr Il'ic le scrisse nel settembre 1878 di aver notato un quadro, che, secondo lui, era "quasi come un'illustrazione del primo movimento della mia *Prima Sinfonia*. Il quadro rappresenta una larga strada d'inverno. È bello!" Inoltre è noto che la Sinfonia fu scritta sotto l'impressione del viaggio del compositore sul lago Ladoga e sull'isola di Valaam.

Il primo movimento è intitolato "Visioni di un viaggio d'inverno". L'iniziale *Allegro tranquillo* crea subito quel clima fiabesco che Cajkovskij saprà felicemente ricostruire anche nei suoi balletti. Il tremolo misurato dei violini sullo sfondo suggerisce il morbido movimento della slitta. Il tema principale, una semplice canzone russa, viene esposto dai flauti e dai fagotti all'unisono a distanza di due ottave, creando una sensazione di freddo e di vuoto.

In aggiunta appare un motivo cromatico discendente che in prima esposizione con i legni assomiglia ad un tintinnio, mentre scendendo verso il basso con gli archi diventa più inquieto. Questo tema viene ripreso per intero da altri strumenti e la sua evoluzione raggiunge sonorità piene, quasi trionfali. Anche il secondo tema, affidato al clarinetto, è una tipica canzone russa di ampio respiro. I tre elementi menzionati vengono riproposti da vari gruppi di strumenti, che si alternano come in una conversazione, con richiami a distanza, prima del *climax* finale. Nella coda il tema principale viene riproposto con la stessa strumentazione dell'esposizione.

Il secondo movimento, *Adagio cantabile ma non tanto* è intitolato "Terra desolata, terra di brume". Si apre e si chiude con una sorta di quartetto d'archi. Il tema viene esposto la prima volta dall'oboe col sostegno del flauto e del fagotto. Un leggero cambiamento di tempo coinvolge i violoncelli, e il tema assume così un carattere più malinconico. Dopo il ritorno al *Tempo I* e altre variazioni si arriva ad un improvviso accordo dei soli archi, seguito dall'ingresso di due corni che eseguono il tema *fortissimo, marcando la melodia con molta espressione*.

La sonorità cresce ancora e giunge all'apice quando improvvisamente tutto s'interrompe e ritorna il quartetto d'archi iniziale con il sostegno del contrabbasso. L'inizio e la fine di questo movimento ben si prestano all'immagine delle brume e della cupezza del paesaggio russo dipinto da Isaak Levitan o descritto da Anton Cechov, due contemporanei del compositore a lui assai cari.

Il terzo movimento, lo *Scherzo - Allegro scherzando giocoso*, non ha più alcuna indicazione programmatica. Il viaggio invernale qui s'interrompe. Il materiale della prima e della terza parte dello *Scherzo* proviene dalla *Sonata in Do diesis minore* per pianoforte composta nel 1865 ma annotata come op. 80.

La figurazione ritmica estesa in due battute, con uno spostamento di accento sul tempo debole in realtà è binaria, mentre il tempo dello *Scherzo* è ternario. Il tema principale è costituito da una serie di accordi eseguiti prima dagli archi e poi dai legni, con una strumentazione chiara e trasparente. Dopo una pausa generale inizia un elegante valzer, la danza preferita del compositore e da lui usata più e più volte. Nella coda ci sorprende una bella trovata: l'assolo dei timpani al quale viene affidato in pianissimo lo schema ritmico della mazurka.

L'eventuale "programma" del finale *Andante lugubre - Allegro moderato - Allegro maestoso - Andante lugubre - Allegro vivo* potrebbe essere una grande festa popolare. Questo spiegherebbe l'apparizione della canzone (come nel finale della *Quarta*) "Sbocciavano i fiori", che si sviluppa gradatamente da un nucleo in Sol minore per trasformarsi in blocchi di accordi in Sol maggiore.

L'organico è aumentato notevolmente con l'uso massiccio degli ottoni - trombe, tromboni e tuba - e ancora piatti, grancassa... Il netto contrasto

tra "lugubre" e "maestoso" costituisce l'architettura di questo movimento in cui il compositore dimostra abilità nelle elaborazioni polifoniche unitamente alla capacità di raggiungere sonorità grandiose.

Valerij Voskobojnikov

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia; Roma, Auditorium Parco della Musica, 16 aprile 2011

SINFONIA N. 2 IN DO MINORE, OP. 17 "PICCOLA RUSSIA"

Musica: Petr Ilic Cajkovskij

1. Andante sostenuto (Do minore). Allegro vivo. Andante sostenuto
2. Andante marziale, quasi moderato (Mi bemolle maggiore)
3. Scherzo: Allegro molto vivace (Do minore)
4. Finale: Moderato assai (Do maggiore). Allegro vivo. Presto

Organico: ottavino, 2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 4 corni, 2 trombe, 3 tromboni, basso tuba, timpani, piatti, grancassa, tam-tam, archi
Composizione prima versione: giugno - novembre 1872
Composizione seconda versione: dicembre 1879 - gennaio 1880
Prima esecuzione prima versione: Mosca, Società Musicale Russa, 7 febbraio 1873
Prima esecuzione seconda versione: San Pietroburgo, 12 febbraio 1881
Edizione: Muzgiz, Mosca, 1954 (prima versione), Besel, San Pietroburgo, 1881 (seconda versione)
Dedica: Società Imperiale Russa di Musica

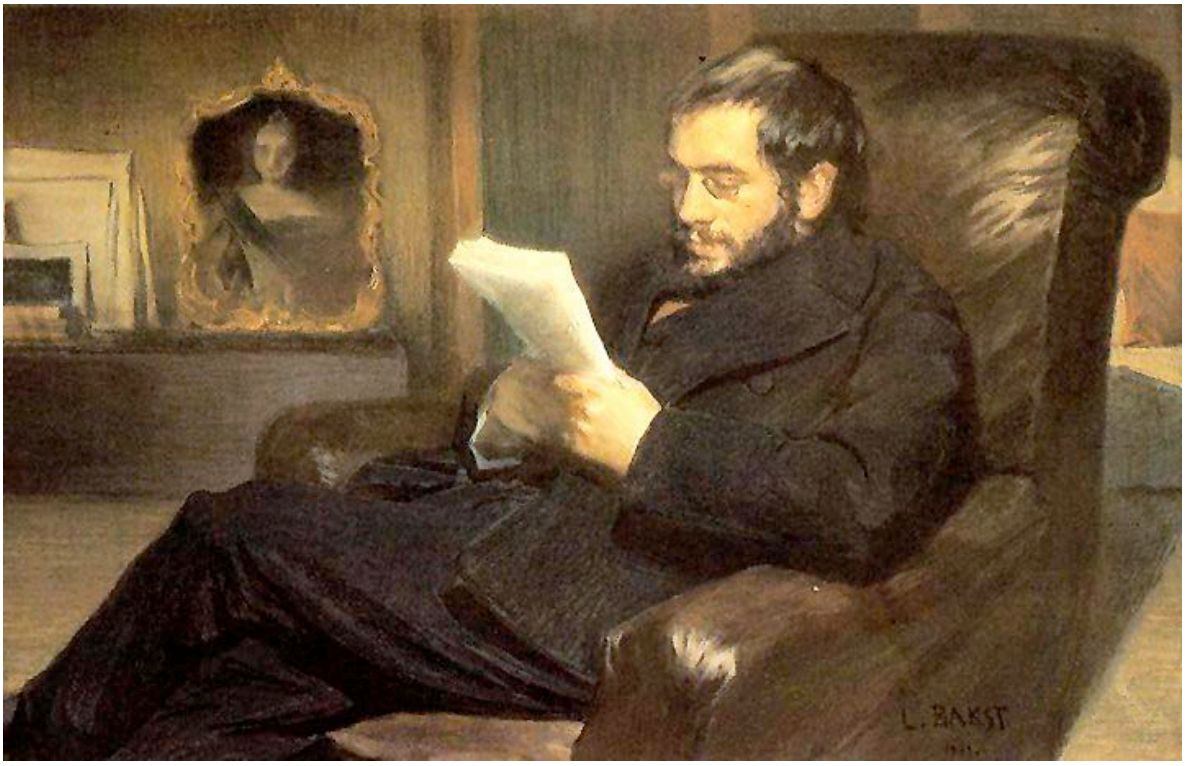
Il titolo "Piccola Russia" è apocrifo

La reazione del pubblico e quella della critica, a livello più musicologico che giornalistico, di fronte alla vasta e molteplice opera teatrale, sinfonica e cameristica di Cajkovskij si sono mosse in linea generale lungo due direttrici parallele se non divergenti. Il pubblico sin dal primo momento ha subìto il fascino della musica di questo

tormentato e infelice compositore di stampo romantico ed è stato conquistato dalla qualità della modellatura melodica, suadente e penetrante, che caratterizza l'intera produzione artistica del musicista. La critica, al contrario, ha mostrato spesso diffidenza nei confronti di questo autore, ritenuto troppo sentimentale e di gusto salottiero, e soprattutto piuttosto eclettico e poco disciplinato dal punto di vista della forma musicale, intesa secondo i criteri classici.

La maggioranza dei critici ha cercato sempre di contrapporre, con forzature a volte arbitrarie, il creatore dell'*Evgenij Onegin*, sensibile alle squisitezze e alle fioriture vocalistiche della tradizione musicale occidentale, allo storico e compatto "Gruppo dei cinque", considerato la punta più genuina e originale della cultura operistica russa ottocentesca, seguace dei modi melodici e ritmici del canto di estrazione popolare e religiosa.

VLADIMIR STASOV



È vero che la strada percorsa dal "Gruppo dei cinque" fu diversa da quella battuta da Cajkovskij, la cui straordinaria fantasia inventiva rimase suggestionata, sin dal periodo degli studi giovanili, dagli esempi di Mozart, Schumann, Liszt e dell'opera italiana e francese, con Berlioz in testa, ma non si può negare una componente psicologica slava, se non un russismo profondo e autentico, nella musica di questo artista, riconoscibile nella natura stessa dell'idea melodica, così intimamente malinconica e meditativa, e in certi colori strumentali di tono descrittivo, riscontrabili anche in Musorgskij e Rimlkij-Korsakov.

In misura maggiore che in questi ultimi due musicisti si avverte in Cajkovskij un'accentuazione più spiccata e preferenziale verso l'effusione lirica e i languorosi ripiegamenti elegiaci, dettati da un temperamento freudianamente complesso; ciò non toglie però che l'arte di questo originalissimo compositore abbia saldi legami con la cultura del suo paese e con la tematica del pessimismo esistenziale di poeti importanti, come Lermontov e Puskin.

Il lirismo dalle inflessioni carezzevoli, il senso del folklore russo e l'estroversa piacevolezza della strumentazione sono presenti nella *Sinfonia n. 2 in Do minore*, che ha per sottotitolo "Piccola Russia" in quanto utilizza diversi canti popolari russi, in particolare nell'ultimo movimento è citato il tema della canzone popolare ucraina *La gru*, carico di un brioso ritmo danzante. Il lavoro fu scritto tra giugno e ottobre 1872 (venne revisionato poi nel 1879) ed eseguito poco dopo per la prima volta a Mosca sotto la direzione di Nikolaj Rubinstein (1835-1881), nome di grande prestigio nella vita musicale russa del tempo.

Mentre nei confronti della *Sinfonia n. 1 in Sol minore* ("Sogni d'inverno") dello stesso Cajkovskij, composta nel 1866, Rubinstein aveva espresso diverse riserve, specialmente sul primo e l'ultimo tempo, ritenuti troppo rapsodici e poco rispettosi della forma sinfonica (ma gli era piaciuto molto l'*Adagio cantabile* del secondo tempo per la stupenda invenzione melodica del tema principale), la situazione cambiò completamente con la *Sinfonia n. 2*, accolta con parole lusinghiere non solo da Rubinstein, ma da Balakirev e dal critico e musicologo Vladimir Stasov, favorevoli all'estetica del "Gruppo dei cinque". Anzi, Stasov

consigliò a Cajkovskij di scrivere dei pezzi sinfonici sui seguenti testi: *La tempesta* di Shakespeare, *Ivanhoe* di Walter Scott e *Taras Bulba* di Gogol; il musicista, si sa, compose un'ouverture-fantasia solo sul primo argomento, affiancandola ad altri lavori del genere come *Romeo e Giulietta* (1869-1880), *Francesca da Rimini* (1876), *Manfred* (1885) e *Amleto* (1888).

La *Sinfonia n. 2*, portata al successo sin dal primo momento da Rubinstein, si apre con una evocativa e cantabile perorazione del corno che cita la canzone popolare *Lungo la Madre Volga* (*Andante sostenuto*) che sfocia poi in una brillante figurazione ritmica, ben marcata nelle lucide sonorità dei fiati (*Allegro vivo*), anch'essa di derivazione folcloristica.

Il secondo tempo (*Andantino marziale, quasi moderato*) è costruito sul contrasto fra un tema di marcia nuziale (*Fila, o mia filatrice*), ricavato da un frammento dell'opera *Undine* (1869) incompiuta e annunciato dai clarinetti e dai fagotti sul ritmo dei timpani, e una frizzante melodia intonata dagli archi.

L'*Allegro molto vivace* ha la struttura dello Scherzo con le sue punteggiature strumentali molto vivaci e colorite; non manca il *Trio* dagli spumeggianti effetti ritmici.

Accordi possenti e grandiosi introducono con particolare fastosità il *Finale*, elaborato sul motivo ritmicamente scattante della canzone ucraina già citata e su un tema melodicamente più disteso e di sapore inconfondibilmente cajkovskiano: l'orchestra acquista ampiezza e robustezza di respiro in uno slancio di travolgenti sonorità, somiglianti a quelle conclusive della *Quinta Sinfonia* apparsa sedici anni dopo e rivelatrici della calda e pulsante musicalità del compositore.

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia; Roma, Auditorium Parco della Musica, 4 febbraio 2012

SINFONIA N. 3

La **sinfonia n. 3** in Re maggiore, op. 29 di Pëtr Il'ič Čajkovskij fu terminata nell'agosto del 1875 e fu eseguita la prima volta a Mosca il 19 novembre dello stesso anno.

È la sinfonia meno conosciuta e meno eseguita di Čajkovskij. I momenti di maggior rilievo sono rappresentati dal secondo movimento, un valzer, e dal terzo movimento, l'Andante elegiaco. Il sottotitolo dato alla sinfonia nasce dall'ultimo movimento ove è accennato il tema di "danza alla polacca".

Sviluppo dei Movimenti

La sinfonia, della durata di 44 minuti, si compone di cinque movimenti:

- I Movimento: moderato assai - tempo di marcia funebre - allegro brillante: inizio quasi in sordina vivacizzato subito dopo dall'entrata degli ottoni a cui si accompagnano gli archi quasi a far da marcia funebre al movimento che viene ripresa dall'orchestra. Affidato il tema ai fiati ed ai legni concludendo con un crescendo orchestrale, l'allegro brillante Finale, in un ritorno degli ottoni.
- II Movimento: valzer alla tedesca - allegro moderato semplice: pezzo leggero, evasivo, conforme a quell'arte che più in là il maestro farà sua, arricchendola, nei balletti delle sue fiabe messe in opera. Tecnica mirabile e movimento scorrevole che fa di questo pezzo il migliore in assoluto della Sinfonia insieme al successivo terzo movimento.
- III Movimento:Andante elegiaco: brano dall'apertura elegiaca, un quadro prettamente bucolico a rappresentare luoghi conosciuti nei suoi viaggi dall'artista; scenari di quella Rutenia polacca da cui prende quale sottotitolo la Sinfonia. Brano molto amabile, cantabile in cui l'orchestra e gli archi ne dominano la scena. Chiusura un poco cupa del movimento. Insieme al secondo movimento è indiscutibilmente il più riuscito.
- IV Movimento: scherzo – allegro vivo: entrata dei fiati a dare l'impronta del movimento. Questo scherzo, allegro vivo, con qualche leggero pizzicato, non certo paragonabile a quello ostinato

del terzo movimento della *Quarta Sinfonia*. Molto vivo nel Finale. Nel suo insieme può ben figurare, senza eccellere, ed essere ascoltato con piacere.

- V Movimento: Finale – allegro con fuoco - tempo di polacca: inizio quasi maestoso di tutta l'orchestra, il movimento procede privo di iniziativa, non molto scorrevole e scarno di idee come del resto è tutta la Sinfonia. Brano che assume nel Finale il tempo di "danza alla polacca" con l'Allegro con fuoco cui si fanno sentire i timpani, gli ottoni e l'orchestra.

Sinfonia che comunque prelude alla stesura della *Quarta Sinfonia*, ove viene introdotto il tema del fato e del destino, che accompagnerà il maestro fino alla fine dei suoi giorni.

Nel 1961 il coreografo George Balanchine ha utilizzato la *Sinfonia n.3* per la sezione "Diamanti" del suo balletto Jewels (Gioielli), come omaggio all'Impero Russo e a Marius Petipa. Nella sua versione non compare il Primo Movimento.

