

RACHMANINOV SERGEJ

**Compositore, pianista e direttore d'orchestra russo
(Oneg, Novgorod 1 IV 1873 - Beverly Hills, California, 28 III 1943)**



Nato da una famiglia d'antica nobiltà nella quale era molto vivo il culto della musica, iniziò lo studio del pianoforte con la madre e lo proseguì con un diploma del conservatorio di Pietroburgo. Nel 1882, quando la famiglia, rovinata da speculazioni sbagliate del padre, si trasferì a Pietroburgo, entrò in quel conservatorio, studiandovi con scarso profitto per 3 anni.

Su consiglio del pianista A. Siloti, suo cugino, fu poi iscritto al conservatorio di Mosca, dove studiò pianoforte, completando i suoi studi musicali.

Nel 1892 si diplomò, ottenendo con l'opera *Aleko* la Grande medaglia d'oro e l'apprezzamento di Ciaikovsky. Iniziò la carriera di concertista tra il 1893 ed il 1895, anno in cui decise di dedicarsi completamente alla composizione.

Nel 1894, per procurarsi uno stipendio sicuro, si fece assumere come insegnante nel collegio femminile Marijnskij di Mosca: incarico che mantenne per 6 anni.

Il clamoroso insuccesso della *Sinfonia* op. 13, eseguita a Pietroburgo il 15 III 1897, con la direzione di A. K. Glazunov, indusse Rachmaninov a tentare la direzione d'orchestra, accettando la proposta di diventare secondo direttore nel teatro privato di un ricco commerciante, S. I. Mamontov.

Mantenne l'incarico per un anno, poi si dimise. Alla fine del 1898 si presentò a Londra come pianista, direttore d'orchestra e compositore: l'incoraggiante successo ottenuto lo indusse a promettere di tornare presto nella capitale inglese con un suo nuovo concerto per pianoforte.

Una depressione nervosa e l'abuso di alcolici gli impedirono di proseguire la composizione del *Concerto* op. 18, ma fu guarito dal dott. N. Dahl, specializzato nel curare gli alcolizzati mediante l'ipnotismo. Nel 1900 si recò in Italia (Varazze e Milano), dove riprese la composizione del *Concerto* che, eseguito dallo stesso Rachmaninov a Mosca nel 1901 e ripreso poi da A. Siloti a Pietroburgo, a Lipsia ed altrove, rese celebre in Europa il nome dell'autore.

Nel 1902 Rachmaninov sposò Natalia Satin, sua cugina.

Nel 1904 fu nominato, su consiglio di F. I. Scialiapin, direttore d'orchestra del teatro Bolscioi.

Vi rimase fino al 1906, poi si dimise per contrasti con l'orchestra e si recò a Firenze per riprendere con tranquillità l'attività di composizione.

Alla fine dell'anno si trasferì a Dresda, dove rimase fino al 1909,

compiendo frequenti viaggi per prodursi come pianista in vari paesi europei. Nell'autunno del 1909 suonò negli Stati Uniti, presentando fra l'altro il *Concerto* op. 30 (che fu diretto da W. Damrosch e da Mahler), ed alla fine della tournée si stabilì nuovamente a Mosca, accettando l'incarico di direttore d'orchestra della Società filarmonica.

RACHMANINOV BAMBINO



Lasciò l'incarico nel 1913, anche per le aspre polemiche con K. Kusewitskij, che dirigeva a Mosca i concerti della Società di musica russa, e si recò in Svizzera e poi a Roma, dove compose la Cantata *Kolokola* ("Le Campane").

Ritornato a Mosca nel 1914, non lasciò più la Russia fino al 1917, salvo che per pochi concerti a Londra. In quegli anni cominciò a dedicarsi più intensamente al pianoforte.

Mentre in precedenza non aveva eseguito che opere sue, dal 1915 eseguì varie composizioni di Scriabin, poi di Ciaikovsky, di Liszt, ecc..

Nel 1917, dopo la rivoluzione, con il pretesto di una tournée in Svezia, lasciò la Russia, nella quale non tornò più. Rimase in Svezia, e poi in Danimarca, fino all'autunno del 1918; quindi si trasferì negli Stati Uniti, dove la sua attività concertistica gli permise d'imporsi rapidamente come uno dei maggiori pianisti del momento.

Fino alla morte tenne regolarmente tournée di concerti in Europa ed in America, componendo saltuariamente e dirigendo molto raramente composizioni proprie; in poche occasioni suonò anche in duo con F. Kreisler e con un P. Casals.

Nel 1942 si stabilì a Beverly Hills dove morì poco dopo aver ottenuto la cittadinanza americana. La direzione d'orchestra fu esercitata da Rachmaninov troppo saltuariamente e limitatamente perché si possa prenderla in considerazione.

L'attività pianistica è invece testimoniata da numerosissime recensioni, e da una serie di dischi che ne documentano la qualità. Il tipo di repertorio era ancora quello tradizionale dei concerti di fine Ottocento: oltre alle proprie composizioni, moltissime opere di Chopin, molte di Beethoven e di Liszt, pochi lavori importanti di Mendelssohn e Schumann del dopoguerra, una sola Sonata (K 331) di Mozart, moltissimi pezzi brevi di vari autori del XVIII e del XIX sec., molte trascrizioni virtuosistiche, pochissime pagine di contemporanei.

Lo stile esecutivo era però diverso da quello dei pianisti di fine Ottocento: il suono mancava di piacevolezza fisica ed il fraseggio, pur molto vario, era condotto per grandi linee ed escludendo ogni abbandono sentimentale.

La resa interpretativa del testo tendeva sempre a mettere in evidenza un fondo tragico, anche in pagine eleganti e disimpegnate come nei *Valzer* di Chopin o in pezzi da salotto di A. Henselt e di Ciaikovsky. Rachmaninov appare una tra le maggiori personalità interpretative del

XX sec., e la sua lezione influì profondamente su diversi pianisti, a cominciare da V. Horowitz.

Minore è invece la portata dell'opera di Rachmaninov come compositore. Nei suoi lavori giovanili per pianoforte, l'evidente derivazione dalla musica ciaiikovskiana non nuoce a Rachmaninov quanto gli nuoce invece l'influenza di A. S. Arenski, che si manifesta nel sentimentalismo e nella frequente banalità della melodia.

LA CASA A BEVERLY HILLS



Più tardi, specie nel periodo di Dresda, la melodia di Rachmaninov perse i caratteri sentimentali tipici della fine del secolo, e divenne talvolta molto originale.

Il numero delle composizioni non corrisponde però ad una continuità di stimoli e d'invenzione creativa, e spesso la superba scrittura pianistica non riscatta i materiali impersonali e le forme accademiche. Si riscontrano così, nella produzione pianistica di Rachmaninov, frequenti sbalzi di qualità, ma alcune pagine (soprattutto qualcuno dei *Préludes* e

delle *Etudes- Tableaux*) restano pienamente valide.

I *Concerti* op. 18 e op. 30, tuttora eseguiti molto di frequente, incarnano il concetto stesso di virtuosismo solistico nella società borghese del tardo Ottocento, e sono giustamente sopravvissuti ad una vastissima produzione consimile.

L'influenza di Rachmaninov verso i maggiori creatori che immediatamente lo precedono e che gli sono coetanei (da Mahler a Debussy a Ravel a Schonberg) limita la sua importanza storica e lo fa tutt'al più ricordare per alcuni felici momenti delle prime due *Sinfonie* e di *Kolokola*.

Nell'ambito della musica russa dopo Ciaikovsky e poi della musica sovietica (mondo in gran parte isolato ed in cui non si sono sviluppati i fermenti gettati da Scriabin e da Stravinski), la figura di Rachmaninov svolge invece una sua funzione storica nel passaggio dal sinfonismo di Ciaikovsky a quello di Sciostakovic.

Un posto di rilievo nella lettura vocale da camera russa spetta inoltre ad alcuni *Lieder* (in particolare alle op. 34 e 38).

Rachmaninov fu il più grande pianista della sua epoca.

Discusso come compositore, fu molto apprezzato dagli appassionati.

In un'epoca dominata dalla "Nuova Oggettività", la sua musica risulta insolitamente passionale.

Le sue composizioni furono ammirate come opere del "tardo Romanticismo" ma anche disprezzate (per es. Stravinskij) come "musica da film".

In realtà Rachmaninov contrappose ad un mondo dominato dall'ebbrezza dei sensi il suo ormai leggendario "lungo respiro musicale", in cui si esprimeva la sua commossa interiorità.

LE CAMPANE (KOLOKOLA)

Cantata per soli, coro ed orchestra, op. 35

Musica: Sergej Rachmaninov

Testo: Constantine Balmont (da Poe)

1. La nascita - Allegro non tanto
2. Il matrimonio - Lento
3. Il terrore - Presto
4. La morte - Lento lugubre

Organico: soprano, baritono, coro misto, ottavino, 3 flauti (3 anche ottavino), 3 oboi, corno inglese, 3 clarinetti, clarinetto basso, 3 fagotti, controfagotto, 6 corni, 3 trombe, 3 tromboni, basso tuba, timpani, glockenspiel, campane tubolari, piatti, tam-tam, triangolo, grancassa, tamburo, arpa, celesta, pianoforte, organo (ad libitum), archi

Composizione: Gennaio - Aprile 1913

Prima esecuzione: San Pietroburgo, Teatro Marijnskij, 13 Dicembre 1913; Rachmaninov (dir.)

Dedica: Wilhelm Mengelberg e la Concertgebouw Orchestra di Amsterdam

In una lettera del dicembre del 1906 - più o meno all'epoca in cui a Dresda iniziava a lavorare alla *Seconda Sinfonia* - Rachmaninov aveva chiesto all'amico Nikita Semyonovic Morozov qualche consiglio per un testo da mettere in musica per una nuova Cantata per coro e orchestra sul tipo di *Primavera*, scritta nel 1902.

A quanto pare la sua richiesta rimase insoddisfatta, ma qualche anno dopo il compositore ricevette una strana lettera anonima in cui chi scriveva gli suggeriva di leggere dei versi acclusi alla lettera, ritenendo che fossero particolarmente adatti ad essere messi in musica e che gli sarebbero piaciuti molto: si trattava della traduzione russa, in realtà assai libera, della poesia *The Bells (Le campane)* di Edgar Allan Poe, realizzata dal poeta simbolista Konstantin Balmont. Rachmaninov non seppe mai chi fosse stato a inviare quella lettera: il piccolo mistero fu svelato solo dopo la sua morte da un suo vecchio compagno di studi, il violoncellista Mikhail Bukinik, il quale raccontò che l'autrice della lettera

era stata una sua allieva, la giovane Marija Danilova. Queste, in sintesi, le singolari circostanze che nel 1913 portarono alla nascita de *Le campane* op. 35 che Rachmaninov considerava una delle sue due composizioni preferite insieme ai *Vespri* op. 37.

WILHELM MENGELBERG



A prima vista potrebbe sembrare difficile immaginare due artisti più lontani fra loro di Rachmaninov e Poe (anche se qui pesantemente mediato dall'intervento di Balmont) per storie personali, stile di vita, estetica, fortuna critica. Ma non si possono non ricordare la straordinaria sensibilità musicale di Poe, i suoi acuti scritti sulla musica, il suo orecchio assoluto, l'incredibile musicalità dei suoi versi che talvolta - e l'esempio di *The Bells* è addirittura eclatante in proposito - con modernità straordinaria (siamo intorno al 1848) si fanno onomatopea, suono puro, timbro, ma anche ritmo, musica, ossessione. E questo gusto per la reiterazione, per il ritorno quasi ossessivo di cellule tematiche si riscontra a volte anche in Rachmaninov, così come comuni ai due artisti sono certe atmosfere lugubri, livide, desolate che tuttavia in nessuno dei due casi rappresentano assolutamente il totale dell'universo espressivo.

La datazione di *The Bells* è abbastanza incerta e oscilla fra il 1845 e il luglio del 1849. Si tratta in ogni caso dell'ultimo disperato periodo della vita di Poe: già al principio del 1842 in sua moglie Virginia (una cugina prima che aveva sposato in segreto a ventisei anni quando questa ne aveva solo tredici!) si era manifestata violentemente la tubercolosi che in cinque anni l'avrebbe portata alla tomba; le continue difficoltà lavorative dello scrittore non furono risolte nemmeno dalla notorietà ottenuta con *Il Corvo*, la cui pubblicazione, nel 1845, gli fruttò solo 9 dollari. Con la morte di Virginia, avvenuta il 30 gennaio del 1847 ad appena ventiquattro anni, sarebbe iniziato l'ultimo breve periodo della vita di Poe, ancor più segnato dall'alcool, dal disordine esistenziale, dall'irrequietezza, fino a quando il 3 ottobre del 1849 il poeta venne trovato privo di conoscenza e con indosso abiti non suoi su un marciapiede di Baltimore e fu trasportato al Washington College Hospital dove sarebbe poi morto quattro giorni dopo, appena quarantenne, senza aver mai ripreso conoscenza.

Dopo essere stata rifiutata un paio di volte dalla rivista alla quale Poe l'aveva offerta, *The Bells* venne infine accettata e pagata 15 dollari, ma pubblicata solo nel novembre del 1849, un mese dopo la morte dell'autore. Ricca di richiami onomatopeici e di ripetizioni di parole («The tintinnabulation that so musically wells/From the bells, bells, bells, bells,/Bells, bells, bells,/From the jingling and the tinkling of the bells»), la poesia di Poe si articola in quattro sezioni in cui l'atmosfera,

scintillante e festosa nelle prime due sezioni, si fa poi agitata e sconvolta nella terza e infine cupa e lugubre nella quarta. Allo stesso modo cambiano, scurendosi di sezione in sezione, i materiali e le voci delle campane: nella prima sezione sono d'argento e producono un tintinnio, nella seconda sono d'oro e producono uno scampanio, nella terza sono di bronzo e producono un clangore, nella quarta sono di ferro e producono un gemito.

RACHMANINOV CON ALCUNI AMICI



Fin troppo facile leggere i versi di Poe - al di là del loro fantastico valore linguistico-poetico e musicale, che risulta svilito anche nella miglior traduzione possibile - come metafora sconvolta e allucinata dell'esistenza umana. Considerando poi il riferimento al matrimonio nella seconda sezione, al terrore nella terza e al pianto e alla morte nella quarta, si può anche inserire a buon diritto *The Bells* fra le numerose opere di Poe che trattano il tema del dolore per la morte della donna amata.

Un testo forte ed emozionante che descrivesse la parabola dell'esistenza umana: fu sicuramente questo che affascinò Rachmaninov nei versi di Balmont derivati da Poe. Bisogna infatti tener presente che quella di Konstantin Balmont (1867-1942, dei cui versi Majakovskij biasimava la «profumata libidine») naturalmente è molto più di una semplice traduzione e i suoi interventi sul testo di Poe sono a dir poco massicci. Chi conosce il russo ci informa che Balmont ha drasticamente ridimensionato le ripetizioni e i giochi ritmici di Poe. Ma anche coloro che, come chi scrive, non conoscendo il russo non possono valutare la fedeltà della traduzione di Balmont, hanno modo di rendersi conto dell'entità dei suoi interventi confrontando la poesia di Poe con il testo inglese riportato sulla partitura che talvolta viene ancor oggi utilizzato in alcune esecuzioni: testo che non è, appunto, quello originale di Poe, ma una traduzione in inglese del testo russo di Balmont, opera di Fanny S. Copeland (traduzione che, sempre chi conosce il russo, ci dice, che rispetto a Balmont si sforza di ripristinare almeno parzialmente le ripetizioni tipiche di Poe). Da questo confronto ci si accorge di alcuni significativi interventi di Balmont, tutti accolti da Rachmaninov, con evidenti ripercussioni - come vedremo poi - sul carattere della sua musica.

La partitura delle *Campane* è datata 27 luglio 1913. Il lavoro era stato iniziato al principio di quello stesso anno durante un periodo trascorso dai Rachmaninov a Roma. Il compositore alloggiava con la famiglia in albergo, ma per poter lavorare indisturbato aveva preso in affitto come studio lo stesso appartamento su Piazza di Spagna in cui qualche decennio prima Cajkovskij era solito rifugiarsi per comporre durante i suoi soggiorni romani. Qui Rachmaninov - con l'ulteriore, emozionante stimolo di star componendo alla stessa scrivania di Cajkovskij - lavorò, e molto, alle *Campane* e alla *Seconda Sonata* per pianoforte.

In un libro pubblicato nel 1934 a New York, *I ricordi di Rachmaninov raccontati a Oskar von Riesemann*, si trovano molti aneddoti sul compositore.

CONCERTGEBOUW ORCHESTRA



Il fatto è che Rachmaninov ha sempre negato di aver dettato alcunché a Riesemann («Il libro è noiosissimo. Fra l'altro contiene una gran quantità di falsità a riprova del fatto che io non l'ho dettato ma che Riesemann lo ha scritto ampiamente di suo pugno») e, morendo nel settembre di quello stesso 1934, probabilmente si è risparmiato possibili azioni legali da parte di Rachmaninov.

Tuttavia Riesemann conosceva bene il compositore e alcune sue osservazioni sulla genesi delle *Campane*, anche se non dettate da Rachmaninov e quindi non vere, sono quanto meno *verosimili* e portano l'attenzione su due fonti di ispirazione direttamente molto plausibili: la presenza del suono delle campane nelle esperienze infantili, e quindi nell'immaginario collettivo, di un russo prerivoluzionario e le voci delle mille campane della Roma dei primi del Novecento.

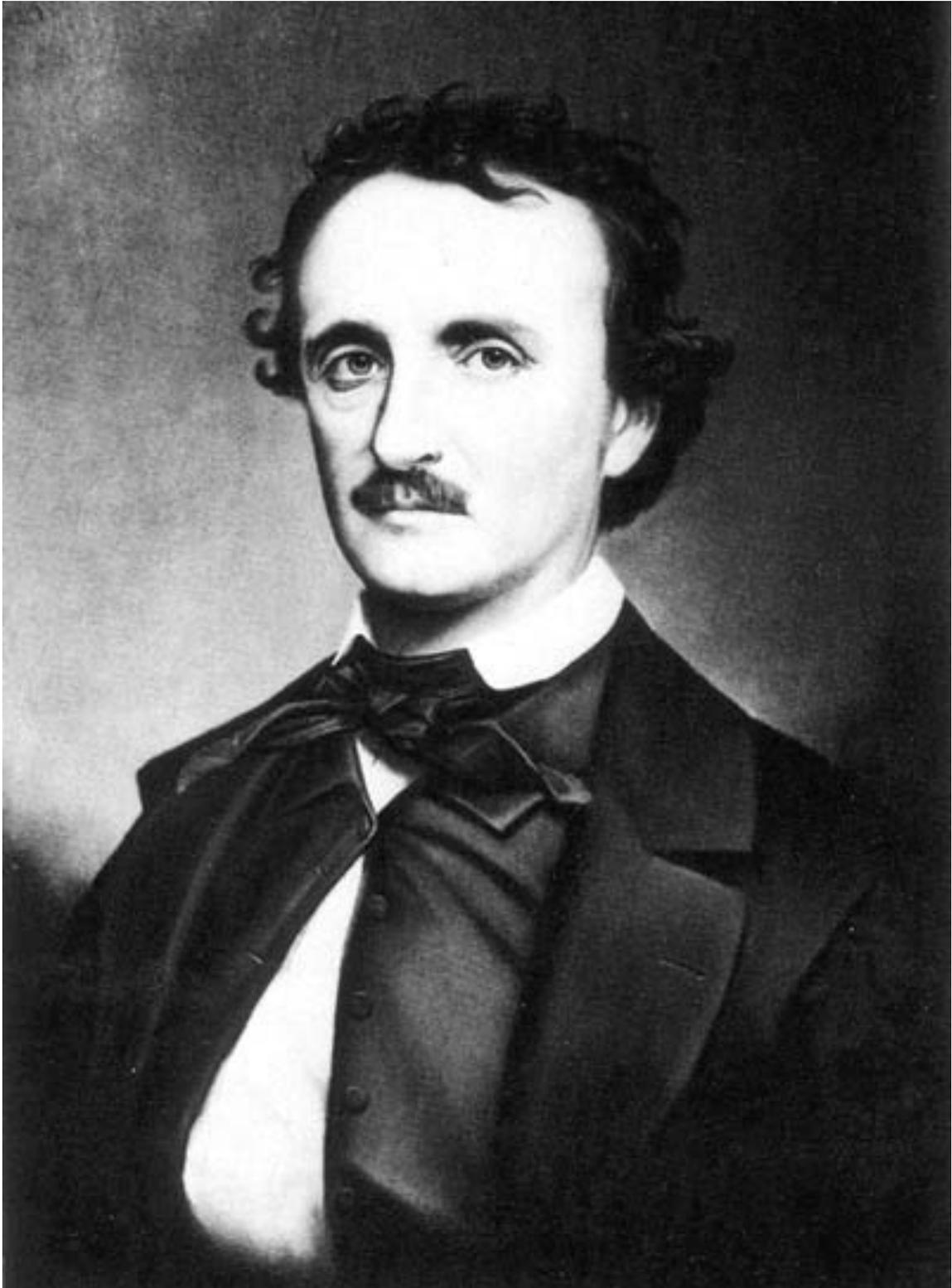
Per tornare a dati storici certi, in una lettera scritta da Rachmaninov all'amica Marietta Shaginyan il 23 marzo da Roma si legge: «Ho lavorato

moltissimo e sto ancora lavorando. [...] Staremo qui ancora per un mesetto e speriamo di essere di nuovo a Mosca per Pasqua. Fino ad allora ho molte, molte cose da fare». Poco dopo, però, i suoi piani furono sconvolti dalla violenta febbre tifoidea che colpì le sue due ragazze, costringendolo a lasciare di corsa Roma per ripartire alla volta di Berlino per farle curare. Non appena la salute delle ragazze lo rese possibile i Rachmaninov rientrarono in Russia e si rifugiarono nella residenza di campagna, a Ivanovka, dove il compositore ritrovò la giusta serenità per poter lavorare. In una lettera all'amica Shaginyan del 29 luglio del 1913 - due giorni dopo aver terminato *Le campane*, dunque — si legge: «Le ragazze ora, grazie a Dio, stanno abbastanza bene. Quanto a me negli ultimi due mesi ho potuto lavorare dalla mattina alla sera. Ogni volta che sono stanco del lavoro salto nella mia automobile [un oggetto pressoché sconosciuto a quell'epoca da quelle parti, *n.d.a.*] e volo via a una cinquantina di chilometri da qui nell'aria aperta: respiro quell'aria e benedico la libertà e il cielo azzurro. Dopo un simile bagno d'aria mi sento più sicuro e più forte».

La prima esecuzione delle *Campane* ebbe luogo il 30 novembre del 1913 al Teatro Mariinskij di San Pietroburgo, con il Coro e l'Orchestra del Teatro sotto la direzione dell'autore. Fu un successo straordinario che si ripeté anche poco più di due mesi dopo, l'8 febbraio del 1914, in occasione della prima moscovita.

