

PROKOFIEV SERGEJ

Compositore e pianista sovietico (Sonzovka, Ekaterinoslav, od.
Dnepropetrovsk, 23 IV 1891 - Mosca 4 III 1953)



Giovanissimo, improvvisava al pianoforte brevi pezzi, trascritti agli inizi dalla madre, buona pianista. Ma presto, come afferma egli stesso nell'autobiografia, "Il processo della scrittura m'incuriosì molto, tanto che decisi di imparare a scrivere musica da me. A 6 anni composi un valzer, una marcia ed un rondò: e a 7 una marcia a quattro mani". Anche il teatro lirico lo interessò in giovanissima età: nel 1900 compose l'opera *Il Gigante*, in tre atti e sei scene, che incontrò molto successo in famiglia.

Questo l'incoraggiò a scriverne un'altra dal titolo *Sulle isole deserte*. Cominciando dal 1902, Prokofiev ricevette i primi regolari insegnamenti di armonia da R. Glier.

All'età di 13 anni venne ammesso al conservatorio di Pietroburgo, dopo aver stupito per la precocità Rimskij Korsakov e più tardi si iscrisse alla classe di pianoforte di A. N. Esipova e a quella di direzione d'orchestra di N. Cerepnin.

Fra tutti questi insegnanti, Cerepnin svolse un ruolo importantissimo nel suo sviluppo musicale.

Risale al 1906 l'inizio della sua amicizia con N. Mjaskovskij, il fecondo autore di musica strumentale suo compagno di studi, il quale non tralasciò mai alcuna occasione per manifestare il proprio entusiasmo verso le opere di Prokofiev ed ebbe con lui un vivido scambio di lettere. Nel 1911 Prokofiev tenne il suo primo concerto alle Sere di musica contemporanea di Pietroburgo, in cui eseguì per la prima volta in Russia, insieme con proprie composizioni, i *Drei Klavierstücke* op. 11 di Schonberg.

Mentre nella prima *Sonata* op. 1 per pianoforte, rielaborata nel 1909, sono ancora evidenti le reminiscenze schumanniane, il primo *Concerto* per pianoforte ed orchestra op. 10, eseguito per la prima volta dall'autore a Mosca nel 1912, mostra una fortissima personalità ricca di fantasia, alimentata dalla inestinguibile tradizione russa e da un innato senso del colore, e l'assimilazione del gusto impressionistico francese del primo Novecento; infatti uno dei compositori che Prokofiev ammirava di più tra i contemporanei era un impressionista francese: Ravel.

Nel 1914, dopo aver terminato gli studi al conservatorio, Prokofiev vinse a Pietroburgo il premio Rubinstein per pianisti, eseguendo, contro ogni norma di regolamento del concerto, il suo primo *Concerto* per pianoforte e orchestra.

Nello stesso anno, in occasione di un viaggio a Londra, incontrò

S. de Diaghilev che, dopo aver ascoltato il suo secondo *Concerto* op. 16 per pianoforte e orchestra (1913), gli chiese di scrivere per i Balletti russi.

Nacque così il balletto *Ala e Lolli*, che ha per argomento episodi presi dalla mitologia del popolo scita. Ma sia il soggetto, sia la musica del balletto non piacquero a S. de Diaghilev. Prokofiev ne trasse nello stesso anno una suite sinfonica, la *Suite scita* op. 20 e per Diaghilev iniziò a comporre nell'estate del 1913 un nuovo balletto, prendendo come soggetto un racconto di A. N. Afanas'ev, *Chout* ovvero "Storia di un buffone che ne burlò altri sette".

IL SUO PIANOFORTE



Però la partitura del balletto venne terminata soltanto nel 1920, a Mantes, e Diaghilev lo fece rappresentare l'anno dopo a Parigi, sotto la direzione dell'autore. Anche da questo balletto Prokofiev trasse una *Suite* op. 21.

In queste musiche invece è presente un linguaggio personalissimo, pieno di lirismo poetico, contrapposto a enormi sonorità che creano una drammaticità a volte appassionata, a volte piena di sarcasmo.

Nel 1917 la Rivoluzione russa scoppiò mentre il compositore era a Pietroburgo. Egli e le persone che frequentava la salutarono con gioia. Pochi mesi dopo che Lenin era salito al potere, si ritirò presso la madre a Kislovódk, dove compose alcune tra le pagine più limpide ed estrose della sua produzione: il primo *Concerto* op. 19 per violino e orchestra, le *Visioni fuggitive* op. 22 (20 pezzi per pianoforte, il penultimo dei quali rende in parte le impressioni dell'autore riguardo ai sentimenti della folla in sommossa), la *Sinfonia classica* op. 25 e la cantata *Sono in sette* op 30, ispirata da un poema di K. Balmont.

Prokofiev scrive a questo proposito: "L'estate del 1917 la trascorsi solo in campagna, vicino a Pietroburgo, leggendo Kant e lavorando moltissimo. Di proposito non avevo portato con me il pianoforte, perché desideravo provare a comporre anche senza di esso. Sino a quell'epoca avevo sempre composto al pianoforte, ma avevo pure notato che il materiale tematico, composto facendone a meno, era spesso migliore. Di qui nacque anche l'origine del progetto di una Sinfonia nello stile di Haydn; giacché, avendo molto approfondito la tecnica haydniana con Cerepnin, sapevo di muovermi su di un terreno sufficientemente familiare da potermi avventurare nel difficile viaggio senza il pianoforte. Questo è il tipo di Sinfonia che volli scrivere: una Sinfonia nello stile classico, come infatti la chiamai quando mi accorsi che l'idea stava prendendo corpo; innanzitutto perché il titolo *Sinfonia classica* era il più semplice, poi, per gettare nello scompiglio "le oche" con esso, ed infine nella segreta speranza di attestare di essere nel giusto se la Sinfonia si fosse realmente affermata come un pezzo di musica classica. La composi a mente durante le mie passeggiate in campagna. Alla stessa epoca orchestrai il *Concerto* per violino op. 19, il cui primo tema, scritto per un concertino al principio del 1915 era rimasto da parte, sebbene avessi spesso rimpianto che altri lavori mi avessero impedito di tornare alla sua "apertura meditativa". Poi gradatamente, nell'estate del 1917 il concertino era divenuto un concerto e sempre in quell'estate completai la partitura".

Il primo *Concerto* per violino e orchestra è uno dei suoi capolavori: per la tematica, per la scrittura originale della parte solistica, per la strumentazione raffinata e sempre rispettosa delle sonorità del violino.

Raggiunta Mosca nel marzo del 1918, Prokofiev ebbe occasione di incontrare il poeta V. Majakovskij, e ne nacque una bella amicizia basata sulla reciproca ammirazione.

Prokofiev suonava spesso per lui e Majakovskij gli leggeva le sue poesie.

Quando si separarono gli offrì il suo poema inedito *La guerra e il mondo* con la seguente dedica: "Al Presidente del mondo della musica - il Presidente del mondo della poesia".

Al principio di maggio dello stesso anno, dopo aver ottenuto il permesso del commissario per l'istruzione popolare, Prokofiev si recò negli Stati Uniti, passando per la Siberia, Vladivostok ed il Giappone, ma in America fu apprezzato più come pianista che come compositore.

FAMIGLIA PROKOF'EV



Ciò non gli impedì di firmare un contratto col teatro dell'Opera di Chicago per *L'amore delle tre melarance*, caratterizzata dalla confluenza della comicità italiana col migliore umorismo musicale russo.

La partitura era già compiuta alla fine dell'estate del 1919, ma, in seguito alla morte del direttore dell'Opera di Chicago, la prima rappresentazione assoluta in quel teatro venne rinviata al dicembre 1921.

Sia nel 1920 sia nel 1921, il musicista trascorse la primavera e l'estate in Europa (Londra, Parigi ed altre città francesi) e ritornò negli Stati Uniti nell'autunno successivo, soprattutto per svolgervi attività concertistica.

Infatti la composizione del terzo *Concerto* op. 26 per pianoforte e orchestra, iniziata nel 1917, venne terminata in Bretagna durante l'estate del 1921, e la prima esecuzione assoluta ebbe luogo nel dicembre a Chicago, solista l'autore.

Il terzo *Concerto* per pianoforte e orchestra rappresenta, assieme al Secondo, una tra le pagine più forti e ricche per la tematica, la drammaticità e l'interesse del dialogo fra il solista e orchestra, cui è affidato un ruolo di particolare importanza.

Nel marzo del 1922 Prokofiev fece ritorno in Europa, ma per fermarsi molto di più a lungo delle altre volte.

Per un anno e mezzo visse a Ettal (Alta Baviera), dove lavorò specialmente all'opera *L'angelo di fuoco*, che aveva progettata sin dal dicembre del 1919.

Poi, nell'ottobre del 1923 si trasferì a Parigi. Ma i suoi frequenti viaggi in varie nazioni europee (Francia, Inghilterra, Belgio, Spagna, Italia), soprattutto per svolgervi attività concertistica, aggiunti ad una quarta tournée negli Stati Uniti alla fine del 1925 e a un temporaneo ritorno in patria nei primi mesi del 1927, fecero sì che soltanto nell'estate del 1927 riuscì a terminare l'orchestrazione de *L'angelo di fuoco*.

Quest'opera, uno dei capolavori della letteratura operistica del Novecento, contiene nell'ultimo atto le pagine di più alta forza drammatica di tutta la produzione di Prokofiev.

Nel giugno del 1928 venne eseguito a Parigi, in concerto, l'atto II dell'opera sotto la direzione di Sergej A. Kusevitzkij, ma soltanto nell'autunno del 1955 *L'angelo di fuoco* fu rappresentato integralmente al festival internazionale di Venezia, e da allora in quasi tutti i principali teatri del mondo.

Essendosi reso conto della difficoltà di mettere in scena quell'opera, Prokofiev ne elaborò le parti musicali più significative nella terza *Sinfonia*, tutta pervasa di intensa drammaticità.

Terminata nel novembre 1928, essa venne eseguita per la prima volta a Parigi nel maggio 1929. Fra il 1925 e il 1929 Prokofiev aveva pure composto due balletti, *Le pas d'acier* op. 41 e *Il figliol prodigo* op. 46, dai quali aveva tratto due suites sinfoniche, e aveva lavorato ad una nuova versione dell'opera *Il Giocatore*, 4 atti e 6 quadri derivati da Dostoievski, che erano andati in scena a Bruxelles alla fine dell'aprile 1929.

Del materiale musicale del balletto *Il figliol prodigo* il compositore si

servì parzialmente nello stesso anno per comporre la quarta Sinfonia op. 47, richiestagli da Kusevitzkij per la celebrazione del cinquantesimo anniversario della Boston Symphony Orchestra.

Dopo aver effettuato nel 1930 un'altra serie di concerti negli Stati Uniti, compose un nuovo balletto per l'Opéra di Parigi, *Sul Dniepr*, e nel 1931 il quarto *Concerto* per pianoforte, per la mano sinistra, che però venne eseguito soltanto nel 1959, al festival di Besancon.

DOCUMENTI PERSONALI



Nell'ottobre del 1932 eseguì per la prima volta il quinto *Concerto* op. 55 per pianoforte e orchestra, con la direzione di W. Furtwangler, e il mese dopo con indescrivibile gioia tornò a casa, nella terra sovietica.

Fra il 1933 e 1938 si recò tre volte in America e compì alcune tournées concertistiche in varie nazioni occidentali (Spagna, Portogallo, Marocco, Algeri, Tunisi, Cecoslovacchia, Francia ed Inghilterra). Nonostante i frequenti viaggi, anche questo periodo fu notevolmente fecondo.

Fra le numerose opere composte nel 1933-1937 sono particolarmente importanti: il commento musicale per piccola orchestra per il film di

A. Fejncimmer *Il luogotenente Kize*, da cui derivò nel 1934 la *Suite sinfonica* op. 60; il secondo *Concerto* op. 63 per violino e orchestra, eseguito per la prima volta a Madrid nel dicembre 1985, il balletto *Roméo e Giulietta* op 64, in 4 atti e 10 quadri che, sebbene terminato nel 1936, venne rappresentato per la prima volta a Brno (Cecoslovacchia) soltanto alla fine del 1938.

Da questo balletto Prokofiev trasse non una, ma tre *suites* sinfoniche e persino 10 pezzi per pianoforte op. 75, che testimoniano la validità di questa musica anche al di fuori dell'azione scenica.

Pure nel 1936 compose la favola sinfonica per bambini *Pierino e il lupo*, per recitante e orchestra, la cui prima assoluta venne da lui diretta alla Filarmonica di Mosca. Qui, coerentemente alla favola, il discorso musicale è di grande semplicità.

La composizione ha lo scopo di insegnare la natura dei più importanti strumenti dell'orchestra.

Lo scopo didattico è ottenuto caratterizzando ogni personaggio, oltre che con un tema, anche con uno strumento.

A *Pierino e il lupo* fanno seguito nel 1936 la musica per il film *La dama di picche*, le musiche di scena per *Boris Godunov* e *Eugenio Onegin* di Puskin e, nel 1937, la cantata *Per il ventesimo anniversario della Rivoluzione di ottobre* su testi di Marx, Lenin e Stalin.

Nel maggio del 1938 Prokofiev conobbe S. Eisenstein: fu un incontro entusiasmante per il compositore russo, al quale Eisenstein propose di scrivere la musica per il film *Alessandro Nevskij*, proiettato per la prima volta a Mosca nel dicembre dello stesso anno.

Dopo pochi mesi (maggio 1989) veniva eseguita per la prima volta la cantata omonima per mezzosoprano, coro misto e orchestra.

Il valore musicale di questa cantata, un grande affresco epico che esalta una delle vittorie del popolo russo sui Teutoni, testimonia l'importanza che può assumere una musica scritta per un film, se è opera di un grande compositore.

Prokofiev trascorse l'estate del 1939 orchestrando una nuova opera teatrale in 5 atti e 7 scene, *Semion Kotko*, che venne rappresentata a Mosca l'anno dopo. È questo tra i lavori meno validi della produzione di Prokofiev. L'opera lirico-comica *Matrimonio al convento*, terminata nel 1940, dovette invece aspettare fino al novembre del 1946 per essere rappresentata a Leningrado.

Nel frattempo Prokofiev aveva cominciato a comporre a Kratov, presso

Mosca, il balletto in 3 atti *Cenerentola* (rappresentato per la prima volta al Bolscoi di Mosca nel 1945), e nel volgere di un anno aveva condotto a termine la stesura per pianoforte dell'opera *Guerra e pace* dal romanzo di Tolstoj. Nel marzo del 1943 anche l'orchestrazione di questo poderoso lavoro era finita.

LA MOGLIE LINA LJUBERA



Nel giugno del 1945 se ne fece un'esecuzione concertistica a Mosca, e l'anno successivo ne venne rappresentata la prima parte a Leningrado.

Opera gigantesca e travagliata, prevista per l'esecuzione in due serate data la lunghezza, il compositore ne fece una seconda versione più breve, rappresentata in una sola serata.

Vi sono alcune scene di alto interesse lirico e di importanza drammatica, ma nell'insieme l'opera non si mantiene tutta al livello del precedente *Angelo di fuoco*.

Dopo altre peregrinazioni Prokofiev si era stabilito a Mosca nell'autunno del 1944 e vi aveva terminato l'orchestrazione della quinta *Sinfonia*.

Nel 1945 completò anche la musica del film *Ivan il Terribile*, che aveva iniziato sin dalla primavera del 1942, quando si era incontrato con Eisenstein nella capitale del Kazakistan.

Altre due sinfonie compose negli ultimi anni della sua esistenza, la n. 6 op. 111 nel 1947 e la n. 7 op. 131 nel 1952, eseguita per la prima volta a Mosca pochi mesi prima della morte.

Ma molti altri lavori sinfonici meriterebbero di essere ricordati in modo particolare, come i *Quattro ritratti ed un epilogo* op. 49 (1931), tratti dall'opera *Il Giocatore*, l'*Ouverture* op. 42 per 17 strumenti (1926, trascritta per orchestra nel 1928), l'*Ouverture russa* op. 72 per orchestra (1936) la suite sinfonica op.90 *Anno* (1941) e la *Sinfonia concertante* op. 125 per violoncello e orchestra (1952).

Inoltre Prokofiev ha lasciato una copiosa produzione di musica da camera e di opere per strumento solista, cominciando da quelle per il suo prediletto pianoforte: le nove sonate condotte a termine nella versione definitiva in un arco di tempo che va dal 1909 al 1953 (particolarmente significative la terza, la quarta e la settima) oltre ai quattro pezzi op. 4 (1912), l'ultimo dei quali, *Suggestione diabolica*, è ispirato ad un pianismo poderoso e trascinate. Anche la *Toccata* op. 11 (1912), di grande difficoltà, si distingue per il ritmo implacabile.

Di tutt'altro carattere le due *Sonate* per violino e pianoforte op. '80 e 94/a (1946 e 1944), la seconda delle quali scritta originariamente per flauto, il *Quintetto* op. 39 (1924) per oboe, clarinetto, violino, viola e contrabbasso, i due *Quartetti per archi* op. 50 e 92 (1930 e 1941), la *Sonata* per 2 violini op. 56 (1932), quella per violini all'unisono senza accompagnamento op. 115 (1947), la *Sonata* per violoncello e pianoforte op. 119 (1949), con la parte del violoncello scritta da M. L. Rostropovic.

PROKOF'EV E CONSORTE



Nell'autobiografia il compositore ha attribuito ai propri lavori diverse direttrici stilistiche: una prima linea classica, così definita per la forma (sonate e concerti) e per le imitazioni dei classici del Settecento (gavotte, *Sinfonia classica*, parte della *Sinfonietta* op. 48); una seconda linea moderna (*Suggestioni diaboliche*, *Sarcasmi*, *Suite scita*, *Il Giocatore*, *Sono in sette*, 2^a *Sinfonia*); una terza linea toccatistica e "motoria" (*Studi*, *Toccata* op. 11, *Scherzo* op. 12, *Scherzo* del II *Concerto* per pianoforte, *Toccata* del V *Concerto*, reintegrazioni intensive delle figure melodiche della *Suite scita*, *Le pas d'acier* e passaggi del III *Concerto* per pianoforte); una quarta linea lirica (*Fiaba* op. 3, *Sogni*, *Canti* op. 9, *Leggenda*, tema del I *Concerto* per violino, *Racconti della vecchia nonna*, il racconto di Renata nell'atto I dell'*Angelo di fuoco*, ripreso poi nella III *Sinfonia*); ed infine una quinta linea "scherzevole", linea che appare in quasi tutte le sue composizioni e che Prokofiev giustamente non desiderava si definisse "grottesca", secondo l'espressione di molti critici.

Infatti tutto quanto può apparire grottesco ad un ascoltatore occidentale superficiale non è che l'emanazione dello spirito che pervade un intero secolo di letteratura e di musica russa: dai *Racconti umoristi* di Cechov al funerale dell'inesistente *Luogotenente Kize*, dalle scene della *Fiera di Sorocintski* di Gogol-Mussorgski alla scena della capra in *Chout*.

Prokofiev non è certo un innovatore né tanto meno il fondatore di una seconda scuola, ma questo ne mette ancora più in risalto la fortissima personalità.

Sebbene contrario alla dodecafonia e senza rinunciare alla semplicità di espressione, egli aspirò sempre all'originalità del proprio linguaggio musicale, avendo in orrore l'imitazione e le cose già note.

Fu di una fecondità eccezionale e spesso lavorò contemporaneamente a diverse opere. Possedendo un profondo senso di autocritica, ne rielaborò parecchie a distanza di anni. Soprattutto in gioventù le sue composizioni incontrarono accoglienze opposte e suscitarono entusiasmi deliranti frammisti a nette stroncature.

Anche in patria ebbe alti riconoscimenti ufficiali alternati a richiami da parte del comitato centrale del partito per una maggiore semplicità d'espressione.

Nel mondo musicale la sua fama è andata aumentando in maniera incontrastata, specialmente dopo il secondo conflitto mondiale, fino a giungere alla completa affermazione. Dall'unione dell'eccezionale natura

musicale di Prokofiev con le più pure tradizioni russe è nata l'opera di uno dei più geniali compositori della prima metà di questo secolo.

È interessante, per quanto oggi possa essere condiviso o meno, questo suo pensiero, ripreso da un taccuino inedito del 1937: "È passato il tempo in cui la musica veniva creata per un manipolo di esteti. Oggi vaste folle popolari sono giunte faccia a faccia con la musica seria e ne stanno in attesa con ardente impazienza. Compositori, abbiatele in mente. Se respingete queste masse, vi abbandoneranno per volgersi al jazz o alle volgarità. Mentre se ne avete cura, conquisterete un pubblico come il mondo non ne ha mai conosciuto l'eguale. Ma questo non significa che dovete cadere nell'adulazione. L'adulazione implica la non sincerità, dalla quale non può venire niente di buono. Le folle amano la grande musica, la musica di grandi eventi, di grandi amori, di vivide danze. Esse capiscono assai più di quanto credano taluni compositori, e vogliono approfondire la propria comprensione".

Vissuto in un periodo particolarmente fertile di grandi compositori, Prokofiev può essere accostato, come importanza creativa, a Stravinskij, Bartók, Hindemith, Schonberg, Webern, Berg.

Estraneo alla scuola viennese di questi ultimi tre, pur essendo vissuto negli stessi anni; privo dell'originalità di Stravinskij; non disposto ad utilizzare il mondo folcloristico come l'ha rielaborato Bartók; rifiutate le costruzioni formali di Hindemith, ma proseguendo piuttosto da un mondo impressionistico russo-francese, da Scriabin a Ravel, Prokofiev ha inserito nel discorso musicale una struttura armonicamente moderna, con ritmi evoluti, dove il suono e la linea tematica hanno sempre un'importanza maggiore della percussione.

Ha dato così pagine di sincero valore, dove la semplicità del discorso acquista ancora più rilievo accanto ad una drammaticità a volte romantica, ad un'ironia a volte sferzante.



ALEKSANDR NEVSKIJ, OP. 78

Cantata per mezzosoprano, coro e orchestra dalla musica per il film di Ejzenstejn

Musica: Sergej Prokof'ev

Testo: Lugovskij e proprio

1. La Russia sotto il giogo mongolo - Molto andante
2. Canto di Aleksandr Nevskij - Lento
3. I crociati a Pskov - Largo
4. Sorgi, popolo russo!
5. La battaglia sul ghiaccio - Moderato, l'istesso tempo
6. Il campo della morte - Adagio
7. Entrata di Aleksandr Nevskij a Pskov - Allegro ma non troppo

Organico: mezzosoprano, coro misto, ottavino, 2 flauti, 2 oboi, corno inglese, 2 clarinetti, clarinetto basso, sassofono, 2 fagotti, controfagotto, 4 corni, 3 trombe, 3 tromboni, basso tuba, timpani, tamburo, grancassa, piatti, tamburello, maracas, woodblocks, triangolo, tam-tam, campane tubolari, glockenspiel, xilofono, arpa, archi

Composizione: 1938 - 1939

Prima esecuzione: Mosca, Bol'shoj Teatr, 17 maggio 1939

Edizione: Muzgiz, Mosca, 1941

Trama del film

Le gesta del Principe Nevskij raccontate nel film di Ejzenstein si svolgono intorno al 1242, durante il cosiddetto "periodo di dispersione" quando, caduta Kiev, la Russia subisce ripetuti attacchi dai mongoli mentre sul fronte occidentale preme un'altra minaccia: l'espansione germanica. Ad appoggiare la spinta tedesca e a tutelare la sua minoranza si stabilisce in Livonia l'Ordine dei Portaspada, cavalieri cattolici di nobili lignaggi, ex crociati, legati dal giuramento di fedeltà al papa di Roma e nemici irriducibili dei "pagani" slavi. Lituania, Polonia e Russia sono il loro territorio di caccia e di crimini spaventosi. Si congiungono poi con il potente Ordine Teutonico dei Cavalieri della Croce, che

esercita la propria autorità dalla Prussia a San Giovanni d'Acri: la più grande forza militare d'Europa.

Quando i Teutoni puntano su Novgorod, le città minacciate si rivolgono all'uomo considerato il maggior guerriero di Russia: il principe AJeksandr, detto Nevskij, del Granducato di Suzdalia. Questi raccoglie attorno a sé un'armata molto composta di cavalieri e contadini e la guida verso le frontiere occidentali, salvando Novgorod dal saccheggio. Sul lago dei Ciudi dà prova della sua sapienza strategica spingendo i nemici sul ghiaccio del lago che, cedendo sotto il peso delle pesanti armature, li inghiotte nelle gelide acque.

Nel 1938 Prokof'ev fu invitato da Sergej Ejzenstejn a scrivere la colonna sonora per un film su Aleksander Nevskij. Il compositore, che nel 1938 era stato ad Hollywood (dove lo avevano molto colpito le tecniche di sincronizzazione del sonoro con le immagini messe a punto negli studi della Walt Disney), conosceva bene i precedenti film di Ejzenstejn e lo aveva incontrato già diverse volte. Non fu quindi difficile accettare quella proposta, e lavorare a stretto contatto col regista, occupandosi attivamente anche della fase di registrazione (Prokof'ev fece numerosi esperimenti di posizionamento dei microfoni per ottenere il suono desiderato).

La collaborazione tra il regista e il compositore è ben documentata dai loro scritti, che testimoniano anche la reciproca ammirazione: Prokof'ev riconosceva a Ejzenstejn di essere anche un raffinato musicista, ed Ejzenstejn da parte sua teneva in grande considerazione il senso del ritmo cinematografico che Prokof'ev dimostrava di possedere, e la sua capacità di creare una musica che si integrava perfettamente con le immagini «[...] non grazie alla "coincidenza" degli accenti, il modo più primitivo per stabilire "corrispondenze" tra figure e musica, ma mediante il magnifico andamento contrappuntistico della musica, organicamente fusa con l'immagine».

Il film di Ejzenstejn, che venne proiettato per la prima volta il 1° dicembre del 1938, era imperniato sulla figura storica del principe Alexander Jaroslevic granduca di Novgorod (1220-1263), che difese il suo principato dall'invasione mongola, che vinse gli svedesi nel 1240 nella mitica battaglia sul fiume Neva (dalla quale egli prese il soprannome di «Nevskij»), che respinse nel 1242, a capo di un esercito

popolare, l'invasione dei Cavalieri Teutonici nella battaglia sul lago di Peipus, al Sasso dei Corvi (Voronij) presso Pskov (ai confini orientali con l'odierna Estonia). Secondo la leggenda Nevskij diede ordine ai propri soldati di togliersi le armature e di condurre i nemici sulla superficie ghiacciata del lago, nel quale i cavalieri teutonici sprofondarono sotto il peso delle proprie corazze.

SERGEJ EJZENSTEJN



Prokof'ev compose la colonna sonora, in 21 sezioni, durante il periodo delle riprese, tra la primavera e l'autunno del 1938, e nel 1939, in occasione del 18° congresso del PCUS, ne trasse una Cantata per mezzosoprano, coro e orchestra, che egli stesso diresse a Mosca il 17 maggio 1939 (con il Coro e l'Orchestra Filarmonica di Mosca e con il mezzosoprano Valentina Gagarina). Lo scontro coi Cavalieri Teutonici, scena *clou* sia del film che della Cantata, era una esplicita allusione alle minacce della Germania nazista. Per questo, dopo la firma del patto di non aggressione russo-tedesco, il famoso patto Molotov-Ribbentrop, il film fu ritirato nel 1939. La Cantata ebbe invece un grande successo come opera patriottica e di propaganda stalinista.

La partitura è un esempio di fusione dei due diversi stili di Prokof'ev, quello dissonante, sperimentale "prerivoluzionario", pieno di ritmi meccanici e sonorità stridenti, usato nelle scene violente che descrivono i crociati, e quello tonale, pervaso dal *melos* popolare, che è invece associato ai russi. Senza alcun riferimento a musiche medievali, come potrebbe suggerire l'ambientazione della vicenda: «Mi è sembrato giusto dare ai Teutoni non la musica della loro epoca, ma quella che noi immaginiamo oggi. Partendo dallo stesso principio ho lavorato sulla canzone russa, facendola ascoltare nella sua forma attuale, non come era settecento anni fa». Rispetto alle musiche del film la Cantata è stata riorchestrata, alcuni frammenti sono stati eliminati, alcune parti rimaneggiate. Ma i sette movimenti in cui essa si articola seguono esattamente l'ordine degli eventi narrati, e riassumono in maniera molto concisa la vicenda del film conservandone tutta la forza narrativa.

Il prologo, che descrive la Russia sotto il giogo dei Mongoli, è un esempio di paesaggismo in musica (*Molto andante*): un cupo preludio in Do minore, tonalità che dominerà tutti i momenti più drammatici della Cantata, descrive la desolazione del territorio contrapponendo un gesto orchestrale lancinante, come un grido di dolore (una breve cellula, ripetuta tre volte e raddoppiata tra registri estremi da oboi, clarinetti e violini da un lato, fagotti, tuba e archi gravi dall'altro) a delle linee strumentali scarse e isolate (affidate a oboe e clarinetto basso, poi al corno inglese), come echi di canti popolari russi.

Nel secondo movimento (*Canto di Aleksandr Nevskij*) i guerrieri ricordano la battaglia della Neva alternando un canto nobile ed eroico

(*Lento*), carico di accenti nostalgici, e una parte centrale più animata e marziale (*Più mosso*), punteggiata da grandi accordi, da rapidi arpeggi dei legni e dalle percussioni, che evoca in maniera diretta e molto descrittiva la battaglia.

SERGEJ EJZENSTEJN



L'atmosfera cambia radicalmente nel movimento dedicato al campo nemico (*I Crociati a Pskov*): una scena cupa, introdotta da armonie dissonanti, dai suoni laceranti degli ottoni, accompagnati da gran-cassa, piatti e tam-tam, che si alternano con brevi squarci, più morbidi, di archi e legni (*Largo*). Poi attacca il corale dei crociati (*Andante*), una salmodia lenta e implacabile ("Peregrinus expectavi pedes meos in cymbalis"), punteggiata da cellule strumentali cromatiche, che produce uno straordinario crescendo. L'episodio centrale (*Largo*) è uno squarcio di intenso lirismo degli archi ("espressivo e doloroso"), che descrive il pianto del popolo di Pskov, vittima dei massacri, e fa riaffiorare echi del canto russo.

Il quarto movimento (*Sorgi, popolo russo!*) è un'esortazione corale a combattere per scacciare l'invasore, un episodio corale dal carattere eroico, pieno di pathos e di spirito guerriero, basato su temi molto semplici, dal carattere popolare ma impreziositi da una raffinata orchestrazione: il primo (*Allegro risoluto*) è un canto di riscossa, un tema accentato su un ritmo di marcia; il secondo, presentato nell'episodio centrale (che modula improvvisamente da Do minore a Re maggiore), è un canto patriottico dall'andamento calmo e cantabile, avviato dai contralti ("Nella nostra grande patria Russia non c'è posto per il nemico"), accompagnato dagli archi e dai corni, seguito da una ripresa del tema principale variata e rinforzata dalle scale dello xilofono.

Il culmine drammatico della Cantata, e anche il movimento più sviluppato, è la scena della *Battaglia sul ghiaccio*: una pagina spettacolare, basata su armonie dissonanti, passaggi politonali, un'orchestrazione ricca di percussioni, una struttura articolata in più episodi: la prima sezione (*Adagio*), piena di fremiti, ricrea la dimensione del gelo, coi violini nel registro acuto, i tremoli dei violoncelli, le note ribattute sul ponticello delle viole; il corale dei crociati, che affiora nei tromboni ("in distanza, con sordina") introduce un nuovo episodio (*Allegro moderato*) caratterizzato da un ritmo di cavalcata, con un motivo sinistro reiterato dalla tuba nel registro grave, le staffilate dei violini nell'acuto, il canto dei crociati intonato prima dall'orchestra come un *cantus firmus*, poi dal coro in un tempo accelerato, un crescendo impressionante che culmina nelle esclamazioni dei teutonici "Vincant arma crucifera, hostis pereat" (*Allegro*); al canto dei crociati risponde il tema patriottico dei russi già ascoltato nel movimento precedente, e più

avanti un nuovo motivo dal carattere popolare, scandito da violini e clarinetti ("fortissimo, con brio") vivo e turbinoso, ritmato anche dalle percussioni; poi i temi dei due eserciti avversari si sovrappongono contrappuntisticamente, sullo sfondo del ritmo di cavalcata; nell'episodio finale (*Adagio*) lo sprofondare dei cavalieri teutonici nelle acque gelate del lago è reso molto realisticamente, con lunghe scale di archi e legni, e un tema puntato degli ottoni e proiettato verso l'acuto; nella coda, più rarefatta (*Allegretto, quasi doppio movimento*), riemerge il tema patriottico ("dolcissimo") nel registro acuto del violino, come un'eco lontana, tra mille fremiti degli archi con sordina.

PROKOF'EV BAMBINO



Il penultimo movimento (*Il campo della morte*) ritorna alla tonalità di Do minore e all'immagine del campo di battaglia ghiacciato, dove le donne vanno a raccogliere i corpi dei caduti. Dopo un'introduzione basata su un tema trillato dei violini divisi (*Adagio*) si leva il canto dolente e commosso del mezzosoprano (*Meno mosso*), che nella sua seconda parte (*Pochissimo più animato*) riprende il tema del pianto del popolo russo già sentito nel terzo movimento.

La Cantata si conclude con un movimento festoso e solenne (*L'entrata di Aleksander a Pskov*), che richiama le scene corali di vittoria tipiche dell'opera russa. Il tema del secondo movimento è ripreso da tutta l'orchestra (*Moderato*), sottolineato da piatti, campane e tam-tam; poi un carillon di Glockenspiel, xilofono, triangolo e pizzicati degli archi (*Allegro ma non troppo*) introduce un momento di gioia popolare e danzante, nel quale riaffiora la melodia patriottica del quarto movimento, che si intreccia con altri motivi in un turbinio festoso, fino alla grandiosa perorazione finale (*Più largamente*).

Testo

CANTO DI ALEKSANDR NEVSKIJ (Coro)

Si, fu sul fiume che ciò avvenne,
sulla corrente della Neva, sulle acque profonde,
là trucidammo i migliori combattenti dei nostri nemici,
il fior fiore dei combattenti, l'esercito degli svedesi.
Ah, come ci battemmo, come li mettemmo in fuga!
Riducemmo le loro navi da guerra in legna da ardere.
Nella lotta il nostro sangue rosso fu liberamente sparso
per la nostra grande terra, la nostra Russia natale. Evviva!
Ove vibrava la larga scure, c'era una strada aperta.
Nelle loro file si aprì un sentiero dove si inoltrò la lancia.
Sconfiggemmo gli svedesi, gli eserciti invasori,
come un prato di steppa, cresciuto sul suolo del deserto.
Noi non cederemo mai la nostra natia Russia,
chi marcerà contro la Russia sarà sterminato.
Levati contro il nemico, terra russa, levati!
Levati in armi, sorgi, grande città di Novgorod!

I CROCIATI A PSKOV (Coro)

Peregrinus expectavi, pedes meos in cymbalis.
Vincant arma crucifera! Hostis pereat!

SORGI, POPOLO RUSSO! (Coro)

Sorgi, popolo russo,
sorgete in armi, gente russa,
per combattere, per lottare fino alla morte.
Sorgi, o popolo, libero e coraggioso,
a difendere la tua bella, natia terra.
Ai guerrieri vivi, alta fama,
fama immortale ai guerrieri uccisi.
Per la propria casa, per il suolo di Russia,
subito a combattere, a lottare fino alla morte.
Nella nostra grande Russia, nella nostra Patria
non vivrà nemico. Nostra Madre Russia!
Nessun nemico camminerà sulla terra russa.
Nessun esercito nemico percorrerà la Russia.
Nessuno vedrà la strada per la Russia.
Nessuno sconvolgerà i campi della Russia.

LA BATTAGLIA SUL GHIACCIO (Coro)

Peregrinus expectavi, pedes meos in cymbalis.
Vincant arma crucifera! Hostis pereat!

IL CAMPO DELLA MORTE (Mezzosoprano)

Attraverserò il campo ammantato di neve.
Mi stenderò sul campo della morte.
Chi riposa tranquillo dove le sciabole l'hanno lacerato,
chi giace impalato dall'asta di una freccia.
Dalle loro calde ferite, il rosso sangue come pioggia si spande
sul nostro suolo natio, sui nostri campi di Russia.
Colui che è perito per la Russia di nobile morte
sarà benedetto dal mio bacio sui suoi morti occhi.
E per quel bravo giovane che è rimasto in vita
io sarò una vera moglie, e un'amica appassionata.
Non mi sposerò con un uomo attraente:
la bellezza e il fascino terreni presto appassiscono e muoiono.
Mi sposerò con un uomo che sia coraggioso.
Ascoltate, coraggiosi guerrieri, uomini dal cuor di leone.

ENTRATA DI ALEKSANDR NEVSKIJ A PSKOV (Coro)

In una grande campagna la Russia attaccò battaglia.
La Russia sconfisse le truppe avversarie.
Nella nostra terra natia i nemici non vivono.
Il nemico che entra verrà ucciso.
Celebrate e cantate la nostra madre Russia!
Nella nostra patria i nemici non vivranno.
I nemici non vedranno mai le città e i campi della Russia,
coloro che marceranno contro la Russia verranno uccisi.
Per la grande festa si è raccolta la Russia:
celebrate e cantate la nostra madre terra.

Gianligi Mattietti

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

ZDRAVIZA, OP. 85

Cantata per coro e orchestra

Musica: Sergej Prokofiev

Testo: tradizionale

Organico: ottavino, 2 flauti, 2 oboi, corno inglese, 2 clarinetti, clarinetto basso, 2 fagotti, controfagotto, 4 corni, 3 trombe, 3 tromboni, basso tuba, timpani, woodblok, tamburo piccolo, tamburo militare, triangolo, piatti, grancassa, tam-tam, xilofono, campane tubolari, arpa, pianoforte, archi

Composizione: 1939

Prima esecuzione: Mosca, Sala Grande del Conservatorio "Ciajkovskij", 21 dicembre 1939

Edizione: Muzgiz, Mosca, 1941

Dedica: scritta per il 60° compleanno di Stalin

Nella larga produzione teatrale e sinfonico-corale di Prokofiev non mancano composizioni celebrative e agiografiche inneggianti ad avvenimenti e personaggi importanti della recente storia sovietica, con l'utilizzazione di canti periodati e cadenzati secondo il gusto popolare tanto preferito ed esaltato da Mussorgski. A parte il carattere patriottico che avvolge la vicenda e sotto alcuni aspetti lo stesso discorso musicale delle due opere in 5 atti, «Semion Kotko» e «Guerra e Pace», ci sembra sufficiente ricordare a questo proposito la «Cantata per il XX Anniversario della Rivoluzione di ottobre» per due cori, orchestra di fisarmoniche e percussioni (1936-'37) e l'«Ode per la fine della guerra» per 8 arpe, 4 pianoforti, orchestra di fiati, percussioni e contrabbassi (1945), dove si esalta la vittoria delle armate sovietiche sull'esercito nazifascista con una melodia possente e slanciata che alla fine si scioglie in un canto di pace e di rinnovata solidarietà umana.

Sono componimenti di occasione che non hanno nulla di volgarmente retorico, pur nella fedeltà all'estetica del cosiddetto realismo socialista, e confermano il temperamento musicalmente vivace ed estroverso dell'autore, che ebbe non pochi fastidi dalle autorità sovietiche per diversi suoi lavori definiti di «orientamento formalista» e dovette pronunciare pubblicamente nel 1948 un mea culpa mortificante e poco sincero.