SINFONIA N. 4 IN FA MINORE, OP. 36

Musica: Petr Ilic Cajkovskij

1. Andante sostenuto - Moderato con anima
2. Andantino in modo di canzona
3. Scherzo. Pizzicato ostinato - Allegro
4. Finale. Allegro con fuoco

Organico: Ottavino, 2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 4 corni, 2 trombe, 3 tromboni, basso tuba, timpani, triangolo, piatti, grancassa, archi
Composizione: 1876 - 1877
Prima esecuzione: Mosca, 10 febbraio 1878

Tra il dicembre 1876 e gennaio 1878 Petr Ilic Cajkovskij compone la sua Quarta *Sinfonia in Fa minore, op. 36.* Questo periodo denso di avvenimenti che hanno esiti contrastanti sul suo labile sistema nervoso lo inducono alla stesura di una composizione in cui dare libero sfogo ai suoi sentimenti.

Verso la fine del 1876 ottiene tramite il direttore Nikolaj Rubinstein, la commissione per la composizione di alcune pagine per violino e pianoforte destinate a Nadejda von Meck.

Questa è la vedova di un ingegnere arricchitosi con le costruzioni ferroviarie, che le aveva lasciato un'immensa fortuna. Saggia amministratrice delle proprie sostanze e grande appassionata di musica diviene una mecenate della vita musicale russa sostenendo tra gli altri il direttore Rubinstein ed avendo ospite per un paio d'anni il giovane Debussy in qualità di lettore di musiche al pianoforte.

Il rapporto tra la Meck e Cajkovskij ha inizio con una lettera da parte della ricca vedova datata 30 Dicembre 1876 e dura immutato fino al 1890 quando si interrompe bruscamente senza che i due, per tacito accordo, si siano mai conosciuti di persona.

L'evento traumatico per Petr Ilic Cajkovskij è invece il suo matrimonio con la sua allieva Antonina Ivanovna Milukova celebrato il 18 luglio

1877. Il compositore è ossessionato dai risvolti sociali della sua omosessualità (ricordiamo che era omosessuale anche il fratello Modest) e cerca una sistemazione che possa in qualche modo coprire questa sua tendenza.

IL FRATELLO MODEST CAJKOVSKIJ

La soluzione gli sembra venire dalla dichiarazione d'affetto contenuta in una lettera della sua allieva. Il matrimonio si rivela per Cajkovskij, una tragedia fin dal primo giorno. Dopo tre settimane fugge da Mosca e dopo aver riparato nella tenuta della sorella Sasa, ottiene un insperato aiuto economico dalla baronessa von Meck che gli permette di intraprendere un lungo viaggio in Europa.

L'aiuto per il viaggio si trasforma poi in un appannaggio annuo di 6.000 rubli che unitamente al sostegno costante della von Meck consentono a Cajkovskij di dedicarsi a tempo pieno alla composizione mentre nella sua fuga di città in città, conclude l'opera *Evgenij Onegin* e la *Sinfonia n. 4 in Fa minore* che aveva iniziato prima dello sciagurato matrimonio.

Tutta la corrispondenza di quel periodo tra Cajkovskij e la von Meck è densa di riferimenti alla Sinfonia che viene spesso citata come "la nostra Sinfonia".

La *Quarta Sinfonia in Fa minore* viene presentata a Mosca il 10 febbraio 1878 sotto la direzione di Nikolaj Rubinstein con un tiepido riscontro da parte del pubblico. La baronessa von Meck che ha assistito all'esecuzione, chiede a Cajkovskij una spiegazione sui contenuti della composizione e questi in una lettera del 17 febbraio gli fornisce un'interpretazione programmatica che costituisce un documento utile anche se non decisivo, per la comprensione della Sinfonia.

Egli premette:

«Mi chiedete se la musica ha un programma definito. In generale, se mi rivolgono questa domanda riguardo a una composizione sinfonica, rispondo di no. E in verità non è una domanda cui sia facile rispondere. Come è mai possibile esprimere quelle sensazioni che proviamo allorché scriviamo un'opera strumentale che non ha in sé alcun soggetto definito? E' un processo puramente lirico, una confessione musicale dell'anima, ove pullulano tante cose e che secondo la propria essenza si riversa in suoni, appunto come il poeta lirico si effonde in versi».

Poi, però, aggiunge: *«La nostra Sinfonia ha un programma abbastanza definito perché si possa esprimere a parole; a voi sola desidero - e posso - dire il significato dell'opera nell'insieme e nelle singole parti. Voi capirete che tenterò di farlo soltanto per sommi capi. L'introduzione è il*

germe dell'intera Sinfonia, l'idea principale dalla quale dipende tutto il resto. Il tema di apertura è il Fatum, la forza inesorabile che impedisce alle nostre speranze di felicità di avverarsi; che sta in agguato, gelosamente, per impedire che il nostro benessere e la nostra pace possano diventare piene e senza nubi: una forza che, come la spada di Damocle, pende perpetuamente sul nostro capo e di continuo ci avvelena l'anima. Questa forza è ineluttabile e invincibile. Con il Moderato con anima la disperazione e la tristezza diventano più forti, più cocenti. Non sarebbe più saggio distogliersi dalla realtà e immergersi nel sogno? Oh, gioia! Alfine appare un dolce e tenero sogno. Una fulgida, soave immagine umana aleggia dinanzi a me, mi chiama. Come bello e remoto, ora, appare il primo ineluttabile tema dell'Allegro! A poco a poco il sogno avvolge l'anima. Obliata è la tristezza, la disperazione. Ecco la felicità! Ma no, era .solo un sogno e il Fato ci ridesta. Così la vita è un costante alternarsi di aspra realtà, di sogni evanescenti, di fuggevoli visioni di felicità. Non vi è alcun porto. Si naviga su quel mare finché esso vi sommerge e vi fa affondare nella sua profondità. Questo, approssimativamente, è il programma del primo tempo. Il secondo tempo esprime un'altra fase di sofferenza. E' la malinconia che ci invade a sera, allorché siamo soli, stanchi del lavoro, e cerchiamo di leggere, ma il libro ci sfugge di mano. I ricordi si affollano in noi. Come sono dolci quelle memorie di giovinezza, ma come è triste che tante cose siano state e siano trascorse per sempre! Si rimpiange il passato, eppure non si vorrebbe ricominciare daccapo la vita, ci si sente troppo stanchi. E' più piacevole riposare e rivolgere lo sguardo all'indietro, ricordando tante cose. C'erano momenti felici, quando il giovane sangue scorreva caldo e la vita esaudiva ogni nostro desiderio. C'erano anche momenti difficili, perdite irreparabili, ma sono ormai lontani. E' triste e pur dolce tuffarsi così nel passato. Il terzo tempo non esprime sensazioni definite, è piuttosto una successione di capricciosi arabeschi, quelle immagini inafferrabili che passano nella fantasia quando si è bevuto del vino e si avvertono i primi segni dell'ebbrezza. L'anima non è ne gaia ne triste. Non si pensa a nulla: l'immaginazione ha libero corso e comincia, non si sa perché, a tracciare strani disegni. D'improvviso si presenta allo spirito la visione di contadini un po' brilli, una breve canzone di strada risuona. Lontano, passa un corteo militare. Le immagini sono assolutamente sconnesse, come quelle che fluttuano nella mente allorché ci si addormenta. Non hanno nulla a che fare con la realtà, sono strane,

selvagge, confuse. Il quarto tempo: se veramente non trovi motivo di gioia in te stesso, guardi gli altri. Va' in mezzo al popolo, vedi come esso sa abbandonarsi alla gioia. Una festa rustica è descritta. Non appena però hai dimenticato te stesso in questa visione della gioia altrui, ecco che il Fato inesorabile riappare a ricordarti di te stesso. Ma gli altri sono indifferenti verso di te; non volgono neppure il capo, non ti guardano neppure, non si accorgono che tu sei solo e triste. Ah, come si divertono! E come sono fortunati di essere governati da sentimenti così semplici e immediati! Dà la colpa a te stesso e non dire che tutto il mondo è triste; esistono gioie semplici e pur forti. Allegrati nella felicità altrui e la vita sarà sopportabile. Questo, cara amica, è tutto ciò che posso dirvi della Sinfonia. Certo, quello che ho detto non è ne chiaro ne compiuto. Ciò deriva dalla intrinseca natura della musica strumentale, che non si presta all'analisi particolareggiata. Dove le parole cessano, là comincia la musica; come diceva Heine».

Un post scriptum chiude la lettera: *«Proprio ora, mettendo in busta la lettera, l'ho riletta e ho inorridito dinanzi al programma confuso e inesatto che vi mando. E' la prima volta nella mia vita che ho tentato di trasportare idee e immagini musicali in parole, e non ci sono certo riuscito. Tutto l'inverno passato ho sofferto di una terribile ipocondria: la Sinfonia è un'eco veritiera di quello che provavo. Ma non è più di un'eco. Come riuscire a tradurre ciò in parole chiare e definite? Già ho dimenticato molte cose di quel periodo, ho solamente un ricordo dell'orrore e dell'intensità di ciò che provavo».*

La Quarta Sinfonia in Fa minore, op. 36 si apre, *Andante sostenuto*, con un'Introduzione affidata ad una fanfara di fiati in cui si presenta immediatamente, il tema del Fato esposto tragicamente (quasi uno squillo di trombe del giudizio). Il tema esposto inizialmente da corni e fagotti si estende a tutti i fiati fino a spegnersi sull'indugiare di clarinetti e fagotti. Compare il primo tema, *Moderato con anima* (il ritmo passa da 3/4 a 9/8 in movimento di Valse).

Ha un carattere incerto e inquieto che riflette lo scoramento derivante dalla tirannia del Fato con un'articolazione ritmica piena di sincopi e contrattempi e una linea melodica discendente, intrisa di sapido cromatismo. Un inciso dei legni dilata l'ultima frase del tema con un'efficace progressione in crescendo. La frase del tema passa poi agli

archi sostenuti dagli ottoni rinforzati dai timpani, quindi si chiude questa parte con una discesa melodica che sposta il tema nel registro più grave.

Ora la frase è trattata come in uno Sviluppo anticipato finché con una progressione, ritorna in fortissimo ai violini che la ripetono tre volte. Il discorso si arricchisce col contrappunto dei fiati che poi riprendono il tema, drammaticamente dilatato in progressione, per poi passarlo nuovamente ai violini facendolo girare disperatamente a vuoto su se stesso.

VLADIMIR STASOV

L’atmosfera si fa più serena e la prima cellula del tema scorre tra clarinetti e fagotti finché dopo questo passaggio ponte, appare il secondo gruppo tematico. Il clarinetto in *piano*, espone una melodia piena di fascino, *Moderato assai quasi Andante*, intensamente malinconica (simbolo del sogno in cui sfuggire dalla realtà), contrappuntata dagli archi e con l’eco di flauti e fagotti.

Nei violoncelli entra un controcanto di grande bellezza, che si espande senza interrompere il tema. I gruppi strumentali si scambiano con leggerezza questi due temi finché ai violini completati dai legni, si presenta una nuova idea di un terzo tema che in una continua progressione circola tra i vari gruppi di strumenti (i sogni sembrano avverarsi). Il successivo *Moderato con anima*, è la Codetta. Una breve elaborazione del terzo tema che, con un crescendo di grande effetto, termina su un poderoso ostinato carico di tensione, e sfocia nella terribile ripresa del tema del Fato che dà inizio allo Sviluppo. Ora il terzo tema, stenta ad espandersi creando un’aspettativa che si appaga solo con la sua elaborazione.

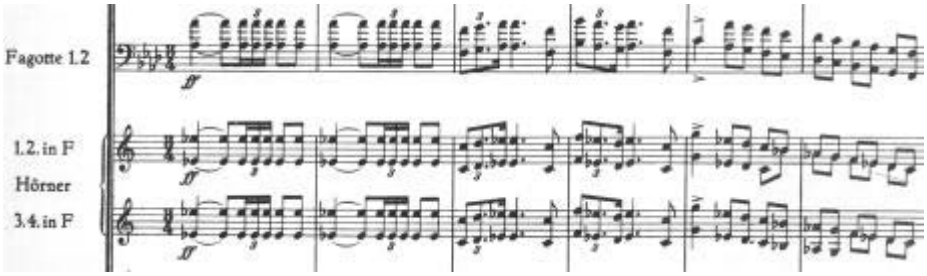
Nei violini entra un tema che, pur partendo come controcanto, assume ben presto le redini del discorso. Questa frase cantabile è simile ma non uguale al secondo tema ed è trattata con una progressione travolgente e appassionata che accentua ad arte la tensione. Quando la progressione in un continuo crescendo, raggiunge il suo acme torna con grandissimo effetto, l’ineluttabile tema del Fato. Questo è il punto di massima densità contrappuntistica dello Sviluppo, dove il conflitto tematico si fa più intenso. Il tema del Fato è ribadito con ostinazione, in modo drammatico, sull’addensarsi tempestoso dell’orchestra gonfia di linee ascendenti e discendenti, fino al ritorno in fortissimo del primo tema dilatato ritmicamente su un tesissimo controcanto dei tromboni: è la Ripresa. Rispetto alla sua Esposizione iniziale, qui il primo tema è molto più compresso e senza Sviluppo alcuno.

La Ripresa del secondo tema, del successivo terzo tema e della Codetta rispecchiano invece fedelmente la loro esposizione. L’ostinato degli archi gravi prepara con l’inevitabile ritorno del tema del Fato, l’inizio della Coda. Al calare della tensione appare nei legni una nuova serena frase cantabile che funge da controcanto al ritmo ostinato degli archi che si scambiano cellule del terzo tema. Nel successivo *Molto più mosso*, che

viene ripetuto due volte, il terzo tema è combinato col tema del Fato in un crescendo parossistico. Il crescendo prosegue portando ad un'ultima citazione del primo tema (in fortissimo nei violini) ed alla chiusura del primo movimento in tempo *Più mosso. Allegro vivo*.

Il secondo movimento (*Andantino in modo di canzona*) si apre con un tema dal carattere vagamente melanconico che ci introduce in un'atmosfera espressiva tipicamente slava: nel «sentimento di malinconia che ci prende alla sera». La melodia esposta dall'oboe sul pizzicato degli archi, passa ai violoncelli sul controcanto dei legni, e poi agli archi con una breve frase che viene ripetuta in progressione, arricchendosi sempre più. Dopo la ripetizione del primo tema ora esposto dal fagotto, nasce un nuovo tema dal carattere un po' più vivace, *Più mosso*, affidato ai legni.

Dilatato in modo grandioso dai violini esso si spegne discendendo a poco a poco. Un breve passaggio cromatico dei violoncelli ci riporta al tono iniziale. I violini riespongono il primo tema e poi lo passano ai legni e agli archi che amplificano la sua frase conclusiva. Il fagotto che espone nuovamente il primo tema ci avvia verso la conclusione del movimento in un clima di dolce mestizia.



Il tema del Fato nelle prime sei battute della Sinfonia

Lo *Scherzo*: *Allegro. Pizzicato ostinato*, costituisce il terzo movimento della Sinfonia. Ha la forma classica dello Scherzo con Trio con l'aggiunta di una sostanziosa Coda, ed è tutto basato sull'originale scelta timbrica di affidare le vivaci idee melodiche (o meglio ritmiche) al pizzicato degli archi. Cajkovskij ha scritto nella già citata lettera alla Meck: «una successione di capricciosi arabeschi, quelle immagini inafferrabili che passano nella fantasia». Il movimento inizia con un guizzante disegno, pieno di sincopi e contrattempi eseguito in pizzicato dagli archi. Sono due frasi veloci che si ripetono a due a due passando

con rapidità dagli archi acuti ai gravi in un costante impulso ritmico. La linea melodica passa poi agli archi gravi per tornare con un crescendo, alle parti acute con la ripresa della seconda frase. Torna quindi la frase di apertura che ci porta direttamente al Trio.

In tempo *Meno mosso*, (da notare l'assenza degli archi per tutta la durata del Trio) l'oboe attacca con una lunga nota fissa prima di iniziare il tema, che è una sorta di melodia di sapore clownesco, prima dilatata in progressione tra gli altri legni e poi riproposta da flauti e ottavino. In *Tempo I*, timpani e ottoni, su aguzze note staccate, propongono un nuovo tema sul quale si intromette, scanzonato, il clarinetto riaffermando la melodia del primo tema del Trio seguito dagli altri legni finché riappaiono gli archi. Essi ripropongono sempre in pizzicato, tutta la prima parte dello scherzo. Tornano i legni per imitare in progressione gli incisi degli archi, poi per inserire frammenti del Trio ripetuti ostinatamente fino a ricostruirne il tema iniziale. Gli ottoni ripropongo il loro tema del Trio portandoci alla conclusione dello Scherzo.

Siamo al Finale: *Allegro con fuoco*. Cajkovskij ci trasporta in un'atmosfera di gioiosa festa popolare: «se non trovi motivo di gioia in te stesso, guarda agli altri. Vai tra la gente…». La forma di questo movimento è un rondò al cui interno un tema è variato e sviluppato. Un paio di note lunghe, seguite da un turbinio di rapide scalette discendenti suonate a piena orchestra, aprono in modo scintillante il Finale: è la parte A del rondò. Su un lungo pedale dei corni, i legni intonano su note ribattute e interrotti dalle scalette degli archi, il tema B (quello che verrà variato e sviluppato). Il compositore usa qui un noto canto popolare russo: "Una betulla stava in un campo".