Intanto a gennaio Rachmaninov era rientrato da un breve giro di concerti in Inghilterra con la richiesta della prima inglese delle *Campane* per l'autunno del 1914 al Festival di Sheffield, cosa poi sfumata a causa dello scoppio della guerra. La prima inglese sarebbe avvenuta solo il 15 marzo del 1921 in un concerto della Liverpool Philharmonic Society diretta da Henry Wood, mentre il Festival di Sheffield avrebbe dovuto attendere fino al 18 ottobre del 1936. Per inciso, fu proprio in occasione di questa esecuzione del 1936 che Rachmaninov semplificò le parti vocali del terzo movimento su richiesta di Sir Henry Woods, incaricato di dirigere anche l'esecuzione di Sheffield. La partitura delle *Campane* - dedicata da Rachmaninov «al mio amico Willem Mengelberg e alla sua Orchestra del Concertgebouw di Amsterdam» e pubblicata a Mosca da Gutheil nel 1920 - prevede, oltre alle tre voci soliste (soprano, tenore e baritono) e al coro misto, un ampio organico orchestrale.

EDGAR ALLAN POE



Mantenendo intatta la divisione in quattro sezioni della poesia, fu quasi naturale per lui dar vita a una partitura articolata nei quattro movimenti di una Sinfonia. In essa, così come nella *Seconda Sinfonia* e in molte delle sue opere strumentali e sinfoniche di ampio respiro, Rachmaninov fa ricorso alla forma di tipo ciclico e al tema gregoriano del *Dies Irae*, un'autentica ossessione per lui che vi vedeva una sorta di *memento mori* musicale.

Il primo movimento, *Allegro, ma non tanto*, è aperto da un argenteo tintinnare in La bemolle maggiore di flauti, clarinetti, pianoforte e triangolo cui si aggiunge presto tutta l'orchestra, poi la voce del tenore e infine quella del coro, festosa ed euforica, dando vita a una pagina luminosa e scintillante. Mentre però la prima parte della poesia di Poe era univocamente di questo carattere, Balmont introduce pochi versi di riflessione sulla morte che offrono a Rachmaninov l'opportunità di creare un breve momento di contrasto espressivo. Affidati al tenore, quei versi introducono un breve episodio corale "a bocca chiusa" in tempo più tranquillo (*Meno mosso*), misterioso e suggestivo, il cui tema è derivato da quello del *Dies Irae*. Ma è solo la parentesi di un istante che viene spazzata via dalla ripresa del festoso dinamismo iniziale (*Tempo I*); qualcosa però si è sottilmente insinuato in quella gioiosa serenità e poco prima che il brano si spenga dolcemente in pianissimo fra gli ultimi sommessi riverberi dei tintinnii che lo avevano aperto, i violini espongono una nuova idea dall'andamento altalenante in cui risuonano ancora una volta vaghe eco del *Dies Irae*.

È proprio questa idea, affidata alle viole con sordina, ad aprire il secondo movimento, un intenso *Lento* in Re maggiore, e ad attraversarlo ripetutamente passando via via al resto dell'orchestra, alle voci del coro e a quella del soprano. Questa volta dunque è Rachmaninov a introdurre una lieve nota di contrasto facendo riverberare su questa pagina appassionata le lugubri ombre del *Dies Irae*.

Il terzo movimento, *Presto* in Fa minore, in cui i solisti tacciono lasciando al coro l'espressione del terrore e dello sgomento, suona quasi come un autentico *Dies Irae* di un *Requiem*, cosa tanto più percepibile nella selvaggia versione originale di questo movimento (che viene eseguita nei concerti di Roma). Ancora una volta Balmont banalizza il genio di Poe rendendo concreti e detti, anzi descritti, quell'incendio e

quel fuoco che in Poe potrebbero al limite neanche essere reali ma immaginati in un incubo orrendo, sconvolto da sentimenti di terrore e disperazione e dal clangore del suono della campane.

ANTONIO PAPPANO



Il quarto e ultimo movimento, *Lento lugubre* in Do diesis minore/Re bemolle maggiore, si apre in una meravigliosa atmosfera di grande desolazione: su un cullante e ipnotico accompagnamento in pianissimo si staglia mestamente la splendida melodia del corno inglese. È poi il baritono a riprendere questa desolata melodia, mentre l'atmosfera di tanto in tanto si accende in rapide ed effimere fiammate che naturalmente lasciano affiorare qua e là lacerti claustrofobici dell'ossessionante *Dies Irae*. L'atmosfera va poi stemperandosi in un morbido *Andante* che introduce il ritorno del *Tempo I*, con il coro che, come già nella prima sezione, canta per alcune battute "a bocca chiusa" mentre il brano si spegne dolcemente («perdendosi») su un luminoso accordo di Re bemolle maggiore. Anche in questo movimento conclusivo Balmont sceglie di rinunciare alle ipnotiche ripetizioni di parole e alle allucinate immagini di Poe offrendo a Rachmaninov l'opportunità di chiudere la sua partitura con una pacificata e serena contemplazione della morte.

Carlo Cavalletti

Testo

Testo di Konstantin Balmont adattato da "The Bells" di E. A. Poe.
Traduzione dal russo di Valerij Voskobochnikov

1. ALLEGRO, MA NON TANTO

Ascolta, come corrono in fila le slitte,
Corrono in fila! Tintinnano i campanellini,
tormentano dolcemente il nostro udito
con il loro leggero suono argenteo,
e con questo canto e ronzio parlano di oblio.
Nell'aria chiara della notte
risuona squillante, come il riso d'un bambino,
il loro racconto,
che dopo le giornate di illusione
arriva la rinascita.
E quanto è magica la beatitudine,
la beatitudine di un dolce sogno.
Corrono le slitte, corrono in fila,
tintinnano i campanellini,

e le stelle ascoltano i discorsi delle slitte,
che scappando raccontano,
e splendono e devotamente odono,
e sognando e brillando veleggiano come spiriti
nel cielo;
e anche loro parlano dell'oblio
con la loro mutevole luce
e il fascino silenzioso.

2. LENTO

Ascolta il santo scampanio del matrimonio,
Dorato!
Quanta dolce beatitudine in questo giovane canto!
Attraverso la tranquilla aria della notte
sembra che gli occhi di qualcuno guardino e brillino,
e dall'ondata di suoni cantilenanti guardano la luna.
Dalle celle invitanti e gioiose,
piene di favolosa allegria,
volano, crescendo e cadendo, gli schizzi luminosi.
Si spengono e poi brillano di nuovo,
e abbassano lo sguardo pieno di luce
sul futuro, dove sonnecchia la placidezza dei dolci sogni,
annunciati dal consenso delle campane dorate!

3. PRESTO

Ascolta come ulula la campana a martello,
sembra che si lamenti l'inferno di bronzo!
Questi suoni, terribile pena, ribattono la favola degli orrori,
come se supplicassero di aiutarli.
Lanciano grida nel pieno della notte,
colpiscono l'udito della notte buia
con ogni suono,
ora più corto, ora più lungo,
gridano il loro terrore,
e il loro terrore è talmente grande,
e così pazzo ogni loro grido,

che i rintocchi delle campane, strappati, incapaci di suonare,
possono soltanto dibattersi, svincolarsi e urlare, urlare, urlare!
Soltanto piangere e chiedere pietà,
rivolgendo i loro lamenti, pieni di dolore,
alla mole gigantesca avvolta dalle fiamme!
Ma intanto il fuoco folle,
attutito e assordante,
arde sempre.
Esce dalle finestre o scorre sul tetto,
precipita sempre più in alto, in alto, in alto,
e sembra che dica:
voglio correre sempre più in alto, verso il raggio lunare,
morirò oppure in un istante arriverò alla luna!
Oh, allarme, allarme, allarme.
Se tu fossi capace di far tornare indietro,
questo orrore, questa fiamma, questa scintilla, questo sguardo,
questo primo sguardo di fuoco,
che tu stai annunciando, con lamento, con grido, con stridente tintinnio!
Invece ora non abbiamo scampo,
dappertutto c'è solo fuoco e subbuglio,
regna paura e scompiglio!
Il tuo richiamo,
i suoni selvaggi discordanti
ci preannunciano il pericolo,
perché si sta alzando, sempre crescendo
o ritirandosi come un'alta marea,
la sorda disgrazia!
Il nostro udito percepisce attentamente le onde,
nella metamorfosi sonora,
e di nuovo crolla, e di nuovo singhiozza
la risacca con il lamento di bronzo!

4. LENTO LUGUBRE

Ascolta le campane luttuose,
i loro lunghi rintocchi!
Si odono i suoni dello sconsolato dolore,

è finito il sogno di una vita infelice.
Il suono metallico annuncia la malinconia del funerale!
E noi tremiamo involontariamente,
abbandoniamo in fretta i nostri divertimenti
e piangiamo, ricordando che anche a noi toccherà di chiudere gli occhi.
Questo richiamo da lontano,
monotono e costante,
il pesante rintocco funebre,
come un lamento,
afflitto, sdegnato,
lacrimoso,
si trasforma in un rombo prolungato,
annunciando che il sofferente si è addormentato
di sonno eterno.
Nelle celle arrugginite della campana,
questo suono ripete minaccioso
a tutti, fedeli e infedeli,
sempre lo stesso:
che sul cuore si poggerà una pietra,
che gli occhi si serrano nel sonno.
Brucia la fiaccola funerea,
dal campanile qualcuno ha gridato.
Questo qualcuno parla forte,
lassù c'è qualcuno nero,
che si sganascia di risate, e tuona,
e ulula, ulula, ulula.
Addossandosi al campanile,
la rimbombante campana dondola,
la rimbombante campana singhiozza,
si lamenta nell'aria ammutolita
e annuncia con voce prolungata
la pace sepolcrale.

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di
Santa Cecilia, Roma, Auditorium Parco della Musica, 19 Dicembre
2009, direttore Antonio Pappano**

PRIMAVERA (VESNA), OP. 20

Cantata per baritono, coro e orchestra

Musica: Sergej Rachmaninov

Testo: Nikolaj Nekrasov

- Allegro moderato. Allegro risoluto

Organico: baritono, coro misto, ottavino, 3 flauti, 2 oboi, corno inglese, 3 clarinetti (3 anche clarinetto basso), 2 fagotti, 4 corni, 3 trombe, 3 tromboni, basso tuba, timpani, piatti, tam-tam, triangolo, grancassa, arpa, archi

Composizione: gennaio - febbraio 1902

Prima esecuzione: Mosca, Sala della Filarmonica, 24 marzo 1902;
Smirnov (bar.), Ziloti (dir.)

Dedica: N. Morozov

Fra le tante ingiustizie della storia c'è quella di aver considerato Sergej Rachmaninov come un pianista virtuoso giudicandolo però, a scapito del perdurante successo di pubblico che accompagna le sue creazioni, un epigono nell'ambito della composizione. Il rischio è oggi quello di continuare a dare credito all'equazione erronea che eguaglia la difficoltà tecnica alla superficialità e, soprattutto, quello di continuare a giudicare Rachmaninov un romantico impunito che coltivava un gusto sorpassato dai tempi. Il mondo contemporaneo, col ritorno e la convivenza simultanea delle più variegata tecniche compositive, dovrebbe averci ormai insegnato che si è creatori principalmente di fronte alla propria coscienza, non di fronte alla storia, soprattutto quando questa è letta come un percorso lineare. L'arte non legge il tempo come un'ansiosa successione di istanti.

La *Cantata Primavera* fu scritta nel 1902 subito dopo il *Secondo concerto* per pianoforte. L'opera è basata su un poema di Nikolaj Nekrasov la cui vicenda narra di un marito che, tormentato da pensieri delittuosi nei confronti della moglie infedele, grazie al ritorno della primavera riesce a superare il trauma gettandosi alle spalle frustrazione e collera. Si tratta dunque di una vicenda che impegna il compositore nella descrizione di una trasformazione psicologica; un tema lontano dal

funambolismo pianistico col quale spesso identifichiamo l'opera di Rachmaninov. Anzi, dobbiamo forse leggere il virtuosismo come elemento funzionale a rendere la musica un convincente percorso emozionale e allora capiremo meglio anche il compositore.

NIKOLAJ NEKRASOV



La *Cantata* è in un unico movimento ma ha struttura tripartita. Nell'*Allegro moderato* iniziale l'orchestra e il coro presagiscono la primavera: è un inizio incantato, turbato però da qualche venatura di malinconia. L'alternanza tra malinconia e soavità raggiunge il culmine in un'agitazione che è metafora dell'energia della natura ma anche del tormento del protagonista.

Nell'*Allegro risoluto* seguente il solista esordisce esaltando la purezza e la modestia della moglie Natalja. Ma il dolore del protagonista cresce rapidamente fino all'esclamazione «uccidi l'infedele!»; qui il coro dà vita a una sorta di tempesta di voci che si placa nel momento in cui sopraggiunge nel solista il desiderio di riflettere, di trattenere la passione distruttiva. È un momento di incertezza in cui non sappiamo bene cosa accadrà.

Di nuovo il coro sembra incaricarsi di arrestare una collera che minaccia di montare, investendo il protagonista con un'onda sonora conciliante. Il gruppo corale appare talvolta come lo specchio dell'interiorità del solista, talaltra come la voce della primavera, del suo faticoso sconfiggere la durezza dell'inverno nonché quella dell'uomo tradito. Il seguente intervento del solista è circondato di un'aura più serena e il coro asseconda un ultimo alleggerimento dell'atmosfera. L'orchestra si spegne poi ondeggiando e discendendo quasi come l'adagiarsi di una piuma.

Possiamo leggere il percorso psicologico della *Cantata* anche in chiave autobiografica. L'opera fa parte del gruppo di creazioni che Rachmaninov scrisse al termine (nel 1901) delle sedute con Nikolaj Dahl, al quale si era rivolto per superare la depressione seguita alle critiche sulla sua *Prima Sinfonia*, eseguita nel marzo del 1897.

La primavera che dissipò collera e frustrazione è forse metafora di un'evoluzione personale che, tra l'altro, portò Rachmaninov al matrimonio con la cugina Natalja Satina (si noti l'uguaglianza del nome con la protagonista del poema di Nekrasov) proprio nel 1902.

Simone Ciolfi

Testo

CORO

Arriva, romba, il rumore verdeggiante,
il rumore della primavera!
E alitando dolcemente intorno
improvvisamente il vento dell'est
si mette a soffiare.
Fa tremare i ciuffi dei cespugli di sambuchi,
e fa roteare vorticosamente
il polline dei fiori,
come una nube; tutto è verde,
sia l'aria, sia l'acqua!
Arriva, romba, il rumore verdeggiante,
il rumore della primavera!

BARITONO (E CORO)

Mia moglie Natalia Patrikievna è così modesta,
che non vorrebbe mai infangare le acque!
Ma le accadde una tragedia
quando, durante l'estate,
io vivevo in città...
Me lo disse essa stessa, la folle!
«L'inverno mi rinchiuso
dentro la nostra capanna
da sola insieme al tradimento».
Mia moglie mi guardava negli occhi, in silenzio,
anch'io rimanevo in silenzio,
ma il male non mi dava pace.
Ucciderla... no, avevo troppa pietà di lei!
Sopportare... non, non ne avevo la forza!
Nel frattempo l'inverno pungente,
gridava con rabbia sia il giorno che la notte:
«Uccidi, uccidi la traditrice!
Vendica l'atto malvagio,
oppure lo rimpiangerai per tutta la vita,
non troverai pace

né di giorno, né di notte!».
Attraverso la canzone della tormenta di neve
i pensieri malvagi crescevano in me.
Stavo preparando un affilato coltello
quando la primavera
irruppe improvvisamente!

CORO

I frutteti di ciliegi, come ricoperti di latte,
mormoravano sempre silenziosamente;
accarezzati dai caldi raggi solari,
mormoravano anche le liete pinete.
E da una parte all'altra il fogliame
rinvigorito mormorava
una nuova canzone,
sia con le pallide foglie dei tigli
sia con la fresca treccia verde
della bianca betulla.
Mormorava il ruscello scavato nella roccia,
mormorava l'alto acero.
Mormoravano una nuova musica,
la musica della primavera.
Arriva, romba, il rumore verdeggiante,
il rumore della primavera!

BARITONO

I pensieri di sangue si indebolirono
il coltello cadde dalle mie mani
e una canzone mi raggiunse
attraverso le foreste e i campi:
«Ama, finché è possibile amare,
sopporta finché è possibile sopportare,
perdona finché è possibile perdonare
e Dio sarà il tuo giudice».

Traduzione di Valerij Voskoboynikov

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia, Roma, Auditorium Parco della Musica, 5 gennaio 2013



DANZE SINFONICHE, OP. 45

Versione per orchestra

Musica: Sergej Rachmaninov

1. Non allegro
2. Andante con moto (tempo di Valse)
3. Lento assai - Allegro vivace - Lento assai - Allegro vivace

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

Composizione: Settembre - 29 Ottobre 1940

Prima esecuzione: Philadelphia, Symphony Hal, 3 Gennaio 1941, Ormandy (dir.)

Dedica: E. Ormandy

Le *Danze sinfoniche* op. 45 chiudono il catalogo delle opere di Sergej Rachmaninov. L'autore le scrisse nel 1940, destinandole per la prima esecuzione - avvenuta nel gennaio dell'anno seguente - e dedicandole nell'edizione a stampa a un complesso ammirevole come la Philadelphia Orchestra, e al suo direttore stabile Eugene Ormandy.

In un primo momento la composizione era stata scritta per pianoforte a quattro mani - la provarono, nella villa di Beverly Hills dove il vecchio compositore aveva ricostruito un angolo della vecchia Russia, lo stesso autore insieme a un altro russo esule e sommo pianista, Vladimir Horowitz - ed è probabile che la destinazione finale della partitura sarebbe stata quella di fungere da base per un vero e proprio balletto, se a distruggere questo progetto non fosse intervenuta la morte di Fokin, il coreografo che, nel giugno 1939 al Covent Garden di Londra, aveva collaborato con Rachmaninov per un balletto sulla leggenda di Paganini.

Nei tre anni che gli restavano da vivere Rachmaninov non scrisse altri lavori (si limitò a revisionare il *Quarto Concerto* per pianoforte).

EUGENE ORMANDY



In realtà, pur avendo continuato a scrivere musica dopo il trasferimento negli Stati Uniti, la fortuna straordinaria che arrise a Rachmaninov in America, come pianista e compositore, era legata quasi interamente ai lavori scritti prima di abbandonare la Russia alla fine del 1917, quando i bolscevichi prendevano il potere cancellando per sempre quella società aristocratica che costituiva anche l'*humus* culturale in cui il giovane virtuoso si era formato ed affermato. Le tre Opere liriche, le prime due Sinfonie (su tre), i primi tre Concerti pianistici (su quattro), tutta la musica da camera, quasi tutta la produzione pianistica vennero infatti composti prima di quella data.

Fra il Rachmaninov russo e quello americano - nonostante le osservazioni che si avvanzeranno proprio sulle *Danze sinfoniche* - non si può parlare di una vera differenza stilistica, essendo il compositore sempre rimasto legato agli ideali espressivi del post-romanticismo. L'esempio di Caikovskij e di Rimskij-Korsakov, di una musica fermamente legata al sistema tonale, volta a stabilire un diretto contatto fra sentimento creativo, espressività e comunicazione, abilmente giocata sull'impatto emotivo verso l'ascoltatore, non venne mai meno per Rachmaninov, che guardò sempre con distacco alle poetiche del nostro secolo, incluse quelle di altri russi esuli come Stravinskij e Prokof'ev.

In questo contesto si comprende come le *Danze sinfoniche* rappresentino per l'autore una sorta di consapevole testamento spirituale ("Ti ringrazio, Signore", si trova scritto al termine dell'autografo). Troviamo in questa partitura alcune costanti della produzione sinfonica di Rachmaninov: il ricorso a temi di derivazione folklorica, impiegati come citazioni volte a stabilire una connotazione etnica russa alla partitura; l'impiego di una orchestra sinfonica vastissima, che seleziona strumenti come sassofono, pianoforte, xilofono e un vasto gruppo di percussioni, ma sempre in una prospettiva di arricchimento coloristico dell'impianto tradizionale; l'autocitazione di motivi religiosi già apparsi in precedenti composizioni (la *Prima Sinfonia*, il *Vespro* del 1915); inoltre la citazione, al termine dell'ultimo movimento, del tema del "Dies Irae" gregoriano, autentico *fil rouge* di tanta produzione sinfonica e sinfonico-corale (appare infatti nel poema sinfonico *L'isola dei morti*, nella Cantata *Le campane*, nella *Rapsodia sopra un tema di Paganini* per pianoforte e orchestra, e nella *Terza Sinfonia*).

Proprio il tema del "Dies Irae" suggerisce il vero significato di queste danze; non la danza festiva ma la danza macabra, che si sviluppa in uno sguardo restrospettivo, in una intonazione nostalgica e riflessiva.

YURI TEMIRKANOV



Le splendide risorse dell'orchestrazione di Rachmaninov sono mirate proprio a sottolineare questo aspetto, facendo emergere in primo piano la malinconia degli strumenti a fiato, il lirismo degli archi, gli effetti illusionistici dei "glissando" e degli impasti strumentali.

Sotto il profilo formale le *Danze sinfoniche* sono una sorta di Sinfonia in tre movimenti - e spesso infatti sono state impropriamente considerate come la *Quarta Sinfonia* del compositore - con la differenza significativa che il linguaggio sinfonico vive di dialettica tematica e di sviluppi, mentre Rachmaninov, compositore antintellettualistico, si trovava in difficoltà proprio nel lavoro di sviluppo e di costruzione formale; la forma della danza, nella sua essenzialità, è invece ideale per consentire al compositore di offrire una delle sue partiture sinfoniche più calibrate ed efficaci. Piuttosto, ascoltando le *Danze sinfoniche* si direbbe che anche per Rachmaninov il Novecento non sia passato invano. Nel dinamismo ritmico della partitura, nei suoi metri irregolari, non è azzardato riscontrare l'influenza di Prokof'ev e Stravinskij, sia pure in una rivisitazione edulcorata e piegata ai diversissimi fini del compositore.

Questo dinamismo ritmico innerva il movimento iniziale, *Non allegro*; l'inciso discendente di tre note, che costituisce la base del movimento, si fa strada nei legni sul *pianissimo* dei violini, o si afferma poi prepotentemente, dando luogo a una sezione di forte aggressività ritmica, di grande effetto. Il suono dell'oboe porta verso la transizione della sezione centrale; abbiamo qui un fitto intreccio dei legni, su cui il sassofono contralto enuncia una delle melodie liriche e malinconiche tipiche di tanta produzione di Rachmaninov; la melodia verrà poi ripresa ed esaltata dagli archi, prima del ritorno alla iniziale sezione che abbiamo chiamato di dinamismo ritmico; e il movimento si spegne nel nulla come era iniziato.

Il secondo movimento si apre con una sorta di "motto" degli ottoni che riappare poi a scandire i momenti salienti della pagina; e questo *Andante con moto* è in effetti un vero e proprio valzer, anzi una sorta di *valse macabre*, derivata da una vasta tradizione ottocentesca. Si succedono gli arabeschi dei legni, poi l'intervento del primo violino solista, e finalmente si staglia, al corno inglese e poi ai violoncelli, il tema principale, vero compendio di pessimismo nostalgico. Magistrali sono i

giochi coloristici della pagina, che anche nella sezione centrale, più giocosa, non si distacca da questa prevalente impostazione espressiva.



