

SHOSTAKOVICH DMITRIJ

Compositore e pianista sovietico

San Pietroburgo, 25 settembre 1906 – Mosca, 9 agosto 1975



Ritenuto tra i più importanti compositori di scuola russa e, più in generale, della musica del Novecento, Šostakovič ebbe un travagliato rapporto con il governo sovietico: subì infatti due denunce ufficiali a causa delle sue composizioni (la prima nel 1936, la seconda nel 1948) e i suoi lavori furono periodicamente censurati. La sua totale riabilitazione avvenne solamente dopo la morte di Stalin, e culminò con la sua elezione al Consiglio supremo sovietico e alla nomina ad ambasciatore dell'URSS in importanti eventi culturali di tutto il mondo. Ricevette moltissimi riconoscimenti e titoli internazionali.

La sua vasta produzione comprende musica sinfonica e corale, ma anche molta musica da camera, per balletti e, soprattutto, per film. Šostakovič è stato infatti uno dei più prolifici autori di musiche per pellicole della Russia sovietica.

Nato a San Pietroburgo il 25 settembre 1906 (il 12, secondo il calendario ortodosso), al numero 2 di via Podol'skaja, Šostakovič era il secondogenito dei tre figli di Dmitrij Boleslavovič Šostakovič e Sofja Vasil'evna Kokoulina. La famiglia, di origini polacche, apparteneva alla nuova borghesia che in quel periodo si affacciava alla vita sociale in Russia, mostrando un atteggiamento critico rispetto alla politica repressiva del regime zarista e di aperto sostegno alle vedute dell'intelligencija. Oltre alla madre, pianista, anche il padre amava suonare il pianoforte e la chitarra. Per tutta l'infanzia, Dmitrij venne chiamato con il diminutivo Mitja.

Gli studi

Dmitrij Šostakovič, da come si legge nella sua autobiografia scritta nel 1927, cominciò lo studio del pianoforte spinto dalla madre. Benché inizialmente scettico, Mitja mostrò invece un talento eccezionale nella disciplina pianistica e, in seguito, anche nella composizione. Risalgono infatti al 1915 (aveva 9 anni) le prime testimonianze di composizione (il poema per piano *Il soldato*, ispirato forse dalle notizie sulla Prima guerra mondiale) e le sue prime esibizioni: in autunno eseguì l'*Album per la gioventù* di Čajkovskij.

Alcuni avvenimenti di questi anni, come i discorsi di Lenin alla città di Pietrogrado, la Rivoluzione d'Ottobre e le notevoli quantità di vittime provocate dalla guerra, influirono notevolmente sulla formazione umana e musicale del giovane Mitja.

Alcune composizioni di questo periodo sono l'opera *Gli zingari*, il balletto *La sirenetta* (dalla favola di Andersen), una *Fantasia per due pianoforti*, diverse *Polke* e musiche per piano solo, ma anche un *Inno alla libertà* e una *Marcia funebre*. La sua famiglia entrò intanto in contatto con personalità russe molto note: il pittore Boris Kustodiev, conosciuto poco dopo la rivoluzione, a cui Šostakovič dedica il *Preludio n. 1*; il compositore Glazunov, all'epoca direttore del Conservatorio di Pietrogrado; il pianista Sofronickij; gli scrittori Gor'kij e Tolstoj.

Il Conservatorio e il lavoro nei cinema

Šostakovič entrò nel 1919 al Conservatorio di San Pietroburgo, dove continuò a studiare il pianoforte con Leonid Nikolaev, solfeggio con Aleksej Alekseevič Petrov e composizione con Maksimilian Štejnberg (a cui dedicherà lo *Scherzo per orchestra in Fa diesis*, op. 1). Glazunov in persona si occupò di far assegnare a Šostakovič una borsa di studio, visto che appariva ormai come un bambino prodigio. Le composizioni risalenti a questo periodo sono la *Danza Fantastica n. 1*, [Ti ho atteso nella grotta](#) (trascrizione di Rimskij-Korsakov), [Tema e variazioni](#), op. 3, le *Due Favole di Krylov* e le [Tre danze fantastiche](#), prima opera edita del musicista. All'inizio del 1922 il padre morì di polmonite. A lui dedicò la *Suite in Fa #minore per due pianoforti*.

Malgrado ciò, il ragazzo continuò brillantemente gli studi, e si diplomò in pianoforte, con il massimo dei voti, nel 1923. Il programma d'esame comprendeva: Bach (*Preludio e fuga in Do diesis minore*), Beethoven (*Sonata n. 21*), Fryderyk Chopin (*Terza Ballata*), Mozart (*Variazioni in Do maggiore*), Schumann (*Humoreske* e *Concerto in La minore*) e Liszt (*Venezia e Napoli*).

Al 1923 risalgono i primi abbozzi della *Sinfonia n. 1*, il [Trio n. 1](#) e i *Tre pezzi per violoncello e pianoforte*. Dmitrij si esibì inoltre in diverse manifestazioni (eseguendo anche il *Concerto n. 1 per pianoforte* di Čajkovskij), e ricevette elogi da molte riviste del settore. Nonostante i risultati brillanti, venne impedita al ragazzo la prosecuzione del corso di composizione. Šostakovič tentò quindi l'ammissione al Conservatorio di Mosca.

In seguito alla morte del padre, Šostakovič e la sua famiglia si trovarono in una situazione economicamente precaria. Ciò costrinse il

compositore a lavorare come *illustrator*, ossia pianista accompagnatore, nelle sale di proiezione di film muti. Sebbene Mitja giudicasse il lavoro faticoso e debilitante, questa esperienza si rivelò utile negli anni futuri, nella composizione di musiche per film.

SHOSTAKOVICH A 13 ANNI



In questo periodo, Šostakovič manifestò le prime insofferenze nei confronti dell'ambiente musicale leningradese, estremamente tradizionalista, accademico e ancora eccessivamente legato all'illustre eredità di Rimskij-Korsakov.

Il successo della Prima Sinfonia

Il 20 marzo 1925 Šostakovič esegue a Mosca le proprie opere. Nonostante gli applausi, il compositore non incontrò il gusto dei moscoviti. Conobbe poi il maresciallo Tuchačevskij e il compositore e teorico Boleslav Javorskij, che, notato il grande talento del giovane, premette sul direttore Nikolaj Mal'ko per far eseguire la *Prima Sinfonia*, completata appunto nel 1925. Mal'ko riuscì a far eseguire il lavoro il 12 maggio 1926, con la Filarmonica di Leningrado. Il successo fu clamoroso, gli insegnanti del Conservatorio di Leningrado decisero di ammettere Šostakovič al corso di composizione. Il compositore portò la Sinfonia all'esame di diploma in composizione, ottenendo il massimo dei voti.

L'opera venne eseguita in *tournee* dalla Filarmonica a Char'kov, Kislovodsk e Baku, e successivamente i più grandi direttori la eseguirono: nel '27 Bruno Walter, a Berlino; nel '28 Stokowski a Filadelfia e Rodziński a New York; nel '31 la Sinfonia venne più volte eseguita da Toscanini.

La fine degli anni Venti

Nel 1927 Šostakovič compone l'*Otetto*, op. 11, e la *Sonata n. 1 per pianoforte*, op. 12. Iniziò anche a lavorare sulla *Seconda Sinfonia* e sull'opera *Il naso*, su testi di Gogol'. Nel 1929 l'ARMP, il partito sovietico dei musicisti, criticò la sua opera definendola formalista, e nel 1930 ne pubblicò una versione ridotta che tuttavia conobbe un immenso successo prima di essere criticata ancora e proibita in quanto considerata come il prodotto di un semplice borghese decadente. Al Concorso Chopin di Varsavia ottenne solo una menzione d'onore dalla giuria, ma ricevette però grandi ovazioni dal pubblico. Le ultime opere, compresi gli *Aforismi*, op. 13, appena composti, non suscitarono favori da parte di Steinberg. Verso la fine dell'anno, la *Seconda Sinfonia*, op. 14, dedicata alla Rivoluzione d'Ottobre, venne eseguita.

In queste opere si cominciano ad osservare alcuni tratti che contraddistinguono la produzione musicale di Šostakovič: la satira e il grottesco. Insieme a questi due elementi, si unisce il credo costruttivista, che in questi anni va diffondendosi in Unione Sovietica nei diversi campi artistici (si pensi a Tatlin, Mejerchol'd e alcuni esperimenti cinematografici di Ėjzenštejn), e che nella musica di Mičja si concretizzano con la presenza di melodie cromatiche, di una durezza ritmica notevole e di modulazioni improvvise.

Al 1928 risalgono diversi lavori: il *Tahiti Trot*, op. 16, arrangiamento del popolare fox trot da *No, no, Nanette* di Vincent Youmans; la trascrizione per orchestra di *Due pezzi di Scarlatti*, op. 17. Šostakovič termina, a luglio, *Il naso*: è la sua prima opera teatrale, ed è tratta dai *Racconti di Pietroburgo* di Gogol'. I librettisti sono Zamjatin, Prejs (che sarebbe stato ucciso durante le purghe degli anni '30) e il grande regista teatrale Mejerchol'd, che ebbe una grande importanza nella stesura e nella realizzazione dell'opera. Il rapporto con Mejerchol'd proseguirà anche in seguito: nel 1929 il regista chiederà al compositore di scrivere le musiche di scena per *La cimice*. A Šostakovič vennero anche commissionate le musiche del film *Nuova Babilonia*, di Kozincev e Trauberg, i registi più conosciuti dell'epoca insieme ad Ėjzenstein. I brani della colonna sonora del film furono però criticati duramente. La première del *Naso* si svolse a Leningrado nel 1930, diretta da Samosud: nonostante l'immenso successo, la critica, tranne rare eccezioni, non comprese l'opera nel suo reale significato tragico-umoristico. L'opera fu successivamente proibita e fu rimessa in scena solamente quaranta anni dopo.

Altri lavori del '29-'30 sono i due pezzi per l'*Armer Columbus*, op. 23; le musiche di scena per *Lo sparo*, op. 24, e per *Terra vergine dissodata*, op. 25, di L'vov; una trascrizione per pianoforte della *Sinfonia dei Salmi* di Stravinskij; la colonna sonora del film *Sola*, op. 27, per la coppia Trauberg-Kozincev; i balletti *L'età dell'oro*, op. 22, su libretto di Ivanovskij, che si rivelò un insuccesso, e *Il bullone*, op. 27. Nei due anni successivi, invece, videro la luce la commedia *La compagnia verde, Rule, Britannia!*, la colonna sonora de *Le montagne dorate* e dello spettacolo *Giustiziati con Condizionale*, le musiche dello spettacolo teatrale *Amleto*, *Due pezzi per Quartetto*, una trascrizione della Polka de *L'età dell'oro* e, infine, cominciò a lavorare sull'opera *Una Lady Macbeth del distretto di Mcensk*.

I primi anni Trenta

Nel 1932, al compositore venne commissionata la musica per il film *Genu in Pilae*, distrutto in seguito per ordine di Stalin. Il musicista, che aveva ottenuto un grande successo praticamente solo con la Prima Sinfonia, non poté far altro che accostarsi a quelle che erano le idee e le linee guida stabilite dal regime, componendo musiche di carattere encomiastico e trionfale. Nel 1932 iniziò, infatti, la composizione di una Sinfonia, che rimase però incompiuta, intitolata *Da Karl Marx ai nostri giorni*, per coro, soli ed orchestra. Doveva essere un lavoro basato sulla vita del filosofo Feuerbach.

L'ATTUALE CASA NATALE



Successivamente, nell'aprile del 1932, il Partito decise di formare la Lega dei Compositori Sovietici: i futuri brani musicali avrebbero dovuto contenere canti popolari, inni e finali trionfanti. Šostakovič, eletto presidente della sezione di Leningrado, si salvò dalle censure grazie al fatto che compose musiche per film (la produzione di colonne sonore era infatti allineata con l'esaltazione della patria, tanto voluta dal regime stalinista). Il compositore dovette tenere "segreta" la produzione cameristica. A questo periodo risalgono le *Sei romanze su*

parole di poeti giapponesi, op. 21, che verranno eseguite solamente nel 1966.

Nel maggio del 1932 sposò Nina Vasil'evna Varzar. Da questo matrimonio nasceranno due figli, Galina (1936) e Maksim (1938), che divenne direttore d'orchestra. Nel 1932 completò anche la *Lady Macbeth*, opera che dedicò alla moglie; l'anno successivo compose i *Ventiquattro preludi*, op. 34, e il [Concerto n. 1 in Do min. per Pianoforte, tromba e orchestra](#), op. 35. Pensò inoltre ad una nuova opera, *Il grande Fulmine*, un *Madrigale per il nuovo anno*, e compose anche delle musiche per la pièce teatrale *La commedia umana*, op. 37, per il Teatro Bachtangov di Mosca.

Una Lady Macbeth del distretto di Mcensk

Nel 1934 la *Lady Macbeth*, sua seconda opera, era completa: per l'onore della première si erano proposti il Malyj di Leningrado e il Nemirovič di Mosca. Šostakovič la concesse a entrambi, e l'opera venne rappresentata il 22 e il 24 gennaio 1934. Gli spettacoli furono presentati con diversi titoli (nella Capitale il titolo era *Katerina Izmajlova*). L'opera ottenne uno strepitoso successo, la critica fu entusiasta: basti pensare che l'opera fu replicata, nei primi due anni, ottantatré volte a Leningrado e novantasette volte a Mosca; successivamente fu rappresentata a Londra, Praga, Lubiana, Cleveland, Copenaghen. Ricevette inoltre i complimenti di Rodziński, Aram Chačaturjan, Arturo Toscanini e del compositore Benjamin Britten.

Prendono vita in questo periodo la *Suite per orchestra jazz n. 1*, le musiche per il film *Amore e odio*, la *Sonata per Violoncello e Pianoforte*, op. 40. Aiuta inoltre Ivan Dzerzinskij nella stesura de *Il placido Don*.

La prima condanna

Il primo dicembre del 1934, forse per ordine di Stalin, fu ucciso Kirov, il responsabile del Partito dei compositori. Gli succedette Andrej Ždanov, che iniziò una campagna di irrigidimento della produzione artistica.

Nel 1935 intanto la *Lady Macbeth* continuò a ottenere successi: viene rappresentata a New York, Filadelfia, Buenos Aires, Praga, Bratislava

e Stoccolma. Šostakovič intanto componeva un terzo balletto, *Il rivo chiaro*, op. 39, una nuova colonna sonora, per i film *La giovinezza di Maksim* (op. 41, il primo di una trilogia), della coppia Trauberg-Kozincev, e *Amiche* (op. 41a), di Arnštam, oltre che del cartone animato *Il racconto del pope e del suo servo Balda*. Inoltre sono dello stesso anno i *Cinque frammenti*, op. 42, dei brani avanguardistici che servirono al compositore da prova per quello che è uno dei suoi più grandi lavori: la *Quarta Sinfonia*.

Quando la *Lady Macbeth* venne presentata anche al Bol'šoj, Stalin presenziò a una rappresentazione (probabilmente il 28 gennaio 1936; altre fonti anticipano la data di un mese); alcuni raccontano che abbia abbandonato la sala al primo intervallo, dopo la scena di sesso tra Sergej e Katerina; altri che rimase fino alla fine sghignazzando con i suoi accompagnatori, ma è certo che non abbia invitato il compositore nel suo palco, come era sua abitudine per commentare l'opera ed elargire "consigli". Il 28 gennaio 1936, sulla *Pravda* apparve un articolo anonimo intitolato *Caos invece di musica*, che stroncava l'opera, definendola caotica, apolitica, perversa. La denuncia, inaspettata, visto il successo che l'opera aveva avuto, provocò la cancellazione del lavoro dai programmi sia a Mosca sia a Leningrado. Pochi giorni dopo, il giornale pubblicò anche articoli contro *Il rivo chiaro*; composizioni come il *Concerto per piano* e i *Preludi* furono stroncate nei dibattiti della Lega dei Compositori a Leningrado e a Mosca. Per mantenere il loro prestigio, Sollertinskij e Asaf'ev non contraddissero la posizione del regime.

Dalla testimonianza di Ervin Sinkó sembra che Šostakovič, a questo punto, avrebbe voluto togliersi la vita, ma Stalin stesso, in un incontro col compositore, minimizzò le accuse degli articoli, e consigliò a Mitja di approfondire di più le canzoni popolari.

La risposta di Šostakovič: la *Quinta Sinfonia*

Il compositore finì, nell'aprile 1936, la *Quarta Sinfonia*, op. 43. La fece sentire a una ristretta cerchia di persone, tra le quali Ivan Sollertinskij e Otto Klemperer. La Sinfonia, che doveva essere eseguita a novembre, venne però ritirata all'ultimo momento da Šostakovič. Solamente venticinque anni dopo questa monumentale opera venne rappresentata. Altre opere di questo anno sono le musiche per lo spettacolo *Salve, Spagna!* e le *Quattro romanze su versi di Puškin*, op. 46.

Si acuivano intanto gli omicidi ordinati dal regime. Molti cari amici di Mitja persero la vita: il maresciallo Tuchačevskij, il già citato Mejerchol'd e il musicologo Žiljaev. Insieme a loro vennero uccise anche le rispettive famiglie.



Nel 1937 fu nominato professore di Composizione al Conservatorio di Leningrado. Compose anche la sua *Quinta Sinfonia*, op. 47. Scritta tra l'aprile e il luglio (l'*Adagio* in soli tre giorni), venne eseguita a novembre, sotto la direzione di Evgenij Mravinskij (che diresse molte altre premiere del musicista).

La Sinfonia venne presentata come la "*Risposta ad una giusta critica*", e si dice che l'opera venne accolta con una grandissima commozione e un entusiasmo generale. Tra i diversi movimenti della Sinfonia, il quarto venne definito dai critici una "*forzatura trionfale-ottimistica*" e "*una volontà di vendetta da parte del compositore*". Come riportato da Volkov, Šostakovič stesso descrisse così l'epico movimento finale della *Quinta*:

« Di cosa si dovrebbe giubilare. Ritengo sia chiaro quel che accade veramente nella *Quinta*. Il giubilo è forzato, è frutto di costruzione[...]. È come se qualcuno ti picchiasse con un bastone e intanto ti ripettesse: "*Il tuo dovere è di giubilare, il tuo dovere è di giubilare*". E tu ti rialzi tremante con le ossa rotte e riprendi a marciare bofonchiando: "*Il nostro dovere è di giubilare, il nostro dovere è di giubilare [...]*" »

Šostakovič tornò quindi sugli allori: la Sinfonia fu eseguita a Tbilisi, Char'kov e Rostov, la partitura fu richiesta da Klemperer e Toscanini, e venne registrata da Rodziński.

Šostakovič componeva intanto le musiche per i film *Il ritorno di Maksim* (op. 45, seconda parte della trilogia di Maksim), *I giorni di Volocajevskij* (op. 48), *Il distretto di Viborg* (op. 50), *Amici* (op. 51), *Il grande cittadino* (op. 52) e *L'uomo col fucile* (op. 53); scrisse un'altra opera, *Le dodici sedie*, basata su scritti di Evgenij Petrovič Petrov e Il'ja Arnol'dovič Il'f; compose, infine, la *Seconda suite per orchestra jazz* e il *Primo Quartetto*.

Nel 1938 Šostakovič diventò professore ordinario a Leningrado e un articolo parla di una sua Sinfonia dedicata a Lenin. Rimasta incompleta, gli schizzi della Sinfonia andranno a far parte della *Sesta*. La nuova Sinfonia sarà eseguita da Mravinskij nel 1939. Se ci si aspettava una titanica, monumentale Sinfonia per Lenin, Šostakovič compose invece una scherzosa melodia messicana, con autocitazioni dalla *Lady Macbeth* e frammenti di Mozart, Rossini e Verdi. L'opera venne accolta con curiosità e, ovviamente, accusata di formalismo.

Nel 1939 il Kirov di Leningrado incaricò Šostakovič di fare una nuova strumentazione per il *Boris Godunov*. Dell'anno successivo sono invece i *Tre pezzi per violino* (forse ritirati dall'autore), l'orchestrazione del *Vergnugunzun* di Johann Strauss, le musiche per i film *Le avventure di Korzinka* (op. 58), *Il grande cittadino - II Parte* (op. 55), *Lo stupido topolino* (op. 56, film mai realizzato). Nel 1940 scrisse il *Quintetto per Pianoforte*, opera per la quale riceverà il Premio Stalin l'anno successivo. Al 1940 risalgono anche il progetto per l'opera *Katjuša Maslova* e la composizione delle musiche per la messa in scena del *Re Lear* di Shakespeare.

Šostakovič divenne intanto Presidente della Lega dei Compositori Sovietici.

Le opere belliche

La Sinfonia di Leningrado

Allo scoppio della Seconda guerra mondiale, Šostakovič si trovava a Komarovo, in Finlandia. La Wehrmacht, in breve tempo, raggiunge Leningrado. Dmitrij cercò più volte di farsi arruolare nell'Armata Rossa, ma venne più volte respinto a causa della salute cagionevole. Fu comunque arruolato in un gruppo addetto al controllo degli incendi: Šostakovič era stato assegnato al tetto del Conservatorio. Una foto, divenuta in seguito molto famosa, di quest'inedito Šostakovič-pompieri fu pubblicata sul [Times](#) del 20 luglio 1942. Il 15 luglio del 1941, Mitja iniziò la composizione dell'opera più famosa: la *Settima Sinfonia*. In breve tempo sarebbe diventata l'emblema della resistenza russa di fronte alla macchina da guerra tedesca. Il 16 settembre, il compositore intervenne in una trasmissione radiofonica d'incoraggiamento dei soldati al fronte parlando della creazione della sua opera.

« Un'ora fa, ho completato la composizione del secondo movimento di una grande Sinfonia. Se riuscirò a scrivere bene la Sinfonia, se completerò il terzo ed il quarto movimento, sarà possibile chiamare questa composizione la Settima Sinfonia. Perché vi annuncio questo? Perché tutti gli ascoltatori devono sapere che le cose nella nostra città procedono come sempre e ognuno rimane al suo posto, malgrado la minaccia che pende sulla vita di Leningrado. Sbrighiamo ora tutte le faccende militari. Musicisti sovietici, miei cari amici e numerosi

compagni di lotta, amici miei! Ricordiamoci che la nostra arte è ora in grande pericolo. Lasciateci difendere la nostra musica, lasciateci lavorare onestamente ed indipendentemente. »

La Sinfonia, op. 60, venne terminata in un tempo record: il 27 dicembre era completa. A Kujbyšev, luogo dove venne trasferita l'*intelligencija* di Leningrado (tra cui Šebalin, Kabalevskij, Ojstrach, Gilels, Sergej Ėjzenštejn e Il'ja Ėrenburg), venne eseguita per la prima volta il 4 marzo 1942, sotto la bacchetta di Samosud.

ROSTROPOVICH E GALINA VISHNEVSKAYA



Esplose il mito della *Leningrado*. La Sinfonia venne eseguita a Leningrado, sotto gli incessanti bombardamenti, suscitò la commozione di tutti i presenti e provocò un'ondata di applausi per Dmitrij Šostakovič. In poco tempo venne replicata in tutta la Russia, fino ad arrivare, tramite un microfilm contenente la partitura, a Toscanini.

Se in passato Šostakovič era lontano dall'idea della musica voluta dal regime (cori e marce militari, toni eroici e trionfalistici), in quest'occasione ritenne invece opportuno avvicinarvisi, e comporre musica che esaltasse la patria e l'antifascismo, così come voluto anche dalla Lega dei Compositori. Non a caso, in questo periodo, orchestra *l'Internazionale* e *Il giuramento del Commissario del popolo*. Negli scontri tra sovietici e nazisti morì il giovane compositore Veniamin Flejšman. Šostakovič si occupò di completare il lavoro *Il violino di Rothschild*, lasciato incompiuto dalla vittima.

L'Ottava Sinfonia

Nel 1942 lavorò all'opera *I giocatori*, di Gogol', di cui finisce solo il primo atto. L'opera verrà completata dal polacco Krzysztof Meyer, biografo di Šostakovič. Mitja utilizzerà dei bozzi dell'opera lasciata incompleta per la sua ultima composizione, la *Sonata per Viola*.

Altre opere composte da Dmitrij nel 1942 sono la *Sonata n. 2 per pianoforte*, op. 61, che dedica a Nikolaev, suo maestro, una *Marcia cerimoniale*, le musiche per lo spettacolo *Patria*, di Dolmatovskij (la suite è l'op. 63, *Leningrado città natia*) e *Sei romanze su versi di poeti inglesi*, op. 62, che dedica a diverse persone: sua moglie Nina, Atovm'jan, Sollertinskij, Glikman, Sviridov e Šebalin. Di quest'opera fece una versione per orchestra, l'op. 140.

Šostakovič aveva in mente anche un brano sinfonico, *Gli eroici difensori di Mosca*. L'idea fu subito messa da parte, visto che Šostakovič era preso dalla composizione di una nuova Sinfonia. In due mesi il Maestro compose l'*Ottava*, una delle pagine più lugubri e drammatiche. Eseguita per la prima volta il 4 novembre 1943 a Mosca, sotto la bacchetta del solito Mravinskij (a cui è dedicata l'opera stessa), la Sinfonia, a causa della mancanza dei toni trionfali e della prolissità, suscitò molti dibattiti. L'opera verrà messa all'indice e sarà rieseguita solamente quindici anni dopo.

La Nona Sinfonia

Nel 1943 muore Sollertinskij: la perdita del caro amico fu terribile per Dmitrij, che decide di dedicargli il *Trio n. 2, op. 67*, per pianoforte, violino e violoncello.

Il musicista fu nominato membro dell'Istituto Americano di Arte e Letteratura, e ricevette la medaglia "*Per la difesa di Leningrado*".

L'anno dopo, completò l'opera *Il violino di Rothschild*, scrisse le musiche e la suite del film *Zoya* di Leo Arnštam, e per lo spettacolo *Il fiume russo*. E ancora gli *Otto canti popolari inglesi e americani*, il *Secondo Quartetto*, op. 68, dedicato a Sebalin, e il *Quaderno infantile*, op. 69, per la figlia Galina.

Šostakovič pensava intanto alla composizione di una nuova Sinfonia, che avrebbe dovuto rappresentare la vittoria su Hitler. Abbozzò quindi una *Sinfonia della Vittoria*, ma cambiò idea e compose le musiche per il film *Gente semplice*, op. 71, e *Due canti*, op. 72.

Nel 1945, Dmitrij, che partecipava ai festeggiamenti della fine della guerra, si pose il problema di come festeggiare l'evento. Se tutti si aspettavano una *Nona* dai toni sfarzosi e trionfalistici, sul modello della ben più conosciuta *Nona* di Beethoven, Šostakovič sorprese tutti e compose una Sinfonia senza coro, senza finali trionfali ma, anzi, dai toni leggeri e ironici, utilizzando schemi classici della Sinfonia sette-ottocentesca. In molti lo interpretarono come un insulto ai caduti della patria.

Nel 1946, in seguito al suo trasferimento definitivo a Mosca, Šostakovič terminò il *Terzo Quartetto*, op. 73, e venne insignito dell'Ordine di Lenin per l'evoluzione musicale, del Premio Stalin per il *Trio n. 2*.

Il dopoguerra

Terminato il secondo conflitto mondiale, inizia l'ostilità tra il Blocco sovietico e quello occidentale. Ciò finirà per danneggiare anche Šostakovič: nei paesi dell'ovest il [*Times*](#) definì la Sesta Sinfonia "*prodotto di una mente feconda ma poco cospicua*". In occidente, infatti, si riteneva che il compositore avesse accettato passivamente le imposizioni di Ždanov (del regime stalinista, quindi), cosa

effettivamente non vera. Il maestro cercò quindi di comporre musica che fosse gradita al regime: il *Poema sulla patria*, op. 74, con i tanto richiesti solisti, coro ed orchestra, e l'Ouverture festiva, op. 96, entrambi eseguiti solo dopo anni. Continua la composizione delle colonne sonora: Šostakovič scrisse quelle per Pigorov, op. 76, e per *La giovane guardia*, op. 75. Un'altra composizione, i *Tre pezzi*, fu abbandonata. Nell'estate del 1947 cominciò a lavorare al Primo Concerto per violino.

KUSTODIEV RAZIN

EROE POPOLARE RUSSO



Il 9 febbraio fu nominato Presidente della Lega dei Compositori di Leningrado, e tre giorni dopo eletto deputato del Soviet Supremo delle Repubbliche Sovietiche.

Nel 1948 il Partito accusò, con la voce di Chrennikov (Primo segretario della Lega), di formalismo i compositori sovietici: Muradeli, Mjaskovskij, Šebalin, Popov, Prokofev, Chačaturjan e, soprattutto, Šostakovič. Dmitrij perde allora il posto di insegnante a Mosca e al Conservatorio di Leningrado, e Ždanov lancia una nuova offensiva (satiricamente chiamata *ždanovščina*), più violenta ancora di quella del 1936, attaccando le sue opere "*perverse, formalistiche e antipopolari*". In seguito a questo, la musica sarebbe diventata, fino alla morte di Stalin (1953), una celebrazione tronfia del despota.

Šostakovič, in una situazione economicamente precaria, ricorse, come al solito, alla composizione di colonne sonore: *La caduta di Berlino* (1949), op. 82, *Belinskij* (1950), op. 85, da cui vennero poi tratti diversi brani, come una Suite (op. 82a), il canto *Una bella giornata*, un *Vocalizzo* per coro a cappella per il primo e una Suite (op. 85a) e quattro cori a cappella dal secondo. Finì anche il Concerto per violino e il ciclo *Dalla poesia popolare ebraica*, che restarono però allora in un cassetto, e *Il canto delle foreste*, op. 81, composto per celebrare le politiche ambientali del regime.

Šostakovič, nel 1949, venne inviato come ambasciatore alla Conferenza internazionale della Pace a New York, insieme a diversi altri artisti. Fu però *vittima* della Guerra fredda: Toscanini, che lo aveva invitato anni prima in America, si rifiutò, nel clima di allora, di incontrarlo e un concerto, che aveva in programma la *Quinta* e venne bloccato da una manifestazione di combattenti. Il musicista era visto, in questo periodo, come un componente della macchina propagandistica sovietica e si può capire perché ricevette questa "particolare" accoglienza.

La riabilitazione

Nel 1949 compose la *Suite da balletto n. 1* e il *Quarto Quartetto*. Nel successivo compose solamente le *Due romanze su versi di Lermontov*, op. 84.

Nel 1950 ricevette due Premi Stalin: uno per *La caduta di Berlino* e uno per *Il canto delle foreste*. Si recò poi a Varsavia, per il *Consiglio*

mondiale della pace e a Lipsia, per il bicentenario della morte di Bach. L'influenza del genio del contrappunto lo portò a comporre i propri *Ventiquattro preludi e fughe*, op. 87.

Nel 1951 fu eletto deputato del Soviet Supremo, compose i *Dieci poemi su testi di poeti rivoluzionari*, op. 88, per il quale ottenne, l'anno successivo, il suo quinto Premio Stalin. Nel 1951, anno prolifico, vedono la luce anche i *Quattro canti su parole di Evgenij Dolmatovskij*, op. 86, le *Danze di bambole*, *Dieci canti popolari russi*, la *Suite per balletto n. 2*, le musiche per il film *Il memorabile anno 1919* (ricomposti da Atovm'jan nei *Frammenti*, op. 89a), i *Quattro monologhi su versi di Puškin*, op. 91, il *Quinto Quartetto*, op. 92. Nei due anni successivi, invece, compose *Il sole splende sulla nostra patria*, op. 90, che fu eseguito per l'anniversario del Partito Comunista, le *Suite da balletto n. 3 e 4* e i *Canti greci*. Nel 1953 si recò a Vienna per il *Congresso mondiale della pace*.

La morte di Stalin

Il 5 marzo 1953 muore Josif Stalin. L'*omaggio*, per così dire, di Šostakovič alla memoria del dittatore è la Decima Sinfonia: con delle sonorità terribili e spietate, il compositore russo descrisse Stalin stesso. Il figlio Maksim, in un'intervista, dichiarò che il secondo movimento dell'opera, *Allegro*, descrive il "*ritratto del volto spaventevole di Stalin*". Dopo l'esecuzione dell'opera, sotto la guida del solito Mravinskij, il successo fu clamoroso. All'estero l'opera venne eseguita a Londra, Parigi, Lipsia, New York, Tokyo, Vienna, Basilea, Zurigo, Milano e Atene. Gli verrà conferito il titolo di *Artista del popolo* e, nel 1956 (in occasione del compleanno), l'Ordine di Lenin.

Hanno finalmente luogo le prime del Quarto e Quinto Quartetto, nel 1953, e dell'Ouverture festiva, op. 96. Šostakovič si dedicò inoltre alla composizione del *Concertino* per due pianoforti, op. 94, e, nel 1954, *Il canto dei grandi fiumi-Unità*, *Cinque romanze (Canti dei nostri giorni)*, op. 98, e *Furono baci*.

Questo felice periodo fu però guastato dalla morte della moglie, Nina Vasil'evna, morta di cancro, e della madre, Sof'ja Vasil'evna. Nonostante ciò, il maestro continuò a comporre: *Dalla poesia popolare ebraica* e il *Concerto per violino n. 1*, eseguito dall'amico David Ojstrach e diretto da Mravinskij. L'opera, che ebbe inizialmente

poco successo, venne eseguita in America, dove avrà un successo eccezionale. L'unica opera composta nel 1955 fu la colonna sonora de *Il tafano*.



Venne nominato membro corrispondente dell'Accademia delle arti della Repubblica Democratica Tedesca e, il 15 gennaio 1956, membro onorario dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia: sarà l'unica volta che il grande compositore sovietico verrà in Italia.

Nel 1956 Nikita Chruščëv, nuova guida russa, denunciò i crimini del predecessore: si apre una nuova era per l'arte russa, che si vede togliere di dosso il peso della censura del regime. Šostakovič allora attaccò duramente, con alcuni articoli, pubblicati anche sulla *Pravda*, i censori degli anni passati, l'idea di *Formalismo* e la povertà di ideali della musica prodotta allora.

Nel 1956 Šostakovič si sposò con Margarita Andreevna Kainova. Il matrimonio, improvviso, sarebbe durato poco tempo: nel 1959 divorziò. Nel 1956, per i suoi cinquanta anni, diversi concerti gli vennero dedicati in tutta la Russia, specialmente nella sua Leningrado, e Chruščëv lo decora con l'Ordine di Lenin. Le composizioni di quest'anno furono il *Sesto Quartetto*, op. 101, le musiche del film *Il primo contingente*, (la suite ha numero d'opera 99a), *Due canti* e i cinque *Canti spagnoli*, op. 100.

Il Partito e i riconoscimenti internazionali

Mentre Chruscev iniziava il processo di destalinizzazione e di distruzione del *culto della personalità*, Šostakovič venne eletto Segretario della Lega dei Compositori: manterrà la carica fino al 1968. Nello stesso anno, il 1957, compose l'*Undicesima Sinfonia - L'anno 1905*, dedicata alla prima Rivoluzione russa. Questo lavoro è il primo in cui Šostakovič diede titolo ai diversi movimenti (era accaduto in passato, con la Settima: i diversi titoli erano *La guerra*, *Il ricordo*, *Gli spazi sconfinati della patria*, *La vittoria*. Il compositore decise però di eliminarli prima dell'esecuzione), identificandoli con avvenimenti precisi accaduti nella ribellione. Stranamente, quando il *diktat* dell'"intitolazione dei movimenti" era ormai svanito, Dmitrij ne fece uso per la prima volta. L'opera riceverà il Premio Lenin. In occasione del diploma del figlio Maksim, Šostakovič, in una quasi inedita versione di "padre affettuoso", compose il *Concerto n. 2 per pianoforte*, op. 102. Lo dirigerà e suonerà un anno dopo anche Leonard Bernstein a New York.

Altre composizioni del periodo sono le *Undici variazioni su tema di Glinka*, in collaborazione con Šebalin, Kabalevskij, Kapp, Levitin,

Šchedrin e Sviridov, e *Due adattamenti di canti popolari russi*, op. 104. Iniziò anche a lavorare ad un'operetta: *Moskva, Čerëmuški*.