La cellula conclusiva del tema è ripetuta in progressione e dilatata, fino alla ricomparsa del tema A (variato però nella sua parte conclusiva). Entra una nuova festosa idea melodica (il tema C del rondò) che, dopo la ripetizione, sull'onda dell'espansione dell'ultima cellula della frase viene proseguita da una serie di scale discendenti affidate ai tromboni che sfociano in una frase in fortissimo dei violini. Sembra portare chissà dove le nostre aspettative, mentre invece ha un carattere conclusivo. Torna il tema B con l'inizio del suo primo Sviluppo che è trattato come una sorta di tema con variazioni. Viene esposto dai legni prima su un semplice pizzicato degli archi, poi su rapide scalette degli stessi. Passa

poi ai corni sul turbinio degli archi che aumenta quando passa a tromboni e tuba. Un frammento di questo tema affidato ai legni ha ora un accattivante sviluppo contrappuntistico. Seguono una serie di vorticose scale discendenti, trattate in progressione tra archi e legni, che preparano la Ripresa del tema A. Ritorna il tema C e la sua frase di completamento. Ricompare, sereno, il tema B e dopo la sua quarta ripetizione inizia un suo secondo Sviluppo.

La cellula iniziale è trattata in imitazione e in progressione, poi subisce una prima diminuzione ritmica e, continuando la progressione, con imitazioni tra parti gravi e acute, viene ulteriormente diminuita. Tromboni e tuba da una parte, trombe e corni dall'altra, in due gruppi di eguale forza sonora si contrappongono con un gesto sonoro di grande effetto drammatico. Si giunge a una tensione parossistica che esplode col ritorno, terribile e tragico, del tema del Fato. Sul suo lento spegnersi, modulando, si prepara l'inizio della Coda.

Crescendo a poco a poco ritorna il tema C, quello della canzone. Sembra con questo che l'autore voglia dire: «Vai tra la gente … esiste una gioia semplice ma profonda … La vita merita ancora di essere vissuta» e riportarci nella festosa atmosfera con cui si era aperto il movimento. La melodia si forma a poco a poco, correndo tra le varie sezioni dell'orchestra fino a sfociare in una serie di scale discendenti che, trattate, al solito, con una vivace progressione, portano al gioioso ritorno del tema A. Torna il tema C completo della sua seconda parte Si giunge così alla ripetizione in progressione dell'inciso iniziale del tema B ed alla parte finale della Sinfonia che si chiude con una veloce e travolgente conclusione, un po' chiassosa ma senz'altro efficace.

Terenzio Sacchi Lodispoto

Testo tratto dal programma di sala del Concerto del Festival Verdi 2004; 7 maggio 2004

SINFONIA N. 5 IN MI MINORE, OP. 64

Musica: Petr Ilic Cajkovskij

1. Andante (Mi minore). Allegro con anima
2. Andante cantabile con alcuna licenza (Re maggiore)
3. Valse. Allegro moderato (La maggiore)
4. Finale. Andante maestoso (Mi maggiore). Allegro vivace (Mi minore)

Organico: ottavino, 3 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 4 corni, 2 trombe, 3 tromboni, basso tuba, timpani, archi
Composizione: maggio - Frolovskoje, 26 agosto 1888
Prima esecuzione: San Pietroburgo, Bolscioj Sal Konservatorii, 17 novembre 1888
Edizione: Jurgenson, Mosca, 1888
Dedica: Théodore Avé-Lallement

Il 10 giugno 1888, dalla casa di campagna premurosamente affittata per lui dal fratello Anatol, Pètr Il'ic Cajkovskij scriveva alla sua generosa mecenate Nadezda von Meck: "Voglio mettermi a lavorare alacremente; sento in me un impulso fortissimo di dimostrare non solo agli altri ma a me stesso che la mia capacità di comporre non è esaurita [...]. Non so se le ho già scritto che lavoro a una Sinfonia. Dapprincipio procedevo a stento, ma ora sembra che l'illuminazione sia scesa sul mio spirito". Si riferisce alla *Sinfonia n. 5 in Mi minore op. 64*, composta rapidamente tra il maggio e l'agosto del 1888, dopo un periodo di depressione e di stasi creativa. Diretta dall'autore stesso il 5 novembre a San Pietroburgo, ottenne un certo successo di pubblico ma fu duramente criticata dalla stampa, con la conseguenza che Cajkovskij cadde ancora una volta in preda all'umor nero e allo sconforto.

La lettera del 2 dicembre alla von Meck ha quindi un tono completamente diverso dalla precedente: "Dopo aver diretto la mia nuova Sinfonia, due volte a Pietroburgo e una volta a Praga, mi sono persuaso che è mal riuscita. C'è in questa musica qualcosa di sgradevole, una certa diversità di colori, una certa insincerità, un certo artificio. Pur senza rendersene conto, il pubblico lo ha percepito. Ho chiaramente

avvertito che i consensi e gli applausi andavano in realtà alle mie composizioni precedenti e che questa Sinfonia non riusciva a piacere: una constatazione che mi procura un cocente dolore e una profonda insoddisfazione di me stesso [...]. Ieri ho sfogliato la *Quarta*, la nostra Sinfonia, che differenza! Com'essa si colloca su un piano più elevato! È una cosa molto, molto triste!".

THÉODORE AVÉ-LALLEMENT

Oggi noi sappiamo che la *Quinta Sinfonia* è di gran lunga superiore alla *Quarta* e che, su un piano strettamente musicale è migliore anche della *Sesta*, la popolarissima "*Patetica*". D'altronde Cajkovskij stesso si sarebbe ricreduto, grazie ai successi ottenuti dalla *Quinta* nei concerti da lui diretti durante la tournée europea del 1889-1890, allorché anche Brahms la elogiò, esprimendo qualche riserva solo sul Finale.

Perpetuando il principio della *Quarta Sinfonia*, scritta ben undici anni prima, la *Quinta* è posta anch'essa sotto il segno del fatum. Cajkovskij non espresse in un programma dettagliato le idee che l'avevano guidato nella composizione, tuttavia appuntò alcuni pensieri in proposito: "Introduzione: sottomissione totale davanti al destino o, ciò che è lo stesso, davanti alla predestinazione ineluttabile della provvidenza. Allegro. I: Mormorii, dubbi, accuse. Il programma è eccellente, ammesso che riesca a realizzarlo". Un altro appunto relativo al secondo movimento accenna al contrasto tra un tema indicato come "consolazione" e "raggio di luce" e un tema affidato agli strumenti gravi, che risponderebbe: "No, nessuna speranza".

La *Quinta Sinfonia* riprende dalla *Quarta* anche il principio ciclico dell'idea ricorrente, o motto, facendone un uso ancora più ampio, perché uno stesso tema, collegato al destino, ritorna qui in tutti e quattro i movimenti: lo si ascolta già nell'introduzione, *Andante*, affidato ai clarinetti e agli archi gravi, cupo e pesante, con un andamento che ha qualcosa sia della Marcia che del Corale. L'*Allegro con anima* si apre con un nuovo tema, che mantiene l'atmosfera di sotterranea inquietudine, nonostante il ritmo relativamente vivace. Interventi rudi degli ottoni fanno esplodere la tensione, che rapidamente si smorza e lascia emergere un secondo tema, in tonalità maggiore, semplice e pastorale, che porta un raggio di luce dopo le ombre precedenti. Appare in seguito un ritmo di valzer, lirico e vaporoso. Lo sviluppo si basa non sull'elaborazione tematica ma sulla sovrapposizione e l'accostamento dei temi per associazione o per contrasto. Nella coda viene ripreso il motivo iniziale dell'*Allegro*, ma la conclusione è ancora sotto il segno del tema del fato, che ora risuona nelle trombe.

Lo splendido *Andante cantabile, con alcuna licenza* è uno dei vertici del sinfonismo cajkovskiano. Sullo sfondo degli archi gravi il primo corno canta in modo "dolce con molta espressione" una lunga melodia nobile e

patetica. L'oboe s'inserisce delicatamente e dialoga con il corno, proponendo una nuova melodia, ripresa anche dagli archi e poi dall'intera orchestra: è un momento maestoso e sereno, che corrisponde forse al "raggio di luce" menzionato da Cajkovskij.

CARICATURA DI MARIUS PETIPA

Una nuova melodia del clarinetto, graziosa e malinconica, ornata da un trillo, è improvvisamente interrotta dall'irruzione del tema ricorrente, affidato alle trombe. Il movimento si conclude tuttavia in una ritrovata serenità, turbata ma non annientata dalla minaccia del fato, che risuona con la cupezza e la violenza dei tromboni.

L'*Allegro moderato* è un valzer elegante e lieve, appena increspato da un'ombra d'inquietudine dovuta ai rapidi e insistenti passaggi in "staccato" dei legni e degli archi. Anche qui, a qualche battuta dalla fine, ritorna il tema del fato, senza violenza ma egualmente impressionante per il suo tono funereo.

È sempre questo tema ad aprire il quarto movimento, ma ora appare totalmente trasfigurato, simile a un maestoso Corale in tonalità maggiore. L'*Allegro vivace* è ricchissimo d'idee e raggiunge una prorompente e teatrale intensità espressiva, ma pecca di un certo squilibrio formale, riconosciuto da Cajkovskij stesso. Non è esente nemmeno da ampollosità e trionfalismo, in particolare nella conclusione, quando il tema del destino s'afferma come un Corale grandioso e imponente e anche il tema principale dell'*Allegro con anima* ritorna trasformato in un canto di vittoria. "Cosa è accaduto - si chiedono i commentatori - perché sia cambiata in modo così totale la tendenza alla rassegnazione? [...] Si avverte per la prima volta una nota di falsità e di sovraeccitazione al fondo della musica; quantunque tutto ciò venga portato a buon fine con bravura, il trionfo conclusivo non si libera dalla sua vacuità".

Mauro Mariani

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia; Roma, Auditorium Parco della Musica, 3 giugno 2012

SINFONIA N. 6 IN SI MINORE, OP. 74 "PATETICA"

Musica: Petr Ilic Cajkovskij

1. Adagio. Allegro non troppo
2. Allegro con grazia
3. Allegro molto vivace
4. Adagio lamentoso. Andante

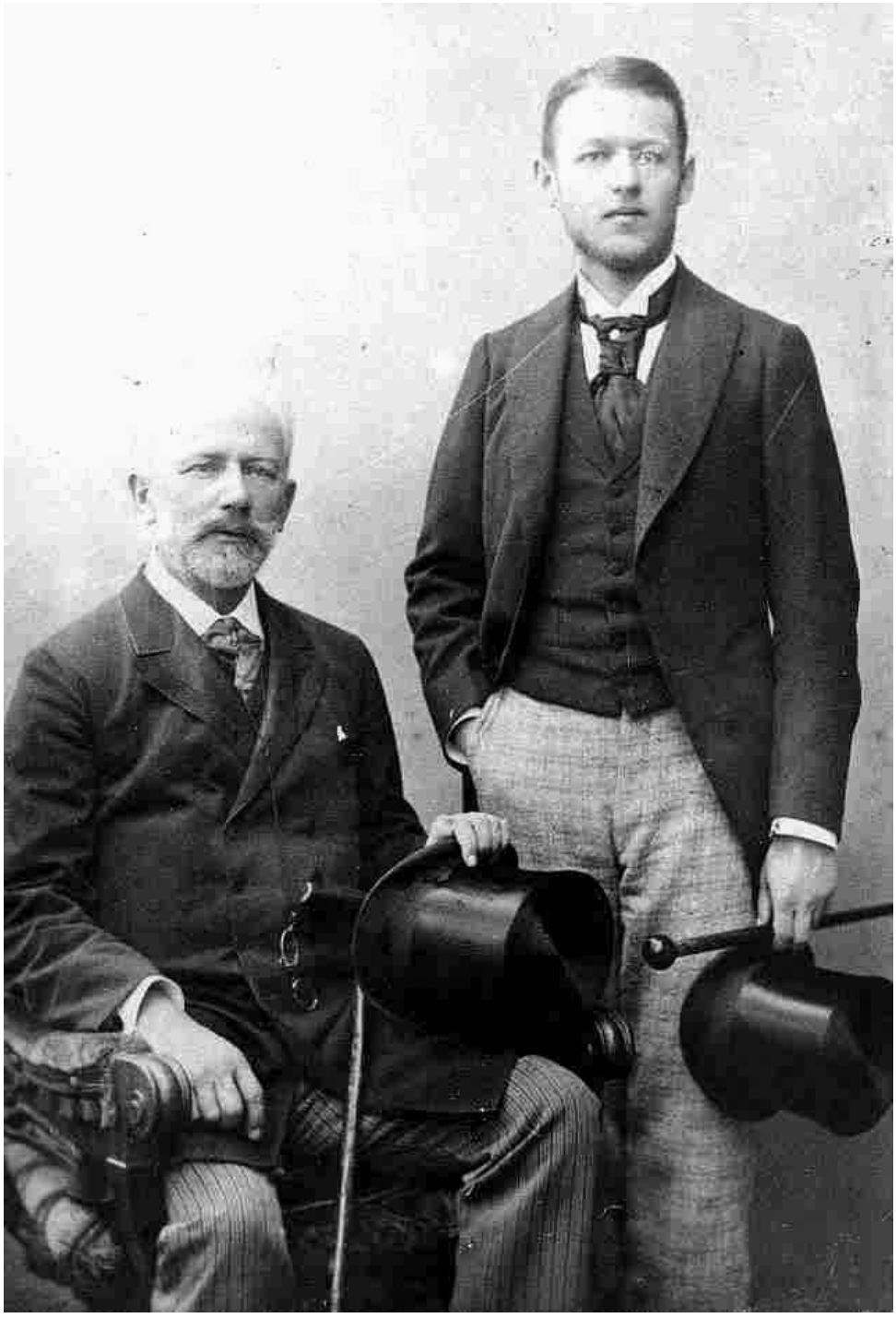
Organico: Ottavino, 3 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 4 corni, 2 trombe, 3 tromboni, basso tuba, timpani, percussione, archi
Composizione: 1892 - 1893
Prima esecuzione: San Pietroburgo, 16 Ottobre 1893

Petr Ilic Cajkovskij riassume nella sua opera le aspirazioni ed i conflitti degli intellettuali russi nel periodo che va dall'abolizione della servitù della gleba (Febbraio 1861) alla vigilia del nuovo secolo. Figlio di un alto dirigente dell'industria mineraria viene avviato agli studi di giurisprudenza che lo portano ad un impiego presso il Ministero della Giustizia. Nel 1862 lascia l'impiego statale per approfondire i suoi interessi musicali iscrivendosi al Conservatorio di San Pietroburgo. Completata la sua formazione, ricopre la cattedra di armonia al Conservatorio di Mosca ed avvia la sua attività che lo porta gradualmente al successo internazionale sia come compositore che come direttore d'orchestra.

Tutta la sua vita si snoda sul profondo contrasto tra il successo delle sue composizioni ed il pessimismo interiore dovuto al terrore per il pubblico, ai sensi di colpa per le tendenze omosessuali, alla delusione del matrimonio naufragato dopo poche settimane con Antonina Ivanovna Miliukova che lo porta sull'orlo del suicidio ed all'improvvisa rottura da parte della sua confidente e mecenate Nadezda von Meck nel 1890. Rientrato dalla fortunata trasferta americana che lo ha colmato di onori, nel 1982 presenta al pubblico *Iolanta* e *Lo Schiaccianoci* mentre inizia la composizione della sua ultima Sinfonia. I fili del passato si riannodano, l'ambiguità tra successo e pessimismo interiore si fa sempre più accesa mentre la sua vita si avvia al termine.

Su questi contrasti nasce la *Sinfonia in Si minore n. 6 op. 76 "Patetica"*, la sua ultima straordinaria partitura ed anche la più pessimistica. Il brano scritto tra il Febbraio e il Marzo 1893 ed orchestrato durante l'estate è dedicato al nipote Vladimir L'vovic Davydov.

VLADIMIR L'VOVIC DAVYDOV



Il 16 Ottobre 1893 a San Pietroburgo dirige la sua Sinfonia con un successo più che altro di stima che lo amareggia profondamente poiché considera il brano, oltre che il migliore anche la più sincera di tutte le sue opere.

A quanto sembra, il titolo *"Patetica"*, (forse per sottolineare l'elemento della compassione e l'esibizione del dolore) fu suggerito al compositore dal fratello Modest all'indomani della prima esecuzione.

Come è noto, nove giorni dopo Caikovskij muore per un attacco di colera. Fu sin troppo facile cogliere in quel mistero da decifrare che intendeva essere l'ultima Sinfonia una sorta di estrema e impietosa confessione autobiografica e il senso di un tragico commiato. Pur nel rispetto delle coordinate stilistiche che avevano sempre disciplinato la sua invenzione, il culto della forma, l'equilibrio delle proporzioni, la maestria, della scrittura e dell'orchestrazione, Caikovskij aveva composto una Sinfonia che rivela al di là di ogni dubbio il percorso, sino alla morte, di un'anima tormentata.