Più vasto e più complesso è il terzo movimento, che si apre con un *Lento assai* in cui i legni decantano un tema discendente, che si ripresenta nel corso del movimento, e la cui vera natura verrà poi palesata nella coda. Si passa poi a un *Allegro vivace* in cui si impone un ritmo di danza spagnola, che alterna spesso metri ternari e binari; ma caratterizza quest'ultima danza soprattutto la grande varietà delle soluzioni espressive, con un'orchestrazione che spesso contrappone archi e fiati e che si segnala per il suo virtuosismo, per i suoi impasti studiatissimi: come i *glissando* di violini ed arpe paralleli alle scale cromatiche dei legni, che aprono la sezione centrale.

È nella coda che l'iniziale tema discendente acquista una fisionomia definita, e appare chiaramente come il *Dies Irae* gregoriano. È appunto alla luce di questa conclusiva apparizione che il vitalismo dell'intera pagina e il suo virtuosismo assumono retrospettivamente una connotazione sinistra.

Il congedo di Rachmaninov dalla composizione si colora di ambiguità, come sguardo apocalittico e disincantato sui destini di un mondo musicale inattuale.

Arrigo Quattrocchi

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia, Roma, Auditorium Parco della Musica, 10 Dicembre 2005, direttore Yuri Temirkanov

**LE 3 SINFONIE
"LA ROCCIA"
"L'ISOLA DEI MORTI"**

Sergei Rachmaninov s'inserisce in quella tradizione di grandi pianisti- compositori, che da Beethoven si spinge fino al Liszt e Brahms, ed in Russia da Anton Rubinstein fino a Scriabin e Prokofiev.



Ma oltre a numerose composizioni per il *suo* strumento - tra cui quattro *Concerti* per pianoforte ed orchestra, la *Rapsodia su un tema di Paganini*, due volumi di *Preludi* (alcuni dei quali famosi in tutto il mondo) - Rachmaninov scrisse nel corso dell'intera sua vita della musica sinfonica, in cui seppe congiungere in modo originale e sviluppare ulteriormente gli stili delle grandi scuole musicali del suo paese: Mosca (Ciaikovsky) e Pietroburgo (il "gruppo dei Cinque" composto da Mussorgski, Rimskj-Korsakov, Balakirev, Borodin e Cui).

Tra le sue grandi partiture per orchestra vi troviamo *Sinfonie* (composte nell'ampio arco di quarant'anni), due *Poemi sinfonici* e le tarde *Danze sinfoniche*.

Rachmaninov scrisse ancora composizioni per coro ed orchestra di ampie proporzioni, ed ancora numerosi *Lieder* con accompagnamento di pianoforte molto popolari in Russia; nella seconda metà della sua vita, vale a dire dopo la sua emigrazione dalla Russia (1917), svolse un'intensa attività concertistica, quale prima di lui poté vantare al massimo Franz Liszt negli anni in cui la sua parabola virtuosistica era all'apogeo.

Se si considera quest'enorme impegno di Rachmaninov quale compositore ed interprete, non si potrà fare a meno di tributare il massimo riconoscimento a questo artista dotato di un gran senso di disciplina. Sembra che questo imperativo di un'instancabile attività artistica l'abbia ripreso da Ciaikovsky, il suo idolo.

Alludendo al suo grande talento "a tre facce" - di compositore, virtuoso di pianoforte e direttore d'orchestra - un critico disse una volta che Rachmaninov aveva "acceso la sua fiamma ai *tre* capi" della candela.

SINFONIA N. 1 IN RE MINORE, OP. 13

Musica: Sergej Rachmaninov

1. Grave - Allegro ma non troppo
2. Allegro animato
3. Larghetto
4. Allegro con fuoco

Organico: ottavino, 3 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 4 corni, 3 trombe, 3 tromboni, basso tuba, timpani, tamburo, tamburello, piatti, grancassa, tam-tam, archi

Composizione: Gennaio - Settembre 1895

Prima esecuzione: Mosca, Sala grande del Conservatorio, 27 Marzo 1897, Glazunov (dir.)

Edizione: Muzgiz, 1950

Dedica: A. Lodizenskaja

La *Sinfonia n. 1* fu il biglietto d'ingresso nel mondo ufficiale della composizione; il ventiduenne Rachmaninov aveva steso la partitura tra il gennaio e il settembre del 1895, in parte a Mosca e in parte nella residenza estiva della sua famiglia a Ivanovka; la prima esecuzione, avvenuta a Pietroburgo alla fine del 1897 diretta da Glazunov, fu però un fiasco colossale. I fischi che sommersero la Sinfonia furono tali che Rachmaninov abbandonò la sala prima della fine del concerto e la critica, il giorno dopo, non fu più tenera del pubblico giudicando l'opera in modo pesantemente negativo. Lo shock fu tale da indurre Rachmaninov ad abbandonare, per ben due anni, l'attività di compositore e da causargli una forte crisi depressiva.

Certo era ancora un autore giovane ma quella stroncatura ci appare oggi veramente eccessiva come se nascondesse qualcosa di premeditato. Si disse che l'esecuzione era di scarso livello e che il direttore non fosse propriamente 'sobrio' ma probabilmente pubblico e critica non furono in grado di apprezzare le mille novità che l'opera presentava. Molti anni dopo, nel 1917, in una lettera ad un collega, Rachmaninov scriveva: "Dopo quella Sinfonia non composi più nulla per quasi tre anni. Ero come uno che avesse subito un colpo e che per lungo tempo avesse perduto l'uso della testa e delle mani. Non voglio mostrare la Sinfonia a

nessuno e me ne assicurerò anche al momento di scrivere le mie ultime volontà". In effetti la Sinfonia ebbe un destino tragico: il compositore non la ascolterà mai più durante la sua vita e il manoscritto andrà perduto a Mosca, forse durante la Rivoluzione.

ALEKSANDR GLAZUNOV



Divisa nei canonici quattro movimenti (*Grave-Allegro ma non troppo, Allegro animato, Larghetto e Allegro con fuoco*) e dotata di una robusta orchestra, la *Sinfonia n. 1 in Re minore op. 13* non sembra proprio una composizione giovanile, incerta e priva di un carattere deciso. Anzi: la forte coesione dell'intera partitura, il sapiente uso della tavolozza orchestrale, l'impiego di temi ricorrenti in tutta l'opera ci presenta un compositore perfettamente padrone dei propri mezzi, assolutamente a suo agio nell'utilizzare una forma ampia e complessa come la Sinfonia.

Scritta in Re minore (la tonalità 'drammatica' per eccellenza: quella del *Requiem* di Mozart) la Sinfonia si apre con il *Grave* che dopo un solenne accordo presenta il tema principale di sei note; questo *incipit*, modificato in tanti modi, ritornerà in continuazione non solo nel primo movimento ma per tutta la Sinfonia.

La scrittura orchestrale affida spesso agli archi la funzione di accompagnamento mentre i fiati, oboi e clarinetti su tutti, hanno il compito di fissare nella mente le melodie che ci accompagneranno lungo tutto il corso della composizione. Quelle che ascoltiamo sono vere e proprie 'ondate' di suono che dagli abissi dei contrabbassi salgono alle vette dei flauti; qua e là certe melodie esotiche (inconfondibili perché basate su scale diverse dalla nostra) ci ricordano che siamo nelle stesse atmosfere create da altri grandi dell'Est come Rimskij-Korsakov (*Shéhérazade*, 1888), Dvorak (*Sinfonia "dal nuovo mondo"*, 1893) o Smetana (*Má vlast*, 1874).

Il secondo movimento in Fa maggiore (*Allegro animato*) cambia decisamente registro ritmico innestando la marcia ternaria che ricorda una danza animata, fiocchi di neve portati in giro dal vento, a volte regolare, a volte turbinoso.

È proprio qui, come dicevamo all'inizio, che basta il semplice tintinnio del triangolo a farci pensare ad una slitta che corre in mezzo alla neve; tanta naturalezza inventiva è però frutto di un attento lavoro compiuto sia sul ritmo (in 3/4 ma in continua mutazione grazie ad accenti spostati e battute asimmetriche) sia sull'armonia estremamente mutevole e certamente suggestiva.

Nel terzo movimento (*Larghetto*) Rachmaninov concentra tutta la carica espressiva e dà sfogo al suo sovrabbondante senso melodico affidando a clarinetto ed oboe, gli strumenti più 'umani' tra i legni, il ruolo di protagonisti.

Anche i corni, portavoci della natura in tutta la musica romantica, segnano la partitura con il loro inconfondibile timbro a metà tra l'austero e il nostalgico. In un rincorrersi di *crescendi* e *diminuendi*, di *ritardando* e a *tempo*, questo movimento sembra proprio un organismo vivente che respira in mezzo alla natura, quella natura intatta e ancestrale che sicuramente circondava la residenza estiva del compositore.

DIEGO MATHEUZ



Il quarto movimento è forse il più complesso di tutta la Sinfonia, sia per le dimensioni, sia per l'infittirsi delle percussioni che giocano un ruolo essenziale, o per quei ritmi sincopati che sembrano voler accelerare le pulsazioni già piuttosto sostenute di questo *Allegro con fuoco*.

Aleggia su tutto il movimento un sapore orientaleggiante, zingano, che si spiega forse con la dedica ad "A.L." ovvero Anna Aleksandrovna Lodizhenskaia, una donna di estrazione zingara il cui marito era stato il dedicatario del *Capriccio sui temi zingani* dello stesso Rachmaninov.

Tale motivazione spiegherebbe, almeno in parte, la focosa turbolenza della Sinfonia e non può essere una semplice coincidenza il fatto che le inflessioni melodiche di stampo orientale che caratterizzano il materiale tematico secondario in tutti i movimenti vada a scontrarsi con altri motivi derivati dagli antichi canti della chiesa ortodossa russa.

Dopo l'insuccesso di questa gigantesca partitura passarono ben dieci anni prima che Rachmaninov ritornasse al genere sinfonico; rinfrancato dal successo ottenuto con il *Secondo Concerto per pianoforte e orchestra* (1901) e diventato un affermato direttore, l'autore ritrovò finalmente la fiducia e la serenità per scrivere la *Seconda Sinfonia* eseguita a Pietroburgo l'8 febbraio del 1908.

Rachmaninov era ormai un compositore riconosciuto e la definitiva consacrazione sarebbe avvenuta dieci mesi dopo, con l'attribuzione del prestigioso premio Glinka.

Frabrizio Scipioni

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia, Roma, Auditorium Parco della Musica 4 Dicembre 2010, direttore Diego Matheuz

SINFONIA N. 2 IN MI MINORE, OP. 27

Musica: Sergej Rachmaninov

1. Largo - Allegro moderato
2. Allegro molto
3. Adagio
4. Allegro vivace

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

Composizione: ottobre 1906 – aprile 1907

Prima esecuzione: San Pietroburgo, 8 febbraio 1908, Rachmaninov (dir.)

Dedica: S. Taneev

Nel 1906 il trentatreenne Sergej Rachmaninov, in cerca di tranquillità per potersi dedicare alla composizione, lasciò il suo incarico di direttore al Teatro Bol'soj di Mosca, che ricopriva dal 1904, e si trasferì con la sua famiglia - la moglie Natasha e la figlia Irina - a Dresda. Se la scelta cadde sulla città sassone non è solo - come vorrebbe Riesemann, uno dei biografi di Rachmaninov - in virtù dell'impressione che vi aveva provato tempo prima assistendo a una rappresentazione di *Meistersinger*, l'opera wagneriana che preferiva, ma perché evidentemente pensava di potervi trovare l'ambiente musicale giusto e la tranquillità necessaria per lavorare nel migliore dei modi. Per di più l'alloggio scelto, una casa immersa in un giardino, con sei stanze tutte esposte al sole, al numero 6 di Sidonienstrasse, sembrava soddisfare perfettamente tutte le sue esigenze: «Nessuna casa mi è mai piaciuta quanto questa» - scriveva all'amico Nikita Semyonovic Morozov il 9 novembre, il giorno stesso del trasloco. «La disposizione delle stanze mi aiuta a lavorare. Le stanze da letto sono al piano di sopra, e sotto ci sono il mio studio e la sala da pranzo. Di sotto sono solo e posso vivere come un vero signore».

Nonostante la vita sia cara, Dresda piace molto a Rachmaninov (i suoi abitanti un po' meno: «ostili e sgarbati, ci sono imbroglianti dappertutto, o forse è solo la mia fortuna che mi fa incappare in gente simile») e gli

offre delle ricche esperienze musicali: appena arrivato, ascolta *Salome* di Strauss, cui fanno seguito nei mesi successivi la *Missa Solemnis* di Beethoven, *Samson* di Händel, la *Messa in Si minore* di Bach («ad essere sinceri: oggi scrivono bene, ma nel passato scrivevano anche meglio»), *Paulus* di Mendelssohn, *Tristan e Meistersinger* di Wagner e *Die lustige Witwe* di Lehàr («anche se scritta oggi, è anche questa un'opera di genio. Ho riso come un pazzo. Assolutamente meravigliosa»).

ANTONIO PAPPANO



L'ambiente tranquillo di Dresda sembra ripercuotersi immediatamente su di lui e in una lettera a Mikhail Akimovic Slonov del 21 novembre del 1906 si legge: «Qui viviamo come dei veri eremiti: non vediamo nessuno, non conosciamo nessuno e non andiamo da nessuna parte. lo lavoro molto e mi sento molto bene. Alla mia età [vale la pena ricordare che Rachmaninov ha trentatré anni, *n.d.a.*] una vita simile mi piace molto, e mi si addice perfettamente, adesso. Non c'è niente per cui combatta, non voglio niente di più, e non invidio nessuno. Tutto ciò che

voglio è che tutti stiano bene in salute e che il mio lavoro vada avanti con successo. Il secondo punto non si è ancora realizzato, ma chi può impedirmi di sperare?».

Dunque il periodo di Dresda sembrerebbe essere nato sotto una buona stella, perfino all'insegna della speranza; ma dopo pochi mesi l'atmosfera sembra molto cambiata. Già l'11 febbraio 1907 scrive a Morozov: «Dovrei anche aggiungere che i miei occhi sono alquanto rovinati (...). Se mi stanco a leggere o a scrivere, la vista mi si annebbia e la testa mi fa molto male. Non ricordo se ti ho già scritto che su consiglio del medico porto già gli occhiali. (...) Inizio a cadere in pezzi. Questo mi fa male, quell'altro mi fa male... Il più delle volte non riesco a dormire bene. Per colpa di questa correzione di bozze, per due settimane non ho potuto dedicarmi affatto a comporre. Forse questo è stato un bene, perché due settimane fa ero caduto in uno strano stato d'animo - qualcosa che mi accade spesso quando compongo; un sentimento di angoscia, apatia e disgusto per quanto stavo facendo nel mio lavoro, e questo significa disgusto per qualunque altra cosa, naturalmente. Domani mi rimetto all'opera, ma per adesso non riesco ad abbandonare quel pensiero. Vedremo quel che succederà».

È questo il tormentato contesto in cui prende forma la *Seconda Sinfonia*. Durante il primo periodo trascorso a Dresda Rachmaninov lavora contemporaneamente a tre importanti progetti: la *Sinfonia*, una Sonata per pianoforte (che sarà la *Prima*, in Re minore op. 28) e un'opera teatrale tratta da Maeterlinck, *Monna Vanna*, che resterà incompiuta.

Il 2 agosto scrive a Morozov: «Da due settimane sono impegnato nell'orchestrazione della *Sinfonia*. Il lavoro procede molto laboriosamente e pigramente. Va a rilento non solo a causa della strumentazione, che normalmente mi rimane difficile, ma anche perché l'ho lasciata in schizzo, e alcuni passaggi debbono ancora essere terminati».

La prima esecuzione della *Sinfonia in Mi minore* si tenne al Teatro Mariinskij di San Pietroburgo il 26 gennaio del 1908 sotto la direzione dell'autore in uno dei concerti organizzati da Siloti, che eseguì il *Concerto* di Grieg al pianoforte. La settimana seguente, il 2 febbraio, Rachmaninov diresse la sua nuova *Sinfonia* a Mosca, suonando anche il

suo *Secondo Concerto* sotto la direzione di Brandukov. Sulla via del ritorno a Dresda diresse ancora la *Sinfonia* a Varsavia e poi ad Anversa.

SERGEJ TANEEV



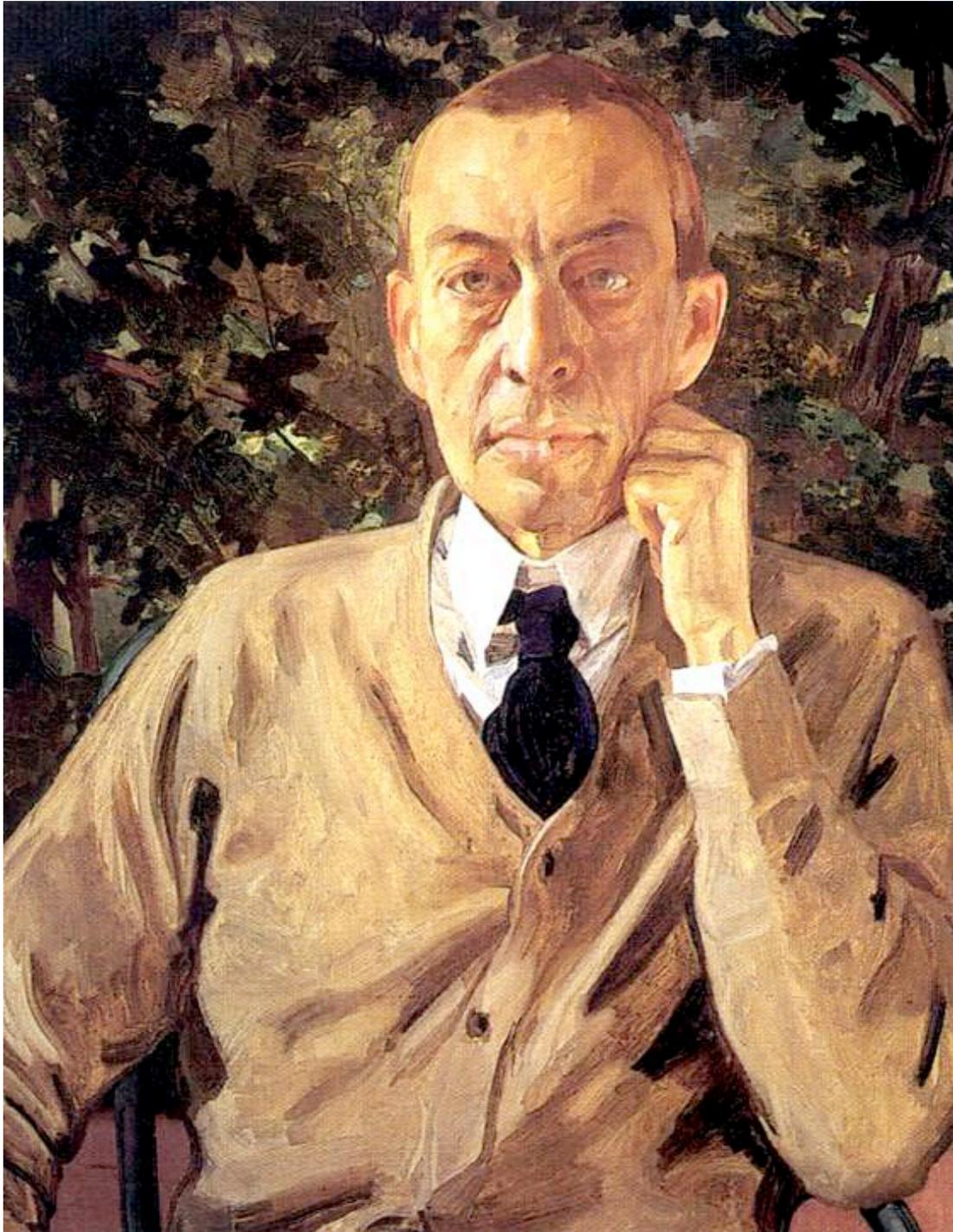
La prima esecuzione della *Seconda* fu accolta molto benevolmente dalla stampa. La "Muzykalny truzhenik" scrisse: «Alcuni giorni fa entrambe le capitali sono state testimoni di un evento raro: a un concerto sinfonico organizzato dalla Società Musicale Russa la comparsa sul palcoscenico di Sergej Vasil'evic Rachmaninov è stata accolta con sorprendente unanimità. L'applauso, i suoni dell'orchestra, le migliaia di mani protese, tutto questo si è fuso in un unico pensiero: che in Sergej Rachmaninov abbiamo non solo un artista eminente, ma un uomo che è caro ai nostri cuori».

Il 6 febbraio, quattro giorni dopo la prima moscovita, l'autorevole e severo critico Yuli Engel scrisse sulla "Russkaya khronika": «Dopo un soggiorno all'estero di un anno e mezzo, Rachmaninov si presenta di nuovo al pubblico di Mosca come compositore, direttore e pianista. Nonostante abbia solo trentaquattro anni è uno dei personaggi più significativi nel mondo musicale contemporaneo, un degno successore di Cajkovskij [...]. Successore e non imitatore, perché ha già una sua propria personalità. Questo è stato confermato molto chiaramente dalla nuova Sinfonia in Mi minore. Dopo aver ascoltato con attenzione costante i suoi quattro movimenti, ci si accorge con sorpresa che le lancette dell'orologio sono andate avanti di sessantacinque minuti. Questo può forse risultare eccessivo per il grande pubblico, ma quanto è fresca e quanto è bella». Engel si sofferma in particolare sul secondo movimento: «Questa parte cattura l'ascoltatore con la sua infinita ricchezza di contrasti... Nel suo sviluppo tematico cambia i suoi colori come un camaleonte, e tuttavia rimane trasparente e coerente. Si sente la necessità di affermare che questa sezione della *Sinfonia* è migliore delle altre, ma se si ripensa agli altri movimenti si comincia a dubitarne».

Dedicata a Sergej Taneev, che era stato maestro di Rachmaninov, la *Seconda Sinfonia* fu pubblicata nell'agosto del 1908 e nel dicembre di quello stesso anno vinse i 1000 rubli del Premio Glinka (Skrjabin ottenne il secondo premio, 700 rubli, con il *Poema dell'estasi*). Nel 1960 è apparsa l'edizione critica integrale a cura di C. Kirkor e nel 1967 una nuova edizione della Boosey & Hawkes. Il suo organico prevede: 3 flauti (e ottavino), 2 oboi, corno inglese, 2 clarinetti, clarinetto basso, 2 fagotti, 4 corni, 3 trombe, 3 tromboni, tuba, timpani, piatti e gran cassa, glockenspiel e archi. Tra gli ammiratori della *Seconda* c'è stato anche

Gustav Mahler («quest'opera è spontanea e naturale nel suo lirismo»), mentre le generazioni successive di critici hanno espresso talvolta giudizi più severi. Una delle accuse che sono state mosse alla *Seconda* è quella di essere troppo lunga.

RITRATTO DEL COMPOSITORE



Nella vita concertistica è invalsa quindi l'abitudine di operare dei tagli anche molto sostanziosi alla partitura originale, che viene così ad essere abbreviata di dieci-quindici minuti, quasi un quarto della sua durata complessiva. Rachmaninov stesso in molte occasioni ha avallato questa pratica, arrivando anche lui a introdurre non meno di 17 tagli diversi, per un numero di battute variabile fra 4 e 80 ciascuno.