Anche la cantata «Zdraviza per coro e orchestra», scritta nel 1939 per onorare i 60 anni di Stalin, va inserita in questa produzione patriottica, come del resto risulta chiaramente evidente dal testo che è tutta una esaltazione del partito di Lenin che guida il popolo verso «nuove vittorie».



Musicalmente il brano, della durata di un quarto d'ora, si apre con un Andante cantabile dell'orchestra su cui si innesta un'ampia frase corale dall'accento popolare; si ripete quindi per due volte un movimento vigorosamente ritmato prima che la cantata si concluda con un tono di glorificazione politica.

Testo

Mai non fu il campo sì verde
e il villaggio pien di gioia.

Mai la nostra vita fu sì allegra,
mai da noi la segala rifiorì così,
splende in altro modo il sol sulla terra.

Ah! Mosca ho già visitato il Cremlino.
Dondolo la culla e canto:
«Dormi bambino, soffia un vento tiepido
dai campi sopra te,
egli incede nella steppa fra le messi d'or,
egli canta della patria, del natio suol,
vivrai nel comunismo, o figliolo mio!».

Dolce e bianco nei frutteti il visciolo appar,
sì in primavera la mia vita rifiorì
luminosa e gaia rifiorì
e il Partito ci ha dato la felicità
fino a te è arrivato il suo calore
attraverso le montagne e le foreste.

Se la giovinezza ritornasse ognora,
se il fiume Kokscia verso nord scorresse,
se i miei occhi brillassero,
se le mie guance risplendessero
io a Mosca andrei,
è una grande città,
in onor della patria e del Partito
una canzon comporrei!

Se il compagno Lenin or vedesse il suo popolo
come vive e lavora,
ci loderebbe, come un padre,
come un padre ci sorriderrebbe contento
e cordialmente ci parlerebbe.

Ci vedrebbe come per i campi colcosiani
i trattori guidiam,
come nella steppa ora il grano coltiviam,
fiumi impetuosi e selvaggi ora domiam
e si innalzano città.

Doni generosi or la terra offre a noi.
Noi cantavamo le canzoni ad Aksinja,
non andava a maritarsi la fanciulla,
ma a Mosca andava lieta al congresso
come giovin sposa adorna,
tutti insieme i colcosiani l'accompagnano
e il saluto mandano al Partito.

Gran sventura e avversità
soffrimmo tutti insieme
sotto il giogo dello zar;
il Partito ci guidò per la strada cantando libertà
come il compagno Lenin ci indicò.
Or la terra guarda tutta
piena di speranza al Cremlino,
noi cantiam la gloria del Partito!

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di
Santa Cecilia;
Roma, Basilica di Massenzio, 5 luglio 1973**

CONCERTO N. 1 IN RE BEMOLLE MAGGIORE PER PIANOFORTE E ORCHESTRA, OP. 10

Musica: Sergej Prokof'ev

1. Allegro brioso
2. Andante assai
3. Allegro scherzando

Organico: pianoforte solista, ottavino, 2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, controfagotto, 4 corni, 2 trombe, 3 tromboni, basso tuba, timpani, percussioni, archi

Composizione: 1911 - 1912

Prima esecuzione: Mosca, Sala Grande del Conservatorio "Ciajkovskij", 7 agosto 1912

Edizione: Jurgenson, Mosca, 1913

Il primo dei suoi cinque Concerti per pianoforte e orchestra (*op. 10 in Re bemolle*) Sergio Prokofief lo scrisse nel 1911, quando aveva venti anni ed era ancora studente del Conservatorio. Lo dedicò al suo maestro Cerepnin e lo suonò lui stesso nel 1912 al Circolo Sokol di Mosca sotto la direzione di K. S. Saragev, suscitando attorno al suo nome, già noto nell'ambiente, un eccezionale interesse che si tradusse in critiche che parlavano di «grossolanità», di «stile da foot-ball» e di «musicista che pare abbia perso il senso della realtà»; però in altri fogli si poteva leggere - con la firma illustre di Nicola Miaskovski - che il giovane Prokofief era chiaramente destinato a infondere nuova energia «nell'atmosfera ibrida, se non addirittura ammuffita, della nostra vita musicale». Prokofief e il suo *Primo Concerto* erano divenuti oggetto di tale curiosità che due anni più tardi, in occasione del Concorso pianistico, Rubinstein (ch'egli vinse), «quando comparvi dinanzi al pubblico», racconta nell'Autobiografia, «vidi aprirsi la mia partitura su una ventina di ginocchia: uno spettacolo indimenticabile per un esordiente di cui stavano appena uscendo le prime pubblicazioni».

Famosa la dichiarazione di quel critico americano che nel 1918 aveva ascoltato Prokofief a New York suonare il *Primo concerto*: «se questa è la musica, preferisco l'agricoltura».

Con sbrigativa essenzialità Prokofief così ne scriveva più tardi. «A me sembra che vi siano due generi di concerti: nel primo l'autore riesce ad accomunare lo strumento solista con l'orchestra, ma allora la parte del solista non è molto interessante per l'esecutore (il Concerto di Rimski-Korsakof); nell'altro la parte del solista è magnifica ma l'orchestra la sentiamo come un di più (i Concerti di Chopin). Il mio Primo Concerto era più vicino al primo genere».

RIMSKI-KORSAKOV



Sotto il profilo formale esso è un Allegro di sonata disposto in movimenti che si susseguono senza interruzione e collegati ciclicamente. Ad esempio l'introduzione viene ripetuta dopo l'esposizione e alla fine; un breve Andante s'inserisce prima dello sviluppo; sviluppo a sua volta concepito in forma di Scherzo. Una cadenza serve a introdurre la riesposizione, che ricapitola i motivi fondamentali di tutta la composizione.

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia; Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 6 dicembre 1964

CONCERTO N. 2 IN SOL MINORE PER PIANOFORTE E ORCHESTRA, OP. 16

Musica: Sergej Prokof'ev

1. Andantino
2. Scherzo. Vivace
3. Intermezzo. Allegro moderato
4. Finale. Allegro tempestoso

Organico: pianoforte solista, 2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 4 corni, 2 trombe, 3 tromboni, basso tuba, timpani, tamburello, grancassa, rullante, piatti, archi

Composizione: 1913 (revisione 1923)

Prima esecuzione: Pavlovsk, 5 settembre 1913

Edizione: Gutheil, Parigi, 1925

Sergej Prokof'ev, è figura di primo piano nella storia della musica europea della prima metà del secolo scorso. Nato in un villaggio dell'Ucraina nel 1891, precocissimo come pianista e come compositore, fu allievo di Rimskij-Korsakov e Ljadov Anatolij Kostantinovic al Conservatorio di Pietroburgo, imponendosi all'attenzione del pubblico e della critica come compositore ardito e innovativo oltre che come ottimo

pianista. Nel 1918 iniziò un lungo giro di viaggi in Europa e in America, continuando a produrre e a esibirsi con grandioso successo.

Fu a Parigi, Londra, Chicago, sempre partecipando attivamente alle battaglie dell'avanguardia, di cui fu in quegli anni esponente ragguardevole. Visse a Parigi dal 1923 al 1933, anno in cui fece ritorno in Unione Sovietica per dare importanti contributi alla vita musicale e culturale del suo paese. La guerra lo vide in prima fila nella difesa della propria patria, con appassionate testimonianze come il vasto affresco di *Guerra e pace*, la sua opera più ambiziosa e problematica.

FRANCOBOLLO STAMPATO

IN ONORE DI SERGEJ EJZENSTEJN



Nel dopoguerra venne coinvolto nell'involuzione politica e culturale della Russia sovietica, non andando immune da accuse di "formalismo"; critiche alle quali Prokof'ev reagì con sdegno, continuando a comporre fino alla morte, che lo colse ancora nel pieno dell'attività. In un taccuino del 1931 aveva annotato: «È passato il tempo in cui la musica veniva creata per un manipolo di esteti, oggi vaste folle popolari sono giunte faccia a faccia con la musica seria e ne stanno in attesa con ardente impazienza [...]. Se ne avrete cura, conquisterete un pubblico come il mondo non ne ha mai conosciuto l'eguale. Ma questo non significa che dobbiamo cadere nell'adulazione [...]. Le folle anelano alla grande musica, la musica di grandi eventi, di grandi amori, di vivide danze. Esse capiscono assai più di quanto credano taluni compositori».

Autore quanto mai prolifico, quasi insaziabile nella sua curiosità, dotato di un talento naturale e di una facilità estrema non disgiunte da un attento controllo stilistico, Prokof'ev toccò con altrettanta estrema disinvoltura tutti i generi, dalla Sinfonia al Concerto alla Cantata, dal Teatro al Balletto alle musiche di scena e per film, dalla musica da camera al pianoforte. In questa dimensione proteiforme della sua sensibilità si manifesta una rara esuberanza creativa ma anche un principio dell'estetica moderna che tende a superare i limiti dei generi per conferire al pensiero musicale forme più fluide e libere, spesso sperimentali. In questa straordinaria capacità di assimilazione, in queste oscillazioni del gusto e nella sua stessa personalità sono riconoscibili le tendenze e le contraddizioni che caratterizzarono lo svilupparsi della musica nel secolo precedente, in Europa e soprattutto nella Russia sovietica.

Significativamente l'evoluzione stilistica di Prokof'ev comprende tutte le grandi tappe della storia musicale del primo Novecento, dal ripensamento della tradizione classico-romantica europea agli approdi all'espressionismo e poi al neoclassicismo, fino agli esiti più personali e genuinamente russi dell'ultimo periodo. Maestro della caricatura e del grottesco, capace come pochi di esprimere in musica gli accenti di un'ironia graffiante, quasi metafisica, e di sbalzare ritmi di danza con una vivacità ai limiti del parossistico, Prokof'ev seppe anche dare voce ad aspetti più intimi e delicati, quasi fiabeschi, evocando atmosfere liriche e sognanti ora con magniloquenza ora con purezza prosciugata, mantenendo sempre i tratti di una scrittura elegante, mai sofisticata, e di un senso della forma solido ed equilibrato.

Nell'intensa attività di Prokof'ev e nella sua tenace battaglia in favore della modernità non possiamo dimenticare la proficua collaborazione con il regista cinematografico Sergej Ejzenstejn. L'incontro di questi due artisti diede luogo a un lavoro in comune che ha prodotto opere d'arte di straordinaria altezza espressiva: da *Alexandr Nevskij* a *Ivan il Terribile* alla *Congiura dei Boiardi*. Prokof'ev è stato forse il maggior compositore di musica per film mai esistito.

SERGEJ EJZENSTEJN



Al *Primo Concerto in Re bemolle maggiore op. 10* per pianoforte e orchestra, composto nel 1912, una delle prime, grandi e originali composizioni di un Prokof'ev allora ventunenne, fece seguito di lì a poco, durante l'inverno fra il 1912 e il 1913, il *Secondo Concerto in Sol minore*, sempre pensato per le doti di grande virtuosismo dell'autore (il quale era un eccellente pianista) ed eseguito per la prima volta a Pavlovsk il 5 settembre 1913. Come il *Primo*, esso fu accolto con una certa perplessità dagli ascoltatori, che non mancarono di riconoscervi, accanto a una tecnica pianistica di sbalorditiva difficoltà, un linguaggio musicale aggressivo e spigoloso, pieno di pungente ironia e di sarcasmo.

Prokof'ev, che credeva fortemente nella qualità dell'opera, e che la giudicava rappresentativa della sua maniera compositiva così come si esprimeva all'epoca, forse spinto da queste reazioni, pensò che valesse la pena di rivederlo e correggerlo negli aspetti più esteriori e dimostrativi, aggiungendovi una maggiore cantabilità e un lirismo più aperto: il che avvenne però solo a distanza di dieci anni, nel corso del 1923, quando l'esperienza del *Terzo Concerto in Do maggiore op. 26*, il suo capolavoro nel genere, aveva impresso al suo stile un maggior equilibrio in senso classico. In questa nuova forma, che è oggi quella comunemente eseguita, il *Concerto in Sol minore* venne presentato a Parigi nel 1924, con l'autore ancora solista, e Koussevitsky sul podio, riscuotendo un ampio successo.

I connotati dello stile di Prokof'ev in questo periodo sono riconducibili, nell'ambito del pianoforte, ma non solo di questo, a un distacco pressoché completo dalla tradizione romantica (con un ritorno semmai a levigate forme classiche, come nella *Prima Sinfonia*, del 1917) in favore di una modernità ironica e tagliente, cui fa da supporto un trattamento dello strumento in senso percussivo, assai accentuato. Anche dal punto di vista formale si oscilla tra un rispetto esteriore della cornice convenzionale (i tempi del Concerto sono però eccezionalmente quattro) e una eterodossia evidente nella frammentazione delle sezioni, che mirano più a una giustapposizione per contrasti che a una sintesi. Sotto questo profilo la versione finale del 1923 si presenta, nell'aspetto costruttivo, assai più curata e, come si è detto, equilibrata, senza fratture: si può notare anche un maggior interesse per il lato espressivo e cantabile, quantunque non esista un vero e proprio tempo lento e si mantenga sempre alta la temperatura di un mirabolante virtuosismo.

L'orchestra, che ha dimensioni sviluppate (legni, 4 corni, 3 tromboni e basso tuba, oltre alla percussione), è sbalzata con vigore, per ampie pennellate, e solo raramente si espande in dialoghi veri e propri con il solista, preferendo attaccarlo con spessori ora aspramente dilatati ora più rarefatti, ma sempre mantenendo una certa imponenza.

I GENITORI DEL COMPOSITORE



Il solista, per parte sua, emerge sempre con assoluto rilievo, è e rimane il protagonista di una sfida lanciata anzitutto a se stesso, e la presenza dell'orchestra serve a far risaltare questo ruolo spiccatamente emergente e, appunto, nettamente protagonista.

Il primo movimento, tripartito, ha in un certo senso la funzione di un'introduzione, di uno sviluppo (con una grandiosa cadenza del pianoforte assai impressionante) e di una ripresa. La forma classica vi è adombrata da lontano, ma l'andamento, fin dal tema principale esposto dal pianoforte solo e subito ripreso dai legni che imbastiscono un dialogo molto frammentato, è di tipo rapsodico, quasi improvvisativo, anche se nel disegno generale non manca una certa superiore coerenza formale dell'insieme.

Il breve secondo movimento ha il carattere dello Scherzo ed è tutto percorso da scale brillanti e da figurazioni meccaniche del pianoforte, che lo rendono incalzante fino a una fine inattesa e repentina, quasi *ex abrupto*.

Segue l'*Intermezzo (Allegro moderato)*, che tiene il posto del tempo lento. Viene avviato da una figura ostinata dei bassi che poi si distende in passaggi più tranquillamente melodici e cantabili: da notare il riaffiorare, in questa pagina di sorprendente serenità, di reminiscenze del primo movimento.

Conclude il Concerto un *Finale* tempestoso di nome e di fatto, autentico pezzo di bravura per il solista, scatenato in ardui salti di registro e passi in ottava, dove il martellante percussivismo diviene la cifra stilistica più caratteristica del trascendentale *élan* dell'autore.

Sergio Sablich

Testo tratto dal programma di sala della Fondazione Arena di Verona; Verona, 11 ottobre 2003

CONCERTO N. 3 IN DO MAGGIORE
PER PIANOFORTE E ORCHESTRA, OP. 26

Musica: Sergej Prokof'ev

1. Andante. Allegro
2. Tema con variazioni
3. Allegro, ma non troppo

Organico: pianoforte solista, 2 flauti (2 anche ottavino), 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 4 corni, 2 trombe, 3 tromboni, timpani, piatti, castagnette, grancassa, tamburello, archi

Composizione: 1917 - 1921

Prima esecuzione: Chicago, Orchestra Hall, 16 dicembre 1921

Edizione: Gutheil, Parigi, 1923

Prokof'ev arrivò a New York dal Giappone nel settembre del 1918, dopo aver compiuto un lungo e avventuroso viaggio attraverso la Siberia per sfuggire alla guerra civile e al nuovo regime sovietico. In tasca aveva meno dei 50 dollari minimi richiesti dall'ufficio immigrazione per entrare nel paese e riuscì a lasciare Angel Island solo grazie a una colletta della comunità russa di Chicago. Per farsi conoscere, in un ambiente per lui totalmente nuovo e con abitudini molto diverse da quelle europee, Prokof'ev cercò di sfruttare le sue superbe qualità pianistiche, ma la sua musica stentava a far breccia nel pubblico. In ogni caso i primi concerti a New York portarono dei frutti, sebbene in campi diversi da quelli che Prokof'ev aveva immaginato.

«La Compagnia delle pianole, che registrava con l'aiuto dell'elettricità e della compressione dell'aria non soltanto musica, ma prestava attenzione anche all'interpretazione - racconta l'autore nella sua autobiografia - sottoscrisse con me un contratto abbastanza remunerativo. Due editori s'interessarono alle mie Opere e colsi quest'occasione per scrivere *Le favole della vecchia nonna* op. 31 e le *Danze* op. 32 [*Quattro pezzi*]. Ma l'edizione non venne realizzata perché le condizioni che alla fine mi avevano offerto si rivelarono sfavorevoli».

In questa prima fase americana, Prokof'ev cercava di mostrare il lato più addomesticato del suo stile, nel solco di quell'amore per la tradizione classica succhiata con il latte materno, per così dire.

KONSTANTIN BAL'MONT



Il nuovo paese tuttavia sembrava più incline ad apprezzare le sue interpretazioni del repertorio che la sua musica, la quale non destava particolare interesse. Di Prokof'ev i giornali esaltavano soprattutto le "dita d'acciaio" e le "mani d'acciaio", tanto che il musicista temeva che il pubblico lo scambiasse per un pugile. Le sue composizioni, le poche volte che riusciva a farle inserire in programma, erano accolte con indifferenza dal pubblico e con giudizi negativi dalla critica. Prokof'ev, tuttavia, trovò qualche porta aperta. Il direttore dell'Opera di Chicago, Cleofonte Campanini, fu entusiasta del progetto di un'Opera su un soggetto tratto da una fiaba di Gozzi e Prokof'ev firmò nel 1919 il contratto per *L'amore delle tre melarance*.

Campanini però scomparve quello stesso anno e la programmazione del teatro precipitò nel caos, cancellando per il momento la possibilità di allestire l'opera. Prokof'ev, malgrado il carattere testardo, era stato messo a dura prova dall'impatto con la vita musicale americana e decise di tornare in Europa. L'avventura nel nuovo mondo comunque non era finita e il cammino accidentato delle *Melarance* cominciò a intrecciarsi con il destino del *Terzo Concerto per pianoforte*. In vista dell'allestimento dell'Opera nella stagione del 1921, un progetto ripreso a Chicago dalla nuova direttrice del teatro, la celebre cantante Mary Garden, Prokof'ev era riuscito a organizzare anche dei concerti con la Chicago Symphony Orchestra, nel corso dei quali presentare anche il nuovo lavoro. Mentre l'opera veniva rappresentata con grande successo il 30 dicembre, il *Terzo Concerto per pianoforte* fu interpretato dallo stesso autore il 16 e 17 dello stesso mese, con l'orchestra diretta da Frederick Stock, senza suscitare particolare entusiasmo. I concerti di New York, qualche settimana dopo, con la direzione questa volta di Albert Coates, furono ancora meno brillanti e il *Terzo Concerto* dovette aspettare di essere presentato in Europa, a Parigi e a Londra, in primavera, per riscuotere una totale approvazione dal pubblico e diventare un lavoro di repertorio.

La stesura del Concerto aveva occupato Prokof'ev nei mesi estivi dell'anno precedente, al lavoro in tutta tranquillità in un paesino della costa bretone, Saint-Brévin-les-Pins. «Nel 1913 - raccontava l'autore nel suo schizzo autobiografico - avevo composto un tema con variazioni che poi avevo conservato a lungo. Negli anni 1916 - 1917 avevo tentato alcune volte di prendere in mano il *Terzo Concerto*, avevo scritto l'inizio

(due temi) e due variazioni sul secondo movimento. Nello stesso periodo mi era venuta l'idea di scrivere un "Quartetto bianco", vale a dire un Quartetto d'archi completamente diatonico, che se si fosse voluto suonare al pianoforte era limitato soltanto ai tasti bianchi [...] ma l'impresa era troppo difficile, avevo paura della monotonia e nel 1921 decisi di smembrare il materiale accumulato [...] il primo e il secondo tema del Finale furono trasferiti nel Finale del *Terzo Concerto*».

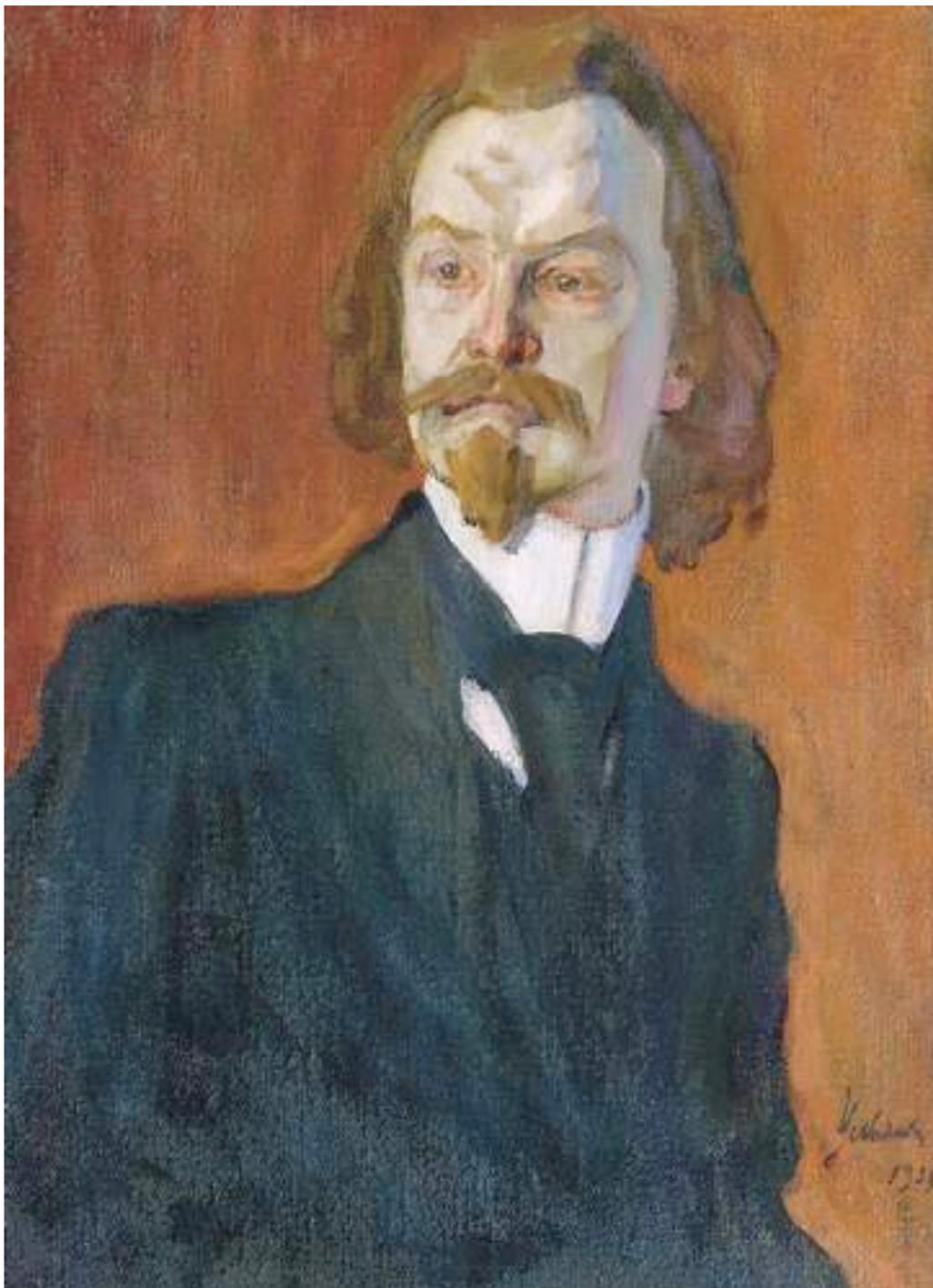


Lo stile diatonico risulta in effetti uno dei caratteri dominanti del lavoro, il più equilibrato e imbevuto di spirito classico tra i suoi cinque Concerti per pianoforte. Il linguaggio di Prokof'ev, superata l'aggressività dei suoi primi lavori per pianoforte degli anni Dieci, tende verso quella chiarezza fondata sui principi basilari dello stile classico, vale a dire la struttura ben proporzionata dei movimenti, il trattamento polifonico delle voci, la salda organizzazione tonale della forma. Il carattere innovativo della sua musica scaturisce tuttavia dalla dimensione nuova e allargata dei confini di questi elementi del linguaggio tradizionale. Il modernismo di Prokof'ev risente degli influssi delle avanguardie, benché la sua musica abbia sempre rifiutato atteggiamenti di rottura radicale con il passato. Il pianoforte ha incarnato, nella prima fase della sua produzione, il mezzo privilegiato per esprimere una visione nuova della musica di scuola russa, dalla quale Prokof'ev non si è mai veramente allontanato, nemmeno nei lavori in apparenza iconoclasti come *Sarcasmi* o *Visioni fuggitive*.

Nel primo movimento del *Concerto* la miscela di tradizione e modernità risulta particolarmente evidente. Un *Andante* guidato da un tema molto delicato dei clarinetti fissa subito il colore tonale dominante del lavoro, Do maggiore, collegato all'*Allegro* seguente, che costituisce la forma principale del movimento. Le caratteristiche del linguaggio di Prokof'ev si manifestano con semplicità e rigore logico. Il pianoforte s'impadronisce subito del tema principale, che rappresenta la voce guida di una polifonia molto vivace, animata dal contrappunto delle linee interne e del basso. Il suono dell'orchestra diventa così molto trasparente, lasciando ampio spazio al solista per alimentare il motore ritmico del movimento con una sequenza di figure rapide e spettacolari. Naturalmente la chiara struttura tonale del movimento viene resa più interessante da accordi resi più piccanti da note estranee e da progressioni armoniche sparse nel corso dello sviluppo. La grande energia ritmica diventa quindi un altro ingrediente fondamentale, per tener viva l'attenzione dell'ascoltatore e per dare un impulso nuovo al linguaggio musicale tradizionale. Per questo Prokof'ev accresce il peso della sezione di percussioni dell'orchestra, introducendo anche strumenti estranei alla formazione classica come le nacchere. Dal punto di vista poetico, Prokof'ev accentua al massimo il contrasto tra i momenti lirici, espressi in ampie melodie di carattere russo, e quelli animati da dinamismo ritmico.

La contrapposizione di mondi espressivi lontani costituisce anche il principale aspetto del secondo movimento. Il tema, al quale seguono cinque variazioni e un'ampia coda finale, proviene, come abbiamo visto, da un vecchio progetto.

RITRATTO DI KONSTANTIN BAL'MONT



Le variazioni rappresentano un magnifico banco di prova dell'abilità tecnica di Prokof'ev nella composizione, che a volte risulta persino troppo ricercata e in qualche misura esibita. La fisionomia del tema viene sottoposta a profonde trasformazioni e diventa quasi irriconoscibile nel corso delle variazioni, dando vita di volta in volta a episodi di grande tensione lirica e di grottesco sarcasmo, che potrebbero ricordare lo stile di lavori come il balletto *Il buffone*.

L'ultimo movimento, *Allegro, ma non troppo*, evoca più degli altri la figura del poeta Konstantin Bal'mont, fuggito in Occidente dopo il 1917 come Prokof'ev, al quale il *Terzo Concerto* è dedicato. Il poeta, in cambio, scrisse un sonetto intitolato "Il Terzo Concerto", sull'onda delle impressioni provate all'ascolto del lavoro dopo la prima esecuzione parigina del 1921. Il carattere visionario e le sospensioni incantate della poesia di Bal'mont sembrano rispecchiarsi nella musica di Prokof'ev, specie in questo movimento finale del Concerto, grazie agli squarci d'intenso lirismo che si aprono nell'incessante movimento ritmico guidato dal pianoforte. Nella sezione centrale del finale, la forbice del carattere espressivo raggiunge la massima apertura, prefigurando lo stile dei lavori più popolari dell'autore, come la *Quinta Sinfonia* o i grandi balletti rappresentativi.

Il Concerto fu conosciuto presto anche in Unione Sovietica, dove fu presentato per la prima volta già nel 1923 dal pianista Samuil Fejnberg.

I grandi pianisti sovietici, a cominciare da Lev Oborin ed Emil Gilels, hanno suonato spesso quest'opera, che è entrata ben presto a far parte del repertorio classico della musica russa del Novecento.

Oreste Bossini

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

Roma, Auditorium Parco della Musica, 26 febbraio 2003

**CONCERTO N. 4 IN SI BEMOLLE MAGGIORE PER
PIANOFORTE E ORCHESTRA, OP. 53
PER LA MANO SINISTRA**

Musica: Sergej Prokofiev

1. Vivace
2. Andante
3. Moderato
4. Vivace

Organico: pianoforte solista, 2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 2 corni, tromba, trombone, grancassa, archi

Composizione: 1931

Prima esecuzione: Berlino, 5 settembre 1956

Dedica: Paul Wittgenstein

Il *Quarto Concerto* in Si bemolle maggiore per pianoforte (sola mano sinistra) e orchestra op. 53 di Prokofiev risale al 1931 e appartiene a quell'estrema fase neoclassica del compositore che precede immediatamente il definitivo ritorno nell'U.R.S.S. e, per la sua asprezza e, a tratti, esasperata violenza, si distingue dalla sua successiva produzione che, nel clima del neorealismo preconizzato in Russia, cercava di temperare neo-lassicismo e neoromanticismo.

Il *Quarto Concerto* era stato commissionato a Prokofiev dal pianista austriaco Paul Wittgenstein (1887-1961) il quale aveva perso il braccio destro durante la prima guerra mondiale.

Specializzatosi forzatamente nell'esecuzione di musiche per la sola mano sinistra chiese lavori di tal genere a molti compositori contemporanei tra cui anche R. Strauss, Ravel e Britten. Alla sua iniziativa si deve dunque la nascita di un capolavoro come il *Concerto per la mano sinistra* di Ravel.

Meno gradito e comprensibile gli risultò invece il *Concerto* fornitogli da Prokofiev. Tant'è vero che egli non lo eseguì mai.

Ancora nell'edizione francese del 1947, della biografia ufficiale di Prokofiev dovuta al Nestiev si può leggere «purtroppo il *Concerto* presentò uno stile talmente complicato da dispiacere a Wittgenstein, che rifiutò di eseguirlo e il lavoro non fu mai eseguito da nessuno».

PAUL WITTGENSTEIN



Negli anni del secondo dopoguerra il *Quarto Concerto* cominciò ad interessare dei pianisti più intraprendenti e più aperti alle esperienze moderne. L'opera si articola in quattro movimenti.

Le parti estreme sono d'impostazione prevalentemente virtuosistica e motoria.

La seconda è un lirico *Andante*.

La terza un *Allegro* in forma di sonata, vigoroso e intriso di quel dinamismo che caratterizza le più tipiche musiche di Prokofiev,

Roman Vlad

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia;
Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 21 aprile 1974**

CONCERTO N. 5 IN SOL MAGGIORE
PER PIANOFORTE E ORCHESTRA, OP. 55

Musica: Sergej Prokof'ev

1. Allegro con brio
2. Moderato ben accentuato
3. Toccata. Allegro con fuoco
4. Larghetto
5. Vivo

Organico: pianoforte solista, ottavino, 2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 2 corni, 2 trombe, 2 tromboni, basso tuba, timpani, grancassa, rullante, archi

Composizione: 1932

Prima esecuzione: Berlino, Alte Philharmonie Saal, 31 ottobre 1932

Edizione: Édition russe de Musique, Parigi, 1933

Nessun dubbio che il pianoforte sia lo strumento centrale della creatività di Prokof'ev. Ne fa fede innanzitutto uno sguardo al catalogo del compositore: cinque Concerti pianistici, nove Sonate portate a termine più alcuni abbozzi, una miriade di brevi composizioni, un nutrito catalogo per pianoforte a quattro mani, oltre all'impiego del pianoforte come supporto nella produzione cameristica e vocale. Ma, al di là di questa incidenza numerica, lo stesso Prokof'ev fu uno dei più grandi pianisti del suo tempo, avviato fin da giovanissimo a una carriera di concertista, dopo aver studiato con la madre, poi con Alexander Winkler, infine, dal 1909, con Anna Esipova.

Non a caso la maggior parte della produzione pianistica di Prokof'ev venne composta direttamente per servire il Prokof'ev virtuoso, in una prospettiva che in qualche modo si richiamava alla grande tradizione del pianismo mitteleuropeo. Una diretta correlazione si stabilisce dunque fra compositore ed esecutore. Lasciate alle spalle le esperienze adolescenziali, Prokof'ev assimila uno stile pianistico che risente della lezione di Liszt, filtrata attraverso la scuola di Anton Rubinstein, e le suggestioni simboliste di Skrjabin.

L'assimilazione della tradizione, tuttavia, è parallela al suo rigetto; alla scrittura visionaria e timbricamente studiata di Skrjabin, Prokof'ev preferisce un suono aggressivo e percussivo, una incisività ritmica, passaggi di carattere toccatistico, derivati anche dallo studio della musica del 700.

LJADOV ANATOLIJ KONSTATINOVIC



Nel pianismo di Prokof'ev, insomma, tutta l'eredità del pianismo romantico sfocia in una concezione dello strumento che si potrebbe dire percussiva; e questo tratto percussivo dell'esecutore si traduce, per il compositore, nell'attribuire alle sue composizioni pianistiche un dinamismo che rimane un elemento innovativo e costante, al di là di una logica evoluzione.

Si comprende dunque come proprio attraverso i primi tre Concerti pianistici, scritti nel 1912, 1913, 1921, e segnati da una netta preminenza del solista sull'orchestra, Prokof'ev si affermasse nella doppia veste di compositore-esecutore con un successo di scandalo, prima in Russia, poi in America ed Europa. L'entusiasmo iconoclasta di queste partiture fece il giro dei continenti suscitando le reazioni più diverse, ma lasciando comunque un segno. Storia diversa quella del *Quarto Concerto*, scritto nel 1931 per la sola mano sinistra e dedicato al pianista Paul Wittgenstein, che aveva perso la destra durante il conflitto mondiale, ma che respinse poi la partitura, destinata ad essere eseguita postuma.

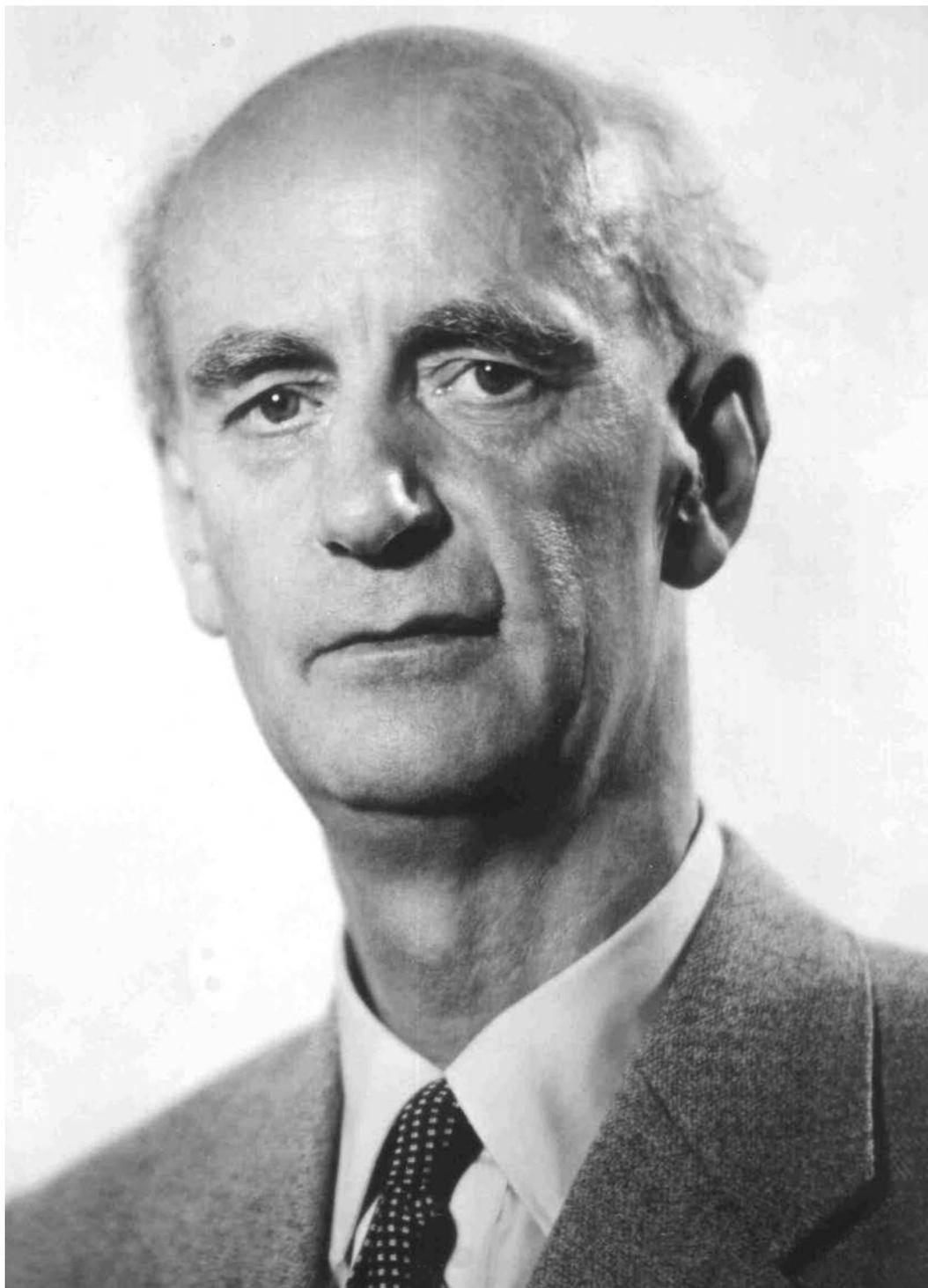
Composto nel 1932 dall'autore quarantunenne, il *Conceno n. 5 in Sol maggiore op. 55* precede di poco il definitivo ritorno in Russia del compositore, ormai pienamente affermato. Le stesse vicende esecutive di questa partitura mostrano come il caso Prokof'ev fosse stato ormai assimilato dalla cultura musicale europea; la prima esecuzione avvenne a Berlino, il 31 ottobre 1932, sotto la direzione di Wilhelm Furtwängler; al concerto prendeva parte anche Paul Hindemith, come violista in *Aroldo in Italia* di Berlioz; in sala sedevano sia Schönberg che Stravinskij; e sembra difficile immaginare una serata che potesse accostare in modo altrettanto significativo i maggiori compositori europei.

Con la sua nuova partitura Prokof'ev toccò nei due mesi seguenti Varsavia, Mosca e Leningrado, per arrivare subito in America, dove ripeté la sua esecuzione sotto la direzione di Bruno Walter. Quanto basta per rendersi conto che il nuovo Concerto di Prokof'ev era destinato a galvanizzare l'attenzione degli ambienti musicali di tutto il globo.