La concezione della *"Patetica"* sconvolge anzitutto la retorica della Sinfonia ottocentesca, spostando alla parte finale il movimento lento, tradizionalmente collocato al centro, e comprendendo all'interno due movimenti mossi, uno soltanto dei quali, l'*Allegro con grazia,* riconducibile a una convenzionale tipologia sinfonica, quella dello Scherzo. L'ambito delle dinamiche che si estende dal *fortissimo (ffff)* al *pianissimo (pppppp),* e le indicazioni di tempo che nel primo e nell'ultimo movimento cambiano di continuo sottolineando il teatrale avvicendamento dei quadri, riflettono una nevrosi patologica; le strutture motiviche e tematiche enunciate nell'introduzione del primo movimento che costituiscono la sostanza musicale sulla quale si fonda l'intera Sinfonia hanno un preciso connotato semantico, dolente e funereo; così come funebri sono le citazioni, di natura sia melodica che ritmica, tratte dalla liturgia ortodossa dei defunti.

Il **primo movimento** è in forma sonata ma si caratterizza per la struttura a episodi giustapposti. Nell'introduzione *(Adagio)* in un'atmosfera sonora di cupa disperazione, dal timbro molto scuro, perlopiù mantenuto tra il *pianissimo e* il *piano*, compaiono gli elementi tematici posti alla base dell'intera Sinfonia: la cellula generativa di quattro note da cui nasce la

melodia del fagotto, la successione ascendente di cinque note che costituisce l'ossatura della stessa melodia, il cromatismo discendente simultaneamente disegnato dai contrabbassi. Dopo che il fagotto ha ripetuto la sua frase, le viole gli rispondono con un motivo discendente, anch'esso riconducibile alla radice tematica dell'intera Sinfonia.

NIKOLAJ GRIGOR'EVIC RUBINSTEJN

L'*Allegro non troppo* costituisce l'esposizione; il primo gruppo tematico, è avviato da viole e violoncelli divisi e si fonda su due elementi: la cellula generativa di quattro note e un motivo con note ribattute. Il costrutto tematico viene subito riproposto in progressione.

Da un motivo ritmico e leggero degli archi *(saltando)* derivato dalla cellula generativa, trae origine una transizione-elaborazione contrappuntistica in tempo più animato che si estende anche ai legni e ai corni, finché la testa del tema risuona perentoria agli ottoni. Dopo questo primo momento culminante, l'andamento musicale va placandosi e alla fine il mormorio dei violoncelli viene raccolto da una frase espressiva e interrogativa delle viole *(Adagio)*. Con l'indicazione di *Andante* compare il secondo gruppo tematico. Sulle armonie tenute dei fiati, i violini ed i violoncelli *(teneramente, molto cantabile, con espansione),* suonano una frase di profilo melodico prevalentemente discendente, e di appassionata, memorabile intensità elegiaca, con alternanza di *incalzando e ritenuto*.

Il secondo gruppo tematico, *Moderato mosso*, prosegue con un motivo ascendente affidato al dialogo imitativo dei legni su un accompagnamento degli archi derivato dal motivo ritmico e leggero della transizione. Dopo un momento di sospensione ritorna il periodo principale, *Andante*, ora cantato da violini e viole nel registro acuto e amplificato a piena orchestra. Il *Moderato assai* segna l'epilogo dell'esposizione. Il periodo principale del secondo gruppo tematico si flette e si smorza poco a poco sino alla dissolvenza mentre in un contesto dinamico che va dal *piano* a un *pianissimo* estremo e utopico ai confini del silenzio, riaffiora col clarinetto (in tempo *Adagio mosso e* poi *ritardando molto, dolce possibile)* la reminiscenza lontana del secondo tema su un morbido tappeto di archi e timpani. Lo Sviluppo ha inizio in tempo *Allegro vivo*. Rispetto a quanto precede, lo stacco non potrebbe essere più brutale: con un'esplosione in *fortissimo* su un accordo di tutta l'orchestra il discorso musicale assume accenti barbarici e violenti nei quali si inizia a riconoscere la testa del primo tema. Dalla testa del primo tema trae spunto un fugato, *fortissimo* e *feroce*, che vede protagonisti archi e legni, finché non si staglia, stentoreo sulle concitate figurazioni degli archi, *fortissimo* e *marcatissimo,* un motivo discendente degli ottoni. Sul mormorio degli archi gravi, una tromba e i tromboni citano, *cantabile*, un inciso della liturgia ortodossa dei defunti «Cum Sanctis»: il

tocco lugubre prepara l'introduzione alla Ripresa, contraddistinta da un'arcata in diminuendo e quindi dal riaffacciarsi, via via più pressante e in crescendo, degli elementi del primo gruppo tematico.

CAJKOVSKIJ

La ripresa del primo gruppo tematico a piena orchestra ed in *fortissimo*, è di fatto ambiguamente incorporata all'interno dello Sviluppo: da un lato il senso di ricapitolazione è palese, dall'altro la ripresa si inserisce in un dettato sinfonico assai fluido che ne attenua lo stacco rispetto a quanto la precede e la segue immediatamente. Segue una nuova sezione elaborativa basata sugli elementi del primo tema che assolve al contempo la funzione di transizione alla ripresa del secondo gruppo tematico. Si apre con un'arcata in grande crescendo, di ampio e dilatato respiro sinfonico, che ben presto raggiunge un rullante pedale degli archi gravi, dei fagotti e dei timpani ed è percorsa dall'intervento possente degli ottoni che disegnano motivi ascendenti e discendenti.

La sezione si conclude a valori larghi, con un'imponente e lacerante perorazione a piena orchestra, in *fortissimo* in cui gli archi tracciano desolate parabole melodiche discendenti e i tromboni ripetono con insistenza un lugubre motivo in ritmo puntato. Poi la sonorità decresce rapidamente sino al *pianissimo* e si spegne in una lunga pausa. Ora la ricapitolazione assume un corso regolare, con la ripresa del secondo gruppo tematico e a piena orchestra *(Andante come prima)*, e quindi con l'epilogo, in *Tempo I,* corrispondente a quello dell'Esposizione; in tempo più lento *(Meno)* riaffiora la reminiscenza del secondo tema da parte del clarinetto *(con tenerezza)*, ora sostenuto anche da un remoto rullo di timpani. Nella coda *Andante mosso*, una marcia funebre si definisce in una gestualità strumentale inequivocabile: sulle ostinate scale discendenti in pizzicato degli archi il mesto corale *cantabile* degli ottoni e poi dei legni segna il progressivo spegnersi, quasi fisiologico, della musica lasciando alla fine risuonare, in *pianissimo* e *morendo,* l'accordo dei tromboni punteggiato dai colpi dei timpani.

Il **secondo movimento**, *Allegro con grazia*, ha la forma ternaria tipica dello Scherzo e si contraddistingue per il contrasto tra la parte principale e quella mediana. Nella prima parte domina l'elegante, malinconico tema di valzer in cinque tempi, enunciato dai violoncelli nel registro tenorile e quindi ripreso dai legni (l'intera sezione viene subito ripetuta). Il tema affidato agli archi e poi ai legni che lo proseguono sul pizzicato degli archi, torna successivamente agli archi stessi che ne estendono il respiro. La parte centrale, su un funereo pedale degli archi gravi e dei timpani, è costituita da un Trio tripartito. La melodia cantabile, condotta dagli archi

con dolcezza e flebile, ha andamento disperatamente discendente; delle tre sezioni la prima e la seconda sono ripetute, la terza è la ripresa della prima. Nell'organica prosecuzione del Trio che avvia la riconduzione alla ripresa s'inseriscono motivi del tema di valzer ai legni e quindi anche agli archi. Seguono la ripetizione della prima parte e infine la coda. In un'atmosfera rarefatta e sospesa riaffiorano motivi della melodia del Trio (ai legni, ai violoncelli, al corno), e infine anche la testa del tema di valzer (ai violini I).

Il **terzo movimento**, *Allegro molto vivace*, è un rondò-sonata. L'Esposizione si apre con la prima idea tematica un leggerissimo e scintillante moto perpetuo di terzine staccate condotto da archi e fiati, dal quale emergono ben presto (agli oboi, ai tromboni e a trombe e corni) accenni al tema di marcia che costituisce la seconda idea tematica del movimento; la sovrapposizione delle due idee che percorre il movimento quasi da cima a fondo ha un che di straniato e inquietante. Si profila quindi un motivo discendente, *marcato*, che circola tra le famiglie dell'orchestra prima che i motivi di marcia diventino più insistenti agli ottoni, ai legni e ai timpani. Ed ecco la seconda idea: è un tema di marcia, delineato *piano* e *leggermente* dai clarinetti sul moto perpetuo che continua agli archi. Quando il tema viene ripreso dagli archi ha inizio un grande crescendo, dal quale nasce poi la breve sezione intermedia della seconda idea, con robuste strappate degli archi che si alternano a svolazzi dei legni sul pizzicato di viole e violoncelli, in cui il moto perpetuo delle terzine staccate è momentaneamente sospeso.

Al termine dell'Esposizione ritorna il tema di marcia, suonato dai clarinetti e poi dagli archi. Una concisa riconduzione porta alla Ripresa variata della prima idea tematica. La sezione col motivo discendente, *marcato*, è ampliata rispetto a quanto abbiamo sentito nell'Esposizione e condotta in grandioso crescendo: su un rullo di timpani i motivi di marcia si gonfiano in una possente fanfara che culmina in una scarica di rapide scale ondeggianti, *sempre fortissimo*, distribuite tra gli archi e i legni. Nella ripresa della seconda idea il tema di marcia è suonato a piena orchestra. Anche la breve sezione intermedia della seconda idea, con gli ottoni in evidenza, viene espansa rispetto all'Esposizione: una sequenza melodica ascendente condotta dai violini I incrementa la tensione sino a un'ulteriore poderosa fanfara. L'epilogo del movimento comprende il

trionfale ritorno del tema di marcia a piena orchestra, ora scandito anche da piatti e grancassa, e la coda, con apoteosi dei motivi di marcia, *sempre fortissimo*, in vertiginoso e parossistico crescendo.

CAJKOVSKIJ E ANATOLI BRANDUKOV

Il **Finale** *Adagio lamentoso – Andante* ha la forma di un movimento di sonata senza Sviluppo, dove l'assenza di qualsiasi sviluppo possibile per i temi è emblematica di una condizione spirituale senza più prospettive. La contrapposizione con l'impeto trionfale del movimento precedente è crudele, persino imbarazzante.

Apre l'Esposizione il primo tema *(Adagio lamentoso)*, di straordinaria intensità emotiva. Il tono funebre è inequivocabile nel profilo discendente della melodia (inizialmente mascherata dagli incroci delle parti). Questo primo tema è ispirato alla liturgia ortodossa dei defunti («Requiem aeternam») e ha andamento molto flessibile e palpitante (in successione ravvicinata: *largamente, affrettando, rallentando, Andante, Adagio poco meno che prima)*.

Il tema condotto dagli archi, viene ripetuto e concluso in diminuendo dal fagotto. In tempo *Andante* risuona il secondo tema. Su un delicato accompagnamento dei corni, il tema di inconsolabile mestizia è cantato *pianissimo con lentezza e devozione* dagli archi. Anche il secondo tema pare ispirato alla liturgia ortodossa dei defunti («Lux perpetua») e ha andamento molto flessibile (secondo la successione ripetuta *poco animando, ritenuto, Tempo I).*

Il tema, che passa ben presto all'ottava superiore e al registro acuto dei violini, viene condotto in grande crescendo e si espande attraverso aggettanti frasi ascendenti, coinvolgendo poco a poco tutta l'orchestra, a cominciare dai tromboni, sino al *fortissimo*. Il crescendo è accompagnato nell'ultimo tratto da un'accelerazione, il tempo si fa *Più mosso* e quindi *Vivace* quando imperiose scale discendenti percorrono la tessitura orchestrale, culminando in una strappata. Dopo una pausa generale, l'epilogo dell'esposizione che conduce alla ripresa *(Andante)* ripropone l'inciso iniziale del secondo tema, sottolineandone l'affinità con il primo. Lungo la scala discendente dei violini la sonorità decresce gradualmente dal *fortissimo* al *piano.*

Con l'indicazione di *Adagio non tanto* inizia la ripresa variata. Ritorna il primo tema poi esteso e amplificato a piena orchestra e condotto in grande crescendo sino a raggiungere, in tempo *Moderato assai,* il *fortissimo* sul quale risuona l'inciso iniziale del tema *(incalzando* poi *ritenuto).* Segue, di nuovo *Andante*, la perorazione della frase iniziale del

primo tema, ancora in *fortissimo*; poi, sul fatale colpo di tam-tam, tromboni e tuba intonano una sorta di lugubre corale dalle allusioni metafisiche, connotato dal cromatismo discendente, che va spegnendosi nella sonorità dal *piano* al *pianissimo* e nell'andamento *poco rallentando,* sino al *quasi adagio.*

L'ultima sezione del movimento *(Andante giusto)* assolve alla duplice funzione di ripresa del secondo tema e di coda. Sulle note dei contrabbassi e sullo sfondo degli accordi tenuti dei legni, gli archi disegnano la linea discendente del secondo tema, ormai privo di qualsiasi slancio o sussulto ascendente. Alle frasi dei violini, rispondono viole e violoncelli finché il tema sprofonda definitivamente sino al registro più grave dei violoncelli divisi, inabissandosi, con una sonorità che raggiunge un *pianissimo e* si dissolve nel silenzio, in profondità misteriose e senza scampo nelle quali viene poco a poco meno la pulsazione stessa della musica.

Terenzio Sacchi Lodispoto

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia, Roma, Auditorium Parco della musica, 28 Maggio 2011, direttore Costantinos Garydis

VALSE-SCHERZO IN DO MAGGIORE

PER VIOLINO E ORCHESTRA, OP. 34

Musica: Petr Ilic Cajkovskij

- Tempo di valse. Allegro (Do maggiore)

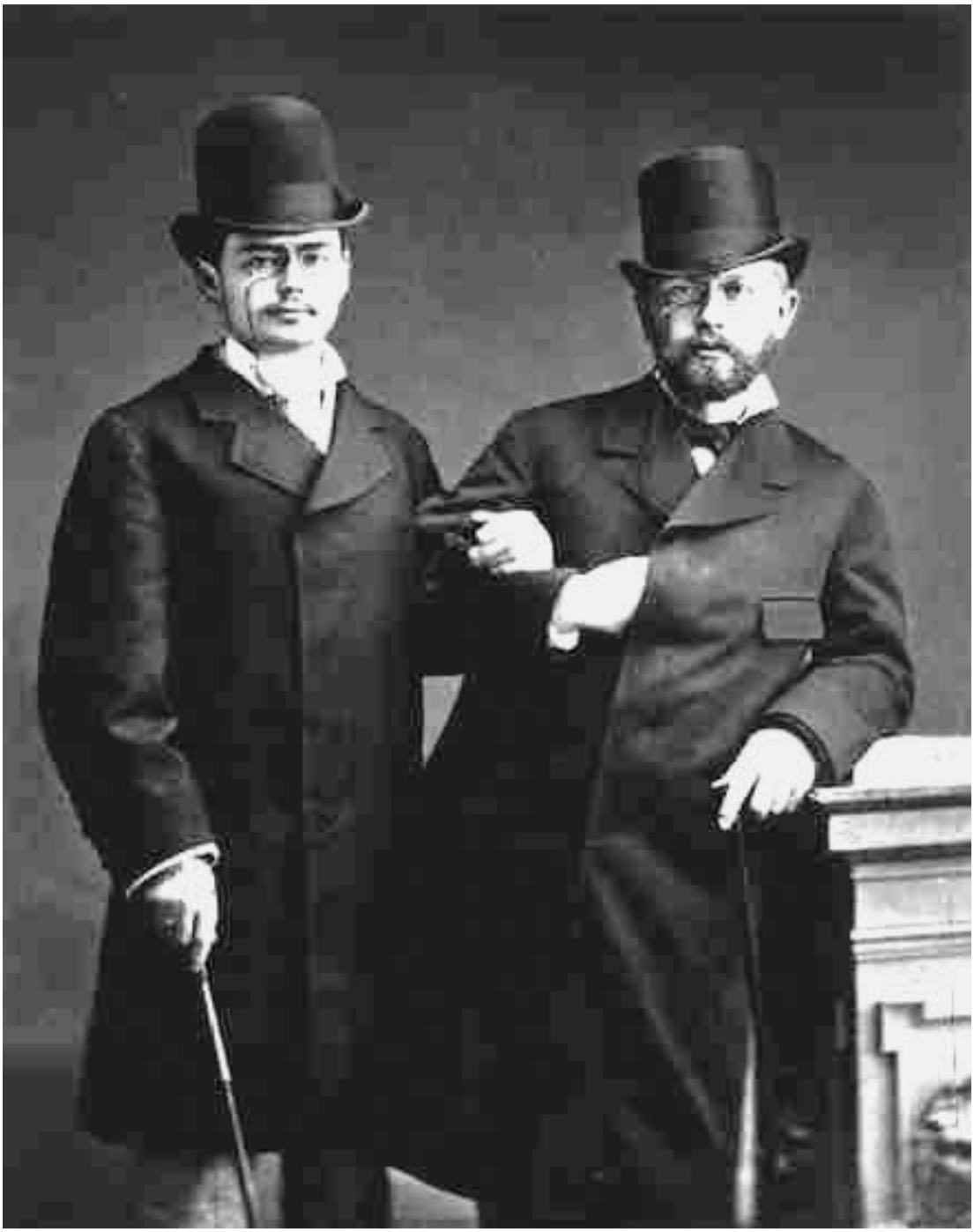
Organico: violino solista, 2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 2 corni, archi
Composizione: 1877
Prima esecuzione: Parigi, 20 settembre 1878
Edizione: Jurgenson, Mosca, 1895
Dedica: losif Iosifovich Kotek

Su suggerimento di Josif Kotek, suo discepolo di composizione e già primo tramite all'avvio dei rapporti epistolari con Nazeda von Meck, Cajkovskij scrisse all'inizio della primavera 1877 questo "morceau de concert", la cui pubblicazione, originariamente promessa all'editore tedesco Leickardt, fu di fatto realizzata da Jurgenson soltanto nel 1895. Sulla genesi della *Valse-Scherzo* è significativo un ricordo di Modest, in particolare in merito all'impressione che Kotek aveva provocato la prima volta che aveva suonato il violino al cospetto di Cajkovskij: «un virtuoso all'arco di esuberante talento, di aspetto affascinante, pronto in ogni circostanza ad accendersi d'entusiasmo, e sempre dotato d'un cuore generoso». Kotek suonò la *Valse-Scherzo* ma solo in privato, con l'accompagnamento al pianoforte della Malozemova. In pubblico non toccò a Kotek suonare la *Valse-Scherzo* per la prima volta in quanto la première si svolse a Parigi in occasione dell'Esposizione Universale, il 9 settembre 1878, all'arco Stanislav Barcewicz, un giovane polacco che egualmente era stato allievo di Cajkovskij, sul podio Nikolaj Rubinstein. I medesimi artisti furono protagonisti della prima esecuzione in Russia, svoltasi il 1° (13) dicembre 1879 a Mosca.