Rachmaninov ha costruito la *Sinfonia in Mi minore* facendo ricorso a due tratti caratteristici tipici di molte delle sue opere strumentali e sinfoniche di ampio respiro: la forma di tipo ciclico e il celebre tema gregoriano del *Dies Irae*, da lui utilizzato in moltissime composizioni, che impronta di sé, in maniera più o meno evidente, praticamente tutti i temi della *Sinfonia*.

L'ampio primo movimento, *Largo. Allegro moderato*, prende l'avvio lentamente da un tema-motto annunciato sommessamente dai violoncelli e dai contrabbassi per gonfiarsi poco alla volta fino a sfociare nell'*Allegro moderato*, il cui lungo, malinconico primo tema, esposto dai violini, deriva dal motto d'apertura. A parte alcuni tagli di poche battute, in questo movimento viene generalmente omessa l'intera ripetizione dell'esposizione.

Dopo questa lunga pagina malinconica e tesa, il secondo movimento, *Allegro molto*, è un vigoroso Scherzo introdotto imperiosamente dal tema iniziale dei corni (ancora una chiarissima eco del *Dies Irae*), cui risponde una nervosa idea dei violini, stemperata poi dall'uso del glockenspiel. Dopo un tema "molto cantabile" esposto dai violini (*Moderato*), esplose il *Meno mosso*, una fuga aperta da violini secondi e oboi e ripresa subito da violini primi e clarinetti, che si conclude con la ripresa dell'*Allegro molto*.

Anche se in ogni movimento sono previsti ampi squarci di lirismo, il terzo tempo, *Adagio*, è quello maggiormente improntato a un'intensa cantabilità. Dopo un brevissimo sipario dei violini primi, che enunciano un'idea che in seguito avrà comunque la sua importanza, il clarinetto solo espone una lunghissima melodia di struggente poesia, accompagnato da un'orchestra per l'occasione discreta e raffinatissima: i violini primi inizialmente tacciono, i violini secondi formano un sommesso tappeto di terzine, mentre le viole e i violoncelli sono prescritti divisi.

Il quarto movimento, *Allegro vivace*, aperto da un tema derivato da quello del secondo movimento (e quindi dal *Dies Irae*), è una pagina dal ritmo trascinate e incalzante, quasi di saltarello, orchestrata con grande sapienza e inframezzata da ampi squarci lirici e dalla ricomparsa dei temi principali dei movimenti precedenti.

Carlo Cavalletti

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia, Roma, Auditorium Parco della Musica, 19 Dicembre 2009, direttore Antonio Pappano



SINFONIA N. 3 IN LA MINORE, OP. 44

Musica: Sergej Rachmaninov

1. Lento - Allegro moderato
2. Adagio ma non troppo
3. Allegro

Organico: ottavino, 2 flauti, 2 oboi, corno inglese, 2 clarinetti, clarinetto basso, 2 fagotti, controfagotto, 4 corni, 2 trombe, tromba in La, 3 tromboni, basso tuba, timpani, triangolo, tamburello, tamburo, piatti, grancassa, tam-tam, xilofono, 2 arpe, celesta, archi
Prima esecuzione: Philadelphia, Symphony Hal, 6 Novembre 1936; Stokowski (dir.)

Nella partitura della *Terza Sinfonia* di Rachmaninov c'è un intruso: il cinema. Basta ascoltare poche battute, anche qua e là, per rendersi conto immediatamente di quanto per noi quella musica rappresenti in modo immediato e inequivocabile l'esperienza del cinema sotto molti profili.

Il primo, quello più immediato, è che la musica di Rachmaninov è stata ed è tuttora utilizzata in modo massiccio nelle colonne sonore del cinema, hollywoodiano e non: gli esempi sono decine, con pellicole di tutti i generi che vanno da *Sabrina* a *Ronin* (entrambi accompagnati dall'*Andante cantabile* della sua *Rapsodia su un tema di Paganini*), da *Il matrimonio del mio miglior amico* (che usa uno dei *Vespri*) ad *Equinox* (la prima *Danza sinfonica*) a *Breve incontro* (*Secondo concerto per pianoforte e orchestra*). E poiché la cifra stilistica di Rachmaninov è costante, subito riconoscibile, è chiaro che gli ascoltatori del presente, tutti consumatori di pellicole, in pochi istanti associano le sue partiture alla visione di immagini in movimento, a storie che vengono raccontate su uno schermo, a esistenze narrate attraverso un montaggio: al cinema, appunto.

Il secondo aspetto che lega la musica di Rachmaninov al grande schermo è la sua essenza sonora: come capita anche per altri autori del primo Novecento (si pensi a Prokof'ev, a Sostakovic, a Puccini...), il modo di orchestrare di Rachmaninov, le sue scelte timbriche, il suo modo di

pensare alla massa sonora sono stati il modello di suono al quale si sono rifatti i compositori e soprattutto gli orchestratori delle grandi colonne sonore.

LEOPOLD STOKOWSKI



In questo senso, a rigore, è il cinema a suonare come Rachmaninov, e non viceversa, ma per noi cambia poco: appena abbiamo davanti alle orecchie un'orchestra che suona qualcosa del buon Sergej ci immaginiamo al buio, lo sguardo in avanti, un film che scorre là in fondo.

Il terzo legame con il mondo di cellulosa è più sottile ed ha a che fare con la nostra idea di romanticismo: sempre per via della nostra assuefazione al cinema, quando diciamo "romantico" noi oggi pensiamo a George Clooney che porta dei fiori alla sua fidanzata, non a Friedrich che vuole dipingere l'infinito. Lo sanno bene i registi di Hollywood, che infatti non si sognerebbero di accompagnare una scena "romantica" con una musica prodotta durante il Romanticismo: se i protagonisti si baciano al chiarore della luna non si può fare ascoltare una Sinfonia di Schumann, che travolgerebbe inutilmente gli spettatori.

No, per fare ascoltare alle orecchie il suono di ciò che oggi diremmo romantico ci vuole una musica speciale, una musica che da Schumann, da Cajkovskij, da Liszt abbia ereditato un profumo, un colore, ma poi si sia sviluppata a contatto con il mondo del Novecento, abbia capito in fretta che la comunicazione è ormai fatta di icone, sappia far intuire il proprio intento senza dover trascinare chi ascolta in un vero vortice romantico. Ci vuole una musica che simuli il Romanticismo, che lo riecheggi, che finga. Esattamente come la musica di Rachmaninov, in molti casi perfetta per lo scopo così com'è, negli altri indubbia matrice per la composizione di colonne sonore "à la manière de". Senza Rachmaninov, insomma, gli stilemi della colonna sonora non sarebbero quelli che sono, ed è dunque chiaro, ancora una volta, che quando noi la ascoltiamo ci ritroviamo in testa uno scorrere di fotogrammi.

Un ultimo legame, fortissimo, che unisce questa musica al mondo dorato della pellicola è dato dal fatto che, mentre nasceva, nel 1936, la *Terza Sinfonia* si immergeva in un contesto straordinario sotto il profilo cinematografico: tra *Metropolis* di Fritz Lang (1926), *Tempi moderni* di Charlie Chaplin (proprio del 1936), Orson Wells che realizzerà *Quarto potere* (1941), è facile rendersi conto di come il linguaggio del cinema fosse ormai a uno stadio di raffinatezza, potenza e suggestione tale da non lasciare indenne nessuna altra forma espressiva. Nemmeno la musica, dunque, tanto che il tratto costruttivo più evidente, la

caratteristica "narrativa" più immediata della *Terza Sinfonia* di Rachmaninov è il suo essere costruita con continui stacchi, segmentazioni, riprese, allargamenti di piano: il suo essere cioè montata esattamente come si faceva davanti a una moviola per realizzare un film.

ANDRE PREVIN



Bisogna dunque avere in mente la sua collocazione - cronologica e ideale - quando si prova a ragionare sulla *Terza Sinfonia*, perché soltanto così si può evitare il tranello di liquidarla come opera secondaria di un artista nostalgico: si tratta di musica poderosa, che va ascoltata con mente libera e aperta.

Certo, il rapporto con il genere sinfonico per Rachmaninov era sempre stato difficile. La sua *Prima Sinfonia*, battezzata a San Pietroburgo nel 1897, era stata un tale catastrofico disastro che l'autore aveva contemplato la possibilità di suicidarsi e, comunque, quella di abbandonare la composizione.

Nel 1906, quando decise di scrivere la *Seconda*, confessò sentimenti di angoscia, apatia e disgusto, che non impedirono tuttavia all'opera di riscuotere un caloroso successo facendo tributare a Rachmaninov il premio Glinka, con i suoi allettanti 20.000 rubli di dotazione. La *Terza* nacque negli Stati Uniti, dove Rachmaninov si era rifugiato nel '17 per non essere travolto dalla Rivoluzione d'Ottobre e dopo un pellegrinaggio in cerca di rifugio in Svezia e in Danimarca.

Era l'opera di un musicista posseduto dalla malinconia, consapevole di non poter più ritornare in patria, e non deve stupire il fatto che questa *Terza* sia stata descritta come "il pezzo di musica più triste che Rachmaninov abbia mai composto". Nonostante la partitura fosse affidata ai musicisti prodigiosi della Philadelphia Orchestra, nonostante la direzione del grande Leopold Stokowski, l'accoglienza fu pessima.

La critica bollò il lavoro come anacronistico, anemico, privo di nerbo - e sembra evidente che nessuno volesse capire la bellezza di una musica che conteneva il cinema.

È vero che in quegli anni nascevano capolavori che raccontavano il Novecento in modo nerboruto, violento, travolgente (*l'Opera da tre soldi* di Brecht e Weill è del '28, *Il naso* di Sostakovic" è del '30, la *Lulu* di Berg è del '33, *Porgy and Bess* di Gershwin del '35...) e che dunque per capire il carattere solitario ma incantevole della musica di Rachmaninov occorreva un'ampiezza di vedute non facile da raggiungere.

Ma di fatto lo stesso Stokowski, dopo il fallimento di quella esecuzione, non la volle più dirigere fino al 1975.

Eppure il grande direttore era sempre stato un combattivo sostenitore della musica di Sergej.

A proposito dei suoi lavori aveva proclamato: "Nella musica di Rachmaninov io percepisco sempre la più grande sincerità e, benché i suoi lavori siano spesso complessi, si tratta di una complessità organizzata; ed è questo che produce un'impressione di semplicità".

ORCHESTRA DI SANTA CECILIA



Alla testa della Philadelphia Orchestra, tra il 1920 e il 1936 Stokowski aveva diretto tutti i grandi lavori sinfonici di Rachmaninov - il suo successore Ormandy si sarebbe poi preso cura delle *Danze Sinfoniche*, l'ultima partitura del Maestro.

Affidare a lui la *Terza Sinfonia* garantiva dunque all'autore l'attenzione e la benevolenza necessari per affrontare un lavoro inedito.

E, in effetti, ricordando il concerto, al quale era stato naturalmente presente, Rachmaninov scrisse che "l'esecuzione era stata meravigliosa. Sia il pubblico che la critica hanno reagito in modo acido.

Ma personalmente sono fermamente convinto che si tratti di un buon lavoro. Talvolta, tuttavia, l'autore si sbaglia! In ogni modo io mantengo la mia opinione".

Nicola Campogrande

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia, Roma, Auditorium Parco della Musica, 5 Aprile 2008, direttore André Previn



"LA ROCCIA"

Anche se Rachmaninov aveva cominciato a scrivere composizioni per orchestra già all'età di quattordici anni, la prima sua partitura pubblicata fu "*La roccia*", scritta all'età di vent'anni, quando si era diplomato in composizione al Conservatorio di Mosca.

Ciaikovsky, che già si era interessato perché fosse rappresentata "*Aleko*" (l'opera d'argomento zingaresco composta da Rachmaninov per l'esame di diploma), era rimasto entusiasta dalla "*Roccia*" e volle inserirla nel cartellone dei suoi concerti a Pietroburgo per la stagione invernale 1893/94.

Ma Ciaikovsky morì prima, e così a dirigere la prima esecuzione di questa Fantasia sinfonica (nell'aprile del 1894) fu Vassili Safonov, il maestro di Scriabin, ed allora direttore del Conservatorio di Mosca.

Alla partitura è premesso un motto tratto dal poema omonimo di Michail Lermontov: "*La nuvoletta d'oro posò la notte sul seno della roccia gigantesca*". Ma non fu Lermontov ad ispirare il giovane Rachmaninov, ma Anton Cechov che nella sua novella *Na puti* narra dell'incontro notturno di una fanciulla con un uomo anziano duramente provato dalla sorte.

Ed in una partitura di questa Fantasia sinfonica c'è anche una dedica a Cechov; i due versi di Lermontov sono dunque da intendere quale semplice metafora.

Il cupo tema iniziale (violoncelli e contrabbassi all'unisono) che ritorna nel punto culminante dell'opera, intonato dagli ottoni in fortissimo, simboleggia l'uomo ed il suo destino (la "roccia" di Lermontov), mentre l'arpeggio ondeggiante dei legni sta a simboleggiare la fanciulla che ascolta il racconto dell'uomo con partecipazione sempre più intensa, anzi con intima agitazione (la "nuvoletta" di Lermontov).

È intriso di questa atmosfera "femminile" un motivo struggente di due battute presentato dapprima dal flauto solista, al quale Rachmaninov sembra abbandonarsi con tutto se stesso. Da questo motivo si sviluppa un tema d'ampio respiro nello stile di Ciaikovsky, ma con un profilo melodico per gradi congiunti, che anche in seguito sarà caratterizzato da Rachmaninov. Questo motivo ritorna poi nella composizione cronologicamente seguente, il *Trio con pianoforte op. 9* dedicato alla memoria del suo grande sostenitore Ciaikovsky, ed esattamente nel tema del movimento in forma di variazione.

"L'ISOLA DEI MORTI"

Cordoglio patetico, angoscia mista ad un senso di godimento, maestà della morte - tutto ciò è espresso nel dipinto di Arnold Böcklin "L'isola dei morti", che ispirò Rachmaninov alla composizione dell'omonimo poema sinfonico (1909).



L'atmosfera dominante del dipinto, del quale esistono cinque versioni risalenti agli anni 1800-1886, era senz'altro congeniale al temperamento di Rachmaninov, che una volta scriveva a Marietta Sciaghinjan, una scrittrice con la quale mantenne per anni un contatto epistolare: "I colori luminosi, gioiosi non mi riescono con facilità".

Rachmaninov accentua qui ulteriormente l'atmosfera fatale inserendo il "*Dies irae*", quella sequenza della liturgia cattolica la cui melodia è costruita con piccoli intervalli, e che sembra presentare tante affinità ideali con un edificio romanico.

Rachmaninov tenne poi presente il dipinto ispiratore nel dare una configurazione sonora veramente impressionante all'acqua, questo elemento primordiale con la sua dinamica staticità, con la sua eterna, irrequieta imperturbabilità ed indifferenza.

Qui s'attraversa il mare dell'oblio, e Caronte trasporta le anime dei trapassati al di là dello Stige. Nella misura di 5/8 le sue onde fanno oscillare la barca dei morti, e pedali prolungati sottolineano l'ineluttabile calma che è al di là di ogni movimento.

Il "*Dies irae*", il cui motivo iniziale risuona per la prima volta nel corno e contro di 5/8 della misura, non viene mai citato per intero da Rachmaninov. E a poco a poco la tensione s'accresce, la tonalità modula da La minore a Mi minore: la barca è giunta all'altra sponda. Ma ancor prima che l'anima trovi il suo definitivo luogo di riposo, la musica intona un ultimo appassionato addio alla vita - un toccante passaggio lirico in Mi bemolle maggiore.

A tale proposito così Rachmaninov scrisse a Leopold Stokowski: "Deve creare un forte contrasto rispetto al resto della composizione - dev'essere più veloce - , più nervoso e con una maggiore carica emotiva..... Finora ha dominato la morte, ma d'ora in poi è la vita a dominare". Ma questo elemento aggiunto dal compositore al modello ispiratore di Bocklin non perdura a lungo: il "*Dies irae*" ritorna, la morte e la vita lottano l'una contro l'altra.

Le ultime battute raffigurano ancora una volta i regolari colpi di remi di Caronte che sta per accogliere e trasportare sulla sua barca le anime dei trapassati.

CONCERTO N. 1 PER PIANOFORTE IN FA DIESIS MIN. OP. 1

Questa composizione è la prima opera concertistica completata da Rachmaninov, e fu riveduta dal compositore nel 1917 poco prima che abbandonasse la Russia, in piena rivoluzione.



La versione precedente (1890-1901) deve qualcosa alla tecnica pianistica ed orchestrale del *Concerto per pianoforte in Do diesis minore* di Rimski-Korsakov (terminato meno di un decennio prima), sebbene la struttura a tre tempi della composizione di Rachmaninov risulti più tradizionale di quella di Rimski-Korsakov, concepita in un tempo unico. Come anche quella del suo collega più anziano, la composizione di Rachmaninov fu influenzata dai Concerti di Schumann e Grieg, in quanto essa incomincia con una fioritura singolare, che comprende dei passaggi brillanti del pianoforte, e che riappare nei momenti chiave del movimento - come ad esempio verso la fine dell'esposizione, in seguito ad un delizioso secondo tema nella tonalità relativa in La maggiore; o nel corso della ricapitolazione del primo soggetto (appassionatamente nostalgico), nell'abbagliante cadenza, o nella breve coda.

Il calo di un semitono che avviene fra il secondo movimento - un meraviglioso notturno in Re maggiore contenente alcune modulazioni incantevoli - e l'introduzione del finale, simile ad uno Scherzo, è ispirato dal passaggio corrispondente del *Quinto concerto per pianoforte* di Beethoven.

Ma nonostante queste ed altre fonti d'ispirazione, il presente Concerto rimane uno dei maggiori di Rachmaninov, particolarmente per merito della maggiore concisione ed agilità ritmica raggiunte nella versione riveduta nel Finale, che all'origine tendeva ad essere piuttosto banale - Rachmaninov aveva infatti approfittato parecchio dell'esperienza accumulata durante la composizione del *Secondo* e del *Terzo concerto*, che aveva composto nel frattempo.

Tuttavia, nella versione del 1917 non fu approntata alcuna modifica al contenuto dei temi, che mantengono così la loro freschezza giovanile: benché nella loro espansione romantica esse rivelino una sfumatura di nostalgia, i temi sono privi di quel carattere malinconico e lugubre tipico di alcune sue idee melodiche più tarde. Rimane del tutto inspiegabile perché questo meraviglioso Concerto sia stato così trascurato.

CONCERTO PER PIANOFORTE N. 2 IN DO MINORE, OP. 18

Musica: Sergej Rachmaninov

1. Moderato
2. Adagio sostenuto
3. Allegro scherzando

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

Prima esecuzione: Mosca, Sala della Nobiltà, 15 Dicembre 1900 (solo 2° e 3° movimento), Società Filarmonica di Mosca, 9 Novembre 1901 (esecuzione completa), Rachmaninov (pf), Ziloti (dir.)

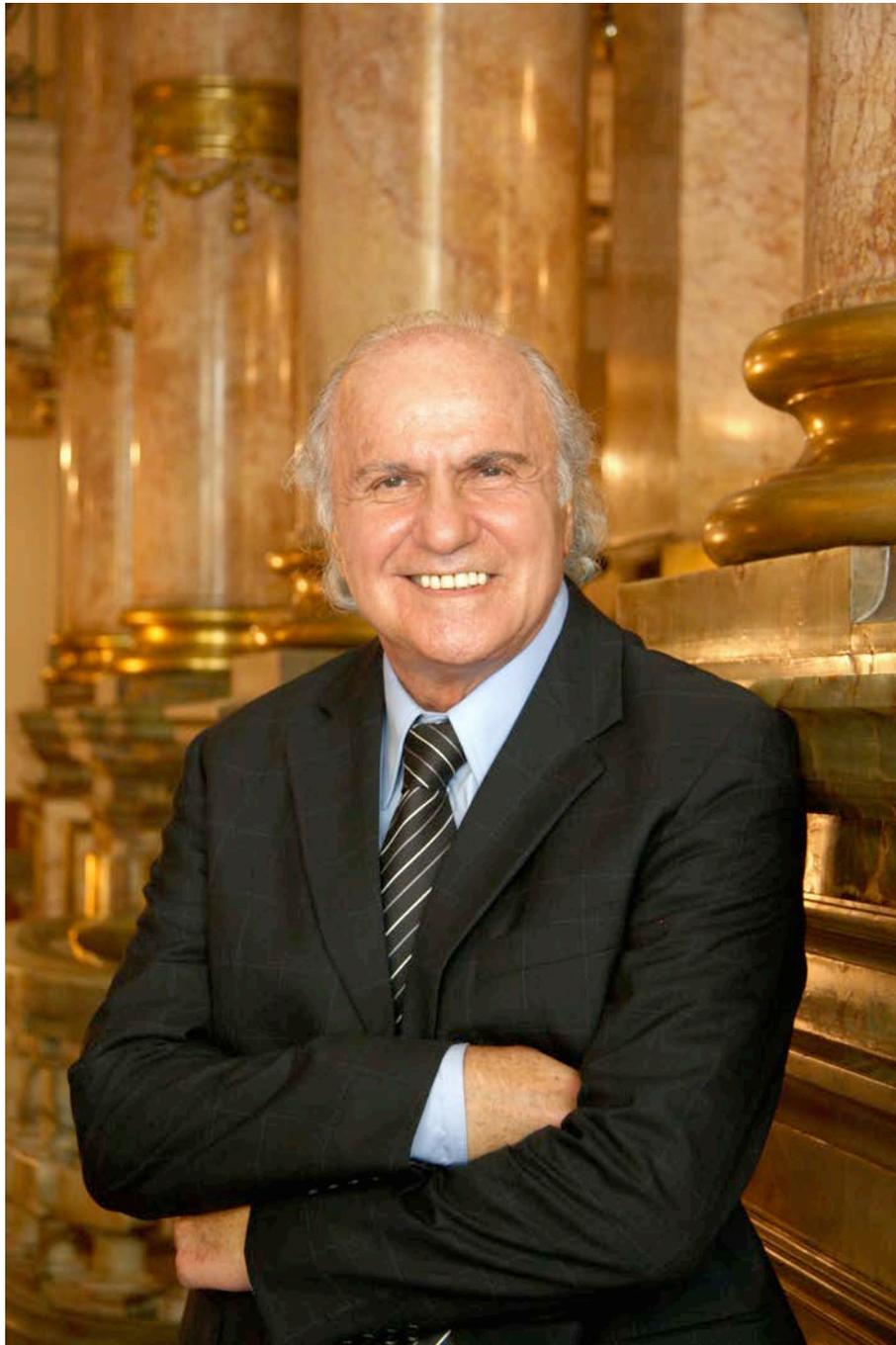
Dedica: N. Dahl

Pianista, compositore e direttore d'orchestra, Rachmaninov nasce nella tenuta rurale di Oneg dove viene avviato dalla madre allo studio del pianoforte che poi prosegue nel Conservatorio di Mosca. Durante gli anni di apprendistato entra in contatto con i principali *compositori* russi del momento ma è influenzato in particolare da Ciaikovskij diventato l'ultimo grande compositore romantico. Mentre sviluppa la sua prestigiosa carriera di pianista celebrato in tutto il mondo, si dedica alla composizione prediligendo un linguaggio cosmopolito, impregnato di elementi della musica occidentale, solo raramente memore del patrimonio musicale popolare russo.