Diversi sono i riconoscimenti che Dmitrij ricevette in questo periodo: Cavaliere delle Arti e delle Lettere (Francia), il primo straniero a ricevere questo titolo; socio onorario dell'Accademia musicale della corona inglese; l'alto dottorato dell'Università di Oxford; il premio internazionale Jan Sibelius (Finlandia); divenne Presidente onorario della società Austria-URSS.

Nel 1958 iniziarono anche i suoi problemi fisici: comparvero i primi sintomi di quella paralisi che finirà per impedirgli l'uso della mano destra. Ciò provocherà la fine dell'attività pianistica di Dmitrij; in occasione del matrimonio del figlio, si fratturò la gamba. Continuerà a zoppicare per il resto della vita, soprattutto dopo la seconda rottura della stessa gamba nove anni più tardi.

Nel 1959 compone il *Concerto n. 1 per violoncello* (solista della prima esecuzione sarà il dedicatario stesso, Mstislav Rostropovič, e direttore il solito Mravinskij) e una nuova versione dell'opera *Chovanščina* di Musorgskij, ancora oggi preferita all'originale. L'opera otterrà un enorme successo. L'anno successivo in occidente ripresero le rappresentazioni della *Lady Macbeth*: furono molti i critici che giudicarono l'opera volgare e senza scrupoli. In Italia furono molte le polemiche in seguito ad una sua rappresentazione a Venezia..

Nel 1960 Šostakovič entrò nel Partito Comunista, segno evidente della fiducia del musicista verso il nuovo corso post-Stalin. Compose molte opere: il *Settimo Quartetto*, op. 108, che dedicò alla memoria della prima moglie Nina; le *Satire*, op. 109; la colonna sonora per *Cinque giorni, cinque notti*, op. 111, composta in Germania Est; l'*Ottavo Quartetto*, op. 110, una delle sue opere più tristi, dedicato alle vittime del fascismo e della guerra. Esso contiene diverse citazioni, dalla *Prima Sinfonia*, dal *Trio n. 2* (la *danza dei nazisti sui cadaveri degli ebrei* del quarto movimento) e dalla *Lady Macbeth*. Compare anche il suo *nome - motto musicale*, ovvero le note Re - Mi bemolle - Do - Si. Del Quartetto, Rudolf Baršaj farà una trascrizione per orchestra, chiamata *Sinfonia da camera*, op. 110a. Anche la composizione de [*I rintocchi di Novorossijsky*](#) - *La fiamma della gloria eterna*, in memoria dei caduti della *Grande Guerra Patriottica*, è dello stesso anno. La melodia era udibile ogni ora dalla Torre dell'orologio della città.

Gli anni Sessanta

Tra il 1960 e il 1961 compose finalmente la Sinfonia per Lenin: la *Dodicesima Sinfonia* è in realtà dedicata alla rivoluzione del 1917, più che al politico stesso. Anche in essa i movimenti hanno un titolo, richiamante ciascuno alcuni eventi o luoghi della rivoluzione d'Ottobre. La Sinfonia venne eseguita in occasione del ventiduesimo anniversario del PCUS. Se in patria ricevette una grande accoglienza, in Occidente fu duramente attaccata, sicuramente, per "accontentare" l'anticomunismo, ma anche per i contenuti con poca retorica.

LA DOMENICA DI SANGUE (1905)



Nel 1961 ha finalmente luogo l'esecuzione della storica *Quarta Sinfonia*, sotto la bacchetta di Kirill Kondrašin. Fu uno straordinario e sincero successo, e la critica esaltò l'opera come uno dei più grandi lavori del Novecento.

Nel marzo venne eletto deputato del Soviet Supremo dell'URSS.

Poco prima dell'esecuzione della *Quarta*, Dmitrij aveva cominciato a scrivere la sua *Tredicesima Sinfonia*, su testi del poeta Evgenij Evtušenko, che parla principalmente di antisemitismo. L'opera venne contrastata dalla Lega dei Compositori, in particolare da Chrennikov, ma nessuno alla fine riuscì a impedire la stesura dell'opera sinfonica. Questo piccolo scontro sarà l'ultimo della vita di Šostakovič: non verrà mai più osteggiato né dallo Stato né dalla Lega dei Compositori. Alla prima esecuzione, nel dicembre del 1962, ricevette un'ovazione senza fine, con gli ascoltatori commossi sino al pianto. La Sinfonia fu diretta da Kirill Kondrasin, direttore che successe a Mravinskij nelle esecuzioni delle prime di Šostakovič.

I rapporti con Mravinskij si erano raffreddati dopo che questi aveva preferito non dirigere la *Tredicesima*. La stampa tacque sulla nuova Sinfonia, visto che essa aveva toccato dei temi-tabù nella Russia ancora convalescente dallo stalinismo: l'antisemitismo, la persecuzione della satira, la lode della donna, il timore di fronte al terrore dello stalinismo e della vendita dello studioso al regime. Per alcuni anni la Sinfonia sparì dai programmi delle orchestre, per riapparire solamente negli anni Settanta, con alcuni versi cambiati. In occidente, dove Šostakovič era visto come un compositore ormai asservito al potere, la *Tredicesima* venne ritenuta come un'opera di un artista divenuto nuovamente dissidente. Questo successo nel blocco capitalista fece sì che in patria Šostakovič venisse visto con diffidenza. Ma il potere cominciava ad essere cauto con il compositore, e non viceversa come in passato.

Šostakovič riprese la *Lady Macbeth*, con il consenso del Ministero della Cultura: successivamente al cambio di titolo in *Katerina Izmajlova* e ad alcuni aggiustamenti fatti dal compositore, l'opera fu messa nel programma di molti teatri, e in breve tempo ottenne un immenso successo, che farà sì che l'opera venga eseguita anche in molti paesi dell'occidente.

Nel 1962, a 58 anni, Šostakovič si sposò per la terza volta, con l'editrice Irina Antonovna Supinskaja. Nonostante la grande differenza d'età, fu un matrimonio felice.

Nel 1963 Šostakovič musicò il film *Ceremuskij*, tratto dall'opera; arrangiò per orchestra i *Due cori*, op. 124; orchestra i *Canti e danze della morte* di Musorgskij, che dedica a Galina Višnevskaja; riorchestra il *Concerto per violoncello* di Robert Schumann, che dedicò a Mstislav Rostropovič; compone l'*Ouverture su temi circassi e russi*, per il centenario dell'annessione del Kirghizistan alla Russia; compose le musiche per il film *Amleto*, op. 116. Ricominciarono, per il momento solo all'estero, le messe in scena de *Il naso*.

Mentre peggioravano le sue condizioni di salute, Šostakovič compose il *Nono* (orchestrato da Baršaj come *Sinfonia da camera*, op. 118a) e il *Decimo Quartetto*, dedicato alla moglie Irina, che lo assisteva sempre più. Su poema dell'amico Evtušenko, compose la cantata *L'esecuzione di Stepan Razin*, op. 119. Razin è un eroe popolare russo, capo della rivoluzione contro i boiari del 1671. Poiché parla di una ribellione contro il potere, il testo non piacque al regime, che impose alcuni tagli all'opera.

Šostakovič diresse l'unica volta nella sua vita nel 1964: al festival di Gor'kij, eseguì l'*Ouverture festiva* di Brahms e il proprio *Concerto n. 1 per violoncello*.

Nel 1965, in seguito ad un ulteriore peggioramento delle condizioni di salute, Šostakovič compose solamente le musiche per il film *Un anno, una vita*, op. 120, e le *Cinque romanze su testi della rivista "Krokodil"*, op. 121.

L'anno successivo completò l'*Undicesimo Quartetto*, dedicato a Sirinskij e la *Prefazione alle mie opere complete e brevi riflessioni in proposito*, op. 123, in cui, con molta autoironia, parlava di sé.

Nel 1966 fu colpito da un infarto e si ruppe la gamba (la stessa fratturatasi anni prima, in occasione del matrimonio di Maksim). Nonostante ciò, compose (in ospedale) il *Concerto n. 2 per violoncello*, per il solito Rostropovic. L'anno dopo compose un ciclo su testi di Block, per soprano, pianoforte, violino e violoncello, dedicandolo a Galina Visnevskaja, e il *Concerto n. 2 per violino*, op. 129, come regalo di compleanno di David Ojstrach. Compose anche,

benché fosse ricoverato in ospedale, un canto dall'*Evgenij Onegin*, intitolato *Primavera, primavera*, op. 128; le musiche per il film *Sof'ja Perovskaja*, op. 132; il *Preludio funebre-trionfale*, op. 130, dedicato alla memoria dei caduti della battaglia di Stalingrado; il poema sinfonico *Ottobre*, op. 132, per il cinquantesimo anniversario della Rivoluzione.

EVGHENIJ EVTUŠENKO



Nel 1968, terminò il *Dodicesimo Quartetto*, op. 133, opera con contenuti dodecafonici, e la *Sonata per violino*, op. 134, dedicata al solito Ojstrach.

Nel 1969 Šostakovič, molto malato (il braccio destro è, praticamente, paralizzato) cadde in depressione, a causa delle molte morti avvenute nell'anno: tre membri del quartetto Beethoven (Borisovskij, Vasilij e Sirinskij), la sorella maggiore Marija, Lev Oborin, David Ojstrach, il regista Kozincev.

Gli anni Settanta

In questo clima molto triste, Dmitrij compose la sua *Quattordicesima Sinfonia*, con temi riguardo alla morte. La dedica all'amico Benjamin Britten, conosciuto anni prima. L'organico era molto particolare, e prevedeva un soprano, un basso, archi e percussioni "accessorie" (ovvero woodblock, castagnette, frusta, 3 tom-tom, tastiere, campane, celesta). I testi erano di García Lorca, Apollinaire, Rilke e Kuchelbecker. Ricevette molti complimenti e ottime critiche, nonostante il mancante ottimismo tanto voluto dal regime. Orchestra anche il *Primo Concerto per violoncello* di Boris Tiščenko.

Nel 1970 Šostakovič ritirò diversi premi in tutto il mondo, nonostante le sempre peggiori condizioni fisiche. Mentre si trovava in ospedale, compose il ciclo *Lealtà*, op. 136. In agosto terminò il *Tredicesimo Quartetto*, op. 138, le musiche per il film *Re Lear*, op. 137, e la *Marcia della milizia Sovietica*, op. 139.

Nel 1971 compose l'enigmatica ultima Sinfonia, la *Quindicesima*, un contenitore di ricordi e di citazioni di proprie opere passate e di lavori di Rossini (Guglielmo Tell, i famosi squilli di tromba del finale dell'ouverture) e Wagner (il Tannhäuser). Lo colpì un altro infarto, mentre scriveva il *Quattordicesimo Quartetto*.

Nel 1973, rimessosi, compì diversi viaggi in Europa e in America, presenziando a diverse esecuzioni delle sue opere, ormai rappresentate in molti teatri del Continente. Al ritorno in Russia, gli venne diagnosticata la progressiva paralisi degli arti e un carcinoma al polmone. Lavorò nell'estate 1973 al ciclo sulle *Sei poesie di Marina Cvetaeva*, op. 143. Nel 1974 tenne un discorso alla Lega dei Compositori, e un mese dopo tornò in ospedale, dove compose

l'ultimo Quartetto, il *Quindicesimo*. Per l'esecuzione venne cercato un nuovo quartetto, date le morti dei membri del quartetto Beethoven (morì anche l'ultimo ancora vivente, Sirinski).

Nel 1974, Šostakovič, tramite degli amici che erano stati in Italia, conobbe le opere letterarie di Michelangelo. Compose quindi una *Suite su versi di Michelangelo Buonarroti*, op. 145, con temi quali politica, amore e arte. I brani della penultima opera, le *Quattro poesie del Capitano Lebjadkin*, op. 146, sono tratti da *I demoni* di Dostoevskij. Nell'autunno, a Mosca si riesegui, dopo quaranta anni di ostracismo, *Il naso*: Šostakovič partecipò alla preparazione dell'opera, e alcuni video, rintracciabili anche in rete, lo ritraggono stanco e molto malato. Stessa cosa farà per la *Katerina Izmajlova*, rappresentata a dicembre.

L'ultimo anno

Agli inizi del 1975 trascrive *Il canto della mosca*, opera di Beethoven. Ad aprile viene ricoverato in ospedale.

Il 6 luglio 1975 terminò di comporre la *Sonata per viola*, op. 147. Il lavoro contiene citazione dall'opera *I giocatori* e dalla [*Sonata al chiaro di luna*](#) di Ludwig van Beethoven. La nota finale della viola, che svanisce in un emblematico *morendo*, fu l'ultima scritta dal compositore.

In seguito all'ennesimo infarto cardiaco, il 9 agosto 1975, alle ore 18:30, Dmitrij Dmitrievič Šostakovič morì nell'ospedale di Kunzevo. I funerali di Stato si svolsero cinque giorni dopo, il 14 agosto: vi parteciparono autorità politiche, familiari e moltissime persone, che diedero a uno dei più grandi compositori l'ultimo saluto.

Il Maestro è sepolto nel cimitero del Monastero delle Nuove Vergini di Mosca, meglio conosciuto come cimitero di Novodevičij.

Šostakovič insegnante

Šostakovič si è sempre dimostrato un ottimo didatta: durante il periodo di insegnamento ai conservatori delle due maggiori città russe, il Maestro diede lezioni a moltissimi allievi, tra i quali i già citati Flejšman e Tiščenko, ma anche Denisov (con il quale intrattenne un rapporto epistolare), Ustvol'skaja, Weinberg, Sviridov, Evlachov,

Bunin, Karen Chačaturjan (nipote di Aram) e Boris Čajkovskij (solamente omonimo di Pëtr). I suoi allievi parlano di uno Šostakovič molto dedito all'insegnamento, e che, nonostante i suoi numerosi impegni, non mancava mai alle lezioni. Molto caloroso con i suoi *pupilli*, e sempre rispettoso delle loro scelte compositive, Dmitrij usava far studiare brani di Beethoven, Brahms, Čajkovskij, Mahler e Verdi, ma anche di Richard Strauss (il *Don Juan*) e Stravinskij (la sua riduzione per piano della *Sinfonia dei Salmi*).



Lo stile

Il linguaggio musicale di Šostakovič si rifà alla tradizione e alla cultura russa, mischiandole in una propria e originalissima visione della forma e del contenuto. Dopo un primo periodo di *avanguardia*, Šostakovič si riallacciò alla musica romantica, ispirandosi a Gustav Mahler, ma anche a Musorgskij. La sua musica spesso comprende acuti contrasti ed elementi grotteschi.

Šostakovič e gli ideali della rivoluzione

Šostakovič aderì sinceramente agli ideali rivoluzionari, al punto che la figura di Lenin costituì per tutta la sua vita un punto di riferimento. Un aneddoto racconterebbe che l'undicenne Šostakovič si trovasse tra la folla che ne attendeva il rientro in Russia alla stazione di Pietrogrado il 3 aprile 1917, insieme al padre e allo zio Maksim. Lì Mitja (così veniva chiamato il futuro compositore da piccolo) assistette al discorso di Lenin. È anche documentato un articolo pubblicato su "Sovetskaja kultura" nel 1959, nonché da alcune lettere, la volontà di dedicargli una Sinfonia. Nel 1917, dopo aver partecipato ad un corteo popolare, compose una marcia funebre e un inno per onorare le vittime della Rivoluzione. Ciò non gli impedì, tuttavia, di denunciare il tradimento di questi stessi ideali compiuto dalle oligarchie di partito negli anni successivi.

Šostakovič e la società

L'opera Lady Macbeth del Distretto di Mcensk (poi chiamata Katerina Izmajlova) nel 1934, che raccontava del delitto di Macbeth come gesto di rivolta antiborghese, a due anni e più di cento repliche di distanza dalla sua prima rappresentazione, fu attaccata dal partito Comunista tramite un articolo sul giornale Pravda dal titolo "Caos anziché musica" (probabilmente redatto da Stalin in persona) in cui la geniale opera di Šostakovič veniva criticata in quanto non rispondente ai canoni appena definiti del cosiddetto "Realismo socialista" (secondo la definizione dell'allora consulente culturale di Stato Russo Maksim Gor'kij:

« Il realismo socialista [...] esige dall'artista una descrizione veritiera, storicamente concreta della realtà nel suo sviluppo rivoluzionario. Nel contempo, la veridicità e la concretezza storica della descrizione artistica della realtà devono coesistere con lo scopo del cambiamento ideologico e dell'educazione dei lavoratori nello spirito del socialismo. »

Una definizione volutamente laconica e tautologica, volta a determinare un controllo sugli artisti e, quanto più possibile, un loro asservimento al partito. Se infatti tale definizione avesse assunto un profilo più chiaro, sarebbe stato ben facile da parte di musicisti e scrittori mettersi al riparo assecondando richieste specifiche di contenuto "popolare" o quant'altro; in questo modo invece, chiunque

avrebbe potuto essere sempre ed in ogni caso passibile di una accusa di “formalismo” (anche questo un termine generico, indicante le tendenze di quegli intellettuali che, lontani dalle esigenze del proletariato, si dedicavano ad un esclusivo culto della forma, magari perfino in odore di influenze occidentalizzanti).

Basti citare il caso di Muradeli, compositore di secondo piano e convinto socialista, cui fu commissionata nel periodo postbellico un'opera da comporsi secondo i canoni, appunto, del realismo socialista, e che, presentata agli organi di partito, fu invece presa come modello di musica “formalista”.

Šostakovič e la *Lady Macbeth* furono di fatto due insigni vittime, il cui processo *coram populo* fece da esempio, dando avvio all'affermazione di un meccanismo secondo cui il “crimine artistico” costituiva in tutto e per tutto un crimine politico, e la parola del partito in ambito culturale diveniva legge.

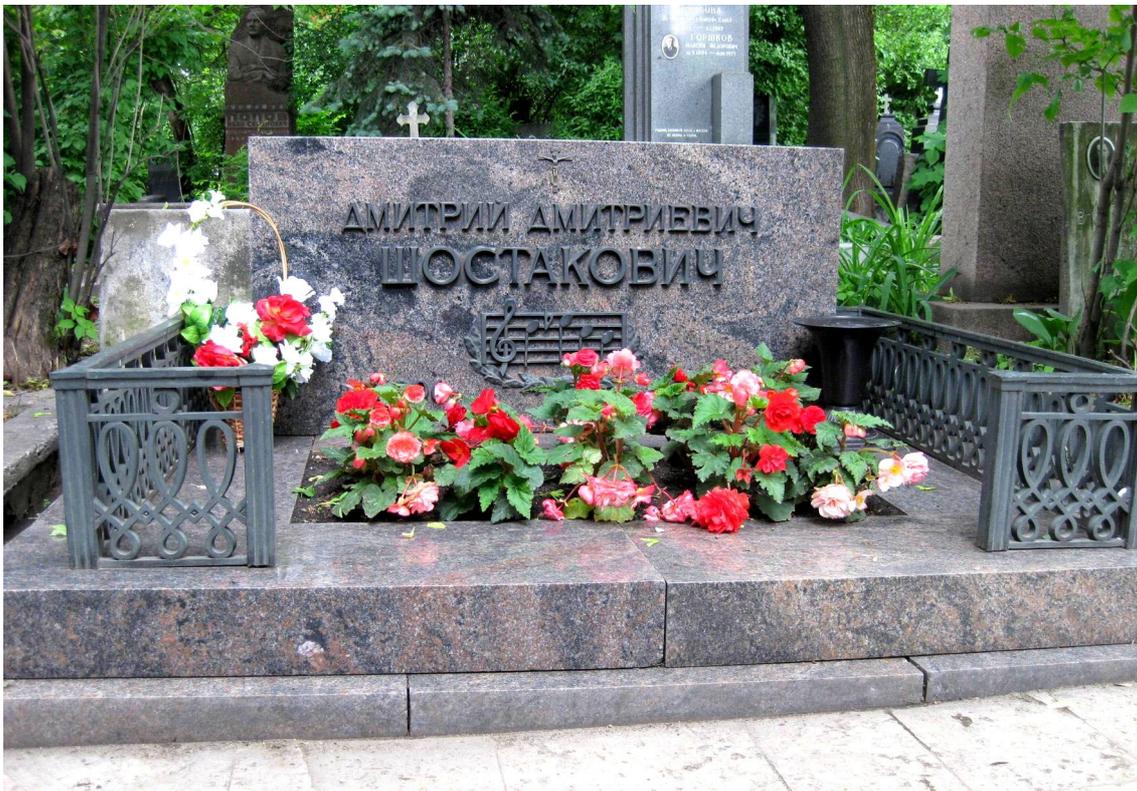
Durante il periodo 1941/1945, data la tragica situazione interna, il regime tollerò il maturare di una certa libertà d'espressione, purché fosse indirizzata a celebrare la tradizione della grande Russia post-zarista e inneggiasse alla resistenza contro l'invasione nazista.

L'Ottava e la Nona Sinfonia furono, sotto questo profilo, estremamente deludenti: il Partito si aspettava che Šostakovič scrivesse una trilogia incentrata sulla guerra (cominciata con la celeberrima Settima); ma l'Ottava Sinfonia, del 1943, risultò un cupo e pessimistico requiem per le vittime del conflitto, e fu aspramente criticata dai membri dell'Unione dei compositori; lo stesso si potrebbe dire della Nona (scritta nel 1945), che avrebbe dovuto essere il mastodontico inno trionfale per una Russia uscita vincitrice dalla guerra: alla prima del 3 novembre, gli astanti ascoltarono una musica striminzita (all'incirca 25 minuti di durata), mai seria, anzi buffa e giocosa, persino canzonatoria in certi passaggi.

In ogni caso, terminato il conflitto, l'inversione di tendenza fu immediata e totale. A capeggiare questa nuova crociata contro la libertà d'espressione fu il nuovo intraprendente addetto alle faccende culturali di Stalin: Andrej Aleksandrovič Ždanov.

La campagna che tra 1946 e 1948 portò ad innumerevoli purghe nelle arti e nelle scienze (nota poi col dispregiativo nome di “*ždanovščina*”)

diede luogo a scene di meschinità e perfidia senza precedenti: si generarono spaccature tra studenti e docenti nelle scuole e Šostakovič, accusato di formalismo (assieme a Sergej Sergeevič Prokof'ev ed altri) in un decreto del 10 febbraio 1948, restò del tutto isolato, privato della sua cattedra in Conservatorio; se nel 1936 non aveva ritrattato pubblicamente le sue opinioni, ora fu costretto a tenere un discorso di autocritica, promettendo di seguire le direttive del partito e di scrivere solo più musica “per il popolo”.



Le opere

La produzione musicale di Šostakovič comprende quindici Sinfonie, quindici Quartetti per archi, sei Concerti per strumento solista (due ciascuno per pianoforte, violino e violoncello), due Trii per pianoforte, violino e violoncello, cinque Sonate (violoncello, violino, viola e due per pianoforte, più una distrutta), oltre trenta colonne sonore di film e suite di esse, tre Balletti e diverse Opere teatrali, moltissime composizioni per orchestra (tra cui si citano l'Ouverture festiva, le diverse suite da balletto, il poema sinfonico Ottobre), per coro (come i cicli su testi di Michelangelo, Dolmatovskij, Puškin, Cvetaeva) e per entrambi (come l'Esecuzione di Stepan Razin e il Canto delle Foreste).

Per pianoforte, Šostakovič ha anche composto due raccolte di brani: i 24 Preludi e i 24 Preludi e Fughe.

Tra i suoi lavori esistono anche diversi adattamenti o riorchestrazioni di opere di altri grandi compositori, tra cui Rimskij-Korsakov, Scarlatti, Musorgskij, Strauss, Flejšman, Schumann, Tiščenko e Beethoven.

Il pianoforte

Fra i lavori per pianoforte l'opera forse più eseguita sono i 24 Preludi e fughe, scritti sulla linea del Clavicembalo ben temperato di Johann Sebastian Bach ma non molto distanti anche dal Mikrokosmos di Béla Bartók.

Sono 11 Preludi a tre voci e tre a quattro voci più il n°9 a due voci e il n°13 a cinque voci.

Non vanno dimenticate però anche le due Sonate per pianoforte (1926-1942), in cui la prima è un abbozzo della Quarta Sinfonia in cui i movimenti sono attaccati e lo stile è molto vicino a Prokof'ev, gli Aforismi Op.13 (1927) più altri lavori per due pianoforti (la Suite del '22 e il Concertino del '53).

CONCERTO PER PIANOFORTE N. 1 IN DO MINORE, OP. 35

Titolo originale: Concerto per pianoforte con accompagnamento di orchestra d'archi e tromba

Musica: Dmitri Shostakovich

1. Allegro moderato
2. Lento
3. Moderato
4. Allegro con brio

Organico: pianoforte, tromba, archi

Composizione: Leningrado, 20 Luglio 1933

Prima esecuzione: Leningrado, Sala grande della Filarmonica, 15 Ottobre 1933

Edizione: Muzgiz, 1934

Nei sei Concerti per strumento solista e orchestra, dedicati al pianoforte, al violino e al violoncello, si avverte forse più che nel resto della sua vasta produzione una certa eterogeneità stilistica di Shostakovich il quale, secondo i suoi critici più accreditati, raggiunge risultati artistici più elevati e omogenei in campo sinfonico, teatrale e quartettistico.

È vero che quando si parla della produzione complessiva di Shostakovich affiora quasi sempre il termine di eclettismo per indicare la varietà delle soluzioni tecniche ed estetiche adottate dall'illustre musicista, ma nei due Concerti per pianoforte e orchestra *op. 35* e *op. 102*, nei due Concerti per violino e orchestra *op. 99* e *op. 129*, nei due Concerti per violoncello e orchestra *op. 107* e *op. 126*, il discorso sembra svolgersi in maniera frastagliata e diversificata, con citazioni e richiami ad idee di altri autori, e a volte condizionato dall'inserimento virtuosistico del solista nella struttura strumentale. Questo non vuol dire che nei Concerti citati non ci sia la presenza di un artista di spiccata intelligenza con pagine di indubbia freschezza inventiva, in cui si riconosce il segno di un musicista difficile e tormentato, ma di salda e sicura coscienza professionale.

Il *Concerto in Do minore op. 35* per pianoforte con accompagnamento di tromba e orchestra d'archi è una conferma di quanto è stato detto

perché alterna momenti brillanti e graffianti a passaggi di maniera e legati a schemi convenzionali.

La composizione fu scritta a Leningrado da uno Shostakovich ventisettenne fra il 6 marzo e il 30 aprile del 1933 ed eseguita per la prima volta il 15 ottobre dello stesso anno alla Sala Filarmonica di Leningrado dall'orchestra locale diretta da Fritz Stiedry (1883-1968), austriaco, direttore artistico dell'Opera di Berlino tra il 1928 e il 1933, trasferitosi poi in Russia con l'incarico di direttore stabile presso la Filarmonica leningradese. Al pianoforte sedeva l'autore, abilissimo solista (nel 1925 aveva ottenuto il secondo premio al concorso di Varsavia), mentre la tromba era suonata da Alfred Schumidt.



Il Concerto è un divertissement piacevole e scanzonato, con quel senso della gioia di vivere a cui fa riferimento lo stesso Shostakovich in una dichiarazione alla stampa dopo la prima esecuzione. In quella occasione il compositore disse, fra l'altro, una frase singolare: «Voglio

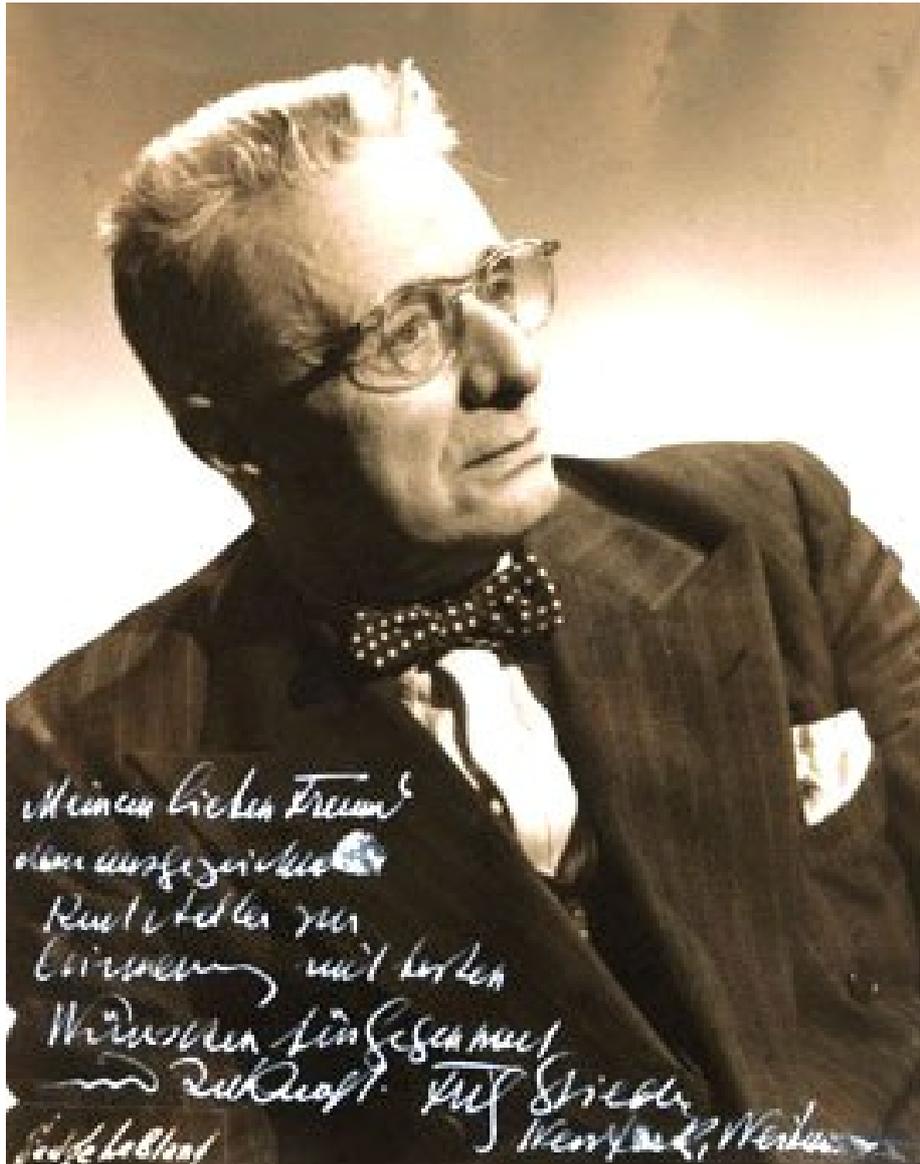
difendere il diritto di ridere all'interno della cosiddetta musica seria... Quando gli ascoltatori ridono ad un Concerto con musiche sinfoniche mie non sono turbato, ma, al contrario, me ne compiaccio». In effetti il pezzo è estroso e si compiace di citazioni di musiche altrui, a cominciare dal tema iniziale della *Sonata "Appassionata"* di Beethoven proposto dal pianoforte nell'attacco dell'*Allegro moderato* del primo movimento.

Lo stesso tema è ripreso dai primi violini e dai contrabbassi, sorretti dall'accompagnamento a semicrome dei secondi violini. Il pianoforte elabora e trasforma il tema, offrendone una lettura nuova e punteggiata da virtuosismo strumentale. Il secondo tema (*Allegro vivace*) è indicato dal pianoforte su un accompagnamento marcato degli archi; è diviso in due incisi presentati rispettivamente dalla mano sinistra e dalla mano destra, mentre la tromba intona le armonie dei due frammenti, esaltandone il carattere gioioso ed estroverso. Si riascolta il primo tema espresso dai primi violini; il pianoforte apre con gli archi un dialogo in un fitto contrappunto, centrato su note ribattute, lunghi fraseggi in ottava e figurezioni ritmiche in pizzicato. Dopo un fortissimo degli archi, del pianoforte e della tromba si giunge alla ripresa del tema iniziale nella tonalità d'impianto. Quindi si riascolta un frammento del secondo tema accompagnato dalle terzine dei violini secondi e delle viole e, dopo un fraseggio cromatico delle stesse viole, si giunge alla coda di dodici misure che pone fine al primo movimento, glissando sul colore scuro della tessitura grave della tromba e del pianoforte.

Il secondo tempo (*Lento*) ha un andamento cadenzato in 3/4. Il tema d'apertura intonato dai primi violini con sordina è basato su una linea melodica dai risvolti cromatici; il pianoforte ne amplia il fraseggio, aggiungendo un secondo elemento tematico strettamente collegato al primo tema. Il discorso sonoro si irrobustisce attraverso lo sviluppo tematico puntato sull'utilizzazione di passaggi in ottava del pianoforte, alternati nelle due mani. La ripresa del tema è misuratamente elegante e affidata alle morbide armonie della tromba con sordina. Emerge una lunga melodia del pianoforte contrappuntata dalla calda discorsività dei violoncelli. Da rilevare per il suo specifico interesse armonico la falsa relazione Fa diesis-Fa naturale tra i violoncelli e il pianoforte nella conclusione, rafforzata dall'appoggiatura Fa-Mi intonata dai primi violini nelle ultime due misure, così da creare un clima di delicato lirismo psicologico.

Il terzo tempo (*Moderato*), collegato al quarto tempo (*Allegro con brio*) senza soluzione di continuità, è una breve parentesi che separa atmosfere musicali profondamente differenti. Il *Moderato* inizia con un "assolo" del pianoforte basato su una scrittura ad imitazioni, di chiara derivazione classicheggiante.

FRITZ STIEDRY



Gli archi (violini primi) espongono un tema ben delineato espressivamente; il pianoforte lo interrompe e prepara con i suoi fluenti arpeggi la situazione estetica del quarto movimento, dove predomina quel carattere meccanico e ritmicamente scandito che appartiene al cosiddetto oggettivismo in musica, tipico di alcune correnti artistiche degli anni Trenta.

Il primo tema viene indicato in varie tonalità e acquista di volta in volta, in virtù dei frequenti spostamenti d'accento, differenti sfumature; il secondo tema anticipato dal pianoforte è ripreso dalla tromba a mò di fanfara.

Nella sezione centrale la tromba intona una frase grottesca e divertente, giocata sulla penetrante sovrapposizione di settima diminuita.

Nello scintillante "presto" finale gli squilli della tromba imprimono un tono un pò enfatico e caricaturale a quest'ultimo movimento, che riprende il tema tratto dall'opera incompiuta *Der arme Columbus* (Il povero Colombo), una musica scritta da Shostakovich nel 1929 per inserirla in un lavoro teatrale di Erwin Dressel, drammaturgo vissuto tra il 1909 e il 1972.