«Il mio problema essenziale, in questo *Concerto*, fu di creare una tecnica che fosse diversa da quella dei miei precedenti concerti», ebbe a dichiarare l'autore. Di qui, è facile domandarsi che legame abbia questa partitura con le precedenti, e cosa presentasse invece di originale. La risposta risiede probabilmente nell'individuare quei tratti del Concerto

che in qualche modo possono essere ricondotti alla poetica del neoclassicismo, che si era imposta un po' ovunque nel decennio precedente, non trovando tuttavia Prokof'ev fra i primi sostenitori.

WILHELM FURTWÄNGLER



Dal neoclassicismo Prokof'ev era fermamente distante per uno stile che non contemplava l'oggettivismo assoluto del materiale, ma piuttosto l'iconoclastia ribelle verso la tradizione tardoromantica. Ciò nonostante è proprio la scrittura pianistica, come suggerisce l'autore, il tratto più innovativo del Concerto; se i Concerti pianistici della stagione neoclassica, basti pensare a Stravinskij e Ravel, si volgono verso un alleggerimento della scrittura, qualcosa di simile avviene nel *Concerto op. 55*, dove Prokof'ev ricerca un equilibrio maggiore fra solista e orchestra, e affida al pianoforte una scrittura più essenziale, più sobria, volta alla ricerca di una sonorità traslucida. Il che non vuol dire tecnicamente meno impegnativa; l'uso del registro acuto della tastiera costringe infatti a continui salti e spostamenti di grande cimento tecnico. Nuova è inoltre la costruzione complessiva del *Concerto*, articolata in cinque movimenti ben distinti fra loro.

Le caratteristiche specifiche di questo *Concerto op. 55* possono essere apprezzate immediatamente nel movimento iniziale, *Allegro con brio*, dove il pianoforte appare subito impegnato in grandi e icastici salti di registro - sottolineati anche dagli spostamenti d'accento - e spesso anche in una funzione di arabesco rispetto alle linee melodiche affidate agli archi e ai fiati. Nell'insieme questo movimento si allontana dalla forma classica, e presenta piuttosto una plastica giustapposizione di situazioni contrastanti, in cui non mancano ritorni tematici e un episodio lirico che stempera l'aggressività prevalente.

Il *Moderato* ben accentuato che si colloca in seconda posizione è in realtà una marcia graffiante e ironica, una delle tante marce cui Prokof'ev si è magistralmente applicato; i ritmi incisivi di ottoni e percussioni sostengono le volate del pianoforte; questa idea di base si alterna con episodi diversivi e si ripresenta poi ogni volta in una diversa scrittura strumentale. Segue una *Toccata*, movimento che riprende il materiale melodico del tempo iniziale; per spiegare questa scelta non bisogna pensare a un'idea ciclica di Concerto, ma piuttosto al desiderio di aprire un momento di virtuosismo puro; e d'altronde già l'espressione "Toccata" riporta al virtuosismo libero e fantasioso della musica barocca. Questo breve movimento è insomma una sorta di posticipazione della cadenza che manca nel tempo iniziale.

Con il *Larghetto* ci troviamo di fronte alla pagina lirica della partitura, unica concessione espressiva che esuli dall'ambientazione prevalente del Concerto.



Anche in questo caso, comunque, il tema in ribattuti conserva una connotazione di elegante graffito; come dire che anche questo tempo mantiene i medesimi principi degli altri movimenti, convertiti però verso finalità contemplative. Completa è l'integrazione con l'orchestra; molti materiali tematici passano ai legni, mentre il pianoforte compie delicati arabeschi. Si staglia però l'energia dell'episodio centrale, che porta a una intensa perorazione di arte retorica, in cui si fondono il lirismo degli archi e gli accordi e arpeggi del solista.

L'ultimo tempo si basa sulla giustapposizione di sezioni contrastanti; basterebbe osservare i cambiamenti delle indicazioni di tempo: *Vivo - Appena più mosso - Più mosso - Più tranquillo - Coda. Allegro non troppo*. Dinamismo e martellamento vitalistico sono le parole d'ordine di questo tempo, che accoglie comunque alcuni passaggi di tecnica semplificata nonché una sezione centrale basata sull'intimismo di sonorità contenute, che si spegne con il pianoforte solo; la coda è costruita come un grande *climax* che parte da un grazioso motivo degli archi soli per coinvolgere tutta l'orchestra e il solista in una conclusione trascinate di effetto immancabile.

Arrigo Quattrocchi

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia; Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 29 ottobre 2000

CONCERTO N. 1 IN RE MAGGIORE
PER VIOLINO E ORCHESTRA, OP. 19

Musica: Sergej Prokof'ev

1. Andantino
2. Scherzo. Vivacissimo
3. Moderato. Allegro moderato

Organico: violino solista, ottavino, 2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 4 corni, 2 trombe, basso tuba, timpani, tamburo, tamburello, arpa, archi

Composizione: 1916 - 1917 (nuova versione 1923)

Prima esecuzione: Parigi, Théâtre de l'Opéra, 18 ottobre 1923

Edizione: Gutheil, Parigi, 1921

La varietà della sua attività creativa in ogni genere compositivo e la poliedricità della sua inventiva - specialmente negli anni 1915-17 in cui videro la luce lavori come la *Suite Sciita*, le *VISIONI FUGGITIVE*, la *Sinfonia classica*, il *Terzo Concerto per pianoforte*, la *Cantata Sette, erano sette*, le *Sonate per pianoforte n. 3 e n. 4*, il *Primo Concerto per violino* ecc. - furono analizzate dallo stesso Prokof'ev con sorprendente acume quando scrisse nell'autobiografia la seguente "occhiata d'insieme": «La prima linea su cui si è sviluppato il mio lavoro fu la linea classica, che si può far risalire alla fanciullezza e alle Sonate di Beethoven che ascoltavo suonare da mia madre. Questa linea talvolta assumerà una forma classica, talaltra imiterà i classici del Settecento. La seconda linea, il filone moderno, comincia dall'incontro con Taneev, quando egli mi rimproverò la crudezza delle mie armonie. Inizialmente identificabile nella ricerca di un mio proprio linguaggio armonico, essa si sviluppa nella ricerca di un linguaggio capace di esprimere delle forti emozioni. La terza linea è la toccatistica o motoria, suggerita dalla profonda impressione che destò in me la *Toccata* di Schumann la prima volta che la udii. La quarta linea è lirica: dapprima essa appare come un sentimento pensoso e meditativo, per lo più associato con melodie lunghe. Gradirei limitarmi a queste quattro linee e considerare la quinta linea, la grottesca, come una semplice deviazione. Preferisco infatti che

la mia musica sia descritta con le tre parole che descrivono i vari gradi dello Scherzo: capricciosità, ilarità, beffa».

PAVEL KOCHANSKI



Insieme alla vivacità, un singolare senso del visionario pervade l'ispirazione di Prokof'ev quando si accinge, nell'estate del 1917, ad ultimare il *Concerto n. 1 in Re maggiore*, iniziato nel 1915 ed eseguito la prima volta soltanto il 18 ottobre 1923 a Parigi, con l'Orchestra dell'Opera condotta da Sergej Kusevitzkij, solista Marcel Darrieux.

Numerosi gli amici in platea, a Parigi: Pavel Kochanski, Karol Szymanowski, Arthur Rubinstein, Anna Pavlovnà, Picasso. Nel corso della medesima serata, secondo le cronache del tempo, era in programma anche l'*Ottetto per strumenti a fiato* di Stravinskij che riscosse un grande successo, per lo più a spese del *Concerto in Re maggiore* di Prokof'ev che venne tacciato di "melodismo alla Mendelssohn". Qualche giorno dopo, il 21 ottobre, si svolse a Mosca l'esecuzione dello stesso Concerto al quale arrise un vero e proprio trionfo, anche per merito degli interpreti che furono Nathan Milstejn come solista all'arco e Vladimir Horowitz che eseguiva al pianoforte la parte dell'orchestra.

Pervade l'intero tracciato musicale del Concerto un senso di straordinaria freschezza e di strepitosa originalità, risultando la composizione caratterizzata da un'ispirazione agile e fantasiosa, da una scrittura strumentale virtuosistica ed essenziale, da una doviziosa articolazione tematica e da un nuovo colore violinistico. Nei confronti dei primi due Concerti per pianoforte e orchestra (1912-1913), questo Concerto per violino evidenzia una notevole, maggiore maturità nell'arte e nell'inventiva di Prokof'ev dal momento che il compositore non ha giocato le sue carte migliori sull'elemento ritmico o sulle masse sonore ma ha privilegiato un chiaro linguaggio eminentemente lirico nel primo movimento e nella coda del Finale, al quale fa da momentaneo contrasto l'atteggiamento grottesco del vivacissimo tempo centrale. L'idea principale dell'intero lavoro sembra tendersi come un arco splendente fra l'avvio dell'*Andantino* iniziale e la conclusione del terzo movimento.

Luigi Bellingardi

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia; Roma, Auditorium Parco della Musica, 31 gennaio 2009

CONCERTO N. 2 IN SOL MINORE
PER VIOLINO E ORCHESTRA, OP. 63

Musica: Sergej Prokof'ev

1. Allegro moderato
2. Andante assai
3. Allegro ben marcato

Organico: violino solista, 2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 2 corni, 2 trombe, piatti, triangolo, castagnette, grancassa, rullante, archi

Composizione: 1935

Prima esecuzione: Madrid, Asociación de Cultura Musical, 1 dicembre 1935

Edizione: Gutheil, Parigi, 1937

Nel 1933 Sergej Prokof'ev è pronto a tornare in Russia. Aveva lasciato la sua patria nel 1918, nel bel mezzo della guerra civile, recandosi in volontario esilio negli Stati Uniti, dove diventa famoso sia come compositore che come esecutore. È spesso in giro per tournée: a Parigi (dal 1923 al 1933) dove incontra Djaghilev, e a Londra, dove conosce Claude Debussy, Maurice Ravel, Richard Strauss. Una genuina nostalgia e una tenue speranza di opportunità di carriera portano Prokofev a ignorare le minacciose nuvole staliniste: era sempre stato pieno di contraddizioni il suo rapporto con il regime, così diviso tra censura e celebrazione del potere, tra riconoscimenti ufficiali e umiliazioni.

Intenzionato a dare un contributo alla crescita del suo paese, il compositore nel 1931 scrive: «È passato il tempo in cui la musica veniva creata per un manipolo di esteti. Oggi vaste folle popolari sono giunte faccia a faccia con la musica seria e se ne stanno in attesa con ardente impazienza. Compositori, abbiatelo in mente. Se respingete queste masse, vi abbandoneranno per volgersi al jazz o alle volgarità. Mentre se ne avete cura, conquisterete un pubblico come il mondo non ne ha mai conosciuto l'eguale. Ma questo non significa che dovete cadere nell'adulazione.

L'adulazione implica la non sincerità, dalla quale non può venire niente di buono. Le folle amano la grande musica, la musica di grandi eventi, di grandi amori, di vivide danze. Esse capiscono assai più di quanto credano taluni compositori, e vogliono approfondire la propria comprensione».

CLAUDE DEBUSSY



Inizia i difficili passi verso il rimpatrio nel 1932 quando accetta la commissione per le musiche del film *Lieutenant Kijé (Luogotenente Kijé)*, basato sulla novella omonima di Yury Tynyanov, che uscirà nel 1934 per la regia di Aleksandr Fajntsimmer.

Il suo non è un ritorno in patria del tutto felice, come scrive il grande violoncellista Mstislav Rostropovic, che racconta i giorni in cui, ospite nella sua dacia, aveva visto Prokof'ev piangere ogni mattina per la fame. E va detto che perfino la morte di Stalin fu per il compositore una maledizione. Infatti, il 5 marzo 1953 è la data che tutto il mondo ricorda come quella della morte del dittatore russo. Una notizia eclatante, capace di oscurare una grandissima perdita: mezz'ora prima che fosse dato questo annuncio, Prokof'ev era spirato. A fronte della risonanza data alla fine del grande uomo di potere, quella del compositore si riassume in un trafiletto che la "Pravda" pubblica solo una settimana dopo.

Simbolo di canto e flessibilità, questo è per Prokof'ev il violino. Non induce il compositore russo in stravolgimenti tecnici, come invece fa quando si tratta di scrivere per pianoforte. Se vuole cercare nuove soluzioni, lo fa attraverso una richiesta al solista di presenza e di virtuosismo, di disponibilità estrema e di duttilità. Lo dimostrano ampiamente i due *Concerti per violino e orchestra* che, a distanza di circa diciotto anni uno dall'altro, restano l'emblema di un genere del secolo appena trascorso. (Il *Concerto n. 1 op. 19* è del 1917, ma la prima esecuzione, prevista per l'autunno dello stesso anno, non ha luogo a causa dello scoppio della Rivoluzione, e il concerto sarà eseguito nel 1923, il 18 ottobre al Théâtre de l'Opera di Parigi, dal violinista Marcel Darrieux, sotto la direzione di Sergej Kusevitzkij).

Lo stesso secolo e gli stessi anni che hanno visto nascere il balletto *Romeo e Giulietta*, commissionato a Prokof'ev dall'antico Teatro Mariinskij, ma che debuttò a Brno nel 1938 perché la partitura era stata giudicata troppo d'avanguardia. E contemporaneo anche del Concerto per violino "Alla memoria di un angelo" che Alban Berg scrive per la morte di Manon Gropius, figlia adolescente di Alma Mahler e Walter Gropius.

Forse pensato in un primo momento come Sonata per pianoforte e violino, il *Concerto in Sol minore n. 2* per violino e orchestra op. 63 viene composto nel 1935 ed eseguito per la prima volta il 1° dicembre dello stesso anno a Madrid dal violinista francese Robert Soëtens con

l'Orquesta Sinfónica de Madrid diretta da Enrique Fernández Arbós. È questa l'ultima commissione occidentale per Prokofev, che inizia il lavoro dopo aver ascoltato la "prima" della sua *Sonata per due violini*, la cui esecuzione da parte di Soëtens e Samuel Dushkin nel 1932 gli era piaciuta molto.

MSTISLAV ROSTROPOVIC



Proprio in quegli anni, Stravinskij aveva scritto un concerto per Dushkin, così Prokof'ev decide di fare altrettanto per Soëtens, mentre è in tournée con lui. Più tardi il compositore annoterà: «Il numero dei posti in cui ho scritto il Concerto dimostrano il tipo di vita nomade che conducevo allora. Il tema principale del primo movimento l'ho scritto a Parigi, il primo tema del secondo movimento a Voronezh, l'orchestrazione l'ho finita a Baku e la "prima" è stata a Madrid». E tale è l'accoglienza nella capitale spagnola che a fine concerto una delegazione di musicisti si reca a ringraziare il compositore.

In terra britannica il *Concerto* sbarca l'anno successivo, sempre eseguito da Soëtens e diretto da Sir Henry J. Wood nel 1936 e dal compositore nel 1938. L'indole migrante resta come un'impronta caratteristica di questa composizione, che Soëtens suonerà moltissime volte e in ogni parte del mondo, fino al 1972, quando, all'età di 75 anni, lo porta in Sudafrica. Il violinista francese continuerà, comunque, ad apparire in pubblico fino al 1992, e morirà nel '97 all'età di 100 anni.

Il solista, senza accompagnamento e inequivocabilmente in Sol minore, apre il primo movimento, *Allegro moderato*, con una frase meditativa, che, in alcuni passaggi, ricorda la musica tradizionale russa, esponendo il tema principale. Alla fine della sua frase metricamente ambigua, il tema viene riproposto dai violoncelli e dai contrabbassi, questa volta in Si minore. Segue un passaggio di virtuosismo violinistico, mentre il motivo rimane all'orchestra sullo sfondo.

La tonalità di partenza viene subito ripristinata, fino a che il dolce secondo tema, con le sue ineffabili modulazioni, entra affermando la tonalità della relativa maggiore, Si bemolle. La parte centrale sviluppa alternativamente le due idee; il primo tema, affidato spesso al fagotto, porta a una variazione energica del solista. Nella ripresa, sono i violoncelli e i contrabbassi che riportano il tema d'apertura. Importanti accordi del solista annunciano la coda che si conclude in pizzicato. È sui pizzicati di tutta l'orchestra, raddoppiati dal clarinetto, che inizia il movimento lento, *Andante assai*, quasi la versione luminosa del cupo lirismo del primo. Il canto del violino solo sovrappone il suo ritmo binario alle terzine dell'accompagnamento: una radiosa melodia la cui divergenza metrica con l'orchestra sembra suggerire più un delicato *rubato* che una reale tensione. Un dialogo tra il solista e il flauto all'acuto

porta all'*Allegretto* centrale, pastorale e delicato, senza essere peraltro di facile esecuzione. Qualche doppia corda del violino al grave precede la ripresa. Il movimento si conclude con il tema al corno.



Il motivo del terzo movimento, *Allegro ben marcato*, è un rondò dal gusto spagnolescante.

Per la "prima" prevista a Madrid, Prokof'ev aggiunge le nacchere e altre ornamentazioni iberiche. E così, mentre i due movimenti precedenti invitano a riflettere, l'ultimo incita all'azione.

Le dissonanze si liberano, il tema viene sempre ritmato dalle nacchere. Un ballo scompigliato ed energico, che sfocia in una grande coda, dove il solista danza in 5/4 con le sole percussioni e una linea di basso. La raffica finale è marcata *tumultuoso*.

Anna Cepollaro

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

CONCERTO IN MI MINORE

PER VIOLONCELLO E ORCHESTRA, OP. 58

Musica: Sergej Prokofiev

1. Andante - Poco meno mosso (andante assai) - Adagio
2. Allegro giusto
3. Tema (allegro) - Interludio 1 - Variations 1-3 - Interludio 2 - Variation 4 - Reminiscenza (meno mosso) - Coda (poco sostenuto) - Più mosso

Organico: violoncello solista, 2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 2 corni, 2 trombe, 3 tromboni, basso tuba, timpani, piatti, castagnette, grancassa, rullante, tamburo basco, archi

Composizione: 1933 - 1938

Prima esecuzione: Mosca, Sala della Società Filarmonica, 26 novembre 1938

Edizione: Anglo-Soviet Music, Londra, 1951

Il *Concerto per violoncello e orchestra*, op. 58 è uno dei lavori di Prokofiev eseguiti piuttosto raramente. Fu scritto fra il 1934 e il 1938, e fu l'ultimo lavoro del musicista russo composto prima del ritorno definitivo in patria.

Poco tempo prima, a proposito del *V Concerto* per pianoforte e orchestra (dove la parte orchestrale è talmente sviluppata che l'autore aveva pensato di intitolarlo «Musica per pianoforte e orchestra») Prokofiev

aveva detto a un intervistatore americano: «Il problema essenziale che mi si è posto per questo concerto è stato quello di creare una tecnica assolutamente diversa da quella dei miei precedenti concerti... Un artista deve cercare sempre nuovi modi di espressione».

Più che al *concerto* per pianoforte queste parole sembrano riferirsi più esattamente al *Concerto* per violoncello, specialmente per ciò che concerne la «ricerca di nuovi modi espressivi»: tant'è vero che il pubblico sovietico, alla prima audizione, rifiutò nettamente il lavoro, così che il compositore più tardi scrisse la *Sinfonia concertante per violoncello* meglio adatta alla sensibilità e ai gusti dei suoi compatrioti.

Per l'ascoltatore occidentale - ormai familiarizzato con la politonalità, con la dodecafonìa, ecc. - la scrittura complessa di questo lavoro non è anzi affatto «rebarbativa», perché Prokofief, che qui utilizza tutte le risorse dello strumento solista con una virtuosità stupefacente, che si abbandona a procedimenti tipici della musica europea quali sembrava aver abbandonato da tempo - ricerche ritmiche, cromatismo esasperato ecc. - riesce sempre ad essere di una chiarezza sorprendente (nonostante la «complessità» della scrittura il *Concerto* inizia in Mi minore e conclude su un inequivocabile accordo di Mi maggiore).

Tre tempi: un *Andante* iniziale di carattere calmo, con un breve episodio centrale «Poco meno mosso», ed una, ripresa abbreviata e variata; un *Allegro giusto* di più ampie proporzioni, con un alternarsi di episodi virtuosistici e lirici, di un lirismo tipicamente prokofiewiano, solidamente costruito e dove ogni tema, ogni inciso è sfruttato sino all'estremo; e un *Allegro, Tema con variazioni* che è il movimento più ampiamente sviluppato di questo *Concerto*.

Si inizia con l'enunciazione del «tema»: segue un *I Interludio*, poi tre *Variazioni*, poi viene un *II Interludio* che è una variazione libera del primo, e al quale segue la quarta *Variazione* alla quale si incatena una *Reminiscenza* costruita con gli elementi dell'*Andante* iniziale; infine una *Coda* brillante e virtuosistica. Ognuno di questi episodi sfrutta un colore orchestrale che gli è proprio (in quasi tutto il *Concerto* l'orchestra è di una trasparenza ammirevole, anche dove le sonorità sono intense); l'accorta economia dei mezzi strumentali non impedisce a questa partitura di essere una fra le più ricche e varie - e più indovinate - del compositore russo.

Domenico De Paoli

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

Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 28 gennaio 1962

IL LUOGOTENENTE KIZE, OP. 60

Suite sinfonica

Musica: Sergej Prokof'ev

1. Nascita di Kize - Andante assai, doppio movimento, andante, allegro come prima, andante assai
2. Idillio, romanza - Andante, allegretto, andante
3. Le nozze di Kize - Allegro festoso
4. Troika - Moderato, allegro con brio, moderato
5. La sepoltura di Kize - Andante assai, allegro moderato, andante assai

Organico: ottavino 2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, sassofono, 2 fagotti, 4 corni, 2 trombe, cornetta, 3 tromboni, basso tuba, piatti, campane, triangolo, grancassa, tamburo, tamburello, arpa, pianoforte, archi

Composizione: 1934

Prima esecuzione radiofonica: Mosca, 21 dicembre 1934

Prima esecuzione pubblica: Parigi, 20 febbraio 1937

Edizione: Gutheil, Parigi, 1935

Tra i progetti coltivati da Prokof'ev nell'accingersi a tornare nell'Urss stabilmente nella primavera del 1933, un notevole risalto aveva l'idea di svolgere un ruolo culturale, didattico e sociologico di netto

risalto a livello internazionale, diventando una specie di "nume tutelare" della musica sovietica.

JURIJ TYNJANOV



Più precisamente le sue intenzioni si manifestarono nel contesto d'un articolo che vide la luce il 16 novembre 1934 sul quotidiano "Izvestja" e di cui vi è cenno anche nell'autobiografia: «Quale musica si debba scrivere oggi è questione di grande importanza per molti compositori sovietici. Ho molto riflettuto su questo problema e credo che la seguente sia la soluzione migliore. Prima di tutto bisogna scrivere della grande musica, adatta all'epoca in cui viviamo... Interessandosi alla grande musica il compositore deve prendere in considerazione il fatto che in Unione Sovietica milioni di persone scoprono la musica... Non è facile trovare il linguaggio adatto. Prima di tutto deve essere musica melodica, di una melodia semplice e comprensibile... La semplicità non deve essere una semplicità passata di moda, bensì una nuova semplicità».

Nella speranza che si potessero realizzare queste condizioni Prokof'ev non ebbe esitazioni ad accettare le difficili condizioni esistenziali che già sopportavano in Urss i suoi amici, di cui era ben al corrente: ma «la musica secondo la mia concezione» aveva la precedenza assoluta per Prokof'ev.

La bruciante fine delle illusioni non tarderà troppo tempo a manifestarsi, l'equivoco si preciserà quando il compositore si troverà in trappola, «perché Stalin giocò con Prokof'ev la partita del gatto con il topo. Molte furono infatti le assicurazioni verbali che Prokof'ev ricevette a conferma che avrebbe potuto fare tournées all'estero anche dopo il suo rientro in Urss. Qualche anno dopo il suo definitivo ritorno la gabbia si chiuse e le brevi tournées in America dopo il 1936 furono possibili lasciando in ostaggio i figli a Mosca» (cfr. *Prokof'ev* di M. R. Boccuni, Palermo 2003).

Tra la primavera e l'autunno del 1933 Prokof'ev tenne alcuni concerti a Mosca e a Leningrado suonando, tra l'altro, il *Terzo Concerto per pianoforte* oltre a dirigere la *Suite Sciita* e la *Terza Sinfonia*. In parallelo cominciò a ricevere importanti committenze, tra le quali nell'autunno dell'anno precedente vi fu l'invito a scrivere le musiche per un film, il cui soggetto si basava su un racconto di Jurij Tynjanov.

Sulle prime il compositore sembrò un po' interdetto, nonostante il cinema in sé, questo nuovo mezzo di comunicazione di massa, l'avesse sempre molto intrigato: tra i suoi ricordi in proposito vi era anche il gran divertimento provato una volta con Mejerchol'd a Parigi nel

programmare alcune riprese dal vivo nel suo giardino, filmandole poi con una piccola cinepresa.

JOSEPH STALIN



L'insolito dipanarsi del soggetto proposto in vista della realizzazione della sua prima colonna sonora, scatenò sin dai primi momenti l'interesse e l'inventiva di Prokof'ev, in particolare per un certo sapore gogoliano che suggeriva l'opportunità di irridere l'ottusità della burocrazia del mondo militare verso la fine del '700, all'epoca dello Zar Paolo I.

Nella traduzione italiana - *Il luogotenente Kize* - si vanifica il doppio senso che vi è in russo (*Porutcik Kize*) e che determinò l'equivoco che sta alla base della trama romanzesca: un cancelliere del reggimento *Preobrazenskij*, nel ricopiare un ordine del giorno, si lascia sfuggire un errore di trascrizione, perché invece di scrivere *Porutcik-ze* annotò *Porutcik-Kize* dando una identità ad un militare inesistente.

Da tale premessa in maniera ineluttabile derivò una vera e propria commedia degli equivoci in tutte le varie tappe della vita di quel soldato, dall'amore al matrimonio sino alla morte, con il corollario di un sontuoso funerale alla presenza dello Zar.

Per rendersi conto di come procedere all'avvio della composizione musicale Prokof'ev prese subito contatto con Aleksandr Michajlovič Fajncimmer, il regista degli studi di Belgoskino. E quest'ultimo riferì il tenace impegno del musicista nel documentarsi sia su tutti i movimenti e i passaggi tecnici delle riprese filmiche sia sull'ambientazione dei luoghi, delle scene, dei costumi del tardo Settecento russo, nonché sulla gestualità, financo la mimica facciale del protagonista.

A differenza di quanto sarebbe accaduto nei futuri lavori cinematografici di Ejzenstejn, ove la collaborazione si sarebbe svolta in parallelo, in questa prima sua esperienza Prokof'ev prese prima visione integrale del materiale filmico registrato, soffermandosi a considerare i dettagli più minuziosi, per comporre poi una colonna sonora articolata in sedici passaggi di maggior o minore ampiezza, ivi compresi alcuni canti popolari, modellati sull'antico folclore urbano. E in ogni pagina, quasi sulla falsariga d'una musica di balletto, v'era un peculiare carattere di segno teatrale inequivoco.

Prokof'ev seguì con attenzione la registrazione della colonna sonora, con l'orchestra condotta da Isaac Dunaevskij, annotando in un suo taccuino: «Dunaevskij dirigeva abbastanza efficacemente. Purtroppo la conclusione del soggetto cambiava in continuazione, complicando ed

appesantendo il film che, quando fu presentato al pubblico, non riscosse un grande successo. L'anno dopo ne ricavai che avevo composto per la pellicola notevole materiale sinfonico e mi diedi da fare per ristrutturarlo in una *Suite* sinfonica, impegnandomi per quest'ultima molto di più rispetto alla musica originaria, dato che era necessario trovare la forma, riorchestrarla, separare i motivi, perfino unire i temi».



L'8 luglio 1934 questa partitura fu ultimata nella dacia di Pètr Petrovicf Konc'alovskij, l'amico pittore che gli fece il ritratto. La prima esecuzione assoluta di questa *Suite* sinfonica ebbe luogo alla Radio russa il 21 dicembre 1934 sotto la direzione dell'autore.

Il primo movimento, **La nascita di Kize**, si apre con l'eco di un richiamo di cornetta militare che assumerà il ruolo di idea motivica fondamentale nell'andamento dell'intera composizione. L'atmosfera militaresca, che la sagacissima scrittura strumentale provvede a variegare di sottile *humour*, progressivamente si espande in una sorta di marciante fanfara di stampo marionettistico sotto la guida dell'ottavino al di sopra del meccanico rullare di un tamburo militare. Questo incedere piuttosto superficiale è

seguito da un'ispirata frase melodica russa che si identifica poi nel tema del protagonista. Nella sezione centrale, a guisa di Trio, della marcia le fanfare degli ottoni si intersecano con gli interventi roboanti delle percussioni. Simmetrica è la conclusione con il ritorno del segnale militare.

Il secondo movimento è una **Romanza** e si caratterizza per un clima sonoro nettamente diverso, dal momento che dà voce alla canzone d'amore d'un Kize innamorato. Prokof'ev ne compose due versioni: una per il registro di baritono e orchestra, l'altra per orchestra sola. La connotazione tematica di questo tempo è modellata sulla struggente ballata *Il colombo cinerino si lamenta notte e giorno* di Dmitriev, ove Prokof'ev, invece di seguire letteralmente la melodia originaria, ne inventa una sua propria nello spirito di questo canto popolare del primo Ottocento, con scresziature modali e venature malinconiche sull'accompagnamento dell'arpa. All'effusione sentimentale seguono **Le nozze di Kize** sull'avvio d'un andamento musicale piuttosto pesante e pomposo d'intento celebrativo da cui si staglia una specie di canto di nozze, ove il ritorno stridulo della cornetta funge quasi da sberleffo. Nella parte centrale del terzo movimento la ricomparsa del tema di Kize imprime una connotazione più sensuale per il palpitante intervento del sassofono tenore. E la conclusione ripropone gli accenti fastosi dell'avvio, estroverso e pomposo.

Ecco quindi, in quarta posizione, la **Troika** - essa pure in doppia versione, cantata e strumentale - sull'incalzante motivo d'un eccitato canto ussaro di taverna, mentre la slitta corre veloce («Il cuore di una donna è come una taverna: un mondo pieno di ospiti, ogni mattina c'è chi arriva e c'è chi parte») sul frenetico accompagnamento delle percussioni, del pianoforte, dell'arpa, nonché delle sonagliere mentre una variante del tema del protagonista, a guisa di ritornello, riappare tra un *couplet* e l'altro del canto soldatesco.

D'ampio risalto sinfonico è da ultimo il quinto movimento, **La sepoltura di Kize**, in cui ritornano tutti gli incisi motivici dei tempi precedenti, introdotti e siglati dal richiamo della cornetta militare, con la riproposta del tema di Kize nell'assorto e funereo intervento del clarinetto; si ascolta poi di nuovo la frase melodica del "Colombo cinerino", affidata alternativamente alla tuba sola e agli archi, ma l'apparente tristezza

generale è interrotta dalla combinazione divertente, nel gioco contrappuntistico, dell'inciso melodico e del motivo nuziale del terzo movimento, tra varie modulazioni di gusto comico.



Da ultimo torna il clima funereo ma il tema di Kize gradualmente si dissolve nell'intervento del flauto mentre sullo sfondo c'è l'eco della cornetta sul rullare del tamburo.

Luigi Bellingardi

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia; Roma, Auditorium Parco della Musica, 31 gennaio 2009

IVAN IL TERRIBILE, OP. 116

Musica per la trilogia cinematografica di Ejzenstejn

Musica: Sergej Prokof'ev

Organico: ottavino, 2 flauti, 2 oboi, corno inglese, 3 clarinetti, clarinetto piccolo, clarinetto basso, 3 sassofoni, 3 fagotti, controfagotto, 4 corni, 5 trombe, 3 tromboni, 2 basso tuba, timpani, triangolo, rullante, tamburo basco, piatti, grancassa, tam-tam, campane, xilofono, 2 arpe, pianoforte, archi

Composizione: 1942 - 1945

La trama del film

Zar nel 1547, Ivan IV ha in mente di unire in un grande stato tutta la Russia ma il suo disegno è contrastato dai nobili Boiardi, ostili alla sua politica perché sempre più indeboliti e limitati nei loro privilegi e dalla boiarina Staritskaja, sua zia, che vorrebbe invece porre sul trono il figlio Vladimir Andreevic, inetto, favorevole alle richieste dei Boiardi.

Dopo l'incoronazione, lo Zar incontra una rappresentanza del popolo, stanco delle misere condizioni di vita. Subito dopo le nozze con Anastasia, Ivan riceve minacce di guerra da alcuni messaggeri tartari; Ivan respinge gli ambasciatori, raduna il suo esercito e marcia contro Kazan liberandola dal nemico. Rientrato a Mosca, Ivan scopre che la moglie Anastasia è stata avvelenata. Dal fronte continuano ad arrivare cattive notizie, lo Zar invia dunque alcuni ambasciatori verso l'Inghilterra in cerca di un'alleanza. Sconfortato Ivan si rifugia in un convento dove si

riunisce il popolo moscovita per manifestargli la propria fiducia: sovrano e popolo saranno uniti nell'affrontare insieme i destini della Russia.

IVAN GROZNYJ



Nell'ottobre del 1941 la cittadina caucasica di Naltchik vide giungere degli ospiti inusitati. Erano alcuni musicisti del Conservatorio di Mosca evacuati dopo l'annuncio che i nazisti si erano aperti la strada verso la capitale sovietica. Le battaglie non si combattevano solo con i cannoni, e bisognava salvaguardare coloro che con la propaganda tenevano alto il morale del popolo nell'attesa della vittoria. Ecco quindi che anche Sergej Sergeevic Prokof'ev, insieme ad altri compagni, intraprese un lungo viaggio verso le lontane repubbliche caucasiche. A Naltchik, Prokof'ev compose il *Secondo Quartetto in Fa maggiore per archi, op. 92* su temi popolari della Kabardia, così come a Tbilisi, seconda tappa del suo esodo, continuò a scrivere la *Settima Sonata in Si bemolle maggiore* e *Guerra e Pace*, la grande opera ispirata a Tolstoj.

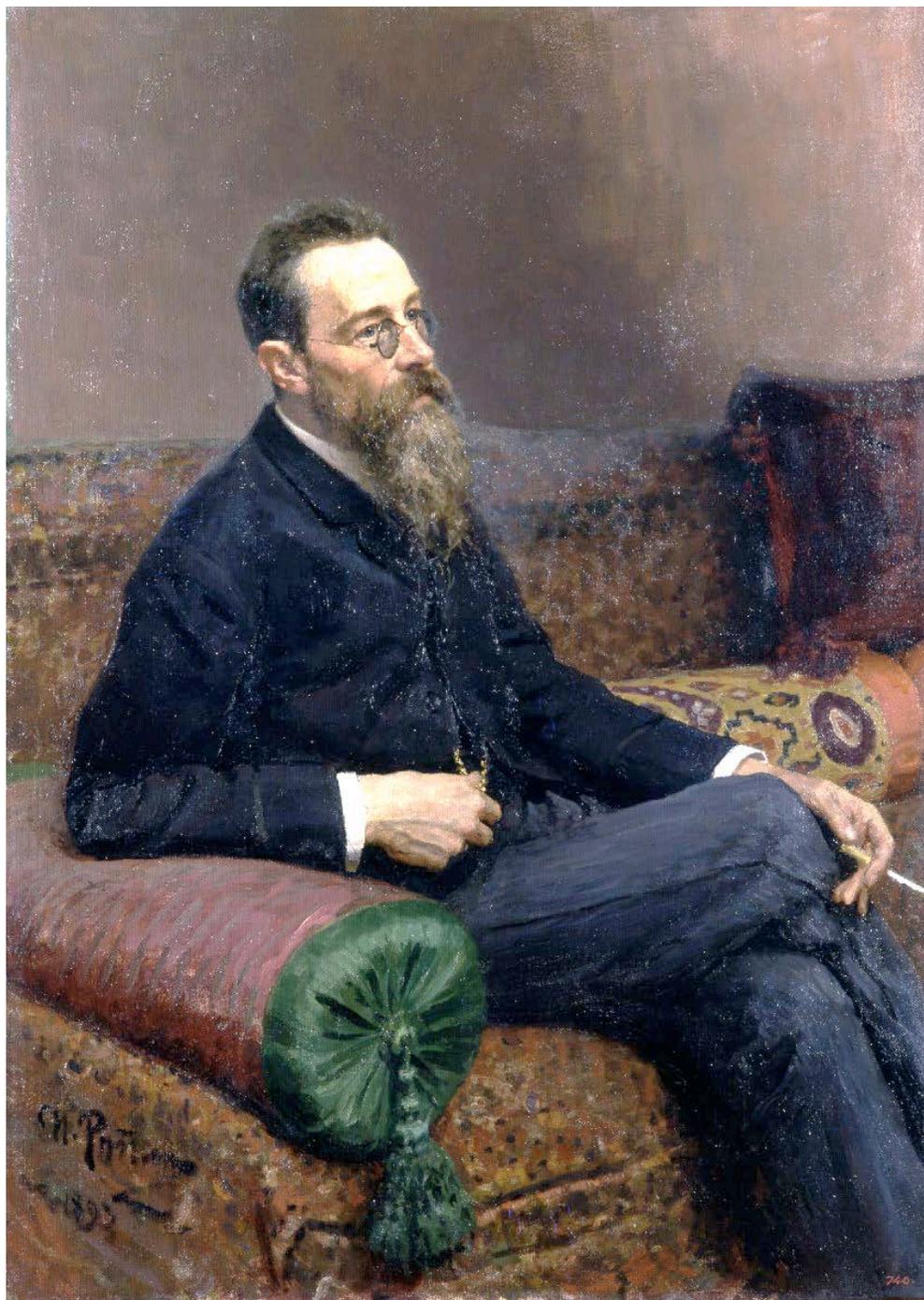
Nel maggio dell'anno successivo, il 1942, Prokof'ev ricevette la proposta di Ejzenstejn di raggiungerlo ad Alma-Ata, nel Kazakistan, dove questi si era rifugiato insieme ad altri cineasti russi, per lavorare insieme ad una grande realizzazione cinematografica: una trilogia sulla vita dello Zar Ivan Groznyj, il mitico Ivan il Terribile.

Era un'idea che già circolava sin dal 1938, quando Ejzenstejn e Prokof'ev stavano realizzando insieme il film *Aleksandr Nevskij*, e che rafforzava la tendenza del regista sovietico a dare un volto musicale alle sue pellicole; una sperimentazione iniziata nel 1936 quando Ejzenstejn, in occasione dell'edizione tedesca della *Corazzata Potëmkin*, e poi per *Ottobre* nel 1928, aveva lavorato con profitto e soddisfazione insieme al compositore tedesco Edmund Meisel. Scriveva Prokof'ev in quegli anni: «Il cinema è un'arte giovane, specchio della nostra epoca, che offre al compositore nuove ed interessanti possibilità da sfruttare», e senz'altro *Aleksandr Nevskij* ed *Ivan il Terribile* sono state per lui l'occasione di nuove esperienze e sperimentazioni.

In *Ivan il Terribile*, la scelta del soggetto era legata alla politica di propaganda staliniana sull'unità del popolo di fronte al nemico negli anni più duri della guerra. A questo proposito scriveva Ejzenstejn sulla rivista "Letteratura ed arte", in un articolo del luglio 1942 dedicato proprio ad Ivan: «l'osservatore odierno, inglese, americano o russo, non può far altro che comprendere i drammatici avvenimenti, la necessaria crudeltà e, del pari, la spietatezza di un uomo al quale la storia aveva assegnato la missione di fondare uno degli Stati più potenti e grandi della Terra!...