L'organico della *Valse-Scherzo* comprende flauti, oboi, clarinetti, fagotti, corni, oltre ai consueti archi. Il modello è lo stesso della *Sérénade mélancolique* presentando un'analoga struttura ternaria. Dopo una breve introduzione della sola orchestra nella tonalità principale Do maggiore - *Allegro (Tempo di valse)* in 3/4 - il violino enuncia, sul pizzicato degli

archi, con un colpo d'arco virtuosistico di picchettato volante, l'ondulante tema principale in quarta corda che si espande nel successivo crescendo per svilupparsi con bravura sulle doppie corde nelle terzine, in sincope con gli accordi dei violoncelli.

LOSIF IOSIFOVICH KOTEK E CAJKOVSKIJ



L'incalzare vorticoso dello strumento solista si accentua sempre più sulla ripresa del tema da parte dei violini primi dell'orchestra. In un alternarsi di crescendo e di diminuendo si infoltisce la presenza orchestrale per giungere alla sezione centrale della *Valse-Scherzo*, che è in La bemolle maggiore ed esibisce un clima espressivo marcatamente più appassionato, con una seconda idea che all'inizio è in questa corda e poi, ripetendo piano sul cantino, si fa densa di modulazioni cromatiche discendenti.

Questa parte alquanto ampia raggiunge una vistosa cadenza del solista (*Vivace molto*) che, a sua volta, conduce alla ripresa (*Tempo I*), per concludersi in modo sempre più virtuosistico, brillante e di grande effetto su una breve cadenza (*rallentando e poi sempre accelerando al vivacissimo*).

Luigi Bellingardi

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia Nazionale di santa Cecilia, Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 14 febbraio 1998

Tutti questi testi sono stati prelevati sul sito http://www.flaminioonline.it

\

SINFONIA MANFRED

La storia della Sinfonia *Manfred* di Ciaikovsky inizia con l'ultima tournée in Russia fatta da Berlioz, che nel novembre del 1867 si era recato a Pietroburgo per dirigere sei concerti.
Uno dei suoi programmi comprendeva la *Symphonie fantastique* ed un altro *Harold en Italie*; ciò provocò dunque grandi discussioni sulle Sinfonie a programma nei circoli musicali russi.
Il critico Stasov - che per tutta la vita fu una sorgente inesauribile di idee per i suoi amici compositori - abbozzò un programma per una Sinfonie *Manfred* e lo diede a Balakirev: questi però, anziché utilizzarlo egli stesso, lo ricopiò integralmente, e senza nemmeno accennare al fatto che il programma non era suo.

RICCARDO MUTI

Ma era troppo tardi: Berlioz era mortalmente ammalato - e Balakirev mise da parte il programma.
La corrispondenza con Ciaikovsky a proposito del *Romeo e Giulietta* che fu dedicato a Balakirev, gli riportò alla mente quattordici anni dopo il progetto del *Manfred*: nel settembre del 1882 egli scrisse infatti al giovane compositore dicendogli che avrebbe voluto "comunicargli il progetto di una "Sinfonie", e più o meno un mese dopo ricopiò o parafrasò il vecchio programma di Stasov, unendovi una lettera di accompagnamento: "Il soggetto di cui vi avevo scritto fu in origine proposto da me a Berlioz, che declinò però l'invito a causa dell'età e della malattia..... la vostra *Francesca* mi ha suggerito che voi potreste realizzarlo brillantemente..... si tratta del "Manfred" di Byron.
Balakirev specificò che la Sinfonie avrebbe dovuto avere una *idée fixe* che rappresentasse lo stesso Manfred, e che essa avrebbe dovuto comparire in tutti i movimenti: quindi scrisse per esteso il programma "Parte prima - Manfred vaga tra le Alpi. La sua vita è in sfacelo..... nulla gli rimane se non i ricordi. La figura ideale di Astarte ossessiona i suoi pensieri, ed egli la invoca. Solo l'eco dei picchi montagnosi ripete il suo nome. I ricordi ed i pensieri lo ardono e lo rodono. Egli cerca disperatamente l'*oblio*, che nessuno può dargli (Fa diesis minore, secondo tema Re maggiore e Fa diesis maggiore). Parte seconda - La vita dei cacciatori sulle Alpi, semplice, naturale e patriarcale, *Adagio pastorale* (La maggiore). Manfred scopre questo modo di vita che rappresenta per lui un forte contrasto. Parte terza - *Scherzo fantastique* (Re maggiore). La fata delle Alpi appare a Manfred in un arcobaleno originato dagli spruzzi di una cascata. Parte quarta - (Finale) Fa diesis minore. Un selvaggio e sfrenato *Allegro* che rappresenta il palazzo di Arimane (l'inferno), dove Manfred si è recato per rivedere Astarte. Contrastante con quest'orgia infernale sarà l'*evocazione e apparizione dell'ombra di Astarte* (Re bemolle maggiore, la stessa idea che era comparsa in Re maggiore nella Prima parte, solo che allora l'idea era breve..... mentre qui la stessa idea compare in forma completa e finita. La musica deve essere leggera, trasparente come l'aria, ideale e verginale). Quindi di nuovo una ripetizione del *Pandemonium*, e poi il tramonto e la morte di Manfred".
Sfortunatamente la reazione di Ciaikovsky al programma inviatogli difficilmente avrebbe potuto essere più scoraggiante, anche se il compositore disse che non avrebbe preso una decisione finale sino a che

non avesse letto una traduzione del poema di Byron: "Il vostro programma potrebbe servire efficacemente come traccia per un sinfonista disposto ad imitare Berlioz..... ma esso mi lascia assolutamente freddo".
Balakirev tacque, ma solo per il momento.
Due anni più tardi Ciaikovsky si recò a Pietroburgo per la messa in scena di *Eugenio Onegin*, e Balakirev non mancò l'occasione per stimolarlo di nuovo a proposito del *Manfred*. Egli gli diede ora il programma originale di Stasov, con le sue note a margine a proposito dello schema delle tonalità.

PHILHARMONIA ORCHESTRA

Per alcuni aspetti esso differisce dai suoi primi suggerimenti: ora la Sinfonie doveva essere in Si bemolle minore, e concludersi con un Requiem ed un accordo di Si bemolle maggiore.
Ciaikovsky rispose che, prima di partire per la Svizzera il giorno successivo, sarebbe andato in una libreria a comperare il *Manfred*, e a Davos riferì che aveva letto il poema ed aveva "riflettuto a lungo su di esso". Promise inoltre che la Sinfonie sarebbe stata scritta "non più tardi

dell'estate". E mantenne la parola: *Manfred* venne abbozzato durante l'aprile ed il maggio del 1885 - ignorando praticamente tutte le istruzioni di Balakirev a proposito delle tonalità appropriate, ed invertendo l'ordine dei movimenti centrali - e la partitura completa venne scritta tra giugno e settembre. Ciaikovsky mugugnò che era "mille volte più piacevole scrivere senza un programma". Ma nel contempo "una voce interiore mi dice che non sto faticando invano".
Subito dopo la prima esecuzione - avvenuta a Mosca sotto la direzione di Max Erdmannsdorfer il 23 (l' 11, secondo l'antico calendario giuliano) marzo del 1886 - egli scrisse a Nadezda von Meck: "Mi sembra la migliore delle mie composizioni sinfoniche".
Più tardi avrebbe sostenuto che solo il primo movimento era una delle sue cose migliori.
E quando *Manfred* venne eseguito a Pietroburgo alcuni mesi più tardi, il compositore e critico Cesar Kjui confermò la sua opinione: "Il primo movimento, assieme a *Francesca*, è tra le pagine migliori scritte da Ciaikovsky, per quel che riguarda la profondità della concezione e l'unitarietà dell'elaborazione".
È interessante il fatto che Kjui citi il poema sinfonico *Francesca da Rimini*, dato che egli non poteva certo sapere che, accanto all'abbozzo del tema di Astarte del *Manfred*, Ciaikovsky aveva scritto: "Nessun dolor.....", un riferimento ai famosi versi di Francesca nell'*Inferno* dantesco: "Nessun maggior dolore che ricordarsi del tempo felice della miseria".

Francesco Sgrignoli

TRA MAGIA, MODERNITÀ E DECADENTISMO

KARAJAN INTERPRETA LE SINFONIE DI CIAIKOVSKY

Lo smalto brillante della tavolozza timbrica, la suggestiva preziosità del colore strumentale, la marcata versatilità dell'arte interpretativa, l'eclettismo del repertorio e non soltanto la peculiare originalità delle scelte esecutive hanno costituito i caratteri più sostanziali della personalità di Herbert von Karajan nell'affrontare e nel restituire la letteratura musicale nel tardo Ottocento e nel primo Novecento nelle varie sedi ove il maestro salisburghese ha operato in tutto il mondo, in teatro, in concerto o in uno studio d'incisione.

HERBERT VON KARAJAN

L'elenco smisurato delle sue presenze sul podio delle più importanti istituzioni sinfoniche internazionali, nonché il vastissimo catalogo delle registrazioni da lui effettuate nell'arco di un cinquantennio, dai dischi elettrici ai microsolco ai compact video, offrono a riguardo la documentazione più probante ed autentica.
In tale contesto un rilievo marcatissimo ha assunto la frequentazione delle partiture sinfoniche di Ciaikovsky sin dai primissimi anni della prestigiosa carriera direttoriale di Karajan.
A monte, anche dei primi approdi interpretativi, vi è stato un punto di riferimento costante, un modello quasi paradigmatico, una concezione del tutto moderna dell'arte del dirigere.
Una concezione che, col suo esempio Karajan ha imposto a tutti e che deriva dal precisarsi dello specifico suo retroterra culturale, ove una spiccata evidenza assunse l'influsso del retaggio della tradizione viennese.
Proprio a Vienna, ancora studente Karajan ebbe le occasioni più frequenti di seguire la concertazione dei più celebri maestri durante la partecipazione ad opere sinfoniche e liriche già negli anni Venti, mentre seguiva il corso di direzione d'orchestra di Alexander Wunderer alla Hochschule fur Musik e frequentava Franz Schalk.
Tra le partiture più amate figuravano già allora quelle delle Sinfonie di Ciaikovsky.
Un mese dopo il saggio del 17 dicembre 1928, le sue precocissime qualità Karajan le ribadiva dirigendo al Mozarteum di Salisburgo la *Quinta Sinfonia* di Ciaikovsky e *Don Juan* di Richard Strauss: tra gli elogi immediati, quello incondizionato di Paumgartner.
Tale successo valse a Karajan la scrittura al Teatro di Ulma, dove sarebbe rimasto sino al marzo 1934. In questa sede, tipica dello standard medio della provincia tedesca tra le due guerre, il giovane maestro ebbe l'opportunità di farsi le ossa nello studio e nella preparazione dei capisaldi della letteratura musicale tra '700 e '800.
Soprattutto, non gli mancò l'occasione di fare comprendere quanto importante per lui era stata, a Vienna, come a Salisburgo, la lezione artistica di un Richard Strauss o di un Clemens Krauss.
Due personalità che nella tradizione viennese degli anni Venti avevano inciso in maniera determinante. E da quell'epoca Karajan ebbe a far suo, di Strauss l'equilibrio della musica espressiva, e, di Krauss, la predilezione per le irridescenti trasparenze del gioco strumentale.

Nei confronti però di Strauss da una parte e di Krauss dall'altra, nonché della tradizione musicale viennese, Karajan cominciò ben presto a far valere l'autentica, peculiare originalità delle sue concezioni artistiche che non potevano prescindere da una rigorosa disciplina esecutiva.

HERBERT VON KARAJAN

Rispetto a queste due personalità, Karajan affermò, la necessità di una esecuzione musicale programmata in ogni particolare. Una concezione nettamente moderna che costituisce il fondamento del ruolo creativo, non meno che centralizzante e tecnocratico, del direttore d'orchestra. Di conseguenza, è soprattutto in tale prospettiva che Karajan potè esser considerato, per alcuni aspetti, l'erede di Arturo Toscanini, specialmente nella gamma vastissima della tecnica di comunicativa orchestrale da lui esperita in tutta la carriera artistica.
Lo stesso Karajan ebbe a rilasciare in proposito una dichiarazione d'estremo interesse: "Vi fu un periodo in cui Toscanini esercitò su di me una influenza particolare..... Quando per la prima volta entrai in contatto con lui, eravamo in un tempo in cui l'opera, specialmente, era poco curata e veniva trattata con indifferenza. A Bayreuth - ove da Ulma mi recai in bicicletta - non appena arrivò Toscanini, ebbi modo di rendermi conto di quel che significava per lui il concetto di "precisione". Una precisione inverosimile. Intendiamoci, non una precisione meccanica, ma semplicemente una forza spirituale che emanava dal rigore della musica presa alla lettera e che ad esso rigore subordinava tutto. Fu quasi una rivelazione..... Dopo questa esperienza, tornai alla mia attività quotidiana con intenti ben chiari, perché avevo acquisito una misura che, improvvisamente, era diventata per me importantissima. Rientrato in sede, alla testa della piccola orchestra del Teatro di Ulma, già dalla prima prova, organizzata con quell'intento, sentii che tutto funzionava meglio, poiché avevo preteso e messo in atto questa nuova misura. L'arte esecutiva di Toscanini avvertii allora - era stata determinante: aveva avuto per me il senso di una profonda lezione".
Se sul piano dell'inflessibile rigore analitico dell'adesione alla partitura l'influenza dell'insegnamento toscaniniano è da ritenersi fondamentale sugli inizi della carriera direttoriale di Karajan. Col passare del tempo e l'affermarsi della propria personalità, nel fraseggiare con ariosa fluidità e con sciolta duttilità espressiva il maestro salisburghese fece ben presto intendere quanto egli fosse insofferente di qualsiasi condizionamento metronomico.
L'originalità della sua concezione interpretativa in qualsiasi ambito musicale, Karajan la affermò principalmente nell'individuazione e nello staglio della dimensione timbrica.
E, sin dall'inizio degli anni Cinquanta sul podio della Philharmonia Orchestra di Londra o di altri importanti complessi orchestrali, Karajan

non esitò ad alleggerire la densità dello spessore sonoro dell'insieme strumentale, per raggiungere, anche all'interno di una complessa struttura compositiva, le trasparenze foniche e le sfumature di un organico cameristico.

HERBERT VON KARAJAN

E questa concezione fu applicata, naturalmente, alla Filarmonica di Berlino dopo l'insediamento di Karajan come direttore musicale stabile, succedendo a Furtwangler.
Il legame dei Berliner Philharmoniker con il sinfonismo ciaikovskiano era stato marcato sin dalla fine dell'Ottocento.
Lo stesso Ciaikovsky, sovente ospite della Filarmonica, aveva una volta dichiarato, commentando positivamente le esecuzioni delle sue partiture: "Tale complesso possiede una spiccata, autonoma qualità, per la quale non trovo un termine più efficace di quello di elasticità di espressione.