Ennio Melchiorre

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia, Auditorio di Via della Conciliazione, Roma, 8 maggio 1984

CONCERTO PER PIANOFORTE N. 2

IN FA MAGGIORE, OP. 102

Musica: Dmitri Shostakovich

1. Allegro
2. Andante
3. Allegro

Organico: pianoforte solista, ottavino, 2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 4 corni, timpani, tamburo militare, archi

Composizione: 5 Febbraio 1957

Prima esecuzione: Mosca, Sala grande del Conservatorio, 10 Maggio 1957

Dedica: Maxim Dmitrievich Shostakovich

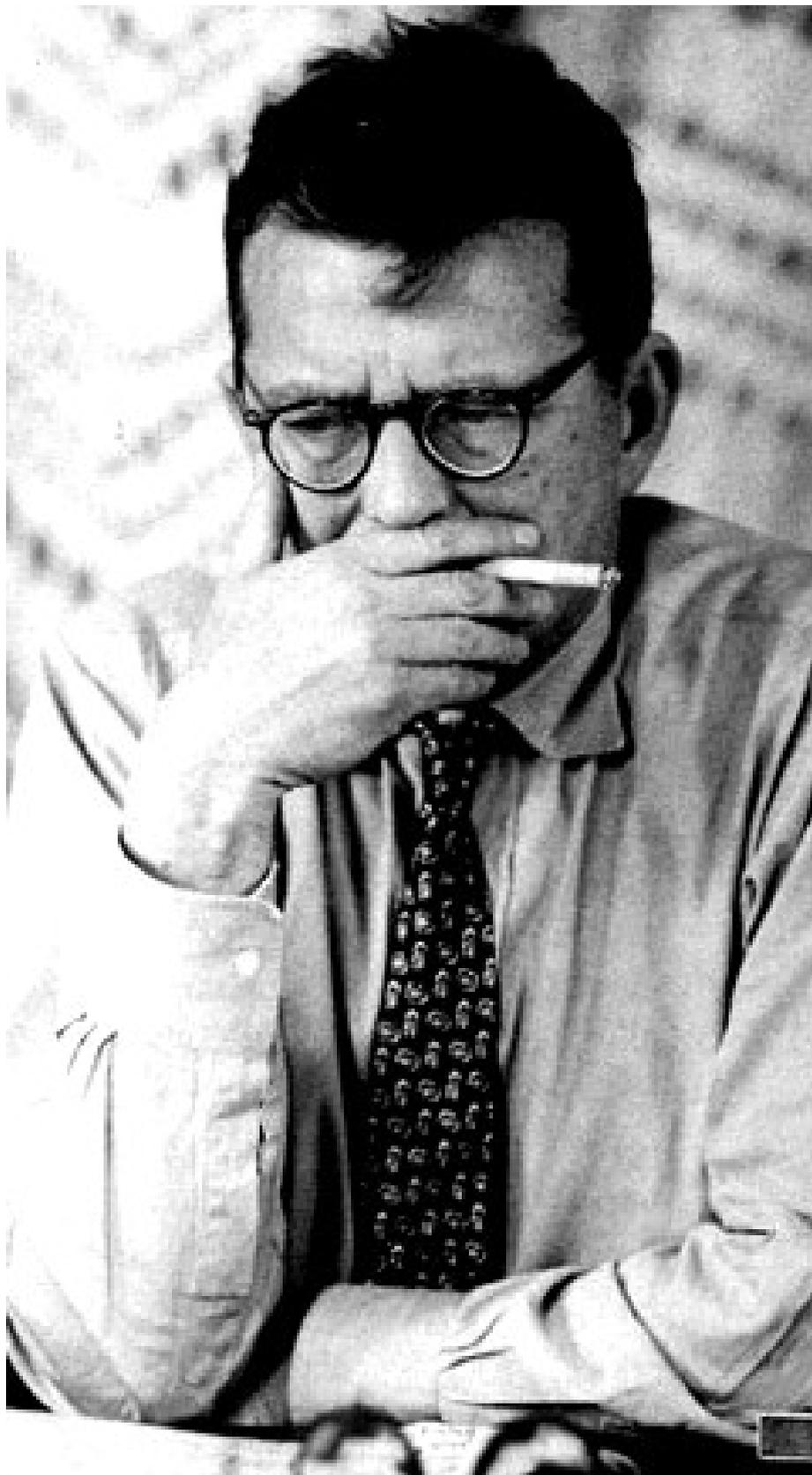
Ascoltando zampillare le prime note del suo *Secondo Concerto* per pianoforte e orchestra viene da pensare che Shostakovich avesse una doppia vita. Lui, l'autore di pagine titaniche, drammatiche, laceranti, sardoniche, uno dei compositori più squassati dai conflitti del Novecento, il cantore tragico più efficace della storia russa, come può aver tirato fuori musica così fresca? Chi gliela ha suggerita? È qualcosa che teneva nascosto dentro o è il frutto di un incontro, di una svolta, di un'occasione?

Per capirlo bisogna ragionare sulla vita, sui sogni e sulle sventure del Maestro, l'ultimo dei grandi che si potrebbe definire tradizionalista e modernista nello stesso tempo e il primo tra i compositori russi ad essere venuto alla ribalta paradossalmente per merito, e non a dispetto, del regime sovietico.

Contrariamente ai suoi compatrioti Prokof'ev e Stravinskij, educati entrambi nella Russia zarista, Shostakovich lavorò per tutta la sua vita sotto l'influenza del governo comunista, assistendo all'assurda lotta tra il proprio genuino desiderio di creare arte per lo Stato e l'incapacità per lo Stato di accettare qualunque forma d'arte che non fosse in grado di capire.

Aveva studiato con Glazunov al Conservatorio di Pietrogrado e mosso i suoi primi passi nel mondo musicale con il lavoro composto per il proprio diploma, la *Prima Sinfonia*, nel 1926. Il suo primo stile

esaudiva le richieste del Soviet di un realismo socialista - la *Seconda* e la *Terza Sinfonia* furono scritte in onore di eventi rivoluzionari - ma era anche energico, sperimentale e pieno di *humour* sardonico (si pensi alle sue opere *Il naso* e *Lady Macbeth del distretto di Mzensk*).



Sfortunatamente, il regime staliniano diventava ogni anno più rigido e nel 1936 Shostakovich venne attaccato per il successo della *Lady Macbeth* (di due anni precedente) a causa del suo preteso "formalismo piccolo borghese".

L'era della repressione artistica era cominciata. Shostakovich cercò di tenere i censori a bada, non volendo rinunciare alla propria indipendenza, ma il suo stile in questo periodo evolse da un lato verso una malinconia più introversa e dall'altra in direzione di un più esplicito fervore nazionalistico, con la "chicca" meravigliosa della sua *Quinta Sinfonia*, del 1937, sottotitolata "La risposta di un artista sovietico ad una giusta critica" e destinata, nella sua grandiosità esibita e nella gioia forzata del finale, a sfottere argutamente il *Politburo*.

Con la *Settima Sinfonia*, composta a Leningrado mentre la città era assediata dai Tedeschi (1941), arrivò la celebrità internazionale, ma la *Nona Sinfonia* (1944) non piacque al Soviet a causa della sua luminosità e del suo carattere gioioso, quando lo Stato avrebbe voluto invece un'opera monumentale in onore delle vittorie di guerra russe. E così nel 1948 Shostakovich fu nuovamente condannato, insieme a Prokof'ev e ad altri colleghi, per "perversioni formaliste" e si ritrovò a comporre per lo più opere che glorificavano la storia russa.

Nel 1953 Stalin morì e anche per gli artisti cominciò finalmente il disgelo.

È in quegli anni che il Maestro compone il suo *Secondo Concerto* per pianoforte e orchestra: la partitura nasce nel 1957 come regalo per i diciannove anni compiuti dal figlio Maxim, pianista, e quel suo muovere a cuor leggero, quel suo canalizzare l'energia verso percorsi di felicità probabilmente non sono soltanto auguri gioiosi per il proprio erede ma l'espressione del sollievo straordinario provato dopo la fine dello stalinismo.

Ecco allora spiegato il tono vivace, brillante, i tempi rapidi disseminati di note ribattute simili a squilli di tromba nel primo e nel terzo movimento, quell'inarrestabile senso di allegria che ha spinto persino la Disney a sceglierne alcuni estratti per la sequenza del soldatino di piombo in *Fantasia 2000*.

È un Concerto che evita il tradizionale virtuosismo - forse anche per mettere in luce il talento particolare di Maxim - e dribbla anche la consueta opposizione tra solista e orchestra a favore di un regolare transito tematico tra i due, reso interessante da minuziosi giochi di variazione.

STALIN A 23 ANNI



Lo si ascolta con chiarezza nell'*Allegro* iniziale, dove pianoforte e orchestra partecipano insieme all'alternanza tra una melodia leggera, luminosa, e un tema ironicamente marziale, con tanto di tamburo militare dotato di cordiera (il cosiddetto rullante).

Certo, ci sono anche atmosfere infiammate, tonanti, come quando arriva il tema in ottave, così chiaramente malvagio da spaventare solo per finta, o quando l'orchestra ruggisce presentando la melodia principale; ma non appena la partitura potrebbe deviare verso sentieri seriamente drammatici Shostakovich tira la briglia, frena, come quando lascia il pianoforte solo, per una lunga cadenza prima della ricapitolazione finale.

Il secondo movimento, *Andante*, come hanno notato alcuni commentatori potrebbe essere facilmente scambiato per una pagina di Rachmaninoff, se si presta orecchio al suo carattere sentimentale.

L'orchestra è drasticamente ridotta: sono i soli archi, il pianoforte e un singolo corno a scambiarsi linee di un tenero lirismo, con la mano destra del pianista impegnata in un semplice disegno sopra lenti arpeggi della sinistra.

Non ci sono fuochi d'artificio, qui, ma solo quel melodizzare nostalgico che siamo soliti associare ai compositori russi di un'era precedente e imbevuta di romanticismo - o a Rachmaninoff, appunto, che ne era il geniale epigono.

Il movimento finale, nuovamente *Allegro*, riprende le atmosfere iniziali del Concerto, con un tema saltellante, che si muove a scatti e va ad intrecciarsi con sezioni di scale e arpeggi che, stando alle dichiarazioni di Shostakovich, sono citazioni testuali dai ben noti esercizi tecnici di Hanon: includerli nel Concerto, disse, era stato il solo modo per costringere il figlio ad affrontarli!

Come nel movimento iniziale, al primo tema fa da contrappeso una seconda melodia, di nuovo segnata a tratti dalla presenza del rullante, stesa nel ritmo "zoppo" di 7/8 che accresce la tensione ritmica della pagina e il senso di generale effervescenza.

La chiusa è una corsa al galoppo, con tutta l'orchestra schierata per un *climax* al quale è impossibile sottrarsi, e non c'è da stupirsi se si arriva all'applauso con un senso di gratitudine euforica nei confronti del compositore e degli interpreti.

Nicola Campogrande

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

CONCERTO PER VIOLINO N. 1 IN LA MINORE, OP. 77

Musica: Dmitri Shostakovich

1. Notturmo (Moderato)
2. Scherzo (Allegro)
3. Passacaglia (Andante) - Cadenza
4. Burlesca (Allegro con brio)

Organico: violino solista, 3 flauti (3 anche ottavino), 2 oboi, corno inglese, 2 clarinetti, clarinetto basso, 2 fagotti, controfagotto, 4 corni, basso tuba, timpani, tam-tam, xilofono, 2 arpe, celesta, archi

Composizione: Mosca, 24 Marzo 1948

Prima esecuzione: Leningrado, Sala grande della Filarmonica, 29 Ottobre 1955

Dedica: David Fyodorovich Oistrakh

La prima edizione a stampa portava il numero di op. 99 corretto poi nelle successive con il n. 77.

L'opera è dedicata al celebre violinista David Oistrach; ed è una dedica che dice assai più di quanto si possa pensare a prima vista. Shostakovich, infatti, dal 1933 non si avvicinava più al Concerto solistico (è di quell'anno il *Concerto per pianoforte*) ed è quindi da credere che l'apparizione dell'astro virtuosistico di Oistrach sia stata determinante per spingere il musicista sovietico a por mano a questa

composizione ed anche a condizionare il linguaggio che è caratterizzato dal problema dell'inserimento virtuosistico del solista nella compagine strumentale. Anche se il discorso musicale assume una sua piena autonomia espressiva in una «costruzione che si svolge a un livello di esteriori conflitti drammatici» (Manzoni) dalla quale esula pure come in altre opere dello Shostakovich maggiore ogni esigenza di malintesa popolarità.

DAVID FYODOROVICH OISTRAKH



A differenza di altri lavori consimili dello stesso Shostakovich e dello schema tradizionale del Concerto solistico, questo lavoro non si rifà ai lineamenti architettonici della forma della Sonata sinfonica ma piuttosto, almeno nei suoi aspetti esteriori, ai modelli delle antiche *suites* strumentali. E ciò non tanto e non soltanto per essere questo *Concerto* in quattro tempi anziché nei tre tradizionali, quanto per i titoli e quindi per il carattere degli stessi quattro movimenti; occorre però anche aggiungere che, malgrado questo schema compositivo, il Concerto nella sostanza non si discosta dal tradizionale tipo di Concerto solistico basato su un dialogo tra strumento e orchestra dal quale il primo trae ampiamente profitto per esplicitare le sue virtualità espressive e tecniche.

Il primo tempo, *Notturmo*, è forse il brano più complesso del Concerto «dove non sembra azzardato riscontrare un certo influsso bartokiano soprattutto nel modo di metodizzare del solista» (Manzoni). In esso, di carattere prevalentemente melodico, conformemente allo spirito della forma di «suite» non si ritrova tanto la contrapposizione dialettica di due temi contrastanti quanto il procedere di un solo motivo base anche se le trasmutazioni subite da tale motivo durante il decorso del brano possono ingenerare l'impressione di una pluralità tematica.

Lo *Scherzo* è costituito da due sezioni. Una prima parte in ritmo ternario, trasparente e agile contrapposizione tra solista e orchestra nella quale la compagine orchestrale è ridotta ad una isolata linea melodica su cui il violino sincronizza una sua sequenza tematica. Questo rincorrersi di temi assume presto il marcato profilo di danza paesana successivamente portata su toni leggeri e brillanti con un gusto di mutevolezze d'umore riferibile a Prokofiev. Segue un *trio* in diversa tonalità che rapidamente porta a conclusione il movimento.

Il terzo tempo è una tradizionale *Passacaglia* basata su di un tema che accompagna in forma di «ostinato» otto variazioni. Ma ogni successiva variante del tema viene sovrapposta via via alle precedenti dando luogo ad una concatenazione imitativa che poi si dirada fino all'assoluto silenzio dal quale emerge una vasta *Cadenza* dello strumento solista che riassume, variandolo virtuosisticamente, il materiale tematico già udito in precedenza e che dà il via senza soluzione di continuità al quarto ed ultimo movimento. La *Burlesca* finale (una forma direttamente mutuata da alcune *Suites* di Bach) inizia in tempo di *Allegro con brio* che poi si tramuta in un vertiginoso

Presto: una sorta di allegro «rataplan» di cui il violino svolge le facili premesse esibendosi in un vivace tecnicismo assecondato da un'orchestra fertile di trovate ritmiche e di gradevoli ornamenti che sottolineano il carattere «danzante e sfrenato» della musica che «mira chiaramente al raggiungimento dei più sicuri effetti atti a tener avvinto e a divertire l'ascoltatore» (Vlad).

Alla fine riappare il tema della *Passacaglia* curiosamente sfigurato e affidato al violino solo mentre l'orchestra ripropone la cellula ritmica tipica di tutta la *Burlesca* e rapidamente si giunge alla precipitosa chiusa d'effetto.

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia, Auditorio di via della Conciliazione, Roma, 23 novembre 1976

CONCERTO N. 2 IN DO DIESIS MINORE PER VIOLINO E ORCHESTRA, OP. 129

Musica: Dmitri Shostakovich

- Adagio - Allegretto - Allegro

Composizione: Mosca, 1953

Prima esecuzione: Mosca, sala piccola del Conservatorio, 8
Novembre 1954

Dedica: Maxim Dmitryevich Shostakovich

Nel 1955 cioè a distanza di più di venti anni dal «Concerto per pianoforte e orchestra» Dimitri Shostakovich affidava a David Oistrach l'esecuzione di un nuovo Concerto per solista e orchestra - stavolta naturalmente si trattava del violino - che venne presentato con grande successo prima a Leningrado e poi a New York.

Tutti conoscono in qualche modo la parabola, creativa del musicista sovietico e il dibattito critico cui ogni sua opera dà luogo. Artisticamente, formandosi nel clima incandescente dei primi anni postrivoluzionari, Shostakovich trovò infatti presto il suo posto nel seno delle correnti rinnovatrici della cultura sovietica, ponendo il suo indubbio talento musicale alla ricerca di nuove strade, delle quali sono

viva testimonianza le opere «Lady Macbeth di Mtsensk» e «Il naso» oltre alle opere strumentali di quello stesso periodo tra le quali fanno spicco le prime quattro «Sinfonie». Sono anche note le critiche cui presto la sua opera fu sottoposta da parte dei massimi dirigenti politici del suo paese che lessero in chiave «formalistica» l'aspra ironia che pervadeva quelle sue prove di compositore.

DAVID FYODOROVICH OISTRAKH



E furono critiche cui presto seguì la decisione di togliere dai cartelloni dei teatri e dalle sale da Concerto dell'Urss le opere bollate pubblicamente di quel giudizio, una decisione che dette luogo a qualche ripensamento solo dopo le decisioni di quel XX Congresso del partito comunista sovietico che aprì il processo al cosiddetto «culto della personalità».

Ma questi avvenimenti fanno ancora parte della cronaca, dietro la quale sta la storia, sconosciuta, delle reazioni intime del musicista alle critiche - di cui può fornire una traccia la decisione di Shostakovich di non affrontare più il teatro e la struggente ironia della Quinta Sinfonia composta subito dopo il richiamo ufficiale - e quella, invece assai nota, della sua accettazione delle critiche rivoltegli contenuta stavolta nelle sue opere posteriori caratterizzate dal rifiuto programmatico di ogni novità linguistica - sarebbe assai interessante, anche se qui fuor di luogo, soffermarsi sul suo cammino ai margini estremi della tonalità e quindi sul suo contributo al divenire del linguaggio musicale nel corso degli ultimi trent'anni - dal recupero della grande tradizione sinfonica russa ed occidentale, dall'intento celebrativo di molte sue composizioni dal contenuto «positivo» della sua musica intesa - ma anche qui occorrerebbe stabilire quanto vi sia di storicamente positivo nel rapporto dialettico che presto ebbe ad instaurarsi tra il contenuto ottimistico della sua musica e quello spesso aprioristicamente negatorio di tanta estrema musica contemporanea - non tanto a descrivere i drammi dell'uomo contemporaneo quanto ad affermarne le positive speranze, la sua funzione determinante nella conquista di un meno aleatorio futuro; od anche a porre in evidenza il carattere positivamente nuovo di quella parte dell'umanità impegnata a costruire una società come quella sovietica (e qui sarebbe però necessario sottolineare il limite di una visione del mondo che sembra mancare di ogni reale dialettica negando perfino i drammi individuali e collettivi che non hanno mancato di punteggiare la stessa costruzione di quella società).

Approdo ideale di questa visione direttamente «politica» della musica e della sua funzione, dei limiti aprioristici di ogni possibile ricerca linguistica ed anche prova della sincerità con la quale Shostakovich accettò le ormai lontane critiche alla sua musica giovanile, è uno scritto apparso nel 1962 sulla rivista *Sovietskaia Kultura* con il titolo: «Vie verso l'alta musica del comunismo» nel quale pur riconoscendo che « ...un grave danno è derivato all'arte, compresa

quella musicale, dal culto della personalità di Stalin... » respinge il principio stesso di ogni rinnovamento linguistico al di fuori della tonalità condannando «... il grigio dogma di Schoenberg...» ed invitando « ...i giovani compositori, così come i musicisti della generazione più anziana... » a conoscere « ...le correnti che sono di moda nella musica contemporanea nei paesi stranieri per poter combattere contro le loro illusorie tentazioni... ».

Il centro dell'articolo era costituito da un fermo richiamo alla continuità della tradizione «anello indissolubile nel processo dialettico dello sviluppo dell'arte» che concludeva con queste parole: «...occorre trovare mezzi di espressione che siano più chiari, più efficienti di quelli vecchi; occorre sperimentare senza distaccarsi dalla vita, cercando le vie più brevi per giungere al cuore del popolo. La cosa più ovvia è quella di non impiegare la propria energia di compositori nella ricerca di accordi «scarabocchiati» ultramoderni mai prima sentiti. Non occorre una grande ispirazione per mettere insieme per forza un certo numero di righe senza contrappunto tra loro!...».

E prima aveva richiamato con forza i lettori del suo scritto a respingere la teoria secondo la quale la musica russa avrebbe esaurito le proprie fonti di ispirazione nazionale e popolare, affermando per contro la continuità con la tradizione della Scuola Nazionale Russa e per invitare a risalire alle radici della musica popolare superando una situazione nella quale «...la musica sovietica ha allentato alquanto i legami con la propria base nazionale...».

E' in questo dialettico rapporto tra tradizione e innovazione - ma innovazione dei contenuti e non del linguaggio, ammonisce lo stesso Shostakovich nello scritto citato - in questo rifiuto delle più avanzate esperienze linguistiche europee che deve essere inquadrato il *Secondo Concerto per violino e orchestra*, che rappresenta, secondo noi, il naturale punto di approdo di questa concezione della musica sia pur messa al servizio di un grande talento.

Non per nulla fin dalla sua divisione in tre tempi questo Concerto si avvicina ai modelli della grande musica romantica; non per nulla la semplicità dei mezzi espressivi - nell'orchestra mancano trombe e tromboni - e della scrittura, ripropone i modelli ottocenteschi; non per nulla il primo tempo ha, secondo le regole della tradizione, la forma di sonata, mentre un critico sovietico ha messo in evidenza nel lavoro Shostakovichiano la maestria dello sviluppo tematico e lo scontro tra

temi diversi che è, come si sa, caratteristica fondamentale della musica strumentale tradizionale.

MAXIM DMITRYEVICH SHOSTAKOVICH



E' quindi in questa chiave - dove l'elemento tradizionale prende il sopravvento sull'elemento dell'innovazione della stessa visione dialettica di Shostakovich - che va ascoltato questo Concerto, la cui invenzione tematica e armonica è stata anche condizionata dalla evidente volontà del compositore di fornire a David Oistrach una partitura nella quale potesse mettere in evidenza le sue migliori caratteristiche di virtuoso.

Il Concerto si apre con un *Moderato* nella tonalità di Do minore che dà subito il via al violino solista per lanciarlo in una ampia melodia cantabile che poi si trasferisce all'intera orchestra lasciando al violino il compito di riprendere le trame prima affidate ai «tutti».

Nel contrasto di queste due componenti tematiche, nel variato dialogo tra solista ed orchestra, si sviluppa poi l'intero primo tempo in una ondata gradualmente crescente di sviluppo drammatico che si scioglie prima nella cadenza del solista e poi nella ripresa del patetico tema iniziale e del secondo gruppo di temi.

Il secondo movimento è un *Adagio* in Sol minore in forma tripartita, «illimitato dominio - secondo il giudizio del critico sovietico V. Bobrovski - della cantabilità lirica».

Dopo l'austero *adagio* si passa al *Finale* (un *Allegro* nella tonalità di Re bemolle maggiore scritto in forma di rondò) caratterizzato dallo sviluppo dinamico di un tema principale scintillante e brioso che apre la porta alla virtuosistica cadenza, la quale conduce direttamente alla conclusione basata sul ritorno del tema principale divenuto ora «superbamente luminoso e sonoro».

Gianfilippo De' Rossi

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 30 ottobre 1968**

CONCERTO PER VIOLONCELLO N. 1

IN MI BEMOLLE MAGGIORE, OP. 107

Musica: Dmitri Shostakovich

1. Allegretto
2. Moderato
3. Cadenza
4. Allegro con moto

Organico: violoncello solista, 2 flauti (2 anche ottavino), 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti (2 anche controfagotto), corno, timpani, celesta, archi

Composizione: Komarovo, 1 Settembre 1959

Prima esecuzione: Leningrado, Sala Grande della Filarmonica, 4 Ottobre 1959

Dedica: Mstislav Leopoldovich Rostropovich

Dmitrij Shostakovich può senza alcun dubbio essere considerato l'ultimo grande "compositore classico" del Novecento. Entrato nel 1919 al Conservatorio di Pietroburgo, studia con Leonid Nikolaev e Maximilian Stejnberg, che infondono nel giovane musicista la passione per i grandi compositori classici dell'Ottocento. Il giovane allievo viene inoltre preso sotto la rassicurante ala protettrice di Alexandr Glazunov, allora direttore del Conservatorio e prosecutore della grande stagione sinfonica russa appena terminata, incarnata da Cajkovskij. Solo prendendo atto di questo percorso formativo si potrà comprendere come mai un compositore nato nel 1906 e morto nel 1975 abbia potuto produrre quindici Sinfonie, altrettanti Quartetti per archi, otto Concerti per strumento solista, una prima serie di ventiquattro Preludi per pianoforte, seguita da una seconda serie (di evidente ascendenza bachiana) di ventiquattro Preludi e Fughe.

Bisogna però aggiungere che lo studente Shostakovich non si nutre solamente di grandi classici, ascolta e studia anche musiche di autori contemporanei (Honegger, Hindemith, Stravinskij, Schönberg) spesso presenti nei concerti programmati in una città culturalmente vivace, come poteva essere la Pietroburgo dell'epoca. Considerando quindi questi due poli di attrazione, è chiaro come Shostakovich non possa certo essere definito un accademico cultore della tradizione classica, ma nutrirà un genuino interesse per la sperimentazione e per la ricerca

di moduli d'espressione alternativi. Tuttavia non si tratterà mai di uno sperimentalismo astratto, quanto invece di un mezzo per raggiungere un fine ben preciso: l'espressività della musica.

MSTISLAV ROSTROPOVICH



Il *Primo Concerto per violoncello e orchestra op. 107*, composto nel 1959 in soli quaranta giorni, è stato dedicato dall'autore al grande violoncellista Mstislav Rostropovic, che lo presentò al pubblico il 4 ottobre dello stesso anno nella Sala Grande della Filarmonica di Leningrado, sotto la direzione di Evgenij Mravinskij. Questo originale lavoro è suddiviso in quattro movimenti: al primo tempo (di considerevoli dimensioni) si contrappongono gli altri tre che si susseguono senza soluzione di continuità.

Il primo movimento rispetta, pur con le dovute eccezioni, lo schema classico della forma-sonata: avremo quindi una struttura bitematica e tripartita. Il Concerto si apre con la comparsa improvvisa (non esiste infatti alcuna introduzione) di un breve tema, il cui incipit viene poi sottoposto ad ingegnose variazioni. Non si tratta di una vera e propria melodia, quanto di un "motto" musicale, quasi un gesto sonoro, secco e tagliente, che informerà di sé tutta la composizione. L'autore lo ha infatti così disegnato, semplice ed essenziale, proprio per poterlo poi sottoporre a tutta una serie di spericolate ed originali mutazioni.

Segue una seconda idea melodica, più cantabile, dove è possibile notare l'influenza esercitata sull'autore dalla musica popolare russa. Non si tratta certo della citazione di melodie autenticamente popolari, quanto dell'elaborazione di movenze e colori propri della musica russa. Nello sviluppo che segue assistiamo alla contrapposizione, al dialogo tra queste due principali idee melodiche, che si confrontano e si sovrappongono all'interno di un denso tessuto contrappuntistico. Arriviamo quindi alla ripresa, dove i due temi vengono ripresentati uno dopo l'altro, fino alla conclusione del movimento, contrassegnata dalla presenza del motto musicale ormai per noi familiare.

Il secondo tempo ci trasporta in un clima sonoro completamente differente, sottolineato da un intenso lirismo, sincero ed affettuoso, che però non trasborda mai nel sentimentalismo affettato. Dopo una breve introduzione orchestrale compare infatti un'ampia melodia presentata dal violoncello nella regione acuta: nobile disegno sonoro dai contorni popolareggianti, che poi l'autore sottopone ad una breve ma efficace elaborazione. In una nuova tonalità ci viene quindi proposto un secondo tema, anch'esso molto cantabile, che occupa tutta la sezione centrale e che ha il suo culmine in una perorazione in fortissimo affidata agli arabeschi del violoncello solista, sostenuti da un denso tappeto orchestrale. Il movimento si chiude con la

ricomparsa del tema d'esordio, affidato ai suoni armonici del violoncello, che liberamente canta come sospeso in una irreale atmosfera creata dalle volute degli archi e dai dolci rintocchi della celesta.

ENRICO DINDO



Segue quindi, senza soluzione di continuità, il terzo movimento, un'ampia cadenza affidata al solo violoncello. In questo lungo monologo fanno la loro comparsa diverse melodie, desunte prima dal secondo, poi dal primo tempo.

Si tratta di un brano denso di difficoltà tecniche, alla cui stesura avrà probabilmente collaborato anche lo stesso Rostropovic, dedicatario del Concerto ed intimo amico del compositore.

Al termine di questa lunga cadenza attacca subito il finale, in forma di *Rondò* (a-b-a-c). Ancora più evidente è qui il rapporto di Shostakovich con la musica popolare russa, presente sotto forma di slancio vitale e pulsione ritmica, non esente da tratti che si potrebbero definire di vera e propria ebbrezza dionisiaca.

Talmente veloce ed imprevedibile è il susseguirsi delle invenzioni, che sarebbe inutile descrivere questo *Rondò*.

Sembra quasi che l'autore abbia detto tutto, quando improvvisamente ricompare il motto musicale che aveva aperto il Concerto, questa volta presentato in un tempo sensibilmente più veloce, coerentemente con lo spirito del *Rondò*.

Un'ultima corsa finale, un'ultima impennata ed il Concerto si avvia speditamente verso una solare e gioiosa conclusione.

Guido Ricci

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 13 Gennaio 2001,
direttore Paavo Järvi, violoncellista Enrico Dindo**

CONCERTO PER VIOLONCELLO N. 2

IN SOL MAGGIORE, OP. 126

Musica: Dmitri Shostakovich

1. Largo
2. Allegretto
3. Allegretto

Organico: 2 flauti (2 anche ottvino), 2 oboi, 2 clarinetti, 3 fagotti (3 anche controfagotto), 2 corni, timpani, frusta, woodblok, tom-tom, tamburello, tamburo, grancassa, xilofono, 2 arpe, archi

Composizione: Repino, 27 aprile 1966

Prima esecuzione: Mosca, Sala grande del Conservatorio, 25 settembre 1966

Dedica: Mstislav Leopoldovich Rostropovich

Dei due Concerti per violoncello e orchestra composti da Shostakovich il *Secondo* in Sol minore op. 126 è il meno noto e il meno frequentemente eseguito, nonostante si faccia apprezzare più dell'altro per originalità, come lavoro estremamente significativo del tardo stile del suo autore. La data di composizione è il 1966: anno sul finire del quale, il 25 novembre, venne presentato per la prima volta nella Sala Grande del Conservatorio di Mosca dal violoncellista Mstislav Rostropovic (che ne era il dedicatario, come lo era stato del *Concerto n. 1* op. 107, del 1959) con l'Orchestra Sinfonica di Stato dell'URSS diretta da Evgenij Svetlanov.

Esso riflette la posizione di isolato rilievo del musicista nei suoi difficili rapporti con il potere sovietico e segna, dopo le composizioni celebrative del dopoguerra, un ritorno a quell'attitudine profondamente meditativa, venata di malinconico intimismo, che costituisce l'altro aspetto, non meno fondamentale e costante, della personalità musicale di Shostakovich. Forse stimolato dal lavoro di riorchestrazione del *Concerto* per violoncello di Schumann, realizzato nel 1963, Shostakovich compone un'opera liberamente articolata in tono rapsodico, rinunciando tanto agli elementi del folklore quanto alla fastosità di una scrittura grandiosamente sinfonica: tratti, questi, brillantemente sviluppati nel *Primo Concerto*. Tratto caratteristico del *Secondo* è invece la ricerca di una espressività più calda e intima, per

così dire più sotterranea e velata, che si traduce anche nella tendenza ad assottigliare l'organico in dimensioni cameristiche.

MSTISLAV ROSTROPOVICH



Questa generale tendenza a una voluta riduzione dei mezzi talvolta sfociante in una sorta di divisionismo timbrico assai estroso, non impedisce che i passaggi tra un episodio e l'altro siano contrassegnati da un più ampio respiro sinfonico, in una sorta di liberazione delle forze latenti, aggressivamente ritmiche.

La prevalenza del tono discorsivo, che sembra scaturire da esigenze liberamente associative più che da preventiva organizzazione strutturale (dove l'insolita procedura dei movimenti: *Largo - Allegretto - Allegretto*), conduce sovente alla sovrapposizione di scelte stilistiche disorientanti se non stranianti, suggerendo, soprattutto nell'uso della melodia e dell'armonia, una ingegnosa contaminazione di scherzoso accademismo romantico e di improvvisa, severa solennità: quest'ultima attraversata dagli squarci taglienti di un linguaggio imprevedibilmente amaro e proiettata negli orizzonti di un lucido pessimismo.

Non va certo dimenticato, tra i pregi di quest'opera assai particolare, il contributo offerto alla parte solistica, anzitutto sotto il profilo tecnico, dal grande violoncellista che ne è il dedicatario. La collaborazione con Rostropovic fu intensa e produttiva dal punto di vista creativo, sì da estendersi a tutta la composizione, fino a permearla da cima a fondo: anche quando non si esibisce virtuosisticamente, il solista rimane il punto di riferimento, la guida lungo tutta la partitura; senza però diventare mai il protagonista assoluto, Par di intravedere anche qui una specie di gioco tra dare e avere, ricordare e proporre, concedere e negare, che è poi la cifra stilistica più propria del lavoro: un gioco condotto dai due artisti ad altissimi livelli di gusto e di intelligenza.

Il tono generale di introspezione è dominante nel movimento iniziale, un *Largo* che prende vita gradualmente dall'intervallo di semitono proposto dal violoncello solo; dalla scrittura a due parti (il solista con gli archi gravi) si produce un progressivo allargamento che anela, senza raggiungerla, alla pienezza orchestrale. L'episodio centrale è ravvivato dal ritmo scandito dagli archi e dagli strumentini su una figura di semicrome che dal solista circola in tutta l'orchestra: sorta di ebbrezza motoria senza meta, non sapresti dire se ironica o tragica. Dopo il culmine di un recitativo del violoncello (ora bicordi con l'arco, ora accordi in pizzicato) violentemente "contrappuntato" dalla grancassa, che suona insieme grottesco e drammatico, la ripresa

riconduce al tono iniziale, in un lento spegnersi intriso di tristezza e di solitudine.

Il secondo tempo è un breve *Allegretto* di rigidità quasi meccanica, con larvali apparizioni di suggestioni popolarresche, freddamente briose. Il clima per così dire invernale si riscalda a poco a poco in una schiarita che lascia balenare in controluce un paesaggio romantico, nel quale sveltano i corni in dialogo amoroso con il solista.

Con una fanfara sostenuta solamente dal rullo del tamburo, ai corni spetta il compito di iniziare il terzo movimento, ancora un *Allegretto*, evidente prolungamento del precedente, che porta a conclusione il *Concerto*.

EVGENIJ SVETLANOV



Vi accadono molte e diverse cose, tenute insieme da una frase cadenzante del violoncello ironicamente sospesa su un trillo, in Sol maggiore, come ritornello di uno sghembo rondò.

Nel momento in cui la perorazione di tutta l'orchestra sembrerebbe costituire la sigla finale di un convenzionale trionfo, un congedo inatteso ci riporta alla verità di un dolore forte, non esibito ma sospeso: il violoncello solista indugia su un pedale grave, quasi rientrando nel grembo oscuro dell'anima, scortato da un lugubre accompagnamento di percussioni.

Sergio Sablich

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 14 dicembre 1996**

PESN O LESAKH (IL CANTO DELLE FORESTE)

Oratorio per tenore, basso, coro di voci bianche, coro misto e orchestra, op. 81

Musica: Dmitri Shostakovich

Testo: Yevgeni Dolmatovsky

1. Quando la guerra finì - Andante
2. Copriamo la patria di boschi - Allegro
3. Ricordi del passato - Adagio
4. I Pionieri piantano gli alberi - Allegretto
5. I giovani comunisti sono in testa - Allegro con brio
6. Una passeggiata nel futuro - Adagio
7. Gloria - Allegro non troppo

Organico: 3 flauti, 3 oboi (3 anche corno inglese), 3 clarinetti, 2 fagotti, 4 corni, 3 trombe, 3 tromboni, basso tuba, timpani, triangolo, tamburo, piatti, glockensoiel, 2 arpe, celesta, archi – ottoni supplementari: 6 trombe, 6 tromboni

Composizione: Komarovo, 15 Agosto 1949

Prima esecuzione: Leningrado, Sala grande della Filarmonica, 15
Novembre 1949

Shostakovich dedicò la maggior parte dell'anno 1948 e la prima metà del 1949 alla musica per il cinema, che per più di un anno rappresentò l'unica forma della sua arte accettata nella vita culturale del Paese.

Gli ideologi, che guidavano l'URSS, forti della vittoria sul formalismo, stavano elaborando una nuova dottrina, divenuta una specie di "pietra d'angolo" dell'estetica del realismo socialista nel dopoguerra: nella società del vittorioso socialismo può essere ammesso soltanto un conflitto, quello tra il buono e il migliore.