Il fiasco ottenuto il 15 Marzo 1897 a Pietroburgo con la presentazione della *Prima Sinfonia* ne stravolge la mente e deve ricorrere alle cure ipnotiche del dott. Nikolaj Dahl. Nel frattempo con diversa fortuna, si dedica alla direzione d'orchestra presso il Teatro Bolscioij di Mosca. Dirige con clamoroso successo alcune grandi opere ed apporta sostanziali modifiche alla disposizione dell'orchestra: non più il direttore al centro dell'orchestra ma con gli orchestrali schierati di fronte al podio. La rivoluzione dell'Ottobre 1917 lo costringe ad abbandonare definitivamente la Russia ed a proseguire all'estero la sua attività di celebrato pianista e compositore. Dopo una tournè europea il 10 Novembre 1918 giunge negli Stati Uniti dove risiede definitivamente fino alla morte che lo coglie nella sua casa di Beverly Hills il 28 Marzo 1943.

Presentato a Mosca il 9 Novembre 1901 con l'autore al pianoforte ed Alexandr Ziloti alla direzione il Concerto n. 2 per pianoforte ed orchestra in Do minore op. 18, dedicato allo psichiatra Nikolaj Dahl che lo ebbe in cura, rappresenta la prima opera matura di Rachmaninov.

ISAAC KARABTCHEVSKY



Pagina di un traboccante pathos tipicamente post-romantico, unisce ad una scrittura solistica ai limiti delle possibilità esecutive, una tematica di notevole espressività, ricca di enfasi e di scoperto lirismo, nel solco della migliore tradizione ciaiakovskiana.

Tempo I - Moderato. Dopo un'introduzione di accordi a piene mani, compare il primo tema. Sugli arpeggi del pianoforte il tema è affidato prima a violini e viole raddoppiati dal clarinetto, poi ai violoncelli ed infine a tutti gli archi con l'accompagnamento dei fiati. Questo gruppo tematico è riecheggiato dal solista che poi propone un conciso episodio (*Un poco più mosso*) culminante in un accelerando-crescendo a piena orchestra. Una frase della viola introduce il secondo tema esposto dal solista al quale si affiancano archi, clarinetto e fagotto. Direttamente dal secondo tema sgorga una terza idea, divisa in imitazione tra pianoforte e legni e subito stemperata in una transizione. La chiusura dell'esposizione (*un poco più mosso*) è un episodio di agilità solistica per il pianoforte.

Lo sviluppo (*moto precedente*) è introdotto dall'orchestra che introduce nuovi elementi tra cui un tema di marcia scandito da bassi e timpani. Segue un brillante episodio (*Più vivo*) con l'elaborazione del primo tema e che prosegue in tempo ancora più mosso (*Più vivo*) con un rapido gioco delle mani nel registro acuto. L'apice dello sviluppo è raggiunto dall'orchestra con una combinazione del secondo tema e del motivo di marcia sostenuta dagli accordi a piene mani del pianoforte. L'andamento di quest'ultima parte è concepito in crescendo ed in accelerazione fino al grandioso ed enfatico allegro che prepara la ripresa. Quest'ultima si apre in tempo *Maestoso* (*Alla marcia*) con gli archi che espongono il primo periodo del primo tema con il commento dei pesanti accordi del pianoforte.

Il secondo periodo (*Meno mosso*) è appannaggio del solista con il sostegno di legni, corni ed archi e sfuma in un ritardando-diminuendo. Il secondo tema (*Moderato*) che ricompare col corno solo sulle note tenute dei clarinetti e dei fagotti, viene sviluppato dal pianoforte con una riproposta degli arpeggi che abbiamo ascoltato in vari punti del brano.

Una coda virtuosistica (*Meno mosso*) in ritmo di marcia ed il ritorno del primo tema affidato ai violoncelli ci porta al Finale.

Tempo II - *Adagio sostenuto*. Il brano si apre con un'introduzione orchestrale sulla quale entra il pianoforte che avvia la prima parte. Il tema è dialogato prima tra flauto e clarinetto su arpeggi del pianoforte, poi passa al solista con un'inversione delle parti (arpeggi al clarinetto), e quindi nella chiusa sognante ai violini primi (gli arpeggi tornano al pianoforte). La parte centrale (*Un poco più mosso*) si apre con un'elaborazione pianistica del tema cui si abbina un controcanto dei legni, finché la frase tematica torna al clarinetto sollecitando un'articolata risposta del solista ed un episodio di natura divagante. Segue una transizione (*Più animato*) per pianoforte solo basata sullo stesso frammento tematico.

ISAAC KARABTCHEVSKY



E' poi la volta di un episodio virtuosistico (*Più mosso*) che elabora alcuni motivi tematici con accompagnamento orchestrale, e culmina attraverso una fermata in una sgargiante cadenza pianistica.

Nella ripresa della prima parte (*Adagio sostenuto*) il tema è affidato ai violini sui caratteristici arpeggi del pianoforte. Conclude una coda sontuosa in cui l'ampia frase cantabile dei violini è accompagnata da accordi e arpeggi (pianoforte), note tenute (corni e bassi) e ancora arpeggi (flauti e clarinetti).

Tempo III - *Allegro scherzando*. Nell'introduzione orchestrale compaiono motivi di marcia (archi) ed accordi a pieno organico. Al termine di una fluida cadenza del pianoforte, la ripresa dei motivi di marcia accompagnati da flauti, clarinetti ed archi pizzicati sfocia nel primo tema incisivo e pulsante, esposto dal solista con pirotecnico virtuosismo.

Un episodio pianistico accompagnato da legni, corni ed archi, si chiude con la scansione a pieni accordi del primo tema. Una transizione del pianoforte (*Meno mosso*) conduce al secondo tema (*Moderato*) di carattere cantabile, intonato da oboe e viole col sostegno di corni e bassi pizzicati.

L'idea tematica è raccolta ed amplificata dal pianoforte sino alla ricomparsa del ritmo di marcia dell'introduzione (*Meno mosso*). Il ritorno all'*Allegro scherzando (Moto primo)* è una stringata riconduzione verso il primo tema. L'episodio solistico seguente (*Più mosso*) è una nuova transizione verso il primo tema che riappare in dialogo tra pianoforte ed orchestra (*Presto*).

Un fugato che si basa sul primo tema (orchestra e pianoforte) si chiude con un'esplosione orchestrale (*Più vivo*). Ricompare nuovamente la transizione pianistica (*Meno mosso*) che apre la ripresa del secondo tema (*Moderato*) affidato a flauto e primi violini ed al pianoforte, e del motivo di marcia (*Meno mosso*).

Il ritorno dell'*Allegro scherzando (Moto primo)* porta entrate successive di legni ed archi che sembrano aprire un nuovo episodio mentre invece i rapidi arpeggi del solista ci portano ad una sorta di coda. Questa (*Alla*

breve. Agitato) si fonda sulla testa del primo tema (flauto con controcanto dei violoncelli) e culmina con una reminiscenza (*Presto*) a pieno organico, della prima entrata del pianoforte.



Una breve cadenza pianistica introduce la ripresa del secondo tema (*Maestoso*) intesa come grande climax a piena orchestra, con massicci accordi del pianoforte, prima che il movimento concluda con una chiusa trionfale nei tempi (*Più vivo*) e poi (*Risoluto*).

Terenzio Sacchi Lodispoto

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia, Roma, Auditorio di Via della Conciliazione, 26 maggio 1991, Isaac Karabtchevsky direttore, Segio Perticaroli pianoforte

CONCERTO PER PIANOFORTE N. 3 IN RE MINORE, OP. 30

Musica: Segej Rachmaninov

1. Allegro ma non tanto
2. Intermezzo: Adagio
3. Finale: Alla breve

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

Composizione: Estate 1909

Prima esecuzione: New York, Metropolitan Opera House, 28 Novembre 1909, Rachmaninov (pf.), Damrosch (dir.)

Dedica: J. Hofmann

Pianista eccelso, tra i più grandi in un'epoca che non è stata certo avara di virtuosi della tastiera degni d'entrare nella leggenda, Sergej Rachmaninov ha faticato molto a farsi accettare come compositore, soprattutto dal pubblico e dalla critica occidentale. Il pubblico applaudiva in lui l'ultimo dei grandi pianisti-compositori di stampo ottocentesco e voleva sentire sempre e soltanto le sue composizioni pianistiche - meglio se suonate da lui stesso - mentre accoglieva senza alcun entusiasmo i suoi lavori più ambiziosi, come le Sinfonie, da cui Rachmaninov sperava d'ottenere il pieno riconoscimento della propria statura di compositore. La critica lo considerava il retrogrado rappresentante d'un romanticismo

ormai corrotto e ridotto a psicologismo sentimentalistico o - peggio - non lo prendeva nemmeno in seria considerazione, vedendolo come un compositore della domenica, che si ostinava a scrivere musica senza rassegnarsi al destino che ne aveva fatto uno straordinario pianista ma non un grande creatore.

MYUNG-WHUN CHUNG



Invece Rachmaninov era un artista completo, che però riuscì a esprimersi pienamente soltanto fino a quando non rescisse il cordone ombelicale con la terra e la cultura russa: la sua vena creatrice s'inaridì quando, dopo la rivoluzione del 1917, scelse d'andare in esilio in America, paese che non amava affatto, perché il pubblico americano, al di sotto delle fragorose manifestazioni d'entusiasmo, era sostanzialmente freddo e la vita americana era dominata dalla fissazione del guadagno. Non è un caso che poche sue composizioni rechino una data successiva al 1917.

Solamente da qualche anno si comincia a valutare più attentamente la musica di Rachmaninov e di conseguenza ci si sta rendendo conto che è un compositore più complesso di quanto si credesse. Non c'è solo il suo rapporto privilegiato col pianoforte, che era per lui il tramite per esprimere la propria personalità nei suoi aspetti più soggettivi e intimi, secondo una concezione tardoromantica della musica come confessione, che «nasce solo dal cuore e si rivolge al cuore», che «è amore», che «ha per sorella la poesia e per madre la sofferenza», che deve «esprimere la personalità dell'autore, il suo paese natale, i suoi amori, la sua religiosità» ed essere «la somma totale delle sue esperienze». C'è anche un altro Rachmaninov, artista di ampi orizzonti, di nobili aspirazioni e di molteplici talenti e autore di lavori fino a ieri trascurati, come l'opera *Il cavaliere avaro*, il poema sinfonico *L'isola dei morti*, i cori della *Liturgia di San Giovanni Crisostomo* e del *Vespro*.

Comunque il Rachmaninov più eseguito e popolare resta quello pianistico, che si affida ad una vena melodica turgida e ad un lirismo espanso, che cerca l'espressione diretta e immediata delle emozioni, che non disdegna di rafforzare l'effetto con esibizioni virtuosistiche, che ritiene secondari i problemi della forma e dello stile: bisogna però stare attenti a non ripetere per boria intellettualistica l'errore già commesso con Cajkovskij, fino a pochi anni fa ritenuto anch'egli "facile", superficiale, sentimentalistico e decadente e ora rivalutato dalla critica più avvertita e sofisticata come uno dei musicisti più importanti della seconda metà del diciannovesimo secolo.

Anche Rachmaninov incarna le contraddizioni della vecchia Europa al passaggio tra diciannovesimo e ventesimo secolo, quando le ultime passioni e gli ultimi entusiasmi dell'età romantica si spegnevano nel senso d'impotenza, nel pessimismo e nella nevrosi, a cui molti cercavano

di reagire abbarbicandosi ad affetti e valori in dissolvimento: questa difficoltà a entrare in sintonia con i tempi nuovi e a capire dove il mondo e l'umanità stessero andando, insomma questo rifiuto della modernità è non solo tipico della cultura russa ma è anche un atteggiamento in realtà modernissimo.

ARCADI VOLODOS



Rachmaninov era da poco uscito da un grave esaurimento nervoso quando, nell'estate del 1909, si rifugiò nella tenuta della famiglia di sua moglie a Ivanovka, nel sud della Russia, per liberarsi dagli ultimi strascichi del male e per recuperare le forze in vista della sua prima tournée americana, che l'avrebbe impegnato a partire dal mese di novembre di quell'anno. Trascorse quei mesi estivi passeggiando, andando a cavallo e seguendo attivamente i lavori agricoli. Ritrovò così la serenità e la fiducia in se stesso e si mise al lavoro con grande fervore creativo: il risultato fu il *Concerto n. 3 in Re minore per pianoforte e*

orchestra, op. 30, uno dei suoi lavori più felicemente riusciti. Nonostante le pressioni per eseguirlo in Russia, volle riservarne la prima esecuzione alla sua tournée americana e lo presentò a New York il 28 novembre, con Walter Damrosch sul podio; il 16 gennaio successivo, quando la sua tournée stava per concludersi, ne diede una seconda esecuzione newyorchese, questa volta diretta da Gustav Mahler.

L'accoglienza del pubblico fu molto calorosa, ma la critica fece numerose riserve, che riguardavano soprattutto gli aspetti formali: «Il Concerto è troppo lungo e non ci sono i necessari contrasti ritmici e armonici tra il primo movimento e il resto dell'opera [...] Ha le caratteristiche di un'improvvisazione dal linguaggio poco studiato e imprevedibile ma anche molto incline alle ripetizioni». Non piacquero neanche «la melanconia dell'inazione, la rassegnazione, la rinuncia e la mancanza di fiducia in sé, che non raggiungono, come in Cajkovskij, i vertici della passione tumultuosa e della grande tragedia».

Ma in Russia la critica dimostrò una maggiore affinità col mondo espressivo di Rachmaninov e una comprensione più acuta della tutt'altro che debole struttura di questo suo Concerto, in cui riconobbe «gli aspetti migliori del suo potere creativo, sincerità, semplicità e chiarezza del pensiero musicale» e anche «una forma nitida e laconica e un'orchestrazione semplice e brillante». In effetti Rachmaninov utilizza qui un'ampia orchestra tardo-ottocentesca, ma, tranne che nei punti culminanti, ricerca sonorità delicate e quasi cameristiche. Anche la scrittura pianistica alterna pagine dense e complesse ad altre chiare e trasparenti: soltanto un grande virtuoso può valorizzare tutta la versatilità richiesta da Rachmaninov al suo strumento, dalla cantabilità lirica all'agilità fulminante, dalla delicata limpidezza alla sgargiante potenza, senza doversi rifugiare in un pathos fastidioso o in una confusione sonora mimetizzata dall'uso eccessivo del pedale. L'architettura di questo ampio lavoro è sicura, complessa, solida e rappresenta un po' il punto d'arrivo di tutto quanto Rachmaninov aveva sperimentato nelle opere precedenti.

L'intero Concerto si evolve in modo naturale da un'idea fondamentale, che si sviluppa nel corso del primo e del terzo movimento, mentre il secondo è un ampio momento di respiro che serve come intermezzo. L'idea alla base dell'intero Concerto è il tema in ritmo puntato affidato all'inizio dell'*Allegro ma non tanto* a clarinetti, fagotti e violoncelli

sull'accompagnamento degli strumenti ad arco e, dopo due battute, assunto e ampliato dal pianoforte. Per la sua spontaneità e naturalezza questa melodia tranquilla, quasi esitante, fu scambiata da qualcuno per un canto tradizionale russo, ma Rachmaninov intervenne a spiegarne l'origine: «Semplicemente si è scritta da sola. Se avevo in mente qualcosa nel comporre questa melodia, stavo pensando semplicemente al suono. Volevo che il pianoforte cantasse la melodia come l'avrebbe cantata un cantante».

MYUNG-WHUN CHUNG



Il tema è subito ripetuto da corni e viole sugli arpeggi del pianoforte e quindi si avvia una transizione, che comprende una breve cadenza solistica. Il tempo diventa più moderato per preparare il secondo tema, in Si bemolle maggiore, consistente in un motivo dal carattere di fanfara che si trasforma in una melodia triste e raccolta del pianoforte solo. Il ritorno delle battute iniziali segna l'inizio della parte centrale del movimento, consistente in gran parte nello sviluppo del primo tema: il culmine di questa fase è segnato dall'accelerazione del tempo iniziale, che diviene prima *Allegro* e poi *Allegro molto, alla breve* e dalla parallela intensificazione della dinamica, che giunge fino al "fortissimo molto marcato", per poi trasformarsi improvvisamente in "pianissimo", senza però rallentare il tempo fino all'inizio della cadenza del pianista, eccezionalmente ampia e complessa.

In una prospettiva totalmente nuova rispetto alle regole formali classico-romantiche, Rachmaninov elimina la ripresa della parte iniziale e la sostituisce con questa cadenza, che ne svolge le funzioni: infatti nella prima parte (fino ai brevi interventi solistici di flauto, oboe, clarinetto e due corni) è basata sul primo tema, mentre nell'ultima parte si ricollega al secondo gruppo tematico. Il movimento si conclude con una coda, che suona come una ricapitolazione dei motivi principali del movimento.

L'ampio *Intermezzo (Adagio)* comincia con un delicato tema di tre note, appena sussurrato dagli archi e subito ripreso dall'oboe e dal clarinetto. In questa atmosfera melanconica tipica di Rachmaninov l'entrata del solista con una frase fortemente cromatica introduce un elemento di sotterranea agitazione, per poi intonare nella lontana tonalità di Re bemolle maggiore una melodia fervida e nostalgica, cui l'orchestra risponde evocando il tema iniziale del primo movimento. In un'altra tonalità lontana (Fa diesis minore), in tempo *poco più mosso* e in un danzante ritmo di 3/8, il clarinetto e il fagotto introducono un motivo malinconico, avvolto dal pianoforte in una filigrana leggera e trasparente di terzine.

Il ritorno delle prime battute di quest'*Intermezzo* serve come transizione al *Finale (Alla breve)*, una danza frenetica in Re minore, che riserva al pianoforte difficoltà quasi impossibili. Come già accennato, la ripresa di alcuni temi lega questo terzo movimento al primo: il marcato ritmo iniziale è infatti una versione arricchita delle due battute iniziali del Concerto. Ma come secondo tema Rachmaninov presenta - facendola

precedere da un pesante e percussivo motivo di contrasto — una nuova melodia, lunga e sinuosa, che tocca diversi toni e colori.

ARCADI VOLODOS



La sezione centrale di questo finale è uno *scherzando*, fondato ancora una volta su referenze al primo (e anche al secondo) tema del movimento iniziale: da notare come la scintillante e metallica sonorità pianistica sembri qui anticipare due compositori della generazione successiva, Prokofiev e Shostakovic.

Il ritorno con andamento ancora più ritmico e marziale del primo tema di questo movimento segna l'inizio d'una ripresa molto libera, che culmina in una nobile apoteosi dell'espansivo secondo tema. Dopo un'altra ampia cadenza del pianoforte, la coda fornisce una conclusione elettrizzante in *accelerando*.

Mauro Mariani

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia, Roma, Auditorio di Via della Conciliazione, 15 Aprile 2000, direttore Myung-Whun Chung, pianista Arcadi Volodos

CONCERTO PER PIANOFORTE N. 4 IN SOL MINORE, OP. 40

Musica: Sergej Rachmaninov

1. Allegro vivace (Alla breve)
2. Largo
3. Allegro vivace

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

Composizione: Gennaio - Agosto 1926

Prima esecuzione: Philadelphia, Symphony Hall, 18 Marzo 1927,
Rachmaninov (pf.); Ormandy (dir.)

Dedica: N. Medtner

A partire dalla fine del 1910 Rachmaninov iniziò a diradare sempre più la sua attività creativa, giungendo presto a un silenzio pressoché totale, interrotto di tanto in tanto solo dalla revisione di opere degli anni precedenti o da pochi, sporadici nuovi lavori: il *Quarto Concerto* per pianoforte e orchestra nel 1926, le *Variazioni su un tema di Corelli* nel 1931, la *Rapsodia su un tema di Paganini* nel 1934, la *Sinfonia n. 3* nel 1936, le *Danze sinfoniche* nel 1940.

Proprio al *Concerto n. 4 in Sol minore* per pianoforte e orchestra op. 40 spetta probabilmente la palma di lavoro dalla gestazione più sofferta e tormentata e al tempo stesso meno compreso dai critici e dal pubblico. Portato a termine nel 1926, diciassette anni dopo il *Terzo*, il *Concerto in Sol minore* ha in realtà una storia che parte da ben più lontano, addirittura dagli anni in Russia prima della guerra: il settimanale russo *Muzika* nell'aprile del 1914 aveva fatto riferimento al fatto che Rachmaninov stesse componendo un nuovo Concerto per pianoforte e orchestra e in alcune sue lettere di qualche anno dopo egli parla di «un'opera importante che ho iniziato quando ero ancora in Russia».

È comunque nel gennaio del 1926 a New York che Rachmaninov inizia a lavorare con regolarità al Concerto, per poi completarlo a Weisser Hirsch, nei pressi di Dresda. Ma prima ancora di passare dallo stadio di

bozza a quello di versione definitiva, il Concerto già lo preoccupa a causa della sua lunghezza.

ANTONIO PAPPANO



In una lettera da Cannes dell'8 settembre all'amico e collega Nikolaj Medtner, che poi sarà il dedicatario del Concerto, scrive: «Ho ricevuto la copia del mio nuovo Concerto. Ho dato uno sguardo alle sue dimensioni - 110 pagine! - e mi sono spaventato. [...] Bisognerà eseguirlo come il *Ring*, in diverse serate successive. [...] Apparentemente il vero problema sta nel terzo movimento: che cosa non c'ho messo dentro! Ho già iniziato, nella mia mente, a individuare possibili tagli».

Nella sua risposta del 13 settembre Medtner controbatte alle tesi dell'amico: «Non posso essere d'accordo con te [...]. Naturalmente ci sono dei limiti alla lunghezza dei brani musicali [...]. Ma all'interno di questi limiti umani, non è la lunghezza di una composizione musicale a creare un'impressione di noia, ma piuttosto è la noiosità che da la sensazione della lunghezza. [...] Una canzone di due pagine priva di ispirazione a me sembra più lunga della *Carmen* di Bizet e *Der Doppelgänger* di Schubert mi sembra più grandioso di una Sinfonia di Bruckner».

Ma le parole di Medtner non sembrano avere particolare effetto su Rachmaninov che continua la sua opera di revisione e riduzione del Concerto. Modificare e tagliare un lavoro dopo la prima esecuzione era una prassi per lui: ma questa volta i suoi interventi erano scattati addirittura *prima* della prima esecuzione! Il Concerto finalmente revisionato giunse a Filadelfia il 18 marzo del 1927 con la direzione di Leopold Stokowski, con replica il giorno seguente e poi ancora a New York il 22 marzo. Le recensioni furono assai severe, prendendo talvolta le mosse da un inutile quanto non molto sensato confronto con il suo celebre *Secondo Concerto*, risalente a circa venticinque anni prima.