Oggi, in tempo di guerra, ciascuno come non mai comprende che colui che ineggia alla distruzione della patria merita la morte; che merita di essere condannato colui che passa a combattere dalla parte dei nemici della sua patria, e che si deve essere senza pietà con chi apre al nemico i confini della sua terra».

RIMSKIJ KORSAKOV



Ecco quindi la scelta dello zar Ivan come padre, terribile padre della patria, costretto dagli avvenimenti ad una politica spietata ed all'apparenza ingiusta, in un'epoca di violenza e di morte simile a quella in cui Ejzenstejn e Prokof'ev lavoravano. Il film era stato ideato suddiviso in tre parti, di cui solo due furono ultimate; la prima era appunto *Ivan il Terribile*, realizzata fra il 1942 ed il 1945, la seconda dal titolo *La congiura dei boiardi*, apparve nel 1948, ma non riscosse, complice la critica di regime, il successo della prima. La terza parte poi non prese mai forma, in quanto nel 1948 la morte di Ejzenstejn troncò un progetto già comunque compromesso dalla censura sovietica.

Anche *Ivan il Terribile* non ebbe in fondo quella notorietà internazionale che era stata propria di *Aleksandr Nevskij*. Abraham Stasevic approntò nel 1961 una versione oratoriale, assemblando materiali di Prokof'ev utilizzati e da utilizzare per la trilogia di Ejzenstejn, od anche scartati perché ritenuti non appropriati. E se, com'è ovvio, questa rielaborazione non può ricreare totalmente la grande visione d'insieme propria della partitura per la pellicola di Ejzenstejn, d'altra parte essa ha il grande merito e pregio di presentare al pubblico alcune fra le pagine più belle di un'opera fra le meno conosciute del compositore russo, togliendole da un più che sicuro oblio.

A questo punto sarebbe lecito chiedersi il motivo della minore notorietà di *Ivan il Terribile* rispetto ad *Aleksandr Nevskij*, dal momento che entrambe le partiture di Prokof'ev, così come la realizzazione cinematografica di Ejzenstejn, sono di uguale ed indubbio valore.

La risposta va senza dubbio cercata negli elementi fondanti il lavoro di Ejzenstejn e di Prokof'ev. In *Aleksandr Nevskij* il loro intento era di creare un'opera "dinamica" che avesse un immediato e forte impatto emotivo sul pubblico. Prova ne sono le numerose scene in esterni, le battaglie, le situazioni di "tensione" che sfociano in "azione", il tutto in una perfetta simbiosi fra musica ed azione filmica. Ejzenstejn e Prokof'ev erano rimasti essi stessi stupiti della perfetta fusione del loro lavoro, di come creazione filmica e musicale avessero percorso simultaneamente la stessa strada, giungendo insieme alla meta: la realizzazione dell'opera sinestetica. Dunque, forte impatto dinamico, forte tensione. In *Ivan il Terribile*, al contrario di *Aleksandr Nevskij*, l'elemento fondante non è il dinamismo, bensì la staticità.

WLADIMIR HOROWITZ



Si è parlato di dramma shakespeariano per i "quadri" che Ejzenstejn crea nel suo film, tutti fra loro legati da un tessuto fittissimo di richiami e rimandi che lo spettatore deve dipanare.

Un tessuto ricco e pesante d'oro; immobile come i santi ieratici delle chiese bizantine. I personaggi si muovono in sottosuoli di dostoevskiana memoria, illuminati dal bagliore delle torce o dal fioco tremolio delle candele, proiettando lunghissime ombre sui muri e assumendo pose retoriche e minacciose. Ogni situazione è un simbolo, ogni oggetto è un simbolo.

E la musica di Prokof'ev si muove sicura in questa foresta. Tanto sicura che talvolta, nel corso della lavorazione del film, si creava un'insolita situazione, per cui il regista seguiva per la realizzazione delle scene le indicazioni che il compositore, con la sua musica, già andava elaborando.

Da qui le scene della partitura di Prokof'ev che, come in un grande trittico, descrivono nella trilogia ideata da Ejzenstejn, la vita e le gesta dello zar Ivan in quadri dai colori decisi. Una struttura che non cerca la descrizione naturalistica delle vicende e non tende la mano allo spettatore-ascoltatore che desidera il filo discorsivo per entrare nel racconto. Ma la suggestione è molto forte, e questo era lo scopo.

È in quest'ottica che forse si possono leggere i rimandi tematici e strutturali ad autori dell'ottocento russo che Prokof'ev inserisce in una partitura che, peraltro, si pone a pieno titolo fra le più rappresentative dello stile maturo del compositore sovietico.

Ecco allora unirsi lo sgargiante e fiabesco orientalismo di Rimskij-Korsakov allo scabro realismo di Musorgskij ed alla semplice liricità di Glinka, in una ricerca di russicità sovietica fatta di eroi e popolo, di gesta magnifiche e sordidi intrighi, di morbide luci ed ombre taglienti, di teneri sentimenti e crudeltà efferate.

Le melodie popolari sottendono poi molte delle scene della partitura, come sorgenti da un retaggio liturgico ancora più antico di misteriosi sacerdoti officianti tra volute d'incenso; come sbizzando il ritratto di un popolo forte nella sua devozione.

Trombe, campane e turbinii degli archi dipingono quadri intensi, in cui Prokof'ev sfrutta con abilità sapiente ogni tinta, ogni *nuance* della

tavolozza orchestrale, alternando, così come fa Ejzenstejn nel film, scene d'insieme a lirici monologhi del contralto o del baritono; tutto è regolato per concentrare l'attenzione dell'ascoltatore su un'immagine in modo tale che, una volta sostituita dalla successiva, la prima rimanga scolpita nell'animo più che nel ricordo.

È questo senz'altro il caso di *Oceano, mare*, un brano scartato da Prokofev per la colonna sonora del film, ed invece riutilizzato nelle rielaborazioni per concerto, lirica estremamente rifinita nella struttura, e particolarmente toccante nella sua espressività teneramente malinconica.

Giancarlo Moretti

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia; Roma, Auditorium Parco della Musica, 8 marzo 2008

SERGEJ EJZENSTEJN



PIERINO E IL LUPO, OP. 67

Favola sinfonica per bambini per voce narrante e orchestra

Musica: Sergej Prokof'ev

Libretto: proprio

Ogni personaggio della storia è associato ad un particolare strumento e ha un suo tema o leitmotif:

- Pierino: un'intera famiglia di archi
- L'uccellino: il flauto traverso
- L'anatra: l'oboe
- Il gatto: il clarinetto
- Il nonno: il fagotto
- Il lupo: i tre corni
- I cacciatori: un'intera famiglia di legni
- Lo sparo dei fucili: i timpani

Organico: voce narrante, flauto, oboe, clarinetto, fagotto, 3 corni, tromba, trombone, timpani, triangolo, tamburello, piatti, castagnette, rullante, grancassa, archi

Composizione: 1936

Prima esecuzione: Mosca, Nezlobin Theatre, 2 maggio 1936

Edizione: Muzgiz, Mosca, 1937

Nel 1927, dopo nove anni trascorsi tra Europa occidentale e America, Sergej Prokof'ev tornò in Russia per una trionfale tournée di concerti, durante la quale vennero gettati i semi del suo definitivo ritorno in patria, che avvenne nel 1933. Su questa decisione pesarono in parti uguali la stanchezza per la frenetica vita del concertista di successo, lo scontento per la superficialità del mondano pubblico occidentale, il riaccendersi del sentimento d'appartenenza alla cultura russa e l'adesione entusiastica all'ideologia del socialismo: su quest'ultimo punto Prokof'ev si dimostrò, come spesso avviene agli artisti, incredibilmente ingenuo e ottimista, per non dire sprovveduto.

Eppure aveva tutti o quasi tutti gli elementi per trarre le dovute conclusioni su quel che il ritorno in Unione Sovietica avrebbe significato per la sua vita privata e artistica, perché dal 1932 la musica in tutta l'URSS era sotto il diretto controllo dell'Unione dei Compositori Sovietici, cioè del regime, e lo stesso Comitato Centrale del Partito aveva indicato le linee cui dovevano attenersi i compositori: dare un contenuto sociale alle loro opere, rivolgersi al pubblico più ampio possibile, utilizzare un linguaggio musicale tradizionale e facilmente accessibile, valorizzare il patrimonio della musica popolare.



Ma non bastava, altri fatti molto preoccupanti si stavano verificando: proprio nel gennaio del 1936, quindi pochi mesi prima che Prokof'ev e la sua famiglia si trasferissero definitivamente nell'appartamento che avevano a Mosca dal 1933, era apparso sulla "Pravda" l'articolo intitolato "Caos anziché musica", con la condanna dell'opera *Lady Macbeth del distretto di Mzensk* di Sostakovic e, implicitamente, di tutta la musica non conforme ai principi del realismo socialista.

È possibile che, nell'entusiasmo per il ritorno nella sua terra e tra la sua gente, alcune delle "raccomandazioni" ufficiali non sembrassero del tutto irragionevoli a Prokof'ev, che oltretutto non era stato preso

personalmente di mira dall'articolo della "Pravda", ma difficilmente potevano essergli sfuggite le implicazioni d'un tale minaccioso attacco a Sostakovic e alla musica "formalista". Forse per una reazione a quest'atmosfera che stava diventando irrespirabile, o forse per il desiderio di lavorare su scala ridotta dopo una serie di partiture di grande dimensione, Prokof'ev si dedicò per qualche tempo quasi esclusivamente alla musica per bambini, che oltretutto, postulando un pubblico vastissimo e un linguaggio accessibile, lo metteva sufficientemente al riparo da scontri col regime: nacquero allora *Musica per bambini, op. 65* (dodici pezzi facili per pianoforte), *Tre canti infantili, op. 68* e *Pierino e il lupo, op. 67*, per recitante e orchestra, la cui prima assoluta venne diretta dal compositore stesso, nel 1936, alla Filarmonica di Mosca.

La musica di *Pierino e il lupo* è d'una semplicità disarmante, soprattutto se paragonata alle dimensioni e alla complessità delle partiture che i compositori (e tra questi Prokof'ev stesso) scrivevano in quegli anni. Questa sua semplicità potrebbe anche indurre nell'equivoco di sottovalutarla, ma non è affatto eccessivo definire un capolavoro questa piccola opera musicale sui *generis*. Soprattutto *Pierino e il lupo* è un esempio perfetto di ciò che dovrebbe essere la musica per l'infanzia, riuscendo in quello che non riesce né allo splendido *L'enfants et les sortilèges* di Ravel, che in realtà non si rivolge all'infanzia ma dà vita ai ricordi e ai rimpianti d'un adulto, né al magistrale *The Young Person's Guide to the Orchestra* di Britten, che fa fare ai giovani la conoscenza degli strumenti musicali ma non li diverte e non ne sollecita l'immaginazione, per non parlare di quella miriade di pezzi brevi e facili destinati all'infanzia solo perché adatti a dita piccole e inesperte.

Pierino e il lupo, il cui testo è di Prokof'ev stesso, è invece una vera e propria fiaba, di quelle che affasciano ogni bambino e che vengono ricordate per sempre, anche quando si diventa adulti. Ciascun personaggio di questa fiaba è rappresentato da un tema musicale e da uno strumento dell'orchestra, secondo gli abbinamenti più naturali: l'uccellino cinguettante è caratterizzato dal flauto (nel registro acuto), l'anatra dall'oboe, il gatto dal clarinetto (nel registro grave e "con eleganza"), il nonno brontolone dal fagotto, il lupo spaventevole dai corni, il protagonista Pierino da tutti gli strumenti ad arco, le fragorose scariche dei fucili dei cacciatori dai timpani e dalla gran cassa (Prokof'ev

consiglia di far ascoltare i vari strumenti e relativi temi all'inizio del pezzo, a scopo didascalico)

Pierre et le Loup

Un beau matin, le petit Pierre ouvrit la grille
du jardin et s'en alla dans les grands prés verts.

Serge Prokofiev
arrangement pour piano
de Bruno Schweyer

Andantino (♩ = 92)



p

mf

dim *p* *mp*

mf *dim*

p *f* *p* *dim* *pp*

La voce recitante racconta la fiaba e parallelamente la musica la commenta passo passo, con una quantità d'immagini sonore spesso più vivide e precise di qualsiasi parola, come il rapido arrampicarsi del gatto o il lamento flebile e tragicomico ("doloroso" dice la partitura) dell'anatra nella pancia del lupo. La fiaba si conclude con un piccolo corteo trionfale di Pierino e dei suoi amici, che dà modo a Prokof'ev di far riascoltare rapidamente tutti i principali temi di quest'incantevole composizione.

Mauro Mariani

Testo

Posso raccontarvi una storia?

C'era una volta...

Beh! Questa è una fiaba musicale e, siccome tutte le fiabe hanno dei personaggi, in questa ognuno di essi è rappresentato da un diverso strumento musicale. Affinchè voi possiate riconoscere i personaggi ogni qualvolta essi appaiono, chiederò ai vari strumenti di presentarsi a voi.

Per primo l'uccellino, è rappresentato dal flauto, l'anitra dall'oboe, il gatto dal clarinetto, il nonno di Pierino, molto severo, è rappresentato dal fagotto, il lupo dai corni. Pierino, l'eroe della nostra storia, è così importante, che è rappresentato da tutti gli archi, gli spari dei cacciatori, dai timpani e dalla grancassa.

Ed ora immaginatevi la scena:

Una casa in un grande giardino, circondato da una staccionata, fuori, nei prati vi è un grosso albero e uno stagno. Non molto lontano vi è la foresta buia e misteriosa!!!

Una mattina di buon'ora Pierino aprì il cancello e uscì sul prato verde che circondava la sua casa.

Sul ramo di un grande albero era appollaiato un uccellino, amico di Pierino. Non appena lo vide arrivare cinguettò allegramente: "Tutto è tranquillo".

Appresso a Pierino un'anitra avanzò dondolandosi. Era contenta che il ragazzo non avesse chiuso il cancello e decise di farsi una nuotatina nel profondo stagno in mezzo al prato.

Vedendo l'anitra, l'uccellino volò giù dall'albero, si posò sull'erba vicino a lei e alzò le spalle. "Ma che razza di uccello sei, che non sai volare!" disse, e l'anitra replicò: "Che razza di uccello sei tu, se non sai nuotare!" e si tuffò nello stagno.

Seguitarono a litigare per un bel po'; l'anitra nuotando nello stagno, l'uccellino saltellando sulla riva erbosa.

Ad un tratto qualche cosa attirò l'attenzione di Pierino: era un gatto che avanzava insidioso tra l'erba. Il gatto pensò: "Ecco un uccellino impegnato a discutere, non mi sarà difficile catturarlo". E incominciò a strisciare verso di lui sulle zampe di velluto.

"Attenzione!" gridò Pierino e l'uccellino svelto volò sull'albero. Dal bel mezzo dello stagno l'anitra fece "qua qua" al gatto.

Il gatto girava intorno all'albero e intanto pensava: "Vale la pena d'arrampicarsi così in alto? Quando sarò lassù, l'uccello sarà già volato via".

Uscì il nonno. Era arrabbiato perché Pierino aveva disobbedito. "Il prato è un posto pericoloso; se un lupo dovesse sbucare dal bosco, che cosa faresti?"

Pierino non prestò attenzione alle parole del nonno. I ragazzi come lui non hanno paura dei lupi. Ma il nonno lo prese per mano, chiuse il cancello e condusse Pierino verso casa.

Pierino si era appena allontanato che un grande lupo grigio sbucò dalla foresta. In un baleno il gatto si arrampicò sull'albero. L'anitra starnazzò

terrorizzata e stupidamente balzò sulla riva. Prese a correre con tutte le sue forze, ma un'anitra non può essere più veloce di un lupo.

Il lupo si avvicinava... sempre di più; finché la raggiunse... ecco l'afferrò e ne fece un sol boccone.

Ed ora ecco come stavano le cose: il gatto si era accucciato su un ramo; l'uccellino appollaiato su un altro... non troppo vicino al gatto, naturalmente. Il lupo camminava intorno all'albero guardandoli con occhi ingordi.

Intanto Pierino guardava quel che stava succedendo da dietro il cancello e senza un briciolo di paura.

Corse in casa, prese una corda robusta e si arrampicò sull'alto muro di pietra.

Uno dei rami dell'albero attorno al quale girava il lupo si protendeva oltre il muro. Afferrando il ramo, Pierino riuscì ad arrampicarsi e così si ritrovò sull'albero.

Poi disse all'uccellino: "Vola giù e mettiti a svolazzare intorno al muso del lupo; attenzione, però, non farti acchiappare!"

L'uccellino quasi toccava il muso del lupo con le ali, mentre questo, aprendo la bocca, spiccava salti fulminei, cercando di azzannarlo.

Come l'aveva fatto inferocire! Come voleva afferrarlo! Ma l'uccellino era molto più furbo della belva e continuò il suo gioco.

Intanto Pierino aveva fatto un nodo scorsoio e cautamente lo calò giù dall'albero. Riuscì ad infilarlo nella coda del lupo e tirò con tutte le sue forze. Sentendosi preso in trappola, il lupo si mise a saltare furiosamente cercando di liberarsi. Ma Pierino legò l'altro capo della corda all'albero. E più il lupo saltava, più stringeva il nodo scorsoio.

E proprio in quel momento... i cacciatori uscirono dalla foresta. Seguivano le tracce del lupo e sparavano ad ogni passo.

"Smettetela di sparare!" gridò Pierino, ancora seduto sul ramo dell'albero
"L'uccellino ed io abbiamo già catturato il lupo. Aiutateci piuttosto a portarlo al giardino zoologico".

E allora... immaginatevi che marcia trionfale: Pierino in testa e dietro i cacciatori che trascinavano il lupo. Il nonno e il gatto chiudevano il corteo. Il nonno scuoteva la testa e continuava a brontolare: "E se Pierino non fosse riuscito a catturare il lupo, che sarebbe capitato?".

Sopra di loro volteggiava l'uccellino cinguettando allegramente: "Però, che tipi coraggiosi siamo Pierino e io! Guardate che cosa siamo riusciti a catturare!"

E se qualcuno avesse ascoltato con attenzione, avrebbe sentito l'anitra che faceva "qua qua" nella pancia del lupo, giacché questo, per la fretta, l'aveva inghiottita viva.

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia; Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 10 dicembre 2000

**SINFONIA CONCERTANTE IN MI MINORE
PER VIOLONCELLO E ORCHESTRA, OP. 125**

Musica: Sergej Prokof'ev

1. Andante
2. Allegro giusto
3. Andante con moto

Organico: violoncello solista, 2 flauti (2 anche ottavino), 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 4 corni, 2 trombe, 3 tromboni, basso tuba, timpani, piatti, triangolo, grancassa, rullante, tamburo basco, celesta, archi

Composizione: 1950 - 1952

Prima esecuzione: Mosca, Sala Grande del Conservatorio "Ciajkovskij", 18 febbraio 1952

Edizione: Edizioni di Stato, Mosca, 1959

Originariamente composto come Secondo Concerto per violoncello

Anche Prokof'ev, come Sostakovic, Khacaturjan e tanti altri musicisti, fu accusato nei primi mesi del 1948 in una seduta del Comitato centrale del Partito comunista sovietico di perseguire un'arte "formalista e antipopolare", il che significava un tipo di musica dal linguaggio troppo liberamente aperto allo stile moderno, anche se non di avanguardia vera e propria.

Attenendosi a questa direttiva più politica che strettamente artistica l'assemblea generale dei compositori, che si riunì nel febbraio del 1948, espresse tra l'altro una serie di critiche piuttosto severe nei confronti di molte partiture di Prokof'ev, a cominciare dalla *Terza*, dalla *Quarta* e dalla *Quinta Sinfonia* e per finire con i balletti *Chout* e *L'enfant prodigue* e l'opera *L'angelo di fuoco*, in cui, pur tra disuguaglianze tra una scena e l'altra e interventi corali carichi di enfasi oratoria, affiora con slancio e prepotenza la forza inventiva del compositore, specie nelle infuocate polifonie orchestrali.

Prokof'ev rimase profondamente amareggiato da queste censure e fu costretto a pronunciare un avvilito mea culpa pubblico, sostenendo che

l'artista in URSS avrebbe dovuto d'ora in poi «ricercare una melodia chiara e semplice, senza cadere nel volgare e nella imitazione altrui».

MSTISLAV ROSTROPOVIC



Su questa linea espressiva si muove l'ultima produzione di Prokof'ev, alla quale appartiene anche la *Sinfonia concertante* per violoncello e orchestra *op. 125* risalente al periodo 1950-'52, con dedica al violoncellista Rostropovic, che la eseguì nel '52 a Mosca per la prima volta.

Tale *Sinfonia concertante* è un rifacimento e un ampliamento del *Concerto in Mi minore* per violoncello e orchestra *op. 58*, apparso nel 1938 e accolto con riserva dal pubblico sovietico per certe ostentate ricercatezze ritmiche e un acceso cromatismo sonoro, perseguito non solo in questo caso dal compositore.

La *Sinfonia op. 125* infatti si presenta meglio distribuita e più equilibrata sotto il profilo formale - i tre tempi hanno una durata quasi uguale, rispetto alla brevità del primo movimento e alla lunghezza dell'ultimo tempo dell'*op. 58* - con una orchestrazione più scorrevole e lineare, su cui poggia quanto mai melodico il canto del violoncello solista.

Tale aspetto si può cogliere sin dall'*Andante* del primo tempo, caratterizzato da un tema cantabile di sapore slavo. Il violoncello si esibisce in passaggi virtuosistici, attraverso una continua tensione ritmica, che soltanto nella ripresa conclusiva torna al clima iniziale, calmo e tranquillo.

Il secondo tempo (*Allegro giusto*) è uno scherzo sinfonico, contrassegnato da spunti lirici, trovate ironiche e sarcastiche e schiarite gioiose. Al violoncello sono riservate uscite che richiedono una notevole bravura tecnica. Il finale (*Andante con moto. Allegretto. Allegro*) è in forma di variazioni e si basa su un tema sereno cantato dapprima dal violoncello e poi sviluppato in tre gruppi di variazioni da un movimento sempre più dinamico e veloce.

La frase cantabile viene ripresa dagli ottoni, come un corale ornato dai disegni della celesta e dei flauti; quindi il violoncello, dopo un elegante fraseggio arpeggiato, si lancia verso una merlettata tessitura sonora nel registro sovracuto, nel segno di una musicalità schiettamente umana e cordiale, lontana da ogni atteggiamento di astratto intellettualismo.

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia; Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 14 aprile 1987

LE SINFONIE

Introduzione generale

Prokof'ev riconosceva che il proprio linguaggio musicale era pienamente presente già quand'egli aveva 23 anni, nei primi due Concerti per pianoforte e la immediata pubblicazione delle composizioni per pianoforte lo conferma.

Il suo linguaggio musicale si compone di cinque elementi: - il classico, l'innovativo, il poetico e il grottesco. Ognuno di questi elementi è impregnato di contaminazioni reciproche, la cui guida è l'imprescindibile attenzione per la tessitura musicale.



Queste caratteristiche apparvero già nelle sue esecuzioni dei Concerti per pianoforte. Prokof'ev era dunque superbamente equipaggiato per i generi musicali in cui l'immediatezza d'impatto dell'essenza musicale fosse dominante – quindi nelle miniature sinfoniche, nei balletti e per certi aspetti nell'opera. Nella Sinfonia, in cui la primaria attenzione è rivolta

verso i percorsi musical-drammatici e le meditazioni filosofiche il discorso è del tutto differente. Non fu prima del 1944 che Prokof'ev compose una Sinfonia, seguendo la via maestra della composizione Sinfonica – la n. 5.

Prima di ciò egli aveva scritto due composizioni precoci – in Sol maggiore nel 1902 ed in Fa minore nel 1908, entrambe non pubblicate; un'esercitazione in forma di Capriccio Classico – Sinfonia 1, la "Classica" del 1924-25 ed un'altra in stravaganza misurata (la n 2 1924-25) e due Sinfonie basate su materiale pre-esistente (la n. 3 1928 sulla musica della sua opera The fiery Angel e la n, 4 1929-30 dal balletto The prodigal son.

Non è l'inconsueto miscuglio di elementi nella sua personalità musicale che resero Prokof'ev un sinfonista non convenzionale. La pressione di eventi certo giocò la sua parte – non solo il clima pre-rivoluzionario russo, periodo nel quale egli era fortemente impegnato a guidare limpidamente il sinfonismo tradizionale di Glazunov, Rachmaninov e Myasovsky, ed in cui il tono mistico-apocalittico di Scriabin esercitava un certo fascino su di lui, ma sicuramente nei suoi anni d'esilio dal 1918 che coincisero con la crisi di fiducia nella tradizione sinfonica che attraversò l'Europa e nel suo rientro in Russia, dopo anni di brevi visite, nel dicembre 1935, nel pieno del periodo dell'apice del terrore staliniano. La Quinta e la Sesta Sinfonia – 1944-47 – sono inestricabilmente legate alla vita emotiva di una società tormentata. Non si può affermare che quel clima provocò le composizioni, ma è senz'altro in esse che l'arte di Prokof'ev raggiunge la massima profondità.

La Settima Sinfonia del 1951-52 fu la sua ultima ampia composizione. Come le ultime Sinfonie, il suo tono ha difficoltà ad esprimersi pienamente, ma se ascoltato e suonato attraverso il diradarsi del suo contesto, esso gradualmente esprime inattese profondità.

**LIBERA TRADUZIONE: CLELIA FRANCALANZA
WWW.TUTTIALLOPERA.ALTERVISTA.ORG**

SINFONIA N. 1 IN RE MAGGIORE, OP. 25
"SINFONIA CLASSICA"

Musica: Sergej Prokof'ev

1. Allegro (Re maggiore)
2. Intermezzo. Larghetto (La maggiore)
3. Gavotta. Non troppo allegro (Re maggiore)
4. Finale. Molto vivace (Re maggiore)

Organico: 2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 2 corni, 2 trombe, timpani, archi

Composizione: 1916 - 10 settembre 1917

Prima esecuzione: San Pietroburgo, Sala dell'ex-Cappella di Corte, 21 aprile 1918

Edizione: Édition russe de Musique, Parigi, 1926

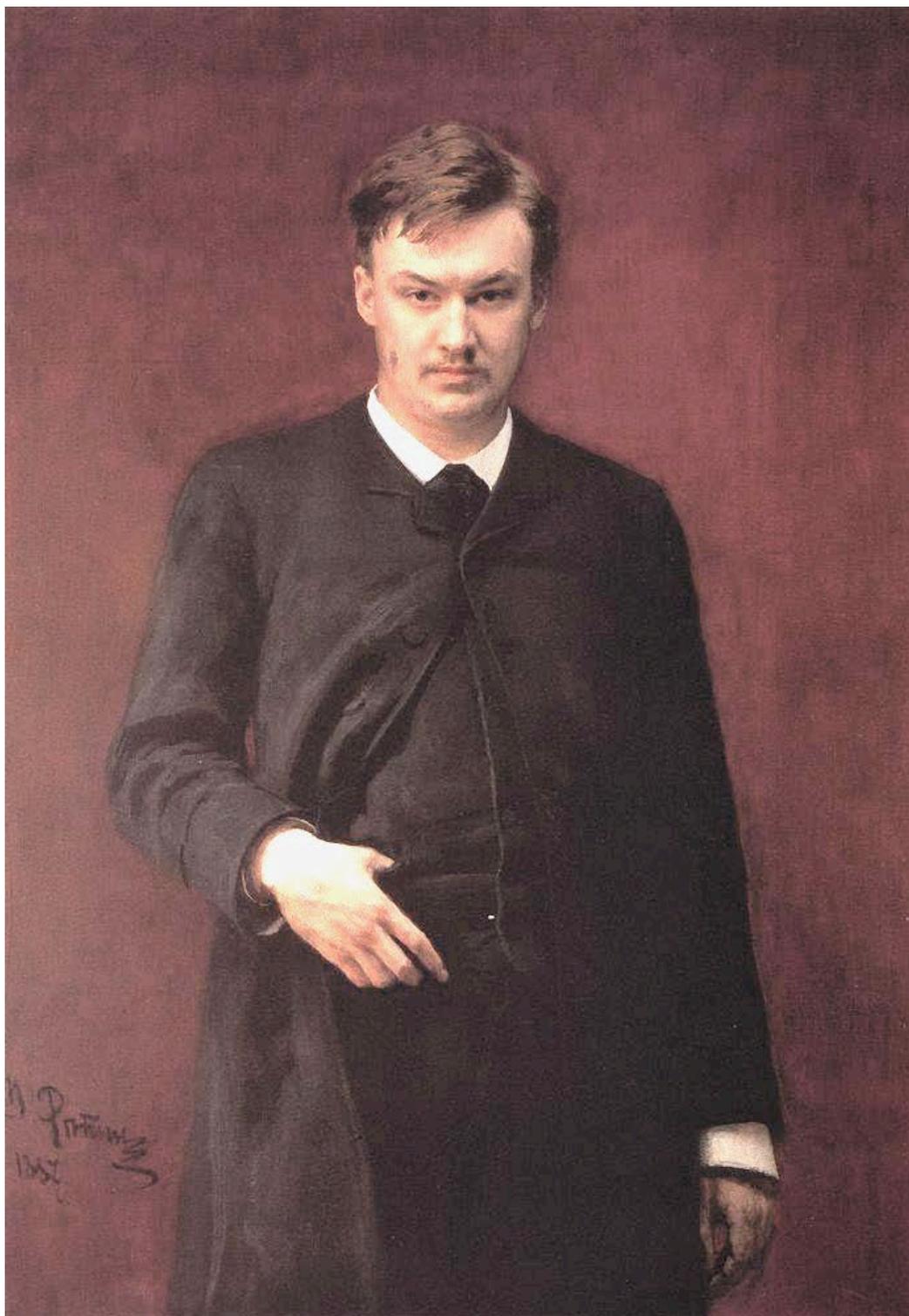
Dedica: Boris Assafieff

Assieme al *Primo Concerto op. 19* per violino, la *Sinfonia in Re maggiore* condivide, come data di composizione, un numero fatidico, il 1917, dell'anno cioè che per la Russia fu quello della Rivoluzione d'ottobre e per Prokof'ev segnò la conclusione dello sfolgorante suo apprendistato creativo, in cui tutte le premesse della vastità e della varietà della produzione musicale negli anni successivi trovarono già la loro enunciazione e definizione.

Fin dal giorno in cui nacque Prokof'ev cominciò a sentir musica in casa perché la madre era una buona pianista, con un notevole repertorio. Ad evitare che l'incontenibile esuberanza dell'inventiva giovanile di Prokof'ev avesse a disperdersi, provvidenziale fu a undici anni, nel 1902, l'incontro a Mosca con Tane'v e, su consiglio di quest'ultimo, con Glière, pedagogo di gran fama. Già in quell'estate Glière trascorse le vacanze a Sonzovka, insegnando musica a Sergej Prokof'ev che nel 1904 fu presentato a Glazunov, venendone incoraggiato a frequentare il Conservatorio: dopo il brillante esame d'ammissione, il giovanetto si iscrisse al corso di armonia di Ljadov nel 1904 e nel 1906 al corso di strumentazione di Rimskij-Korsakov e di pianoforte con Winkler. Nel

1908, dopo la scomparsa di Rimskij-Korsakov, seguì la classe di composizione di Vihtol, e poi con Cerepnin il corso di direzione.

ALEKSANDR GLAZUNOV



Da due anni, su invito del critico Karatijgin, Prokof'ev prendeva parte alle "Serate di musica contemporanea" di Pietroburgo, conoscendo lavori di Debussy, Roussel, Reger, Wolf, Strauss, Schönberg, Rachmaninov, Skrjabin, Stravinsky, e non mostrando alcuna soggezione ad esibirsi in pubblico come pianista.

Cerepnin, oltre a stimolare le aspirazioni innovatrici di Prokof'ev, sapeva contemporaneamente radicare in lui l'amore per la tradizione di Haydn e di Mozart, per le eleganti forme delle danze del diciottesimo secolo e per la trasparente strumentazione classica.

Lasciato il Conservatorio nella primavera del 1914, Prokof'ev si giovò d'una vacanza-premio e visitò Parigi e Londra ove fece la conoscenza, tra gli altri, di Džagilev e di Stravinsky.

Già allora il giovane compositore risultava in grado di analizzare la varietà della propria attività creativa e la poliedricità dell'ispirazione, come risulta da un emblematico inciso dell'*Autobiografia*: «La prima linea su cui si è sviluppato il mio lavoro fu la linea classica, che si può far risalire alla fanciullezza e allo studio delle Sonate di Beethoven, che ascoltavo nell'esecuzione di mia madre. La seconda linea, il filone moderno, comincia dall'incontro con Tane'v, quando egli mi rimproverò la "crudezza" delle mie armonie. La terza linea è la toccatistica o motoria, suggerita dalla profonda impressione che destò in me la *Toccata* di Schumann, la prima volta che la udii. La quarta linea è lirica: dapprima essa appare come un sentimento pensoso e meditativo, per lo più associato con melodie lunghe. Gradirei limitarmi a queste quattro linee e considerare la Quinta, la "grottesca", come una semplice deviazione. Preferisco infatti che la mia musica sia descritta con le tre parole che descrivono i vari gradi dello Scherzo: capricciosità, ilarità, beffa».

Conosciuta la prima volta a Pietrogrado il 21 aprile 1918, con l'ex Orchestra di Corte diretta dall'autore, la *Prima Sinfonia* non intende essere un'ironica imitazione dello stile settecentesco ma la creazione originale di un artista moderno che procede fra vecchie strade abitate da nuove generazioni.

In tale prospettiva va "letta" la frase di Prokof'ev secondo cui «se Haydn fosse vissuto ai nostri giorni, egli avrebbe parte del suo vecchio stile, pur

accettando nello stesso tempo qualcosa di nuovo». Il primo movimento è un conciso *Allegro* in forma-sonata nella tonalità di Re maggiore dall'incedere rapido e leggero. Il primo tema, enunciato *con brio*, è di stampo haydniano o mozartiano, ma è caratterizzato da uno schema armonico capriccioso, spostandosi in Do maggiore alla seconda sua apparizione, per tornare poi alla tonalità d'impianto.

IGOR STRAVINSKY



Una transizione, con una frase singolare, porta al secondo soggetto, in La maggiore, che assume un tono garbatamente burlesco per i salti di due ottave dei violini, le note ornate, l'accompagnamento in *staccato* del fagotto.

L'esposizione si conclude con una sezione che amplia il respiro del primo tema. Lo sviluppo è basato sul trattamento successivo del primo tema, della transizione e del secondo tema: in particolare, come ha notato l'Asaf'ev, il secondo motivo è trasformato da un "elegante, giocoso tema" nei "massicci passi di un gigante".

Invertendo l'ordine iniziale dell'esposizione, la ripresa comincia con il primo tema in Do maggiore per passare poi al Re maggiore e restare in questa tonalità sino al termine. Il *Larghetto*, in La maggiore, è un aggraziato tempo in forma ternaria scritto nello stile di un minuetto. La sezione principale è contraddistinta da un tema che effonde accenti di tenerezza nei registri più alti dei violini, su un accompagnamento calmo e misurato.

La sezione centrale imprime all'incedere della musica la scansione di una ritmica moderna su marcati contrasti dinamici che si rifanno genericamente ai moduli stilistici classici.

Segue la ripresa della parte principale. Secondo il Nestyev, «lo stile dell'esposizione, spiccatamente il ritmo e il colore armonico, anticipa singolarmente l'atmosfera di certe danze in *Romeo e Giulietta*, come la *Danza delle fanciulle delle Antille*, per esempio».

Il terzo movimento è una pungente *Gavotta*, in cui la genialità di Prokof'ev si esplicita nel risalto al parallelismo dei salti di ottava, nelle libere sovrapposizioni di triadi maggiori, nelle cadenze impreviste.

Un episodio mediano della *Gavotta* è costituito da una tradizionale *musette* ove si colgono echi di canti popolari russi. Conclude la *Sinfonia n. 1* un gaio *Finale* in forma-sonata e in tempo *Molto vivace*. Il primo soggetto del movimento è contraddistinto da arpeggi ascendenti e discendenti, passaggi di scale, piccole frasi gustosamente reiterate dai violini. Il secondo tema si caratterizza per lo spirito arguto del sinuoso e ondulante motivo dei legni.

Un terzo tema, in La maggiore, porta a conclusione l'esposizione con una frase melodica tipicamente russa.



Quest'ultimo motivo dà vita allo sviluppo in un susseguirsi di imitazioni sino ad una stretta che conduce alla ripresa. Ancora con il Nestyev, «le classiche immagini della musica del diciottesimo secolo vengono qui a riflettersi quasi attraverso il prisma del canto russo».

Luigi Bellingardi

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia; Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 29 gennaio 1995

SINFONIA N. 2 IN RE MINORE, OP. 40

Musica: Sergej Prokof'ev

1. Allegro ben articolato
2. Tema con variazioni

Organico: ottavino, 2 flauti, 2 oboi, corno inglese, 2 clarinetti, clarinetto basso, 2 fagotti, controfagotto, 4 corni, 3 trombe, 3 tromboni, basso tuba, timpani, piatti, triangolo, castagnette, grancassa, rullante, tamburello, pianoforte, archi

Composizione: 1924

Prima esecuzione: Parigi, Théâtre de l'Opéra, 6 giugno 1925

Edizione: Édition russe de Musique, Parigi, 1925

La seconda Sinfonia di Prokof'ev fu eseguita per la prima volta il 6 giugno 1925. L'opera era nata in quel particolare ambiente parigino che accoglieva con entusiasmo le manifestazioni dei *Sei*, e le opere «oggettive» di Stravinsky; e che dopo aver accolto con entusiasmo la *Suite Sciita*, la *Sinfonia Classica* ed aver acclamato il pianista Prokof'ev, cominciava a rimproverargli di vivere su opere composte anni prima, e di non saper essere a la page. Tanto che alla fine il compositore irritato aveva deciso di «frapper un grand coup» (sono parole sue) e di battere Stravinsky e i *Sei* sul loro terreno con «un'opera di ferro e d'acciaio».

E, prendendo lo schema architettonico dell'op. 111 di Beethoven, aveva creato la sua *Seconda Sinfonia*. Ma se l'architettura seguiva scrupolosamente quella beethoveniana, la materia musicale della nuova opera era ben diversa. La Sinfonia si apre con un *Allegro aggressivo* e animato da uno slancio straordinario in cui temi di carattere decisamente cerebrale, d'una geometria astratta e a *zig-zag* si oppongono, si urtano o si fondono in un insieme d'una intensità dinamica violenta, meccanica, barbara: una «sauvagerie bien organisée» come affermò uno dei primi critici. Una « costruzione enorme, complicata e sovraccarica di suoni la cui spaventosa barbarie ed i muggiti spaventosi non sono giustificati da nessun programma descrittivo», ribadisce uno dei critici russi più recenti, amico ed ammiratore di Prokof'ev.

A questo *Allegro* segue un *Tema con variazioni* (il tema risaliva ad alcuni anni prima: il musicista lo aveva trovato quando dava i suoi primi concerti in Giappone): sei variazioni ognuna delle quali risponde a un clima diverso, ma tutte d'un carattere astratto e celebristico (la Quinta evoca il ricordo dell'inizio di *Petruska*. Volontariamente?).