YEVGENI DOLMATOVSKY



Nel campo musicale questo significava il predominio assoluto del 6 modo maggiore e la conclusione di qualsiasi composizione con una solenne apoteosi. Shostakovich fu costretto ad adattarsi alle nuove disposizioni. (Temirkanov usa una terminologia più decisa: "Shostakovich si spaventò e per salvarsi compose il *Canto delle foreste*"). Al ritorno dagli USA egli scrisse infatti *Il canto delle foreste*, l'Oratorio per tenore, basso, coro misto, coro di voci bianche e orchestra sui testi di Evgenij Dolmatovskij.

Formalmente la composizione dell'Oratorio fu ispirata dalla pubblicazione, nell'autunno del 1948, di un assurdo piano staliniano di riforestazione, con il quale si intendeva circondare le steppe con delle foreste, cioè coprire enormi spazi della Russia del sud, della Siberia, del Kazakistan con delle piantagioni verdi (dopo la morte del dittatore tutti i lavori di questo genere furono annullati silenziosamente). In realtà, ha ragione Temirkanov, questa commissione di Stato era ovviamente il pagamento Temirkanov dovuto (dopo l'incarico americano, offerto al compositore personalmente da Stalin nel mese di marzo) per ottenere la totale riabilitazione. Il *Canto delle foreste* assolse questo compito e nel 1950 insieme alla musica per il film del regista "di corte" Michail Caureli *La caduta di Berlino*, ottenne il Premio Stalin di primo grado (si trattava del suo quarto premio "Stalin": in precedenza il premio di primo grado fu assegnato al *Quintetto* e alla *Settima Sinfonia*, mentre il premio di secondo grado al *Trio* in memoria di Sollertinskij).

Tentiamo di trattare questa composizione senza preconcetti, come suggerisce Levon Hakopian nel suo fondamentale studio *Dmitrij Shostakovich. Saggio sulla fenomenologia dell'opera*. Si tratta più di una Cantata che di un vero Oratorio, in quanto manca un soggetto letterario. Il *Canto delle foreste* è costituito da sette movimenti: 1. *Quando la guerra finì* (basso solo con coro misto e orchestra, *Andante*); 2. *Copriamo la Patria di boschi!* (coro misto e orchestra, *Allegro*); 3. *Ricordi del passato* (basso solo con coro misto e orchestra, *Adagio*); 4. *I pionieri piantano gli alberi* (coro di voci bianche con orchestra, *Allegretto*); 5. *I giovani comunisti (gli stalingradesi) sono in testa* (coro misto e orchestra, *Allegro con brio*); 6. *Una passeggiata nel futuro* (solo tenore con coro misto e orchestra, *Adagio*); 7. *Gloria* (fuga orchestrale e corale e il Finale apoteosi, con la partecipazione di tutti gli interpreti, *Allegretto - Moderato* -

Moderato con moto - Andante). La musica del Finale occupa un terzo di tutta la composizione.

Bisogna però precisare che dopo la morte di Stalin e dopo il XX congresso del PCUS, il testo della *Cantata* è stato modificato due volte, di conseguenza nella versione del 1960 il termine "stalingradesi" è stato sostituito da "komsomoliani", il nome di Stalin e tutti i riferimenti diretti o indiretti al dittatore, come "padre dei popoli", sono stati eliminati. Il poeta Dolmatovskij, d'accordo con il compositore, ha modificato il seguente passaggio del primo movimento: "Nel Cremlino il mattino s'illuminò con l'alba,/ Il grande Condottiero concentrato nella saggia riflessione/Si avvicinò alla enorme mappa..." con parole ancora meno sensate: "Amico mio, compagno/Dopo la battaglia siamo tornati a casa/ Dai un'occhiata alla carta geografica del Paese". Sono state inoltre cambiate anche le parole dell'apoteosi finale: "Ci conduce il genio/dei figli fedeli ed inflessibili/Il nostro maestro, nostro amico e padre/Condottiero delle grande battaglie,/Giardiniera dei futuri giardini".

Nella partitura regna la tonalità di Do maggiore (primo e ultimo movimento). Sono rari i segni di alterazione. Un'atmosfera ottimistica prevale anche nel quinto movimento, il cui tema è quasi identico a quello dell'*Overture festosa* op. 96 (un altro esempio di Shostakovich in chiave "realsocialista"). La partitura è ricca di una grande quantità di idee musicali di facile ascolto, imparentate con canzoni popolari sovietiche degli anni 1930-40, di carattere vittorioso. Non c'è traccia di quell'aura "sinistra" che spesso nella sua musica accompagna i temi spiccatamente banali. Però qua e là troviamo il "vero" Shostakovich, come nell'inizio del terzo movimento dove indiscutibilmente traspaiono reminiscenze della *Quinta* e dell'*Ottava Sinfonia*.

Nel terzo movimento le parole, in cui si coglie un riferimento al passato zarista della nazione ("I bambini chiedevano il pane, i campi supplicavano l'acqua..."), spingono il compositore ad un'improvvisa svolta drammatica, nello stile di Musorgskij e del suo Boris Godunov. Altri momenti di autentica bellezza: l'episodio orchestrale, sempre nel terzo movimento, con le intonazioni di lamento, l'introduzione al quarto movimento con un improvviso oscuramento della tonalità, la straordinaria espressività dell'assolo del corno inglese all'inizio del sesto movimento. Infine, è molto originale la grandiosa e complessa fuga a quattro voci nell'ultimo movimento, scritta su un tema di vasta

cantabilità in un raro ritmo di 7/4 (tipico delle canzoni popolari russe) ed elaborata con autentica passione professionale.

Nonostante il suo evidente contenuto propagandistico, il *Canto delle foreste* è artisticamente superiore rispetto alle analoghe composizioni di propaganda scritte negli stessi anni dai colleghi di Shostakovich. Questa Cantata non è priva di fascino, di freschezza - data anche la presenza del coro dei bambini - e si distingue per il nobile uso della grande massa degli interpreti uniti per esprimere gioia ed ottimismo al massimo grado.



Vorrei concludere citando l'articolo della già menzionata Marina Sabinina per rispondere al titolo della nostra presentazione: "Davvero esistevano due volti di Shostakovich?", "davvero egli è stato un uomo doppio, capace di cambiare con disinvoltura il modo di comportarsi, lo stile musicale, la scelta dei testi, e persino il lessico per ottenere benevolenza da parte dei padroni del paese? Certamente no.

Il suo destino fu profondamente tragico. Alle persone vicine confessava spesso la propria paura spiegandola con l'orrore che aveva conosciuto e vissuto.

Indignato per l'atteggiamento del 'comunista' Pablo Picasso nei confronti del potere sovietico, Shostakovich ebbe a dire del grande artista spagnolo: 'Sarò una canaglia, un vigliacco ecc, ma io sono dentro una prigione ed ho paura per me e per i miei figli, mentre lui è in libertà e non deve mentire!' (da una testimonianza di Edison Denisov).

Shostakovich si piegava, cadeva, poi si raddrizzava, cercava di avere una rivincita e di nuovo si metteva a manovrare per denunciare il regime disumano.

Le radici della sua tragedia consistevano nel fatto che sulle sue fragili spalle fu messo il peso enorme del suo genio creativo, per la cui completa realizzazione fu costretto a manovre umilianti.

In quell'atmosfera di permanente terrore poliziesco il suo comportamento era equivalente al sacrificio, richiedeva coraggio e orgoglio".

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorium Parco della Musica, 14 aprile 2012**

PRAZDNICHNAYA UVERTYURA

(OUVERTURE FESTIVA) PER ORCHESTRA, OP. 96

Musica: Dmitri Shostakovich

- Allegretto - Presto

Organico: 3 flauti (3 anche ottavino), 3 oboi, 3 clarinetti, 3 fagotti (3 anche controfagotto), 4 corni, 3 trombe, 3 tromboni, basso tuba, timpani, triangolo, tamburo, grancassa, piatti, archi
Ottoni aggiunti (ad libitum): 4 corni, 3 trombe, 3 tromboni

Composizione: 1954

Prima esecuzione: Mosca, Teatro Bolshoi, 6 Novembre 1954

Composta per il 30° anniversario della Rivoluzione di Ottobre

La composizione di questo lavoro, nell'autunno del 1954 a Mosca, coincise con un periodo di relativa serenità nell'esistenza di Shostakovich, anche in conseguenza della scomparsa di Stalin nella primavera dell'anno precedente.

Fu, del resto, un anno di moderata attività creativa il 1954, trascorso dopo il completamento, nell'ottobre 1953, della *Decima Sinfonia op. 93*, del *Concertino op. 94* e l'avvio della colonna sonora del film *Canto dei grandi fiumi op. 95*.

Fu anche un anno in cui il musicista poté riflettere con calma su certi argomenti che allora impegnavano l'attenzione di numerosi artisti sovietici, tra i quali un risalto spiccato assunse il dibattito sul rapporto tra l'effettiva "musica a programma" e l'ambiente sociale russo, in merito al quale lo stesso Shostakovich era intervenuto direttamente nel 1951 con dettagliati interventi sulle riviste "Sovetskaja muzyka" e "Sovetskoe iskusstvo".

Il punto di vista da cui partivano le considerazioni di Shostakovich era, secondo le stesse sue parole, il seguente: «La musica a programma è un problema importante e attuale che sempre interesserà non solo i musicisti, ma anche gli ascoltatori e gli appassionati.

Non si tratta di un problema puramente teorico, come credono alcuni colleghi, bensì del problema del contenuto ideale della nostra arte, di un suo specifico rapporto con la nostra realtà socialista, della necessità

di stabilire un contatto vivo fra i compositori e gli ascoltatori... Personalmente identifico il programma con l'esistenza di un contenuto.

MAX REGER



Non vi può essere una musica viva e valida senza un preciso contenuto ideale. E il contenuto della musica non è solo un soggetto circoscritto e preciso, ma anche un'idea generale o un insieme di idee... Per me sono ricche di contenuti, e pertanto di un programma, opere come le fughe di Bach, le Sinfonie di Haydn, Mozart, Beethoven, gli Studi e le Mazurche di Chopin, la *Kamarinskaja*, di Glinka, le Sinfonie di Cajkovskij, Borodin, Glazounov, alcune Sinfonie di Miaskovskij e molte altre... Avrebbero guadagnato qualcosa queste opere, per esempio le Fughe di Bach, se l'autore avesse assegnato loro un titolo? Certamente no; né con ciò il loro contenuto sarebbe stato sminuito... Che cos'è, d'altro canto, una "musica non a programma"? Vi includo personalmente la musica senza espressione, puramente logica, costruita su precisi schemi precedentemente stabiliti. In questo modo sono realizzate, per esempio, molte opere di Max Reger».

Entrando nel merito del dibattito, Shostakovich precisò il vero suo pensiero, scrivendo: «Il compositore di una Sinfonia, di una Sonata o di un Quartetto non ha bisogno di dichiarare un programma, ma è obbligato ad averlo come base ideale dell'opera... In me, il programma ideale nasce sempre prima della musica... Sarebbe tuttavia sbagliato rinunciare del tutto a enunciazioni programmatiche verbali. Nel corso degli anni i nostri autori sinfonici hanno peccato sovente in tal senso, preferendo nel contempo le "forme pure" della musica strumentale. Glinka, Cajkovskij, Rimskij-Korsakov, Liszt, Berlioz e molti altri grandi classici non hanno avuto timore di scrivere musica su concreti soggetti programmatici, e con evidenza realistica e fortemente descrittiva».

Per concludere: «Per i compositori sovietici si dispiegano possibilità di scelta letteralmente inesauribili per i programmi delle loro opere. Qui da noi ci sono i cantieri del comunismo, la battaglia per la pace, per la vita dei cittadini sovietici o l'eroismo del lavoro. Il compositore sovietico non ha neppure il bisogno di tornare al passato della propria patria. Le opere possono essere suscitate anche da opere pittoriche o letterarie ecc. Naturalmente, quanto più serio e responsabile è il soggetto del programma, quanto più profondi sono i contenuti, tanto più alta si deve mostrare la qualità musicale dell'opera. Nel comporre musica a programma su un soggetto dichiarato affiorano spesso interrogativi sulle possibilità d'impiego di una musica puramente illustrativa... Nel comporre musiche per film io ebbi la possibilità di

misurare le mie forze in un genere puramente illustrativo. E, comunque, credo che la musica a programma possa perfettamente svilupparsi entro le forme e gli schemi che ci hanno tramandato i classici» (Cfr. *Schostakovich* di F. Pulcini, Torino 1988, Parte terza).

STALIN



Le sopra menzionate considerazioni entrarono direttamente in gioco durante la stesura della *Ouverture festiva* che Shostakovich scrisse in onore del trentennale della Rivoluzione d'ottobre nel 1947, ultimandone la composizione nel 1954. L'organico prescritto comprende l'ottavino, oboi, clarinetti, trombe, tromboni a tre, fagotti e flauti a due, controfagotto, quattro corni, bassotuba, timpani, triangolo, percussioni di vario registro e potenza, gli archi, oltre ad

una banda *ad libitum* di quattro corni, tre trombe e tre tromboni per la Coda. La prima esecuzione assoluta dell'*Ouverture festiva* ebbe luogo in occasione del trentasettesimo anniversario della Rivoluzione d'ottobre, il 6 novembre 1954 al Teatro Bol'soj di Mosca, sul podio Aleksandr Melik-Pasa'ev.

La prima in Occidente fu diretta il 16 novembre da Maurice Abravanel a New York alla guida della Utah Symphony Orchestra ed ebbe, in seguito, tra i più tenaci assertori del plasticismo d'effetto della sua partitura, maestri come Mitropoulos, Gauk, Prêtre e Ancerl.

L'*Ouverture festiva* si apre con la fanfara degli ottoni (*Allegretto*) alla quale segue, sempre vigoroso nell'ampio volume sonoro, il *Presto* nell'alternarsi degli interventi degli archi e dei fiati.

L'assolo del corno e i violoncelli propongono poi un tema di maggior respiro che viene elaborato e poi ripreso dall'intera orchestra.

Poco prima della conclusione un'altra banda di ottoni si unisce al vasto organico strumentale, accrescendone il clangore con maschia autorevolezza nella Coda.

Lavoro d'effetto, ideale per cerimonie all'aperto, quest'opera celebrò a Mosca nel 1980 i XXII Giochi Olimpici.

Luigi Bellingardi

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorio di Via della Conciliazione, 29 Gennaio 1995,
direttore Vladimir Spivakov**

STEPANA RAZINA

(L'ESECUZIONE DI STEFANO RAZIN), OP. 119

Poema sinfonico per basso, coro misto ed orchestra

Musica: Dmitri Shostakovich

Testo: Yevgeni Yevtushenko

- Moderato non troppo. Poco meno mosso. Andante. Adagio. Moderato. Allegro. Allegro. Adagio. Moderato

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

Composizione: 14 settembre 1964

Prima esecuzione: Mosca, Sala grande del Conservatorio, 28 dicembre 1964

Le gesta del leggendario Stenka Razin, leader cosacco del XVII secolo, hanno ispirato in più occasioni molti scrittori e compositori sovietici che vi hanno trovato argomento per valorizzare un capitolo abbastanza tormentato e significativo della storia, russa.

Infatti si sa che questo «eroe popolare» guidò nel 1670 una schiera di contadini e di servi della gleba in una rivolta contro la zar Alessio (1645-1676), riuscendo a conquistare anche alcune città, come Tsaritsyn (oggi Volgograd), Astrakhan, Saratov, Samara, fino a quando, rimasto sconfitto a Simbirsky, venne fatto prigioniero e giustiziato a Mosca.

La musica composta da Shostakovich nel 1964 si avvale del testo del poema omonimo scritto da Evghenij Evtuschenko, che tende ad idealizzare la figura di Stenka Razin; invece di un bandito generoso, ma sanguinario, come ce lo ha tramandato la storia, il personaggio audace e pittoresco di Stenka (diminutivo di Stepan) appare nella veste di un capo rivoluzionario che cerca di riscattare dalla miseria e dalla condizione di servaggio il popolo cosacco.

EVGHENIJ EVTUSCENKO



Il poema si articola in quattro parti sviluppate senza soluzione di continuità: l'animazione della folla moscovita sulla piazza dell'esecuzione, che viene descritta con accesi colori strumentali e corali che ricordano sia il «Principe Igor» di Borodin che il «Boris» mussorgskiano; il monologo di Stenka Razin (è un *Andante* espressivo) che rivendica il diritto dell'uomo alla dignità e alla giustizia; la scena del patibolo e della condanna a morte del protagonista, preceduta da un *Adagio* orchestrale molto efficace; la sfida beffarda lanciata dagli occhi ancora vivi della testa mozzata di Stenka contro l'autorità dello zar, con una ripresa in modo più tagliente e marcato del tema iniziale che costituisce il leitmotiv di questo vigoroso affresco corale, che sembra richiamarsi alla lezione dei grandi modelli operistici della letteratura musicale russa, senza

dimenticare lo stile epico delle cantate di Prokofiev dominate dal ritmo e dalla percussione.

Testo

Solista e coro maschile

Or nella bianca Mosca in festa un ladro
fugge per strada con la ciambella.
Il furore del popolo oggi non lo spaventa.
Le ciambelle non importano...
E' Stenka Razin che portano via!
Lo zar succhia malvasia da una bottiglia,
schiaccia un foruncolo dinanzi allo specchio
e prova un nuovo anello di smeraldo,
e sulla piazza...
E' Stenka Razin che portano via!
Come dietro la botte va il barilotto,
dietro la boiarda rotola il boiardino.
I denti rossicchiano felici un candito.
Oggi è giorno di festa!
E' Stenka Razin che portano via!
Il mercante corre ben sazio di piselli,
vanno al galoppo due saltimbanchi,
s'avvicina lo sbirro mascalzone...
E' Stenka Razin che portano via!
Con passo incerto, più morti che vivi,
i vecchi con il fazzoletto al collo,
mormorando qualcosa camminano...
E' Stenka Razin che portano via!

Coro di donne

Ed anche le ragazze di malaffare
saltando giù dal letto ancora ubriache,
impiasticciato il viso di cetriolo
arrivano di corsa con pruder di gambe...

Coro

E' Stenka Razin che portano via!
Tra le urla delle mogli degli arcieri,
sotto gli sputi da tutte le parti,
sopra un carro malandato sta
con la bianca camicia proprio lui.

Solista e coro

Lui tace, non si pulisce
tutto coperto dagli sputi della folla,
soltanto sogghigna amaramente a se stesso:
«Stenka, Stenka, tu sei come un ramo
che ha perduto le foglie.
E tu volevi entrare a Mosca!
Ecco che a Mosca c'entri...
Va bene, sputate, sputate, sputate
tutta la mia gioia è andata in fumo.
Voi sputate sempre, brava gente,
su coloro che vogliono il vostro bene.
Il giudice mi ha picchiato sulla bocca
con la frusta e mi diceva zelante:
«Vuoi essere un ribelle contro il popolo?
Te ne accorgerai presto quale tipo di ribelle
tu sia!»
Io resistevo senza volgere lo sguardo.
Con tutta la mia forza rispondevo:
«Contro i boiardi, non è vero?
Un ribelle contro il popolo? No».
Non rinnegherò me stesso,
dato che io ho scelto la mia sorte.
Davanti a voi, uomini, mi pento,
ma non come voleva il giudice.
La mia testa è colpevole.
Vedo, da solo mi sono condannato:
«Ero un ribelle per metà
e avrei dovuto esserlo sino in fondo».
No, gente, non sono colpevole
d'aver impiccato i boiardi alle torri.
Sono colpevole soltanto ai miei occhi

di averne impiccati troppo pochi.
Sono colpevole in un mondo di malvagi
di essere un vero stupido bonaccione.
Sono colpevole, come nemico del servilismo,
di essere anch'io piuttosto servile.
Sono colpevole di volermi battere
per uno zar buono.
Non ci sono buoni zar,
stupido Stenka, ed io
muoio invano!»

Coro

Rimbombano le campane su Mosca.
E' Stenka che portano al patibolo.
Dinanzi a Stenka svolazzando al vento
si muove il grembiule di cuoio del boia
e nelle sue mani, al di sopra della folla,
sta un'azzurra mannaia, azzurra come il Volga.
Appena s'inargenta scivolano nella mannaia
barche, barche, come gabbiani al mattino...

Solista e coro

E i visi, la grinta, i grugni
dei gabellieri apparvero
come riflessi tra la foschia.
Stenka vide i visi.
C'erano in essi distacco e alterigia
e negli occhi, fermi e liberi,
come in piccole misteriose Volghe
le barche navigavano verso Stenka.
E' un bene sopportare ogni cosa senza lacrime,
la tortura e la ruota,
se presto o tardi gli sguardi
emergono dall'anonimato dei volti.
E tranquillamente (non era vissuto invano)
Stenka posa il capo sul ceppo,
punta il mento sul volto intagliato
e ordina con la faccia in giù:
«Giù la mannaia».

Coro

Ruzzola la testa e rantola
sporca di sangue. Non invano.
Lungo l'ascia non ci sono più barche,
soltanto grumi di sangue...
Non invano! Non invano!
Ehi buona gente, perché non esultate?
In alto i berretti e ballate.
Ma la Piazza Rossa è diventata piccola,
le alabarde appena si muovono.
Perfino i saltimbanchi sono muti.
Nel silenzio di morte saltano le pulci
dalle camicie dei poveri alle pellicce dei ricchi
La piazza ha ormai capito
e tutti si tolgono i berretti,
tre volte rintoccano le campane piccole
e le grosse campane.

Solista e coro

Ma la testa pesante di sangue
ancora si rigira e vive.
Dal patibolo sporco di sangue
verso i poveri
La testa scaglia i suoi sguardi
come lettere anonime...
Accorse in fretta il prete,
voleva chiudere le palpebre a Stenka.
Ma con uno sforzo sovrumano
le pupille respinsero la sua mano.
Sul capo dello zar, terrorizzato
da quegli occhi di demonio,
la tiara del monarca cominciò a tremare,
e brutalmente, senza celare il suo trionfo,
la testa scoppia a ridere allo zar!...

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia
di Santa Cecilia, Roma, Basilica di Massenzio, 8 agosto 1974**

YEVREISKOI NARODNOI POEZII

(DALLA POESIA POPOLARE EBRAICA), OP. 79A

Ciclo di canzoni per soprano, contralto, tenore e orchestra

Musica: Dmitri Shostakovich

1. Pianto per un bimbo morto (soprano, contralto) - Moderato
2. Mamma e zia premurose (soprano, contralto) - Allegretto
3. Ninnananna (contralto) - Andante
4. Prima di una lunga separazione (soprano, tenore) - Adagio
5. Avvertimento (soprano) - Allegretto
6. Il padre abbandonato (contralto, tenore) - Moderato
7. Canto sulla miseria (tenore) - Allegro
8. Inverno (tenore, soprano, contralto) - Adagio
9. Una bella vita (tenore) - Allegretto
10. Canto della fanciulla (soprano) - Allegretto
11. Felicità (contralto, soprano, tenore) - Allegretto

Organico: soprano, contralto, tenore, 2 flauti (2 anche ottavino), 2 oboi (2 anche corno inglese), 3 clarinetti (3 anche clarinetto basso), 3 fagotti (3 anche controfagotto), 4 corni, timpani, tamburello, grancassa, piatti, tam-tam, xilofono, 2 o 3 arpe, archi

Composizione: 1948 - 1963

Prima esecuzione: Gorky, Secondo festival di musica contemporanea, 19 febbraio 1964

Tra i generi creativi che caratterizzano l'intera produzione di Shostakovich la musica vocale ha sempre svolto un ruolo rilevante, non solamente nell'ambito dell'opera cameristica. Come ha acutamente osservato Franco Pulcini, «l'importanza delle liriche da camera di Shostakovich, e dei testi musicati in genere, è proporzionale alla considerazione e all'enorme divulgazione che ha la poesia nella cultura russa e sovietica. Sospirava la Cvetaeva durante il soggiorno parigino: "In Russia mi perdonano tutto perché ero un poeta, qui devo farmi perdonare il mio essere poeta". Attraverso le scelte poetiche dell'opera vocale si può ricostruire il pensiero artistico, filosofico, morale del musicista e il suo desiderio di celebrare la libertà dell'arte [...]. L'attenzione razionale per i contenuti trova rispondenza nello stile vocale, del tutto refrattario al belcanto e vicino invece alla tradizione della romanza realistico-satirica di Dargomyzskij e di Musorgskij. Le

gradazioni espressive sono varie: si spazia dal lirismo solipsistico, spiritualistico, tragico e malinconico, al grottesco comico, satirico e caricaturale.



Nelle migliori opere vocali di Shostakovich il declamato melodico s'interseca con le parti strumentali, le quali non hanno una semplice funzione di accompagnamento, ma completano con essa un flusso contrappuntistico. Il musicista teneva sempre d'occhio la grande forma sinfonica e anche per questo motivo ha curato versioni orchestrali dei cicli meglio riusciti» (Torino, 1988).

In merito allo stimolo a comporre questo ciclo, lo stesso Shostakovich ha precisato: «Un giorno, nel dopoguerra, in una libreria ho trovato un volume di canzoni ebraiche; speravo che ne riportasse anche le arie, interessato come sono sempre stato al folklore ebraico, ma il libro conteneva soltanto i testi. Pensai che se ne sceglievo un certo numero e li mettevo in musica, sarei stato in grado di illustrare il destino del popolo ebraico. Mi sembrava una cosa importante, perché vedevo che attorno a me cresceva l'antisemitismo»

La silloge di undici poesie, tra assoli, duetti e terzetti, che compone il ciclo *Dalla poesia popolare ebraica* fu composta tra il 1° agosto e il 24 ottobre 1948 a Mosca e fu eseguita solamente sette anni dopo, al tempo del "disgelo" krusceviano: il 15 gennaio 1955 nella Sala Glinka di Leningrado, interpreti Nina Dorliak (soprano), Zara Dolukhanova (mezzosoprano), Aleksej Maslennikov (tenore) con l'autore al pianoforte. Successivamente Shostakovich si orientò a realizzarne una versione orchestrale, per un organico strumentale composto da due flauti, due oboi, due clarinetti, clarinetto basso, due fagotti, un controfagotto, quattro corni, e poi timpani, tamburello, gong, xilofono, due o tre arpe, percussioni varie, violini primi e secondi, viole, violoncelli e contrabbassi. Con il numero d'opus 79/a questa orchestrazione, iniziata già nel 1948, fu pubblicata soltanto nel 1963 e la prima esecuzione si ebbe il 19 febbraio 1964 a Gorky con i solisti di canto Galina Pisarenko (soprano), Larissa Avdeijeva (mezzosoprano), Aleksej Maslennikov (tenore), e la Filarmonica di Gorky diretta da Gennadi Rozdestvenskij.

Come ebbe a ricordare Shostakovich, sin da bambino egli era stato educato a considerare «l'antisemitismo come una vergognosa superstizione». Ancora il musicista riferì: «Da ragazzo, mi sono trovato alle prese con l'antisemitismo di molti miei coetanei, i quali ritenevano che agli ebrei si riservasse un trattamento preferenziale. Quasi non volessero ricordare i progroms, i ghetti, le limitatissime aliquote di ebrei ammessi all'esercizio di certi mestieri o professioni.

Già in quegli anni era poco meno che un atto di coraggio civile parlare degli ebrei senza toni derisori: era una sorta di fronda, di opposizione alle autorità costituite. Non tolleravo neppure le barzellette sugli ebrei, tanto popolari all'epoca in Russia. E allora io ero più tollerante nei confronti di tali deplorabili atteggiamenti di quanto lo fossi nel 1948: recentemente ho rotto l'amicizia con alcuni miei compagni, non appena mi sono accorto che nutrivano tendenze antisemitiche. Tutto questo subì un'accelerazione nell'immediato secondo dopoguerra, quando in Unione Sovietica gli ebrei divennero il gruppo etnico più perseguitato e indifeso. Era un ritorno al medio evo. E per me gli ebrei diventarono un simbolo: vedevo in loro la sintesi di tutta l'umana debolezza e impotenza. Ho tentato di riversare questo sentimento nella mia musica. Videro così la luce il *Concerto per violino n. 1* e il *Quartetto per archi n. 4*, oltre al ciclo *Dalla poesia ebraica*. [...] Inoltre nel *Quartetto per archi n. 8*, il Trio contiene un tema ebraico. Se dovessi parlare di impressioni musicali, dovrei dire che la più forte è quella lasciata in me dalla musica popolare ebraica, che non mi stanco mai di ascoltare, sfaccettata com'è e con quell'apparenza di felicità, laddove è tragica invece. Quasi sempre la musica ebraica è insieme pianto e riso. Tale caratteristica della musica ebraica è assai vicina alle mie idee di come dovrebbe essere la musica, nella quale dovrebbero sempre sussistere due strati. Gli ebrei sono stati tormentati così a lungo che hanno imparato a nascondere la propria disperazione: la esprimono per il tramite della musica da ballo. Tutta la musica popolare è bella, ma oserei dire che la musica popolare ebraica è senza pari. Molti compositori sono stati sordi ad essa, compresi dei compositori russi come Musorgskij, il quale ha trascritto, senza riconoscerlo, più di un canto popolare ebraico. E in parecchie altre mie composizioni trovano espressione le influenze che m'ha dato la musica ebraica. Sono convinto, infine, che non si tratta soltanto di un problema unicamente musicale: è anche una questione morale. Lo ripeto: spesso giudico le persone in base al loro atteggiamento nei confronti degli ebrei. Ai nostri giorni, nel secondo dopoguerra, nessuno che abbia un minimo di decenza può essere antisemita. Sembra a tal punto ovvio che non occorrerebbe neppure parlarne: eppure da almeno trent'anni mi trovo a dover battere e ribattere su questo chiodo».

All'inizio del 1948, nel febbraio, la situazione generale si aggravò. Quotidianamente i giornali russi cominciarono a denunciare «criminali, ladri, corruttori, speculatori che, per curiosa coincidenza -

come ebbe a scrivere Julij Turovskij - avevano tutti dei nomi ebraici.
E ogni articolo veniva illustrato con caricature ignobili.

GENNADI ROZDESTVENSKIJ



Si imputò allora agli ebrei anche di essere "cosmopoliti", cioè dei maledetti delinquenti senza patria, anzi senza tribù. Non si esitò a lanciare una campagna per identificare l'origine autentica di parecchi nomi di persone che, con l'andare degli anni, si erano assimilati ed avevano "russificato" i cognomi di famiglia. Vennero perseguitati anche i mezzo-sangue per parte di madre, e, dopo l'individuazione, furono licenziati dai posti di lavoro in quanto "privati della nazionalità". Tale vera e propria isteria di antisemitismo raggiunse il parossismo in occasione della denuncia del cosiddetto "complotto dei medici", cioè quando alcuni specialisti di famosa rinomanza scientifica furono accusati d'aver attentato alla vita di Stalin e di alcuni importanti dirigenti sovietici. In quei giorni si paventò il rischio d'uno sterminio di massa degli ebrei e forse soltanto la scomparsa di Stalin, il 5 marzo 1953, ne riuscì ad evitare la realizzazione» (1990).

Nel medesimo mese di febbraio 1948, fu pubblicato dalle autorità sovietiche anche un decreto in base al quale alcuni compositori, con Shostakovich e Prokofev in prima linea, vennero bollati dall'accusa di rappresentare nella loro produzione artistica delle «perversioni formalistiche e delle tendenze antidemocratiche in musica», nonché di «infatuazione per le combinazioni confuse, nevrotiche, che trasformano la musica in cacofonia». Di conseguenza i musicisti non ebbero altra scelta che quella di piegarsi a una qualsivoglia forma di ritrattazione, adattandosi il più possibile a quel ruolo marginale che poteva esser riconosciuto loro dal paranoico dittatore. Shostakovich non rinunciò alla composizione ma decise di non correre altri rischi e tenne per sé le partiture di quegli anni.

Non solo. Paradossalmente il lessico musicale adottato da Shostakovich nel ciclo *Dalla poesia popolare ebraica*, risultò ineccepibile rispetto ai canoni estetici dell'ufficialità del regime sovietico. Una tavolozza armonica sostanzialmente semplice, una successione di frasi melodiche di sapore popolare, la chiarezza dell'espressione strumentale e vocale, tutto all'apparenza poteva corrispondere alle caratteristiche ufficiali del "realismo socialista" in musica. Per di più, non da allora soltanto, Shostakovich era un maestro dell'allusione, degli umori ironici, sardonici, grotteschi, sia che scrivesse musica strumentale sia che musicasse una lirica. E dagli ascoltatori Shostakovich si attendeva una partecipazione "civile" non meno attiva di quella richiesta agli esecutori. Facendo quindi tesoro di alcune convenzioni della tradizione musicale ebraica - «una musica

dai molteplici aspetti, può sembrare allegra mentre invece è tragica»
— Shostakovich fece largo uso nel ciclo *Dalla poesia popolare ebraica* della metafora, dell'allegoria e dell'allusione, intendendole in un senso più ampio, e sottile, di protesta.

CARICATURA DEL COMPOSITORE



Il ciclo si compone di undici numeri. In via generale i primi otto poemi trattano della triste sorte che veniva riservata agli ebrei durante l'impero degli zar. Si ascoltano, quindi, accenti che descrivono momenti della vita sociale degli ebrei, anche se venati di tragicità (*Pianto per un bambino morto*), ma, d'altro canto, dai riflessi scherzosi (*Mamma e zia premurose*); in altri episodi è in primo piano una visione tragico-comica dell'esistenza (*Canto sulla miseria*), quale può visivamente ritrovarsi in un quadretto di Chagall degli anni di Vitebsk. Il vertice drammaturgico del ciclo è da cogliersi nell'ottavo episodio (*Inverno*), ove le voci dell'umanità, ma anche della natura in tempesta, gelano l'anima per l'angoscia di una catastrofe imminente. E l'allusione si fa realistica alle parole «il grande freddo, il vento, sono tornati / non abbiamo più la forza di resistervi / e di tacere. / Gridate però, piangete tutte le vostre lacrime / o fanciulli. L'inverno è tornato».

Gli ultimi tre canti sono consacrati a descrivere la vita allegoricamente "felice" degli ebrei ai tempi di Stalin. Si rifletta sull'asserzione di Shostakovich, della propria assonanza con i due piani della musica popolare ebraica, «il pianto e il riso», paralleli se non simultanei. E il coinvolgimento della voce dell'ooboe, nell'accelerazione strumentale e dinamica alla fine del decimo canto (*Canto della fanciulla*), è, in proposito, emblematico, nello stesso modo come tragicamente sardonico risuona il senso dell'ultimo numero (*Felicità*).

Al riguardo, ancora il Turovskij rammentò un aneddoto che circolò tra quanti ascoltarono la prima volta questa composizione: l'interprete, riferendosi al destino di felicità futura, si premurò di accostare foneticamente in modo inusuale alcune sillabe, rendendo esplicito il senso dell'allusione.

Lo si avverte anche nella traslitterazione: in luogo di «Vratchami Stali Nachi Synovia» (I nostri figli sono diventati dei dottori), il mezzosoprano cantò «Vratchami Stalina Chi Synovia» (I medici di Stalin). Ed il pubblico scoppiò in un'improvvisa risata. La data di quella sera, 19 febbraio 1964, spiega tutto. Forse l'aneddoto è vero!