Rachmaninov si rimise subito al lavoro sul *Quarto Concerto* e il 28 luglio del 1927 scrisse all'amico Yuli Konius, al quale aveva affidato il noioso compito di riportare nelle parti orchestrali tutte le correzioni che nel frattempo aveva segnato in partitura: «Dopo un mese e mezzo di duro lavoro ho finito le correzioni al mio Concerto. [...] Ho riscritto le prime 12 battute e anche l'intera coda». Robert Threlfall ha dimostrato che in realtà questi interventi furono ancora più massicci: diversi tagli (che portarono il brano da 1.016 a 902 battute complessive: 21 battute tagliate nel primo movimento, 2 nel secondo e 91 nel terzo) e numerosi interventi nella scrittura orchestrale e pianistica. In questa nuova versione la

partitura orchestrale e la riduzione per due pianoforti dell'autore furono pubblicate a Parigi nel 1928 dalla “Tair”.

Dopo alcune altre esecuzioni negli Stati Uniti e in Europa fra il 1929 e il 1931, Rachmaninov decise di ritirare il *Quarto* fino a quando non avrebbe potuto sottoporlo a un più radicale intervento di revisione, cosa che sarebbe avvenuta solo nel 1941, due anni prima della sua morte. Il lavoro riguardò in particolare l'orchestrazione, il Finale che venne riscritto e, al solito, una massiccia serie di tagli (le 902 battute dell'edizione del 1928 divennero 824: 34 battute tagliate nel primo movimento, 3 nel secondo, 43 battute nel terzo). La prima esecuzione di quella che ormai era la terza versione del *Concerto in Sol minore* (che è quella che viene adottata nei concerti di questi giorni) avvenne il 17 ottobre del 1941 ancora con la Philadelphia Orchestra, ma questa volta diretta da Eugene Ormandy.

EUGENE ORMANDY



Le cose con la critica, però, non andarono molto meglio rispetto al 1927. Seguirono altre esecuzioni, prima a Chicago con la Chicago Symphony diretta da Frederick Stock e poi a Washington, Baltimora e New York ancora con Ormandy e la Philadelphia Orchestra insieme ai quali il 20 dicembre del 1941 (13 giorni dopo l'attacco giapponese a Pearl Harbor) Rachmaninov realizzò anche la registrazione in disco per la RCA mentre, sempre insoddisfatto, continuava a ritoccare l'orchestrazione. Un lavoro a cui probabilmente pose fine solo la morte, avvenuta poco più di un anno dopo, il 28 marzo del 1943, a pochi giorni dal suo settantesimo compleanno. Nel 1944 l'editore Charles Foley pubblicò la versione definitiva della partitura, seguita due anni dopo dalla riduzione per due pianoforti che Rachmaninov stesso aveva iniziato prima di morire e poi affidato a Robert Russell Bennett.

Per chiudere il cerchio della tormentata vicenda di questo Concerto, nel 2000 la Rachmaninov Estate ha autorizzato la Boosey & Hawkes di pubblicare, sotto la guida di Robert Threlfall e Leslie Howard, la versione senza alcun taglio del manoscritto originale del 1926 che è stata poi registrata in disco dalla Ondine Records con il pianista Alexander Ghindin e la Helsinki Philharmonic Orchestra diretta da Vladimir Ashkenazy. A semplice titolo di cronaca, questa esecuzione discografica del *Quarto Concerto* dura 31' e 12" contro i 24' e 38" della versione del 1941 registrata dall'autore.

Il *Concerto in Sol minore* è sicuramente un'opera complessa ed enigmatica che ancora attende di essere ascoltata nel giusto modo e quindi compresa. Accostarsi ad esso aspettandosi di trovare un clone del *Secondo Concerto*, come spesso è stato fatto, non è certo l'approccio corretto. Naturalmente si sente che la mano è sempre quella, ma molte cose sono cambiate rispetto al mondo più marcatamente ottocentesco del *Secondo* e perfino del *Terzo Concerto*: le melodie languide e intensamente appassionate lasciano spesso il posto a temi nervosi e irregolari, i suoni che erano turgidi e caldi si fanno talvolta aspri e graffianti, il respiro ampio e profondo diventa a tratti più corto e affannato, i ritmi si agitano ed increspano, gli accordi fanno spesso l'effetto di macchie di colore.

Sembra proprio che Rachmaninov, contrariamente a quanto continuano fastidiosamente a ripetere molti giudizi frettolosi e superficiali espressi

sulla sua musica, stesse facendo i conti con il suo tempo e si confrontasse con la musica del Novecento. E anche per questo, se con il *Secondo* e il *Terzo Concerto* poteva bastare un solo ascolto a conquistare per sempre e ad imprimere le melodie principali nella mente e nel cuore, qui occorrono ascolti ripetuti ed attenti.

LEIF OVE ANDSNES



Ma questo non rappresenta certo un limite. Anche per Rachmaninov, insomma, dovrebbe finalmente essere giunta l'ora di una più attenta e rispettosa riflessione critica capace di collocare correttamente nel proprio tempo sia lavori come il *Secondo Concerto*, del 1900-1901, sia lavori come il *Quarto*, appunto, nato da un intenso lavoro fra il 1926 e il 1941, evitando di appiattare tutto in un unico giudizio, ugualmente distorto e scorretto in entrambi i casi.

Il nuovo stile di Rachmaninov è già perfettamente esemplificato nel primo movimento - *Allegro vivace (alla breve)* - fin dalle nervose battute iniziali che, rinunciando ai felicissimi gesti introduttivi dei tre Concerti precedenti, ci immettono direttamente *in medias res*, come se una porta si fosse spalancata all'improvviso su un discorso già in atto.

L'atmosfera si distende nel *Largo* successivo che, a parte pochissime battute nella parte centrale, è animato da un andamento pacatamente scorrevole e quasi parlante che sembra evocare quello del *Preludio* del Franckiano *Preludio, Aria e Finale*. Fa quasi sorridere l'ingenuità dei critici dell'epoca che dedicarono tanta attenzione a sottolineare con ironia le analogie tematiche fra il tema principale del *Largo* e il tema di apertura del primo movimento del Concerto di Schumann o anche con il canto infantile *Three blind Mice*, non rendendosi conto che si tratta semplicemente di melodie, come ne esistono a centinaia, che iniziano con una serie discendente di tre toni.

Di particolare fascino timbrico le ultime quattro battute in *pianissimo* che collegano direttamente al crepitante e dinamico Finale, *Allegro vivace*, dalla grande vitalità ritmica, dove a volte sembra di cogliere un'insolita, graffiante ironia e perfino di intravedere fra le righe inaspettati e sorprendenti riflessi del tanto amato jazz.

Carlo Cavalletti

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia, Roma, Auditorium Parco della Musica, 31 Ottobre 2009, direttore Antonio Pappano, pianoforte Leif Ove Andsnes

RAPSODIA SOPRA UN TEMA DI PAGANINI PER PIANOFORTE E ORCHESTRA, OP. 43

Questa composizione è un'opera tarda del pianista e direttore d'orchestra russo Sergej Rachmaninov. Composta nella villa che possedeva a Lucerna, in Svizzera, nell'estate del 1934, la "Rapsodia" fu eseguita la prima volta e con grande successo il 7 novembre dello stesso anno a Baltimora sotto la direzione di Leopold Stokowski e l'autore stesso come solista.

La Rapsodia viene elaborata sul tema del *Capriccio n. 24* di Nicolò Paganini, tema che aveva ispirato in precedenza molti altri compositori come Robert Schumann, Franz Liszt e Johannes Brahms. È strutturata in 24 variazioni.

Malgrado tutte le variazioni si susseguano senza soluzione di continuità, la composizione può essere divisa in tre macrosequenze che corrispondono ai tre movimenti di un concerto.

Il primo movimento comprende le variazioni 1-11, il secondo (più lento) va dalla 12 alla 18, mentre le rimanenti variazioni formano il Finale.

Il lento e melodico *Andante cantabile* (variazione 18) è di gran lunga la sezione più conosciuta dall'opera. Utilizza lo stesso tema delle altre, ma crea però un'inversione speculare dell'andamento melodico.



**VESPRO IN MEMORIA DI STEFAN SMOLENSKIJ
PER CORO A CAPPELLA, OP. 37**

Musica: Sergej Rachmaninov

1. Venite, inchiniamoci davanti al Signore
2. La mia anima benedice il Signore (Salmo 102/103)
3. Felice colui che non segue il consiglio degli empi (Salmo 1.1)
4. Luce calma
5. Ora, Maestro, tu rimandi il tuo servo in pace [Nunc Dimittis]
6. Gioisci, Madre di Dio [Ave Maria].
7. Hexapsaume.
8. Lodate il nome del Signore
9. Benedetto il nome del Signore
10. Avendo visto la resurrezione di Cristo
11. Magnificat
12. Gloria
13. Giorno di nostra salvezza
14. Resurrezione dei morti
15. Inno alla madre di Dio

Organico: coro maschile

Composizione: gennaio - febbraio 1915

Prima esecuzione: Mosca, Sala delle colonne, 10 marzo 1915

Dedica: «In memoriam S. Smolenskij»

La musica da chiesa russa, ricca di sonorità puramente vocali e senza alcun sostegno strumentale, risale agli inizi del X secolo, con la diffusione da Bisanzio, attraverso la Bulgaria, allora considerata la culla del Cristianesimo nel mondo slavo, dei sacri e dei libri dell'antica liturgia religiosa. Contemporaneamente in Russia si cominciò a coltivare uno stile con caratteristiche proprie e dominato dal canto cosiddetto znamennyi o znamennyi rospev, che sta ad indicare i segni di notazione posti sopra le parole del testo, secondo una linea melodica ben precisa e senza troppi abbellimenti. Anche se alcuni di questi testi, risalenti in gran parte al XIII e al XIV secolo, sono giunti sino all'epoca moderna, bisogna dire che la notazione znamennyi a tutt'oggi non è stata completamente interpretata.

Uno dei momenti importanti nella storia dell'evoluzione della musica religiosa russa è collegato con le riforme della Chiesa ortodossa, voluta dal patriarca Nikon nella seconda metà del XVII secolo, durante il regno di Alexei Mikhailovich, padre di Pietro il Grande.

PIETRO IL GRANDE



Tali riforme, combattute dal gruppo dei conservatori più fanatici, conosciuti come i Vecchi Credenti, assorbirono sotto il profilo musicale alcune influenze provenienti dalla cultura occidentale. Infatti venne usata la notazione musicale di tipo europeo e fu introdotta la musica polifonica nella forma di canto a parti separate.

Canti serbi, bulgari e orientali, tradotti in lingua slava per essere divulgati nella chiesa, furono ammessi nella pratica dei servizi religiosi. Con Pietro il Grande e Caterina II, nel periodo compreso tra la fine del Seicento e l'inizio del Settecento, si fecero più invadenti le influenze musicali occidentali, specialmente italiane, fino a quando Dimitri Bortniansky, vissuto tra il 1751 e il 1825, ritenuto il primo compositore russo di musica sacra, non sviluppò la sua attività per riportare in auge lo stile degli antichi russi. Per trent'anni Bortniansky svolse il suo lavoro a capo della Cappella della Corte Imperiale e scrisse numerosi canti liturgici, suscitando l'ammirazione dei cultori della tradizione corale russa.

Su questa scia si posero i suoi successori, i compositori Peter Turchaninov (1779-1856) e Alexei Lvov (1790-1870), direttore della Cappella di Corte dal 1837 fino alla morte, più conosciuto in Occidente come l'autore del vecchio inno nazionale russo "Dio salvi lo zar". Nell'Ottocento e sull'onda del movimento nazionalistico anche in campo musicale sia Balakirev che Rimskij-Korsacov e Anatol Liadov studiarono a fondo l'antica musica liturgica russa, trasferendo spesso nelle loro composizioni modi e stilemi specifici di questo genere musicale, ripresi anche da altri artisti, come E. S. Azeev e Stefan Smolenskij, quest'ultimo tenace assertore della purezza del canto liturgico ortodosso.

Alla fine del XIX secolo il maggiore centro per lo studio degli antichi canti russi fu la Scuola Sinodale Russa, che proclamò il ritorno alle fonti primigenie della musica corale. In particolare Alexander Kastalskij (1856-1926) attuò una radicale riforma della musica liturgica russa, sviluppando una nuova musica corale costruita orizzontalmente e basata sulle melodie del canto znamennyi. Dal canto suo Alexander Arkhangelskij (1840-1925) fondò nel 1880 a Pietroburgo un coro, con il quale effettuò numerose tournées in Russia e in Europa, contribuendo in maniera determinante a rendere popolare il canto a cappella e

potenziando la varietà espressiva delle voci. Egli fu il primo direttore di coro ad impiegare un organico misto, sostituendo le voci dei ragazzi con le voci femminili.

CATERINA II DI RUSSIA



Non va inoltre sottovalutato il contributo dato allo sviluppo della musica liturgica russa da compositori di larga fama, come Alexander Grecianinov, Sergej Rachmaninov e Pètr I. Cajkovskij.

* * *

Non c'è dubbio che Rachmaninov sia un epigono tardo-romantico e la sua musica ha sempre suscitato pareri discordi, tanto che Alfredo Mandelli scrisse che si può legittimamente parlare a proposito del caso di questo solitario, estroso e introverso compositore «come di uno dei tipici divorzi di opinione fra critica o una parte della critica, e pubblico, avvertendo che in occasioni del genere una fetta di pubblico, quella che intende essere colta e progredita, si affretta a seguire le opinioni negative dei severi censori». In realtà ciò che si suole rimproverare a Rachmaninov è di aver percorso le vie già battute da Cajkovskij, il quale aveva preconizzato un brillante avvenire al nostro compositore, quando si era esibito al pianoforte, ancora ragazzo, in una serata musicale moscovita.

Coetaneo della generazione di Skrjabin, di cui fu condiscipolo al Conservatorio di Mosca, Rachmaninov assorbì profondamente gli insegnamenti di Aleksandr Siloti, Sergej Ivanovic Taneev e Anton Stepanovic Arenskij, appartenenti alla scuola di tipo accademico e tradizionalista e si orientò verso la ricca e multiforme opera di Chopin, Liszt, Anton Rubinstein, Otto Nicolai e Nikolaj Medtner, per non parlare del già citato e idolatrato Cajkovskij. Sta di fatto che il talento di Rachmaninov, sviluppatosi molto presto in entrambe le direzioni del pianismo concertistico (fu anche accompagnatore della violinista Teresa Tua) e della composizione, approdò subito a risultati importanti, tanto da collocarlo in una posizione di rilievo, specialmente nella storia della letteratura per pianoforte. Basti citare i cinque *Morceaux de fantaisie op. 3* (1892), comprendenti fra l'altro il celebre *Preludio in Do diesis minore*, il cui successo fu enorme e offuscò le ulteriori e più significative creazioni dello stesso autore; e poi i quattro concerti per pianoforte e orchestra, soprattutto il secondo e il terzo, composti tra il 1891 e il 1927 seguiti dalla famosa *Rapsodia sopra un tema di Paganini* (1934).

Meno felice è la sua produzione teatrale: quattro opere dimenticate, tra cui la *Francesca da Rimini* (1906) e *Paganini* (1939), la Sinfonica (tre

Sinfonie, le danze e il poema *L'isola dei morti*, ispirato al fantasioso e visionario quadro omonimo di Boecklin), la corale e cantatistica (*Le campane* su poesia di Edgar Poe).

DIMITRI BORTNIANSKY



Non si può dimenticare però il ciclo dei settanta Lieder, dove Rachmaninov si rivela uno dei melodisti più liricamente espressivi nel genere già elevato da Musorgskij ad altezze di insuperata poesia d'arte.

Di particolare valore sia sotto il profilo formale che espressivo è la raccolta che va sotto il nome di *Vespro in memoria di Stefan Smolenskij*, studioso della musica liturgica ortodossa vissuto tra il 1848 e il 1909 e maestro della cappella imperiale di Pietroburgo.

Con questi canti di lode alla divinità, innalzati nella chiesa ortodossa la sera prima della festività (di qui il nome di Vespri), Rachmaninov ha condensato con notevole abilità monodica e polifonica il senso e lo stile della musica della chiesa ortodossa, riproponendo gli accenti e le intonazioni delle antiche melodie cantate dal popolo russo.

Il lavoro, scritto nel 1915 e articolato in quindici canti (stasera ne vengono eseguiti sette), raggiunge effetti di straordinaria intensità psicologica e il coro si adegua con semplicità e chiarezza al sentimento racchiuso nel testo liturgico.

In esso spira una severità e nobiltà di concezione di penetrante efficacia emotiva, nell'incastro calibratissimo tra voci chiare e scure del coro, secondo la più pura tradizione della Messa di rito orientale.

Testo

N. 1

Venite, adoriamo e prostriamoci dinanzi a Cristo...

N. 2

Benedici, anima mia, il Signore; tu sei benedetto, o Signore... Sii benedetto, o Signore...

N. 3

Beato l'uomo che non segue il consiglio degli empi, non indulge nelle vie dei peccatori... Il Signore veglia sul cammino dei giusti, ma la via degli empi cadrà in rovina... Gloria al Padre, al Figliolo ed allo Spirito Santo, ora e sempre e nei secoli dei secoli, amen... Alleluia...

N.5

Ora, o Signore, lascia che il Tuo servo se ne vada in pace, secondo la Tua parola. Perché i miei occhi hanno visto la Tua salvezza, che Tu hai preparato dinanzi a tutti i popoli, luce che illumina il giorno, e gloria del Tuo popolo, Israele...

N. 6

Ave Maria, piena di grazia, sei benedetta tra le donne e benedetto è il frutto del Tuo ventre Gesù...

N.8

Lodate il nome del Signore... Alleluia...

N. 9

Benedetto sei Tu, Signore, fammi capire i tuoi comandamenti...

(Traduzione a cura di "Russia Cristiana")

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorio di Via della Conciliazione, 1 giugno 1984**

ETUDES-TABLEAUX, OP. 39

per pianoforte

Musica: Sergej Rachmaninov

1. Allegro agitato (Do minore)
2. Lento assai (La minore)
3. Allegro molto (Fa diesis minore)
4. Allegro assai (Si minore)
5. Appassionato (Mi bemolle minore)
6. Allegro (La minore)
7. Lento (Do minore)
8. Allegro moderato (Re minore)
9. Allegro moderato (Re maggiore)

Organico: pianoforte

Composizione: 1916 - 1917

Prima esecuzione: San Pietroburgo, Sala Bolscioj del Conservatorio, 2 febbraio 1917

Edizione: Editions russe de musique, ottobre 1920

Rachmaninov è una delle ultime incarnazioni della figura di concertista-compositore dell'epoca tardo-romantica, secondo la grande tradizione di Liszt e di Busoni, e si può dire che il suo nome sia legato più all'esaltante e ammirata attività di interprete (pianista e direttore d'orchestra) piuttosto che a quella di autore e di creatore di musica, anche se la sua produzione è abbastanza consistente e comprende tre lavori teatrali (il più noto è la *Francesca da Rimini*), due Oratori, tre Sinfonie, diversi poemi sinfonici, un numero esteso di liriche vocali e quattro Concerti per pianoforte e orchestra, dei quali il secondo e il terzo godono di ampia popolarità.

Infatti Rachmaninov fu superbo virtuoso della tastiera e riversò innanzitutto nelle composizioni per pianoforte (di fogli d'album, morceaux e préludes ne scrisse parecchi) il suo mondo espressivo e il suo temperamento introverso e scontroso, incurante e quasi sprezzante verso ogni novità che fermentava nella vita musicale, nel primo trentennio del Novecento.

ANTON RUBINSTEIN



Egli mantenne costantemente un atteggiamento freddo e distaccato e a volte polemico nei confronti del famoso "gruppo dei cinque" e in special modo di Musorgskij; subì invece il fascino della musica di Chopin, di Liszt e soprattutto di Cajkovskij, il quale aveva preconizzato all'impareggiabile pianista, quando era ragazzo, un brillante avvenire artistico. Ma ciò non toglie che anche l'arte di Rachmaninov abbia succhiato la propria linfa dal patrimonio folclorico e popolare russo con una evidente propensione verso una visione della vita intrisa di sconsolata malinconia, che è un po' il filo rosso dell'anima poetica slava. Ciò spiega, o aiuta a comprendere, come mai questo artista, lontano dagli ideali della Rivoluzione russa del 1917 e diventato cittadino americano qualche anno prima di morire, goda di larga stima in URSS, dove le sue composizioni sono state pubblicate in edizioni critiche e vengono eseguite frequentemente dalle principali società concertistiche.

Un'idea del pianismo estroso, effervescente, carezzevole, brillante, trascinate, virtuosistico e melodico di questo musicista è condensata nel ciclo delle nove *Études-tableaux* dell'*op. 39*, scritte tra il 1916 e il 1917, poco prima che l'autore abbandonasse definitivamente la terra natia.

Rachmaninov si muove lungo la direttrice dell'arte pianistica romantica non dimenticando, oltre alla lezione di Chopin e di Liszt anche quella di Anton Rubinstein, al cui modello di concertismo funambolesco e dalle molteplici sfaccettature timbriche egli si avvicinò con sorprendenti e impareggiabili risultati tecnici, tanto esaltati dalla critica americana dell'epoca.

Le *Études* del creatore delle notissime *Danze sinfoniche* formano un corpus unico per la chiarezza e la scorrevolezza del linguaggio armonico e il carezzevole gusto della melodia, sorretti da una vivissima sensibilità per gli effetti sonori di luce e ombra che sono propri della tecnica pianistica.

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 25 marzo 1988**

10 PRELUDI PER PIANOFORTE, OP.23

Musica: Sergej Rachmaninov

1. Largo in Fa diesis minore
2. Maestoso in Si bemolle maggiore
3. Tempo di minuetto in Re minore
4. Andante cantabile in Re maggiore
5. A la marcia in Sol minore
6. Andante in Mi bemolle maggiore
7. Allegro in Do minore
8. Allegro vivace in La bemolle maggiore
9. Presto in Mi bemolle minore
10. Largo in Sol bemolle maggiore

Organico: pianoforte

Prima esecuzione: Mosca 10 Febbraio 1903, Rachmaninov (pf.) [solo i n. 1, 2 e 5]

Edizione: Gutheil, Febbraio 1904

Dedica: A. Ziloti

Strano destino quello di Rachmaninov, amato dal pubblico per la sensibilità armonica e la vena melodica inesauribile e, per le stesse caratteristiche, ritenuto un epigono del Romanticismo da critici e colleghi. Nella Russia di fine Ottocento vi sono ottimi musicisti usciti dalle Accademie, con una grande preparazione tecnico artigianale ma talvolta "ingenui" dal punto di vista culturale; Rachmaninov credeva in un Romanticismo acritico in cui il suo esuberante senso melodico trovava un'espressione diretta senza porsi problemi riguardo alla forma o al mezzo espressivo. Le innovazioni linguistiche dei suoi contemporanei lo lasciavano indifferente (o poco disponibile) e considerava "cerebrali" musicisti come Debussy, Ravel, Skrjabin e Schönberg. Ciò non significa che non si ponesse problemi di carattere formale (spesso rivedeva le proprie partiture sottoponendole a tagli e revisioni) ma è certo che si possono apprezzare di più le sue doti nelle pagine di dimensioni ridotte piuttosto che nelle composizioni dalla forma più elaborata, come ad esempio le Sinfonie.

Pur avendo uno straordinario talento pianistico, Rachmaninov fu sempre interessato alla composizione e vinse, a soli 19 anni, la medaglia d'oro del Conservatorio di Mosca. Incoraggiato da Cajkovskij e da un contratto con l'editore Gutheil, vedeva nella scrittura musicale il mezzo più immediato di espressione: «Per me - affermava - comporre era come parlare, e spesso la penna riusciva a malapena a seguire il rapido volo delle mie idee musicali».