Certamente sarebbe stato interessante vedere come il compositore, in piena maturità, avrebbe rifatto la sua *Sinfonia* di trent'anni prima (e che si sarebbe trattato d'un rifacimento totale ce lo dice l'affermazione che la nuova versione sarebbe stata non più in due, ma in *tre* tempi). Così, come ci è rimasta essa resta nondimeno un lavoro ben rappresentativo del periodo europeo (ma bisognerebbe forse dire: parigino) del compositore russo.

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia; Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 3 aprile 1977

SINFONIA N. 3 IN DO MINORE, OP. 44

Musica: Sergej Prokof'ev

1. Moderato
2. Andante
3. Allegro agitato
4. Andante mosso. Allegro moderato

Organico: ottavino, 2 flauti, 2 oboi, corno inglese, 2 clarinetti, clarinetto basso, 2 fagotti, controfagotto, 4 corni, 3 trombe, 3 tromboni, basso tuba, timpani, grancassa, rullante, piatti, tamburo basco, tam-tam, castagnette, campane, archi

Composizione: 1928

Prima esecuzione: Parigi, 17 maggio 1929

Edizione: Édition Russe de Musique, Parigi, 1931

Le delusioni per la mancata rappresentazione dell'opera *L'Angelo di fuoco*, scritta dal 1922 a Ettal in Germania e tratta su libretto dello stesso musicista dal romanzo del poeta simbolista russo Valeri Jakovljevic Brjusov (1873-1924), spinsero Prokof'ev a utilizzare le pagine sinfonicamente più robuste della partitura, a cominciare dai travolgenti interludi, per la sua *Terza Sinfonia in Do minore op. 44*, completata nel 1928 ed eseguita per la prima volta a Parigi nel 1929 sotto la direzione di Pierre Monteux. Quindi per capire meglio l'atmosfera espressiva e l'accesa tensione strumentale della Sinfonia è opportuno rifarsi all'opera originale, il cui soggetto si dibatte in un mondo di diavolerie, pregiudizi, esorcismi, fanatismi e inquisizioni.

In questo ambiente, di un espressionismo delirante e allucinante, domina la figura di una donna, Renata, in cui convivono in forma confusa e travolgente i rapimenti mistici e le crisi di erotismo isterico, caratteristiche di una certa tendenza popolare pseudoreligiosa controriformista nella Germania di Lutero. Renata si innamora di un angelo di fuoco, ma è soltanto il simbolo dei suoi sogni di adolescente; ella cerca ansiosamente tra gli uomini la persona che potrà dare pace ed equilibrio al suo spirito tormentato, ma si imbatte soltanto in esperienze dolorose e in delusioni tragiche. Allora si rivolge alla magia e la sua

mente è percorsa da ossessioni psicopatiche, da incubi e da estasi febbrili. Si rifugia in un convento per trovare pace al suo animo sconvolto e coinvolge le suore del monastero in riti indemoniati, furibondi e peccaminosi.

PIERRE MONTEUX



All'Inquisitore che l'accusa per la sua assurda e pericolosa condotta, Renata grida la sua profonda fede cristiana e inutilmente si ribella in un accesso di epilessia che contamina le altre suore. Sarà condannata al rogo come strega.

La partitura operistica ha un valore che si arricchisce di tutte le più raffinate acquisizioni della tavolozza strumentale, di tutti i più sottili accorgimenti della dialettica sonora, senza ignorare spregiudicatezze timbriche e armoniche, pur abbastanza distanti dalle astrattezze deformanti di un esasperato espressionismo. In essa si realizza una esperienza musicale di straordinaria efficacia teatrale, avvertita subito da due sensibilissimi direttori d'orchestra, come Sergej Kussewitzky e Bruno Walter (quest'ultimo avrebbe voluto presentarla all'Opera di Stato di Berlino), e fatta conoscere al pubblico solamente nel settembre del 1955, nella celebre edizione data alla Fenice di Venezia sotto la direzione di Nino Sonzogno, con la regia di Giorgio Strehler e nella interpretazione nel ruolo principale di Dorothy Dow. Da allora *L'Angelo di fuoco* ha percorso molta strada e occupa un posto preminente nella produzione operistica contemporanea.

La *Sinfonia n. 3* vuole essere una sintesi strumentale estratta da alcune scene dell'opera e improntata a quello stile di Prokof'ev densamente ritmico e coloristico. Il primo movimento (*Moderato*) alterna atmosfere distese e sospese ad altre più accentuate e drammatiche sotto il profilo orchestrale. Il secondo tempo (*Andante*) si richiama all'inizio del quinto atto del testo operistico e descrive la quiete del convento in cui si rifugia Renata nel tentativo di scacciare dal proprio corpo gli influssi negativi di Satana. Nel terzo tempo (*Allegro agitato*) si ritrovano situazioni psicologiche del secondo atto, quando appare a Renata in una visione magica la persona amata, il conte Enrico, avvolto nel mantello dell'*Angelo di fuoco*. Nel movimento conclusivo (*Andante mosso*) sono riferiti spunti tematici dello stesso secondo atto, con lo scontro fra il bene e il male, sottolineato da un'orchestra ora dolcemente cantabile e ora tagliente e aspra, ma del resto saldamente ancorata alla terraferma tonale della musica.

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia; Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 12 aprile 1981

SINFONIA N. 5 IN SI BEMOLLE MAGGIORE, OP. 100

Musica: Sergej Prokof'ev

1. Andante (Si bemolle maggiore)
2. Allegro marcato (Re minore)
3. Adagio (Fa maggiore)
4. Allegro giocoso (Si bemolle maggiore)

Organico: ottavino, 2 flauti, 2 oboi, corno inglese, clarinetto piccolo, 2 clarinetti, clarinetto basso, 2 fagotti, controfagotto, 4 corni, 3 trombe, 3 tromboni, basso tuba, timpani, grancassa, tamburo, piatti, triangolo, tamburello, tam-tam, wood block, pianoforte, arpa, archi

Composizione: 1944

Prima esecuzione: Mosca, Sala grande del Conservatorio, 13 gennaio 1945

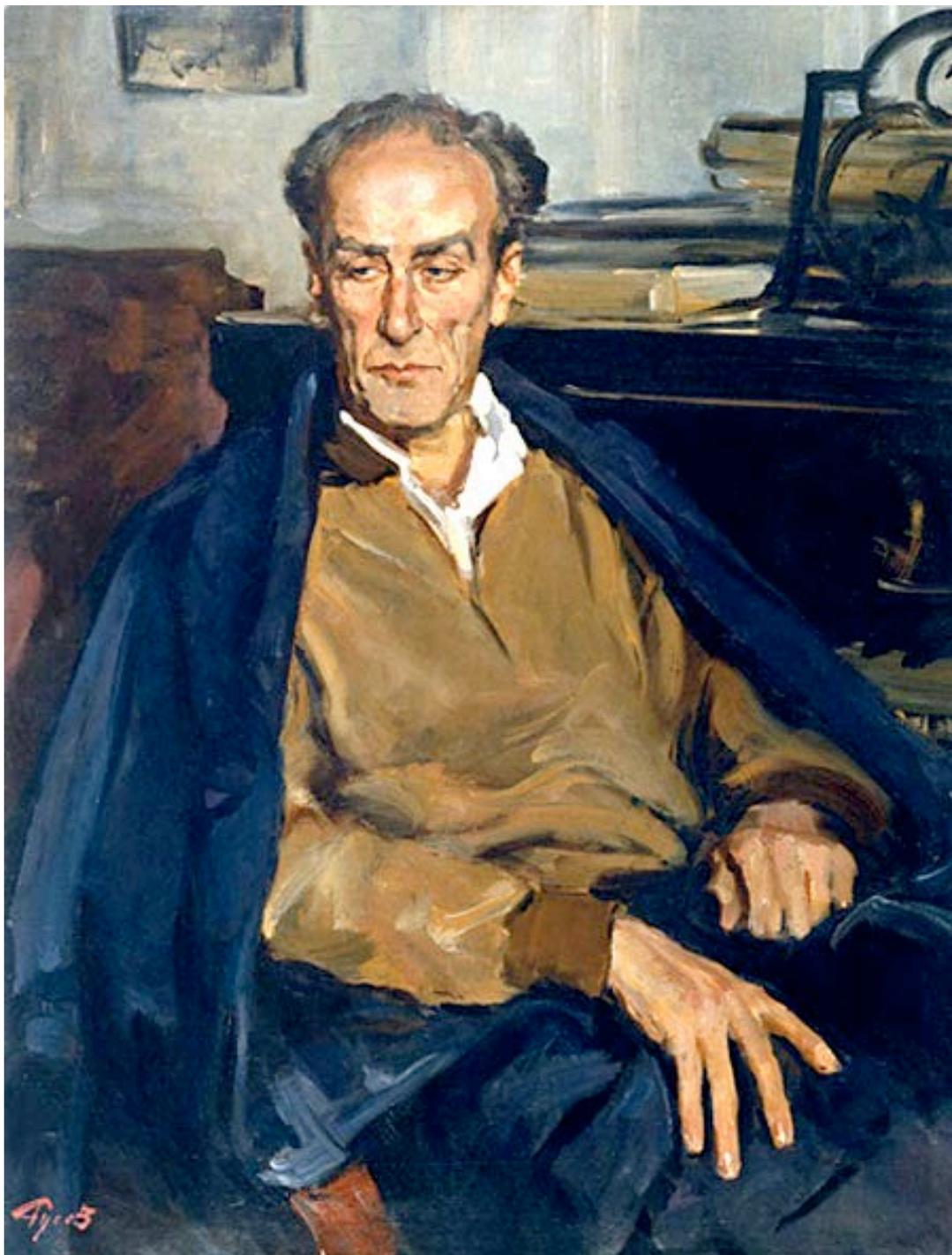
Edizione: Muzgiz, Mosca, 1947

Le sette Sinfonie composte da Sergej Prokof'ev coprono un lungo arco di tempo, dal 1916 al 1952, l'anno che precedette la sua morte. Fra queste la *Quinta in Si bemolle maggiore op. 100* contende alla *Prima in Re maggiore op. 25* detta "Classica" il primato in fatto di notorietà e frequenza di esecuzione. Ben poco le accomuna: la "Classica", concisa, scintillante, vaporosa, è un capolavoro di virtuosismo in punta di penna che si ispira, per ammissione dello stesso autore, a Haydn e alla tradizione settecentesca; l'assai più tarda *Quinta*, massiccia, granitica, solennemente cesellata, celebra tutt'altre certezze, infondendo nuovo vigore a un genere ormai prossimo all'estinzione ma tutt'altro che refrattario a impennate orgogliose, estreme, anzi, capace di accettare ogni tipo di sfida.

Che si tratti di una Sinfonia in piena regola lo dimostra anzitutto l'articolazione formale nei canonici quattro movimenti, invertiti però rispetto all'ordine usuale secondo l'alternanza di tempi lenti, qui i dispari, e veloci, conseguentemente i pari; a ciò si aggiunga la disposizione circolare delle tonalità, Si bemolle maggiore all'inizio e alla fine, Re minore e Fa maggiore così accostati in successione nei movimenti centrali: uno schema che più elementare e chiuso non si può. La scelta è

chiaramente intenzionale e dimostrativa, di una evidenza apodittica. Circostanza che ha contribuito al successo popolare della *Sinfonia* per la sua immediatezza comunicativa, creando però non pochi equivoci nelle conclusioni sulla sua vera natura.

RITRATTO DI EVGENIJ MRAVINSKIJ



Fu Prokof'ev stesso a indicare lo stato d'animo da cui essa era nata: «Nella Quinta Sinfonia ho voluto cantare l'uomo libero e felice, la sua forza, la sua generosità e la purezza della sua anima». Mettendo in relazione questa affermazione con il periodo in cui la *Quinta* fu composta, l'estate del 1944, e con le reazioni di entusiasmo suscitate dalla prima esecuzione avvenuta a Mosca il 13 gennaio 1945, si è soliti vederne un riflesso degli avvenimenti dell'epoca: l'eco trionfale della vittoriosa liberazione del territorio russo dalle truppe tedesche che l'avevano invaso, e l'adesione a un ottimistico spirito patriottico finalmente obbediente ai precetti del "realismo socialista". Niente di più falso. La *Quinta* è la meno russa tra le Sinfonie di Prokof'ev e nello stesso tempo la più "tedesca" per appartenenza culturale: un modo davvero curioso di celebrare le sorti magnifiche e progressive propagandate dall'ideologia del suo Paese.

Le certezze di cui Prokof'ev si fa carico in questa partitura sono di altra natura: non meno utopica di quanto la sua franca, solare dichiarazione inviti a credere. La fiducia nell'uomo libero e felice che l'ispira è di ordine morale e autobiografico: in altri termini, quell'uomo non esiste se non nelle scelte personali dell'artista. E queste scelte travalicano le contingenze della storia, per proiettarsi in un mondo ideale, di ideali che si realizzano, a tacer d'altro, proprio nell'abolizione di barriere e separazioni, di guerre e rivendicazioni, di contrapposizioni di epoche e stili. La Sinfonia così come Prokof'ev la intende è terra d'incontro di spiriti eletti che non si curano delle atrocità della storia, qualunque sia il vincitore. La superano di slancio. E in questo stanno la forza e la generosità, da ultimo la purezza della loro anima.

La disciplina formale che Prokof'ev s'impone nella *Quinta Sinfonia* proviene dalla convinzione che solo un sistema di regole astratte possa contribuire concretamente a creare la libertà. E non è illusione, la sua. La *Quinta* è la più atemporale fra le sue Sinfonie, la meno condizionata da uno stile acquisito e riprodotto. L'invenzione si mantiene costantemente alta perché in alto mira la volontà di concentrarsi e di captare le associazioni fra i suoni; l'elaborazione è severa nella variazione delle cellule tematiche (primo movimento, *Andante*), nitida e vitale nel principio concertante delle famiglie strumentali che dialogano sommessamente e delicatamente, animate da una serena leggerezza anche nella intensificazione dei crescendo (ultimo movimento, *Allegro*

giocosu). Prokof'ev alza il tiro della decantazione lirica, dell'eleganza timbrica, dell'iridescenza armonica: mai come nella tersa distensione dell'*Adagio*, aperto da una sinuosa frase dei clarinetti arabescata dagli archi, si percepisce la nostalgia di un'intatta purezza, che esiste solo per essere continuamente desiderata.



A poco a poco la tensione pare montare, sprofonda nei registri gravi dell'orchestra, si acuisce nella drammaticità delle iterazioni, per sciogliersi arcanamente in progressiva dissolvenza. E quale gioia nel riconoscere ora la funzionalità degli incastri, il sorriso di un'ironia bonaria, ammiccante, nell'equilibrio della totalità idealmente ricostituita, nella misura delle proporzioni ampliate ma non sfigurate.

Solo nell'*Allegro marcato* questo sorriso diviene ghigno beffardo e sberleffo. Par di assistere, nelle trovate geniali di questo Scherzo con Trio, a una caricatura che ricorda di quale sarcasmo fosse capace Prokof'ev.

Il gesto graffiante, nel rincorrersi ostinato di frammenti lanciati per aria all'impazzata, nella baldoria da circo o da banda di paese un po' alticcia, o magari di parate militari che sfilano impettite nel loro stupido orgoglio, è quello di chi sapeva guardare il mondo con divertimento misto a orrore: un umorismo grottesco.

L'eco della guerra, e sia pure di una guerra vinta, è tutta nella musica militare di questo movimento, ritmata dalla batteria: un grido lancinante camuffato da insensata allegria, un brivido di angoscia che non trova pace neppure quando è passata la paura.

Non v'è trasfigurazione in questa musica ebbra di frenesia, rigonfia di artefatta volgarità. Giacché di fronte alla guerra ogni artista riconosce solo la propria impotenza e, se può, passa oltre, a reinventare in sogno la vita.

Sergio Sablich

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

Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 11 dicembre 1994

SINFONIA N. 6 IN MI BEMOLLE MINORE, OP. 111

Musica: Sergej Prokof'ev

1. Allegro moderato
2. Largo
3. Vivace

Organico: ottavino, 2 flauti, 2 oboi, corno inglese, clarinetto piccolo, 2 clarinetti, clarinetto basso, 2 fagotti, controfagotto, 4 corni, 3 trombe, 3 tromboni, basso tuba, timpani, woodblocks, tamburo basco, triangolo, rullante, piatti, grancassa, tam-tam, pianoforte, celesta, arpa, archi

Composizione: 1945 - 1947

Prima esecuzione: Leningrado, Sala grande del Conservatorio, 11 ottobre 1947

Edizione: Leads Music Corp., New York, 1949

I motivi della scarsa popolarità di quello che invece può essere considerato uno dei massimi capolavori sinfonici di Prokof'ev sono da ricercare ancora una volta all'esterno della nostra realtà specifica e possono essere ritrovati nelle vicende stesse della biografia del compositore, nelle sue notevoli e continue difficoltà di rapportarsi al particolare contesto politico e sociale del suo paese e nella singolare fortuna critica che lo ha accompagnato durante la sua vita e che continua ancor oggi a interessare lui e molte delle sue opere musicali.

I primi schizzi della *Sesta* risalgono all'estate del 1945 e furono scritti a Ivanovo, 80 chilometri a ovest di Mosca, nella residenza della Lega dei compositori. Prokof'ev era reduce dal trionfo ottenuto dirigendo per la prima volta a Mosca la sua *Quinta Sinfonia* (premiata in seguito con il Premio Stalin), ma soffriva anche dei postumi di una commozione cerebrale in seguito a una caduta. La sua salute peggiorò ancora nell'inverno del 1946 e, dopo un periodo trascorso in ospedale, il musicista si trasferì a Nikolina Gora, un villaggio a ovest di Mosca. Qui il 18 febbraio del 1947 portò a termine l'orchestrazione della *Sesta*, che aveva iniziato il 10 dicembre del 1946.

La prima esecuzione ebbe luogo l'11 ottobre del 1947, alla presenza dell'autore, nel concerto inaugurale della stagione della Filarmonica di

Leningrado, sotto la direzione di Evgenij Mravinskij. Nel programma di sala, Schneerson, il critico musicale del VOKS, la Società per le relazioni culturali con i paesi stranieri, aveva presentato il nuovo lavoro di Prokof'ev in questi termini: «È una delle sue opere più magnifiche ed elevate, tutta pervasa dallo spirito creativo dell'umanesimo sovietico [...] segna una tappa molto importante non solo nell'arte di Prokof'ev, ma anche nell'intera storia del sinfonismo sovietico». La *Sinfonia*, fu accolta da un notevole successo di pubblico e di critica e venne ripetuta per altre due volte.

NIKOLAJ MIASKOVSKIJ



Pochi giorni dopo la prima, sulla stampa sovietica Prokof'ev scrisse del suo nuovo lavoro: «Nel comporla mi sono sforzato di esprimere in musica la mia ammirazione per la forza spirituale dell'uomo, che si è manifestata così vivamente nella nostra epoca e nel nostro paese». E in un'altra occasione aveva descritto la *Sesta* con queste parole: «Il primo movimento è di carattere agitato, a volte lirico, altre austero; il secondo movimento - *Largo* - è più luminoso e ricco di melodie. Il Finale, rapido e in modo maggiore, è vicino al carattere della mia *Quinta Sinfonia*, nonostante le reminiscenze austere del primo movimento».

In realtà le parole di Prokof'ev sembrano dettate più dalla preoccupazione di non allarmare i censori del regime che da un'obiettiva analisi dei contenuti della *Sesta*, che a un ascolto attento si rivela invece un brano complesso e originale, carico di pessimismo e di dolore. In effetti non è facile penetrare il complesso mondo sonoro della *Sesta* al primo ascolto. Perfino il compositore Nikolaj Miaskovskij, amico fin dall'infanzia di Prokof'ev, in occasione della prima esecuzione a Mosca della *Sesta Sinfonia*, il 25 dicembre del 1947, scrisse: «Ho iniziato a comprendere quest'opera solamente al terzo ascolto. [...] Ora ne sono conquistato: è un'opera molto profonda, ma cupa e aspra nella sua orchestrazione».

La complessità, la profondità e la cupezza della *Sinfonia* individuate già da Miaskovskij non erano certo ingredienti graditi al potere sovietico di quegli anni. L'immediata conferma giunse proprio in occasione della prima moscovita della *Sesta*, liquidata in poche righe dalla "Pravda". Ancora poche settimane e il 10 febbraio sarebbe apparso il decreto del Comitato Centrale del Partito con le accuse «a quei compositori che aderiscono pertinacemente alla scuola formalistica e antipopolare». Sette giorni ancora e l'assemblea dei compositori avrebbe messo al bando una serie di opere fra cui la *Sesta Sinfonia* di Prokof'ev e perfino due suoi lavori di tipo celebrativo: *Ode alla fine della guerra* e *Poema festivo*; presto se ne sarebbero aggiunti molti altri, fra cui le *Sonate* per pianoforte n. 6, 7 e 8.

Se la *Sesta* sembrava a Miaskovskij complessa, ciò è dovuto in parte ad alcune soluzioni formali adottate da Prokof'ev e dai bruschi contrasti fra i movimenti che a un primo ascolto possono dare, a torto, l'immagine di un lavoro privo di una sua logica interiore, nato solo dalla giustapposizione di idee differenti.

Questo pericolo si corre soprattutto nel primo movimento, *Allegro moderato*, (che richiede quindi un'analisi particolarmente dettagliata), costruito da Prokof'ev con una struttura "a pannelli" che vede susseguirsi una serie di sezioni basate su tre idee tematiche principali, di cui le prime due, per giunta, sono strettamente collegate fra loro a livello sia melodico che ritmico.



All'interno di questo movimento, quindi, i contrasti non nascono tanto dalle differenze melodiche e di carattere fra i temi (che comunque si fanno più evidenti nei confronti della terza idea) quanto dal trattamento a cui Prokof'ev sottopone i temi a livello timbrico, attraverso l'impiego di una tavolozza orchestrale di sapiente raffinatezza.

Il movimento appare frammentario e costruito su contrasti timbrici fin dall'esordio, una breve ed aspra serie di secche note che dalle trombe rimbalzano ritmicamente verso il grave dei tromboni, basso tuba, violoncelli e contrabbassi. Un rapido levar di sipario di dieci battute, tragico e inquietante, che non tornerà più nel corso della *Sinfonia*, e introduce direttamente il primo tema: una desolata cantilena esposta sommessamente da primi violini e viole con sordine e ripresa poco dopo da oboe e fagotto.

L'idea risulta scorrevole e, anche se in un tono più malinconico e trasognato (che sembra evocare l'inizio di *Cenerentola*), contiene in potenza la stessa flessibile vitalità ritmica dell'aggressivo *incipit* della *Settima Sonata* per pianoforte; una vitalità che gli consentirà di dar vita a tutte le pagine più agitate ed accese del movimento. Dopo le prime accensioni, che coinvolgono un'orchestra sempre più ricca che tocca varie tonalità a mano a mano che il tema si trasforma, Prokof'ev prepara l'apparizione del secondo tema quasi trattenendo il respiro per nove suggestive battute (*Poco più sostenuto*) in cui, su di un lontano tremolo in *pianissimo* dei contrabbassi e della grancassa, gli archi, tutti con sordina, partendo dal registro grave fanno ascoltare un'ultima trasformazione del tema: una trasformazione che ha reso ormai tenui le differenze con l'imminente secondo tema.

L'entrata del secondo tema (*Moderato*), ancora un'idea cantilenante affidata agli oboi in ottava e prescritta da Prokof'ev «dolce e sognando», avviene dunque senza cesure apparenti e bruschi contrasti. In questo breve episodio Prokof'ev gioca in modo magistrale con i colori dei suoni. Gli oboi ripetono il tema, questa volta raddoppiati dalle viole, poi tacciono e il tema passa a violini primi e viole, prima di un'ultima iridescente trasformazione: ora è il corno a cantare dolcemente, sostenuto dalle discrete volute dei primi violini in *pianissimo* nel registro acuto.

Un breve trillo del clarinetto solo dà il via a una nuova sezione animata a piena orchestra (*Allegro moderato, come prima*), basata sull'aspetto

ritmico del primo tema, che si spegne gradualmente su delle note lunghe di legni, violoncelli e contrabbassi, sfociando così nella sezione della terza idea tematica, questa fortemente differenziata dalle prime due sotto molti punti di vista. Innanzitutto si tratta di un *Andante molto* in tempo di 4/4 (fino ad ora si erano succedute solamente battute di 6/8 e di 9/8).



Ma ancora una volta è l'invenzione timbrica a connotare compiutamente questo nuovo episodio, prima ancora dell'entrata del tema, già nell'accompagnamento: un meccanico tappeto di note staccatissime del pianoforte e del fagotto all'unisono, intercalato dai funebri, ritmici rintocchi degli archi gravi, trombone, basso tuba e grancassa, fa da sostegno allo splendido canto del terzo tema, esposto all'unisono («lugubre», prescrive l'autore) dal corno inglese e dalle viole con sordina. L'orchestra si va gradualmente gonfiando, ed altre voci si aggiungono a raddoppiare le prime mentre il pathos cresce inesorabilmente. Se al tappeto del pianoforte e dei fagotti si aggiungono i clarinetti e, a tratti, il controfagotto e il trombone, anche il tema si è fatto più intenso per giungere gradualmente in *fortissimo*: insieme alle viole, che hanno tolto la sordina, e al corno inglese cantano ora a piena voce i violini primi e il basso tuba.

Ma non c'è tempo per abbandonarsi al lugubre pathos di questo episodio: è già partito di nuovo l'*Allegro* in 6/8 (*Un poco più animato del tempo I*), un'ampia e agitata cavalcata di tutta l'orchestra che va a spegnersi su delle lunghe note dei fiati che preparano un fugace ritorno del secondo tema (*Moderato*), sempre «dolce e sognando», che passa dal corno a legni e archi in varie combinazioni. Inaspettate ricompaiono le nove battute di sospensione che in precedenza avevano preparato la prima comparsa del secondo tema: Prokof'ev aggiunge il pianoforte a cambiare colore al sommesso tremolo di contrabbassi e grancassa e al canto degli archi con sordina, rendendo ancora più suggestiva questa pagina di attesa da cui questa volta emerge, a sorpresa, la lugubre marcia in 4/4 del terzo tema (*Andante molto*). Rispetto alla prima volta il pianoforte ha ingrossato la sua voce sostenuto da fiati e archi, e il canto del corno inglese e delle viole con sordina - a cui presto si aggiungono i violini, l'oboe e, da ultima, la tromba - viene attraversato per cinque volte dalle gelide e taglienti sciabolate dei tromboni e del basso tuba.

A questo punto l'orchestra sembra lanciarsi in una cavalcata finale (*Allegro moderato*) ma non ne ha più le forze e dopo sole diciotto battute si ferma estenuata su delle note lunghe di fiati e archi, da cui emergono con sinistri bagliori i macabri rintocchi del pianoforte (con violoncelli e fagotto) sostenuti da un cupo mugghiare di contrabbassi, grancassa, basso tuba e controfagotto. Per due volte, sempre più faticosamente, i fiati fanno sentire la loro voce, prima che il livido brontolio del pianoforte in *pianissimo* e dei contrabbassi sprofondi il movimento verso un silenzio di morte.

Violentissimo risulta quindi il contrasto con l'avvio del secondo movimento, *Largo*, un'esplosione di tutta l'orchestra su cui si staglia come un grido un'intensa figura dal cromatismo dissonante, enunciata dai legni e subito ripresa dai violini primi. In realtà si tratta solo di una sorta di introduzione (che tornerà a farsi sentire verso la fine del movimento) che per contrasto conferisce maggior risalto all'imminente comparsa del primo tema, un canto fortemente diatonico dei violini primi all'unisono con la tromba.

L'opposizione fra sezioni cromatiche e sezioni diatoniche costituisce la cifra caratterizzante l'intero movimento. Ma nonostante anche il secondo tema, esposto in seguito da violoncelli e fagotto («molto espressivo»), sia

di carattere diatonico, prevalgono nettamente le ampie e tormentate sezioni cromatiche (non immuni da reminiscenze wagneriane), conferendo anche a questo *Largo* un tono generale angosciato e pessimistico.



Un tono che non viene scalfito - e anzi è reso semmai più terribilmente evidente - nemmeno dallo squarcio lirico dell'intermezzo dei quattro corni nella parte centrale del movimento e dai suggestivi tocchi di colore della celesta, dell'arpa e del pianoforte: momenti di cantabilità e timbri singolari che sembrano più evocare una realtà irreale, sognata o rimpianta, che offrire una possibile, concreta consolazione al dolore presente.

L'attacco del movimento conclusivo, *Vivace*, giunge ancora una volta come una sorpresa che ha l'effetto di uno schiaffo: rispetto ai toni desolati, lividi e angosciati dei primi due movimenti, il brio scintillante ed euforico del tema esposto dai violini primi e presto ripreso dal clarinetto e il ritmo quasi da danza paesana che subentra subito dopo sembrano appartenere ad un altro mondo (o ad un'altra Sinfonia). E il secondo tema, esposto dall'oboe a valori lunghi sul ritmico accompagnamento in contrattempo di violini e viole, aggiunge addirittura un tocco di ironia, preparato e commentato com'è dai corposi brontolii del basso tuba.

Queste idee vengono riprese ed elaborate a lungo da Prokof'ev, e quando ormai stiamo per convincerci che il compositore ha deciso di scendere a compromessi - anche se solo alla fine del brano - con l'estetica del regime sovietico, mitigando con l'ottimistica spensieratezza di questa pagina il cupo pessimismo, l'originalità e il soggettivismo dei primi due movimenti, lo slancio dell'orchestra si spegne rapidamente su delle lunghe note del fagotto e del clarinetto basso: e torna, impreveduto, lo "splenetico" secondo tema del primo movimento (*Andante tenero*) affidato agli oboi in ottava, «dolce e sognando». D'un colpo l'atmosfera è cambiata e siamo nuovamente immersi nel dolore.

L'ennesima invenzione timbrica di Prokof'ev - nove battute con un freddo tremolo in *pianissimo* di violini secondi e viole «al ponticello» a sostenere le amare voci dell'oboe e del corno inglese, fra surreali rintocchi dell'arpa e del pianoforte - prepara un'intensa, disperata perorazione di tutta l'orchestra, quasi un'eco trasfigurata del grido dissonante che aveva aperto il movimento centrale, interrotta due volte da lunghe pause. L'orchestra riprende per l'ultima volta la sua corsa, facendo subito precipitare verso la fine il movimento su un accordo in *fortissimo* di Mi bemolle maggiore che alle nostre orecchie, però, non ha

ormai davvero più niente di "eroico" e trionfale. E ritornano alla mente, allora, le parole con cui Prokof'ev invitava a leggere la sua *Sesta Sinfonia* alla luce della guerra appena conclusasi: «Oggi noi ci rallegriamo della nostra grande vittoria, ma ciascuno di noi porta in sé delle ferite non rimarginate. C'è chi ha perso i suoi cari, chi la salute. Non dobbiamo dimenticarlo».

Carlo Cavalletti

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia; Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 3 marzo 1996

SINFONIA N. 7 IN DO DIESIS MINORE, OP. 131

Musica: Sergej Prokof'ev

1. Moderato
2. Allegretto
3. Andante espressivo
4. Vivace

Organico: ottavino, 2 flauti, 2 oboi, corno inglese, 2 clarinetti, clarinetto basso, 2 fagotti, 4 corni, 3 trombe, 3 tromboni, basso tuba, timpani, grancassa, triangolo, tamburello, tamburo, piatti, woodblocks, glockenspiel, xilofono, pianoforte, arpa, archi

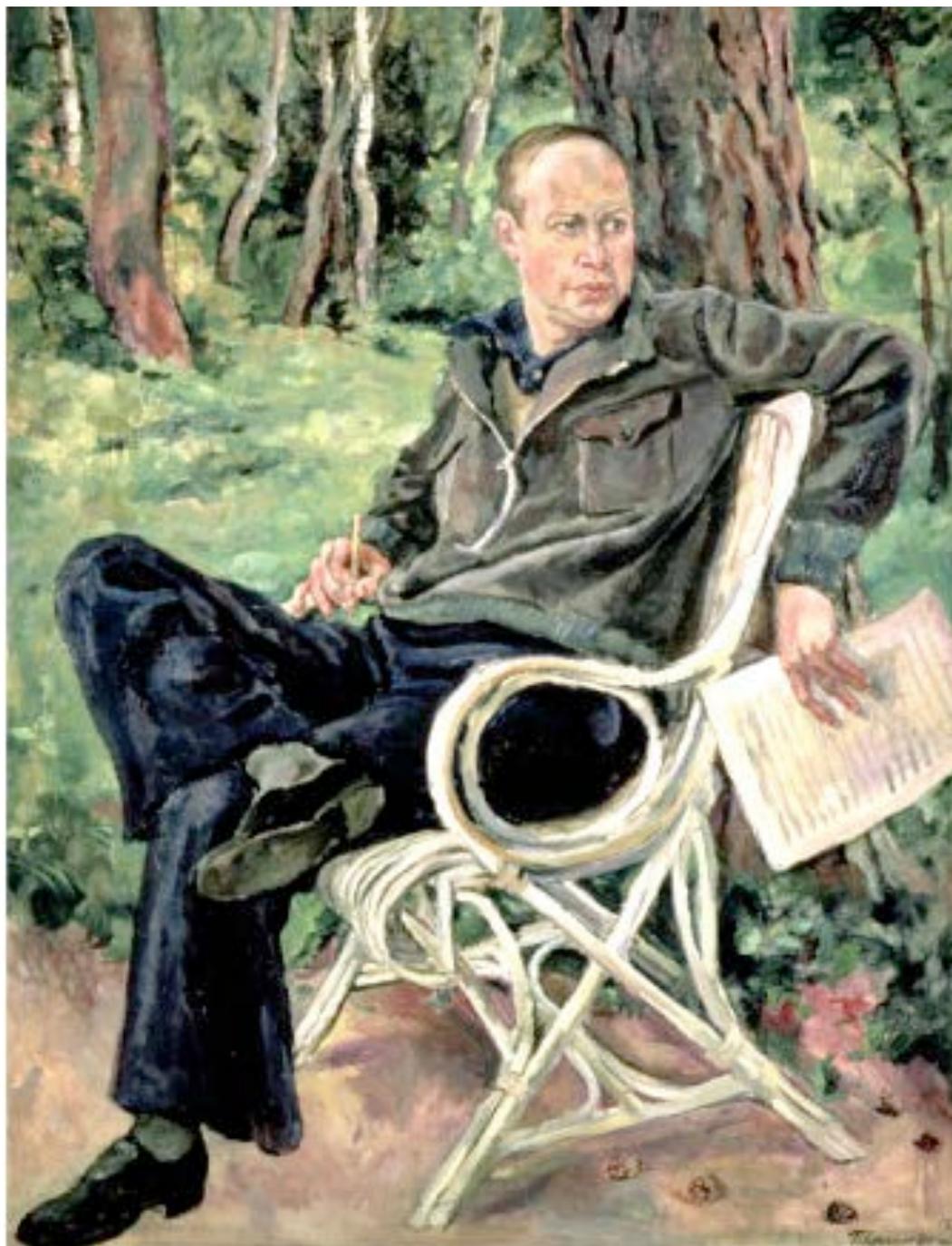
Composizione: 1951 - 1952

Prima esecuzione: Mosca, Sala Grande del Conservatorio "Ciajkovskij", 11 ottobre 1952

Edizione: Muzgiz, Mosca, 1953

La *Sinfonia n. 7 in Do diesis minore* è l'ultima delle Sinfonie di Sergej Prokof'ev, e uno dei suoi ultimissimi lavori, scritto nel 1952 e presentato al pubblico a Mosca l'11 ottobre di quell'anno, cinque mesi prima della scomparsa dell'autore. Si tratta di una partitura che nel catalogo di Prokof'ev condivide - a ragione o più probabilmente a torto -

la sorte di tutte le opere scritte dopo il 1948, guardate spesso con prudenza e sospetto, come manifestazioni di un pensiero creativo indebolito dalle cattive condizioni di salute e soprattutto da una mancanza di indipendenza.



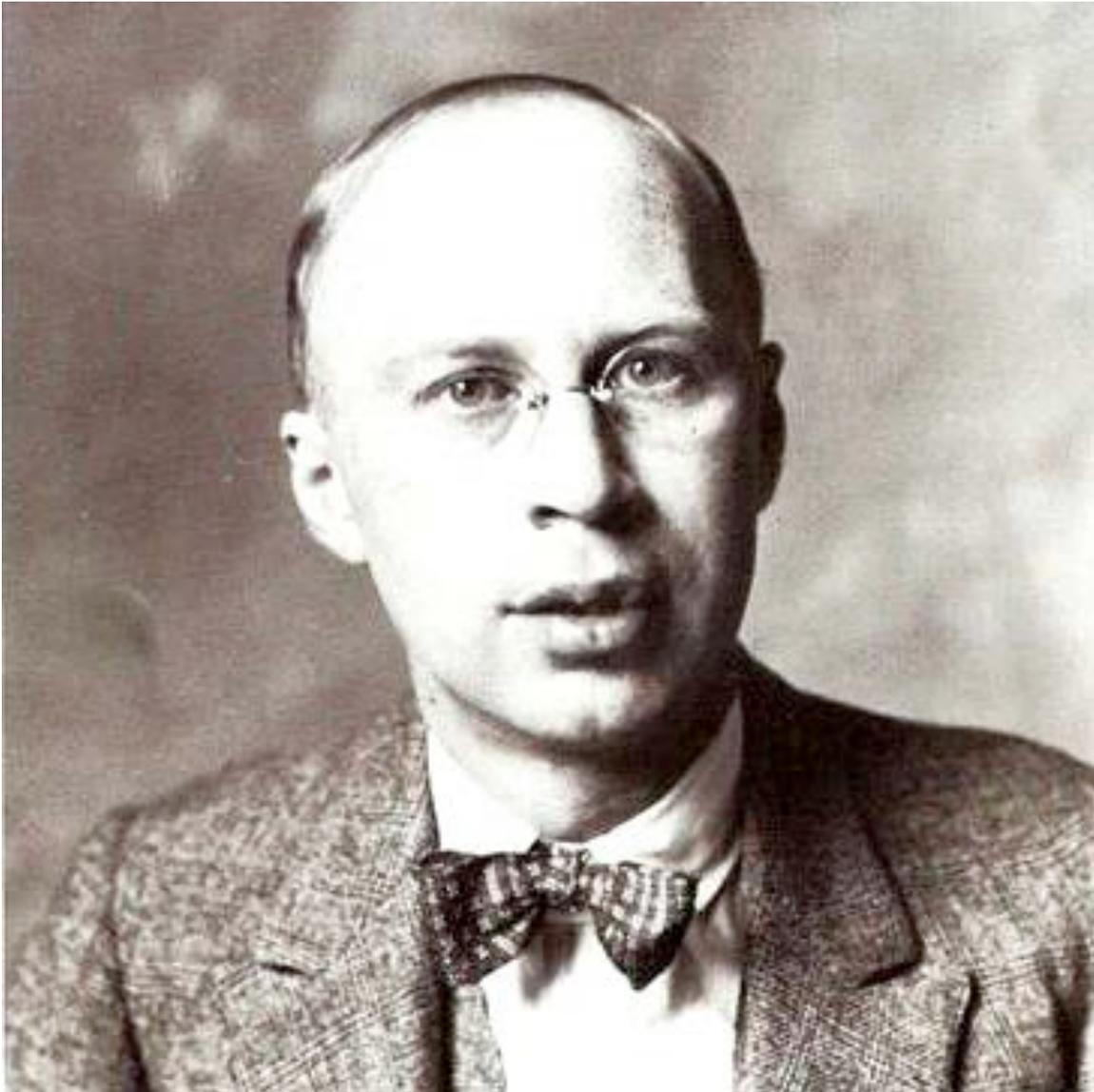
Dopo l'esilio volontario che, dal 1918, lo aveva portato in America prima e in Europa poi, Prokof'ev aveva fatto ritorno alla madrepatria russa nel 1936; una decisione sofferta, alla quale concorsero certamente più motivazioni affettive, di attaccamento e nostalgia verso la terra d'origine, che politiche, di adesione al regime sovietico. E d'altronde complessi e contrastati dovevano essere i suoi rapporti con le autorità sovietiche, destinati a subire una drammatica crisi appunto nel 1948.