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 20 gennaio 1996**

SETTE ROMANZE SU POESIE DI ALEXANDR BLOK PER SOPRANO E STRUMENTI, OP. 127

Musica: Dmitri Shostakovich

Testo: Alexandr Blok

1. Pesnja Ofelii (Canzone di Ofelia) – Moderato - per soprano e violoncello
2. Gamajun ptica veshchaja (Gamayun, uccello profeta) - Adagio - per soprano e pianoforte
ispirato da un quadro di Viktor Vasnetsov
3. My byli vmeste (Eravamo insieme) - Allegretto - per soprano e violino
4. Gorod spit (La città dorme) - Largo - per soprano, violoncello e pianoforte
5. Burja (Tempesta) - Allegro - per soprano, violino e pianoforte
6. Tajnyje znaki (Segni segreti) - Largo - per soprano, violino e violoncello
7. Muzyka (Musica) - Largo - per soprano, violino, violoncello e pianoforte

Organico: soprano, violino, violoncello, pianoforte

Composizione: 3 Febbraio 1967

Prima esecuzione: Mosca, Sala piccola del Conservatorio, 23 Ottobre 1967

Dedica: Galina Pavlovna Vishnevskaya

La produzione vocale per organico da camera di Sostakovic è interamente improntata ad una caratterizzazione soggettiva di peculiare intimismo e si sostanzia in una pronunciata attenzione al contenuto, al significato più recondito dei versi del testo, di volta in volta scelti per un intento psicologico ed estetico deliberato. Tale orientamento assume uno spiccato risalto nei cicli dell'estrema sua stagione creativa, organizzati in forma di suite, cioè le *Sette Romanze su poesie di Aleksandr Blok* op. 127, le *Sei poesie di Marina Cvetaeva* op. 143 la *Suite su versi di Michelangelo Buonarroti* op. 145 (formata da undici brani) e le *Quattro poesie del Capitano Lebjatkin* op. 146. Quattro cicli che attestano la versatilità stilistica del musicista russo ed anche la sua genialità artistica. Nel maggio 1966, pochi mesi prima di compiere i sessantanni, Sostakovic fu colpito da un infarto: da una dozzina d'anni la sua salute aveva dovuto registrare numerosi prodromi d'infermità cardiaca. E già nella primavera del 1958, alla

conclusione della stesura dell'*Undicesima Sinfonia*, dolori fortissimi alle mani avevano progressivamente rallentato e poi cancellato la sua attività solistica pubblica al pianoforte.

GALINA PAVLOVNA VISHNEVSKAYA



All'indebolimento muscolare vennero ad accompagnarsi problemi d'osteoporosi, ritenuti una conseguenza d'una specie di poliomielite sofferta da ragazzo, e la complicata rottura d'una gamba. Si rese necessario il ricovero in ospedale per parecchi mesi, nel corso dei quali il compositore non fu assolutamente in grado di scrivere una sola nota, salvo vergare qualche schizzo su un taccuino. In compenso, Sostakovic ebbe l'opportunità di dedicarsi prolungatamente alla lettura, non soltanto di autori russi, anche se la costante sua predilezione per la letteratura poetica lo condusse a rivedere il senso dei *Poemi* di Aleksandr Blok, uno dei quali, *I dodici*, era da lui amatissimo. Nell'inverno 1966 si riaccese d'improvviso l'ispirazione e il 3 febbraio 1967 fu portata a termine la composizione delle *Sette Romanze* op. 127 che prevedono la presenza d'una voce nel registro di soprano e d'un violino, d'un violoncello e d'un pianoforte in singolari ed inconsuete combinazioni strumentali.

Al pari di quanto era accaduto in anni ormai lontani, ebbe a verificarsi per quest'opera una divaricazione tra la destinazione pubblica - la celebrazione del cinquantesimo anniversario della Rivoluzione d'Ottobre - e l'effettivo stimolo dell'inventiva, con il connesso significato psicologico e personale della musica. Per Sostakovic infatti il ciclo dell'op. 127 venne ad assumere il senso d'un approfondito ripiegamento interiore, quasi egli avesse concepito una partitura per se stesso, escludendola da qualsiasi ufficialità. Ed in effetti nel precipuo linguaggio di queste *Romanze* si può individuare l'avvio d'una tendenza lessicale che troverà sbocco nelle ultime composizioni del proprio catalogo, a testimonianza d'una vocazione espressiva fragile ed intimistica, d'una poetica introversa, tormentata ed estenuata.

Tra le liriche di Blok (1880-1921), Sostakovic volle soffermarsi su quelle dei primi anni, per lo più raccolte nel volume *Ante Lucem* (1898-1900) che riflettono il clima sereno e patriarcale, ottocentesco, della famiglia Beketov in cui il poeta trascorse l'infanzia, presso il nonno materno, a Pietroburgo e a Sachmatovo, nel distretto di Klin della regione di Mosca. Spiccatamente durante la vita a Sachmatovo, a diciotto verste dalla stazione di posta di Podsolnecnaja, il ragazzo Blok individuò in sé la vocazione lirica ma anche una passione per il teatro - e sempre negli anni e negli scritti successivi avrebbe rimembrato i tigli secolari che davano ombra all'antica palazzina, dal cui balcone la vista spaziava sulla limpida lontananza della campagna russa, il giardino folto di serenelle e ciliegi selvatici, di bianchi narcisi

e di iridi lillà, un sentiero ripido che conduceva allo stagno e ad un burrone coperto di frutici e luppolo, dietro al quale c'era un grande bosco. Nelle poesie della giovinezza Blok ebbe a riflettere gli influssi di Fet e Polonskij, in genere della letteratura lirica del secondo ottocento d'intonazione elegiaca.

ALEKSANDR BLOK



Domina in tali sue liriche una diffusa trama nebbiosa, con l'emergere qua e là di inattesi bagliori, di improvvisi squarci su scenari misteriosi ed evanescenti, in un'atmosfera intrisa di languida malinconia. Ma non è raro enucleare in queste liriche anche il riverbero della sensibilità morbosa della madre di Blok, che scriveva poesia per bambini e traduceva in russo testi di autori francesi, e che era sovente soggetta a crisi di esaltazione religiosa e a cupi eccessi d'angoscia che l'inducevano sull'orlo del suicidio.

Di tale mondo oscillante tra il misticismo e la psicologia del profondo, Blok è stato un cantore assieme inconsapevole e convinto, ancor prima d'entrare in contatto con le liriche e i testi di Solov'ev e Belyi e di far propri i fondamenti poetici e visionari del simbolismo, e di partecipare alle riunioni d'un gruppo di artisti che assunsero il nome di "Argonauti" all'alba del Novecento russo a Mosca. A differenza però di alcuni suoi colleghi, Blok ha intrecciato, come in sovrimpressioni, sugli impalpabili palpiti di arcane lontananze e di misteriosi presagi, alcune improvvise trasmutazioni di segno realistico che hanno sullo sfondo Pietroburgo. Non la Pietroburgo neoclassica dalle architetture solenni ed austere, che fu esaltata da Puskin nel *Cavaliere di Bronzo*, ma la città che fu alla base dell'ispirazione di Gogol e Dostoëvskij, del Nevskij prospekt ma anche di vicoli sordidi, di taverne grigie e di casupole periferiche e squallide.

Tra le liriche di Blok, Sostakovic scelse e dispose in successione per la propria suite quelle scritte, rispettivamente, l'8 e il 23 febbraio 1899, il 9 marzo 1898, il 23 e 24 agosto 1899, nell'ottobre 1902 e nel settembre 1898; la seconda, in particolare, fu anche ispirata dalla contemplazione d'un quadro di Viktor Vesnecov. Mentre ancora stava attendendo alla composizione della musica, Sostakovic s'era convinto che l'interprete ideale di canto sarebbe stata Galina Pavlovna Visnevskaja, alla quale questo ciclo è dedicato. In sé il musicista coltivò anche il desiderio di sfidare il destino e tornare a suonare in pubblico il pianoforte alla première, senza rendersi conto delle effettive condizioni proprie. Com'era prevedibile, tale intento non poté realizzarsi: e l'infermità di Sostakovic fu aggravata da un'altra rottura d'una gamba, verificatasi il 18 settembre 1967, che lo costrinse di nuovo a letto: e per radio, in diretta dalla Sala Piccola del Conservatorio di Mosca, il compositore ascoltò la prima esecuzione assoluta delle *Sette Romanze* op. 127 nell'interpretazione della Visnevskaja, con David Oistrakh al violino, Mstislav Rostropovic al

violoncello e Moisej Vainberg al pianoforte (in sostituzione del previsto Svjatoslav Richter ammalato) la sera del 28 ottobre 1967. Il successo fu entusiastico e, per bis, l'intero ciclo venne eseguito la seconda volta.

VIKTOR VESNECOV



Dell'emozionante clima in cui si svolse quell'esecuzione c'è una commossa testimonianza in uno scritto di Oistrakh (1976): «Ricordo quella sera come un accadimento unico, senza uguali. Partecipare alla resa sonora di quel lavoro fu per me un'esperienza straordinaria anche per l'insolita sua struttura, dal momento che la voce non è mai accompagnata dallo stesso organico, con un'idea, in un certo senso, ascensionale all'acuto: le prime tre Romanze sono accompagnate rispettivamente da violoncello, pianoforte e violino; le altre tre da piano e violoncello, piano e violino, violoncello e violino; solo nell'ultima, a guisa di commiato, il trio strumentale è al completo. Quindi, io dovevo ascoltare, senza suonare, i primi due pezzi: non m'era mai capitata una circostanza del genere e diventai tremendamente nervoso nell'attesa del mio turno d'attacco. Era un periodo che già soffrivo di cuore durante i concerti e avvertivo il dolore nonostante la concentrazione dell'esecuzione: quella sera però avvertii una fastidiosa tachicardia sin dall'avvio della composizione... e sapevo che non potevo piantar tutti in asso e andarmene dalla sala. Sapevo che Sostakovic era chino sulla radio a captare ogni attimo dell'esecuzione e il mio nervosismo cresceva. Poi finalmente toccò a me di suonare e, nonostante il forte dolore al petto, attaccai *Eravamo insieme*. Le sofferenze cardiache sembrarono attenuarsi, credo d'aver suonato bene, ero molto concentrato. Gli applausi scrosciaronο entusiastici alla fine dell'opera e decidemmo di risuonarla tutta».

Canzone di Ofelia fu per Blok il ricordo d'una recita improvvisata in casa Beketov a Sachmatovo, al cospetto dei familiari e di alcuni contadini che ridacchiavano senza comprendere nulla del testo: intabarrato in un mantello corvino, il poeta sosteneva la parte di Amleto mentre Ljuba, la futura moglie sua, era Ofelia. Sostakovic affida, nel *Moderato* in 3/4, a due voci, canto del soprano e del violoncello, un'intensa e appassionata frase melodica che lessicalmente evoca l'incedere d'una nenia popolare russa: tale connotazione gradualmente scompare e ad essa subentra un andamento ritmico originale che non forza i termini e attinge una dimensione espressiva un po' magica.

Gamajun, uccello profeta, (*Adagio* in 3/4): la leggerezza cullante del primo episodio di questa suite cambia, in *Gamajun*, d'improvviso le carte in tavola, trasformandosi in un crudo realismo.

Anche in questa pagina però predomina il carattere simbolico: e, pur riallacciandosi ad un accadimento visuale, quello del dipinto di Vesnecov, il carattere della musica più che a raffigurare l'autenticità realistica, mira a dar evidenza ad una connotazione eccitata, iperrealistica.

DAVID OISTRAKH



E, di conseguenza, il senso della tonalità che afferma in maniera inequivocabile e, a prima vista tradizionale, è invece, per il peculiare suo ambito di pensiero, orientato ad una parvenza inusuale. La linea del canto rimane di segno popolaresco: nell'insieme però l'evocazione del volatile sacro della favolistica folclorica russa, oltre a forzare gli accenti nel registro acuto, esplicita una tensione emozionale peculiare nel linguaggio magico, raffinato.

Sul pedale di La bemolle in *Eravamo insieme* (*Allegretto* in 4/4) l'incedere del violino propone uno stilema tipico di Sostakovic, l'intervallo di sesta: l'idea del ricordo d'amore senza sofferenza assume il significato d'una rievocazione ossessiva. Ed il canto allude al tracciato sonoro dello strumento ad arco, anche al suo mormorio quasi alle soglie del silenzio, sino alla conclusiva dissolvenza sulla tonalità principale.

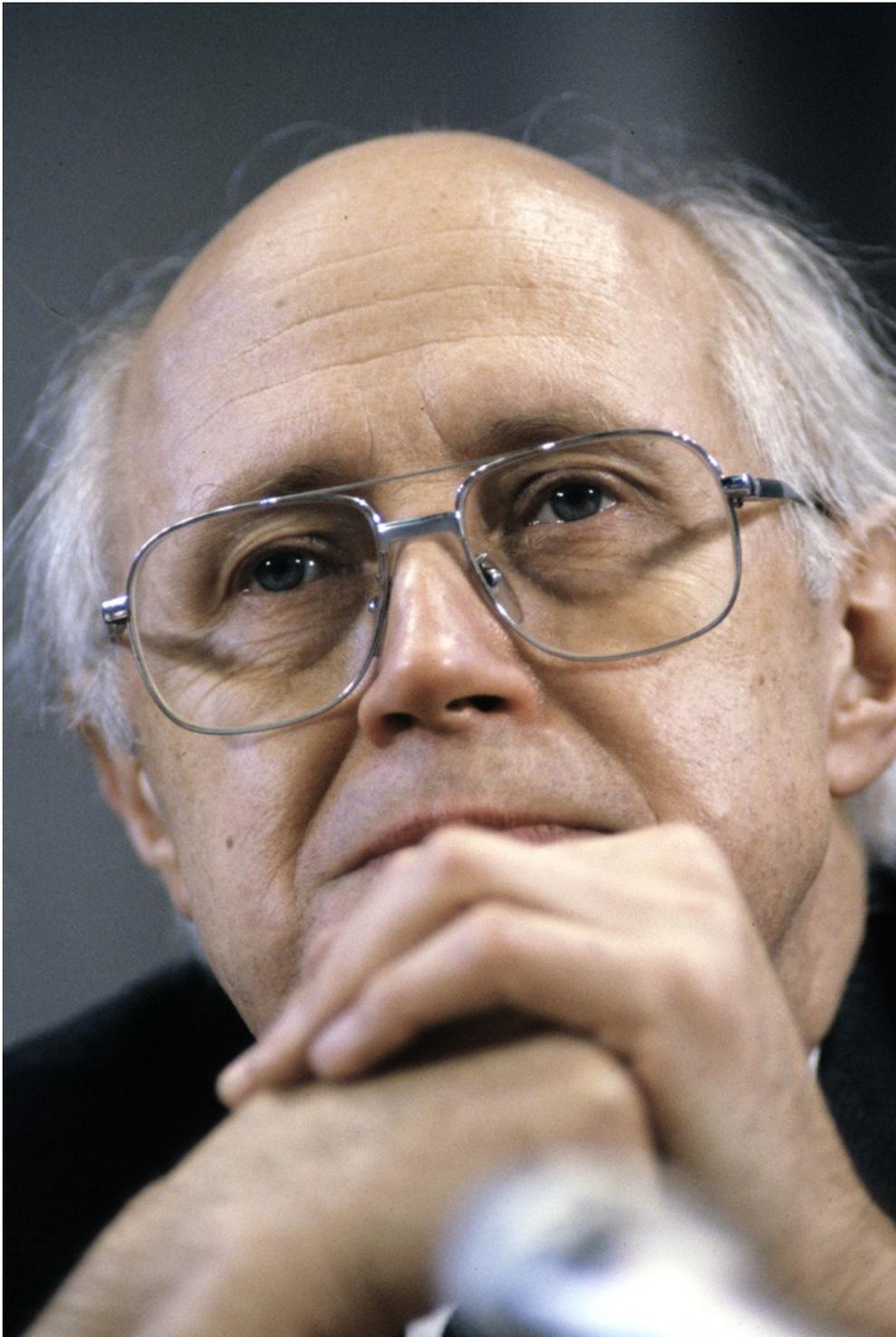
La città dorme (*Largo* in 3/4) è una pagina di straordinaria efficacia. Già nella lirica di Blok l'evocazione di Pietroburgo con le sue nebbie, i rossi crepuscoli che l'avvolgono come le fiamme d'una cromosfera, le notti bianche, le cicatrici degli stagni, suggerisce uno scenario allucinato e sferzato dalle raffiche della Neva. Il pianoforte con i suoi rintocchi gravi, il violoncello con la costante tensione sulle doppie corde che procedono sempre a due voci, e la linea del canto quasi ferma su toni vicini - ove le pause si riferiscono soltanto alle parole - sembrano definire tre piani timbrici che non si incontrano, divenendo il simbolo d'una dilatazione del paesaggio della natura e del paesaggio dell'anima, sino ad assumere un aspetto minaccioso e sofferto.

Tempesta (*Allegro* in 4/4), la pagina più breve della suite, nel descrivere la furia d'una notte di tregenda, un'immagine cara alla letteratura russa da Lermontov ad Ostrovskij, conferisce la massima evidenza all'omofonia tra pianoforte e violino che dà il senso d'uno stridore inaudito e inaudibile. A tale continuità sonora subentrano delle pause molto efficaci non appena il significato delle parole si fa più introspettivo nel rapporto tra le emozioni intime e la realtà esterna.

Segni segreti (*Largo* in 3/4) instaura un clima arcano ed enigmatico, tipico dell'arte russa dell'Ottocento, di Puskin principalmente. S'individua nella musica il tentativo riuscito di Sostakovic di cancellare il carattere tonale della melodia con il contrappunto delineato dal violoncello e dal violino che, in modo magistrale, conduce al prevalere di una sorta di totale cromatico atonale, quasi

alle premesse della dodecafonìa. E tutto questo è funzionale a dare in termini sonori l'equivalente del senso di oppressione del testo, nel senso d'una predestinazione fatale, d'una trasfigurazione ma anche d'una certa drammatica ambiguità.

MSTISLAV ROSTROPOVIC



Musica (*Largo* in 3/4), ultimo pannello dell'op. 127, è un brano di magia che ha l'impronta del genio.

Sostakovic ha precisato d'aver apposto il titolo «*Musica* perché nei versi si tratta proprio di lei: voglio chiamare così l'intero ciclo perché è stato scritto su parole molto musicali».

L'idea di far suonare assieme i tre strumenti accanto alla voce si lega alla concezione formale dell'impiego più parsimonioso possibile dei mezzi d'espressione.

E, di conseguenza, il pianoforte ritorna a proporre i suoi rintocchi gravi, mentre il violino e il violoncello intonano note lunghissime e frasi melodiche a volte omofone a volte dialoganti, sempre però estremamente dilatate.

Il canto del soprano perde il carattere popolareggiante per condurre l'ascoltatore in un clima insolito e antico, quasi elisabettiano, d'una religiosità laica.

Nella sezione centrale il pianoforte con poche note in maniera percussiva sembra suggerire uno squarcio di luce, un grido, mentre alla conclusione i rintocchi in pianissimo ("morendo") assumono l'aspetto di interrogativi esistenziali.

Luigi Bellingardi

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

Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 8 novembre 1996

SINFONIA N. 1 IN FA MINORE, OP. 10

Musica: Dmitri Shostakovich

1. Allegretto - Allegro non troppo
2. Scherzo - Allegro - Meno mosso - Allegro
3. Lento - Largo
4. Lento - Allegro molto - Adagio - Largo – Presto

Organico: 2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 4 corni, 2 trombe, tromba piccola, 3 tromboni, tuba, timpani, triangolo, tamburo militare, grancassa, piatti, tam-tam, campane, pianoforte, archi

Composizione: Leningrado, 1 Luglio 1925

Prima esecuzione: Leningrado, Opernaja Studija Konservatorii (Filarmonica), 12 Maggio 1926

Edizione: Muzgiz, Mosca, Collected Work vol 1

Dedica: Mikhail Vladimirovich Kvadri

Scritta come saggio per il diploma di composizione

Composta tra l'ottobre 1924 e il giugno del 1925 come saggio per il diploma di composizione che conseguì presso il conservatorio di San Pietroburgo, la *Sinfonia n. 1* porta già in sé gran parte dei caratteri stilistici dello Shostakovich futuro. Sebbene sia ancora lontana l'oppressione culturale di Stalin che tanta parte avrà nella vita del compositore, i tratti creativi del giovane, all'epoca diciannovenne, si presentano qui 'in nuce' ma definiti, soprattutto nell'alternanza tra ironia dolorante e sofferto pathos, elementi che andranno a intensificarsi nelle opere successive.

All'ascolto del primo tempo, *Allegretto - Allegro non troppo*, si percepisce subito come sia lontanissima ogni forma di accademismo ottocentesco: i suoni scavano con fare sospettoso e grottesco in un tessuto carico di linee sonore insolite. Se a tratti alcuni fenomeni sono riconoscibili come eredità del sinfonismo di Mahler o comunque del clima austro-tedesco e russo del primo Novecento, Shostakovich li trasfigura in un stile personale che alterna il lirismo solitario di alcuni strumenti, legato a cenni melodici brevi fatti di intervalli riconoscibili e collocati in una sorta di elaborazione tematica ridotta, ad andamenti di marcia tra l'ironico e il macabro. I momenti sinfonici di natura solenne hanno tratti già volutamente 'confusi' e distorti: il destino è

stato veramente crudele nel far sì che un compositore così lontano da ogni convincimento celebrativo si trovasse a dover glorificare i fasti di un regime.



Nel secondo tempo, *Allegro*, una marcia buffa con pronunciati tratti dinamici sembra procedere senza una meta precisa. Si apre però d'improvviso una dimensione timbrica sospesa sopra un suono fisso. In tale momento onirico si occultano, emergendo a piccoli cenni, tracce di marcia trasfigurata. Il brano ha una sezione ABA' in cui la presenza del pianoforte interviene in funzione connettiva.

Il pianoforte ha qui uno strano ruolo: partecipa al tutti orchestrale ma ha caratteri singolari di marcatura percussiva. Una geniale sezione allucinata viene infatti interrotta da accordi dello strumento e avvia la ripresa della prima parte (A'). Questi primi due tempi ci appaiono volutamente disorganici, accostano momenti che sembrano non scaturire l'uno dall'altro.

Il terzo tempo, *Lento*, viaggia invece su binari apparentemente più regolari. Un lirismo venato di sognante magia, pur con piccole distorsioni melodiche, ci porta in un universo nuovo rispetto ai tempi precedenti. Un intervento del violoncello che riprende con toccante bellezza il tema di apertura, è seguito da un incremento ritmico e dal ritorno di un 'quid' marciante, negato però da un crescendo di magnetica pienezza melodica. Verso la fine di questo processo il brano reitera un inciso funebre chiosato da pesanti interventi degli ottoni: entra in scena un doloroso secondo tema che presto si sfalda in *pianissimo*. Caratteristica del brano è quella di minacciare il suo penetrante lirismo con incisi melodici funebri, a volte sfilacciati e diluiti, facendo percepire all'ascoltatore i tratti di ombrosità che pervadono questa musica. Anche se quegli incisi evolvono faticosamente in cenni melodici più elaborati, non c'è mai una piena persuasione di serenità.

Il rullo di tamburi con cui inizia il quarto tempo sembra preludere al nulla. Ci sorprende poi con una tenera apertura melodica sul tremolo degli archi, ma sembra un proseguimento del tempo precedente almeno fino a quando non compaiono tratti più fuggevoli e volanti che sfociano in paradossale gioco di ribattuti. I fenomeni di sovrapposizione tematica funzionano all'interno del brano come incremento tragico, in alternanza ad interventi lirici dalla magia timbrica sognante. Sbalorditivo è il solitario tamburo che interrompe tutto per qualche secondo a metà del quarto tempo: da lì prende avvio un crescendo marciante ed energico che chiude la Sinfonia.

L'arte di Shostakovich ama dare senso all'insolito, e in ciò ha caratteri fortemente trasgressivi.

ROBIN TICCIATI



La mediazione a cui negli anni seguenti sarà obbligato dal regime lo porterà ad adattare le esigenze della sua ispirazione alle minacciose necessità politiche dello stalinismo. Il compromesso si innesterà in quella vena grottesca, ironica e patetica, già reperibile nella *Sinfonia n. 1*, vena presente nelle opere future come segreta denuncia di un attrito fra spontaneità e comando esterno.

Simone Ciolfi

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorium Parco della Musica, 17 maggio 2008,
direttore Robin Ticciati**

**SINFONIA N. 2 IN SI BEMOLLE MAGGIORE,
"ALL'OTTOBRE - UNA DEDICA SINFONICA"**

Tra le composizioni che nacquero tra la *prima* e la *seconda Sinfonia* vi fu l'opera satirica *Il naso* (basata su Gogol), la musica per il film muto *Nuova Babilonia*, e la musica da scena per *La pulce* di Maiakovski nella produzione di Vsevolod Meyerhold, al cui teatro Shostakovich lavorò per alcuni mesi.

Shostakovich considerò la sua *Prima Sinfonia* troppo tradizionale quando cominciò a scrivere la *Seconda*. Di conseguenza con la *Seconda* e la *Terza Sinfonia*, rispettivamente del 1927 e del 1929, egli creò opere sperimentali nelle quali cercò di abbandonare i concetti della forma sinfonica e dello sviluppo tematico che gli avevano inculcato i suoi insegnanti - principi che erano stati derivati dalle opere di Ciaikovsky, Rimskij-Korsakov e Saint- Saens.

La *Seconda* e la *Terza Sinfonia* illustrano chiaramente le tendenze musicali e politiche di questa fase di transizione della musica russa, ed entrambe uniscono tecniche innovatorie con semplici arrangiamenti corali di testi rivoluzionari.

Entrambe sono concepite in un arco unico che conclude con un adattamento corale.

La *Seconda* non è nemmeno indicata come *Sinfonia* sulla pagina della copertina, recando l'iscrizione "*All'Ottobre - una dedica sinfonica*"; l'opera fu scritta su commissione dello Stato per la celebrazione del decimo anniversario della Rivoluzione d'ottobre.

Il testo di Alexander Bezimenski parla della sofferenza e dell'oppressione delle masse prima che si sollevasse la rivolta: "Abbiamo marciato, abbiamo supplicato per il lavoro e per il pane, i nostri cuori erano afflitti nella morsa dell'angoscia", che conclude con un saluto "all'ottobre, alla Comune ed a Lenin!".

ALEXSANDER BEZIMENSKI



La sezione puramente strumentale è estremamente sperimentale: gran parte di essa è priva di tonalità e densa nella tessitura.

Nella seconda sezione del prologo strumentale, un trio del violino solista, clarinetto e fagotto - piuttosto bizzarro nelle sue armonie e nei ritmi, oltre che nella strumentazione e nella tessitura - viene intensificato al punto di diventare un "rumore" di tredici linee indipendenti nei legni e negli archi.

Un altro tocco futuristico, lo squillo di un "fischio di fabbrica" (strumentato alternativamente per corni e tromboni), annuncia l'introduzione del coro.

SINFONIA N. 3 IN MI BEMOLLE MAGGIORE, OP. 20 "IL PRIMO MAGGIO"

La *Terza Sinfonia*, composta nel 1929, è basata su un testo di Semion Kirsanov in commemorazione delle celebrazioni annuali del Primo maggio nella Russia sovietica: "Mieteremo la terra, il nostro tempo è venuto..... Ogni Primo maggio è un passo verso il socialismo". L'opera è di tessitura più semplice e risulta più chiaramente definita della *Seconda* nel ritmo, ma benché vengano impiegati più frequentemente gli accordi semplici, abbondano anche qui le contraddizioni tonali.

Nonostante le ricorrenti figurazioni ritmiche e melodiche l'effetto è una successione vertiginosa di episodi separati.

Il musicologo e critico sovietico Boris Asafiev definì la *Terza Sinfonia* "praticamente l'unico tentativo di produrre una *Sinfonia* dall'oratoria della rivoluzione, dall'atmosfera e le intonazioni degli Oratori".

Ben presto in Russia lo sviluppo "naturale" della musica secondo le leggi proprie sarebbe stato arrestato dalle condizioni poste dal credo politico.

Shostakovich tuttavia non fu ostacolato nel conseguimento dei propri obiettivi artistici, e l'essenza del suo stile rimase intatta mentre le sue opere diventarono sempre più enigmatiche e paradossali. Le due *Sinfonie* moderniste dimostrano chiaramente le caratteristiche fondamentali che in seguito egli avrebbe perfezionato ed integrato: un alto grado di tensione nervosa, brusche giustapposizioni di scrittura diatonica e cromatica, ed una veemenza e semplicità mussorgskiane.

SINFONIA. 4 IN DO MINORE, OP. 43

Musica: Dmitri Shostakovich

1. Allegretto poco moderato
2. Moderato con moto
3. Largo – Allegro

Organico: 2 ottavini, 4 flauti, 3 oboi, corno inglese, 4 clarinetti, clarinetto piccolo, clarinetto basso, 3 fagotti, controfagotto, 8 corni, 4 trombe, 3 tromboni, 2 basso tuba, timpani, triangolo, nacchere, wood-block, tamburello, piatti, grancassa, gong, xilofono, glockenspiel, 2 arpe, celesta, archi

Composizione: Leningrado, 26 Aprile 1936

Prima esecuzione: Mosca, Sala Bolshoi del Conservatorio, 30 Dicembre 1961

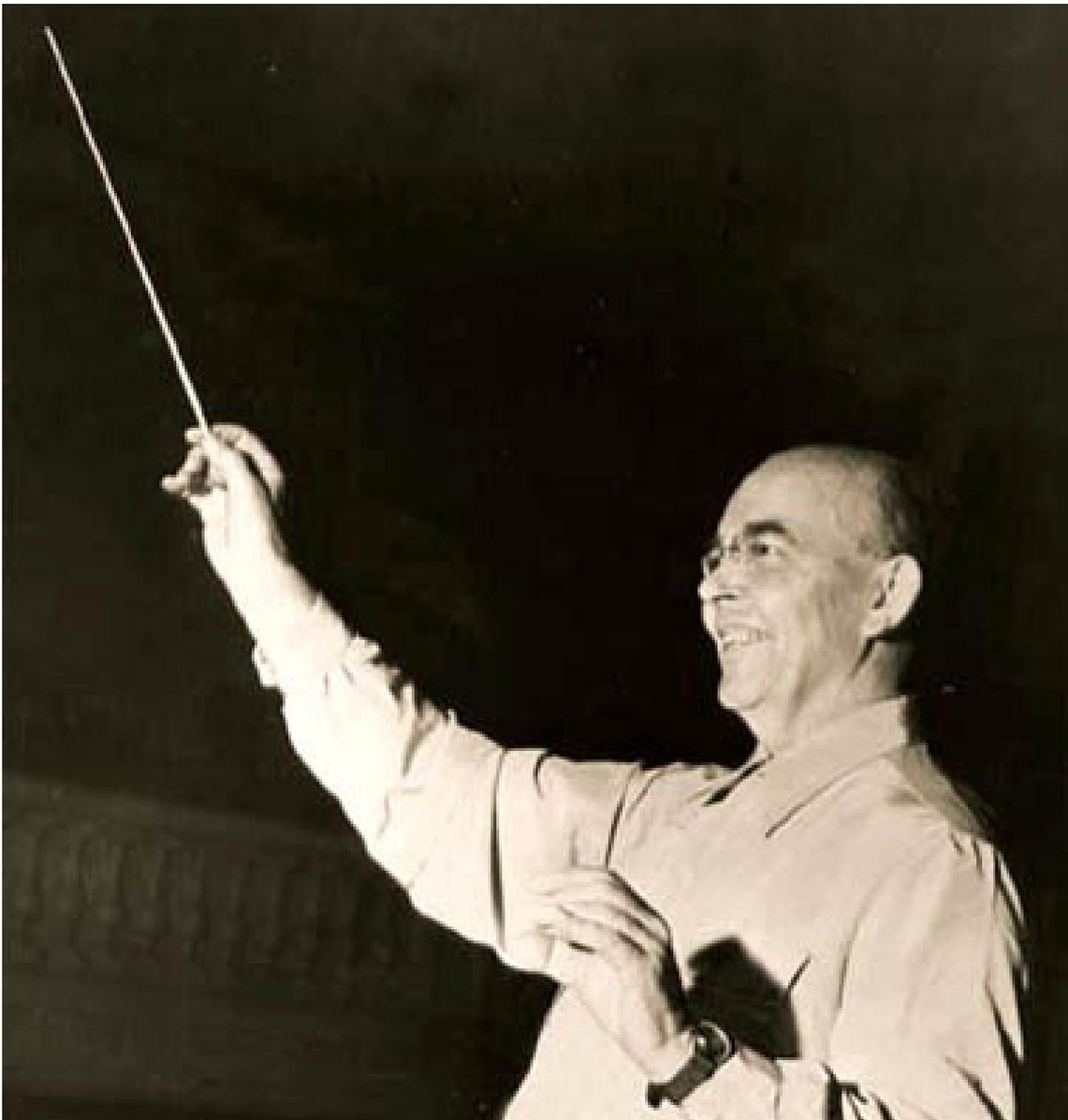
Quest'opera è il punto d'arrivo d'un'intera fase creativa che ebbe a coincidere con l'avvio della carriera di Shostakovich come compositore: un inizio sfolgorante, contrassegnato da una formazione artistica ed intellettuale che si era grandemente arricchita a stretto contatto con le tendenze musicali più avanzate che avevano animato gli anni Venti, gli anni del primo dopoguerra sovietico. Dopo aver esordito brillantemente come pianista, ed esser giunto, appena diciannovenne, al secondo posto al Premio Chopin di Varsavia vinto da Lev Oborin nel 1925, Shostakovich abbandonò l'attività concertistica professionale per privilegiare la composizione e già il 12 maggio 1926 «fu acclamata a Leningrado la première della sua *Sinfonia n. 1*. Le caratteristiche di questo lavoro, dalla prodigiosa ricchezza di idee alla geniale estrosità del linguaggio, dalla freschezza e spontaneità d'invenzione ai moduli stilistici vivaci ed aggressivi, sottolineati da armonie dissonanti, da sonorità asciutte ed incisive, nonché da una ritmica angolosa ed aspra, collocarono Shostakovich tra i compositori più in vista della nascente musica sovietica, accanto a Prokof'ev, Miaskovskij, Sechter, Davydenko e Sebalin.

E tutta la produzione immediatamente successiva alla *Prima Sinfonia*, in qualsiasi genere musicale, compresa l'opera pianistica, ebbe a mostrare uno spiccato interesse per le multiformi esperienze dell'avanguardia europea dell'epoca, pur risultando altrettanto palese il suo impegno per un'arte "antiborghese e rivoluzionaria" sia nei contenuti sia nelle forme. Non per nulla il prediligere espressioni

violentemente realistiche, anche nel frequente impiego di moduli stilistici occidentali stravolti però da una sarcastica parodia, era sempre in funzione della sua carica ideologica.

Ed anche l'eclettismo del linguaggio risentiva l'influenza della molteplicità d'esperienze del teatro russo attorno agli anni Trenta, nell'ardente temperie creativa in cui confluivano nazionalismo e realismo, propaganda proletaria e cosmopolitismo.

NIKOLAJ MALKO



Un altro esito creativo altamente qualificante di Shostakovich fu la realizzazione nel 1928 dell'opera *Il naso* su libretto di J. Preis da Gogol, un'opera scritta sotto l'influsso dello sperimentalismo "biomeccanico" del teatro della Gioventù Operaia ove furoreggiavano le regie di Mejer'hold e di Majakovskij. Assieme alla musica di scena, scritta per *Klop* (La cimice) di Majakovskij (1929) e dell'esperienza maturata durante l'allestimento del *Revizor* compiuta da Mejer'hold, *Il naso* è una violenta satira antiborghese alimentata da una musica tonalmente assai libera e di marcata forza caricaturale con ingegnose soluzioni fonetiche nell'aspetto vocale, mentre in orchestra si verifica un exploit di strumentazione virtuosistica che culmina nell'intervento solistico della percussione nella seconda scena.

Nella fervida ed irruente stagione creativa del giovane Shostakovich videro la luce, a breve distanza di tempo, la *Seconda Sinfonia*, poi la *Terza Sinfonia* nonché due balletti di soggetto politico, *Zolotoj vek* (L'età dell'oro) e *Bolt* (Il bullone), lavori improntati all'intento di mantenere l'ideologia proletaria nell'ambito d'un linguaggio musicale aggiornato. In particolare la *Seconda Sinfonia*, con l'intestazione "All'Ottobre: una commemorazione", e conosciuta la prima volta a Leningrado il 6 novembre 1927 sotto la direzione di Nikolaj Malko, è una composizione in un unico movimento, pur se vi si possono individuare certe suddivisioni interne contraddistinte dai frequenti mutamenti di stile e di tempo, con l'impiego, nella parte finale, di un coro misto per intonare un enfatico poema di A. Bezymensldj. Due anni più tardi Shostakovich scrisse la *Terza Sinfonia* che reca il sottotitolo "Primo Maggio" e fu eseguita il 21 gennaio 1930 a Leningrado, sul podio Aleksandr Gauk: uno stato d'animo d'esuberante allegria pervade l'intero lavoro, pure strutturato in un unico movimento, senza virtualmente alcun sviluppo tematico e con dovizia d'impiego, invece, della percussione, di aspri accordi, con gli ottoni in marcata evidenza, di bizzarre combinazioni strumentali sin quando il procedere martellante della musica cede il passo a un provocatorio effetto di glissando degli archi, nel preannuncio della conclusiva perorazione corale su testo di S. Kirsanov.