L'orchestra berlinese è in grado di conformarsi subito sia alle esigenze grandiose di un testo di Berlioz o di Liszt sia alle cameristiche di una pagina di Haydn". Nondimeno a Berlino ebbe modo di ascoltare le esecuzioni di maestri come Bulow, Nikisch, Richter, Levi, Motti, Weingartner, Erich Kleiber, Klemperer e Knappertsbusch, una tradizione esecutiva che privilegiava nell'interpretazione delle partiture ciaikovskiane, e, segnatamente, nella *Quinta* e nella *Sesta Sinfonia*, la monumentalità del volume sonoro ed un incedere accentuatamente drammatico.
Nei confronti di tale tradizione esecutiva germanica della Filarmonica di Berlino, Herbert von Karajan assunse una posizione di netta antitesi, anche nelle più vistose perorazioni orchestrali. E giocò con lo stile del grande interprete varie carte, le principali delle quali furono la brillantezza dello smalto strumentale, l'adozione di tempi molto sostenuti, la tendenza sempre più esibita alla chiarificazione lirica dell'eloquio sinfonico.
Alle spalle di tali scelte esecutive Karajan aveva le esperienze maturate, proprio nella maggiore letteratura ciaikovskana, ad Aquisgrana negli anni Trenta, a Berlino nel periodo bellico, a Vienna ed a Londra nell'immediato dopoguerra.
A differenza di quanto s'era verificato ad Ulma e ad Aquisgrana Karajan, tra il 1934 ed il 1941, ebbe a disposizione un complesso orchestrale di prim'ordine, onusto di gloria, efficientissimo ed in grado di recepire rapidamente gli intendimenti del giovane *Generalmusikdirektor*, sia la ferrea disciplina ed il "perfezionismo" sia la ariosa duttilità del suo fraseggio.
La locandina del primo concerto sinfonico di Karajan ad Aquisgrana contemplò, nel dicembre 1934, accanto alla Ouverture dell' *Euryanthe* di Weber ed alla *Prima Sinfonia* di Brahms, il *Concerto per violino e orchestra* di Ciaikovsky.
Nella programmazione dell'anno seguente figurarono anche tutte e tre le ultime *Sinfonie* di Ciaikovsky. È noto che le travolgenti affermazioni di Karajan ad Aquisgrana gli valsero, nel 1937, le scritture nei più importanti teatri europei, da Amsterdam a Vienna.
Ed il perentorio successo ottenuto alla sua prima esibizione sul podio dei Berliner Philharmoniker l'8 aprile 1938 nella sede ufficiale del Bernburger Strasse ribadì il riconoscimento dei esser "un direttore moderno nel vero senso del termine, rispettoso della forma ma

estremamente libero nel fraseggio: l'interprete ideale per rendere l'autentico spirito delle musiche che stanno sul leggio degli orchestrali".
Il trionfo alla Staatsoper di Berlino alla guida di *Fidelio, Tristan und Isolde* e *Die Zauberflote* gli sarebbe valso l'appellativo di "Wunder Karajan" nella recensione di Edmund van der Null sulla "Berliner Zeitung am Mittag.

HERBERT VON KARAJAN

Nell'aprile del 1939, di nuovo sul podio dei Berliner Philharmoniker, nello studio di registrazione della Deutsche Grammophon Gesellschaft alla Alte Jakobstrasse, Herbert von Karajan, firmò la sua prima registrazione della Sinfonia "*Patetica*".
Da allora, ad approfondire sempre di più il suo scavo interpretativo della *Quarta*, *Quinta* e *Sesta Sinfonia*, Karajan ne avrebbe realizzato altre incisioni.
Nel raffronto tra le sue varie edizioni discografiche di queste tre *Sinfonie*, sembra opportuno soffermare l'attenzione sulle registrazioni concretatesi negli anni Settanta.
Dall'ascolto di tali dischi discendono alcune considerazioni che permettono di enucleare le coordinate estetiche della concezione interpretativa di Karajan nell'ambito del sinfonismo ciaikovskiano.
Oltre a caratterizzarsi per la brillantezza dello smalto dell'esecuzione orchestrale e per la chiarificazione dell'eloquio sinfonico, la concezione interpretativa di Karajan sembra porsi nell'alveo dell'estetismo contemporaneo e sotto il segno di un certo gusto neo-decadente affermatosi nella cultura moderna.
In tale prospettiva, la poetica di Karajan più che al retaggio toscaniniano appare prossima, nelle affinità elettive, a quella di Victor de Sabata, il maestro che sovente diresse in Austria ed in Germania, a Vienna ed a Berlino principalmente, negli anni Trenta e Quaranta e che Karajan ebbe modo di ascoltare e frequentare, anche alla Scala, nelle stagioni del dopoguerra.
Nella preziosa raffinatezza del particolare strumentale e dell'edonismo orchestrale, "in tutti i sortilegi delle mezzetinte, dei colori pastello", si può individuare il punto di arrivo di una analoga disposizione spirituale, la cui origine discendente, verosimilmente, da una comune matrice culturale mitteleuropea, se non dalla assidua frequentazione del variegato caleidoscopio orchestrale delle partiture di Richard Strauss, di Claude Debussy e di Giacomo Puccini.
Nella resa sfolgorante della *Quarta*, della *Quinta* e della *Sesta Sinfonia* di Ciaikovsky, Karajan pose in primo piano la realtà sonora della grande orchestra tardo-romantica, quale la Filarmonica di Berlino poteva esprimere al meglio.
Naturalmente una Filarmonica plasmata da Karajan con tutti i poteri, tutte le magie di un "sire nibelungico", secondo l'osservazione di Stuckenschmidt. Una Filarmonica che dal 1960, all'incirca, Karajan

considerava come "il naturale prolungamento delle proprie braccia", tale era l'intesa strepitosa che si era precisata tra il direttore musicale ed artistico a vita e gli orchestrali, associati da una strettissima ed ininterrotta esperienza di lavoro in comune.

BERLINER PHILHARMONIKER

Nell'impatto con le peculiari connotazioni stilistiche della scuola russa dell'Ottocento, Karajan sembra deliberatamente ricusare certe provocazioni del melos popolare, nelle movenze ritmiche come nell'influenza del retaggio bizantino, per dare, al contrario, la massima evidenza alla partitura oleografica, al gusto del colore, ad una vocazione illustrativa che, non di rado, assume una dimensione fastosa.
Di conseguenza, nella cosmografia del sinfonismo ciaikovskiano più che l'incidenza del lessico autoctono russo, viene posta in risalto da Karajan l'anima occidentaleggiante del musicista.
È sul cosmopolismo compositivo di Ciaikovsky che Karajan punta le sue carte migliori, non disdegnando di soffermarsi con una eleganza di fraseggio sovente sublime sugli influssi dell'autobiografismo del musicista, sugli ansiosi languori non meno che sulle ossessioni nevrotiche della componente femminea della sensibilità ciaikovskiana.
Su tali scelte ha buon gioco la tradizione viennese che sta alla base del retroterra culturale di Karajan. Il raffronto con il disegno interpretativo di certi direttori d'estrazione russa e sovietica, esemplare a riguardo Evgenij Mravinskij sul podio della filarmonica di Leningrado, appare decisivo in merito.
Nella concezione di Karajan infatti non vi è quella tesissima urgenza, non di rado selvaggia, di Mravinskij, specialmente nella *Quarta*, quanto invece in risalto alla ambiguità sostanziale in cui sembra dibattersi Ciaikovsky tra gli echi classicistici, le influenze *fin de siècle* ed un esotismo un po' di maniera.
La chiarificazione dello spessore sonoro della grande orchestra tardo-romantica, operata da Karajan, risulta dunque nettamente determinante. Derivano da questa continua propensione a sottolineare le realizzazioni cameristiche della scrittura del musicista russo certi esiti di stampo squisitamente mendelssohniano nella tersa luminosità della trama strumentale, ove si stagliano con felicissima freschezza taluni interventi e sortite solistici.
E qui il virtuosismo della Filarmonica di Berlino ha ampia, sfolgorante e nettissima incisività. In altri momenti della *Quarta*, della *Quinta* e della *Sesta Sinfonia* Karajan ha egualmente buon gioco a dar risalto alla complessità costruttiva dell'orchestrazione ciaikovskiana, ove i mobilissimi impasti coloristici si intrecciano con le volute maestose ed il tessuto serrato dell'insieme, secondo un magistero creativo indubbiamente spettacolare. In altre pagine delle ultime tre *Sinfonie* la

tendenza di Karajan a lumeggiare il *coté* occidentaleggiante del musicista russo può dar a tratti l'impressione di inclinare all'arbitrio, come nella \resa dell'Andante della *Quinta*, ove l'argomento e l'ampiezza dell'incidere dell'eloquio sinfonico assumono un'impronta quasi brahmsiana.
Anche qui, però, è il gusto neo-decadente del maestro salisburghese ad emergere nel segno di una estenuazione dei mezzi espressivi in cui Ciaikovsky non può non riconoscersi per l'affascinante rifinitura della discorsività orchestrale tardo-romantica.
Ma è nello scavo interpretativo della *Sesta*, non per nulla continuamente approfondito nelle reiterate riproposte nell'arco di un trentennio, che Karajan ha attinto il vertice della sua concezione esecutiva con un esito che, ad ogni ascolto, ha del miracoloso per la impareggiabile valenza stilistica con le quali sono state illuminate tutte le sollecitazioni dell'ultimo retaggio ciaikovskiano, dalla precipitosa urgenza visionaria del terzo movimento alla consumata elegia del tempo conclusivo, Adagio lamentoso, ove le dissolvenze si fanno sempre più struggenti, livide e desolate in una disperazione che si fa tragedia senza scampo.
Meno prossime alla sua stabilità, per contro, la *Prima*, la *Seconda* e la *Terza Sinfonia* beneficiano nondimeno di tutte le intuizioni e di tutte le sfumature coloristiche ed espressive della tarda stagione interpretativa di Karajan che mai rinunciano all'armonioso sonoro eloquio strumentale, ai suoi filtri estetizzanti e ad una certa sontuosità decorativa che non si risolve però mai in un perfezionismo di maniera.
In una parola, anche queste esecuzioni attestano la qualità della lezione artistica di Herbert von Karajan, un prodigioso mago della concezione moderna della direzione d'orchestra.

CIAIKOVSKY ED IL BALLETTO

Con Ciaikovsky il balletto si rinnova per diventare da mero spettacolo d'intrattenimento per l'aristocrazia a creazione armonizzata di danza e musica, nella quale anche l'elemento decorativo è integrato in un piano positivo organico.
Il tratto innovativo sta nel fatto che, pur in una distribuzione dei singoli numeri che tiene conto delle convenzioni, tutta la musica del balletto segue un'unica linea di sviluppo: in altri termini è concepita nel segno di un'unità sinfonica che mira a garantire non solo la totalità formale, ma anche uno sviluppo musicale trasparente.
In particolare nello *Schiaccianoci* Ciaikovsky si preoccupò di inventare con la scrittura orchestrale sonorità speciali che aderissero alle situazioni e caratterizzassero i personaggi della vicenda: al fine di ricreare, con la scelta dei timbri, dei motivi e delle figure, le atmosfere e le suggestioni di una visione fiabesca (così nel *Lago dei cigni*), le cui radici affondavano nei ricordi, nelle immagini dell'infanzia e nella bellezza originaria della fantasia e del canto popolare.

LA BELLA ADDORMENTATA

La bella addormentata è uno dei capolavori della danza classica, ed un vertice di quello stile imperiale russo dell'Ottocento che, per molti, rappresenta l'idea stessa di balletto.
Come per altre due opere considerate icone della danza, *Il lago dei cigni* e *Lo Schiaccianoci*, il balletto fu coreografato dal francese Marius Petipa su una partitura del compositore russo Petr Il'c Cajkovskij. Ma mentre gli altri due racconti vengono ormai quasi esclusivamente identificati con il balletto, la fiaba della *Bella addormentata* è conosciuta da un pubblico molto più vasto. La storia della bella principessa che viene colpita dalla maledizione di una fata malefica e dopo un sonno durato cent'anni viene salvata dalla sua fata madrina e da un bel principe azzurro, fa parte di una collezione seicentesca di fiabe francesi, opera dello scrittore Charles Perrault.

FOTO DI SCENA

Nonostante siano passati più di tre secoli da allora, *La bella addormentata* è tuttora una fiaba amata e conosciuta dai bambini di tutto il mondo.
La bella addormentata (presentata con il titolo francese, *La belle au bois dormant*) debuttò il 15 gennaio 1890 al Teatro Mariinskij di San Pietroburgo, ed anche se l'esito non fu immediatamente trionfale, si affermò progressivamente con la più fortunata produzione di Petipa e la più evidente testimonianza della felice collaborazione tra il compositore ed il coreografo incoraggiato dal direttore dei Teatri Imperiali di San Pietroburgo Ivan Vsevolozskij (responsabile sia del libretto che dei costumi della *Bella addormentata*), Petipa lavorò in stretta collaborazione con Ciaikovsky prescrivendo tempi e numero di battute in ciascun episodio e dando perfino indicazioni sull'orchestrazione (nella prima variazione di Aurora ci doveva essere un pizzicato di violini e violoncelli; la variazione della fata degli zaffiri doveva essere in 5/4 per rappresentare il taglio pentaedro della pietà; e così via).
Famoso l'aneddoto riguardante il "Panorama" del secondo atto (quando il principe Désiré viaggia accanto alla fata dei lillà per destare Aurora dal lungo sonno): la musica terminò prima che l'enorme scenario dipinto si srotolasse del tutto e Ciaikovsky dovette comporre altra musica, letteralmente a metri.
Malgrado, o forse grazie a questi vincoli, il compositore creò quella che è probabilmente la migliore partitura mai scritta per un balletto, pervasa da una grande profondità emotiva e da una ricca drammaticità sinfonica che donano significato allegorico al racconto e vita ai personaggi.
Introducendo le melodie che si identificheranno con la buona fata dei lillà e la malefica fata Carabosse, il preludio iniziale suggerisce fin dalle prime battute il tema della lotta tra bene e male che dominerà il balletto, e Ciaikovsky continua ad utilizzare questi temi man mano che il racconto si sviluppa.
Anche se Aurora è un'eroina positiva, condizionata dalle circostanze (il mancato invito alla fata Carabosse nella festa del suo battesimo) piuttosto che dalle conseguenze delle sue azioni, una partitura di Ciaikovsky dà corpo e sostanza all'idea di una sua forza interiore, inizialmente suggerita dai celebri *balancés* dell'Adagio della rosa, e poi confermata dal radiante lirismo del *pas deux* nuziale. Il mondo gerarchico ed ordinato della *Bella addormentata*, con l'impiego tradizionale dei primi ballerini, solisti e corpo di ballo, rispecchia e rende omaggio alla corte imperiale dello zar

russo, di cui i membri della compagnia di ballo erano del resto servitori.
La corte reale della *Bella addormentata* è modellata sulla Versailles di Louis XIV, e Petipa rende omaggio ai balletti francesi del Seicento e Settecento nell'uso delle sfilate di corte e nei riferimenti a balli d'epoca.
Allo stesso tempo, comunque, riuscì a combinare brillantemente il virtuosismo della scuola italiana. *La bella addormentata* ha ispirato generazioni di coreografi; tra essi George Balanchine (il cui debutto, all'età di 10 anni, fu al Teatro Mariinskij nel valzer delle ghirlande del primo atto), Frederich Ashton e Kenneth MacMillan, che proclamarono tutti il loro debito nei confronti di Petipa sottolineando l'influenza che quest'opera in particolare aveva avuto su di loro.

FOTO DI SCENA

Ma anche se Sergej Diaghilev aveva portato a Londra la versione integrale del balletto già nel 1921 (mandando quasi in fallimento i suoi Ballets Russes), *La bella addormentata* non fu interpretata da una compagnia occidentale fino al 1939 quando Nichlaj Sergeev, *maitre de ballet* del Teatro Mariinskij, arrivò al Royal Ballet di Londra portando con sé i suoi quaderni di appunti.
L'allestimento di Sergeev, che nel 1946 segnò un trionfo per la compagnia e per la sua prima ballerina Margot Fonteyn, costituì la base per la maggior parte delle versioni successive del balletto, divenuto oggi parte integrante del repertorio classico.
La produzione di Marcia Haydée per lo Stuttgarter Ballett, andata in scena per la prima volta nel maggio 1987, è particolare per l'ampliamento del ruolo di Carabosse, creato da Richard Cragun. Questa Carabosse non è semplicemente offesa per la sua esclusione dal battesimo, ma è attivamente malvagia e gode dei suoi piani per distruggere la felicità ed il decoro della corte.
Márcia Haydée dà al personaggio dei potenti passaggi di danza solistica (nella versione tradizionale il ruolo è semplicemente mimato) ed utilizza la musica dell'interludio tra il prologo e l'atto primo per presentare Aurora come una ragazzina vegliata e protetta dalla fata dei lillà, e contemporaneamente spiata da Carabosse che gongola pensando al destino che incombe sulla principessa.
Successivamente viene data piena espressione drammatica all'ira della fata malefica nel vedere intralciare le sue cattive intenzioni.
Se altri importanti coreografi, Rudolf Nureyev, Robert Helpmann, Jurij Grigorovic, Kenneth MacMillan, si sono cimentati con *La bella addormentata* proponendo le loro particolari versioni, quella di Márcia Haydée è forse la più essenzialmente fedele alla versione di Petipa. Il bene prevale sul male, e l'equilibrio e l'armonia di una società ordinata, visivamente rappresentati nell'atto finale dall'accordo glorioso di danza e musica, sono pienamente prestabiliti.