È in quell'anno che Andrej Zdanov, responsabile della linea culturale del Partito, lancia una campagna contro quei compositori che anteponevano la propria indipendenza creativa al servizio verso lo stato. Con quello di Sostakovic, il nome di Prokof'ev era in cima alla lista. Le accuse erano quelle di "deviazioni formalistiche e tendenze antidemocratiche", di "respingere i principi della musica classica", e di "disseminare l'atonalità". Prokof'ev fu costretto ad una umiliante autocritica, e di fatto si inchinò ai precetti di Zdanov, che prescrivevano una immediata accessibilità del linguaggio musicale.

Se è innegabile dunque che il compositore sia stato forzato ad adeguare il suo stile, è pur vero che questo cambiamento avvenne secondo un orientamento che già da tempo si era manifestato nel suo pensiero creativo, passato, nel corso dei decenni, attraverso una complessa evoluzione. Gli esordi del giovane compositore e pianista virtuoso erano stati segnati da un rifiuto quasi iconoclasta della tradizione ottocentesca; nell'ultimo ventennio della sua attività Prokof'ev tornò invece all'ideale di una musica in cui la classicità della forma riacquistava un suo alto valore. Questo riavvicinamento alla tradizione era già palese nelle manifestazioni del teatro musicale - si pensi alla commedia settecentesca *Matrimonio al convento* del 1941, o al balletto *Romeo e Giulietta*, del 1938 - e doveva ancor più manifestarsi nella musica da camera e nelle tre Sinfonie dell'ultimo decennio - *Quinta*, *Sesta* e *Settima*, terminate nel 1944, 1947 e appunto 1952.

Troviamo dunque nella *Settima Sinfonia* il retaggio del sinfonismo romantico di Cajkovskij, filtrato attraverso una prospettiva di riconciliazione dei conflitti, dove si impongono lirismo e colori sfumati, e rimangono esclusi o quasi quei tratti di aggressività e di sarcasmo che avevano reso celebre il musicista da giovane. La tonalità di Do diesis minore, relativamente poco praticata nella storia della musica - gli

esempi più celebri sono quelli di Bach nel *Clavicembalo ben temperato*, di Haydn in una *Sonata pianistica* e soprattutto di Beethoven nella *Sonata op. 27 n. 2* e nel *Quartetto op. 131* - non è scelta per puntare sull'espressività tragica, ma per creare continue evasioni verso regioni lontane, e per essere ottimisticamente superata nell'ultimo tempo.



La tendenza al lirismo puro che segna l'intera partitura si impone già immediatamente nel *Moderato* iniziale. Il primo tema consiste infatti in una lunga melodia espressiva dei violini, alla quale si contrappone un'altra linea melodica di viole, violoncelli e contrabbassi; tutta la costruzione sinfonica parte dal canto intrecciato di queste due voci, nel quale si sente il retaggio malinconico di canti popolari e religiosi russi. Una più animata sezione di transizione, nella quale il tema viene riproposto ed elaborato, conduce direttamente al secondo tema, nella tonalità lontana di Fa maggiore.

Si tratta di una melodia dalla passionalità più romantica - potrebbe ben figurare nelle scene d'amore del balletto *Romeo e Giulietta* - ma, a ben vedere, è anche una logica evoluzione della prima idea, per l'intonazione all'unisono/ottava - da parte di molte voci strumentali. Un terzo elemento, una codetta, giunge poi a concludere la sezione dell'esposizione, una sorta di ticchettio dei legni con il triangolo, unico residuo dello stile sarcastico del compositore. Lo sviluppo si concentra su materiali del primo tema, trattati con grande varietà di atteggiamenti, per lasciare spazio poi a elementi della codetta, trasfigurati in una chiave fantastica, spettrale. Seguono una riesposizione abbreviata e una coda in cui Prokof'ev ripropone il tema principale giocando con grazia fra il maggiore e il minore.

In seconda posizione troviamo il movimento di danza; non però uno Scherzo, ma piuttosto un Valzer; ed è difficile non riconoscere il modello di questa scelta nel sinfonismo di Cajkovskij. Il tema danzante si avvia quasi casualmente e viene poi pienamente affermato con *charme* salottiero; progressivamente la danza acquista più colori e più spessori, passa poi a una nuova sezione più intimistica nella quale il discorso scivola da uno strumento all'altro.

Il tema principale ritorna e lascia quindi spazio a una coda di densa energia propulsiva, e alla sua brillante conclusione. Anche per il tempo lento Prokof'ev sceglie una soluzione che alleggerisce il significato del movimento; abbiamo infatti una sorta di intermezzo, costruito come un tema con variazioni.

Il tema, per l'esattezza, viene dalle inedite musiche di scena scritte nel 1936 per una versione teatrale dell'*Evgenij Onegin* di Puskin. Viene esposto dapprima dagli archi gravi, ma la sua brevità fa sì che le

variazioni costituiscano un vero caleidoscopio di soluzioni strumentali che, cambiando di continuo registri e atteggiamenti, passano dal lirismo alla marcia, trapassano, dal La bemolle, alla lontana e più luminosa regione del Mi maggiore, e transitano per gli arpeggi e i tremoli del Sol bemolle, riapprodando quindi all'intimismo della regione iniziale. La Sinfonia converge così decisamente verso il movimento finale, un *Vivace* che finalmente dà modo a Prokof'ev di applicare la sua propensione verso i tempi mossi.



Si tratta di un libero Rondò, aperto da un siparietto all'unisono che porta a un tema da moto perpetuo, leggero e scherzoso, orchestrato con gusto e mutevolezza. Condotta attraverso diverse regioni e varie trasformazioni, il tema riapproda dove era partito; lascia quindi spazio a un episodio contrastante, un tempo di marcia (*Moderato marcato*), di gusto operettistico. Segue una ricapitolazione del materiale iniziale- abbreviata,

come nel caso del primo movimento. E qui giunge la vera sorpresa preparata da Prokof'ev; la brillantezza dei clangori si apre infatti inaspettatamente verso un tema già udito nel primo tempo, il secondo tema romantico, esposto dall'intera orchestra con un lirismo ancor più marcato; e ad esso succede, sempre dal primo tempo, il ticchettio della codetta, reso ancor più vibrante dal sostegno di xilofono, campane e pianoforte.

In questa dimensione fantastica si conclude dunque la Sinfonia, con una soluzione che può apparire ripetitiva rispetto al movimento iniziale, ma che ha il merito di garantire direzionalità e coerenza alla partitura. Si può immaginare dunque che Prokof'ev non sia stato lieto, nel corso delle prove per la prima esecuzione, di sentirsi richiedere, da alcuni membri dell'Unione dei Compositori, l'aggiunta di una coda più dinamica e ottimistica, nel solco dei dettami di Zdanov. Prokof'ev obbedì, aggiungendo diciassette battute che affidavano la conclusione a una ricomparsa del brillante moto perpetuo. È con questa appendice che la Sinfonia vinse il Premio Lenin nel 1957. Ma il compositore si era già spento, il 5 marzo 1953, lo stesso giorno di Josif Stalin. Sembra che sul letto di morte abbia espresso la propria preferenza per la conclusione originaria, che viene in genere prescelta nelle esecuzioni di oggi.

Arrigo Quattrocchi

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia;
Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 3 novembre 2007**

SINFONIETTA IN LA MAGGIORE
PER PICCOLA ORCHESTRA, OP. 48

Seconda versione dell'op. 5 del 1914

Musica: Sergej Prokofiev

1. Allegro giocoso
2. Andante
3. Intermezzo: Vivace
4. Scherzo: Allegro risoluto
5. Allegro giocoso

Organico: 2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 4 corni, 2 trombe, archi

Composizione: 1929

Prima esecuzione: Mosca, Sala della Società Filarmonica, 18 novembre 1930

Edizione: Édition russe de Musique, Parigi, 1930

Prokofiev compose la *Sinfonietta* op. 5/48 all'età di soli 18 anni, quando ancora provvedeva alla sua formazione musicale presso il Conservatorio di Mosca. Il suo primo insegnante fu Reinhold Moritzovic Glier, un belga emigrato in Russia e insegnante al Conservatorio moscovita, dove ebbe allievi del calibro di Prokofiev, Miaskovski, Mossolov e Khaciaturian. Attivo direttore d'orchestra, etnomusicologo fra i primi che si siano visti in Europa, Glier impostò quasi certamente le lezioni che teneva al gruppo di cui faceva parte il giovane Prokofiev sulla base di una problematica mistilingue: problematica al tempo stesso erede delle esperienze realizzate dal «Gruppo dei Cinque» e contemporaneamente propensa al più riverente rispetto per le ragguardevoli realizzazioni portate a compimento dai dominatori delle grandiosi affermazioni del tardo Romanticismo europeo-occidentale (lo stesso Glier manifestò questa particolare prospettiva nei propri lavori, a cominciare dal suo più impegnativo testo drammatico-musicale, quel *Rascel* che fu rappresentato a Mosca nel 1947 a beneficio di un pubblico tutt'altro che entusiasta).

Tornando all'apprendistato musicale di Prokofief, va ricordato che il nostro compositore, dopo l'esperienza con Glier, provvede a completare la propria istruzione musicale con Rimski-Korsakov, Liadov e Cerepriin, nonchè con altri insegnanti di minore rilievo artistico.

NICOLAI MIASKOVSKI



Tenuto conto di quello che noi oggi sappiamo di Prokofief, c'è da rimaner alquanto sorpresi nel constatare, attraverso la conoscenza delle vicende artistico-biografiche del giovane allievo del Conservatorio moscovita, che il futuro autore dell'*Angelo di fuoco* riuscì ad imporre il proprio talento non tanto come compositore quanto come pianista (su questa «accessoria» qualificazione del musicista russo sono rimaste testimonianze che, nella propensione decisamente apologetica che le contraddistingue, ricordano Prokofief come «esecutore dalla personalità originale e prepotente, incline ad una tecnica strumentale tanto indifferente al piacere delle sonorità, ben tornita quanto piuttosto interessata al dinamismo vorticoso del suo pianismo»).

Collocata al momento iniziale di un'attività compositiva che si sarebbe di lì a pochi anni amplificata secondo un impegno produttivo destinato a pesare considerevolmente nelle vicende della musica novecentesca, la *Sinfonietta* op. 5 non avrebbe dovuto superare, secondo l'opinione dei più, i limiti di quella che era una fin troppo evidente ambizione sbagliata. Tra questi censori della giovanile opera prokofiefiana figuravano quasi certamente, tanto per limitarsi ai nomi più autorevoli, Liadov e Cerepnin; i quali, dal momento che Prokofief era stato per qualche tempo loro allievo, si trovarono inevitabilmente nella condizione di dover esaminare sulla carta o di dover ascoltare in una qualche realizzazione pratica l'op. 5 del loro discepolo.

Se la *Sinfonietta* - per quanto se ne può supporre - non procurò emozioni particolarmente intense ai due illustri insegnanti-musicisti, di tutt'altro genere rimase il giudizio nient'affatto negativo che l'autore credette lecito di autoconferirsi. Accantonata, per il momento, la *Sinfonietta*, il nostro musicista si impegnò a tutta forza nel ruolo al quale lo si pretendeva destinato: il ruolo, cioè, d'interprete dell'altrui musica. Nel frattempo, il pianista Prokofief non trascurò d'imporre la sua personalità di compositore

Con lavori come *Ala e Lolli* del 1914, il *Concerto n. 1 per violino e orchestra* del 1917, *L'amore delle tre melarance* del 1919, *Chout* del 1921, la *Sinfonia n. 2* del 1924, *Passo d'acciaio* e la *Sinfonia classica* del 1927, *L'angelo di fuoco* e la *Sinfonia n. 3* del 1928, tre dei cinque *Concerti* per pianoforte e orchestra, nonché diversi lavori destinati al settore cameristico. Nel 1929, infine, consapevole del prestigio che le

precedenti produzioni musicali gli avevano assicurato con risultati anche superiori a quelli dell'attività pianistico-concertistica, Prokofiev offrì alla «Edition russe de musique», fondata da Kussevitzky, la *Sinfonietta* composta venti anni prima: provvedendo ad un rifacimento del secondo e del quarto movimento (rifacimento che era già stato prospettato in una seconda versione datata al 1914 e che comunque non mutava sostanzialmente la prospettiva stilistica e strutturale della stesura primitiva).

ALEXANDER MOSSOLOV



* * *

La Sinfonietta op. 5/48 (è chiaro che il primo numero indica la collocazione d'opera del testo stilato nel 1909 e il secondo numero corrisponde alla versione parzialmente modificata nel 1929) è costituita da cinque movimenti.

Il primo movimento è un *Allegro giocoso*, siglato, alla seconda misura, da una maliziosa proposizione melodica del clarinetto «solo»; proposizione, questa, di notevole importanza: in particolare dal punto di vista della struttura generale della *Sinfonietta*, nello svolgimento della quale è attuato un multiversale sfruttamento della citata proposizione melodica. Tanto per fare un esempio: poche battute dopo l'entrata del clarinetto, la medesima melodia viene riproposta dall'oboe, con la sola variante del primo intervallo invertito; il che suggerisce con la massima concisione la formula contrappuntistica del «moto contrario» per abbandonarne sveltamente la realizzazione completa (soluzione che fa supporre che Prokofief tenesse nel debito conto le raccomandazioni di Liadov; il quale, fedele alle opinioni espresse più volte dai «Cinque», faceva instancabilmente ripetere agli allievi che il «contrappunto tedesco aveva corrotto e deformato l'anima popolare della musica»!).

L'insofferenza per le elaborazioni orizzontali-polifoniche praticate, per dovere costituzionale, dalla tecnica contrappuntistica può darsi che figuri nella *Sinfonietta* di Prokofief come programmatico omaggio a Liadov e agli altri esponenti della scuola russa otto-novecentesca; tutti impegnati - eccezion fatta per casi «anormali» come quello rappresentato dalla musica di Scriabin - a manifestare la loro drastica allergia contro le «complicazioni teutoniche».

E' dunque probabile che lo stile programmaticamente privo di «trucchi» tecnicistici adottato da Prokofief per la sua *Sinfonietta* intendesse, a parte ogni personale iniziativa dell'autore, rendere omaggio alle tradizioni, ormai più che consolidate, dalla Scuola Russa. Del resto, questa prospettiva verso la «semplificazione», cui toccherà la definizione abbastanza impropria di «musica della realtà» (intendendo con questo termine, per analogia, uno stile musicale estraneo alle complicazioni ermetiche), ritornerà alla ribalta nella maniera di comporre dell'ultimo Prokofief: al punto che le seguenti parole di Ivan Danielovic, destinate alla *Sinfonietta* op. 5/48, si adattano, *grosso modo*, sia al Prokofief dei

1909 che a quello degli ultimi lavori: *«programmatica semplificazione della linea melodica, sobria e lineare, sorretta da una limpida ed essenziale chiarificazione della base armonica associata ad una razionale e lucidissima esplicazione dell'idea tematica»*.

ARAM KHACIATURIAN



Il secondo movimento dell'op. 5/48, *Andante*, è siglato, come il primo, dal timbro del clarinetto «solo» cui è affidata la plastica linea melodica che si dispone sopra la sonorità opaca dell'accompagnamento (due fagotti, viole, violoncelli e contrabbassi).

L'amplificazione della dialettica sonora, che coinvolge l'intera orchestra, conduce ad un «Più mosso», caratterizzato, in apertura, dalla morbida dimensione timbrica dei soli archi. Il discorso musicale che segue utilizza, con la debita varietà di contrasti, i due citati episodi che qualificano la parte iniziale dell'*Andante*.

Il terzo movimento, *Intermezzo (Vivace)*, associa l'impostazione strutturale derivata dal movimento iniziale con un dinamismo mobile e scorrevole; dinamismo destinato a placarsi gradualmente fino alla distensione ritmica e alla contenuta sonorità delle battute conclusive.

Il quarto movimento, *Scherzo*, è fondato sopra un *Allegro risoluto* la cui qualificazione ritmica e dinamica appare nettamente imposta fin dall'esordio.

Il quinto movimento, *Allegro giocoso*, inizia ripetendo puntualmente l'apertura della *Sinfonietta*; eccezion fatta per la dimensione timbrica, dominata nelle prime battute dagli archi (e infatti il tema conduttore, che nel primo movimento era esposto dal clarinetto, qui viene affidato ai violini primi). A parte la citata differenziazione timbrica, l'*Allegro giocoso* finale imposta quasi subito uno sviluppo del discorso musicale che non consente di attribuire a questo «ritorno» del movimento iniziale della *Sinfonietta* op. 5/48 la qualifica di «ripresa». Tale sviluppo si manifesta con particolare evidenza in una successione di diverse situazioni: un «Moderato» che segue al sensibile «rallentare» del tempo iniziale; un episodio che oppone la linea melodica affidata ai «legni» al mobile accompagnamento degli archi; una «ripresa» ritmicamente scandita dai corni; un «Più mosso» impegnato a concitare il discorso musicale; un «Pochissimo meno», con il quale il quinto movimento della *Sinfonietta* va sempre più arricchendosi di diversificazioni agogiche e strutturali impegnate, comunque, a mantenere i debiti legami con la tematica fondamentale anche nella «stretta» finale.

Giovanni Ugolini

SONO SETTE, OP. 30

Cantata per tenore, coro e orchestra

Musica: Sergej Prokof'ev

Testo: Konstantin Bal'mont

Organico: tenore, coro misto, 2 ottavini, 2 flauti, 3 oboi, corno inglese, 3 clarinetti, clarinetto basso, 3 fagotti, controfagotto, 8 corni, 4 trombe, 4 tromboni, 2 basso tuba, timpani, campane tubolari, xilofono, piatti, tam-tam, grancassa, tamburo, tamburello, 2 arpe, archi

Composizione: 1917 - 1918

Prima esecuzione: Parigi, Théâtre de l'Opéra, 29 maggio 1924

Edizione: Edizioni Musicali di Stato, Mosca, 1922

Nella seconda pagina dedicata al cinquantesimo anniversario della scomparsa di Prokof'ev ritorna il nome di Konstantin Bal'mont, il maggiore esponente della corrente "impressionista" che attraversa come un brivido, negli anni della Rivoluzione, il movimento simbolista russo. È proprio la penna immaginifica di Bal'mont, a cui Prokof'ev si era già ispirato per le *Vision fugitives op. 22* e a cui sarebbe ritornato pochi anni dopo per i *Cinque Canti op. 36*, a generare il fiume in piena della Cantata *Sono sette op. 30*, composta per l'appunto nel cruciale diciassettesimo anno del secolo. Il demonismo mistico, messianico e paganeggiante del testo di Bal'mont suggerisce a Prokof'ev una delle composizioni più aspre e violente della sua produzione, assai vicina all'altissima temperatura fonica della, ben più barbara, *Suite Sciita*.

Dopo una breve introduzione "percussiva" dell'orchestra e del coro, il tenore, incalzato dalle voci maschili, intona i primi versi della Cantata in forma di recitativo. Ma una transizione orchestrale particolarmente accesa e impulsiva conduce il solista ad una melodia più pronunciata anche se non meno aspra, tutta giocata sul registro acuto della voce. Il coro ripete ossessivamente la frase "Semero Ikh" (Sono sette), ma improvvisamente sembra distendersi in un canto più terso e trasparente. Si tratta però di uno smaccato *trompe l'oreille*. L'orchestra riprende immediatamente la sua marcia "funebre", battendo forte i piedi, mentre le voci femminili danzano una sorta di "sabba" indiavolato reso ancora più febbrile dal *glissando* aggressivo degli ottoni. Nella coda le voci gravi

del coro ripetono ossessivamente la parola "zakliani" (esorcismo), fino a farla sfocare in un alone di etereo e vaporoso misticismo.

Guido Barbieri



Testo

Sette, loro sono sette

Esorcizzazione accadica
di Konstantin Bal'mont

Telai! Telai! Telai! Telai!
Loro sono sette! Sono sette!
Nella profondità dell'Oceano sono sette!
Nelle alture Celesti sono sette!
Nascono tra le montagne dell'Occidente in sette.
Crescono tra le montagne dell'Oriente in sette,
Siedono su troni nella profondità della Terra,
Fanno tuonare la loro voce nelle alture della Terra,
Si estendono nelle immensità della Terra e del Cielo,
Sono sette! Sono sette!
Sette, sette ecc. Telai! Telai!
Non sono né maschi, né femmine.
Non hanno mogli, non partoriscono figli,
Sono come il vento vagabondo,
Si stendono come le reti, si allungano, si allungano,
Sono cattivi, loro! Sono molto cattivi!
Non conoscono la beneficenza loro.
Non conoscono la vergogna.
Non sentono le preghiere.
Non posseggono l'udito per le suppliche.
Loro rimpiccioliscono il cielo e la terra.
Loro chiudono, come con una porta, interi paesi.
Loro tritano i popoli interi, come questi popoli tritano il grano.
Sono sette! Sette!
Sono due volte sette!
Oh, Spirito dei cieli. Spirito dei cieli.
Tu esorcizza loro! Esorcizzali!
Oh, Spirito della terra! Esorcizzali!
Venti cattivi! Tempeste rabbiose!
Vortice mortale! Turbine di fuoco!

Loro rappresentano il giorno del dolore, della vendetta.
Sono annunciatori della terribile peste!
Sette Dei dei cieli infiniti! Sette Dei della terra infinita!
Sette Dei potenti! Sette Dei cattivi!
Sette diavoli ridenti!
Sette geni dell'orrore!
Il loro numero è sette, è sette.
Oh, Telai! Oh, Alai! Oh, Ghighim! Oh, Maksim! Oh, Dio cattivo!
Oh, Spirito cattivo! Oh, Mostro! Loro sono sette!
Esorcizzali! Lo Spirito dei cieli! Sono sette!
Esorcizzali! Lo spirito della Terra! Sono sette!
Telai! Esorcizzali!

(Traduzione di Valeri Voskobojnikov)

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di
Santa Cecilia; Roma, Auditorium Parco della Musica, 1 marzo 2003**

SUITE SCITA, OP. 20

Suite dal balletto incompiuto "Ala e Lolli"

Musica: Sergej Prokofiev

1. L'adorazione di Veless e di Ala - Allegro feroce, un poco più lento
2. Il dio nemico e la danza dei mostri pagani - Allegro sostenuto
3. La notte
4. La partenza di Lolli e corteo del sole - Tempestoso, un poco sostenuto, allegro, andante sostenuto

Organico: ottavino, 3 flauti (3 anche flauto contralto), 3 oboi, corno inglese, 3 clarinetti (3 anche clarinetto piccolo), clarinetto basso, 3 fagotti, controfagotto, 8 corni, 4 trombe, 4 tromboni, basso tuba, timpani, glockenspiel, xilofono, 2 piatti, tam-tam, triangolo, grancassa, tamburo, tamburello, 2 arpe, celesta, pianoforte, archi

Composizione: 1914 - 1915

Prima esecuzione: San Pietroburgo, Teatro Maryinsky, 29 gennaio 1916

Edizione: Gutheil, Parigi, 1923

Appena ventitreenne, Prokofiev, che già aveva al suo attivo la composizione di vari pezzi pianistici, tra cui il ciclo dei Sarcasmes op. 17, i primi due Concerti per pianoforte e orchestra, il primo Concerto per violino e orchestra e l'opera inedita di un atto «Maddalena», vinse il primo premio Rubinstein per pianisti e la madre per ricompensa gli offrì un viaggio a Londra. Qui, oltre ad assistere a «L'uccello di fuoco», «Petruska» e «Dafni e Cioè» allestiti dalla famosa compagnia dei Balletti russi, ebbe da Diaghilev l'incarico di comporre la musica di un balletto di argomento legendario su sceneggiatura del poeta Serghei Gorodecki, intitolato «Ala e Lolli» (il «Sacre du printemps» era stato scritto l'anno precedente) e che riguardava il seguente soggetto: gli Sciti adorano Véles, il dio Sole, e Ala, divinità dei boschi.

Durante la notte una divinità infernale di nome Cuiborg tenta di rapire Ala con l'aiuto degli spiriti del male; il gigante Lolli corre in aiuto di Ala, ma quando sta per soccombere arriva Véles che fulmina con la sua luce e uccide il mostro maligno. Prokofiev si mise febbrilmente al lavoro e

l'anno successivo andò a Roma per un concerto all'Augusteo (suonò il «Secondo concerto per orchestra» diretto da Molinari) e sottopose al giudizio dell'autorevole mago dei «Ballets russes» la nuova partitura. Diaghilev non ne rimase convinto e invitò il compositore a scrivere la musica di un altro balletto su una favola popolare e tipicamente russa: nacque così «Chout» (Il buffone), che venne terminato soltanto nel 1920.

Prokofief, però, pensò bene di trasformare la musica del mancato balletto «Ala e Lolli» in una suite sinfonica che divenne la «Suite scita op. 20» in quattro tempi, la cui prima esecuzione del gennaio del 1916 a Pietroburgo sotto la direzione dello stesso autore provocò violenti contrasti e riprovazioni, specialmente da parte dell'ambiente musicale più tradizionale: si sa che Glasunov uscì tutto irritato dalla sala prima della fine del concerto. Soltanto il giovane critico Igor Gliebov si schierò dalla parte del musicista ed ebbe il coraggio di scrivere che «dalla morte di Beethoven nessuno aveva cantato con tanta convinzione la gioia e la pienezza della vita. Prokofief è un artista della nostra generazione e non vi è errore più grave che considerarlo un avvenirista alla moda di oggi».

Anche a Mosca qualche mese dopo l'accoglienza del pubblico nei confronti della «Suite scita», non fu molto diversa, dato che il mondo accademico non vedeva di buon occhio l'ascesa di Prokofief, considerato l'«enfant terrible» della musica d'avanguardia, definita spesso impropriamente futurista. La situazione cominciò man mano a modificarsi e da diversi anni questa partitura selvaggiamente impetuosa e dai ritmi di una violenza senza precedenti, espressione di una prepotente e originale personalità di artista nel periodo più smagliante del suo «Sturm und Drang», viene considerata un pezzo classico del nostro tempo e fa parte del repertorio sinfonico di tutte le maggiori Istituzioni concertistiche europee e mondiali.

I quattro tempi non rispondono al carattere tradizionale del sinfonismo classico-romantico, ma piuttosto debbono essere considerati come quattro affreschi sonori in cui i vari motivi non si sviluppano, ma si ripetono, si allineano in successione e si scontrano secondo una logica elementare dove l'orchestra passa alternativamente dalle ombre più cupe alla luce più accecante. Il primo tempo (*L'adorazione di Véles e di Ala*) è un *Allegro feroce* in cui, dopo una tumultuosa introduzione, gli ottoni e i legni accompagnati dagli archi e dagli strumenti a percussione cantano

una specie di inno, la cui linea melodica si ripete due volte ed è seguita da un ritmo pesante che un po' alla volta si esaurisce in un sordo brontolio dei bassi. Dopo un tema dolcemente melodico e d'intonazione esotica i corni in sordina e le viole riprendono la frase dell'inno iniziale che si conclude, come in precedenza, con un ritmo marcato e nel grave pedale dei bassi.

Il secondo tempo (*Il dio nemico e la danza degli spiriti neri*) è un *Allegro sostenuto* e la musica vi si scatena in modo orgiastico e fragoroso, come un ritmo di danza infernale.

Il terzo tempo (*La notte*) è un *Andantino* che sembra descrivere gli incanti e le visioni lunari di una notte fiabesca. Non mancano annotazioni di colore sinistro e malefico, ma alla fine tutto ritorna al clima psicologico iniziale fatto di assorta contemplazione della natura.

L'ultimo tempo (*Partenza gloriosa di Lolli e corteo del sole*) si articola in un agitato movimento introduttivo (*Tempestoso*) e in una marcia barbarica (*Un poco sostenuto. Allegro*) che raggiunge una irruenza fonica straordinaria e su cui si innesta un pedale di trentanove battute su un «si» acuto della tromba, immagine del bagliore fisso del sole. Una pagina di effetto spettacolare che è una vera e propria apoteosi del ritmo, inteso come elemento primordiale e dirompente della musica.

Ennio Melchiorre

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

Roma, Auditorio di Via della Conciliazione, 11 gennaio 1970

ROMEO E GIULIETTA, SUITE N. 1, OP. 64 BIS

Musica: Sergej Prokofiev

1. Danza popolare - Allegro giocoso
2. Scena - Allegretto
3. Madrigale - Andante tenero
4. Minuetto - Assai moderato
5. Maschere - Andante marziale
6. Romeo e Giulietta - Larghetto
7. Morte di Tibaldo - Precipitato, presto, adagio drammatico

Organico: 2 flauti, ottavino, 2 oboi, corno inglese, 2 clarinetti, clarinetto basso, sassofono, 2 fagotti, controfagotto, 4 corni, 2 trombe, cornetta, 3 tromboni, basso tuba, timpani, tamburo, triangolo, tamburello, piatti, grancassa, glockenspiel, xilofono, pianoforte, arpa, archi

Composizione: 1936

Prima esecuzione: Mosca, Sala della Società Filarmonica, 24 novembre 1936

Edizione: Muzgiz, Mosca, 1938

Dalla madre patria era stato lontano quattordici anni, Prokof'ev, quando prese la decisione di farvi ritorno: lasciata la Russia ventisettenne, vi tornò quarantunenne, nel 1932. Vale la pena di rammentare le circostanze che avevano presieduto all'originario distacco, nel 1918. Nonostante l'esortazione di Anatolj Lunacarskij, commissario del popolo all'istruzione - «Voi siete un rivoluzionario nel campo della musica, come noi in quello della vita. Siamo fatti per lavorare insieme, mano nella mano. Se però volete proprio partire, orsù partite!» - Prokof'ev, alla concessione del visto per l'espatrio, non aveva esitato un minuto. E, raggiunta da Pietroburgo con la "Transiberiana" la lontana Vladivostok, dopo una breve sosta in Giappone, arrivò in America.

Quattordici anni dopo, altrettanto impellente la scelta di compiere il tragitto inverso, da Parigi a Mosca. Dalla patria gli erano pervenute, in quell'epoca, notizie assai vaghe dell'era avviata tumultuosamente dalla

Rivoluzione d'ottobre, accompagnate da immagini tragiche ed aspre, legate alla violenza degli avvenimenti. Più che a quelle frammentarie notizie, l'orecchio di Prokof'ev volle però prestar maggior ascolto ai propri sentimenti, non celando a se stesso il timore che la sua esistenza d'artista, dopo le iniziali stagioni di travolgenti successi internazionali, rischiasse in Occidente di cadere nel vuoto.

NICOLAJ MAJAKOVSKIJ



E in una dichiarazione esplicita Prokof'ev non esitò a proclamare: «L'aria dell'estero non giova alla mia ispirazione, perché sono russo e la cosa che più nuoce ad un uomo come me è di vivere in esilio, di rimanere in un clima che non corrisponde alla mia razza. Io devo tornare. Io devo vivere ancora nell'atmosfera della mia terra natale. Io devo ancora vedere dei veri inverni e la primavera che esplode da un momento all'altro. Io devo sentire risuonare nel mio orecchio la lingua russa, devo parlare con gente che è della mia carne e del mio sangue, affinché mi dia quel che mi manca, i suoi canti, i miei canti».

Singolare destino, quello di Prokof'ev. Da un pezzo erano dileguati gli "anni ruggenti" della rivoluzione e le accese dispute sullo "stile" e sulle ragioni della "forma" in un'effettiva società socialista avevano smarrito l'originaria tensione, la forza infiammata al calor bianco. Quelle che erano state considerate le "nuove" energie profonde apparivano quasi svuotate di carattere, intimidite. E Majakovskij, che di quell'incandescente stagione era stato il "leader" in nome d'una fantasia estroversa, agitata e declamatoria, lo stesso Majakovskij che, prima della partenza da Pietroburgo del musicista, gli aveva fatto dono d'un volume delle sue poesie, firmandolo con una dedica non meno rivoluzionaria nell'ironia delle parole, era morto suicida.

Il paesaggio della società sovietica stava cambiando radicalmente di segno, seppur il mutamento in superficie sembrava ancora poco percepibile. Incombeva il proposito d'un regime intenzionato a bollare di "formalismo borghese" ogni manifestazione artistica ritenuta non consona alle proprie direttive. Di lì a poco una lunga ombra luttuosa si sarebbe protesa al di sopra della letteratura sovietica ed una delle prime vittime doveva essere Sostakovic per la sua *Lady Macbeth del distretto di Mcensk*.

Sino alla primavera del 1938 Prokof'ev riuscì ad alternare qualche tournée in Europa e in America ai soggiorni sempre più prolungati nell'Unione Sovietica. Dopo il suo ultimo recital del 2 aprile all'ambasciata russa di Parigi, l'ultimo recital in Occidente, Prokof'ev non ebbe più il visto per concerti all'estero e dovette far buon viso a tale destino. Di per sé il musicista non ebbe a lamentarsi in proposito, proiettato come era, spiccatamente dalla primavera 1934, a svolgere un ruolo di protagonista nella vita artistica della madre patria. Pur se

l'effettivo Primo Congresso dei Compositori si sarebbe svolto soltanto nel 1948, già durante le riunioni pubbliche del Primo Congresso degli Scrittori Sovietici dell'agosto 1934, ove si registrò l'esordio di Zdanov come portavoce dell'ufficialità del regime, vennero a precisarsi le coordinate estetiche di quello che in seguito assumerà il nome di "realismo socialista". All'apparenza però i cambiamenti furono avvertiti da pochi ed un personaggio come Babel non esitava a dichiarare pubblicamente la sua «speranza e accettazione d'un sistema sociale la cui bellezza è evidente a tutti, davanti al quale si è colti da una specie di gioia fisica, di esultanza trascendentale».



Tema dominante di quel Congresso degli Scrittori del 1934 non fu il dibattito su Puskin o su Dostoevskij, ma su Shakespeare: e applauditissimo risultò l'intervento di Malraux che, rivolgendosi all'assemblea, si chiese: «Dove sono i nuovi Shakespeare?». Di tale argomento Prokofiev fu tra i primi ad esser informato ed in cuor suo decise d'accostare a tale materia la propria intenzione, già da tempo coltivata in segreto, di scrivere la musica d'un balletto per un teatro sovietico, il primo della sua produzione dopo le realizzazioni parigine -

Chout (1921), *Le Pas d'acier* (1927), *Prodigal Son* (1929), *Sur le Borysthène* (1932). L'idea di trarre un balletto dal soggetto scespiriano di *Romeo e Giulietta* fu inizialmente di Sergej Radlov, regista di prosa ed importante protagonista della vita teatrale russa già prima della Rivoluzione d'ottobre.

Grande amico di Prokof'ev, e profondo estimatore della sua musica, Radlov (1892-1958) aveva già firmato, nel 1926 a Leningrado, la regia dell'*Amore delle tre melarance*, oltre ad essersi distinto nella collaborazione a vari programmi di lavoro di Meyerhold. Sempre a Leningrado Radlov aveva curato nel 1927 la regia della première russa di *Wozzeck* e dal 1931 al 1934 era stato alla guida del Teatro Accademico: in tale sede, erano stati allestiti anche dei balletti, come *L'incendio di Parigi* e *La fontana di Bakhchisarai* di Boris V. Asaf'ev, e numerosi testi scespiriani di prosa, come *Othello* nel 1932 e, appunto, *Romeo e Giulietta* nel 1934.

L'assassinio di Sergej Kirov il 1° dicembre 1934, con le drammatiche conseguenze nella vita culturale di Leningrado, sembrò far sfumare ogni progetto in merito, oltre a provocare l'allontanamento dal Teatro Accademico di tutti i dirigenti, Radlov compreso. Per fortuna di Prokof'ev sembrò allora farsi avanti il moscovita Teatro Bol'soj nella primavera 1935 e fu proprio nell'estate di quell'anno che il progetto del balletto *Romeo e Giulietta* cominciò a tradursi in realtà. Radlov, di per sé, non s'intendeva di coreografia ed il suo principale intento, nelle riunioni esecutive con Prokof'ev, era di discostarsi il meno possibile dal testo scespiriano: fu per questa ragione che il musicista volle esser affiancato dal coreografo Leonid Lavroskij e dal commediografo Adrian Petrovskij, che si sarebbe dedicato alla scrittura della sceneggiatura. Le originarie ventiquattro scene, in cinque atti, della *pièce* scespiriana si tradussero, nella versione coreografica originaria, in cinquantotto brevi episodi, ciascuno dei quali venne contrassegnato da un titolo "drammaturgico": il tutto fu poi raggruppato in nove scene in quattro atti, preceduti da un prologo orchestrale.

Definita la sceneggiatura, predisposto il trattamento, Prokof'ev diede inizio senza indugi alla composizione della trama musicale nella versione per pianoforte, giovandosi d'una fluente, ed inarrestabile, vena creativa: il completamento dell'atto II avvenne il 22 luglio, dell'atto III il 29 agosto,

con ultimazione del balletto l'8 settembre 1935: neanche cinque mesi di lavoro nella ridente campagna di Polenovo, non lontano dalla città di Tarusa, per vari aspetti organizzativi legata all'attività del Teatro Bol'soj. Con il 1° ottobre Prokof'ev cominciò a procedere all'orchestrazione di *Romeo e Giulietta*, mentre, contemporaneamente, scriveva il *Secondo Concerto* per violino e la *Musica per bambini op. 65* per pianoforte.

SERGEJ KIROV



Il 4 ottobre lo stesso autore suonò al pianoforte *Romeo e Giulietta* a Mosca, al cospetto dei dirigenti del Bol'soj. Raccolse delle lodi ma anche parecchie riserve da parte dei ballerini che giudicarono «ineseguibile» quella partitura per «gli eccessi di ritmi sincopati e la complessità dei movimenti d'insieme». E quel finale lieto, che il musicista aveva ideato con qualche esuberanza d'ottimismo, dovette esser cancellato, venendo ripristinata la fine tragica dell'amore fatale dei due innamorati, secondo Shakespeare. Tutto risolto, allora? Neanche per sogno! L'allestimento del nuovo balletto fu tolto dal cartellone della stagione 1935-36 e rinviato a data da destinarsi, tra l'amarezza dell'autore.