Già in quel tempo Shostakovich aveva cominciato a lavorare alla stesura della *Lady Macbeth del distretto di M'censk* su soggetto di Leskov - uno dei tanti ricorsi scespiriani della letteratura russa, come *Il re Lear della steppa* di Turgeneev o *l'Amleto* e la *Tempesta* di Cajkovskij - un'opera improntata ad una carica naturalistica insolita

nei fiammeggianti colori, immersa in un'atmosfera sonora degna della più esagitata stagione espressionista, tragica e sensuale come una *Lulu* contadina. Shostakovich, protagonista allora dei "Laboratori sperimentali del teatro di stato" assieme a Sebalin e a Miaskovskij, scelse deliberatamente l'esaltazione della funzione rappresentativa della musica, per l'acuirsi in lui di una sensibilità immaginosa, orientata a sfruttare sino all'estremo le risorse mimiche della timbrica, anche di strumenti isolati, nel proposito di esasperare, secondo il retaggio sinfonico mahleriano, la connotazione psicologica dei personaggi.

Oltre che nel linguaggio, lo sperimentalismo di Shostakovich si applicava in sede di spettacolo nelle innovative soluzioni d'impianto scenico, quasi nell'emulazione del dinamismo del circo o nella successione di brevi episodi, suggeriti dalla tecnica di ripresa cinematografica: quindi, nell'opera, v'erano nove quadri avvinti assieme nei quattro atti da interludi orchestrali, premonitori sovente dell'incedere tematico della scena successiva, deformata per lo più in senso grottesco. Del resto, Shostakovich aveva seguito tutte le prove per la prima rappresentazione nell'Urss di *Wozzeck* a Leningrado nel giugno del 1927, alla presenza dello stesso Berg, nonché la prima esecuzione nella medesima sede di *Jonny spielt auf* di Krenek, e soleva frequentare tutte le manifestazioni d'avanguardia d'origine occidentale, anche nelle arti figurative.

Sfortunatamente per lui la chiaroscurata situazione degli anni Trenta in Urss si faceva sempre più problematica, in procinto d'orientarsi ad una involuzione culturale in concomitanza dell'avvio dei nuovi piani quinquennali. «Voglio essere una vela gialla su una nave in viaggio verso il paese dell'avvenire» aveva scritto Esenin, e quella nave si era aperta la via tra le tempeste dei movimenti futuristi, accompagnata dai baluginanti manifesti di Chagall, dal meccanicismo ballettistico del *Pas d'acier* di Prokof'ev, del *Bullone* di Shostakovich e della *Fonderie d'acier* di Mosolov. Quindici anni dopo, la Rivoluzione ambiva a gettare le ancore, con il "ritorno ad Ostrovskij" propugnato da Lunacarskij e nella soddisfazione delle mete che credeva di aver raggiunto, anche perché nei confronti dell'Occidente, tutt'altro che rassegnato alla nuova realtà sovietica, conveniva mostrare il volto di una società monolitica, equilibrata nell'ordine.

La prima rappresentazione della *Lady Macbeth del distretto di M'censk* - allestita simultaneamente dal Teatro Maly di Leningrado e dal Teatro Nemirovic-Dancenko di Mosca il 22 gennaio 1934 - fu coronata da un vistoso successo, cui seguirono un centinaio di repliche non solo nella madrepatria ma all'estero, tra cui a Cleveland, New York, Stoccolma, Parigi, Londra, Praga, Zurigo, Copenaghen.

FRITZ STIEDRY



Ma a due anni giusti dalla première, il numero della "Pravda" del 28 gennaio 1936 - mentre al Bol'soj era appena andato in scena un nuovo allestimento di quest'opera sotto la direzione di A. Melik-Pasa'ev - recava il tristemente famoso articolo "Confusione invece di musica", senza firma ma probabilmente suggerito dallo stesso Stalin, con la condanna della *Lady Macbeth* sotto l'accusa di "formalismo" e la

precisazione che la musica «era formata di rumori puri e semplici e non di melodia e di passione».

Imputazioni analoghe seguirono in un articolo del 9 febbraio della "Pravda" in merito al balletto *L'onda limpida* dello stesso Shostakovich. L'autore annotò nei suoi Taccuini: «Due attacchi della "Pravda" in dieci giorni: troppo per un uomo solo. Adesso più nessuno poteva dubitare che sarei stato eliminato, e devo riconoscere che quella prospettiva, fatale almeno per me, non mi ha più abbandonato. Da quel momento fui classificato come "nemico del popolo" e non ho bisogno di spiegare che cosa questo significasse a quei tempi. Tutti se lo ricordano. Ero stato bollato a voce alta e inequivocabile, dall'alto del podio. Su un giornale per un mio Concerto fu pubblicato il seguente annuncio: "Oggi verrà eseguito un Concerto del nemico del popolo Shostakovich"... Una valanga di lettere anonime mi preavvertiva che io, nemico del popolo, non avrei calcato a lungo il suolo sovietico e che le mie orecchie d'asino sarebbero state staccate assieme con la testa ... Ero completamente in balia del terrore. Non mi sentivo più padrone dell'esistenza: il mio passato era stato cancellato d'un colpo solo, il mio lavoro annullato, le mie capacità si rivelavano prive di valore per chiunque».

Sia *Lady Macbeth* sia *L'onda limpida* scomparvero in tutta fretta dai cartelloni e Shostakovich decise di ritirare dalla programmazione anche la sua *Quarta Sinfonia* alla cui stesura aveva lavorato dal giugno 1935 al gennaio 1936, completandone l'orchestrazione il 27 maggio 1936, e che stava per essere eseguita la prima volta dalla Filarmonica di Leningrado sotto la direzione di Fritz Stiedry. Lo stesso Shostakovich ha precisato in proposito: «Che sarebbe successo se la *Quarta* fosse stata eseguita? La situazione non era solo grave, era tragica. Per di più, le prove di Stiedry non risultavano solo pessime, erano indecenti. Innanzitutto, pure Stiedry era spaventato a morte, temendo di incorrere in pericolo di vita; in secondo luogo non manifestava alcun interesse a studiar la partitura di "un formalista segnato a dito". Ma cosa si intendeva per "formalismo"? La risposta era questa: "In arte il formalismo è l'espressione dell'ideologia borghese ostile allo stato sovietico. Il partito non cessa mai di vigilare e combatte ogni manifestazione, per quanto piccola, di formalismo"».

La conseguenza ineluttabile dell'ostracismo inflitto a Shostakovich nel 1936 fu, per il compositore, l'abbandono di qualunque iniziativa

creativa nell'ambito della grande forma teatrale, e l'inizio d'un ripiegamento su se stesso che troverà nell'altra sua crisi col regime del 1948 una scelta definitiva, di rinunciare cioè a scrivere lavori per grande organico orchestrale a favore di musiche d'ambito cameristico o quasi. Ed il punto di rottura con le ambizioni della giovinezza fu proprio la vicenda occorsa alla *Quarta Sinfonia*. Come ebbe a chiarire Rena Moisenko, con la *Quarta Sinfonia* Shostakovich si era proposto di dare una risposta ai suoi detrattori esaltando quegli aspetti della propria arte che in quell'epoca venivano posti sotto accusa.

Sul piano immediato, però, l'intervento accusatorio di Stalin e del regime convinse il musicista che la lotta era vana e senza speranza d'affermazione: di qui l'amara decisione di sconfessare la sua opera, di ammettere le "imperfezioni" attribuitegli e di correre ai ripari. Invece della *Quarta*, riposta nel cassetto, Shostakovich presentò nel novembre 1937 a Leningrado la *Quinta Sinfonia* che pubblicamente sembrava conformarsi ai postulati del cosiddetto "realismo socialista" e mimetizzava ogni traccia degli influssi occidentali, qualificati come "formalistici", "sperimentali" e "decadenti", soprattutto di "origine borghese".

Soltanto il disgelo culturale iniziato da Kruscèv permise il recupero dei lavori del periodo "modernista" di Shostakovich. Fu Kirill Kondrascin a premurarsi di curare un'attenta preparazione della *Sinfonia n. 4* e di dirigerne la prima esecuzione assoluta a Mosca il 30 dicembre 1961. Il successo ottenuto allora da questa partitura trovò pronto riscontro un anno dopo al Festival di Edimburgo 1962 e negli entusiastici consensi raccolti alla première in America il 15 febbraio 1963 a Filadelfia sotto la direzione di Ormandy e alla prima italiana del 6 marzo 1965, all'auditorio del Foro Italico per la stagione della RAI, sul podio Ferruccio Scaglia.

La *Quarta Sinfonia* è di vaste proporzioni e l'organico include sei flauti, quattro oboi, sei clarinetti, tre fagotti e un controfagotto, quattro trombe, otto corni, tre tromboni, due tube, due gruppi di percussioni, una nutrita batteria, due arpe, diciotto violini primi, sedici secondi violini, quattordici viole, dodici violoncelli, dieci contrabbassi.

Normalmente Shostakovich ha sempre nutrito grande rispetto nei confronti della tradizionale struttura sinfonica: sotto tale aspetto però la *Quarta* costituisce una chiara eccezione perché i due movimenti esterni risultano talmente lontani dal convenzionale schema

sonatistico da far supporre che, al tempo della loro stesura, l'autore intendesse incamminarsi su un diverso itinerario artistico. Nel 1935, del resto, Shostakovich dichiarò una volta: «Sono consapevole di tutte le difficoltà, ma ritengo sciocco, futile e assurdo seguir sempre la via maestra della tradizione anziché il tracciato della propria ispirazione». E così fu con la *Quarta Sinfonia* che si articola in tre tempi.



Il lungo e vasto primo movimento, *Allegro poco moderato. Presto*, adotta una libera forma rapsodica, arricchita da una notevole varietà di temi e di idee spesso prospettati una volta sola e mai più ripresi, così come, del pari, sovente risultano ricusati lo sviluppo organico o la derivazione di motivi secondari dai soggetti principali, pur se parte del vigoroso tempo di marcia ricompare nell'episodio solistico del fagotto

al termine del primo tempo, in funzione però più di reminiscenza che di ricapitolazione. Caratteristica dell'intero primo movimento è la successione di fantasmagorici episodi contrastanti, tra cui una sorta di Scherzo, una sezione lenta introdotta dall'assolo del fagotto, un episodio toccatistico dei legni nel tempo di 2/8 nonché un sorprendente e vertiginoso Presto fugato degli archi che richiede un virtuosismo supremo d'esecuzione ed è seguito da un ostinato della batteria, d'un'urgenza prolungata ed incalzante a perdifiato. Egualmente nel primo movimento si ascoltano agrodolci episodi cameristici impegnati a svolgere la funzione di gruppi tematici collaterali nel contesto di una discorsività sinfonica che assegna agli impulsi ritmici un peso determinante, oltre a permettere alle diverse voci della costruzione polifonica di differenziarsi il più possibile.

Il secondo movimento, *Moderato con moto*, presenta un'articolazione tematica assai più concisa ed ordinata, denunciando scoperte influenze mahleriane in movenze ondulanti prossime al Laendler, con un motivo pastorale intonato dal clarinetto in Si bemolle che conduce ad un vibrante acme espressivo, mentre il seguente secondo soggetto è enunciato dai primi violini, trascorrendo poi a varie sezioni e combinazioni strumentali. Ricompare il primo tema per un complesso sviluppo con sezione fugata, affidata inizialmente agli archi e poi, più brevemente, ai legni allo scoperto. Incalza, subito dopo, l'elaborazione sul materiale tematico del secondo soggetto, con l'impegno degli ottoni e dei legni, mentre tocca agli archi di dire l'ultima parola nelle urgenti figurazioni ritmiche. Una Coda ben costruita ripropone la prima idea che coinvolge l'intera sezione delle percussioni, nella varietà prolungata dei suoi effetti.

Il terzo movimento, *Largo. Allegro*, ha proporzioni smisurate, con l'indicazione *Largo* che contrassegna soltanto la prima parte del tempo perché ad essa succedono non meno di cinque altri episodi, più o meno autonomi nella visione globale pur se, nell'ambito di ognuno, il materiale tematico è al centro di accanite elaborazioni e beneficia di un dovizioso eloquio orchestrale. Il *Largo* prende le mosse con accenti tipicamente di segno mahleriano e sostanzialmente si basa sull'incedere di una marcia funebre enunciata dal fagotto solo e ripresa subito dagli altri fiati in eleganti figurazioni cameristiche, poi dall'oboe, dal flauto e dall'ottavino in aerei arabeschi mentre gli archi nel registro basso sono impegnati sullo sfondo.

La transizione alla seconda sezione, segnata come *Allegro*, modifica il tempo in un 3/4 e favorisce l'infittirsi del tessuto strumentale. L'idea principale viene presentata all'unisono dai violini e dalle viole e, nel conseguente quadro sonoro, emerge con vibrante plasticità un prolungato ostinato, tipico di Shostakovich, per il quale tale disegno costituisce una delle principali risorse con cui vengono forzati gli effetti, a volte travolgenti, a volte allucinanti, a volte esasperati e lancinanti della *Quarta Sinfonia*.

MYUNG-WHUN CHUNG



La terza sezione è di nuovo interamente pervasa da stilemi melodici e ritmici d'ascendenza mahleriana e delinea un'oasi liricamente serena che trascorre dai violoncelli con sordina agli archi nel registro acuto,

disegnando un seducente tempo di valzer viennese, pur se non manca uno spolverio di reminiscenze da Prokof'ev (specialmente dalla *Sinfonia classica*).

Nel tempo di 2/4 è la quarta sezione in cui si ascolta uno Scherzo turbinoso e sardonico, quasi petulante, negli accenti ora scanzonati ora malinconici di singoli strumenti, dal fagotto al trombone.

La sezione finale comprende tre ostinati successivi: dapprima sono i violoncelli e i contrabbassi che, per una quarantina di battute, ripetono una figurazione in staccato fino a sfumarla in un "morendo"; poi agli stessi archi si associano i due timpani nel martellio, per 140 battute circa, di due note ripetute, come sostegno di un corale a larghissimo respiro eseguito dall'orchestra; un pedale di ben 240 misure sulla medesima nota "Do" funge finalmente da sfondo ad una sorta di graduale annullamento della vicenda sonora.

In particolare, per un centinaio di battute, i violoncelli restano inchiodati su un accordo di Do minore, quasi il compositore fosse terrorizzato dall'imminente conclusione del lavoro. Il grandioso corale degli ottoni, una sorta di idea primigenia di inequivoca ascendenza tardo-romantica come soltanto Bruckner o Mahler avrebbero in precedenza potuto concepire, dopo aver coinvolto i legni, scema d'intensità nel progressivo assottigliarsi dell'organico strumentale.

Una lunga Coda ripropone, ancora una volta, la reminiscenza dell'idea primigenia con gli accenti solistici della tromba e i reiterati arpeggi della celesta, poi la *Quarta Sinfonia* sembra aver esaurito tutta la sua carica espressiva nella dissolvenza del "morendo"; ma ancora sulla penultima battuta una corona tende a prolungare un estremo alito di vita, quasi oltre ogni limite umano.

Luigi Bellingardi

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 23 Ottobre 1994,
direttore Myung-Whun Chung**

SINFONIA N. 5 IN RE MINORE, OP. 47

Musica: Dmitri Shostakovich

1. Moderato
2. Allegretto
3. Largo
4. Allegro non troppo

Organico: ottavino, 2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, clarinetto piccolo, 2 fagotti, controfagotto, 4 corni, 3 trombe, 3 tromboni, basso tuba, timpani, tamburo militare, triangolo, piatti, grancassa, tam-tam, xilofono, glockenspiel, 2 arpe, celesta, pianoforte, archi

Composizione: Leningrado, 20 Luglio 1937

Prima esecuzione: Leningrado, Opernaja Studija Konservatorii (Filarmonica), 21 Novembre 1937

L'evento-shock che colpì l'allestimento della *Lady Macbeth del distretto di Mcensk*, con il pesante intervento censorio del regime sovietico, rischiò di provocare una spirale tragica per l'esistenza stessa di Shostakovich, non solo per il suo futuro d'artista. Com'è noto, la *première* di quest'opera il 22 gennaio 1934 a Leningrado e a Mosca riscosse un vistoso successo ma due anni dopo, inaspettatamente, la pubblicazione sulla *Pravda* (il 28 gennaio 1936) d'un articolo non firmato, ma probabilmente suggerito da Stalin ("Confusione invece di musica") con la condanna dell'opera come "formalista", fece velocemente scomparire dalla programmazione teatrale la *Lady Macbeth* ed anche il balletto *L'onda limpida*. Shostakovich dichiarò a Volkov: «Due attacchi della Pravda in dieci giorni: era troppo per un uomo solo. Nessuno ebbe dubbi che sarei stato fatto fuori e devo ammettere che il ricordo di quella prospettiva non mi ha più abbandonato».

In conseguenza di quella situazione e con la persistente accusa d'esser "un nemico del popolo", Shostakovich decise di non far più eseguire la sua *Sinfonia n. 4*, alla cui stesura aveva lavorato dal giugno 1935 al gennaio 1936, completandone l'orchestrazione il 27 maggio in vista della *première* programmata alla Filarmonica di Leningrado sotto la direzione di Fritz Stiedry. Ancora l'autore ricordò al riguardo: «Anche Stiedry era spaventato a morte perché neppure lui sarebbe stato risparmiato». Quanto all'accusa di "formalismo" va chiarito il significato del termine: «In arte il formalismo è l'espressione

dell'ideologia borghese ostile al popolo sovietico. Il partito non ha mai cessato di vigilare e combatte ogni manifestazione per quanto piccola di formalismo. Contro coloro che fossero accusati di essere formalisti, l'autorità poteva far ricorso ad ogni sorta di punizione, compresa l'eliminazione fisica».

OSIP MANDEL'STAM



Di per sé Shostakovich, scrivendo la *Quarta Sinfonia*, un lavoro di proporzioni mahleriane e di linguaggio avanzato, si era proposto di dar una risposta ai suoi detrattori in termini creativi, esaltando però certi aspetti della propria arte che allora venivano posti sotto accusa. Nell'immediato, l'intervento di Stalin convinse Shostakovich che la lotta era senza speranza ed allora si decise a sconfessare quel lavoro.

Ed in luogo della *Quarta* - che sarebbe stata conosciuta la prima volta solamente nel 1961, dopo il "disgelo" kruscioviano - Shostakovich presentò la *Quinta Sinfonia*. La stesura di questa composizione fu iniziata il 18 aprile 1937 e ultimata tre mesi più tardi, il 20 luglio: in particolare il *Largo* fu redatto in tre soli giorni. Secondo il pensiero stesso dell'autore, il contenuto ideologico della *Quinta* fu reso esplicito con l'articolo pubblicato sulla *Vecernaja Moskva* il 25 gennaio 1938, dal titolo "La mia risposta creativa": «Il soggetto della mia Sinfonia è il divenire, è la realizzazione dell'uomo. Perché è lui, l'individuo umano con tutte le sue emozioni e le sue tragedie che io ho posto al centro della composizione». Più oltre Shostakovich aggiungeva: «Il mio nuovo lavoro può esser definito una Sinfonia liricoeroica. La sua idea principale si fonda sulle esperienze emozionali dell'uomo e sull'ottimismo che vince ogni cosa».

In privato, all'amico Volkov però Shostakovich confessava: «Non crederò mai che qua attorno vi siano ovunque soltanto degli idioti. Può darsi che portino maschere, che preferiscano la tattica della sopravvivenza per poter mantenere un minimo di decoro. Dopo la morte di Stalin tutti dicono: "Non sapevamo, non capivamo. Avevamo fiducia in Stalin. Ma ci hanno ingannati, e quanto crudelmente". Quando ho a che fare con gente che parla in questo modo, vado in bestia. Chi era a non capire, a sentirsi ingannato? Tutti quelli che hanno applaudito la *Quinta Sinfonia* sembravano gente istruita, scrittori, compositori, attori. Non crederò mai che uno che non capisce niente, possa apprezzare la *Quinta*. Certo che capivano, capivano quel che stava succedendo attorno a loro e capivano di che trattava la *Quinta Sinfonia*».

Che i timori di Shostakovich nel 1936 non fossero infondati, se ne ha conferma nel prender in considerazione la cerchia degli amici del musicista, la tragica fine che travolse letterati come Leopold Auerbach, Osip Mandel'stam, Nikolaj Kljuev, Boris Pilnjak ecc. Parecchi scelsero la via di scampo di abiurare, sconfessare il proprio

operato, così come aveva fatto nel 1933 Nikolaj Bucharin: ma quest'ultimo, cinque anni dopo, fu fucilato dopo un sommario processo.

MICHAIL TUCHACEVSKIJ



E proprio mentre Shostakovich attendeva alla stesura della *Quinta Sinfonia* c'era stato l'arresto, poi il processo agli eroi della Rivoluzione d'ottobre: fra questi c'era un amico carissimo di Shostakovich, il generale Michail Tuchacevskij, violinista dilettante e appassionato di musica, che fu d'improvviso accusato di tradimento e senza indugi passato per le armi.

Mentre attendeva che la *Quinta* entrasse in programmazione, Shostakovich trovò nella famiglia qualche sollievo: nel 1936 era nata la figlia Galina, due anni dopo Maxim. Nel 1937 assunse l'incarico di professore al Conservatorio di Leningrado, prima con la cattedra di strumentazione, poi con quella di composizione. Aveva anche deciso di variare i generi compositivi: e nel 1938 vide la luce il *Quartetto per archi n. 1* a cui diede il sottotitolo di "Primavera".

La prima esecuzione assoluta della *Quinta Sinfonia* ebbe luogo a Leningrado il 21 novembre 1937, proprio nel giorno celebrativo del ventennale della Rivoluzione d'ottobre, con la Filarmonica diretta da Evgenij Mravinskij. La prima in Occidente si svolse il 14 giugno 1938 alla Salle Pleyel di Parigi, sul podio Roger Désormière. Alla Radio americana il 9 aprile l'aveva presentata Arthur Rodzinsky. La partitura, pubblicata nel 1939, fu edita di nuovo con qualche ritocco alla scrittura strumentale nel 1961. L'organico, rispetto a quello della *Quarta*, è un po' ridotto, pur risultando molto articolato nel settore delle percussioni in rapporto a talune peculiari screziature coloristiche e intensificazioni dinamiche.

Il primo movimento, *Moderato*, adotta la forma-sonata con due idee principali e due motivi secondari. L'impronta meditativa dell'avvio è contraddistinta dall'austera frase puntata iniziale, esposta in canone all'ottava dagli archi. Spetta al flauto suggerire la prima idea legata a una figura discendente. Del tutto antitetico nella sua fisionomia lessicale è il secondo tema enunciato dai primi violini con una cantabilità dolcemente lirica. Prima della transizione allo sviluppo fa la sua apparizione un motivo secondario che verrà poi ripreso dal pianoforte assieme agli archi nel registro grave. Nell'intera elaborazione la dialettica esaspera la contrapposizione del materiale tematico mentre nella ripresa è la seconda idea a tornare per prima nella tonalità di Re maggiore a canone tra flauto e corno. Il clima generale tende a scemare d'intensità e nella coda, di proporzioni

concise, ricompaiono alcune delle figure più significative sino alla dissolvenza conclusiva.

ROGER DÉSORMIÈRE



In seconda posizione si ascolta lo Scherzo (*Allegretto*) caratterizzato da quella sbrigatività, asciutta ed anche un po' grottesca che diverrà una costante del sinfonismo di Shostakovich nella singolare sua pesante scansione ritmica. Lo schema formale è A-B-A1-B1. Nella sezione iniziale si ascoltano due soggetti motivici abbastanza affini nello slancio vigoroso mentre nella sezione successiva viene proposta una sorta di trio, con l'idea principale intonata dal violino solo in Do maggiore sul soffice accompagnamento di arpe e pizzicati dei violoncelli. Pure tale materiale viene poi coinvolto nel successivo incedere orchestrale dagli accenti estroversi e bandistici. Dopo la ripresa della sezione "A" ricompare, in La minore, il motivo del trio nel canto dell'oboe, travolto infine dallo sberleffo conclusivo.

Il terzo movimento è un *Largo* in Fa diesis minore dall'andamento lento e piuttosto libero: vi si individuano almeno quattro motivi d'un certo risalto espressivo, per lo più improntati ad un'esplicita effusione lirica. Nel commentarlo, Shostakovich scrisse: «Il terzo movimento mi ha particolarmente soddisfatto: penso d'esser riuscito a presentare un lento e costante processo evolutivo dall'inizio alla fine». Le prime due idee sono avvolte da una serrata trama polifonica degli archi a otto parti: nel clima espressivo generale si può cogliere il senso d'un commosso epicedio per le vittime del terrore staliniano. Intonata da un flauto appare la terza idea mentre il quarto motivo è affidato all'oboe. Riprende vigore la trama polifonica per attingere un robusto crescendo, al culmine del quale si ascolta la quarta idea in fortissimo proposta dai violoncelli all'acuto su un prolungato tremolo al quale sono interessati anche i clarinetti nel registro grave.

Ritorna a questo punto in evidenza la terza idea intonata dai violini mentre per la struggente conclusione Shostakovich fa riemergere il quarto tema nella rarefatta atmosfera delineata dagli armonici dell'arpa e della celesta.

Il quarto movimento, *Allegro non troppo*, esalta in maniera clamorosa il brusco effetto di contrasto con la poetica conclusione del *Largo*. Risulta inequivoco il proposito di Shostakovich di far valere gli accenti più vibranti nell'esaltazione dell'evento celebrativo. Scrisse, a guisa di commento, l'autore: «Mi è stato detto che lo stile del quarto movimento è in qualche modo differente da quello degli altri tre. Devo però dire che non è così perché, nel rispettare la principale idea dell'intero lavoro, il finale dà le risposte a tutte le domande emerse nei

tempi precedenti. La conclusione della *Quinta* offre cioè una soluzione ottimistica e gioiosa agli episodi intensamente tragici degli altri tempi».

ANTONIO PAPPANO



A differenza della dichiarazione pubblica, in privato Shostakovich comunicò a Volkov: «Ritengo sia chiaro a tutti quel che "accade" nella *Quinta*. Il giubilo è forzato, è frutto di costrizione, esattamente come nel *Boris Godunov*. È come se qualcuno ti picchiasse con un bastone e intanto ti ripettesse: "Il tuo dovere è di giubilare, il tuo dovere è di giubilare" e tu ti rialzi con le ossa rotte, tremando, e riprendi a marciare, bofonchiando: "Il nostro dovere è di giubilare". Si può dunque definirlo un'apoteosi quella della *Quinta*? Bisogna esser completamente sordi per crederlo. Fade'ev (che fu uno dei principali detrattori di Pasternak, nella carica di primo segretario dell'Unione degli Scrittori, e che, dopo la denuncia dei crimini di Stalin fatta da Kruscev, si suicidò) l'ha afferrato perfettamente e nel suo diario, scoperto dopo la morte, dice che il Finale della *Quinta* esprime l'irreparabilità della tragedia. Deve averlo avvertito con la sua anima di alcolizzato russo».

Dal punto di vista formale, lo schema architettonico del quarto movimento è A-B-A1, nell'impiego di due idee principali, ciascuna corredata da un motivo secondario che, per contrasto, è di stampo lirico. Con l'incalzante alternarsi di accenti trionfalistici, squilli di strumenti a fiato, progressioni e intensificazioni d'estroversa caratura espressiva, dall'*Allegro non troppo* all'*Allegro* e poi al *Più mosso*, martellanti interventi delle percussioni al vertice di crescenti d'impressionante potenza sonora, la *Quinta* sembra approdare all'epidermica conclusione "ottimistica" preannunciata dall'autore.

Ma d'improvviso Shostakovich cambia le carte in tavola perché il parossismo fonico cede il campo ad una pausa di distensione, durante la quale il corno intona la seconda idea ed i violini cantano una frase di stampo lirico, che preannuncia tra varie modulazioni il quarto soggetto, esso pure distensivo. La serenità non si addice però alla *Quinta* e ben presto riconquista il centro della scena la prima idea principale e la sezione "A1" dal Re minore torna perentoriamente al Re maggiore per siglare l'intera composizione in un clima di emblematica enfasi retorica.

Luigi Bellingardi

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia, Auditorium Parco della Musica, Roma, 7 Febbraio 2009, direttore Antonio Pappano

SINFONIA N. 6 IN SI MINORE, OP. 54

Musica: Dmitri Shostakovich

1. Largo
2. Allegro
3. Presto

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

Composizione: Leningrado, ottobre 1939

Prima esecuzione: Leningrado, Sala grande della Filarmonica, 5 novembre 1939

La Sesta Sinfonia è sicuramente un'opera sui generis all'interno del catalogo sinfonico, o almeno rispetto alle normali attese circa un'idea consolidata che comunemente si ha dello stile di Shostakovich. Dimensioni talmente ampie da sfiorare il gigantismo, uso disinvolto di stilemi retorici, evidenti finalità celebrative in linea con gli intenti del regime sovietico, esasperante realismo timbrico orchestrale, eclettismo poetico nella scelta di testi da abbinare al tessuto strumentale, sono certamente tra i più significativi connotati del ritratto di Shostakovich sinfonista; ma qui, in questa Sinfonia che nasce e muore in meno di 30 minuti, poco più del lampo di un'anima, le linee che tracciano le vie dell'ascolto sono diverse.

Siamo tra l'estate e l'autunno del 1939, non un anno qualsiasi. Shostakovich voleva lavorare ad una Sinfonia corale ispirata al poema *Lenin* di Maiakovskij, ma il patto Ribbentrop-Molotov appena siglato, l'inizio del conflitto mondiale, l'invasione della Polonia orientale da parte delle truppe sovietiche, le purghe che Stalin effettuava in Unione Sovietica contro gli oppositori interni, tutto un mondo d'inquietudini disperanti avvolgeva il compositore, ed egli non poteva sottrarsi, doveva darne un'immagine musicale, un'immagine altrettanto drammatica e disarmonica. Probabilmente è per questo che la *Sesta Sinfonia* nella sua insolita struttura tripartita in *Largo - Allegro - Presto*, è stata definita una Sinfonia "senza testa", specchio di un mondo anch'esso acefalo, un tronco di membra senza intelletto. Shostakovich lascia dunque i modelli classici e romantici della recente *Quinta Sinfonia* del 1937 e del suo primo Quartetto del 1938, per

costruire senza schemi un discorso poetico fatto di suggestioni immediate, in cui si giustappongono il tragico ed il grottesco in pannelli tra loro slegati e volutamente squilibrati, senza un inizio e senza una conclusione.



Il primo movimento, *Largo*, ha un'ampiezza superiore ai rimanenti due sommati insieme, come se Shostakovich volesse entrare in *medias res* senza preamboli, spostando il peso del suo discorso su questo primo blocco, per poi sgusciare rapido verso un finale che, in realtà, non c'è. I due temi che lo compongono, agli archi il primo, dolorosamente drammatico, ai fiati il secondo, riflessivo e rassegnato nella sua cantilena, creano un microcosmo tessuto da forti contrasti, anticipando l'opposizione tra questo primo movimento e gli altri due. La sezione intermedia e lo sviluppo oscillano tra il maggiore ed il minore, talvolta preferendo accenti lirici (flauto ed oboe), talvolta accenti drammatici (tromba), in cui riecheggiano meste reminiscenze funebri del mondo di Cajkovskij, Malher e Sibelius. Verso la conclusione del movimento, prima della breve ripresa dei due temi, Shostakovich traccia un solco intorno al dipanarsi dello sviluppo, isolando, nell'assenza di ritmo, un ampio e surreale dialogo tra due flauti in una cantilena di melismi che non possono non condurci, anche se per un istante soltanto, in una sorta di arcadico mondo post-impressionista di forte intensità lirica. Il *Largo* non si conclude, svanisce all'ascolto, lasciando nell'attesa.

L'*Allegro* pare ribaltare l'atmosfera. Flauti e archi in pizzicato, ritmo sostenuto: tutto conduce ad un movimento brillante. La tavolozza timbrica dell'orchestra si arricchisce, così come il trattamento tematico risulta più vario ed elaborato rispetto a quello per blocchi del primo movimento. Riappare una vena comico-dissacrante propria del primo irriverente Shostakovich, ed i modelli questa volta sono senza dubbio Prokofiev e Stravinskij, ma colore e ritmo non vogliono automaticamente dire allegria.

La dolorosa drammaticità del *Largo* qui diviene malinconia grottesca, così come altrettanto bene ci definisce il clima del movimento il barbarico crescendo della danza vorticoso che si oppone all'accattivante leggerezza della ripresa del tema iniziale di fiati e archi. Pochi minuti, ed anche questa volta tutto, rapidamente, svanisce. Brillantissimo, il terzo movimento, *Presto*, in forma di *rondò*, che aumenta ancora la posta in gioco.

Il grottesco diventa delirio e dileggio. Ancora Prokofiev, ma anche Offenbach, Rossini, ed alla fine, Gershwin. Il dialogo tra le famiglie orchestrali si fa sempre più ricco, così come la richiesta di forza totale dell'intera orchestra per inebriare, stordire l'ascoltatore, forse per nascondergli quella continua vena di dolorosa malinconia che anche qui, a squarci, appare nelle trame di un fitto tessuto ritmico e melodico.

Una sorta di banda jazzistica conclude il movimento, e, inaspettatamente, anche l'intera Sinfonia. La prossima, nel 1941, sarà l'infinita *Settima Sinfonia*, icona di Leningrado, a cui il compositore giunge dopo essersi immerso e purificato nel seno della tradizione russa, orchestrando, tra il 1939 ed il 1940, il paradigmatico *Boris Godunov* del *batjuska* Musorgskij.

Giancarlo Moretti

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 27 maggio 2000**

SINFONIA N. 7 IN DO MAGGIORE "LENINGRADO", OP. 60

Musica: Dmitri Shostakovich

1. Allegretto
2. Moderato (poco allegretto)
3. Adagio
4. Allegro non troppo

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

Rinforzo della sezione degli ottoni: 3 trombe, 4 corni, 3 tromboni

Composizione: Kuibyshev, 27 dicembre 1941

Prima esecuzione: Kuibyshev, Palazzo della Cultura, 5 marzo 1942

Dedica: alla città di Leningrado

"Un'ora fa ho terminato la partitura della seconda parte di una mia nuova grande composizione sinfonica. Se mi riuscirà di concluderla bene, se riuscirò a ultimare la terza e la quarta parte, allora quest'opera potrà chiamarsi Settima Sinfonia. Due parti sono già scritte. Ci lavoro dal luglio del 1941. Nonostante la guerra, nonostante il pericolo che minaccia Leningrado, ho composto queste due parti relativamente in fretta.

Perché vi dico questo? Vi dico questo perché i leningradesi che adesso mi stanno ascoltando sappiano che la vita nella nostra città procede normalmente. Tutti noi portiamo il nostro fardello di lotta. E gli operatori della cultura compiono il proprio dovere con lo stessa onestà e la stessa dedizione di tutti gli altri cittadini di Leningrado, di tutti gli altri cittadini della nostra immensa Patria.

Io, leningradese di nascita, che mai ho lasciato la mia città natale, sento adesso più che mai la tensione della situazione. Tutta la mia vita e tutto il mio lavoro sono legati a Leningrado.

Leningrado è la mia patria. La mia città natale, la mia casa. E molte altre migliaia di leningradesi sentono quello che sento io. Un sentimento di infinito amore per la città natia, per le sue ampie strade, per le sue piazze e i suoi edifici incomparabilmente belli.