PETR II'IC CAJKOVSKIJ



Tanta naturalezza però si scontrò con i gusti del pubblico che decretò un solenne fiasco alla sua prima Sinfonia scritta a ventiquattro anni. «Mi sentivo come uno che aveva sofferto un colpo apoplettico e perduto per molto tempo l'uso della testa e delle mani»; fu necessario l'intervento di un "ipnotizzatore" per tirar fuori il compositore da questo stato di prostrazione e ridar vita al suo talento.

La nuova stagione creativa si aprì con il *Concerto n. 2 per pianoforte e orchestra* seguito dalla *Sonata per violoncello e pianoforte*, la Cantata *La primavera*, le 12 Canzoni (op. 21), le *Variazioni su un tema di Chopin* e i *10 Preludi* (op. 23). Pubblicata nel 1904, la raccolta dei *10 Preludi* fu pensata per formare, insieme ai 13 dell'op. 32 e al *Preludio in Do diesis minore op. 3 n. 2*, un ciclo di 24 Preludi che abbracciassero tutte le tonalità. A partire da Bach, con il suo *Clavicembalo ben temperato*, molti musicisti erano rimasti affascinati dalla possibilità di comporre su ogni nota della scala (12 semitoni intesi nell'accezione maggiore e minore) proprio con l'idea di poter sondare le caratteristiche di ogni singola tonalità (ricordiamo tra gli altri esempi celebri, i *24 Preludi op. 28* di Chopin, i *24 Preludi op. 11* di Skrjabin e il *Ludus Tonalis* di Hindemith). In Rachmaninov l'influenza chopiniana è molto forte anche se i suoi Preludi sono più lunghi e strutturalmente più complessi di quelli del compositore polacco. La libertà formale, connaturata al genere del Preludio, è sfruttata appieno e in queste pagine troviamo decine di idee melodiche e formule tecniche inconsuete; le atmosfere sono in continua mutazione e accanto al sentimento nostalgico (frutto di una delicata melodia adagiata su una tonalità minore) troviamo momenti rudi o ironici (caratterizzati da veloci accordi ripetuti su e giù per la tastiera).

Nel concerto odierno verranno eseguiti soltanto i primi sette dei *Dieci Preludi op. 23*, un numero sufficiente per dar conto, dell'enorme capacità espressiva e dell'inesauribile fantasia del compositore. Nel n. 1 (*Largo* in Fa diesis minore) il tema frammentato affidato alla mano destra si intreccia con la melodia della sinistra offuscata dall'accompagnamento per quartine; l'incrocio della mani permette al compositore di sfruttare appieno tutti i registri della tastiera alternandoli continuamente. Nel n. 2 (*Maestoso* in Si bemolle maggiore) continui arpeggi della mano sinistra coprono quasi metà della tastiera e, in mezzo a cascate di note dall'acuto al grave, emergono i temi principali. Nel n. 3 (*Tempo di minuetto* in Re

minore) la scrittura per grandi accordi rimanda alle sonorità dei cori russi; l'armonia è piuttosto originale e l'assenza di "arabeschi" strumentali permette di assaporarne tutte le sfumature.

YEFIM BRONFMAN



Nel n. 4 (*Andante cantabile* in Re maggiore) sembra di sentire l'eco di Chopin grazie all'idea, tutta classica, di affidare il canto alla mano destra e l'accompagnamento alla sinistra. Il n. 5 (*Alla marcia* in Sol minore) è forse il più famoso dei dieci, non solo per il tipo di scrittura pianistica molto robusta (con accordi fitti e ribattuti e forti accenti sul tempo debole della battuta), ma soprattutto per il modo in cui è costruito, tipico di Rachmaninov.

La composizione segue infatti una curva espressiva nella quale l'elemento iniziale (eroico e baldanzoso) viene ripetuto ossessivamente in un crescendo dinamico pieno di energia, interrotto da una parte centrale più cantabile. Nel n. 6 (*Andante* in Mi bemolle maggiore) si intrecciano due linee melodiche, una con note veloci alla mano sinistra, l'altra con note lente affidate alla destra.

Si annulla così il principio del "canto e accompagnamento" grazie al sottile gioco di rifrazioni tra regione grave ed acuta della tastiera. Il n. 7 (*Allegro* in Do minore) è tra i più difficili tecnicamente e richiede una grande scioltezza e leggerezza delle mani: l'indicazione metronomica prescrive l'esecuzione di più di otto note al secondo, una richiesta plausibile se si trattasse di note vicine, ma in questo caso le note sono spesso lontane e apparentemente impossibili da raggiungere.

Fabrizio Scipioni

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia, Roma, Auditorium Parco della Musica, 7 Marzo 2003, Yefim Bronfman pianoforte

SIX MOMENTS MUSICAUX, OP. 16

Musica: Sergej Rachmaninov

1. Andantino (Si bemolle minore)
2. Allegretto (Mi bemolle minore)
3. Andante cantabile (Si minore)
4. Presto (Mi minore)
5. Adagio sostenuto (Re bemolle maggiore)
6. Maestoso (Do maggiore)

Organico: pianoforte

Composizione: ottobre - dicembre 1896

Edizione: Jurgenson, 1896

Dedica: A. Zataevic

Il n. 2 è stato revisionato nel 1940 (Edizione: Charles Foley, 1940)

Il disagio dell'esistenza, lo sprofondare in un rimpianto nichilistico senza vie d'uscita, sono i dati di fondo della personalità creativa di Sergej Rachmaninov, ultimo esponente di una tradizione romantica "negativa" che nella Russia del tardo Ottocento conosce una fase particolarmente acuta. L'infelicità, del resto, è sovrana produttrice di canto e, da Schubert in poi, sembra essere una musa irrinunciabile per creare melodie che siano indelebili. Rachmaninov raccoglie questa eredità attraverso Chopin, e soprattutto Cajkovskij, noncurante di apparire "inattuale" di fronte alle nuove strade percorse dalla musica del Novecento e anzi accentuando provocatoriamente questa sua visione retrospettiva.

In Cajkovskij, di cui aveva trascritto per pianoforte il *Manfred* e *La Bella addormentata* negli anni di studio al Conservatorio di Mosca, egli trova il principale punto di riferimento durante i difficili anni delle prime composizioni, colui che era in grado di trasmettergli la profondità dell'anima russa e la sentimentalità decadenti della sua aristocrazia. Non meno importanti sono per Rachmaninov i ricordi d'infanzia, le lunghe estati nella tenuta paterna di Oneg, i canti popolari e quelli liturgici il suono delle campane della cattedrale di Santa Sofia a Novgorod. Nel 1892 Rachmaninov compone i *Morceaux de Fantaisie* op. 3, suo primo

importante lavoro per pianoforte solo, frutto di un attento studio della armonia wagneriana e del canto verista.



Ma è nel 1896, con i *Six Moments Musicaux* op. 16, che la sua personalità ha modo di esprimersi compiutamente per la prima volta. Emergono infatti in piena luce le caratteristiche più peculiari della sua scrittura, come la densità fonica e l'ispessimento armonico, la linea melodica condotta con estrema tensione e spesso non risolta, il vero e proprio turgore emotivo pienamente tardoromantico e decadente.

Accanto a ciò la desolazione ascetica e cupa del *Momento musicale n. 3* sembra gettare un ponte fra il lamento dell'ultima Sinfonia di Cajkovskij - o, per rimanere in campo pianistico, dell'*Intermezzo* op. 118 n. 6 di Brahms - e le tette visioni dell'Espressionismo.

Nel primo brano della raccolta Rachmaninov espone una melodia non particolarmente originale che però riesce a valorizzare con elaborati accompagnamenti e varianti in modo da renderla comunque interessante.

Il punto culminante, la cadenza, la breve coda, tutto è pensato per presentare il materiale di partenza nella maniera più efficace.

Un doveroso omaggio a Chopin (*Momento musicale n. 2*) precede il Cantabile in Si minore che, come si è detto, è uno dei vertici dell'arte di Rachmaninov.

Ancora reminiscenze chopiniane sono presenti nel quarto brano, di enormi difficoltà esecutive, che è una sorta di Studio fortemente drammatico in cui la melodia potentemente sbalzata della mano destra è sostenuta da un febbrile e mobilissimo accompagnamento della sinistra.

Una parentesi estatica, sognante, si apre con il n. 5, *Adagio sostenuto* in Re bemolle maggiore, concepito come un Notturmo dalle movenze melodiche sinuose e armonicamente statico.

Conclude la raccolta un *Maestoso* in Do maggiore che è un esempio illuminante di quella densità di scrittura tipica del compositore: alla melodia in accordi a valori lunghi si sovrappone un tormentato motivo cromatico in ottavi e un incessante moto perpetuo di velocissime quartine che creano un potente effetto sinfonico.

Giulio d'Amore

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorium Parco della Musica, 15 novembre 1996**

SONATA PER PIANOFORTE N. 1 IN RE MINORE, OP. 28

Musica: Sergej Rachmaninov

1. Allegro moderato
2. Lento
3. Allegro molto

Organico: pianoforte

Composizione: gennaio - febbraio 1907

Prima esecuzione: Mosca, Sala della Filarmonica, 17 ottobre 1908,
Igumnov (pf.)

Revisionata nel 1931

Rachmaninov è una delle ultime incarnazioni della figura di concertista-compositore dell'epoca tardo-romantica, secondo la grande tradizione di Liszt e di Busoni, e si può dire che il suo nome sia legato più all'esaltante e ammirata attività di interprete (pianista e direttore d'orchestra) piuttosto che a quella di autore e di creatore di musica, anche se la sua produzione è abbastanza consistente e comprende tre lavori teatrali (il più noto è la *Francesco da Rimini*), due Oratori, tre Sinfonie, diversi poemi sinfonici, un numero esteso di liriche vocali e quattro Concerti per pianoforte e orchestra, dei quali il secondo e il terzo godono di ampia popolarità.

Infatti Rachmaninov fu un superbo virtuoso della tastiera e riversò innanzitutto nelle composizioni per pianoforte (di fogli d'album, morceaux e préludes ne scrisse parecchi, oltre alle due Sonate, la prima in Re minore op. 28 del 1906 e la seconda in Si bemolle minore op. 36 del 1913 e revisionata nel 1931) il suo mondo espressivo e il suo temperamento introverso e scontroso, incurante e quasi sprezzante verso

ogni novità che fermentava nella vita musicale, nel primo trentennio del Novecento.

RITRATTO DI COSTANTIN IGUMNOV



Egli mantenne costantemente un atteggiamento freddo e distaccato e a volte polemico nei confronti del famoso «gruppo dei cinque» e in special modo di Musorgskij; subì invece il fascino della musica di Chopin, di Liszt e soprattutto di Cajkovskij, il quale aveva preconizzato all'impareggiabile pianista, quando era ragazzo, un brillante avvenire artistico. Ma ciò non toglie che anche l'arte di Rachmaninov abbia succhiato la propria linfa dal patrimonio folclorico e popolare russo con una evidente propensione verso una visione della vita intrisa di sconsolata malinconia, che è un po' il filo rosso dell'anima poetica slava. Ciò spiega, o aiuta a comprendere, come mai questo artista, lontano dagli ideali della Rivoluzione russa del 1917 e diventato cittadino americano qualche anno prima di morire, goda di larga stima in URSS, dove le sue composizioni sono state pubblicate in edizioni critiche e vengono eseguite frequentemente dalle principali società concertistiche.

La *Sonata n. 1 in Re minore*, della durata di circa quaranta minuti, rivaleggia con la Sonata di Liszt per le difficoltà tecniche ed anche per questo è di rara esecuzione. Composta durante un soggiorno a Dresda nel 1906 e poi rielaborata in varie occasioni, la Sonata fu eseguita la prima volta a Mosca il 17 ottobre 1908 da Costantin Igumnov. Scrive Rachmaninov: « Questo lavoro è naturalmente selvaggio e come infinito. L'idea base è costituita da due caratteri contrapposti che si richiamano ad un soggetto letterario, il Faust. Naturalmente non ho scritto una musica a programma nel vero senso della parola anche se si comprenderà meglio il senso della Sonata se si terrà presente tale soggetto. Nessuno si azzarderà mai ad eseguire tale lavoro perché è troppo difficile, lungo e discontinuo sul piano musicale. Sono stato tentato di trarne una Sinfonia ma questo proposito si è rivelato impossibile poiché il motivo è tipicamente pianistico».

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Sala Accademica di via dei Greci, 18 dicembre 1981, Alexis Sigismond Weissenberg pianoforte**

SONATA PER PIANOFORTE N. 2 IN SI BEMOLLE MINORE, OP. 36

Musica: Sergej Rachmaninov

1. Allegro agitato
2. Non allegro
3. L'istesso tempo - Allegro molto

Organico: pianoforte

Composizione: Gennaio - Agosto 1913, rivista nel 1931

Prima esecuzione: Mosca 3 Settembre 1913, Rachmaninov (pf.)

Edizione: Gutheil, 1914

Dedica: M. Presman

La Sonata n. 2 in Si bemolle minore op. 36, pur risalendo a molti anni prima, quando Rachmaninov non aveva ancora lasciato definitivamente il suo paese d'origine, è stata concepita e iniziata molto lontano dalla Russia, per l'esattezza a Roma, dove all'inizio del 1913 il musicista trascorse alcuni mesi con la sua famiglia: «A Roma mi è riuscito di affittare lo stesso appartamento su Piazza di Spagna che ha usato per molto tempo Modest Caikovskij e che è servito a suo fratello come rifugio temporaneo dai suoi numerosi amici. È formato da alcune stanze tranquille e ombreggiate e appartiene a un onesto sarto. Con mia moglie e le bambine alloggiavamo in una pensione e ogni mattina mi recavo nell'appartamento per comporre, rimanendovi fino alla sera. Non c'è niente che mi aiuti come la solitudine. Per me è possibile comporre soltanto quando sono solo e niente dall'esterno ostacola il flusso delle idee. L'appartamento su Piazza di Spagna era ideale per questo. Passavo tutto il giorno al pianoforte o alla scrivania, e non lasciavo la penna fino a quando il sole calante non aveva colorato d'oro i pini sul Monte Pincio. Lì ho lavorato alla mia Seconda Sonata per pianoforte e la Sinfonia corale *Le campane*».

Questo piacevole e proficuo soggiorno romano venne bruscamente interrotto dalla forma di tifo che colpì le sue due bambine, costringendo i Rachmaninov, che non si fidavano dei medici italiani, a rientrare in fretta a Berlino per farle curare; non appena fu possibile, si spostarono a Ivanovka, in Russia, nella tenuta di campagna della famiglia della moglie

del compositore. Qui Rachmaninov potè ritrovare quella tranquillità di cui aveva goduto a Roma e che gli era indispensabile per poter comporre; in una sua lettera da Ivanovka del 29 luglio si legge: «Negli ultimi due mesi ho lavorato per tutto il giorno.

MODEST CAIKOVSKIJ



Quando mi sento troppo stanco, salgo in macchina e guido per circa 50 verste all'aria aperta sulla strada principale. Respiro l'aria e benedico la libertà e il cielo azzurro. Dopo un simile bagno d'aria mi sento più fiducioso e più forte».

La tranquillità di Ivanovka e i benefici del contatto con la natura portarono i loro frutti: durante l'estate Rachmaninov terminò sia la Cantata *Le campane* che la Seconda Sonata per pianoforte. La Sonata fu presentata al pubblico per la prima volta a Mosca da Matei Pressmann, che era stato suo compagno di studi nella classe di Zverev, il 3 dicembre del 1913, tre giorni dopo che il compositore aveva diretto la prima della Cantata *Le campane* op. 35, e fu pubblicata da Gutheil nel giugno del 1914 con dedica a Pressmann.

Nel giro di pochi anni Rachmaninov iniziò a comporre sempre meno e a dedicarsi sempre più all'attività concertistica come pianista e direttore d'orchestra. Agli inizi degli anni Trenta, quando ormai divideva la sua vita fra la Svizzera e gli Stati Uniti e come autore era giunto a un silenzio quasi totale, decise di rivedere drasticamente alcune sue composizioni degli anni precedenti. Una delle "vittime" fu il suo Primo Concerto per pianoforte e orchestra, composto nel 1891: «Guardando ai miei lavori giovanili mi accorgo di quanto c'è di superfluo in essi. [...] Ho riscritto il mio Primo Concerto; adesso va davvero bene. [...] E incredibile quante stupidaggini ho fatto a diciannove anni».

Ma questa esigenza di maggiore essenzialità non investì solo le opere giovanili e interessò anche la Seconda Sonata, scritta all'età di quarant'anni: «Perfino in questa Sonata ci sono troppe voci che si muovono simultaneamente ed è troppo lunga. La Sonata di Chopin dura diciannove minuti, e dice tutto ciò che c'è da dire». Rachmaninov tagliò circa centoventi battute, semplificando la scrittura ed eliminando i passaggi più esageratamente virtuosistici: in questa nuova versione, che rimane comunque di una difficoltà spesso improba, la Sonata fu pubblicata da Tair nel novembre del 1931.

Sembra però che ancora nel 1940 Rachmaninov non fosse pienamente soddisfatto del risultato ottenuto, giungendo ad accettare che Vladimir Horowitz presentasse in pubblico e incidesse in disco una "sua" versione della Sonata in Si bemolle minore.

Tra i motivi che nel 1931 indussero Rachmaninov a "semplificare" la sua Seconda Sonata non va però dimenticata anche l'artrite che in quel periodo aveva colpito le sue mani, costringendolo a ridurre drasticamente l'attività concertistica.

RESIDENZA ESTIVA DI RACHMANINOV



Se da un lato la malattia gli offrì, suo malgrado, la tranquillità necessaria per tornare momentaneamente a comporre (e il frutto furono le *Variazioni su un tema di Corelli* per pianoforte), dall'altro gli fece intravedere una prospettiva davvero sconvolgente: «I vasi sanguigni sulla punta delle dita hanno iniziato a rompersi e si sono formati dei lividi. A casa non ne ho parlato molto, ma può accadermi durante qualunque concerto. [...] Probabilmente è l'età. Ma toglimi anche questi concerti e per me sarà la fine».

Articolata in tre movimenti che si succedono senza soluzione di continuità, la Sonata inizia con un appassionato *Allegro agitato* in cui attraverso una scrittura altamente virtuosistica e servendosi del contrasto fra le atmosfere espressive dei due temi principali Rachmaninov dà vita a

una pagina intensa ed emozionante. Sette battute di *Non allegro* introducono direttamente all'incantevole *Lento* centrale, la cui malinconica melodia in 12/8 - che poi si va via via, animando e gonfiando nel corso di una serie di variazioni - sembra rievocare quella del *Momento musicale* in Si minore op. 16 n. 3 del 1896; ma i toni, che lì erano quelli un po' declamatori di una disperazione livida e cupa, si fanno qui più distesi e misurati, evocando un'atmosfera pervasa da uno *spleen* delicato.

Il ritorno delle sette battute di transizione (*L'istesso tempo*) prelude all'esplosione dell'*Allegro molto* finale, in cui la Sonata ritrova lo slancio impetuoso del movimento d'apertura ma in un contesto espressivo sempre più brioso e positivo, fino alle trionfali pagine conclusive in tonalità maggiore.

Carlo Cavalletti

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia
Filarmonica Romana,
Roma, Teatro Olimpico, 17 aprile 1997**

VARIAZIONI PER PIANOFORTE SU UN TEMA DI CORELLI (LA FOLIA), OP.42

Musica: Sergej Rachmaninov

Organico: pianoforte

Composizione: 19 Giugno 1931

Prima esecuzione: Montreal, His Majesty's Theatre, 12 ottobre 1931,
Rachmaninov (pf.)

Edizione: Tair, Carl Fischer, 1931

Dedica: Fritz Kreisler

Rachmaninov è una delle ultime incarnazioni della figura di concertista-compositore dell'epoca tardo-romantica, secondo la grande tradizione di Liszt e di Busoni, e si può dire che il suo nome sia legato più all'esaltante e ammirata attività di interprete (pianista e direttore d'orchestra) piuttosto che a quella di autore e di creatore di musica, anche se la produzione è abbastanza consistente e comprende tre lavori teatrali (il più noto è la *Francesca da Rimini*), due Oratori, tre Sinfonie, diversi poemi sinfonici, un numero esteso di liriche vocali e quattro Concerti per pianoforte e orchestra, dei quali il secondo e il terzo godono di ampia popolarità.

Infatti Rachmaninov fu un superbo virtuoso della tastiera e riversò innanzitutto nelle composizioni per pianoforte (di fogli d'album, morceaux e préludes ne scrisse parecchi, oltre alle due *Sonate*, la prima *in Re minore op. 28* del 1906 e la seconda *in Si bemolle minore op. 36* del 1913, revisionata nel 1931) il suo mondo espressivo e il suo temperamento introverso e scontroso, incurante e quasi sprezzante verso ogni novità che fermentava nella vita musicale, nel primo trentennio del Novecento.

Egli mantenne costantemente un atteggiamento freddo e distaccato e a volte polemico nei confronti del famoso "gruppo dei cinque" e in special modo di Musorgskij ; subì invece il fascino della musica di Chopin, di Liszt e soprattutto di Cajkovskij, il quale aveva preconizzato all'impareggiabile pianista, quando era ragazzo, un brillante avvenire artistico.

FRIZT KREISLER



Ma ciò non toglie che anche l'arte di Rachmaninov abbia succhiato la propria linfa dal patrimonio folclorico e popolare russo con una evidente propensione verso una visione della vita intrisa di sconsolata malinconia, che è un po' il filo rosso dell'anima poetica slava. Ciò spiega, o aiuta a comprendere, come mai questo artista, lontano dagli ideali della rivoluzione russa del 1917 e diventato cittadino americano qualche anno prima di morire, goda di larga stima in URSS, dove le sue composizioni sono state pubblicate in edizioni critiche e vengono eseguite frequentemente dalle principali società concertistiche.

Un esempio della straordinaria abilità pianistica di Rachmaninov è dato dalle venti *Variazioni su un tema di Corelli op. 42*, eseguite dallo stesso autore a New York nel 1932 ed elaborate sul tema cosiddetto "della follia", indicato nella *Sonata per violino n. 12* di Corelli. Esse si distinguono per varietà inventiva e ricchezza di colori timbrici e possono definirsi uno studio preparatorio della Rapsodia su un tema di Paganini per pianoforte e orchestra, apparsa due anni dopo e accolta subito con grande successo. In effetti le variazioni n. 4 e n. 8 sembrano anticipare certi passaggi di quest'opera posteriore e ben più famosa presso il pubblico. Non c'è dubbio che nell'*op. 42* è condensato in nuce il temperamento di Rachmaninov, malinconico ed estroso allo stesso tempo, e non mancano quelle schiarite liriche tipiche del suo inconfondibile pianismo.

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorio di Via della Conciliazione, 9 Novembre 1984,
Francois-Joel Thiollier pianoforte**

**SONATA IN SOL MINORE
PER VIOLONCELLO E PIANOFORTE, OP. 19**

Musica: Sergej Rachmaninov

1. Lento - Allegro moderato
2. Allegro scherzando
3. Andante
4. Allegro mosso

Organico: violoncello, pianoforte

Composizione: estate - 12 dicembre 1901

Prima esecuzione: Mosca 2 dicembre 1901, Rachmaninov (pf),
Brandukov (vlc.)