Cent'anni di Belle addormentate

Il tema della *Bella addormentata* era già stato utilizzato in altri balletti precedenti la produzione Petipa-Ciaikovsky del 1890.
Jean-Louis Aumer, ad esempio, mise in scena nel 1890 una produzione intitolata *La belle au bois dormant.* Ma nessuna di queste versioni più antiche ha superato la prova del tempo. Al contrario, la versione di Petipa ha avuto innumerevoli riprese, con maggiori o minori modifiche o con messe in scena totalmente rinnovate.

FOTO DI SCENA

La trama

Prologo

Per il battesimo della loro figliola Aurora, a lungo attesa e desiderata, il Re e la Regina organizzano una splendida festa. Fra i molti invitati vi sono anche sei fate, che offrono i loro doni alla principessa augurandole ogni felicità.
I piccoli aiutanti delle fate consegnano ad Aurora degli alberelli di rose.
Improvvisamente il cielo si oscura e fra tuoni e lampi compare la malvagia fata Carabosse.
Il maestro di cerimonie Catalabutte controlla atterrito la lista degli ospiti e realizza con orrore di aver dimenticato di invitarla al battesimo.
Infuriata per l'oltraggio subito, invece degli auguri Carabosse pronuncia una terribile maledizione contro la bimba : il giorno del suo sedicesimo compleanno la principessa si pungerà con un fuso e morirà.
Alla disperazione generale dà un po' di sollievo la fata dei lillà, che promette di mitigare la maledizione della fata cattiva: Aurora si pungerà con il fuso, ma non morirà bensì cadrà in un sonno profondo che durerà cento anni, fino a quando un giovane principe la risveglierà con un bacio.

Intermezzo

Gli anni passano ed Aurora cresce, protetta ed accompagnata dalla benevolenza della fata dei lillà. Ma Carabosse osserva tutto e non perde di vista un momento la giovane principessa, sempre attendendo che la maledizione si compia.

Atto I

Il compleanno di Aurora

Per la festa di compleanno di Aurora giungono al castello quattro principi, che aspirano alla mano della principessa. Gli alberelli di rose che le erano stati regalati per il battesimo sono diventati dei rigogliosi cespugli. Un regalo della fata Carabosse, travestita da vecchietta, suscita in lei una gioia particolare: un bellissimo mazzo di rose. Aurora non sospetta che la perfida fata vi abbia nascosto un fuso.

Prima di potersene accorgere, si punge, e Carabosse assiste al compimento della sua maledizione: la principessa cade al suono come morta. Ma la fata dei lillà trasforma la morte in sonno profondo.
Tutto nel castello si addormenta ed un'alta siepe di spine cresce intorno al palazzo ed al giardino. La fata dei lillà stende la sua benevola protezione sui dormienti.

FOTO DI SCENA

Atto II

Scena di caccia, visione del principe e risveglio di Aurora

Il principe Désiré è a caccia con il suo seguito. In un momento in cui è rimasto isolato dal resto della compagnia, gli appare la fata dei lillà, che fa comparire davanti ai suoi occhi una visione della principessa Aurora, di cui il principe si innamora all'istante. La fata dei Lillà rivela al principe che la sua felicità e lì, vicinissima, e lo guida al castello incantato. Carabosse li attende all'ingresso del palazzo per interdir loro di entrare, ma dopo una breve lotta viene sconfitta dalla fata dei lillà, che conduce il principe davanti alla fanciulla addormentata.

FOTO DI SCENA

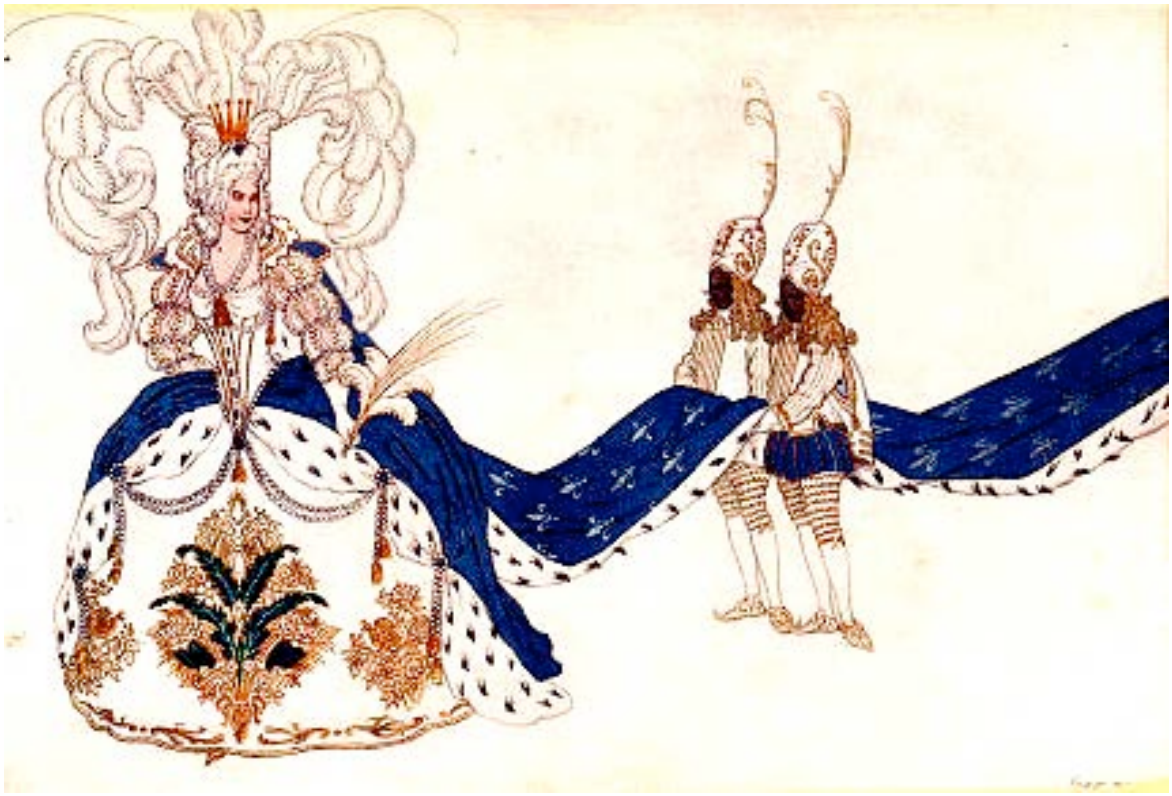
Incantato dalla sua grazia, egli la prende fra le braccia e la risveglia con un bacio. Il bacio e l'amore reciproco dei due giovani costituiscono una forza irresistibile e potentissima contro la malvagità di Carabosse.
Gli abitanti del castello si risvegliano dal loro sonno centenario.

Atto III

Le nozze di Aurora

Le nozze della principessa Aurora con il principe Désiré vengono festeggiate con una splendida festa in maschera.
Tutti gli abitanti del castello per l'occasione si travestono da personaggi delle fiabe. Al culmine della festa Aurora ed il principe danzano un *grand pas de deux*. La fata dei lillà benedice l'unione dei due innamorati, mentre Carabosse li osserva da lontano piena di astio e di invidia. Il male esiste ancora.

BOZZETTO



IL LAGO DEI CIGNI

Musica di Piotr Ilich Ciaikovsky

prima esecuzione Mosca, Teatro Bolshoi , 4.03.1877

"Il Lago dei cigni" è tra i più celebri e rappresentati balletti; composto da Piotr Ilich Ciaikovsky per la coreografia di Ijly Reisinger, libretto Vladimir Petrovic Begicev e Vasil Fedorovich Geltser, fu rappresentato per la prima volta il 4 marzo 1877 al Teatro Bolshoi di Mosca, interpretato dalla Karpakova e da Gilbert, e non suscitò entusiasmi.

FOTO DI SCENA

Solo due anni dopo la morte del compositore, nel 1895, il 27 gennaio, tornò sulle scene in una versione totalmente rinnovata, e, da allora, è entrato nel gradimento del pubblico e non ha conosciuto deflessioni.

Due celebri coreografi, risolvendo diplomaticamente controversie e rivalità artistiche e personali, si divisero il lavoro: Lev Ivanov curò gli "atti bianchi" (II e IV), mentre Marius Petitpa si occupò del I e del III atto, i cosiddetti "atti neri", oltre che della rielaborazione del libretto e di qualche inserimento di brani pianistici dello stesso Ciaikovsky.

Merito del successo della riproposizione del Teatro Mariinskij di San Pietroburgo, va in parte attribuito alla ristrumentazione operata dal direttore d'orchestra Riccardo Drigo, che compose anche il *Grand pas de deux.*

Gli interpreti furono Pierina Legnani e Pavel Gerdt.

La leggenda della principessa trasformata in cigno affonda le radici in molti racconti mitologici.

Zeus si mutò in cigno per amore di Leda, dall'amplesso con la quale ebbero origine due uova, da uno sarebbero nati Elena e Polluce (figli di Zeus) dall'altro Castore e Clitemnestra (figli di Tindareo, marito di Leda).

Alla morte di Castore, Polluce chiese a Zeus di riportare in vita il fratello a cui era molto legato, ma al signore dell' Olimpo non era concesso strappare le anime all' Ade, così permise a Castore e Polluce di vivere entrambi solo se il primo avesse assunto le sembianze di cigno di giorno e quelle di uomo di notte, a Polluce sarebbe dovuta toccare la sorte inversa; i due fratelli (Dioscuri) divennero perciò la metafora allegorica dell'alternanza giorno-notte ma anche del sacrifico dell'amore fraterno, del sacrificio che forza un esito apparentemente immodificabile.

Nella mitologia nordica, per altro, abbondano figure femminili legate a fiumi e laghi come le *Ondine*, che assumono un ruolo che fa eco a quello delle sirene delle culture mediterranee, ma con un' aura di maggiore mistero e di una interrelazione con gli umani più frequente e non sempre negativa.

L'uomo è condannato a sottostare al volere del Fato, ma, a prezzo di un sacrificio in nome dell'amore fraterno, filiale, genitoriale o coniugale, le divinità possono individuare soluzioni collocabili a metà strada tra il reale e il trascendente, non di rado culminanti in trasfigurazioni, emigrazioni sull' Olimpo o metamorfosi in figure animali, vegetali, o corpi celesti.

FOTO DI SCENA

Tornando al cigno, non possiamo non coglierne la simbologia sessualmente ambivalente; il potente *Zeus* assume le sembianze e il cigno viene ammirato da *Leda*, a cui esso appare come un amante nel pieno di un' esibizione di virilità, dopo la fecondazione, ma è Zeus stesso che "partorisce" le uova con un atto di assoluta *androginia* ellenica.

La presunta monogamia del volatile lo ha fatto assumere a emblema della fedeltà coniugale della sposa, candida, docile e, diciamola tutta, un po' troppo paziente e servile.

La consuetudine invalsa di affidare i ruoli di Odette e di Odile alla medesima interprete ha introdotto un elemento di riflessione su un' ipotesi di sdoppiamento schizoide di personalità; preferiremmo, a dire il vero, rafforzare, piuttosto, il rimando a Castore e Polluce e alla loro condizione di doversi dividere la sembianza umana e quella animale tra il bianco del giorno e il nero della notte, e Freud che ci perdoni.

L’ Argomento del balletto

Vi si racconta la storia del principe Sigfrido che, durante una battuta di caccia, mentre tende il suo arco verso un cigno, vede l'animale alato trasformarsi in una fanciulla bellissima, Odette, la quale gli rivela di essere vittima di un sortilegio emesso dallo stregone von Rothbart, che la condanna ad essere un cigno durante il giorno per riassumere fattezze umane di notte. Il principe se ne innamora perdutamente.

FOTO DI SCENA

Odette rivela all'innamorato che il maleficio sarà spezzato allorché un uomo consacrerà a lei il proprio amore chiedendola in sposa. Sigfrido invita Odette ad un ballo a corte, nel corso del quale egli annuncerà il loro fidanzamento. Ma al ballo, il perfido Rothbarth (che diventerà Rasputin in Ciaikovsky, e ogni commento è superfluo) invia Odile, che egli ha trasformato in gemella assolutamente identica ad Odette, così che il principe, ignaro dell’inganno, la chiede in sposa scambiandola per la ragazza amata.

Odette giunge a palazzo, ancora sotto le sembianze di cigno, nel momento in cui Sigfrido, sotto lo sguardo compiaciuto della regina madre, pronuncia la sua promessa. Accecata dal dolore, Odette fugge per trovare rifugio e conforto tra le fanciulle cigno sul lago.

Sigfrido, resosi conto dell'inganno, raggiunge Odette che però, muore, per lo straziante dolore, tra le braccia dell'amato. Il lago si agita e, con un'onda immensa, sommerge e trascina via i due innamorati che vengono visti nuotare, trasformati in due cigni, uniti in un amore trascendente.

La partitura

Musicalmente il balletto esordisce con una "*sinfonia*" eseguita solitamente a sipario abbassato che prepara la sorpresa della prima scena, costituita dalla festa di compleanno del principe che entra nella maggiore età.

L'orchestra cita danze popolari per rappresentare l'entusiasmo dei sudditi fino alla comparsa del celebre *valzer*.

Secondo consuetudine il tema principale torna ciclicamente per poi dare spazio a danze che segnano l'ingresso della regina madre.

Un passo a tre articolato su 6 sezioni molto articolate e affidate a episodi solistici di molti strumenti (arpa, oboe, fagotto, clarinetto, ecc..), lascia la scena ad una danza di contadini.

Ancora un *pas de deux*, la cui conclusione strumentale, con prevalenza delle percussioni annuncia la battuta di caccia, a cui segue il Finale appassionato del primo atto.

Il secondo atto inizia con un'atmosfera che descrive il paesaggio lacustre. Il tema principale viene ripetuto, e la risposta annuncia, con gli ottoni, il sopraggiungere della minaccia.

Dopo varie danze dei cigni, un delicato assolo di Odette (che è stata invitata a palazzo da Sigfrido) la musica concede il godimento del celebre solo di violino.

Il terzo atto è incentrato sulla festa a corte, con la geniale trasformazione del valzer in 4/4 per caratterizzare la situazione dell'inganno di Odile,

alla quale viene dato ampio spazio perchè si produca nell'opera di seduzione.

FOTO DI SCENA

Gli ospiti del castello si esibiscono nelle danze nazionali.

La scena della festa per il fidanzamento costituisce una ghiotta opportunità per musicista e coreografo per dar fondo alla fantasia: assistiamo perciò a una danza ungherese, una danza russa, un bolero spagnolo, una tarantella napoletana.

Con la scoperta dell'inganno e la comparsa di Odette, il terzo atto si chiude in un clima di disperazione.

Il quarto e conclusivo atto esordisce con la sonorità trasparente degli archi e dei fiati su cui si eleva l'arpa.

La nuova scena del lago ha un clima ben diverso da quella del secondo atto. La *Danses des petits cygnes* trasmette inquietudine: Odette crede di essere stata tradita e cerca il conforto dalla compagnia dei cigni.

Il clima inquieto, concitato, raggiunge il parossismo come a sottolineare la palpitazione che condurrà al crepacuore che stroncherà Odette tra le braccia di Sigfrido.

Il Finale propone il tema suonato e contrastato da un turbine orchestrale che è l'allegoria della furia delle acque del lago che sommerge e trascina nei flutti i due giovani per lasciare spazio all'arpa e agli archi che concludono il balletto con un episodio di etereo sentimento di abbandono amoroso.

Interpreti storici

La prima mitica coppia fu quella costituita da Pierina Legnani e Pavel Gerdt, il quale, però era talmente su negli anni che un *pas de deux* fu trasformato in *pas de troix* per introdurre un "amico del principe" che consentisse a Gerdt di prendere fiato.

Circa la prima coppia di interpreti ci asteniamo dal giudizio perchè le critiche del tempo furono troppo influenzate dalla mediocrità della coreografia e della regia.

FOTO DI SCENA

Celebri "cigni" sono state Anna Pavlova, Margot Fonteyn, Sylvie Guillem, Yulia Makhalina, Darcey Bussell e Polina Semionova, queste due ultime partner apprezzatissime di Roberto Bolle.