Quando cammino per la nostra città in me sorge un sentimento di profonda sicurezza, che Leningrado si ergerà per sempre solenne sulle rive della Neva, che Leningrado nei secoli costituirà un possente sostegno per la mia Patria, che nei secoli moltiplicherà le conquiste della cultura.

Musicisti sovietici, miei cari e molteplici compagni d'arme, amici miei!

Ricordate che la nostra arte è seriamente minacciata. Ma noi difenderemo la nostra musica, continueremo con la stessa onestà e con la stessa dedizione a lavorare.

La musica che ci è tanto cara, alla cui creazione dedichiamo il meglio di noi, deve continuare a crescere e a perfezionarsi, come è stato sempre. Dobbiamo ricordare che ogni nota che esce dalla nostra penna è un progressivo investimento nella possente edificazione della cultura. E tanto migliore, tanto più meravigliosa sarà la nostra arte, tanto più crescerà la nostra certezza che nessuno mai sarà in grado di distruggerla.

Arrivederci, compagni!

Tra qualche tempo ultimerò la mia Settima Sinfonia. Sto lavorando in fretta e con facilità. Il mio pensiero è chiaro e creativo. La mia opera si avvicina alla conclusione. E allora di nuovo prenderò la parola nell'etere con la mia composizione e con grande agitazione attenderò il giudizio severo e amichevole sul mio lavoro.

Vi assicuro, a nome di tutti i leningradesi, operatori della cultura e dell'arte, che siamo invincibili e che resteremo sempre al nostro posto di lotta."

Questo discorso tenuto da Dmitri Shostakovich alla radio di Leningrado il 16 Settembre 1941 mi sembra racchiuda lo spirito che anima la sua settima Sinfonia.

Nato a Leningrado il 25 Settembre 1906, vi segue gli studi al Conservatorio sotto la direzione di Glazunov a sua volta allievo di Rimskij-Korsakov, respira lo spirito della rivoluzione alla quale resta fedele tutta la vita (il 3 Aprile 1917 assiste al comizio tenuto alla

Stazione di Finlandia da un Lenin appena rientrato in patria) e vi sviluppa la sua crescita artistica.

Il 22 Giugno 1941 le armate di Hitler varcano la frontiera sovietica e Dmitri Shostakovich leningradese innamorato della sua città, dall'8 Settembre 1941 si trova assediato con tutti i suoi concittadini, dalle truppe tedesche.



La sua richiesta di essere inviato al fronte viene respinta a causa delle sue condizioni di salute, con l'assicurazione che si renderà più utile continuando a comporre e viene impiegato nel corpo dei pompieri per sorvegliare l'edificio del Conservatorio.

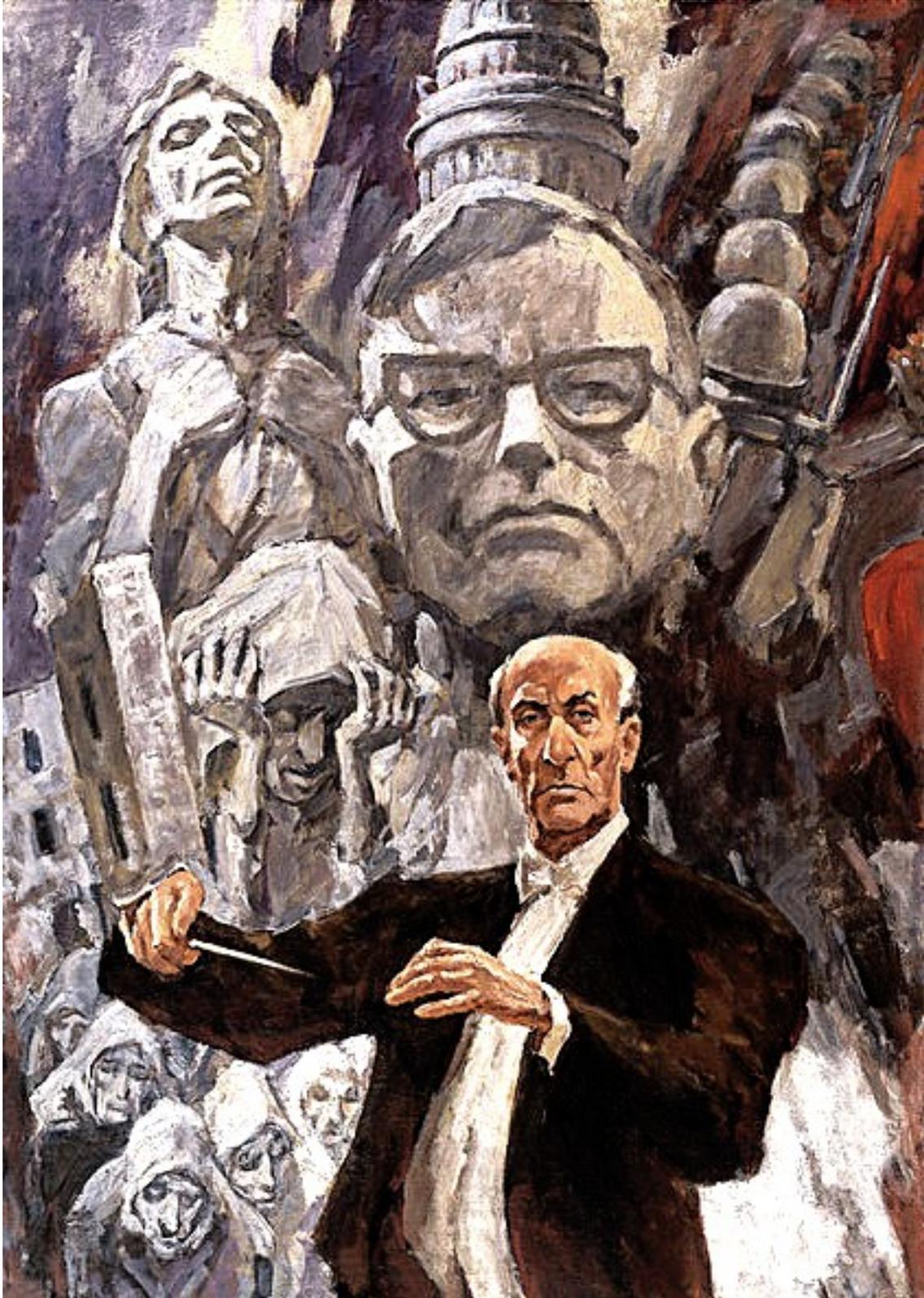
In questa atmosfera nasce il progetto di una nuova Sinfonia da dedicare alle vicissitudini della sua città. Il lavoro procede rapidamente; il 3 Settembre conclude il primo tempo, il 17 il secondo, il 29 il terzo ed il 27 Dicembre a Kuybyshev dove erano stati sfollati i principali artisti dell'Unione Sovietica, l'intera composizione.

La *Settima* viene eseguita il 5 Marzo 1942 nella Casa della Cultura di Kuybyshev dall'Orchestra del Teatro Bol'soj diretta da Samuil Abramovič Samosud e ripresa il 19 Luglio 1942 a New York dove la partitura era giunta in microfilm con un viaggio avventuroso attraverso la Persia e l'Egitto, dall'orchestra della NBC diretta da Arturo Toscanini. Il 9 Agosto 1942 la *Settima* risuona anche nella Sala della Filarmonica di una Leningrado ridotta allo stremo; per l'occasione sono richiamati dal fronte i musicisti dell'Orchestra della Radio diretti da Karl Eliasberg e vengono sistemati degli altoparlanti nella periferia della città, rivolti verso i soldati tedeschi, per far sentire loro che la vita di Leningrado continuava a pulsare.

La partitura, che diventa in breve il simbolo musicale della resistenza sovietica all'aggressione nazista e consacra la fama internazionale dell'autore, è concepita, in parte anche scritta, durante l'assedio di Leningrado e riflette la drammaticità e la reazione patriottica del momento. Insignita del Premio di Stato di Prima Classe dell'URSS la Sinfonia è inoltre una delle opere di Shostakovich subito approvate dal regime comunista, con il quale, nel corso della sua vita il compositore intrattenne rapporti complessi e spesso tragicamente conflittuali. Inizialmente Shostakovich aveva progettato l'opera come un lavoro con soli e coro su testo proprio, poi come una sorta di poema sinfonico, ma alla fine decise di ritirare i titoli dei quattro movimenti: *La guerra, Il ricordo, Gli spazi sconfinati della patria, La vittoria*.

La *Settima Sinfonia* è una composizione a programma nel senso più elevato del termine. Secondo le dichiarazioni dell'autore (in vari scritti, tra cui *I giorni della difesa di Leningrado*, 1941, e *Musica a programma reale e apparente*, 1951), l'idea poetica della resistenza all'aggressione determina lo svolgimento della forma (soprattutto nei movimenti estremi) oltre che, naturalmente, il tono e il linguaggio

musicale, nonché le dimensioni gigantesche dell'organico. La *Settima* è certo la più monumentale, magniloquente e popolare Sinfonia di Shostakovich, animata da un'autenticità e da un respiro epico che, pur ancor oggi vivissimi, vanno ricondotti a un preciso contesto storico.



Solo così si può comprendere una composizione che si sviluppa su larghe stesure, puntando su un linguaggio d'immediata comunicativa e presa emozionale e valorizzando procedimenti di dilatazione, estensione, amplificazione, ripetizione e variazione di sicura eloquenza sinfonica.

Il primo movimento, Allegretto, è diviso in tre parti. La prima che come scrive Shostakovich, «*parla del popolo che vive una vita pacifica e felice [...], che ha fiducia in se stesso e nel proprio futuro*», comprende l'esposizione di due idee tematiche. La prima è esposta dagli archi con colpi di timpani, sviluppata dai fiati e conclusa da una transizione affidata ai flauti. La seconda idea in tempo *Poco più mosso*, d'ampio respiro lirico, esposta anch'essa dagli archi passa poi ai legni e torna agli archi accompagnati dai legni; a conclusione dell'esposizione, la coda della seconda idea pone in evidenza l'ottavino e poi il violino solo su note lunghe tenute. Nella parte centrale «*la guerra irrompe improvvisamente nella vita pacifica*», Shostakovich scrive: «*non voglio costruire un episodio naturalistico con tintinnare di sciabole, esplosioni e così via. Cerco di comunicare l'impatto emotivo della guerra*».

L'idea si realizza con la ripetizione ostinata di un tema di marcia, ispirato dal crescendo orchestrale del *Boléro* di Ravel, ma in modo da combinare la semplice ripetizione con la variazione; l'intera parte centrale, immagine del disumano, meccanico e ineluttabile sopravvento della guerra, è costruita su una serie di variazioni del tema trattato come *cantus firmus*. Questo tema è presentato dagli archi pizzicati sul ritmo del tamburo militare, che scandisce ossessivo tutta la serie di variazioni. Nella prima variazione il tema è trattato dal flauto su un ostinato dei violoncelli; nella seconda l'ottavino ed il flauto procedono per terze e seste sull'ostinato dissonante dei bassi; nella terza l'oboe ed il fagotto dialogano in canone su un disegno ritmico ostinato pizzicato dai bassi, che si ripresenta sino alla decima variazione. La quarta variazione affida il tema ad una tromba ed a due tromboni, mentre il disegno ritmico passa al pianoforte ed agli archi bassi; nella quinta troviamo un canone ravvicinato tra clarinetti con l'aggiunta del clarinetto piccolo, degli oboi e del corno inglese mentre il disegno ostinato si estende a tutti gli archi.

La sesta variazione vede i violini in accordi paralleli, col disegno ostinato che coinvolge i fiati; nella settima archi, oboi e clarinetti

suonano accordi paralleli mentre l'ostinato diventa appannaggio di fagotti, timpani e pianoforte. Nell'ottava variazione il tema passa al registro grave ed il disegno ostinato al registro acuto dell'orchestra, con lo xilofono in evidenza.

ARTURO TOSCANINI



Nella nona variazione il tema passa alle trombe ed ai tromboni; al disegno ritmico ostinato s'aggiunge un controcanto cromatico acuto, mentre timpani, piatti e grancassa rinforzano il tamburo; nella decima al tema dei legni acuti si sovrappone un nuovo ed ondeggiante controcanto cromatico per terze nel registro mediograde dell'orchestra; nell'undicesima compare il tema negli ottoni, mentre il resto dell'orchestra scandisce un nuovo modulo ostinato.

Alle variazioni segue una parafrasi a pieno organico basata sui motivi di marcia degli ottoni, si avvia un poderoso climax, realizzato con l'intensificazione ossessiva dei processi iterativi e degli effetti percussivi, con trilli, tremoli e ribattuti. Al culmine del climax incomincia, in tempo *Moderato*, una libera ripresa della prima parte. Scrive l'autore: «*nella ricapitolazione i temi vengono riesposti e assumono un nuovo significato. La ricapitolazione è una marcia funebre, o piuttosto un requiem per le vittime della guerra: la gente onora la memoria dei suoi eroi*». Cessato il ritmo ossessivo del tamburo, esplose una grandiosa variante della prima idea tematica caratterizzata da spessi unisoni, colpi di tam-tam, piatti, grancassa e timpani, nonché dal protagonismo degli ottoni.

Gli ultimi squilli della marcia innescano l'anticlimax: l'orchestra s'assottiglia e il discorso s'addolcisce sino a far risuonare, in tempo *Poco più mosso*, la linea melodica del flauto, raddoppiato dai violini I e quindi del clarinetto. Il tempo rallenta sino all'*Adagio*: su secchi accordi degli archi gravi e del pianoforte, il fagotto, poi accompagnato dai clarinetti, intona una dolorosa variante della seconda idea tematica; è la sezione che Shostakovich definisce «*un episodio ancora più tragico [del requiem]*», che forse «*esprime il dolore di una madre in pianto o perfino un dolore così profondo da rimanere senza lacrime*». Compare quindi una cupa interpunzione che echeggia il ritmo di marcia che ricomparirà articolando le successive varianti e reminiscenze tematiche. Un'ulteriore variante agli archi, e in tempo *Meno mosso*, della prima idea tematica e il ritorno agli archi, in tempo *Poco più mosso*, di un segmento della seconda idea tematica e poi della coda della stessa seconda idea conducono verso la «*conclusione del primo movimento: l'apoteosi della vita e del sole*». Ma l'ultima parola spetta alla guerra. «*Nelle battute finali si sente un rombo in distanza: la guerra non è finita*»: in tempo *Allegretto* s'ode un'eco della marcia, affidata al tamburo e alla tromba.

«Il secondo e il terzo movimento non hanno un programma definito: si tratta di una musica lirica incaricata di ridurre la tensione. Shakespeare sapeva bene che non si può tenere l'uditorio in tensione per tutto il tempo [...]». I due movimenti centrali infatti non hanno quell'impronta descrittiva impressa a quello iniziale e poi ancora al finale. Il secondo movimento, *Moderato (poco allegretto)*, è uno Scherzo che denota «un po' di umorismo»; la forma, tripartita, ha l'impronta del rondò per i ritorni del tema principale. La prima parte inizia con il tema principale, esposto agli archi, leggero e di grazia quasi manierata; segue il lirico e sinuoso tema secondario condotto dall'oboe sull'accompagnamento ritmato degli archi, proseguito dal corno inglese, dai violoncelli e quindi concluso dai violini. Chiude la prima parte il ritorno abbreviato del tema principale affidato agli archi pizzicati con l'aggiunta di un clarinetto.



La sostanza musicale della parte centrale contrastante, in metro ternario, si basa su tre elementi: il clarinetto piccolo ed i clarinetti espongono in contemporanea, due diverse idee tematiche intrecciandole in contrappunto su un modulo di ostinato. Ripetizioni e varianti delle due idee tematiche e il principio dell'ostinato assicurano lo sviluppo di una fitta trama sinfonica che si accende di vivacissime e variopinte fiammate strumentali, sino a una frase degli archi che gira

su se stessa portando alla ripresa. Nella ripresa della prima parte i violini primi ripetono il tema principale abbreviato ed il clarinetto basso ripropone il tema secondario con l'accompagnamento di flauti ed arpe mentre il clarinetto solo provvede alla conclusione. Il movimento termina col tema principale abbreviato nuovamente presentato dai violini primi e quindi col riaffiorare dell'accompagnamento ritmato del tema secondario.

«Il terzo movimento è un Adagio patetico, il centro drammatico dell'intero lavoro». L'importanza che Shostakovich attribuisce all'Adagio, la cui forma ternaria ha una complessa organizzazione interna, si rispecchia nella circolare intensità espressiva con cui intreccia e riassume i temi dell'idea poetica: il patetismo eroico, l'elegia del compianto funebre, la fiducia nella vittoria della ragione e della civiltà, la tragica presenza della guerra. Nella prima parte vi sono tre elementi tematici ben individuati. Il movimento comincia con l'esposizione del primo elemento, costituito da uno stentoreo corale di fiati e arpe, e quindi del secondo, in tempo *Largo*, consistente in un declamato espressivo degli archi.

Il primo ed il secondo elemento tematico proseguono alternandosi, finché il declamato degli archi illanguidisce, introducendo un ritorno abbreviato del corale. Il terzo elemento tematico della prima parte è la sognante melodia cantabile del flauto, cui s'aggiunge anche un secondo flauto, sul pizzicato ostinato degli archi; il tema, proseguito dai violoncelli in duetto con i violini primi, sbocca in una chiusa struggente, quasi mahleriana, dove nella melodia dei violini primi è sotteso il corale iniziale. Il ritorno abbreviato del declamato degli archi chiude la prima parte, anticipando le figure in ritmo puntato della parte centrale, dove la guerra si riaffaccia nella sua barbara violenza. La parte centrale contrastante, reca l'indicazione *Moderato risoluto*. L'idea tematica che l'identifica è concitata e innervata di ritmi puntati: la espongono i violini, accompagnati da una scansione pulsante e da un ritmo sincopato nel registro grave dell'orchestra; l'espansione e l'elaborazione di questa nuova idea s'intreccia con cellule derivate dagli elementi tematici della prima parte, mentre il discorso musicale diviene sempre più incalzante e minaccioso per i cavalcanti ritmi ostinati, l'ingresso del tamburo e il fragore degli ottoni, delineando così un grande climax.

A questo punto interviene la ricapitolazione della prima parte: l'ormai noto corale di legni e corni avvia l'anticlimax nel quale persistono tracce dell'energia minacciosa della parte centrale con il ritmo puntato dei bassi e del tamburo. Nel prosieguo della ripresa, il movimento tende a chiudersi su se stesso, disegnando un corso circolare o a spirale che riafferma, con una certa persuasiva ridondanza, gli elementi tematici della prima parte. Ritornano il declamato degli archi, poi la sezione in cui gli archi introducono un ritorno abbreviato del corale iniziale ed infine il terzo elemento tematico, con la melodia cantabile ora presentata dalle viole. A questo punto il movimento sembra ricominciare da capo, riproponendo con varianti di orchestrazione l'iniziale alternanza prevalentemente agli archi, del corale con il declamato espressivo.



Senza pausa si passa alla quarta parte, *Allegro non troppo*, che getta un ponte verso la conclusione liberatoria che simboleggia la fiduciosa certezza nella vittoria. Non si tratta di una marcia trionfale, di una vaga celebrazione retorica, ma di un processo faticoso e durissimo; sino all'epilogo la musica comunica con forza la suggestione quasi cinematografica che l'esperienza della guerra è sangue, sconfitte, sofferenza, lutto, devastazione: anche se chi vince ha dalla sua una superiorità morale, paga la vittoria a prezzo carissimo.

Il Finale ha uno schema in tre parti, dove esercita larga predominanza l'idea tematica principale. Nell'introduzione inquieta e misteriosa si profilano, su un tappeto di note lunghe tenute dal rullo dei timpani, gli elementi tematici del movimento: la melodica idea secondaria, esposta dai violini primi, s'alterna all'anticipazione dell'idea principale, più ritmica, trattata dai bassi; squilli di fanfara e colpi di timpano portano all'inizio della prima parte.

L'idea tematica principale sorge irruente e minacciosa dagli archi e l'incisività del suo profilo risalta in una scrittura contrappuntistica. Il proseguimento dell'idea, affidata agli archi ed ai fiati, porta a un grande crescendo orchestrale nel quale s'infittisce l'ordito contrappuntistico. Diventa facile associare l'idea tematica principale e il suo svolgimento al freddo e spietato scatenarsi di una battaglia.

Il grande crescendo orchestrale è l'inizio di un climax che utilizza i motivi dell'idea principale e pone in rilievo i legni e poi gli ottoni; il culmine del climax è segnato da una successione di eventi: colpi di piatti e grancassa, squilli degli ottoni, entrata del tamburo e infine la maestosa fanfara degli ottoni su trilli e tremoli di tutta l'orchestra.

L'idea tematica secondaria s'inserisce risuonando come un canto popolare o un inno che esprime l'identità e la coesione nazionale; è affidata a legni e corni sull'accompagnamento ostinato e percussivo degli archi e sulla testa dell'idea principale a legni gravi e timpani. Dall'accompagnamento percussivo e ostinato sembra accendersi agli archi un nuovo tema, dalle movenze di danza popolare che tuttavia si spegne ben presto.

L'assottigliamento orchestrale ai soli archi serve da transizione alla parte centrale del movimento. Il tempo *Moderato*, è un compianto funebre che ha andamento di marcia in metro ternario ed è caratterizzato dal ritmo puntato; il compianto è affidato ad archi e legni, con brevi interventi solistici del clarinetto e del flauto.

Si piangono i morti. Sulla scansione ostinata delle viole riemerge coi violini primi, in *pianissimo*, l'idea tematica principale, che anticipa la libera ripresa della prima parte. Ora l'idea tematica principale risuona alle viole, trasformata come mesta variante melodica, sul disegno puntato del compianto funebre, per poi passare ai violini primi, mentre tornano anche gli squilli isolati dell'introduzione (legni).

Quando l'idea tematica principale è intonata dai legni inizia il grandioso climax conclusivo condotto sulla scansione ostinata del disegno puntato e di ritmi marziali. Il climax prosegue combinando una variante trionfale della testa dell'idea tematica principale (ottoni), la scansione del disegno puntato e un nuovo modulo di ostinato, sino al culmine e all'epilogo a pieno organico.



Con la modulazione risolutiva e liberatoria, che spazza via il senso di opprimente e plumbea cupezza, ricompare con gli ottoni il primo tema del movimento iniziale e la Sinfonia si conclude con i ripetuti ritorni della testa dell'idea tematica principale.

Terenzio Sacchi Lodispoto

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorium Parco della Musica, 6 novembre 2010**

SINFONIA N. 8 IN DO MINORE, OP. 65

"SINFONIA DELLA VITTORIA"

Musica: Dmitri Shostakovich

1. Adagio. Allegro non troppo
2. Allegretto
3. Allegro non troppo
4. Largo
5. Allegretto

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

Composizione: Ivanovo, 9 settembre 1943

Prima esecuzione: Mosca, Sala grande del Conservatorio, 4 novembre 1943

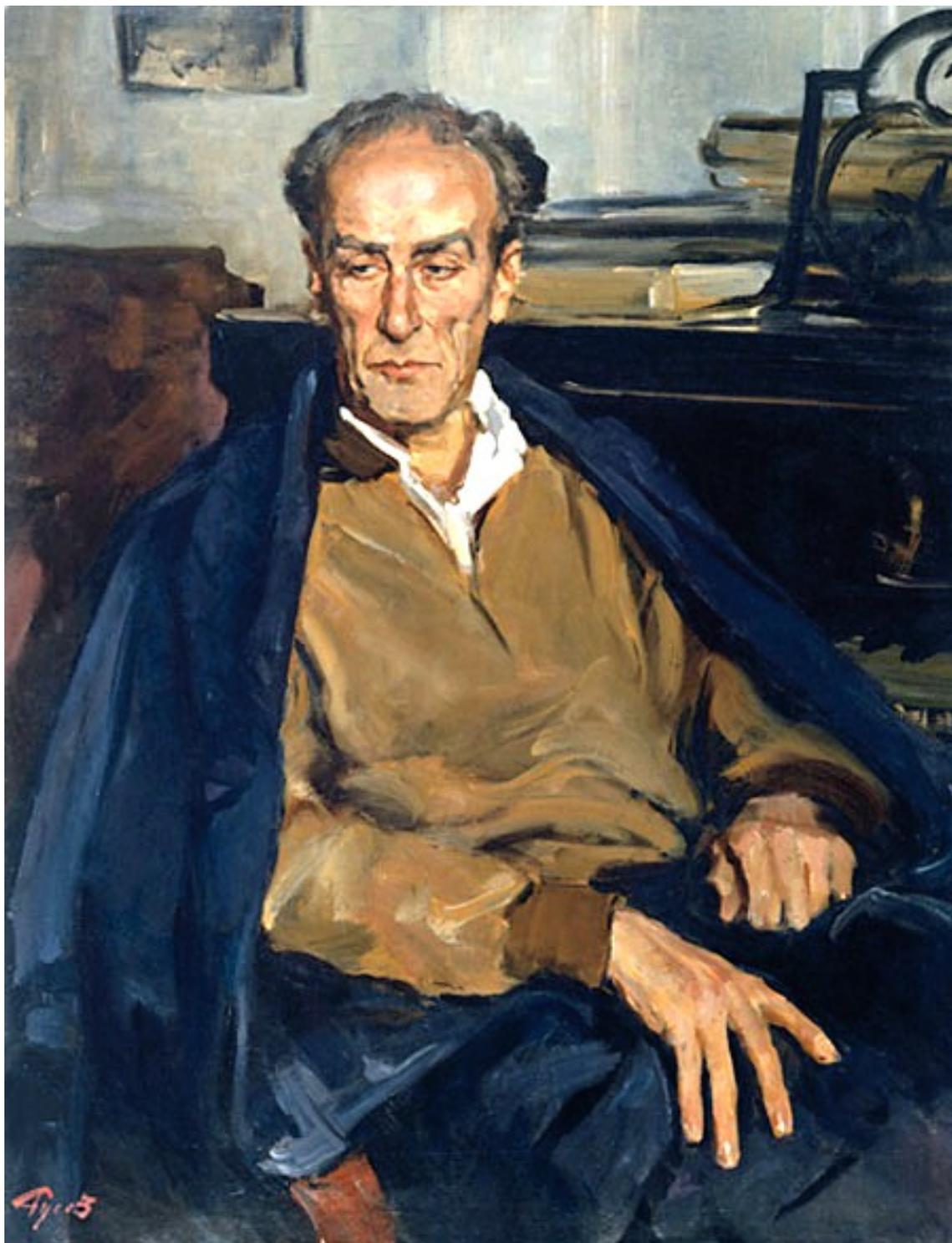
Dedica: Yevgeni Alexandrovich Mravinsky

Shostakovich, lo sanno tutti, non ebbe rapporti facili e tranquilli con il potere politico in URSS e in più di una occasione i responsabili delle questioni ideologiche e culturali del suo paese intervennero per scomunicare o quanto meno censurare ed esprimere riserve nei confronti di alcune composizioni, in cui era evidente in modo netto la volontà dell'artista di affermare le proprie scelte linguistiche e tecniche. Senza voler ripercorrere il lungo itinerario creativo di questo complesso e tormentato musicista, si può dire che quattro furono i casi in cui Shostakovich rimase impigliato tra le maglie della censura ufficiale sovietica.

Una prima volta dopo la rappresentazione dell'opera *Il Naso*, avvenuta a Leningrado il 12 gennaio 1930 e accolta con diffidenza e irritazione dal regime staliniano per quella carica di antiburocratismo, di anticonformismo e di avanguardismo che caratterizza questa singolare e brillante partitura, ricca di umori satirici e di sberleffi timbrici e ritmici, molto vicini ad una certa maniera inventiva stravinskiana e alla musica gestuale concepita dalla coppia Brecht-Weill. La seconda scomunica avvenne nel 1936 a causa dell'opera *Lady Macbeth di Mzensk*, rielaborata e rifatta poi con il nuovo titolo di *Katerina*

Izmajlova e aspramente criticata soprattutto per il suo «formalismo estraneo all'arte sovietica».

YEVGENI ALEXANDROVICH MRVINSKY

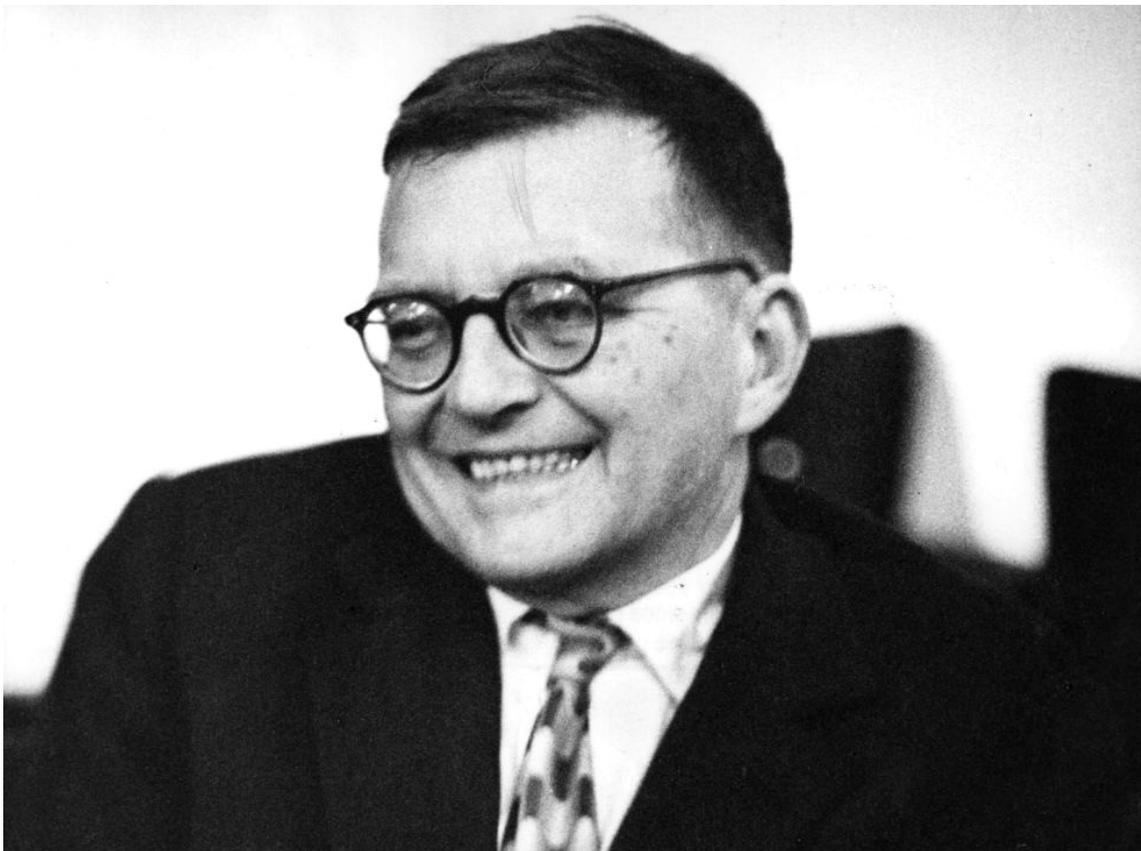


Poi, nel 1945 le vivaci dissonanze racchiuse nella *Nona Sinfonia* non mancarono di suscitare osservazioni e reazioni non troppo obiettive e benevole verso l'autore. Infine, ma in maniera più sfumata e non ufficiale, nel 1963 fu rimproverato al musicista di aver fatto ricorso nella *Tredicesima Sinfonia* alle poesie di Evtusenko, toccando un tema molto delicato quale «la questione ebraica», sempre viva e attentamente seguita nei paesi dell'Est (infatti, nell'ultima delle cinque poesie si rievoca con accenti commossi l'assassinio nel 1941 da parte dei nazisti di settantacinquemila ebrei a Babij Yar, presso Kiev).

Con questo non si vuole affatto circoscrivere la personalità di Shostakovich e giudicarla in base alle accoglienze, diciamo così, in negativo e anche in positivo riservate in patria, e in tempi lontani dagli attuali, alla sua musica. Sarebbe un criterio riduttivo e ingeneroso nei confronti di un artista poliedrico, che ha percorso con coerenza la sua strada e non si è piegato alle mode tecnicistiche e ideologiche di un determinato momento storico per assumere la veste di musicista controcorrente. Del resto la sua identità espressiva (per rimanere nel campo delle Sinfonie, una forma da lui prediletta) è rimasta sostanzialmente uguale, al di là di certe «uscite» celebrative, legate ad avvenimenti di notevole significato politico: predilezione per i grandi affreschi sonori; accurata elaborazione tematica, con richiami a volte all'esempio mahleriano; attenta valorizzazione del discorso ritmico, tra armonie dissonanti e anche atonali; senso del caustico e del caricaturale, pur tra schiarite melodiche di tono pensoso e meditativo.

Tali componenti linguistiche, o per lo meno una parte di esse, si ritrovano nella *Sinfonia n. 8 in Do minore*, scritta nel 1943, in un momento particolarmente drammatico della storia dell'URSS, impegnata in una guerra massacrante e spaventosa contro la Germania nazista. Anche se il musicista non fa riferimenti specifici ad un programma è evidente come il pesante clima psicologico di quell'anno si accumuli gravemente su tutta la Sinfonia, concepita come una dolorosa e accorata riflessione sull'esperienza bellica, nel frangente temporale in cui l'armata del generale von Paulus veniva disintegrata e distrutta a Stalingrado. In modo più netto che nella *Settima Sinfonia*, la celebre «Sinfonia di Leningrado», Shostakovich si è riallacciato nell'*Ottava*, dedicata al direttore d'orchestra Eugène Mravinsky, alla tradizione romantica di Berlioz, Liszt, Mahler, Borodin e soprattutto Cajkovskij, realizzando un ampio quadro musicale sull'idea dell'uomo costretto a vivere la tragedia della guerra.

Non mancano declamazioni e strappate retoriche, pur nel rispetto in linea di massima di un equilibrio tra forma e invenzione, degno della tempra di sinfonista quale è stato Shostakovich e che gli doveva apertamente riconoscere lo stesso Schoenberg. Ciò si impone sin dall'attacco dell'*Adagio* iniziale, espresso da un pesante inciso dei bassi di tono oppressivo. Segue una frase inquieta e dal ritmo oscillante dei violini, cui si innesta, come un incubo, un ritmo militaresco sfociante in sonorità sempre più intense sino ad un fortissimo con accordi stridenti e quasi di disperazione, sorretti dai timpani, dalla grancassa e dal tamburo. Su un tremolo pianissimo degli archi si ode una frase elegiaca del corno inglese, sopraffatta dagli squilli di corni e trombe, quasi ad indicare il persistere dell'atmosfera bellica.



L'*Allegretto* in Re bemolle maggiore si apre con un unisono in fortissimo di tutta l'orchestra, sorretto dalle armonie dei legni e degli ottoni, oltre che da un disegno ritmico ben marcato e di andamento marziale.

I corni riprendono nel registro grave il martellante rintocco del primo tema, al quale si contrappone una seconda frase di carattere brillante e leggero, esposta dal flauto piccolo. Nel discorso si inseriscono con

accenti spiritosi e burleschi il fagotto, il controfagotto e il clarinetto piccolo. I due temi si fondono e si amalgamano in un fitto gioco contrappuntistico dalle accese sonorità orchestrali.

Un ritmo violentemente possente si avverte nell'*Allegro non troppo*, dove le viole avviano il tema, ripreso dai violini, sugli stacchi dei legni e di tutti gli archi.

La tromba spezza il continuum ritmico dell'orchestra con una scala melodica, prima in senso ascendente e poi discendente. La tensione sonora cresce in una isocronia ritmica, spinta dai timpani in una parossistica esaltazione fonica dell'intera orchestra.

Il *Largo* introdotto da un «tutti» orchestrale, è caratterizzato da una melodia molto espressiva dei violini, accompagnata dai violoncelli e dai contrabbassi su un ritmo ostinato. Dai tremoli degli archi si erge un disegno fiorito a quintine dei due flauti, ripreso dal clarinetto e sempre sorretto dal ritmo dei bassi. Al *Largo* si unisce, senza soluzione di continuità, l'ultimo tempo *Allegretto* dove è il fagotto ad esporre il tema principale, ripreso dai violini e dai flauti.