Fu per tale ragione che, sul finire del 1936, Prokof'ev decise di estrapolare dalla partitura di *Romeo e Giulietta* due suites sinfoniche, la prima delle quali - comprendente sette episodi: 1. *Danza popolare* (Allegro giocoso), 2. *Scena*, (Allegretto), 3. *Madrigale* (Andante tenero), 4. *Minuetto* (Assai moderato), 5. *Masques* (Andante marziale), 6. *Romeo e Giulietta* (Larghetto - Andante), 7. *La morte di Tebaldo* (Precipitato - Presto - Adagio drammatico) - fu eseguita in pubblico dall'Orchestra Filarmonica di Mosca il 24 novembre 1936, raccogliendo un brillante successo. Nella primavera successiva, il 15 aprile 1937 ma a Leningrado, lo stesso Prokof'ev diresse la prima esecuzione della *Seconda Suite* che egualmente comprendeva sette episodi: 1. *I Montecchi e i Capuleti* (Andante - Moderato - Allegro pesante), 2. *Giulietta bambina* (Vivace - Più tranquillo - Più animato), 3. *Frate Lorenzo* (Andante espressivo), 4. *Danza* (Vivo), 5. *Romeo da Giulietta prima del distacco* (Lento - Adagio - Andante), 6. *Danza delle fanciulle delle Antille* (Andante con eleganza), 7. *Romeo alla tomba di Giulietta* (Adagio funebre). Non contento di ciò, come *op. 75* nel 1937 Prokof'ev pubblicò una scelta di dieci episodi di *Romeo e Giulietta* per pianoforte e nel 1946, con prima esecuzione a Mosca l'8 marzo 1946, una *Terza Suite* per orchestra *op. 101*.

Nel frattempo però c'era stata la prima rappresentazione assoluta di *Romeo e Giulietta*, non alla presenza dell'autore e neanche in terra russa ma in Cecoslovacchia, a Brno, nell'interpretazione del Balletto Nazionale Jugoslavo di Zagabria con la coreografia di Vania Psota, che fu anche Romeo per l'occasione. La première in Russia si svolse l'11 gennaio 1940 al Teatro Kirov di Leningrado, nella coreografia di Lavrovskij, con impianto scenografico di Williams e direzione di Sherman, protagonisti

Konstantin Sergejev e Galina Ulanova. Proprio la Ulanova, applauditissima al termine dello spettacolo, colse con alcune appropriate parole il senso del lavoro: «Il trionfo spetta alla musica forte e originale, ricca di caratterizzazioni, tali da dettare a noi l'espressione, il senso delle nostre azioni, dei nostri movimenti.



La musica di Prokof'ev è creatrice e anima della danza: la sua *Giulietta* è la quintessenza della luce, dell'umanità, della purezza spirituale e dell'elevatezza di pensiero che si trova in quasi tutte le opere del compositore».

In particolare, la *Prima Suite* si caratterizza per la propria autonomia drammaturgica, indipendentemente dall'evolversi della narrazione degli avvenimenti della vicenda.

Dei sette episodi, almeno quattro - *Danza popolare, Scena, Minuetto, Masques* - tendono a ricreare il clima che fa da sfondo alla tragedia d'amore e morte dei due giovani innamorati.

In contrapposizione a tali episodi di danza, vi sono due numeri intrisi d'una intensa carica lirica e melodica, *Madrigale* e *Romeo e Giulietta*, oltre alla drammaticità della *Morte di Tebaldo* che conclude la Suite.

I caratteri stilistici sono sintomatici della qualità della musica di Prokof'ev, il magistero della scrittura cameristica, l'eleganza degli schemi formali, l'equilibrio tra i propositi descrittivi degli stati psicologici dei personaggi e la definizione del rispettivo campo d'azione.

In questi tre numeri di *Romeo e Giulietta* si individuano alcune delle pagine più convincenti dell'operare creativo del musicista russo, assertore che «se la gente non dovesse trovare melodia e sentimenti in quest'opera, io ne sarei veramente desolato: sono sicuro però che la gente vi troverà la melodia che si aspetta».

Di conseguenza, torna ad essere una qualità essenziale del linguaggio novecentesco la "melodia", che non è soltanto l'espressione d'un sentimento lirico perché si lega ad un'entità viva, cioè al personaggio di Giulietta.

Lo intese subito, quest'aspetto, Eizenstejn, il grande regista cinematografico, quando osservò che la musica di *Romeo e Giulietta* era «plastica» perché aveva «in sé una fermentazione dinamica irresistibile».

Non meno interessanti risultano i momenti in cui balza in primo piano l'incisività ritmica che conferisce a questo balletto una straordinaria vivacità di situazioni, di movimento, di scatti perentori che marcano e contrassegnano con forza sicura il clima del balletto nel gioco dei risalti

immaginativi, degli sbalzi drammatici, delle suggestioni stringenti in un contesto di scrittura orchestrale sempre elegante, trasparente e sagace.

Luigi Bellingardi

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

Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 20 gennaio 1996

ROMEO E GIULIETTA, SUITE N. 2, OP. 64 TER

Musica: Sergej Prokofiev

1. Montecchi e Capuleti - Andante, allegro pesante, moderato tranquillo, allegro pesante
2. La giovane Giulietta - Vivace, andante dolente
3. Padre Lorenzo - Andante espressivo
4. Danza - Vivo
5. Romeo e Giulietta prima della separazione - Lento, andante, adagio, andante
6. Danza delle ragazze delle Antille - Andante con eleganza
7. Romeo presso la tomba di Giulietta - Adagio funebre

Organico: ottavino, 2 flauti, 2 oboi, corno inglese, 2 clarinetti, clarinetto basso, sassofono, 2 fagotti, controfagotto, 4 corni, 2 trombe, cornetta, 3 tromboni, basso tuba, timpani, tamburo, glockenspiel, tamburello, piatti, triangolo, grancassa, maracas, arpa, pianoforte, archi

Composizione: 1936

Prima esecuzione: Leningrado, Sala Grande del Conservatorio, 15 aprile 1937

Edizione: Muzgiz, Mosca, 1938

Il balletto *Romeo e Giulietta*, in 4 atti e 10 quadri, fu scritto da Prokofiev tra il 1935 e il 1936 e venne rappresentato soltanto nel 1938 a Brno in Cecoslovacchia; la prima realizzazione coreografica in URSS

ebbe luogo l'11 gennaio del 1940 a Leningrado con la compagnia di danza di Kirov in cui Galina Ulanova figurava nel ruolo di Giulietta. Più tardi lo stesso autore ridusse la musica del balletto in due suites orchestrali e in una serie di pezzi per pianoforte che diedero larga risonanza a questa partitura, che viene universalmente considerata tra le più personali e geniali del creatore dell'*Angelo di fuoco*.

SERGEJ DIAGHILEV



Forse meno raffinata strumentalmente della pudica e delicata fiaba di *Cenerentola* composta successivamente, la musica di *Romeo e Giulietta* ha una carica teatrale di immediata presa emotiva e incline ad un gusto tra il sentimentale, l'ironico e il melodrammatico.

E' un balletto che si impone all'ascolto per il tagliente e prorompente vitalismo e dinamismo orchestrale, in cui non mancano armonie politonali e ritmi quadrati e nemmeno pagine d'una cantabilità teneramente allusiva o di un descrittivismo perfettamente commisurato ai sentimenti dei personaggi della rinascimentale tragedia veronese. Rispettate le necessità spettacolari, che pur esistono in forma perentoria in questo grandioso balletto di stile narrativo, bisogna riconoscere che Prokofiev ha saputo realizzare un affresco sonoro di brillante sinfonismo che non dimentica la lezione sia di Ciaikovskij che di Stravinsky e giustifica pienamente la fortuna che ha sempre goduto in Europa e fuori questa versione coreografica del celebrato testo scespiriano.

Esempi eloquenti di tale felicità sinfonica si possono riscontrare nella musica del primo movimento (*I Caputeti e i Montecchi*), che è tolto dal primo atto e vuol descrivere l'atmosfera tesa e combattiva esistente tra le due famiglie rivali, in contrasto con la elegante danza dei cavalieri nella scena del ballo. Uno dei momenti più delicatamente poetici del balletto è il secondo quadro (*Giulietta fanciulla*), dove Prokofiev dispiega a piene mani il suo penetrante lirismo strumentale nel ritratto dell'eroina nell'intimità della sua casa in compagnia della nutrice.

L'incontro dei due amanti con padre Lorenzo ha una sobrietà di accenti di fresca inventiva melodica e prelude al quadro finale (*Romeo sulla tomba di Giulietta*), dove l'orchestra, solida e massiccia, esplose con una drammaticità di colore verdiano e raggiunge un taglio espressivo straordinariamente ricco di movimento e di slancio, nel solco del più autentico ardore creativo di Prokofiev.

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia;
Roma, Basilica di Massenzio, 22 luglio 1976**

SONATA PER PIANOFORTE N. 2 IN RE MINORE, OP. 14

Musica: Sergej Prokofiev

1. Allegro ma non troppo
2. Scherzo: Allegro marcato
3. Andante
4. Vivace

Organico: pianoforte

Composizione: 1912

Prima esecuzione: Mosca, 5 febbraio 1914

Edizione: Jurgenson, Mosca, 1913

La Sonata n. 2 op. 14 di Serghei Prokofiev non è un'opera fondamentale all'interno della produzione del suo autore; essa appartiene però a un momento estremamente delicato della sua evoluzione, quello della piena affermazione di uno stile personale. Al pianoforte sono legati tutti gli esordi compositivi di Prokofiev; fra l'infanzia e l'adolescenza il giovane autore si cimentò in un vasto numero di piccoli pezzi che risentivano dell'influenza dei differenti studi intrapresi. D'altra parte il compositore era avviato a una carriera di pianista professionista, dopo aver studiato con la madre, poi con Alexander Winkler, infine, dal 1909, con Anna Esipova. La grande tradizione del pianismo russo, dunque, influisce direttamente sull'attività compositiva del musicista.

Lasciate alle spalle le opere adolescenziali, Prokofiev assimila uno stile pianistico che risente della lezione di Liszt, filtrata attraverso la scuola di Anton Rubinstein, e le suggestioni simboliste di Scriabin. L'assimilazione della tradizione, tuttavia, è parallela al suo rigetto; alla scrittura visionaria e timbricamente compiaciuta di Scriabin, l'autore preferisce un suono aggressivo e percussivo, passaggi di carattere toccatistico, marcate contrapposizioni espressive.

La Sonata op. 14 nasce nel 1912 (Prokofiev aveva ventun'anni), sulla scia delle violente reazioni suscitate dall'esecuzione del Primo Concerto per pianoforte e orchestra. «Sarebbe disonorare la musica il voler donare questo nome alla partitura del signor Prokofiev, dura, energica, ritmica e

volgare», ebbe a scrivere un critico. E il compositore si impegnò in un ciclo di opere che perseguivano ancor più nitidamente il suo personale tipo di scrittura.

ANTON RUBINSTEIN



E' infatti la scrittura la principale attrattiva della Sonata op. 14, che ricalca nella sua articolazione interna gli schemi consolidati della Sonata classica: quattro movimenti nella successione di allegro bitematico, scherzo, movimento lento e finale.

Tuttavia la trattazione interna del materiale non si rifà ai principi della "elaborazione" di matrice classica, ma alla libertà della toccata barocca.

Il primo movimento, *Allegro ma non troppo*, si svolge secondo una logica paratattica, che allinea varie situazioni fra loro contrastanti, frontalmente contrapposte.

Il breve *Scherzo* si avvale di una lunga frase composta da brevi incisi ritmici, e basata su una successione ostinata e grottesca di accordi.

L'Andante è una pagina che, con la sua lirica concentrazione espressiva e il sapore popolare della melodia, interrompe l'ambientazione prevalente della composizione.

Il momento più alto della Sonata è comunque nel *Vivace* finale, dove il serratissimo pulsare del ritmo e la configurazione pungente e ironica del tema all'acuto - appena interrotti da una contemplativa reminiscenza del primo movimento - danno vita ad un moto perpetuo che costituisce il prototipo, forse ineguagliato, di molte pagine consimili del compositore.

Arrigo Quattrocchi

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia
Filarmonica Romana,
Roma, Teatro Olimpico, 8 febbraio 1989**

SONATA PER PIANOFORTE N. 3 IN LA MINORE, OP. 28

Musica: Sergej Prokofiev

- Allegro molto sostenuto. Andante assai. Allegro con brio, ma non leggero

Organico: pianoforte

Composizione: 1917 (prima versione 1907)

Prima esecuzione: San Pietroburgo, 15 aprile 1918

Edizione: Gutheil, Parigi, 1918

«Nel mio tempo libero continuavo a comporre con piacere come prima, mentre gli esercizi di armonia rappresentavano un compito noioso, ancor meno interessante delle lezioni di geografia, ad esempio. Nelle mie composizioni mi sforzavo di non usare volutamente ciò che avevo imparato di armonia e di staccarmene liberamente».

Non si può dire che Sergei Prokofiev serbasse un bel ricordo dei suoi anni di studio al Conservatorio di San Pietroburgo, dove ebbe fra i suoi maestri Anatol Ljadov per il contrappunto e la fuga e Nikolai Rimskij-Korsakov per la strumentazione.

In effetti, fin dagli esordi il giovane Prokofiev si era segnalato come un autentico *enfant terrible* della musica russa, pieno di talento, spavaldo, aggressivo, provocatorio, martellante, ricco di contrasti, proprio come la musica che scriveva in quegli anni. Alle prime esecuzioni pubbliche, il suo Primo Concerto per pianoforte e orchestra, scritto nel 1912, era stato definito da un critico «musica dura, grossolana, primitiva e stonata» e aveva indotto il critico della «Peterburgskaja Gazeta» a ritenere il suo autore un pazzo degno della camicia di forza.

Quel pazzo, però, aveva un enorme talento: formidabile pianista («dalle dita e dai polsi d'acciaio»), come scrisse di lui nel 1918 un critico statunitense), formatosi sotto la guida di Anna Esipova che era stata allieva di Leschetitzky, nel 1914, a ventitre anni, riuscì perfino ad aggiudicarsi l'ambitissimo Premio Rubinstein, nonostante la strenua resistenza di Aleksander Glazunov, all'epoca direttore del Conservatorio di Pietroburgo, che vedeva in lui l'esponente di una «linea pericolosa»; in quell'occasione, oltretutto, il giovane Prokofiev osò sfidare la giuria

presentando non un Concerto di Mozart o di Liszt, come fecero tutti gli altri concorrenti, ma proprio il suo Primo Concerto per pianoforte e orchestra, appena pubblicato da Jürgenson.

CLAUDE DEBUSSY



«Ma questo è una bestia feroce!», avrebbe detto di lui il pittore José Maria Sert rivolto a Sergei Diaghilev, seduto al suo fianco in una sala londinese, ascoltandolo suonare il suo Secondo Concerto per pianoforte e orchestra, composto nel 1913; proprio quello stesso Concerto che Aleksander Siloti, direttore d'orchestra e sommo pianista, allievo di Liszt e cugino di Rachmaninov, si rifiutò di dirigere, motivando la sua scelta con il fatto che mentre «la musica di Debussy esala un profumo, questa, invece, puzza». Un autorevole critico russo, Leonid Sabaneev - che a onor del vero era un acceso sostenitore di Skriabin - giunse ad affermare che in Prokofiev, «come in *Petrushka*, al posto dell'anima c'è segatura» e perfino la madre del compositore rimaneva spesso sconvolta dal suo linguaggio: come quando un giorno, mentre il figlio stava componendo l'opera *Il giocatore* (1915-16), piombò nella sua stanza e gli chiese preoccupata: «Di' un po', ti rendi conto di che cosa stai pestando sul pianoforte?».

Proprio a questi anni giovanili risale la Sonata n. 3 in La minore, composta nella primavera del 1917 e pubblicata da Gutheil a Parigi nel 1918 come op. 28, che reca il sottotitolo "D'après des vieux cahiers" ("da vecchi quaderni"), comune anche alla Sonata n. 4, sempre del 1917, poiché come quella rielabora un tentativo di Sonata risalente agli anni del Conservatorio, e in particolare al 1907.

Sicuramente meno modernista e trasgressiva rispetto ad altre opere che l'avevano preceduta, se non è dunque particolarmente «innovativa» questa Sonata presenta tutte e tre le altre «linee fondamentali» che Prokofiev riconosceva nella propria musica: quella «lirica», quella «classica» e quella «motoria».

Articolata in un unico movimento, la Sonata in La minore si apre con slancio, come se una porta si spalancasse all'improvviso, su degli accordi di Mi maggiore (*Allegro tempestoso*) che introducono un'idea agitata e nervosa; il fibrillante dinamismo di questo esordio si placa solo per lasciar posto al secondo tema (*Moderato*), una melodia ingenua e delicata in pianissimo, che rappresenta per contrasto quasi una visione di sogno.

Anche lo sviluppo, aperto bruscamente da un'idea per moto contrario all'insegna di un meccanicismo percussivo, è caratterizzato dal dualismo fra tensione e lirismo. Splendida è la comparsa della ripresa, con il ritorno della ritmica agitazione molecolare dell'inizio che prende

gradualmente forma dall'indistinto pulviscolo sonoro che emerge dallo spegnersi dell'eco di un lungo accordo dissonante, per poi agitarsi fino a una coda (Poco più mosso) la cui bruciante lucentezza sembra quasi sprigionarsi dal contatto fra le mani del pianista e una tastiera elettrificata, attraversata dall'alta tensione.

Carlo Cavaliotti

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia
Filarmonica Romana,
Roma, Teatro Olimpico, 30 marzo 2000**

SONATA PER PIANOFORTE N. 6 IN LA MAGGIORE, OP. 82

Musica: Sergej Prokofiev

1. Allegro inquieto
2. Allegretto
3. Tempo di valzer, lentissimo
4. Vivace

Organico: pianoforte

Composizione: 1939 - 1940

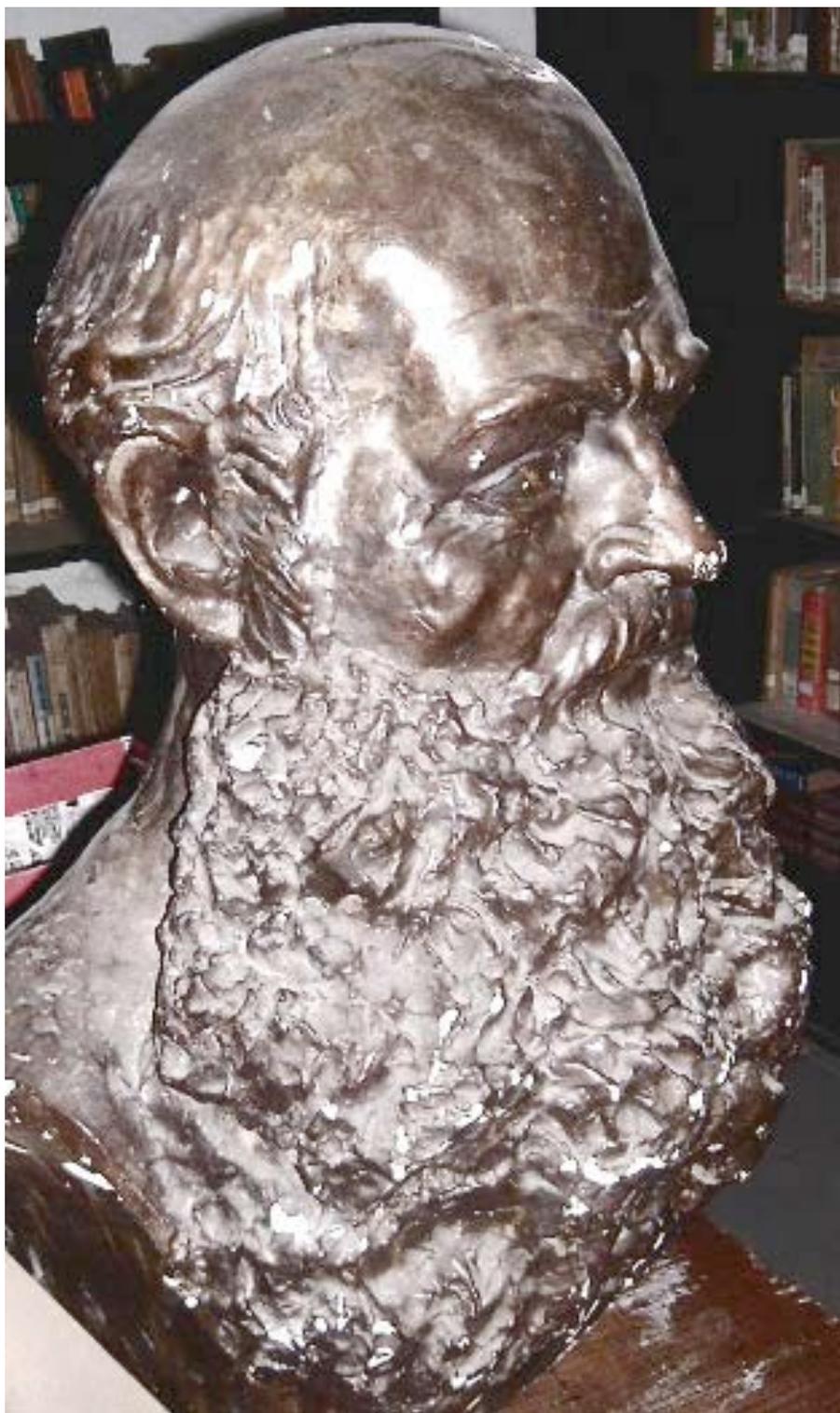
Edizione: Muzgiz, Mosca, 1941

Collocandosi spontaneamente nella linea di una vecchia tradizione, che era iniziata con Mozart, Sergej Prokofiev iniziò la sua carriera come pianista-compositore, cioè come pianista concertista che si presentava al pubblico eseguendo quasi esclusivamente musiche di sua composizione. Prokofiev eseguiva anche musiche di altri autori (abbiamo alcuni suoi rulli di pianola con, tra l'altro, due brani dei *Quadri di una esposizione* di Musorgskij), ma le sue interpretazioni destavano in questo caso scandali persino maggiori di quelli delle sue musiche più «cacofoniche»: negli Stati Uniti, ad esempio, una sua interpretazione della *Sonata op. 101* di Beethoven fece ammutolire il pubblico, incapace persino di fischiare di fronte ad una tale inaudita originalità o eccentricità che dir si voglia. Con le sue composizioni, invece, pur con fatica e pur facendo scoppiare dalla collera i benpensanti, Prokofiev riuscì a crearsi una fama anche come pianista e ad apparire regolarmente nella vita musicale internazionale. Ma dal 1933, rientrato nell'Unione Sovietica dopo quindici anni passati tra gli Stati Uniti e Parigi, egli limitò drasticamente le sue apparizioni in pubblico come concertista, sia perché i rapporti internazionali dei sovietici erano soggetti a restrizioni, sia perché intendeva dedicarsi a lavori di vasto respiro e di forte impegno sociale.

Dal 1933 al 1939 Prokofiev componeva il popolarissimo balletto *Romeo e Giulietta*, musiche di scena e musiche per film (tra cui, altra celebre partitura, l'*Alexandr Nevskij*), la *Cantata per il XX anniversario della Rivoluzione d'ottobre*, la "favola sinfonica per bambini" *Pierino e il lupo*, l'opera *Semën Kotko*, persino quattro Marce per banda. Per pianoforte, in

questi anni, nacquero poche e non ambiziose composizioni, tra cui un lavoro a destinazione didattica come la *Musica per bambini op. 65*.

BUSTO DEL COMPOSITORE



Nel 1939 il pianista-compositore Prokof'ev, rimasto per qualche anno... ibernato, sussulta, si riaccosta con frenesia al suo strumento e, di getto, butta giù tre Sonate: la Sesta, *op. 82*, la Settima, *op. 83*, l'Ottava, *op. 84*.

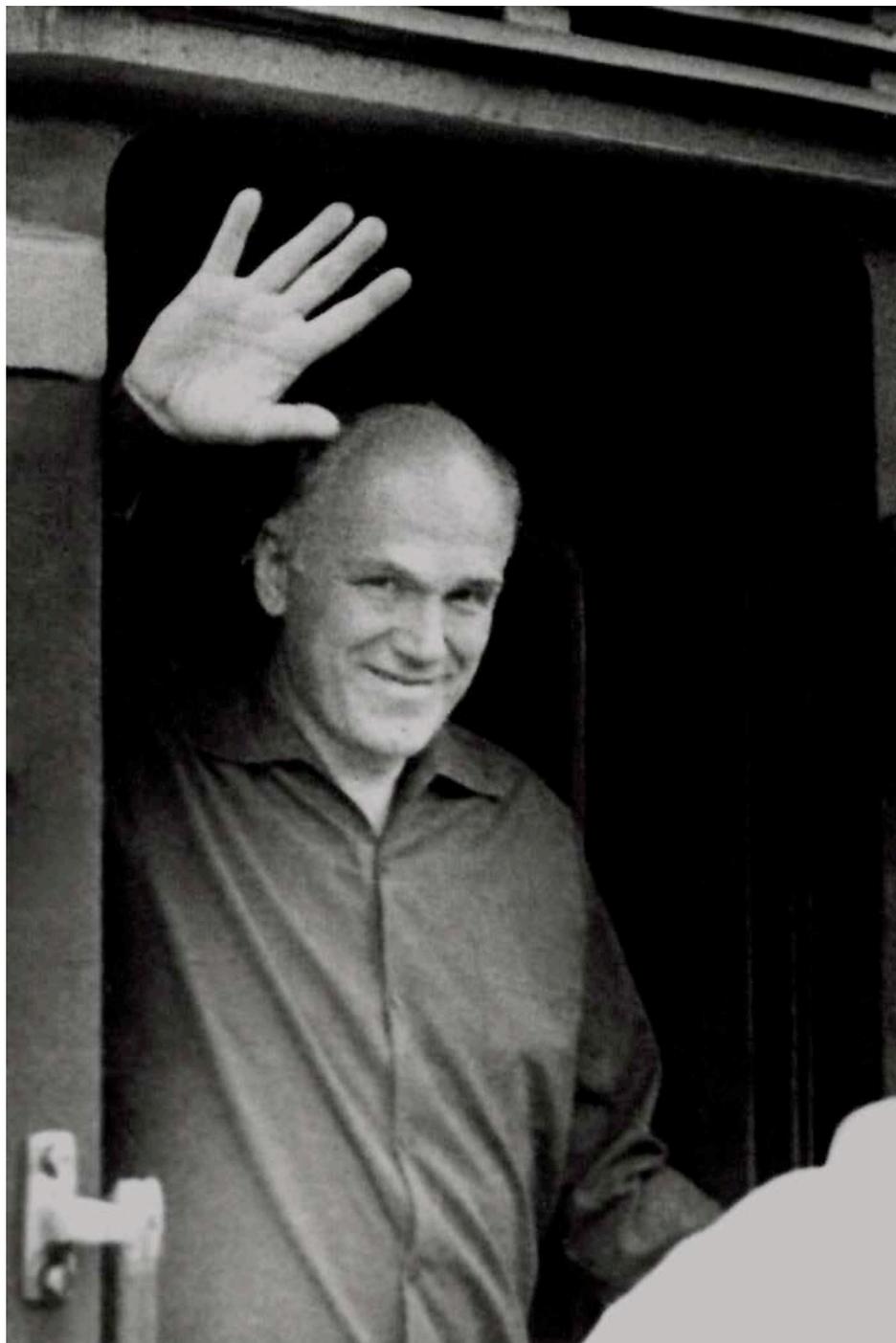
Progettate ed iniziate in uno slancio di rinnovato entusiasmo per il pianoforte - un entusiasmo tumultuoso che riporta alla memoria il Beethoven delle tre *Sonate op. 109, 110 e 111* e lo Schubert delle tre *Sonate D. 958, 959 e 960* -, le tre Sonate di Prokof'ev furono però condotte a termine lentamente. Ultimata la Sesta nel 1940, Prokof'ev iniziò a comporre quell'enorme affresco che è l'opera *Guerra e pace*, e terminò la Settima solo nel 1942 e l'Ottava nel 1944. La prima esecuzione della Sesta fu tenuta dallo stesso Prokof'ev alla radio, nel 1940; la Settima venne affidata a Svjatoslav Richter e l'Ottava a Emil Gilels; la Sesta e la Settima furono presto eseguite, negli Stati Uniti, da Vladimir Horowitz, la Settima venne ripresa da molti altri pianisti in tutto il mondo, ricevette il Premio Stalin e già prima del 1950 era diventata un pezzo del comune repertorio concertistico; la Sesta e l'Ottava vennero invece rieseguite più raramente dopo la guerra, ed anche oggi non sono proprio familiari al pubblico delle sale di concerto.

Collocate tra due opere come il *Semën Kotko* e *Guerra e pace*, che nascono per diventare espressione di epopea nazionale, ed iniziate nel momento in cui sta per scoppiare la seconda guerra mondiale, le tre Sonate sono sì brillantissimi pezzi da concerto, ma risentono del momento storico in cui vengono create. Sebbene non si tratti di musica a programma, e tanto meno illustrativa, sembra che certe loro caratteristiche espressive siano legate ad intenzioni rappresentative del compositore. Ad esempio, il "motto" imperioso con cui si apre la *Sonata n. 6* viene richiamato in una specie di intermezzo meditativo nel finale, viene quindi inserito entro il tema principale del finale e conclude la composizione; anche il valzer lento, collocato come terzo tempo della *Sonata*, anticipa il clima di interni borghesi di alcune scene di *Guerra e pace*.

L'assoluta sintonia di Prokof'ev con le vicende storiche attraversate dal suo paese si manifesta però, meglio ancora, nella scelta delle forme e nella loro utilizzazione.

Facciamo notare come gli schemi formali impiegati nei quattro tempi della *Sonata n. 6* siano sempre chiaramente riconoscibili, pur alla semplice audizione, da un ascoltatore a cui siano stati forniti dalla scuola elementari strumenti di analisi conoscitiva.

SVJATOSLAV RICHTER



L'atteggiamento di Prokof'ev è, in senso lato, didascalico, perché tende non solo all'immediata comprensibilità dell'espressione ma anche delle forme; e, se non temessimo che il paragone venisse preso troppo alla lettera, diremmo che l'intenzione di Prokof'ev è un po' quella del creatore di cartelloni, non del pittore da cavalletto.

Cent'anni prima di Prokof'ev, Chopin aveva attenuato gli stacchi netti delle strutture formali tradizionali. Rivolgendosi ad un pubblico colto, a cui non era ignota la ricerca formale di Beethoven e che stava cominciando a riprendere sistematicamente in esame la musica del passato, Chopin poteva intervenire sulle forme e farle evolvere senza il pericolo di disorientare il destinatario della sua musica. In questo senso, tutta la sua lunga ricerca formale culmina in una delle sue ultime composizioni, la *Polacca-Fantasia op. 61*, pezzo in cui il discorso fluisce senza vere soluzioni di continuità. E la *Sonata* di Liszt, scritta poco dopo, estende alla maggior forma della tradizione classica - la sonata, appunto - la ricerca che Chopin aveva condotto su una forma più semplice come la polacca. Per Prokof'ev, che scrive per un pubblico di recente e ancora limitata acculturazione, il problema della immediata comprensibilità della forma ridiventa attuale, così com'era accaduto con i primi compositori della classicità si pone.

E Prokof'ev lo risolve, con piena efficacia didascalica ma non accademicamente: quando si sappia che lo schema classico di primo tempo di Sonata prevede esposizione, sviluppo, riesposizione, e nell'esposizione due temi principali, un tema di collegamento ed uno di conclusione, si può ascoltare il primo tempo della *Sonata n. 6* con la certezza di riconoscerne in ogni momento la struttura senza perciò perdere di vista il fatto musicale, la irripetibile singolarità della creazione. Il primo tema è marcatissimo, scandito - appello alla lotta e canto guerriero - e tutto *fortissimo*. Poi la caduta della dinamica - da *fortissimo* a *piano* - segna icasticamente il passaggio al tema di transizione la cui curva, radicalmente diversa da quella del primo tema, è *piano-fortissimo-piano*. Il secondo tema si differenzia dal primo per la sommessa cantabilità, ed anche perché si dipana ad una velocità più alta del primo. Tema, variazione, coda: il modo più semplice, possiamo dire, di esporre un secondo tema. E subito arriva il breve tema di conclusione, costruito su quattro suoni discendenti ripetuti, cioè su un "ostinato". A questo punto, per meglio segnalare la fine dell'esposizione, Prokof'ev

introduce un elemento percussivo al basso, in un ritmo accennato all'inizio ma non ancora sfruttato, e che perciò rappresenta per l'ascoltatore un chiaro "segnale".

EMIL GHILES



Lo sviluppo, più lungo dell'esposizione, è costruito in due parti: un progressivo accumulo di tensione fino ad un punto culminante, un "ostinato" che lentamente si spegne.

Prokof'ev introduce di nuovo, al termine dello sviluppo, l'elemento percussivo al basso, che rinnova il "segnale" per l'ascoltatore. Essendo lo sviluppo molto ampio, la riesposizione, per un'elementare ragione di equilibrio formale, viene abbreviata. La stessa impaginazione segnala i semplicissimi rapporti temporali, architettonici, che Prokof'ev persegue: quattro pagine da stampa per l'esposizione, sei per lo sviluppo, due per la riesposizione. Nella sua elementare geometria è stato dipanato un primo tempo denso di contrasti e di accadimenti, ma completamente dominato dal «motto» che ricomparirà nel finale.

Tedieremmo il lettore se proseguissimo nell'indicare rozzamente l'articolarsi delle forme negli altri tre tempi. Abbiamo dato alcune sommarie indicazioni per il primo tempo solo per mostrare in modo concreto quel che intendevamo esprimere quando dicevamo che Prokof'ev si comporta da cartellonista: la disposizione degli episodi, degli eventi, è calcolata in modo da raggiungere la massima evidenza rappresentativa. E questa intenzione, s'intende, non vien meno negli altri tre tempi.

Faremo invece notare come le stesse intenzioni siano riscontrabili nel modo di usare il pianoforte. Anche la struttura strumentale è «classica»; non «neoclassica», sebbene il secondo tema del finale, ad esempio, possa ricordare, e ricordi, certa scrittura settecentesca. La scrittura è classica perché tende a garantire una percezione nettissima, senza ombreggiature, senza flou, senza fregi decorativi, senza allusioni. Una scrittura che è l'opposto della scrittura dei simbolisti e che ricorda di nuovo la tecnica dei cartellonisti, questa volta in relazione con il colore invece che con la rimpaginazione strutturale del quadro. Noteremo infine la nettezza cristallina dei rapporti di tonalità.

La scabra durezza di certe armonie dipende da accostamenti e da sovrapposizioni di accordi diversi, messi tra di loro in rapporto non attraverso le funzioni del lessico tradizionale ma attraverso note comuni: accostamento arbitrario, secondo la logica della tradizione che è basata su relazioni gerarchico-funzionali tra i gradi della scala tonale, perfetta secondo una logica della sensazione.

Ad esempio, l'inizio è inequivocabilmente in La maggiore e potrebbe suonare tutto nel più vetusto La maggiore.

VLADIMIR HOROWITZ



Ma Prokofev mette in rapporto l'accordo tonale fondamentale - *La-Do diesis-Mi* - con un altro accordo - *La-Do-Mi bemolle* - che con il primo ha in comune un suono, *La*, e nessun funzionale rapporto secondo l'armonia tradizionale: auditivamente tuttavia, il suono comune basta a stabilire un rapporto la cui logica viene intuitivamente colta dall'ascoltatore. Prokofev usa quindi i reperti della tradizione, gli accordi tonali, *anche* per accostamenti che solo una logica della sensazione spiega in modo assiomatico. *Anche*, dicevamo, ma non esclusivamente.

L'organizzazione tonale dei quattro tempi della Sonata è infatti tradizionalissima; in *La* maggiore il primo tempo, in *Mi* maggiore il secondo, in *Do* maggiore il terzo, in *La* minore, con conclusione in *La* maggiore, il quarto in *Mi* minore.

La fama della *Sonata n. 7*, più ricca di colpi di scena nel primo tempo, più attraente melodicamente nel tempo lento, più eccitante nel finale, ha nuociuto alla diffusione della *Sonata n. 6*, più complessa e più meditata. Pensiamo però che la *Sonata n. 6* posseda tutte le qualità per muovere oggi l'interesse del pubblico e per entrare stabilmente nel repertorio concertistico.

La fortuna delle Sonate di Prokofev è del resto stata finora tutt'altro che lineare. Famosissima negli anni Venti e Trenta, la *Sonata n. 3* viene oggi eseguita raramente, mentre si ascolta con discreta frequenza la *Sonata n. 2*, un tempo ignota. La Prima non ha mai ottenuto una diffusione in sede concertistica, e così l'ultima, n. 9.

Una limitata diffusione ha avuto la *Sonata n. 5*; la *Sonata n. 4*, la n. 8 e la n. 6 vengono oggi scelte con una frequenza insolita fino a pochi anni or sono, ed è invece sensibilmente diminuito il numero di esecuzioni della *Sonata n. 7*.

La produzione sonatistica di Prokofev che si estende su un periodo di quarant'anni e che riassume l'evoluzione culturale di un grande creatore del nostro secolo, andrà però affrontata in blocco, come in blocco viene affrontata da molto tempo la produzione sonatistica di Beethoven e, di recente, anche quella di Mozart.

La qualità intrinseca delle Sonate di Prokofev e la loro scrittura pianistica idiomatically perfetta le rendono adatte ad allargare l'asse

portante del repertorio concertistico del pianoforte, che non ha ancora veramente superato il confine rappresentato da Ravel. È questo uno dei temi su cui dovrà svilupparsi nei prossimi anni il dibattito silenzioso che i concertisti intrattengono con il pubblico; e noi pensiamo che, in questo dibattito, le Sonate di Prokof'ev saranno tra i protagonisti.

Piero Rattalino

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia Nazionale di santa Cecilia,
Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 8 marzo 1991**

**SONATA N. 7 IN SI BEMOLLE MAGGIORE
PER PIANOFORTE, OP. 83**

Musica: Sergej Prokofiev

1. Allegro inquieto
2. Andante caloroso
3. Precipitato

Organico: pianoforte

Composizione: 1939 - 1942

Prima esecuzione: Mosca, 18 gennaio 1943

Edizione: Muzgiz, Mosca, 1943

Esattamente cinquant'anni fa, il 5 marzo del 1953, moriva Sergej Prokof'ev; nello stesso giorno anche Stalin passava a miglior vita e certamente la scomparsa del compositore non fu notata. Eppure, con la morte di Prokof'ev, la grande scuola Russa perdeva una personalità di rilievo, un musicista che dopo aver lasciato la patria (trasferendosi prima in America e poi in Europa) aveva deciso di ritornarvi pur sapendo che la sua vita di artista sarebbe stata sempre in pericolo. Pianista e compositore, Prokof'ev fu uno dei più vivaci eredi della tradizione del pianismo russo che si rifaceva più a stilemi classici, desunti da Scarlatti o dal primo Beethoven, che non alla scrittura impalpabile della coeva

letteratura per pianoforte (ad esempio Debussy o lo stesso Skrjabin). Passaggi in forma di Toccata o incalzanti successioni di accordi alternati tra le due mani sono le caratteristiche principali delle sue composizioni, in qualche modo sempre legate al pianoforte anche se non espressamente scritte per quello strumento.

ALEKSANDR SKRJABIN



Del resto i suoi esordi erano stati come pianista, erede della figura lisztiana del musicista incantatore o più precisamente del giovane tecnicamente superdotato che scrive pagine originali per sorprendere pubblico e critica. All'inizio della sua attività risalgono i primi capolavori, come il *Concerto op. 10 n. 1 per pianoforte e orchestra* e la *Toccata op. 11*, opere nelle quali il compositore riversò tutto il suo talento di strumentista. Aveva certamente assimilato la tradizione esecutiva di matrice lisztiana trovando poi un suo stile originale volto verso un pianismo percussivo ed esuberante con sonorità asciutte e taglienti.