Edizione: Gutheil Breitkopf, marzo 1902 / Boosey & Hawkes

Dedica: Brandukov

Al contrario di quanto sta accadendo per alcuni musicisti - inutile farne i nomi - il cinquantenario della scomparsa di Rachmaninov (nonché centoventesimo della nascita) sta trascorrendo nella quasi indifferenza. Persino nel suo paese, dov'era amato al punto che durò pochissimo l'ostracismo che seguì alla sua dichiarazione di condanna del comunismo, ora hanno problemi ben più gravi da affrontare. Il suo arcifamoso Concerto n. 2 per pianoforte e orchestra, per la malcapitata propensione a confluire nelle colonne sonore di numerosi film (il colpo di grazia glielo diede quello con Marilyn Monroe, *Quando la moglie è in vacanza*), è quasi scomparso dai programmi e persino i pianisti tendono a preferirgli il quasi coetaneo (tra loro non corrono neanche dodici mesi di differenza) Skrjabin, giudicato più moderno.

L'opera in un atto *Aleko*, che piaceva a Ciaikovski, gode per sua fortuna di qualche considerazione anche da parte delle istituzioni concertistiche; per contro, l'altra più importante, *Il cavaliere avaro* da Pushkin, che due anni fa la Sagra Musicale Umbra aveva intenzione di introdurre per la prima volta in Italia, dovette essere cancellata dal cartellone per sopravvenuta mancanza di fondi.

In questa temporanea caduta d'interesse per la musica di Rachmaninov, la proposta della Sonata per violoncello e pianoforte in Sol minore op.

19, trascuratissima anche nei periodi delle maggiori fortune del compositore russo, viene a collocarsi, più che atto riparatorio, come un'affascinante e sorprendente riscoperta.

BRANDUKOV E CIAIKOVSKI



La data di scrittura, 1901, è garanzia di una pienezza di mezzi mai più superati, anche se l'autore aveva soltanto ventotto anni. Il 1901, non va dimenticato, è anche l'anno del Concerto n. 2 per pianoforte e orchestra, con il quale la Sonata ha in comune alcuni passaggi.

Rachmaninov compose musica da camera soprattutto negli anni di conservatorio. E' una produzione scarsa, ma in questo campo neanche gli altri musicisti russi furono molto più prolifici. Tra questi pochi lavori, è curioso come il violoncello occupi un posto di tutto riguardo. Se ne occupa per la prima volta a diciassette anni, per amore della lontana cuginetta quindicenne Vera Skalon - con la cui famiglia aveva trascorso un'estate in campagna - dedicandole una delle sue prime cose, la *Romanza* per pianoforte e violoncello.

Le composizioni che seguirono sono un *Pezzo* per la stessa formazione strumentale, un *Trio élégiaque* del 1892, cui ne seguì un altro l'anno successivo, in memoria di Ciaikovski, e 2 *Pezzi* ancora per violoncello e pianoforte. In tutte, oltre all'inconfondibile taglio accademico e a un contenuto inequivocabilmente salottiero, risulta evidente uno squilibrio tutto in favore del pianoforte.

Va però osservato che, dal secondo *Trio élégiaque*, partner costante del giovane Rachmaninov nelle esecuzioni pubbliche di questi lavori è il celebre violoncellista Anatol Brandukov, che allora si avvicinava alla quarantina ed era da poco rientrato a Mosca dopo una decennale permanenza a Parigi. E' abbastanza possibile che il gran salto di qualità raggiunto con la *Sonata* op. 19, dedicata tra l'altro allo stesso Brandukov, sia il risultato delle frequentazioni e delle conversazioni con questo virtuoso e, forse, dei suoi consigli.

Anche qui, tuttavia, è avvertibile un leggero squilibrio, ma in questo caso lo si può senz'altro ritenere responsabile soltanto dell'originalità e del fascino di questa straordinaria composizione, densa di colori drammatici e ricca di effetti virtuosistici.

Dopo un lento solitario ingresso del violoncello che precede l'esposizione del primo tema, il pianoforte interviene perentorio con un secondo tema di sapore schumanniano e, sino alla fine del secondo tempo, non rinuncia più ad una funzione di protagonista, mentre l'altro strumento deve

contentarsi di un ruolo d'accompagnamento. Altrove però il dialogo si fa più articolato o, come nell'*Andante*, pianoforte e violoncello si scambiano i ruoli con splendidi risultati.

Può apparire inspiegabile, se non singolare, che dopo la riuscita di questo pezzo il compositore russo non si sia più cimentato in musiche per pianoforte e violoncello.

La spiegazione sta forse nel fatto che, dopo Brahms, questa classicissima formazione cessò di interessare i musicisti, più attratti da altre soluzioni linguistiche.

Il caso di Rachmaninov era destinato a rimanere un esempio sporadico, insieme a quelli di Debussy, Strawinsky e pochi altri.

Ivana Musiani

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Sala Accademica di via dei Greci, 18 gennaio 1974**

TRIO ELEGIACO N. 2 IN RE MINORE PER PIANOFORTE, VIOLINO E VIOLONCELLO, OP. 9

Musica: Sergej Rachmaninov

1. Moderato. Allegro vivace
2. Quasi variazione. Andante
3. Allegro risoluto

Organico: pianoforte, violino, violoncello

Composizione: 25 ottobre - 15 dicembre 1893

Prima esecuzione: Mosca, Sala piccola del Conservatorio, 31 gennaio 1894, Rachmaninov (pf.), Konjus (vl.), Brandukov (vlc.)

Edizione: Gutheil, 1894, Breitkopf, 1907

Dedica: «In memoriam P.I. Cajkovskij»

Revisionato nel 1907

Pianista eccelso, tra i più grandi in un'epoca che non è stata certo avara di virtuosi della tastiera degni d'entrare nella leggenda, Sergej Rachmaninov ha faticato molto a farsi accettare come compositore, soprattutto in occidente. Il pubblico era poco o niente interessato ai suoi lavori più ambiziosi - da cui egli sperava d'ottenere il pieno riconoscimento della propria statura di compositore - ed era disposto ad applaudire soltanto le sue composizioni pianistiche, meglio se suonate da lui stesso. Peggio ancora, la critica lo giudicava il retrogrado rappresentante d'un romanticismo ormai esausto o lo considerava addirittura un compositore della domenica, che si ostinava a scrivere musica senza rassegnarsi al destino che ne aveva fatto uno straordinario interprete ma non un grande creatore. Rachmaninov invece si considerò sempre innanzitutto un compositore, sebbene la sua vena creatrice si fosse affievolita fin quasi a inaridirsi, dopo che la rivoluzione del 1917 lo spinse all'esilio in America, rescindendo il cordone ombelicale con la terra e la cultura russe.

Rachmaninov considerava la composizione il mezzo per esprimere gli aspetti più soggettivi e intimi della propria personalità, condividendo totalmente la concezione tardoromantica della musica come una confessione che - secondo le sue stesse parole - "nasce solo dal cuore e si

rivolge al cuore", che "è amore" e "ha per sorella la poesia e per madre la sofferenza", che deve "esprimere la personalità dell'autore, il suo paese natale, i suoi amori, la sua religiosità" ed essere "la somma totale delle sue esperienze".

PETR II'IC CAJKOVSKIJ



In realtà come compositore ha toccato tematiche più ampie di quel che potrebbero far credere le sue sincere ma fin troppo dirette e semplicistiche dichiarazioni di poetica, come rivelano lavori fino a ieri trascurati, quali l'opera *Il cavaliere avaro*, il poema sinfonico *L'isola dei morti*, i cori a cappella della *Liturgia di San Giovanni Crisostomo* e del *Vespro*. Anche per il Rachmaninov più popolare, quello dalla vena melodica turgida e dal lirismo espanso, disprezzato fino a ieri dalla critica perché troppo "facile", è giunto il momento della rivalutazione, come è accaduto in anni relativamente recenti a Ciaikovskij, un tempo ritenuto "facile" e sentimentalistico e ora considerato anche dalla critica più sofisticata uno dei musicisti più importanti della seconda metà del XIX secolo.

Similmente a Ciaikovskij, Rachmaninov incarna le contraddizioni della vecchia Europa alla fine del diciannovesimo secolo, quando le ultime passioni e gli ultimi entusiasmi dell'età romantica si spegnevano nel senso d'impotenza, nel pessimismo e nella nevrosi, cui molti cercavano di reagire abbarbicandosi ad affetti e valori in dissolvimento: questa difficoltà a entrare in sintonia con i tempi nuovi e a capire dove il mondo e l'umanità stessero andando, insomma questo rifiuto della modernità, è tipico di certe frange della cultura russa, ma è anche un atteggiamento in realtà modernissimo.

La stretta affinità tra Ciaikovskij e Rachmaninov ebbe anche manifestazioni concrete: Ciaikovskij consigliò e incoraggiò il più giovane collega quando questi era soltanto un promettente neodiplomato del conservatorio di Mosca e gli promise anche di favorire l'esecuzione di alcune sue opere. Si può facilmente comprendere che colpo fu per il ventenne Rachmaninov l'improvvisa morte del più anziano musicista: subito si mise a comporre un trio dedicandolo "alla memoria d'un grande artista", seguendo le orme di Ciaikovskij stesso, che nel 1882 aveva composto a sua volta un trio per la morte di un altro musicista, Nikolai Rubinstein. Anche nella scelta del titolo *Elegiaco* si deve vedere un commosso omaggio a Ciaikovskij, che aveva intitolato *Pezzo elegiaco* il primo movimento del proprio trio.

Questo *Trio n. 2 in Re minore* per pianoforte, violino e violoncello op. 9 fu iniziato il 25 ottobre 1893 e completato il 15 dicembre; il 31 gennaio 1894 ebbe luogo la prima esecuzione, nella piccola sala dell'Assemblea

della Nobiltà a Mosca, con l'autore al pianoforte. La rapidità della composizione non significa che Rachmaninov non soffrì i dubbi e le esitazioni che sempre lo assalivano, come accadeva a Ciajkovskij: «Ho tremato a proposito di ogni frase; m'è successo di cancellare tutto quello che avevo fatto, di pensare e ripensare tormentosamente a quello che bisognava fare».



E subito dopo l'esecuzione fece ancora una serie di piccole e grandi correzioni, cui altre seguirono nel 1907 e nel 1917.

Il movimento più complesso è il *Moderato-Allegro vivace*, che si apre con un lamento del pianoforte, poi ripreso dai due strumenti ad arco, con una gravità e una solennità che hanno qualcosa del canto ortodosso. L'intensità aumenta, preparando il passaggio fortissimo con cui il pianoforte si slancia virtuosisticamente in primo piano. Quest'*Allegro vivace* diventa *Meno mosso* ed emerge allora il canto del violoncello. La successiva sezione, *Allegro moderato*, presenta un tema di tre sole note discendenti (La diesis, Sol, Fa), che segnerà tutto il movimento, sia con la sua linea melodica sia col suo aspetto ritmico che accenna una marcia.

Questo piccolo tema, diventando allo stesso tempo più espressivo e più energico, conduce al punto culminante dell'esposizione, un *Presto* che, per le catene di accordi cromatici del pianoforte, anticipa i futuri concerti di Rachmaninov.

Modulazioni dal modo maggiore al minore creano dei contrasti tumultuosi e imprimono nuova energia al discorso, finché una cadenza pianistica conduce a un *Andante* dal tono di preghiera, che reintroduce il Lamento dell'introduzione, in tempo *Moderato*. Un ulteriore sviluppo, che esalta le differenze di registro fra i tre strumenti, cerca di ritrovare lo slancio dinamico del precedente *Presto*, ma il movimento si chiude semplicemente ed inesorabilmente sul breve motivo ricorrente.

Come nel trio di Ciaikovskij, anche qui il secondo movimento è in forma di variazioni. In tempo *Andante* il pianoforte presenta il tema, ricavato dalla fantasia per orchestra *La roccia* dello stesso Rachmaninov: un modo di ringraziare Ciaikovskij, che si era offerto di dirigere la prima esecuzione di quella composizione. La prima delle otto variazioni (*Allegro*) coinvolge tutte e tre gli strumenti, con il pianoforte in funzione principalmente di appoggio ritmico ai due archi. Il successivo *Lento*, è una cadenza per pianoforte solo, uno dei più bei pezzi scritti per il suo strumento dal ventenne Rachmaninov. Seguono un *Allegro scherzando*, in cui si può cogliere un richiamo al *Notturmo D 897* di Schubert, e un *Moderato*, che, ripropone l'atmosfera del *Lamento* del primo movimento.



La successiva variazione (*Istesso tempo*) può essere considerata un commento del *Lamento*, con l'elegiaca melodia del violoncello sorretta dal tremolo del violino e dagli accordi del pianoforte.

La sesta variazione (*Allegro vivace*) è un altro solo del pianoforte, che riprende uno sviluppo della *Roccia* e ricorda Ciajkovskij.

Seguono un *Andante* e un *Moderato*, in cui il protagonista è ancora il pianoforte, ora però affiancato dagli altri due strumenti.

Conclusa la serie delle otto variazioni, torna il tema, dapprima presentato in canone dai tre strumenti e poi ripetuto un'ultima volta da violino e violoncello soli.

Nettamente più breve dei due precedenti, il terzo e ultimo movimento (*Allegro risoluto - Moderato*) è intenso e conciso. Segue il principio ciclico, attingendo gran parte del suo materiale melodico al *Moderato* iniziale. Viene nettamente in primo piano la tecnica concertante del pianoforte di Rachmaninov, con accordi folgoranti che introducono vari cambiamenti di tempo e con una possente cadenza solistica che prepara il ritorno del *Lamento* iniziale, intonato dai due strumenti ad arco sugli accordi profondi del pianoforte, che ne prolungano la funebre risonanza nel tempo e nello spazio.

Mauro Mariani

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia
Filarmonica Romana,
Roma, Teatro Olimpico, 4 novembre 2004**

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

FRANCESCA DA RIMINI

di Sergej Rachmaninov (1873-1943)

libretto di Modest Il'ic Cajkovskij

Opera in un prologo, tre atti ed un epilogo

Prima:

Mosca, Teatro Bol'shoj, 11 gennaio 1906

Personaggi:

il fantasma di Virgilio (Bar), Dante (T), Lanceotto Malatesta (Bar), Francesca (S), Paolo (T), il cardinale; spettri dell'Inferno, uomini dei Malatesta e del cardinale

Come Ambroise Thomas nel 1882 e Riccardo Zandonai nel 1914, anche Rachmaninov subì il fascino della storia dei due infelici amanti, raccontata da Dante nel canto V dell'*Inferno*.

Fra attimo ed eternità

Nella sua *Francesca da Rimini* Rachmaninov fissa l'attimo fra il momento della beatitudine terrena ed un'eternità di terribili sofferenze. Nella sua musica, per usare le parole di Hegel, l'amore sensuale "che altrimenti è quanto di più effimero e transuente vi sia nel mondo vivente, viene sondato in modo obiettivo, giustificato nel suo valore e nel suo disvalore dal supremo dei concetti, da Dio" (Hegel, *La fenomenologia dello spirito*).

FOTO DI SCENA



La trama

Il prologo si svolge all'Inferno: le ombre di Virgilio e Dante incontrano i dannati del secondo girone. Nel lungo monologo del primo atto, Lanceotto comincia a manifestare la sua gelosia ed a supplicare amore da Francesca, che invece lo tratta con estrema freddezza. Francesca ha sposato Lanceotto, lo sciancato, ma poiché la richiesta di nozze era stata fatta dal fratello di Lanceotto, Paolo il Bello, la fanciulla aveva creduto di andare in sposa a questi. I due si amano, e quando Lanceotto parte, Paolo incontra Francesca nella sua stanza; Lanceotto, rientrato improvvisamente, li sorprende e li uccide. Nell'epilogo, anch'esso ambientato all'Inferno, i dannati gemono per la loro condanna eterna.

FOTO DI SCENA



Il prologo infernale risente dell'influenza della fantasia sinfonica *Francesca da Rimini* (1877) di Cajkovskij. Il grande duetto d'amore tra Paolo e Francesca del secondo atto, composto durante un soggiorno in Italia, disegna un clima fortemente passionale, con qualche accenno di declamato in tipico stile verista. Il ruolo di Lanceotto era stato pensato dal compositore per Fëdor Šaljapin, che già aveva interpretato *Aleko* nell'opera omonima. La scena di gelosia di Lanceotto, infatti, richiama proprio la cavatina di *Aleko*, un 'cavallo di battaglia' di Šaljapin. Un'atmosfera cupa domina invece nell'epilogo, dove un lugubre coro a bocca chiusa raffigura le sofferenze delle anime dei dannati.

STRALCIO DELLO SPARTITO

Every Note

Francesca da Rimini

О, не рыдай, мой Паоло
Ah, Do Not Weep, My Paolo

Allegro moderato S. Rachmaninov

Francesca

ff *dim.*

O, не ры - дай, мой Па - о - ло,
 O, не ру - дай, мой Па - о - ло,
 Ah, do not weep, my Pa - o - lo!

ff *dim.* *mf* *dim.* *p*

ALEKO

di Sergej Rachmaninov (1873-1943)

libretto di Vladimir Nemirovich-Dancenko, dal poema *Gli zingari* di Aleksandr Puškin

Opera in un atto

Prima:

Mosca, Teatro Bol'šoj, 9 maggio 1893

Personaggi:

Aleko (B), un giovane zingaro (T), Zemfira (S), suo padre (B), una vecchia zingara (Ms); zingari

Il diciottenne Sergej Rachmaninov, allievo di Anton Arenskij al Conservatorio di Mosca, aveva avuto l'incarico di mettere in musica, come prova per l'esame di diploma, il libretto che Nemirovich-Dancenko aveva tratto dal poema *Gli zingari* di Puškin. Il tempo concesso era di tre mesi. Ma il giovane compositore, che cominciò scrivendo le due danze gitane, dopo tre settimane aveva già ultimato il lavoro. Fortemente impressionati dal risultato, gli esaminatori lo premiarono anche con la Medaglia d'oro dell'Istituto e l'editore Karl Gutheil, su suggerimento di Cajkovskij, ne acquistò i diritti di pubblicazione per 500 rubli.

Libertà come valore interiore

Nella sua prima opera, *Aleko*, il compositore ventenne si chiede con angoscia se l'uomo debba attendere la morte per potersi liberare dalle sue passioni intensive.

La gelosia del protagonista, espressa con fatale vigore, si palesa con un *leitmotiv* già presente nell'introduzione: una discesa affannosa degli archi verso il registro cupo ed oscuro seguita da due accordi conclusivi in forte-fortissimo di tutti gli ottoni.

Opere per divi senza "allures"

Le tre opere (complete) di Rachmaninov sono straordinariamente magistrali.

Con esse il compositore ha intrapreso una propria strada autonoma, prendendo le distanze sia dalla tipologia dell' "opera a numeri musicali" sia da quella del "dramma musicale".

Di fondamentale importanza nella produzione del XX sec., sia per il contenuto sia per la forma, sono rimaste però ai margini della programmazione operistica ordinaria del XX sec., anche se sono sempre state presenti nel repertorio internazionale.

FOTO DI SCENA



Visioni di uno stato spirituale, le opere di Rachmaninov esigono interpretazioni musicali di prim'ordine, in grado di illuminare la loro affascinante dimensione interiore.

L'azione, sempre fitta d'avvenimenti anche se dura poco più di un'ora, esige, da parte dell'interprete, una partecipazione ed una dedizione totale - e quindi grandi artisti ma senza atteggiamento da divi.

Con uno di questi artisti, Fedor Saljpin, Rachmaninov strinse amicizia e fu per lui, e per altri come lui, che furono scritte le tre opere.

La trama

L'opera è ambientata in un campo di zingari: Aleko scopre che la moglie Zemfira lo tradisce con un giovane zingaro e uccide i due amanti. La comunità degli zingari lo condanna perciò a vagare per sempre da solo.

Aleko risente dell'influenza melodica di Cajkovskij (soprattutto nelle due arie ricche di patetismo di Aleko e del padre di Zemfira) e dei modelli operistici italiani - la romanza del giovane zingaro ricorda la siciliana di Turiddu in *Cavalleria rusticana*.

L'opera ebbe una certa popolarità (le due danze gitane godettero di esecuzioni concertistiche) anche grazie a Fëdor Saljapin, che interpretò più volte il ruolo del protagonista e incise anche la cavatina "Ves'tabor spit" ('Il campo dorme').

IL CAVALIERE AVARO

di Sergej Rachmaninov (1873-1943)

dalla tragedia omonima di Aleksandr Puškin
[Skupoi Ritsar] Opera in un atto

Prima:

Mosca, Teatro Bol'šoj, 11 gennaio 1906

Personaggi:

il barone (Bar); Albert, suo figlio (T); il duca (Bar); l'usuraio (T); un servo (B)

Il cavaliere avaro, come *Il convitato di pietra* di Dargomyžskij, Mozart e Salieri e *Il festino durante la peste* di Kjuj, è tratto dalle 'piccole tragedie' di Aleksandr Puškin. L'opera venne composta quasi contemporaneamente alla *Francesca da Rimini* ed alla prima rappresentazione il compositore stesso, direttore stabile del Bol'šoj nel periodo 1904-06, fu sul podio per entrambe le opere.

Armato di intelligenza, spronato dall'istinto

In un passaggio fondamentale dell'opera *Skypoj ryzar* (il cavaliere avaro), Rachmaninov rinuncia alla voce umana per descrivere l'unione di uomo e ricchezza in un preludio di grande efficacia, costruito con rara maestria sinfonica.

Nelle profondità delle sue cantine, l'avaro accende candele ed apre cassoni, da cui l'oro comincia a splendere ed a scintillare.

In quel momento il "tema dell'oro", sfocia nello splendore e nella purezza del Re maggiore.

L'illuminazione della cantina buia, rappresentazione di una bellezza soltanto esteriore, fa da sfondo all'anima oscura del barone.

ALEKSANDR PUŠKIN



La trama

Un ricchissimo, anziano e crudele barone, detto ‘il cavaliere avaro’, rimproverando al figlio Albert la sua vita dissoluta, rifiuta di prestargli dei soldi. Un usuraio ebreo consiglia ad Albert di avvelenare il padre per ottenerne l’eredità, ma il giovane respinge la proposta e si rivolge al duca perché lo aiuti. Il duca convoca l’anziano barone perché si riappacifichi con Albert, ma l’incontro degenera e il barone sfida a duello il figlio. Sconvolto dalla lite e dal disprezzo che il duca gli manifesta, il barone resta ucciso da un attacco di cuore.

FÈDOR SALJAPIN



Caratteristica dell'opera è quella di prevedere, oltre all'assenza del coro, solo voci maschili per i cinque personaggi.

Il suo maggiore pregio è nella grande capacità di caratterizzazione psicologica delle figure del barone e dell'usuraio.

Di grande effetto la seconda scena: il lungo soliloquio del barone, nei sotterranei del suo castello ed in mezzo ai suoi tesori, dove l'orchestra attinge un'efficace descrizione dello stato d'animo dell'uomo.

Il ruolo del barone venne appositamente scritto per Fëdor Šaljapin, che non ne fu il primo interprete, ma nel 1907, a Pietroburgo, cantò in un concerto la seconda scena dell'opera.