Dario Ascoli

LO SCHIACCIANOCI, OP. 71

Balletto in due atti e tre quadri

Musica: Petr Ilic Cajkovskij
Libretto: Marius Petipa da "Nussknacker und Mausekönig" di Ernst Theodor Amadeus Hoffmann nella versione francese di Alexandre Dumas padre
Organico: 2 ottavini, 3 flauti, 2 oboi, corno inglese, 2 clarinetti, clarinetto basso, 2 fagotti, 4 corni, 2 trombe, 3 tromboni, basso tuba, timpani, grancassa, piatti, triangolo, raganella, tamburello, castagnette, tam-tam, glockenspiel, 2 arpe, celesta (o pianoforte), archi; inoltre, strumenti giocattolo e coro di voci bianche (o femminili)
Composizione: febbraio 1891 - Parigi, 4 aprile 1892
Prima rappresentazione: San Pietroburgo, Teatro Mariinskij, 18 dicembre 1892
Edizione: Jurgenson, Mosca, 1892

Struttura musicale

1. Ouverture - Allegro giusto

Atto I

Scena prima

1. L'ornamento, la decorazione e l'illuminazione dell'Albero di Natale - Allegro non troppo
2. La marcia - Tempo di Marcia viva
3. Il Galop dei bambini. Arrivo degli ospiti - Presto. Andante
4. Arrivo di Drosselmeyer. Danza delle Bambole Meccaniche. Consegna dello Schiaccianoci a Clara - Andantino. Allegro molto vivace. Tempo di Valse. Presto
5. Lo Schiaccianoci. Danza del nonno - Andante (Tempo di Valse). Andantino. Tempo di Grossvater

6. La partenza degli ospiti. La Notte - Allegro semplice. Moderato assai
7. La Battaglia - Allegro vivo.

FOTO DI SCENA

Scena seconda

8. Una foresta di abeti in inverno - Andante
9. Valzer dei fiocchi di neve - Tempo di Valse, ma con moto. Presto

Atto II

Scena prima

10. Il castello magico:
    a. Il palazzo incantato del Regno dei Dolci - Andante
    b. Angeli e l'arrivo della Fata Confetto - Andante
11. Arrivo di Clara e dello Schiaccianoci - Andante con moto. Allegro agitato
12. Divertissement:
    a. La Cioccolata. Danza spagnola - Allegro brillante
    b. Il Caffè. Danza araba - Comodo
    c. Il Tè. Danza cinese - Allegro moderato
    d. Trepak. Danza russa - Tempo di Trepak, molto vivace
    e. Danza dei flauti - Andantino
    f. Mamma Cicogna e i pulcinella - Allegro giocoso
13. Valzer dei fiori - Tempo di Valse
14. Pas de deux:
    a. Il Principe e la Fata Confetto. Entrata - Andante maestoso
    b. Il Principe e la Fata Confetto. Variazione 1: Tarantella - Tempo di Tarantella
    c. Il Principe e la Fata Confetto. Variazione 2: Danza della Fata Confetto - Andante ma non troppo

d. Il Principe e la Fata Confetto. Coda - Vivace assai

15. Valzer finale e Apoteosi - Tempo di Valse. Molto meno

La data di nascita del balletto è il 5 dicembre 1892, il luogo San Pietroburgo, Teatro Marinskij. Petipa, autore del libretto, si ispirò al racconto *Schiaccianoci e il re dei topi di Hoffmann*, ma non all'originale, bensì alla versione di Alexandre Dumas padre. Come nella precedente *Coppelia* (1870, Parigi), di Hoffmann non resta molto, al di là dei fatti raccontati. Più rispettosi del testo ispiratore furono invece, nel 1880/81, Offenbach e i suoi librettisti Barbier e Carré firmando quell'opera straordinaria che è *I racconti di Hoffmann*.

FOTO DI SCENA

Il balletto e l'impero

Si sa che *Schiaccianoci*, insieme con gli altri due «titoli» basati sulla musica di Cajkovskij, *La bella addormentata* e *Il lago dei cigni*, è uno dei punti d'arrivo del balletto romantico, che pochi anni dopo entrò in una crisi profonda. Possiamo porci una domanda: perché questo passaggio storico avvenne in Russia, ovvero nell'ultimo grande impero assoluto? Il balletto romantico, nato dalle culture francese e italiana verso la metà dell'Ottocento, aveva trovato a Parigi e a Milano i suoi centri più vivi e produttivi; ma fu in Francia, più che in Italia, che si sviluppò quella tecnica «aerea», fatta di tutù e punte, che ancora oggi regge la danza classica.

L'Italia era divisa, impoverita, e anche Milano, seconda città dell'impero teresiano, aveva perduto importanza nel periodo della Restaurazione. I moti, le guerre d'indipendenza, le insicurezze politiche indussero molti artisti a emigrare, prima a Parigi poi nell'impero zarista. Ma anche Parigi non visse epoche tranquille, fra rivolte, colpi di Stato, passaggi anche violenti di potere: fu tuttavia solo l'epilogo della guerra franco-prussiana, nel 1871, a far scattare la più grande crisi del tempo. Chiusa l'Opera, perdute le scuole, ecco allora una successiva emigrazione, stavolta tutta verso Oriente.

A Pietroburgo c'erano mille possibilità, lo Zar non era avaro con le arti, la corte offriva un esempio di stabilità. Così i migliori coreografi parigini e le più amate ballerine italiane (la Brianza, la Dell'Era, la Legnani) trovarono ospitalità al Marinskij e nelle altre scene russe, compreso il Bols'oj di Mosca.

Marius Petipa, marsigliese, divenne nella seconda metà dell'Ottocento il re del balletto in Russia, dove non esisteva praticamente nulla di originale. Grazie a lui si formarono le prime scuole e nacque l'amore per la danza che poi produsse i maggiori interpreti del Novecento. Ma il creatore di *Don Chisciotte* e della *Bayadère,* nel momento della sua maggiore maturità artistica, capì che stava arrivando una crisi, che il balletto aveva bisogno di idee nuove e soprattutto di buona musica. I bravi mestieranti, come Minkus, Drigo, Pugni, non avrebbero più garantito, di fronte alle nuove generazioni ormai stregate dalle grandezze

della musica sinfonica, alcuna chance di sopravvivenza alle produzioni da loro firmate.

Si doveva dunque trovare un musicista che amasse il balletto e fosse famoso in patria e fuori. Impresa non facile, perché ai maggiori compositori del tempo il ballo interessava pochissimo o era giudicato una forma minore del teatro in musica. In Francia erano stati coinvolti nel balletto autori come Adam (*Giselle*) e Delibes (*Coppelia*), ma non c'era stato un seguito.

FOTO DI SCENA

La sfida di Cajkovskij

In Russia invece viveva Cajkovskij, che nel 1875 aveva sfidato con scarso successo il mondo del balletto presentando a Mosca *Il lago dei cigni*. Fu un fallimento per due motivi, la modesta qualità dell'allestimento e l'eccessiva difficoltà rilevata nella musica. In anticipo sui tempi, dunque, era il raffinato compositore di opere come *Evgenij Onegin* e di *Sinfonie* vibranti di sentimento; tuttavia, quasi tutte le musiche di Cajkovskij contengono balli o invitano alla danza, ciò che certo non era sfuggito a un attento osservatore come Petipa.

Così Cajkovskij entrò, su invito del maestro dei coreografi, in un mondo che gli era di certo congeniale ma che lo aveva, in quella precedente occasione, respinto; non solo, egli fu il salvatore del balletto classico e l'ispiratore involontario e fatale della riforma portata avanti da Fokin, Djagilev, Stravinskij e Alexandre Benois nel primo decennio del Novecento. Dopo *La bella addormentata*, *Schiaccianoci* e *Il lago dei cigni* (rilanciato nel 1895) non si potè più pensare a un balletto senza buona musica.

La bella addormentata è il primo grande titolo di questo periodo splendido e fatiscente insieme: è la lussuosa messa in scena della favola di Charles Perrault alla quale venne dato un décor fantastico, tale da restare nella memoria dell'esule George Balanchine, che ancora allievo della scuola aveva partecipato, nel 1905, ad alcune recite del Mariinskij. La musica aderiva a questi ideali di bellezza, di perfezione tecnica ed espressiva, di splendori sonori, di fantasie coloratissime. Dovette fare sensazione questa immensa ricchezza di idee che furono gettate sul grande sogno della principessa Aurora, del suo bel principe, di una corte che viene stregata da una fata maligna e che viene ridestata da un atto d'amore. Storia emblematica, con il senno di poi, ma allora vissuta solo come una fiaba.

Bisognava continuare, e così fu. L'amministratore dei teatri imperiali, Vsevolojskij, aveva commissionato già nel 1890 a Petipa un nuovo spettacolo, e questo fu *Schiaccianoci*: il rapporto di lavoro fra il patron del balletto e il musicista, e poi con il coreografo Ivanov, non pare sia stato del tutto idilliaco: Petipa era estremamente preciso nelle indicazioni

tecniche, Cajkovskij avrebbe voluto agire più liberamente con i suoi temi, le sue melodie, i suoi colori.

Comunque sia, il prodotto diede ragione sia all'uno che all'altro; la suite del balletto, eseguita in concerto nella primavera dello stesso 1892, piacque moltissimo e fu certo trainante nei confronti dello spettacolo. E nella realtà di oggi, ancora, suites dello Schiaccianoci vengono eseguite in moltissime occasioni.

FOTO DI SCENA

Un balletto borghese

La bella addormentata era il tipico balletto aristocratico prototipo del figlio del barocco francese; *Schiaccianoci* fu, in primo luogo, un balletto borghese. Non è da sottovalutare questa «qualità», perché sarà proprio questo tipo di racconto ad aprire spazi alle prime avanguardie moderate: se è vero che nell'anima di Clara-Maria c'è un sogno romantico, con il consueto bel Principe nel regno dei piaceri infantili, è altrettanto vero che Clara non ha nessuna chance di diventare una regina o una principessa. Resterà, finito il sogno, una brava ragazza della ricca borghesia tedesca.

Siamo in casa Stahlbaum (cognome forte: acciaio+albero) alla vigilia di Natale: nella ricca casa di questo signore si dà una festa per i figli Cliara e Fritz, ci sono tanti ragazzi e i loro genitori. A movimentare questa occasione felice c'è un singolare personaggio, Drosselmayer: mago, scienziato, burattinaio, inventore, ipnotizzatore, egli appartiene a quella categoria hoffmaniana di straordinari gentiluomini-ciarlatani, un po' Cagliostro un po' Casanova, che mettono zolfo in tanti racconti, parente stretto del dottor Coppelius, di Spalanzani, di tutta la genìa di ingannatori e illusionisti che vissero sulla credulità della gente profittando delle prime astuzie scientifiche, Drosselmayer appare come un bonario *deus-ex-machina*, che aiuta e punisce, diverte con i suoi automi e gestisce, in modo misterioso, i sogni di Clara.

Gli automi, gli *automates*, le bambole meccaniche, sono alla moda, nel tempo di Ernesto Teodoro Amedeo Hoffmann, anch'egli a suo modo dotato di infinite virtù magiche; fanno parte del sogno di dar vita all'inanimato, così come voleva Coppelius.

Nei *Racconti*, Olympia è l'automa-cantante che seduce Nataniele-Hoffmann e gli fa perdere la testa. Questa Olimpia va in pezzi, nella lite furibonda che scoppia fra Coppelius e Spalanzani.

L'automa è il supergiocattolo del tempo, ma è anche l'emblema del grande fallimento della scienza. Drosselmayer anima i suoi giocattoli automatici, e non va oltre: ma riesce a creare il sogno, ovvero un racconto fatato che finisce nel nulla, nel risveglio. Anche se il libretto non lo dice, Drosselmayer, con la sua parrucca di fili di vetro e la benda

nera sull'occhio, entra nell'inconscio di Clara, ne rimuove le paure, ne agita i desideri, rincorre il suo crescere.

Egli addita alla ragazza la via da seguire, e lei saprà al risveglio che il suo Principe sarà reale e borghese.

FOTO DI SCENA

Il sogno di Clara

Quel principe, nel sogno, è la trasformazione dello Schiaccianoci, giocattolo e arnese in forma di soldatino, oggetto in voga nel secolo XIX; tenuto con affetto da Clara, questo Schiaccianoci non sarebbe nulla se non fosse il pretesto per il percorso del desiderio. Quando Clara si addormenta, la stanza diventa immensa, i giocattoli si animano, Drosselmayer ha fatto il prodigio; ma ecco le paure, perché dal sottosuolo emerge un esercito di topi, con un terribile re, e questo esercito sconfigge Schiaccianoci e i suoi soldatini. Clara resta sola contro l'orda topesca, ma Drosselmayer la salva donandole una candela accesa. E Schiaccianoci? Eccolo diventare un bellissimo giovane che sconfigge il re dei topi e porta Clara nel mondo dei balocchi, degli alberi di Natale, dei dolci e dei confetti.

In un clamoroso e grande *divertissement* si celebrano le nozze dei due giovani: ma è solo un sogno, Clara si sveglia, ha in braccio il giocattolo, è felice, ricorda, è diventata più grande.

Il XX secolo

Nel secolo XX, che è appena passato ma così dobbiamo chiamarlo, le innumerevoli riprese di *Schiaccianoci* sono state segnate da approfondimenti e da interpretazioni che hanno portato questo spettacolo, talvolta, ben fuori dalla sua tradizionale dislocazione natalizia, precipitandolo nel mondo degli adulti. È bastato individuare nel sogno di Clara una sorta di iniziazione all'amore, il «passo» che trasforma la bambina in una donna. Secondo la versione di Rudolf Nureyev, nata a Stoccolma nel 1968, Clara, accompagnata da Drosselmayer che altri non sarà che l'amato principe, esce dal tunnel delle paure (i topi, la famiglia incombente e ossessiva) per ritrovarsi liberata e pronta a sbocciare. Sottratta ai piaceri dell'infanzia, ella non avrà più davanti a sé marzapane e confetti, ma oggetti del tempo nuovo.

FOTO DI SCENA

Nella bellissima e recente (1999) edizione di *Schiaccianoci Circus* di Jean-Christophe Maillot a Monte Carlo, lo *Schiaccianoci* è un mostriciattolo da cartoon, e il «paese dei balocchi» un circo dove si fanno prodigi di magia, prestidigitazione, acrobazia. Cranko, Neumeier, Petit hanno variato più o meno a fondo le situazioni del balletto, ma è stato nel 1998 Maurice Béjart, a Torino, a rileggere la trama in chiave di memoria e con la nostalgia della madre perduta.

Rispetto ai balletti del tempo - un caso a parte sono i balli grandi di Luigi Manzotti a Milano, vedi *Excelsior*, *Amor* o *Pietro Micca* - *Schiaccianoci* è certo di categoria infinitamente superiore, perché più di tutti esprime la verità del sentimento senza bisogno di metafore o di finzioni. *La bella addormentata* era un gioco cortigiano con una morale precisa; il *Lago dei cigni*, portato al trionfo poco dopo la morte del compositore, partiva dal neoromantico per entrare, senza volerlo, nel gioco dei rapporti fra madre e figlio così bene espressi da Mats Ek e dal Cullberg Ballet.

Senza averne precisa coscienza Petipa, Ivanov e Cajkovskij inserirono nel mondo della danza i primi dubbi, le prime tensioni amorose fino a quel punto tenute nascoste.

Dopo, tutto nel balletto moderno risultò più facile, o addirittura troppo facile. Petipa avrebbe voluto continuare l'esperienza «grande danza più grande musica», ma la morte improvvisa di Cajkovskij lo privò della sua unica carta vincente. Tentò di proseguire con Aleksandr Glazunov, ma i risultati furono nettamente inferiori. E così finì una delle più affascinanti avventure culturali dell'Ottocento.

Partitura «super», fin troppo bella per un balletto, questa di *Schiaccianoci*: e tanti sono i temi che restano nella memoria, in questa grande festa del teatro e della musica. Amorosamente Cajkovskij descrive, con qualche notazione all'antica nella festa in casa Stahlbaum, ma è soprattutto nei grandi balli (valzer dei fiori, valzer dei fiocchi di neve) che il racconto assume connotazioni di alto respiro; le apparizioni degli automi di Drosselmayer sanno di mistero, e altrettanto oscuri sono i segnali mandati nel finale della festa; dove tuttavia la fantasia del compositore si accende di luci è nei pezzi di colore, nel coro, nel divertissement dove abilmente vengono recepiti temi popolari, come

nella danza araba ispirata a una ninna-nanna georgiana, o come nella danza russa che ha una forte aria di truculenza campagnola.

FOTO DI SCENA

È curioso notare l'uso della celesta (una «prima per la Russia») utilizzata per la Fata Confetto: Cajkovskij l'aveva scoperta a Parigi e se ne era procurata una, prima di Rimskij e Glazunov.

Il risveglio

Singolarmente, il balletto non finisce in apoteosi, ma nel silenzioso risveglio di Clara: la nostra eroina, secondo Hoffmann, avrebbe poco più di sette anni, ma nella finzione teatrale gliene attribuiamo qualcuno di più. Lo scrittore scrisse il racconto pensando ai figli di un suo caro amico, Julius Eduard Hitzig: Fritz divenne architetto e visse 70 anni, Marie, nata nel 1809, morì a 13 anni. Hoffmann conclude il racconto in una fantasmagoria di affetti: giunge il vittorioso ex Schiaccianoci, che è poi il nipote di Drosselmayer, e c'è l'intermezzo della Voce dura, dell'incantesimo della principessa Pirlipat e del suo salvatore Schiaccianoci.

Sembra che Hoffmann suggerisca un valzer degli addii, ma Cajkovskij finge di non accorgersene, di escludere da sé la morte che si avvicina e che presto lo ghermirà, insieme con i suoi più cari amici. Intanto, ha esorcizzato il re dei topi, le sue sette teste e le sette coroncine di strano metallo aureo.

Compose subito dopo la *Patetica*: un altro mondo, un altro viaggio lontano dall'armadio di una bimba dove il re dei topi ha rosicchiato tutte le cose care dell'infanzia.

Mario Pasi

Testo tratto dal libretto inserito nel CD AMJ 0002 allegato al numero speciale 12/2000 della rivista Amadeus