Successivamente, consapevole che la figura del virtuoso fine a se stessa non reggeva più in pieno Novecento, Prokof'ev aveva sottoposto le proprie partiture ad un'operazione di "alleggerimento", prosciugando le cascate di note e mitigando la ripetizione martellata di accordi dissonanti. In molti casi, comunque, l'impegno virtuosistico costringe l'esecutore a delle vere e proprie *performance* gestuali che impegnano non solo le mani ma anche le braccia, così come ricorda Poulenc che definiva il pianismo di Prokof'ev fatto ad «immagine della sua mano lunga e muscolosa, del polso d'acciaio, fatto per lo staccato e per i grandi accordi volanti».

Il catalogo delle sue musiche per pianoforte è ricchissimo: 5 Concerti, 9 Sonate, numerose raccolte di brani originali e trascritti dai Balletti, opere didattiche. La forma della Sonata per pianoforte, in particolare, lo accompagnò per tutta la vita; dal primo lavoro pubblicato (la *Sonata op. 1*, 1909) alle ultime opere a cui stava lavorando prima di morire (la *Decima e Undicesima Sonata*, rispettivamente opp. 137 e 138 del 1953, di cui ci rimangono solo abbozzi), Prokof'ev rispettò sempre la forma classica della Sonata con due temi contrastanti. Scriveva infatti: «Non desidero nulla di meglio, di più semplice e più completo della forma sonata: essa contiene tutto ciò che è necessario all'elaborazione delle mie idee». Proprio questa adesione ad una forma ben definita garantisce alla musica di Prokof'ev una grande comprensibilità nonostante l'uso moderno e spregiudicato di accordi dissonanti, di politonalità, di ritmi spiazzanti, tutti elementi che, in altri contesti della musica del Novecento, sono considerati incomprensibili dal grande pubblico.

Composta tra il 1939 e il 1942, la *Sonata n. 7* fa parte, insieme alla *n. 6* e alla *n. 8*, del cosiddetto trittico delle *Sonate di guerra*, pagine che per la loro intensità e per il periodo di composizione sono state lette come un resoconto dei terribili avvenimenti dell'epoca.

FRANZ LISZT



Intorno a quegli anni fu molto prolifico: terminò la stesura per pianoforte dell'opera *Guerra e pace* e iniziò a scrivere le musiche per il film *Ivan il terribile* di Ejzenstejn, tutte composizioni che portano in primo piano la sofferenza dei deboli e denunciano la sopraffazione dei forti.

La *Sonata n. 7*, eseguita per la prima volta da Sviatoslav Richter, vinse il premio Stalin nel 1943 e la critica ne diede un'analisi schematica ma efficace. Nel tempestoso primo movimento, *Allegro inquieto*, assistiamo alla lotta di un'intera nazione contro l'invasore e contro l'ingiustizia, mentre il secondo movimento (*Andante caloroso*) sembra il ricordo dei giorni di pace, un breve riposo prima di ripiombare nel vortice infernale del terzo movimento.

Non conosciamo gli intenti "descrittivi" del compositore ma certamente si tratta di una partitura aggressiva con un piglio eroico che l'ha imposta come una delle pagine più celebri di Prokof'ev. Si nota l'arte e la tecnica del pianista consumato, anche se la bravura non è mai esteriore e fine a se stessa, anzi è ricca di contenuti e significati. I passaggi più ardui non sono semplicemente decorativi e la coerenza unitaria non è mai turbata dai pur frequenti trapassi episodici o deviazioni frammentarie. Grazie alle contrapposizioni di registri e alla scarna armonia, il pianoforte perde qualsiasi caratteristica di alone romantico e l'ascoltatore è spesso colpito da valanghe di materia sonora, un effetto che colpì il poeta Majakovskij che etichettò la *Sonata n. 7* come uno «schiaffo in faccia al gusto del pubblico».

Fabrizio Scipioni

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorium Parco della Musica, 7 marzo 2003**

SONATA PER PIANOFORTE N. 8
IN SI BEMOLLE MAGGIORE, OP. 84

Musica: Sergej Prokofiev

1. Andante dolce. Allegro
2. Andante sognando
3. Vivace

Organico: pianoforte

Composizione: 1939 - 1944

Prima esecuzione: Mosca, 30 dicembre 1944

Edizione: Muzgiz, Mosca, 1946

L'Ottava Sonata per pianoforte fu abbozzata da Prokofiev nel 1940 insieme alla Sesta e alla Settima, ma fu portata a termine nel 1944 e dedicata alla poetessa Mira Mendelssohn, che era diventata sua seconda moglie dopo il divorzio da Lina Ljubera. Questa Sonata è meno drammatica e tormentata rispetto alle altre due, anche se, specie nell'ultimo movimento, denuncia in modo inconfondibile alcune caratteristiche della musica prokofieviana, come l'uso di dissonanti schemi politonali. La composizione, che è stata suonata per la prima volta in un concerto pubblico a Mosca dallo stesso pianista Ghilels comprende tre movimenti, di cui il primo è il più audace e personale come concezione. Per di più, anche se costruita in tre parti, non si richiama alla forma sonata e non ubbidisce a regole di struttura ben delimitate e precise.

L'*Andante* iniziale ha un carattere libero, quasi una improvvisazione, ed è contrassegnato da due temi: il primo dolcemente malinconico e pensoso, il secondo accentuatamente ritmico con accordi pieni e vigorosi ed ambedue molto elaborati e punteggiati da una varietà di sfaccettature timbriche. L'*Andante sognando* riflette il profondo senso lirico del migliore Prokofiev ed è determinato da due temi di una cantabilità affettuosa e melodica, ai quali si unisce un terzo motivo molto breve e più mosso. Sfrenato dinamismo, elegante umorismo e gusto per le sonorità accese e taglienti si fondono insieme nel finale *Vivace*, un Rondò con carattere di Giga, che riprende la struttura tematica del primo movimento e conclude in modo estremamente brillante e vitale questa

difficile e complessa composizione di un musicista ormai felice di essere ritornato a casa, nella sua terra sovietica, dopo i lunghi anni di esperienza in Occidente.

Ennio Melchiorre

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

Roma, Sala Accademica di via dei Greci, 5 aprile 1968



SONATA PER PIANOFORTE N. 9 IN DO MAGGIORE, OP. 103

Musica: Sergej Prokofiev

1. Allegretto
2. Allegro strepitoso
3. Andante tranquillo
4. Allegro con brio, ma non troppo presto

Organico: pianoforte

Composizione: 1947

Prima esecuzione: Mosca, Unione dei Compositori, 21 aprile 1951

Edizione: Muzgiz, Mosca, 1955

La produzione pianistica, anche se non estesa, insieme a quella operistica e teatrale, occupa una posizione importante nell'attività di Prokofiev, che sin da ragazzo, quando era ancora allievo dell'eccellente didatta Anna Essipova al Conservatorio di Pietroburgo, compose molti pezzi per pianoforte raccolti in «vecchi quaderni» e utilizzati successivamente nelle prime Sonate dedicate a questo strumento.

Pianista di straordinario fascino e di travolgente bravura, Prokofiev fu educato alla scuola e al rigore formalistico dei classici, da Scarlatti ad Haydn, da Schumann a Beethoven, ma nello stesso tempo spinse al limite estremo le risorse percussive dello strumento, dimostrando, in polemica con il raffinato impressionismo di Debussy e con il simbolismo poetico di Skrjabin, una netta preferenza per le sonorità martellanti e i temi accentuatamente ritmici. In tal modo i suoi lavori pianistici rispecchiano un pensiero musicale personalissimo, espressione di una sensibilità moderna, tutta tesa a scavare nei problemi esistenziali dell'uomo del nostro tempo. Infatti quello che colpisce subito nel pianismo, anche degli anni giovanili, di Prokofiev è la ricerca di tensioni ritmiche fortemente scandite e l'affermazione di un dinamismo vorticoso e sfrenato, che si realizzano con tonalità audaci e taglienti, asciutte dissonanze e armonie imprevedute e non tradizionali, che rendono il discorso più efficacemente drammatico e aggressivo.

Con questo non va dimenticato che anche nei pezzi pianistici Prokof'ev si richiama al melos russo, alla grande tradizione popolare del suo paese, intesa come elemento di riferimento ad una cultura ben precisa nei suoi connotati e mai come citazione esteriore astratta.

ALEKSANDR SKRJABIN



Per comodità critica corrispondente ad alcune caratteristiche della personalità e dell'arte di Prokof'ev si suole dividere il suo corpus pianistico in tre periodi: il primo periodo russo che va dal 1908 al 1918 comprende la *Sonata n. 1 op. 1* (1909), la *Sonata n. 2 op. 14* (1912), la *Sonata n. 3 op. 28* (1917), la *Sonata n. 4 op. 29* (1917), i *Quattro studi op. 2* (1909), i *Quattro pezzi op. 4* (1910-1912), la *Toccata op. 11* (1912), i *Sarcasmi op. 17* (1912-1914), le *Visioni fuggitive op. 22* (1915-1917), *I racconti della nonna op. 31* (1918); il secondo periodo, che è quello trascorsa in parte in America e riferentesi agli anni 1918-1932, comprende la *Sonata n. 5 op. 38* (1923), le due *Sonatine op. 54* (1931-1932), i due brani intitolati *Choses en soi op. 45* (1928) e i *Sei pezzi op. 52* (1930-1931); il terzo periodo sovietico va tra il 1933 e il 1953 e riunisce la *Sonata n. 6 op. 82* (1939-1940), la *Sonata n. 7 op. 83* (1939-1942), la *Sonata n. 8 op. 84* (1939-1944), la *Sonata n. 9 op. 103* (1947), alle quali si aggiunge la revisione della *Sonata n. 5* compiuta nel 1952-'53.

La *Sonata n. 9* in Do maggiore, anche se scritta nel 1947, fu pubblicata nel 1951 (della decima e dell'undicesima Sonata sono rimasti solo pochi abbozzi) ed eseguita nell'aprile dello stesso anno a Mosca da Sviatoslav Richter, al quale è dedicata.

Nella composizione si ritrova l'espressività dell'ultimo Prokof'ev, quanto mai semplice e comunicativa, di una modernità meditata e controllata nelle sue asprezze e dissonanze sonore.

Si capisce come il musicista sia ormai in pace con la sua coscienza e si richiami ad una estetica meno sperimentale e meno aperta alle innovazioni linguistiche.

Il primo dei quattro tempi (*Allegretto*) ha un andamento sostanzialmente cantabile, qua e là punteggiato da esplosioni ritmicamente incisive. Nell'*Allegretto strepitoso* c'è tutto il temperamento effervescente e scattante dell'autore con il suo dinamismo essenziale e preciso.

Nell'*Andantino* e nell'*Andante tranquillo* si riscontra un sentimento meditativo, basato sulle variazioni del tema principale, quasi una specie di lied.

Ma poi il pianismo saldo e compatto di Prokof'ev torna a dominare, sia nell'*Allegro sostenuto* del terzo movimento, vigoroso e di tono

beethoveniano, e sia soprattutto nell'*Allegro con brio* conclusivo, dai ritmi vibranti, dalle figurazioni marcate e dalle slanciate architetture sonore.

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Sala Accademica di via dei Greci, 29 febbraio 1980**

VISIONS FUGITIVES, OP. 22

Musica: Sergej Prokofiev

1. Lentamente
2. Andante
3. Allegretto
4. Animato
5. Molto giocoso
6. Con eleganza
7. Pittoresco
8. Comodo
9. Allegro tranquillo
10. Ridicolosamente
11. Con vivacità
12. Assai moderato
13. Allegretto
14. Feroce
15. Inquieto
16. Dolente
17. Poetico

18. Con una dolce lentezza
19. Presto agitatissimo e molto accentuato
20. Lento irrealmente

Organico: pianoforte

Composizione: 1915 - 1917

Prima esecuzione: San Pietroburgo, Sala Grande del Conservatorio, 15 aprile 1918

Edizione: Gutheil, Parigi, 1917

Del n. 7 Prokofiev ha fatto un arrangiamento per arpa

Ascoltando *Visions fugitives* forse si può provare la stessa sensazione che si ha quando si rileggono le pagine di un vecchio diario in cui, per far sì che non svaniscano con la stessa velocità e casualità con la quale sono improvvisamente apparsi, si sono appuntati, in maniera disordinata, pensieri, riflessioni, intuizioni che sono balenati per un attimo nella mente. Un diario che poi non si consulta, che si mette da parte, sepolto da tante altre cose, che si lascia in attesa. Gli anni di *Visions fugitives* sono quelli della prima guerra mondiale; i primi dei venti brani che le compongono sono del 1915, gli ultimi del 1917.

La Russia viveva anni tormentati, e con lei il giovane Prokofiev che si stava affacciando alla ribalta musicale nazionale con prepotenza dal 1914 vincendo il premio Rubinstein. Il musicista visse a Pietroburgo (poi Pietrogrado per rifiutare il suffisso tedesco e utilizzare quello russo) la guerra e poi la rivoluzione, tanto che per la diciannovesima delle *Visions* dovrebbe essersi ispirato allo scoppio dei primi moti rivoluzionari del 1917. Il condizionale è d'obbligo poiché per *Visions fugitives* non si può parlare di impressionismo musicale anche se, bisogna dirlo, il titolo della raccolta potrebbe suggerirlo. Il giovane Prokofiev era lontano dalla poetica debussiana o tardoromantica, e guardava invece sia alle suggestioni che gli venivano proposte da grandi figure del simbolismo russo, quanto all'affascinante mondo meccanico del nascente oggettivismo.

Indubbia è la reminiscenza dell'esoterico pianismo scriabiniano nei brani dal movimento lento o moderato di *Visions fugitives*, così come è

possibile ascoltare echi, probabilmente sempre attraverso la mediazione di Scriabin, delle ultime composizioni per pianoforte di Franz Liszt, poeticamente tese verso il superamento dei confini del reale e protese verso mondi ignoti.



Forse quei mondi che Prokof'ev aveva intravisto nei versi del poeta Kostantin Balmont: «Tout ce qui est fugitif me fait voir des mondes / Qui dans leur jeu chatoyant / Ont pour moi la valeur du transitoire», versi ai quali s'ispirò per dare un titolo alla raccolta delle sue "visioni" pianistiche. *Visions fugitives* non è un repertorio di immagini, quanto un insieme di suggestioni. Per i brani V (*Molto giocoso*), VI (*Con eleganza*), VII (*Pittoresco*), X (*Ridicolosamente*), XI (*Con vivacità*), XIV (*Feroce*), XV (*Inquieto*), XVI (*Dolente*), XVII (*Poetico*) e XVIII (*Con una dolce lentezza*) Prokof'ev infatti ci suggerisce degli stati d'animo piuttosto che indicarci la velocità, l'andamento dell'esecuzione; suggestioni che però hanno il sapore dell'intuizione piuttosto che della descrizione di un qualcosa.

Contrario è invece l'atteggiamento del musicista nelle altre dieci brevi composizioni, in cui l'autore, limitandosi all'indicazione dinamica, consegna all'esecutore un'opera scevra da sovrastrutture espressive.

Composti dopo i cinque *Sarcasmes op. 17* per pianoforte (1912-1914), e contemporaneamente alla *Prima Sinfonia "Classica" op. 25* (1916-1917) ed alla prima versione dell'opera *Il giocatore op. 24* (1915-1916), *Visions fugitives* sono, infine, un ricco carnet di esperienze tecniche, una sorta di *cursus honorum* all'interno del quale è possibile ritrovare singolarmente enucleate le varie caratteristiche del pianismo prokofieviano, dal meccanico dinamismo dei pezzi barbari, al tenero lirismo degli andanti, al vorticismo estraniante degli ostinato che renderanno immediatamente e universalmente celebre lo stile del compositore russo.

Giancarlo Moretti

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia;
Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 3 marzo 1995**

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

ROMEO E GIULIETTA

Nell'estate del 1930 l'Opéra di Parigi commissionò un nuovo balletto a Prokof'ev.

I collaboratori non avevano un preciso progetto in mente, così il compositore iniziò il suo lavoro senza averne alcuno.

La trama era ambientata sulle rive del fiume Dnieper, ma i francesi avevano difficoltà nel pronunciare quel nome slavo.

Quel nome fu sostituito con il suo equivalente greco antico, così il balletto fu rinominato "*Sur le Boristhène*". Il suo debutto avvenne il 16 dicembre 1932 ma resistette solo per poche repliche. Ma quella partitura si rivelò come qualcosa di profetico per Prokof'ev, contenendo i contorni sonori ed intellettivi per il futuro.

FOTO DI SCENA



Era come se Prokof'ev avesse trovato il suo contesto profetico d'ispirazione proficua. Serge Moreux, un critico francese riportò le sue parole in merito "Il contesto di terre straniere non è in grado di ispirarmi al meglio, essendo io russo. Non c'è nulla di più sterile per me che vivere

in esilio". Di certo i viaggi di rientro in Russia avevano significato le suggestioni in essa presenti, accrescendo il disagio di viverne lontano. Questo stato d'animo favorì la composizione dell'*Ouverture Americana* op. 42, il *Concerto per pianoforte n. 5* op 55, nonché le composizioni n. 45, 54 e 62 e sembrano avere legami sia con la *Seconda Sinfonia* che con *Trapeze*.

Il cromatismo si è fatto più netto, ma non persegue come scopo la connotazione dello stile europeo. Altre composizioni, come *Proigal Son* o il *Primo Quartetto d'archi* op. 5 esprimono un clima più marcatamente russo, ribadendo il percorso prediletto del suo linguaggio espressivo, intriso di profondo romanticismo.

Il processo di rientro in patria fu graduale, e si completò solo nella primavera del 1936, quando Prokof'ev si stabilì definitivamente a Mosca.

Per tutto quel periodo, la sua residenza principale era stata Parigi, là dove viveva la sua famiglia e dove egli compose i suoi lavori dal 1932 al 1936.

Da un articolo della "Izvestia" pubblicato il 16 novembre 1934 fu descritto che Prokof'ev ancora distingueva le proprie composizioni in due distinte categorie: una destinata ad un pubblico popolare, in qualche modo al primo approccio con l'arte musicale, l'altra destinata ad un pubblico già mediamente abilitato a porsi criticamente davanti alla grande musica.

Con *Romeo e Giulietta* tale dicotomia si dissolve, tanto che il pubblico moscovita non fu ben disposto verso la divisione. La *Sovieskaya Muzyka* dopo la prima del 14 aprile 1934 definì la "*Symphonic song* op. 57" come "Un monologo nostalgico dedicato alla decadenza dell'individualismo".

Quando, circa un anno dopo, si diffuse l'intenzione del Balletto Kirov di Leningrado di commissionare un nuovo balletto, Prokof'ev si rese conto che era indispensabile sfilare sé stesso entro una riorganizzazione del modello chaiskoviano.

Ciò implica uno spettacolo da intera serata ed una precisa trama definita. Con ciò in mente, egli si concentrò su una scelta di un soggetto poetico delineato e ripensò al balletto *Romeo e Giulietta* di Diaghilev del 1926.

Prokof'ev lavorò alla scenografia con Radlov nel corso della primavera del 1935, e quando il Kirov si ritirò, egli stipulò il contratto con il teatro Bolshoi di Mosca.

La partitura al pianoforte fu completata in soli quattro mesi.

FOTO DI SCENA



Poiché il teatro s'aspettava che egli proponesse un arrangiamento ispirato alla vita rinascimentale ne rimase profondamente contrariato. Prokof'ev aveva considerato i temi portanti della tragedia shakespeariana e li aveva tradotti in linguaggio musicale.

Ciò provocò la rescissione del contratto da parte del Bolshoi che definì il *Romeo e Giulietta* impossibile da danzare.

Prokof'ev, decisamente dispiaciuto, si dedicò ad una profonda revisione del suo lavoro per i mesi seguenti. Quindi le prime due suites orchestrali e dieci composizioni per pianoforte rifiutate dal Bolshoi furono accolte favorevolmente tra il 1936 ed il 1937.

Dalle parole di Prokof'ev "Il tentativo vano di dare al *Romeo e Giulietta* un finale positivo" - nell'ultimo atto Romeo giungeva qualche minuto prima trovando Giulietta ancora in vita e tutto finiva per il meglio - tale versione fu accolta con estrema riluttanza a Londra, laddove gli studiosi ortodossi di Shakespeare si opposero con decisione alla versione di Prokof'ev in quanto la filosofia della tragedia così com'era concepita dal creatore inglese veniva completamente stravolta.

Dopo numerose riunioni con i coreografi, fu fissato che la tragedia non poteva avere un esito così diverso dal testo originale.

Dopo una lunga gestazione, l'edizione russa fu messa in scena a Leningrado L'11 gennaio 1940 e consecutivamente al teatro di Brno in Cecoslovacchia nel dicembre 1941.

Fu infine la versione russa di Leonid Lavrovsky che definì la strada per i coreografi che avrebbe condotto la partitura di Prokof'ev allo status attuale.

Gli alti e bassi della produzione di Kirov furono ben espressi dalla grande étoile russa Galina Ulanova che mostrò diverse riserve sulla danzabilità.

Quando, nel corso delle prove, i ballerini avevano difficoltà in un attacco, essi indicarono che dal loro punto sul palco la musica orchestrale non era udibile.

Prokof'ev aveva replicato che essi volessero solo ritmo e non musica. Fu invitato dagli stessi a salire sul palco per verificare quanto da loro espresso.

Resosi conto che l'affermazione era corretta, apportò delle modifiche orchestrali alla partitura ed aggiunse altro materiale.

A due settimane dalla prima, l'orchestra si riunì e si espresse contraria a tali modifiche che avrebbero compromesso lo stile musicale del balletto,

la cui esecuzione andava quindi negata. Dopo molte vicissitudini la prima ebbe al contrario un immediato riscontro e successo di pubblico.

FOTO DI SCENA



Il connubio tra gli argomenti drammatici e poetici presenti in *Romeo e Giulietta* produce un respiro epico che andava a stridere con il carattere irriverente della produzione musicale di Prokof'ev antecedente il suo periodo sovietico.

La sua musica è notevolmente pressante senza essere temeraria, versatile e stravagante, riflettendo un'evoluzione emozionale pressoché latente nelle versioni precedenti.

Più che un unitario balletto, Prokof'ev ha scritto le sue 52 parti che hanno una struttura chiusa, incluse le danze tradizionali.

Ancora entro queste delimitazioni, Prokof'ev introduce nuovi territori in cui le più coesive *pieces* di teatralità esprimono precisi ritratti musicali, con scene particolarmente realistiche e psicologicamente congrue alla trama.

I ruoli sono sviluppati attraverso l'evoluzione musicale dei loro temi e Prokof'ev mantiene costantemente vitali le suggestioni offerte dall'orchestrazione, espresse attraverso la luminosità delle partiture orchestrali, costantemente mosse da uno spirito evocativo di ciò che la scena richiede.

Con *Romeo e Giulietta* Prokof'ev supera le barriere stilistiche presenti nelle composizioni precedenti per balletto.

La trama

Nella città di Verona le famiglie Capuleti e Montecchi sono divise da una grande rivalità.

ATTO I

Scena I

La piazza del mercato

Montecchi corteggia Rosalina che si prende gioco di lui. Nella piazza scoppia una lite tra i giovani delle due famiglie. Da un lato i Montecchi con a capo Benvolio e dall'altro i Capuleti capeggiati da Tebaldo. Mercuzio, amico di entrambe le famiglie, cerca, scherzando, di riportare la calma tra le due fazioni. La disputa termina all'arrivo del Principe che, temporaneamente, ristabilisce la pace.

FOTO DI SCENA



Scena II

L'anticamera di Giulietta

Giulietta gioca allegramente con la sua nutrice. Entrano i suoi genitori insieme al cugino Tebaldo ed al giovane Paride che sarà lo sposo che loro hanno scelto per lei.

Paride dona a Giulietta un abito da sposa.

Scena III

Davanti alla casa dei Capuleti

A casa Capuleti è iniziata la festa di fidanzamento. Romeo, che segue Rosalina, viene nuovamente da lei respinto mentre Mercuzio e gli amici lo prendono in giro per la sua delusione. Capuleti invita i giovani, che si sono nel frattempo mascherati, a partecipare alla festa.

Scena IV

La sala da ballo dei Capuleti

Iniziano le danze. Giulietta fa il suo ingresso insieme a Paride ed esegue con lui la danza del fidanzamento. Anche Romeo, Mercuzio e Benvolio partecipano ai festeggiamenti ballando. Improvvisamente Romeo si trova di fronte a Giulietta.

Le loro mani si sfiorano, i loro sguardi rimangono magicamente attratti.

Romeo, però, viene riconosciuto da Tebaldo che vorrebbe scacciarlo dalla festa ma interviene Capuleti che, rispettoso dell'ospitalità, consente al giovane di rimanere.

La festa prosegue con il ballo finale.

Scena V

Il giardino dei Capuleti

Romeo si è nascosto nel giardino di Giulietta che, intanto, si sta preparando per la notte.

I suoi amici, Mercuzio e Benvolio, lo stanno cercando ma desistono al sopraggiungere di Tebaldo. Giulietta si affaccia al balcone. Sta ripensando al giovane sconosciuto che ha incontrato alla festa.

Romeo esce dal suo nascondiglio e le si rivela. I due giovani, ormai innamorati, si giurano eterno amore.

FOTO DI SCENA



ATTO II

Scena I

La piazza del mercato

Romeo è impaziente di avere notizie di Giulietta. Arriva la nutrice della fanciulla con una lettera per lui ma Mercuzio e Benvolio lo molestano mentre la folla riempie il mercato. La nutrice riesce a raggiungere Romeo ed a consegnarli la lettera con la quale Giulietta gli comunica che sarà Frate Lorenzo a celebrare in gran segreto il loro matrimonio quel giorno stesso.

Scena II

La cappella

Romeo attende ansiosamente Giulietta nella cappella. Quando la fanciulla arriva, Frate Lorenzo celebra il loro matrimonio.

Scena III

La piazza del mercato

Mentre le due fazioni rivali gareggiano nelle danze, giunge Tebaldo che sta cercando Romeo per sfidarlo a duello. Romeo respinge la sfida e Tebaldo lo accusa di effeminatezza. Mercuzio, allora, reagisce all'insulto prendendo le veci dell'amico ma, pur se la sua sfida a Tebaldo è scherzosa, quest'ultimo lo trafigge a morte. Romeo, alla vista dell'amico morto, impugna la spada ed uccide Tebaldo in duello. Sopraggiungono il Principe e Giulietta che si dispera per la morte del cugino e per aver appreso che il responsabile del delitto è suo

marito.

Romeo viene condannato all'esilio e gli viene ingiunto di lasciare Verona entro l'indomani mattina.

FOTO DI SCENA



ATTO III

Scena I

La camera da letto di Giulietta

I genitori di Giulietta discutono con Paride i preparativi del matrimonio mentre la fanciulla è nella sua stanza triste e spaventata. Durante la notte la raggiunge attraverso la finestra il suo Romeo ed i due giovani trascorrono insieme la loro notte d'amore. È giunta l'alba. Romeo deve partire ma Giulietta cerca di trattenerlo. Il giovane, però, è costretto a lasciarla. Entrano i genitori di Giulietta per annunciare alla figlia che la mattina seguente si celebrerà il suo matrimonio con Paride.

FOTO DI SCENA



Scena II

La cappella

Giulietta, che si è recata da Frate Lorenzo per consigliarsi incontra nella cappella Paride.

Frate Lorenzo si libera del promesso sposo dicendogli che Giulietta è venuta da lui per confessarsi. Poi alla giovane consiglia di bere una pozione che la farà precipitare in uno stato di morte apparente.

I genitori, pensandola morta, la seppelliranno nella cripta mentre lui andrà ad avvertire Romeo che verrà a prenderla nella notte e la porterà con sé a Verona dopo che si sarà svegliata.

Scena III

La camera da letto di Giulietta

Giulietta comunica ai suoi genitori che è pronta a sposare Paride l'indomani.

Rimasta sola si sente combattuta. Non sa se uccidersi con lo stiletto di Tebaldo per riscattare l'onore della famiglia o bere la pozione che la ricongiungerà al suo amato.

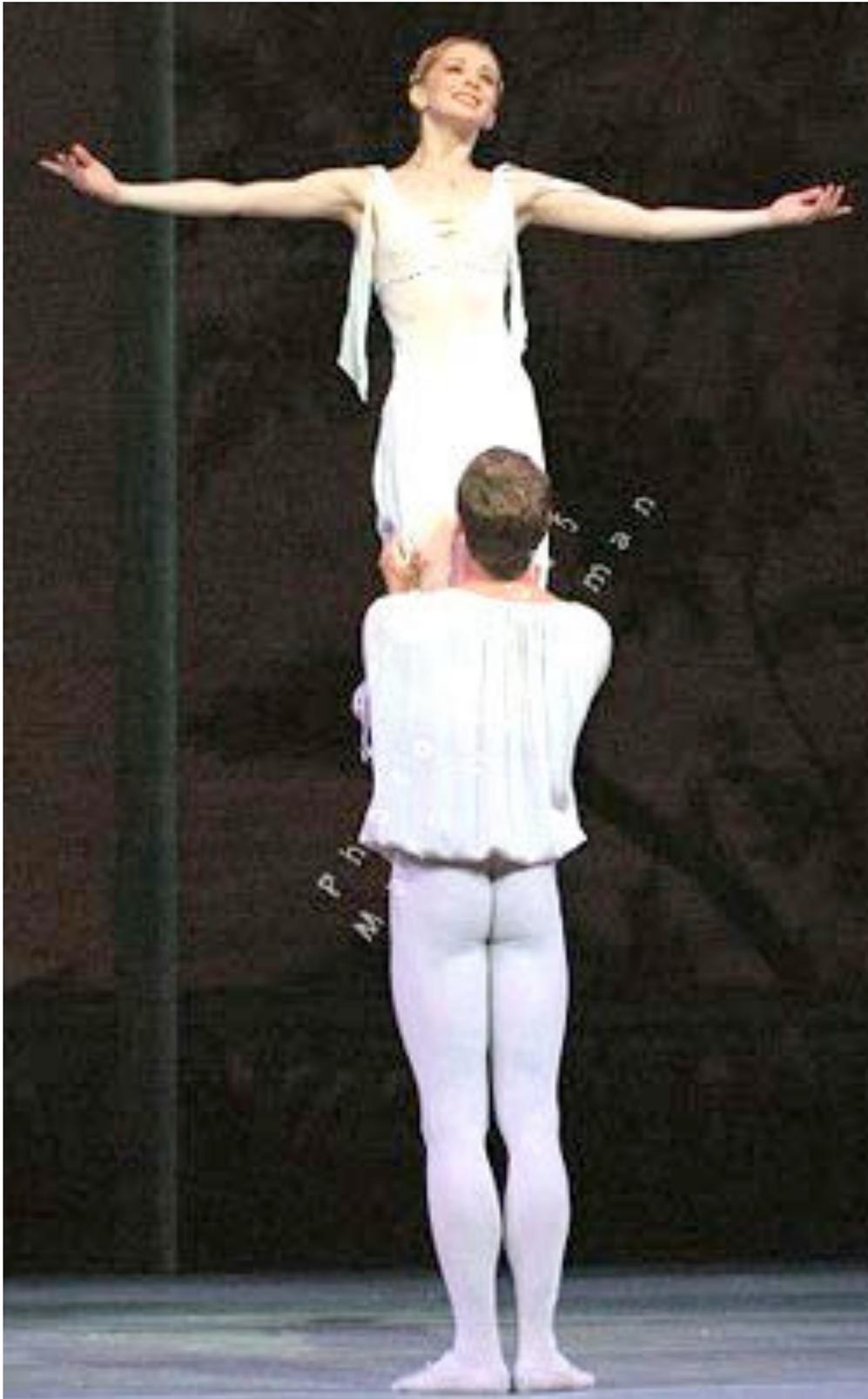
Alla fine decide di bere la pozione.

Scena IV

L'anticamera di Giulietta. È mattino

Paride, accompagnato da musicisti e danzatori, si reca a dare il buon mattino alla sua promessa sposa. I genitori cercano invano di svegliare Giulietta e la credono morta. Benvolio parte sconvolto per Mantova per avvisare Romeo.

FOTO DI SCENA



Scena V

La strada per Mantova

Anche Frate Lorenzo invia un suo emissario da Romeo. Ma l'incaricato, Frate Giovanni, viene assalito dai banditi, derubato ed ucciso.

Scena VI

Mantova

Romeo, che non sa della morte di Giulietta, sta sognando la sua amata sposa quando sopraggiunge Benvolio con la tragica notizia della sua scomparsa.

Sconvolto dal terrore Romeo parte per Verona.

FOTO DI SCENA



Scena VII

La cripta dei Capuleti

Giulietta è distesa sul marmo della sua tomba.
Romeo entra furtivamente e trova Paride nella cripta. Lo affronta e lo uccide.
Poi abbraccia per l'ultima volta il corpo inanimato della sua sposa e si avvelena.
Giulietta si risveglia lentamente.
Ai piedi della tomba vede Romeo morto.
Neanche una stilla del veleno che lo ha ucciso è rimasta sulle labbra del suo sposo che bacia per l'ultima volta.
Allora prende lo stiletto di Romeo e si toglie la vita.

FOTO DI SCENA



CINDERELLA

Dopo La prima esecuzione di *Romeo und Juliet* nel 1940, a Prokof'ev fu commissionato un altro balletto per il Kirov Ballett di Leningrado - *Cinderella*, con la regia di Nikolai Volkov.

FOTO DI SCENA



Prokof'ev stava lavorando sulla partitura del secondo atto al pianoforte quando udì dell'invasione tedesca del territorio sovietico nel giugno del 1941. Il balletto fu messo da parte per due anni, nei quali egli compose la gran parte dell'opera *War and Peace* (Guerra e Pace), completò la 7^a e 8^a *Sonata per pianoforte* e collaborò con Eisenstein per il film *Ivan il Terribile*.

Cinderella fu completata solo nell'estate del 1944 nonostante essa fosse stata commissionata dal Kirov di Leningrado qualche anno prima.

La prima esecuzione avvenne al teatro Bolshoi il 22 novembre 1945 riscuotendo un entusiastico successo.

La trama

Atto I

L'introduzione presenta due dei temi di *Cinderella*: il primo delinea la fanciulla maltrattata e serva di casa ed il secondo manifesta i suoi sentimenti da innamorata.

Siamo in casa del padre di Cinderella, dove le due sorellastre sono eccitate e dedite ai preparativi per il gran ballo che sarà dato in serata nel palazzo del principe.

Cinderella rimane sola e ci mostra la durezza della sua condizione, vessata dalla matrigna e dalle sorellastre che ne invidiano la bellezza.

Fa la sua apparizione il padre, un inerme nobiluomo sotto il giogo della sua seconda moglie e delle due figlie di lei, che non fa nulla in difesa della sua figlia Cinderella.

Entrano in scena la matrigna e le sue figlie e quando Cinderella le si avvicina, lei le porge solo un paio di ciabatte consumate.

La casa è adesso invasa dal trambusto generato dai preparativi per il ballo; una processione di parrucchieri, truccatori, fioristi a cui segue una lezione di danza. Al termine, le sorellastre incitano il patrigno recalcitrante ad accompagnarle.

Nessuno ha pensato ad invitare Cinderella al ballo.

Ella immagina il contrario e si immerge nel suo sogno danzando intorno alla sala vuota di casa. Immagina che la sua matrigna le porga le ciabatte consumate che si tramutano in un paio di scarpette di vetro incorniciate

di diamanti. La donna quindi fugge via rivelandole di essere la sua madrina protettrice.

Ella convoca quattro folletti che trasformano Cinderella da misera serva in raggianti splendida principessa. La fata madrina impone solo una condizione: ella deve rientrare entro mezzanotte altrimenti ogni incantesimo svanirà e solo le scarpine di vetro permarranno intatte.

Ora tutto è pronto per l'avvio del cocchio dorato verso il palazzo in festa.

FOTO DI SCENA



Atto II

Il gran ballo inizia con le danze dei cortigiani e prosegue con un *Passepied* ed una danza cavalleresca, nelle quali le due sorellastre mostrano la propria abilità nella danza.

Dopo una breve ripresa nella danza dei cortigiani, viene introdotta una *Mazurca* durante la quale le fanfare annunciano l'imminente ingresso del giovane Principe.

Una danza del Principe eseguita dai suoi cavalieri riconduce alla *Mazurca*.

In lontananza si sentono suoni elegiaci che annunciano l'ingresso al ballo di Cinderella.

FOTO DI SCENA



Tutti i presenti sono stupiti della sua bellezza ed il Principe le offre il braccio per il gran ballo: è amore a prima vista.

Nel corso della *Promenade* seguente gli invitati discutono animatamente sulla nuova arrivata, mentre il Principe continua a danzare con lei.

Durante il rinfresco, il giovane Principe presenta il proprio regno attraverso tre arance, mentre l'orchestra esegue la famosa Marcia dall'Opera "*Love for three oranges*".

Cinderella offre due delle arance alle sue sorellastre che non erano ancora riuscite a riconoscerla.

Le danze riprendono con un *Passo a due* del Principe e Cinderella che esplicita il loro crescente legame. Cinderella stava per dimenticare l'obbligo dell'incantesimo e si odono i rintocchi della mezzanotte.

Tra le lacrime, Cinderella si precipita fuori dal palazzo. Proprio mentre l'orologio batte l'ultimo rintocco, il Principe raccoglie la scarpetta di vetro e diamanti su un gradino dell'atrio.

Non avrà pace finché non ritroverà la proprietaria della scarpetta.

Atto III

Il Principe si rivolge a tutti i calzolai e ciabattini del suo regno, ma nessuno di loro può identificare quella scarpetta.

Immaginando che la principessa viva in un altro luogo, fuori dal suo regno, decide di partire alla sua ricerca. Ignorando le diverse tentazioni che incontra, viaggia fino al lontano Est, ma nemmeno là trova il piede adatto a quelle scarpette.

Il Principe rientra nel suo regno, dopo tal vana ricerca lontano da casa.

La forza dell'amore ignora i limiti di spazio e tempo: il Principe continua a viaggiare in cerca, ma Cinderella è sempre rimasta in casa di suo padre, nella sua condizione di serva, convincendosi che la serata e l'incontro col Principe possa rimanere solo nell'ambito dei suoi sogni. Solo la scarpetta di vetro e diamanti che le è rimasta può testimoniare che tutto ciò sia realmente accaduto.

Le sorelle continuano ancora a parlare del ballo quando irrompono il padre e la matrigna: il Principe stava per arrivare, egli sta andando casa per casa alla ricerca di chi possiede la scarpina gemella di vetro e diamanti.

Un gruppo di araldi con tromba annunciano il suo arrivo.

Il Principe appare stanco e disilluso, mentre la matrigna chiama Cinderella dalla cucina perché assista le figlie. Quando la ragazza entra in sala, la sua scarpetta di vetro sbuca dal vestito.

Gli occhi del Principe si spalancano poiché egli riconosce la serva che ha davanti: è la splendida principessa misteriosa del ballo.

Riappare la fata madrina e conduce tutti in un giardino incantevole dove essi potranno realizzare il loro amore. Un piccolo amoroso li prepara all'happy end che li aspetta.

LIBERA TRADUZIONE: CLELIA FRANCALANZA
WWW.TUTTIALLOPERA.ATREVISTA.ORG

FOTO DI SCENA