Dopo una frase cantabile dei violoncelli si svolge un episodio di tipo contrappuntistico, secondo una densa intelaiatura strumentale ritmico-melodica. Non manca una nuova esplosione orchestrale con la riesposizione del tema, affidato al clarinetto basso in dialogo con il violino, con il violoncello e il fagotto.

La musica si spegne su un lontano Do maggiore degli archi, un accordo di fiduciosa speranza nel futuro, anche se non è possibile dimenticare all'improvviso la terribile realtà della guerra, distruttrice di ogni bene e valore umano.

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 13 marzo 1983**

SINFONIA N. 9 IN MI BEMOLLE MAGGIORE, OP. 70

Musica: Dmitri Shostakovich

1. Allegro
2. Moderato
3. Presto
4. Largo
5. Allegretto

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

Composizione: Ivanovo, 26 luglio - 30 agosto 1945

Prima esecuzione: Leningrado, Sala grande della Filarmonica, 3 Novembre 1945

Questa è la più concisa delle Sinfonie di Shostakovich. Scritta nel 1945 ed eseguita per la prima volta nel novembre di quell'anno dall'Orchestra Sinfonica di Leningrado diretta da Eugenio Mravinski, nacque come terza parte di una trilogia intesa a celebrare le sofferenze, lo sforzo e la vittoria del popolo sovietico nella guerra contro la Germania nazista.

Qui doveva manifestarsi la gioia per la vittoria; ed in realtà essa si manifesta, ma in maniera così gaia e spensierata, che l'esecuzione della Sinfonia suscitò l'ostilità della critica ufficiale sovietica, la quale lamentò la mancanza di un contenuto sostanziale.

D'altra parte, lo stesso Shostakovich, nel presentare il suo nuovo lavoro alla stampa, lo aveva definito un «pezzetto allegro» ed aveva predetto che «i musicisti avrebbero provato piacere a suonarlo ed i critici si sarebbero deliziati a stroncarlo».

Dopo la prima esecuzione, Israel Nestiev condannava sulla rivista *Cultura e vita* il «cinismo» e la «fredda ironia» della musica, osservando che tali caratteri erano il risultato dell'influenza strawinskiana. Alle accuse del Nestiev rispondeva da Boston Sergei Kussevitzki, il quale esprimeva invece l'opinione che la *Nona Sinfonia* fosse «una delle più belle fra le nostre opere contemporanee».

La *Sinfonia* è divisa in cinque brevi movimenti: mentre i due movimenti lenti hanno un carattere di concentrazione lirica, l'*Allegro iniziale*, lo *Scherzo* e l'*Allegretto* finale sono tutti concepiti nello spirito di un gaio e moderno neoclassicismo, non molto lontano da quello di Strawinsky e di Prokofiev, inclinante ora all'umorismo, ora alla vera e propria buffoneria, non alieno da citazioni e da gustosi ammiccamenti agli stili di diversi autori.

L'*Allegro*, costruito sul modello haydniano, introduce sin dalle prime battute l'ascoltatore in un clima di gioioso abbandono e si sviluppa poi agilmente attraverso spigliati temi dal ritmo danzante.

PROKFIIEV – SHOSTAKOVICH- KHACHATIRIAN



Nel *Moderato* interviene un diverso stato d'animo, dolcemente lirico e meditativo. Lo *Scherzo* riprende il tono gioioso dell'*Allegro* con lo sviluppo a variazione di temi di danza.

Il *Largo* costituisce, come osserva il critico sovietico Gregory Schneerson, una specie di legame emotivo con le altre due Sinfonie (la *Settima* e l'*Ottava*) della trilogia ispirata alla guerra contro la

Germania. Infine, l'*Allegretto* si svolge attraverso l'elaborazione di uno scintillante tema, concludendosi con una vorticoso coda. Assai ricca e varia è sempre la strumentazione, nella quale hanno un ruolo di primo piano, i legni.

Alberto Pironti

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 15 novembre 1961**

SINFONIA N. 10 IN MI MINORE, OP. 93

Musica: Dmitri Shostakovich

1. Moderato
2. Allegro
3. Allegretto
4. Andante - Allegro

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

Composizione: Mosca 25 Ottobre 1953

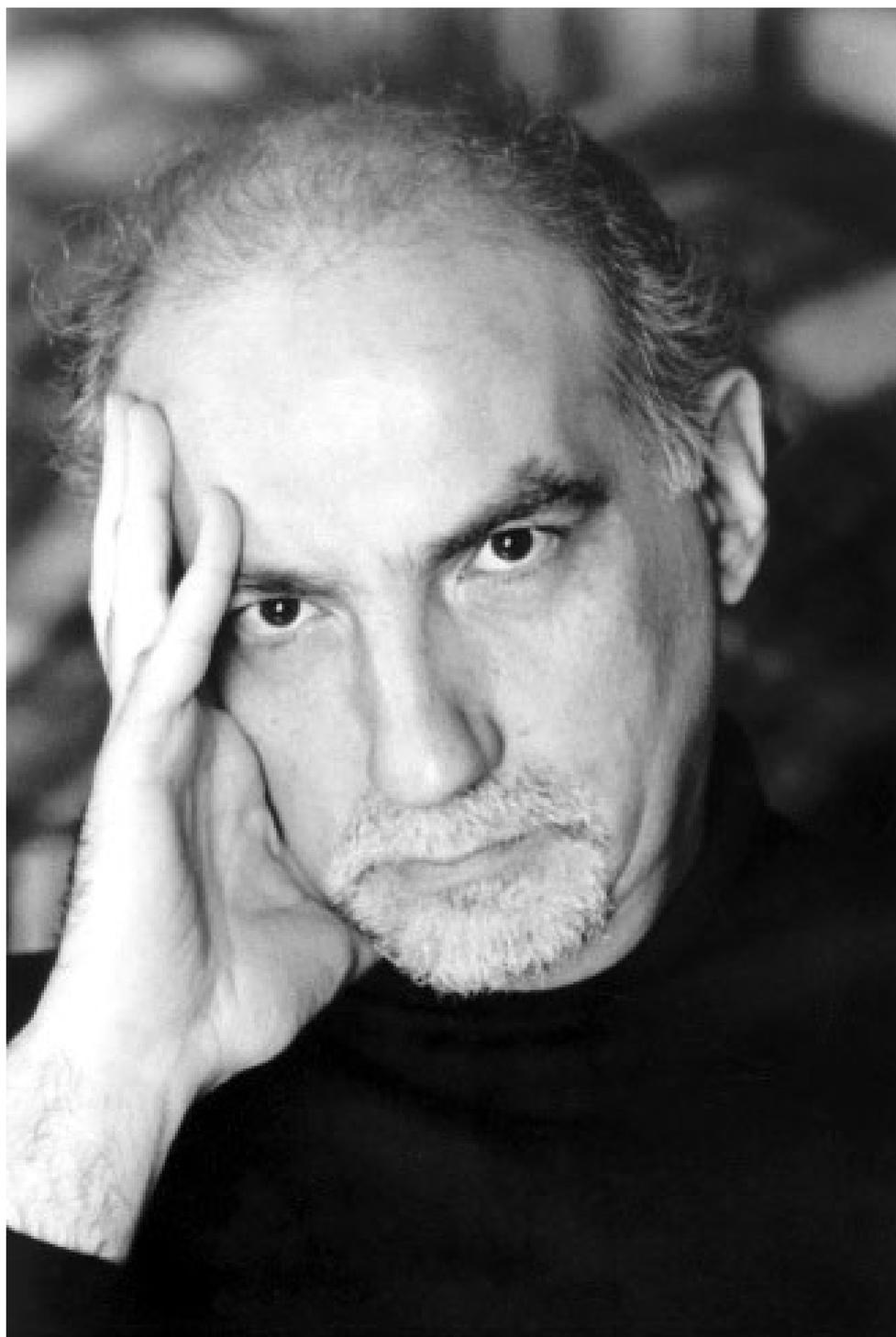
Prima esecuzione: Leningrado, Sala grande della Filarmonica, 17 Dicembre 1953

Shostakovich scrisse la *Decima Sinfonia* nella seconda metà del 1953; la prima esecuzione avvenne il 17 dicembre con la Filarmonica di Leningrado diretta da Evgenij Mravinskij, e destò subito una vasta eco, tanto che l'Unione dei compositori sovietici indisse nel marzo dell'anno seguente un incontro di tre giorni per discutere il contenuto della partitura; da più parti vennero criticati l'astrazione della musica di Shostakovich, e il suo carattere pessimistico, caratteristiche lontane dalle rigide direttive dell'estetica di regime, che imponeva una musica ottimistica, celebrativa e di facile accessibilità.

Tuttavia le maglie di queste direttive si andavano progressivamente allentando. Josif Stalin era morto il 5 marzo del 1953 (lo stesso giorno

moriva anche Prokofev) e indubbiamente la scomparsa del dittatore diede luogo a un risveglio di libertà e di autonomia nel campo delle arti. Non è errato inserire la *Decima* di Shostakovich nel solco di questo risveglio; non a caso il compositore, quarantasettenne, aveva alle spalle già nove partiture sinfoniche, ma non si applicava a una nuova Sinfonia da otto anni.

SOLOMON VOLKOV



Se la *Quarta Sinfonia*, nel 1936, gli aveva procurato gli attacchi più violenti della "Pravda", Shostakovich aveva saputo in seguito riguadagnarsi la fiducia del partito, e aveva offerto, con le Sinfonie degli anni di guerra, delle partiture leggibili in chiave patriottica.

Ma ancora nel 1948 erano giunte nuove accuse di "distorsioni formalistiche e tendenze antidemocratiche contro il popolo sovietico". Non stupisce che negli anni seguenti il compositore cercasse una maggiore accessibilità nel suo linguaggio, e si dedicasse a numerose colonne sonore cinematografiche.

La *Decima* è dunque la prima partitura del dopo-Stalin, e in quanto tale è stata spesso letta come una denuncia della personalità del dittatore. Non a caso nel volume *Testimonianza* di Solomon Volkov, che raccoglie alcune memorie del compositore, si afferma che la Sinfonia "è imperniata su Stalin e sul periodo staliniano", e che il secondo movimento è un ritratto musicale di Stalin; non sono mancate inoltre analisi per le quali alla figura di Stalin sarebbe legato questo o quel tema, negli altri movimenti.

Eppure - al di là del fatto che il volume di Volkov è da sempre al centro di una violenta e non ingiustificata polemica sulla sua attendibilità - la complessità di questa partitura non si presta a chiavi di lettura così automatiche e semplicistiche. Il rapporto con la morte di Stalin esiste certamente, ma va ricercato altrove: nella nuova libertà creativa e nel taglio fortemente introspettivo della partitura, non scevro, come si vedrà, da riferimenti autobiografici. Non stupisce che, al suo apparire in Occidente, la *Decima* venisse considerata come il ritorno di Shostakovich a uno stile pienamente personale e autonomo.

Proprio per questi suoi caratteri la *Decima* è una delle partiture che più chiaramente indicano il debito di Shostakovich verso alcuni principi costitutivi del sinfonismo di Mahler: la fedeltà alla forma classica, ma la sostanziale reinterpretazione di essa grazie alla presenza di un percorso evolutivo, intimistico e pessimistico, nonché nutrito da elementi di provenienza eterogenea.

Tali caratteri sono indubbiamente presenti nella *Decima*, che si articola nei quattro movimenti di prammatica, ciascuno dei quali riceve però una definizione solo in apparenza vicina alla tradizione.

ANTONIO PAPPANO



Il *Moderato* che apre la partitura è, dunque, un movimento di vastissime dimensioni (oltre 22 minuti di musica) che segue la forma sonata; possiamo distinguere in esso un primo tema esposto da violoncelli e contrabbassi, una lunga melodia sinuosa; poi una seconda idea introdotta dal clarinetto, e una terza esposta dal flauto; eppure non è certo nella dialettica tematica la logica del movimento, che risiede piuttosto nel continuo percorso di tensione-distensione, di *climax-anticlimax*, un percorso, quindi, prima di tutto emozionale, che fonda la propria forza sull'intreccio e sulla sovrapposizione di linee, sui contrasti e sugli agglomerati dei timbri, sull'insistenza allucinatoria dei ritmi; il massimo della tensione si accumula nella sezione dello sviluppo, e Shostakovich opta poi per una riesposizione abbreviata del materiale, per stemperare la tensione; e infatti questo primo tempo si spegne progressivamente nel nulla, terminando nel mormorio sinuoso dei bassi, unito al brusio dei timpani e al suono aspro dell'ottavino.

Al grande affresco del tempo iniziale si contrappone la brevità icastica del secondo, *Allegro*, uno Scherzo su un tema di marcia incalzante e grottesco, basato su incisività ritmica e violenza fonica, sottolineati anche da un consistente apporto delle percussioni. Il riferimento a Stalin non giova alla comprensione del tempo, ne banalizza anzi la portata drammatica e l'impatto emotivo.

L'*Allegretto* che funge da terzo tempo è una sorta di intermezzo, in cui il tema sinuoso dei bassi che apriva la Sinfonia è trasformato in un valzer; archi e fiati si alternano nell'esposizione del tema, che viene poi superato da misteriosi richiami del corno e soprattutto da un episodio aperto dai flauti, in cui il compositore cita il proprio nome, secondo un "motto" musicale che circola liberamente anche in altre partiture, quali il *Concerto n. 1 per violino e orchestra*, il *Concerto n. 1 per violoncello* e l'*Ottavo Quartetto*. Il motto in questione - la spiegazione è d'obbligo - si ispira all'uso simbolico della notazione anglosassone, per cui le note vengono definite, anziché con i nomi di Guido d'Arezzo, con le lettere dell'alfabeto, a partire dal La. Di qui l'impiego che Bach fece del proprio nome come crittogramma (B-A-C-H, ovvero Si bemolle-La-Do-Si naturale) e, sulla scorta di Bach, l'impiego che Shostakovich fece del proprio nome: D[imitri] SCH[ostakovic], ovvero D-e S-C-H, Re-Mi bemolle-Do-Si.

Il mormorio di violoncelli e contrabbassi che apre il Finale sembra riaffermare la profonda unità concettuale della Sinfonia; e in effetti

l'*Andante* che introduce questo ultimo tempo si basa su lunghe e malinconiche meloee intonate a turno dai legni sul sostegno degli archi; l'introduzione sfocia però in un *Allegro* che è stato piuttosto discusso, e giudicato contraddittorio rispetto all'impostazione prevalentemente drammatica della partitura.

ORCHESTRA DI SANTA CECILIA



Il tema scattante dei violini che apre quest'ultima sezione può apparire ottimistico, e smentire quanto si è svolto fino a questo momento; eppure l'ottimismo è inficiato dall'incisività ritmica come dalla graffiante scelta dei timbri. Shostakovich non manca di citare temi già apparsi nei tempi precedenti, sia l'aggressività dello Scherzo, sia il tema DSCH, che vengono a conflitto e vedono poi prevalere nella coda il "motto" autobiografico; ma il trionfalismo di questa conclusione è in realtà solo illusorio, reso dubbio già dai procedimenti dilatori che lo precedono e dalla sua effettiva brevità rispetto all'arco costruttivo della Sinfonia; anche in questo procedimento Shostakovich si richiama al sinfonismo di Mahler, aggiornandone però la portata esistenziale proprio nell'offrire alla sensibilità dell'ascoltatore moderno dubbi interpretativi piuttosto che inequivoche certezze.

Arrigo Quattrocchi

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 28 Aprile 2002,
direttore Antonio Pappano**

SINFONIA N. 11 IN SOL MINORE, OP. 103 "L'ANNO 1905"

Musorgskij disse: *"la vita, ovunque essa si manifesti; la verità, non importa quanto amara; che si esprime agli uomini in maniera audace, francamente, a bruciapelo - è questo il mio obiettivo..... Sono un realista nel senso più alto della parola - cioè il mio compito è di ritrarre l'anima dell'uomo in tutta la sua profondità"*.



Shostakovich ammirava Mussorgski per il suo atteggiamento verso la vita e l'arte, per il suo rispetto verso il prossimo, e per le sue opere.

La sua *Undicesima Sinfonia*, che per qualche tempo considerò come la sua opposizione più mussorgskiana, fu composta nel 1957 in occasione del 40° anniversario della Rivoluzione d'ottobre, anche se in realtà l'opera accenna agli avvenimenti rivoluzionari del 1905 ed in particolare, alla "domenica di sangue" del 9 gennaio, quando le truppe zariste spararono su una folla di dimostranti al Palazzo d'inverno a Pietroburgo.

La *Sinfonia n. 11* fu eseguita per la prima volta il 30 ottobre 1957 dall'orchestra sinfonica di Stato dell'Unione Sovietica sotto la direzione di Nicolai Rachlin, nella Grande sala del Conservatorio di Mosca.

L'opera è compagna intima della *Sinfonia* successiva, *"L'Anno 1917"*: entrambe sono Sinfonie programmatiche, esempi di quello che Boris

Asafiev definì "ritratto storico-musicale", o se vogliamo l'aggiunta di un programma storico ad un'opera musicale con lo scopo di spiegarne il significato.

Come ha comunicato lo stesso Shostakovich: *"Il significato nella musica - per molti questo deve suonare molto strano - soprattutto in Occidente. È qui in Russia che generalmente viene posta la domanda: cosa voleva dire il compositore, in fin dei conti..... cosa stava cercando di rendere chiaro? Le domande sono ingenue, naturalmente, ma nonostante la loro ingenuità e rozzezza, esse meritano di essere poste. E vi aggiungerei per esempio: può la musica attaccare il male?"*

Può fermare l'uomo e farlo pensare? Può gridare ed attirare l'attenzione alle numerose azioni vili alle quali egli si è abituato? Alle cose che gli passano davanti senza cogliere il suo interesse?

Tutte queste domande per me cominciano con Mussorgski".

I quattro movimenti dell'*Undicesima Sinfonia* sono collegati l'uno all'altro, ed alcuni temi riappaiono in vari movimenti, in particolare un tema che assume una funzione di leitmotiv dell'opera e che viene eseguito assai dolcemente dai timpani subito dopo l'inizio.

Esso forma la base di una sezione al culmine del secondo tempo, e ritorna sotto varie sembianze in tutti i movimenti, sia nella sua forma originale che in forma variata, sia come tema vero e proprio che intrecciato nell'accompagnamento.

Il primo movimento ritrae la piazza vuota coperta di neve di fronte al Palazzo d'inverno e suggerisce una calma oppressiva.

Il secondo movimento rappresenta la folla di lavoratori che si avvicina al palazzo per rivolgersi allo Zar; ma il sovrano è assente e le sue truppe si volgono contro la folla; vengono uccisi mille lavoratori.

Il terzo movimento è un lamento funebre per gli eroi caduti, una lunga melodia elegiaca suonata dalle viole, che incorpora un ritmo caratteristico tratto in prestito dalle primissime battute introduttive dell'opera ed accompagnato dai pizzicati dei violoncelli e dei contrabbassi con materiale derivato dal Leitmotiv.

Il Finale è la promessa di una vittoria finale ed allo stesso tempo un avvertimento che, con la stessa sicurezza con cui la gente alla fine sarà vittoriosa, i colpevoli verranno puniti.

Shostakovich attinse ad una musica che era stata in qualche modo collegata automaticamente all'avvenimento storico, intrecciandola nella struttura della *Sinfonia*.

Nel primo movimento inserì due canzoni di prigionieri politici che risalgono all'Ottocento - *Slusciai (Ascolta!)* e *Arestant (Il prigioniero)*.

Nei movimenti successivi impiegò canzoni della rivoluzione del 1905, la marcia funebre *Vi zhertvoiu pali* (*Siete caduti come vittime*), che fu cantata da Lenin e dai suoi compagni in esilio quando ascoltarono la notizia della "domenica di sangue", e la *Varsciavianka*, una canzone di origine polacca.



Nel secondo movimento Shostakovich introdusse anche due temi dai suoi *Dieci poemi corali su testi rivoluzionari*, op. 88 per coro misto a cappella che aveva composto nel 1951.

Questi sono derivati entrambi dal brano della serie, intitolato *Obnazhite Golovy* (*Il 9 gennaio: scoprite la testa*) e *Goi ti, tsar nas, batiuska* (*O nostro Zar, piccolo padre*), il tema della prima parte del movimento.

L'obiettivo di Shostakovich nel comporre l'*Undicesima* e la *Dodicesima Sinfonia* era di rivolgersi ad un pubblico di massa, e benché la sua musica descriva eventi storici, egli sperò di toccare la questione delle loro condizioni presenti.

SINFONIA N. 12 IN RE MINORE "L'ANNO 1917", OP. 112

Musica: Dmitri Shostakovich

1. Pietroburgo rivoluzionaria (Moderato – Allegro)
2. Razliv (Allegro – Adagio)
3. Aurora (Allegro) attacca
4. L'alba dell'umanità (L'istesso tempo)

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

Composizione: Mosca, 22 Agosto 1961

Prima esecuzione: Leningrado, Sala grande della Filarmonica, 1 Ottobre 1961

Dedica: alla memoria di Vladimir Ilyich Lenin

Siccome l'opera ha vaste proporzioni considero utile per facilitare l'ascolto, di stendere come una specie di guida, indicativa dei movimenti informativi dell'opera.

Il primo tempo ha per titolo: «Pietrogrado rivoluzionaria» e inizia con un tema fortissimo, *Moderato*, nei bassi all'unisono in 5/4, ripreso poi dagli archi e quindi da tutta l'orchestra, con molti raddoppi, sviluppandosi fino a sfociare in un *Allegro*, in cui le varie famiglie conservano un ritmo staccato ed energico. Al *più mosso* si pone altro tema all'unisono nei soli bassi e violoncelli, ampio, ben cantabile, svolto subito dai soli archi e poi da tutta l'orchestra, infervorandosi ad ogni ripresa. Questo tema viene affidato quindi alle trombe, mentre tutto il resto dell'orchestra si innesta con il tema in ritmo staccato, precedentemente udito, creando un connubio assai geniale. Segue poi un *Allegro*, ampiamente svolto e complesso che fa assumere quasi la parte fondamentale del tempo.

Su di un pedale dei timpani e dei bassi si stacca un tema simile a quello d'inizio, a ritmo incisivo. Questo passa poi al fagotto e quindi se ne impossessano gli archi, i quali spesso tutti all'unisono sostengono il ritmo incisivo dei fiati. Si giunge ad un *fortissimo*, in cui fiati e archi svolgono il bel tema in 5/4 dell'inizio, variato con grande genialità, insieme ai ritmi già usati. A un certo punto è il primo corno solo che riprende il tema, prima proposto all'unisono dai bassi al «più

mosso» del principio. Con frammenti di questo tema, variato per il ritmo, termina il Primo Tempo, al quale si attacca subito, senza interruzione, il Secondo Tempo, «Razliv».

Questo, dopo cinque battute di *Allegro* nei «pizzicati» d'archi sostenuti dalla batteria, inizia un *Adagio*, che dopo un movimento cantabile di Bassi, pone nel corno solo un bel tema melodico in tonalità svagante, ripreso poi dai legni (flauto e clarinetto) a guisa di una «invenzione» a due parti.

VLADIMIR ILYICH LENIN



Vi si associano anche gli archi e infine il clarinetto solo presenta un altro tema, che è come la variazione del primo.

Questi due temi sono, con eleganza, alternati nei vari strumenti finché sfociano, su dei pizzicati dei Bassi solo interrotti da poche battute «con arco».

E si attacca, ancora senza soluzione, il Terzo Tempo, «Aurora», dove dopo un breve tremolo di timpani, inizia un *Allegro*, con un tema «pizzicato» negli archi soli, sempre con tocchi dei timpani.

Il tema passa agli archi con l'arco contrappuntano in frasi puntate a gradi congiunti e sempre all'unisono.

Il movimento cresce di sonorità con l'aggiunta degli ottoni, sempre con frammenti dello stesso tema, il quale all'entrata della Tuba, si ripete diminuendo.

Poi avviene nelle Viole e nei Bassi un movimento omofonico con bicordi; mentre il terzo Trombone e la Tuba attaccano quasi un secondo tema pianissimo, il quale poi, con l'unione degli altri strumenti giunge, sullo stesso movimento omofonico, ad un fortissimo di grande effetto per congiungersi, ancora senza soluzione di continuità, con il Quarto Tempo, «Nascita dell'Umanità».

Questo è il più sviluppato avendo anche un carattere spiccatamente drammatico e celebrativo. Iniziando con una piccola sequenza del tempo precedente presenta un tema lineare ma incisivo, affidato ai corni, subito ripreso e sviluppato dagli archi e poi rinforzato da tutta l'orchestra.

Segue un *Allegretto* con un nuovo tema e una nuova tonalità, più scorrevole e affidato ai violini, i quali giuocano elegantemente sugli elementi tematici a dar varietà al discorso sinfonico.

Il flauto e l'oboe aggiungono un secondo tema, che, poco dopo, è ripreso dal primo corno, accompagnato dai «pizzicati» degli archi e dalla Tromba; se ne impossessano quindi tutti gli archi all'unisono, e tutte le famiglie dell'orchestra si aggiungono esaltandolo.

Tutto questo materiale tematico, è la base di un ampio svolgimento, dove ritornano alcuni elementi degli altri tempi, fino a riprendere, nel *Moderato*, il tema dell'inizio della Sinfonia, i cui caratteri ritmici

costituiscono il grandioso Finale, che si conclude con tre note fortemente accentuate in unisono di tutte le famiglie, seguito da un *trillo* sull'accordo di tonica fortissimo.

RIVOLUZIONE DEL 1917



Tutta la Sinfonia, dedicata alla memoria di Vladimir Ilyich Lenin, è una vasta composizione, magistralmente costruita, non esente da qualche accento retorico, istigato dalla celebrazione, ma che ha anche momenti di sincera e alta poesia.

Adelmo Damerini

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 25 Aprile 1965**

SINFONIA N. 13 IN SI BEMOLLE MINORE

"BABI YAR", OP. 113

per basso, coro maschile e orchestra

Musica: Dmitri Shostakovich

Testo: Yevgeni Yevtushenko

1. Babi Yar (Adagio)
2. Humour (Allegretto)
3. Al grande magazzino (Adagio)
4. Paure (Largo)
5. Una carriera (Allegretto)

Organico: basso, coro misto, ottavino, 2 flauti, 3 oboi (3 anche corno inglese), 3 clarinetti (2 anche clarinetto piccolo, 3 anche clarinetto basso), 3 fagotti (3 anche controfagotto), 4 corni, 3 trombe, 3 tromboni, basso tuba, timpani, triangolo, nacchere, woodblock, tamburello, tamburo militare, frusta, grancassa, piatti, campane, tam-tam, glockenspiel, xilofono, 2 o 4 arpe, celesta, pianoforte, archi

Composizione: Mosca, 20 Luglio 1962

Prima esecuzione: Mosca, Sala grande del Conservatorio, 18 Dicembre 1962

Shostakovich non ebbe rapporti comprensivi e tolleranti con il potere politico in URSS e in più di una occasione i responsabili delle questioni ideologiche e culturali del suo paese intervennero per scomunicare e censurare alcune composizioni dell'illustre musicista, costretto a volte ad umilianti ritrattazioni e ipocrite dichiarazioni, in cui era evidente la sofferta preoccupazione dell'artista di difendere le proprie scelte linguistiche e tecniche. Si può affermare che quattro furono i casi nei quali Shostakovich rimase impigliato abbastanza pesantemente tra le maglie della censura ufficiale sovietica. Una prima volta dopo la rappresentazione dell'opera *Il naso*, avvenuta a Leningrado il 12 gennaio 1930 e accolta con diffidenza e irritazione dal regime staliniano per quella carica di coraggioso anticonformismo e di vivace avanguardismo che caratterizza questa partitura, ricca di umori satirici e di sberleffi timbrici e ritmici, molto vicini alla musica gestuale creata dalla coppia Brecht-Weill, anche se con minore forza dissacratoria.

La seconda scomunica avvenne nel 1936 a causa dell'opera *Lady Macbeth del distretto di Mtsensk*, rifatta e aggiornata poi con il nuovo titolo di *Katerina Izmajlova*, e aspramente criticata dalle autorità culturali per il suo formalismo (era l'accusa più pesante e riguardava il linguaggio dissonante e l'arditezza del testo), lontano dalla tradizione dell'arte sovietica.

EVGENIJ EVTUSENKO



Poi nel 1945 il carattere parodistico e beffardo delineato nella *Nona Sinfonia* non mancò di suscitare reazioni e osservazioni non troppo benevoli verso l'autore, sempre più colpito nella sua libertà di espressione.

Inoltre e in maniera fredda e scostante nel resoconto della stampa fu rimproverato nel 1962 al musicista di aver utilizzato nella *Tredicesima Sinfonia* poesie di Evgenij Evtusenko, in cui, tra l'altro, veniva sollevata la questione ebraica. Infatti nella *Tredicesima Sinfonia* rivive, nella prima delle cinque poesie messe in musica, il massacro da parte dell'esercito nazista di trentaquattromila ebrei ucraini (alcune fonti parlano addirittura di settantamila e forse centomila vittime) nella gola montana di Babij Yar, presso Kiev, eccidio che il potere sovietico non si era mai preoccupato di commemorare. I cadaveri degli ebrei uccisi vennero bruciati e gli stessi prigionieri costretti a questo compito feroce subirono poco dopo la stessa sorte, così da non lasciare testimoni.

Del resto ognuno dei cinque testi poetici di Evtusenko musicati da Shostakovich nei cinque corrispondenti movimenti ripropongono temi e situazioni psicologiche e storiche messe al bando dallo stalinismo e affiorate e denunciate dopo il cosiddetto disgelo: l'antisemitismo (*Babij Yar*); il senso dell'umorismo che sopravvive a dispetto delle censure e delle persecuzioni (*Allegretto* del secondo tempo); l'elogio delle donne russe pazientemente in coda davanti ai negozi scarsamente forniti di generi alimentari (*All'emporio*); la paura delle denunce durante il terrore staliniano (*Paure*); la libertà di coscienza e la sincerità intellettuale che sono offese e compromesse in un regime totalitario.

Per rendere il testo comprensibile al massimo, Shostakovich si affida ad una voce solista e ad un coro (entrambi bassi) che lo declamano con inflessioni spesso di tipo musorgskiano, così come in Musorgskiani vi sono certi impasti timbrici e figurazioni armoniche dal colore scuro; non va dimenticato che nello stesso periodo in cui il musicista era alla prese con la *Sinfonia n. 13* aveva orchestrato i *Canti e danze della morte* e la sostanziosa e possente partitura della *Chovanscina*.

La "prima" della *Sinfonia n. 13* (dura poco più di un'ora) ebbe luogo nella Sala Grande del Conservatorio di Mosca il 18 dicembre 1962 sotto la direzione di Kiril Kondrasin e con la partecipazione del basso

Vitaly Gromadskij e dei bassi del Coro di Stato Repubblicano, del Coro dell'Istituto Gnessin e dell'Orchestra Filarmonica di Mosca. Le autorità disertarono l'esecuzione, mentre il pubblico rimase colpito e impressionato dal messaggio della composizione e applaudì a lungo il musicista e il poeta Evtusenko, commossi fino alle lacrime. L'organico orchestrale è piuttosto massiccio e comprende tre flauti, tre oboi, tre clarinetti, tre fagotti, quattro corni, tre trombe, tre tromboni, tuba, timpani, percussioni, celesta, due o quattro arpe, pianoforte e archi.

La Sinfonia si apre con un *Adagio* d'intonazione dolorosa con il coro di voci maschili e la voce del basso ubbidienti ad uno stile solenne e vigoroso. Non mancano momenti di assorta e pensosa tristezza e ritmi cadenzati su sonorità aspre e taglienti a piena orchestra, in cui sembrano riaffiorare in tutta la loro tragicità episodi storici dell'antisemitismo: l'antico Egitto, il caso Dreyfus, gli ebrei polacchi di Bialystock, Anna Franck e infine l'eccidio di Babij Yar. Accorato e puntuale è il commento sinfonico.

VLADIMIR FEDOSEEV



L'*Allegretto* del secondo tempo si presenta con un tema marcato, ripetitivo e ironico. L'intelaiatura orchestrale è brillante e ricca di effetti nella sua multiforme varietà ritmica e dissonante. Il tema musicale dell'umorismo, di trasparente linea melodica, deriva dalla lirica "L'Addio di Macpherson" che fa parte delle *Sei romanze op. 62*, su versi di poeti inglesi, scritte dal musicista nel 1943.

Il clima espressivo cambia nel terzo tempo (*Adagio*). Suoni cupi dei contrabbassi su cui si innesta mestamente la voce del basso, con il contrappunto dei bassi del coro. L'orchestra ha un tono elegiaco di toccante semplicità: è evidente l'impianto descrittivo di una folla alle prese con problemi di sopravvivenza quotidiana. Alla fine, dopo una tesa perorazione strumentale, tutto si scioglie in un'atmosfera di cupa malinconia. Efficace, tra l'altro, l'impasto tra pianoforte, arpe e celesta.

Luci sinistre e clima opprimente contraddistinguono il *Largo* del quarto tempo. Suoni lugubri e rintocchi di campane dischiudono una visione terrificante e gelida della vita sotto il potere staliniano. Non manca una marcia cadenzata che lascia spazio nell'immaginare soltanto una resistenza morale e silenziosa alla spietata dittatura.

Le armonie dei flauti aprono l'*Allegretto* finale, caratterizzato da una pungente e fresca politonalità che si richiama alla verve satirica dell'opera *Il naso*. Il discorso fugato confluisce in una visione rasserenante, quasi a sottolineare la consapevolezza dell'intellettuale a non rinnegare le proprie idee.

Di straordinario coinvolgimento emotivo è la conclusione della Sinfonia: una lineare melodia degli archi si eleva purissima sui rintocchi dolcissimi della celesta. Un finale semplice e di sincera partecipazione umana, lontana da qualsiasi retorica di maniera, più o meno perseguita dai carrieristi e adulatori di ogni regime, ieri come oggi.

Ennio Melchiorre

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 20 Gennaio 1991,
Vladimir Fedoseev direttore**

SINFONIA N. 14 IN SOL MAGGIORE PER SOPRANO, BASSO, ARCHI E PERCUSSIONI, OP. 135

Musica: Dmitri Shostakovich

Testo: Federico García Lorca (n. 1 e 2), Guillaume Apollinaire (n. 3-8), Vilgelm Kyukhelbeker (n. 9), e Rainer Maria Rilke (n. 10 e 11)

1. De Profundis - Adagio
2. Malagueña - Allegretto
3. Lorelei - Allegro molto
4. Samoubijca (Il suicida) - Adagio
5. Nacheku (In guardia) - Allegretto
6. Madam, posmotrite! (Signora, guardi!) - Adagio
7. V tjur'me Sant`e (In prigione) - Adagio
8. Otvet zaporozhskikh kazakov konstantinopol'skomu sultanu (La risposta del cosacco Zaporozian al sultano di Costantinopoli) - Allegro
9. Delvig, Delvig! - Andante
10. Smert' poeta (La morte del poeta) - Largo
11. Zakljuchenie (Conclusione) - Moderato

Organico: soprano, basso, timpani, triangolo, tamburello, nacchere, frusta, woodblok, piatti, grancassa, tam-tam, campane, campanacci, glockenspiel, xilofono, vibrafono, celesta, archi

Composizione: Mosca, 2 Marzo 1969

Prima esecuzione: Leningrado, Sala Glinka, 29 Settembre 1969

Dedica: Benjamin Britten

L'itinerario musicale di Shostakovich, con la diversità delle ricerche linguistiche che lo caratterizza sin dalla esuberante e giovanile *Prima Sinfonia*, può considerarsi in un certo senso emblematico per capire la funzione della cultura nella società sovietica e i rapporti, non sempre autonomi e indipendenti, esistenti tra musica e politica. Iniziata la sua attività artistica nel clima incandescente dei primi anni post-rivoluzionari, Shostakovich aderisce ai gruppi di avanguardia e di rinnovamento, sotto la spinta anche di influenze di musicisti occidentali come Bartók, Hindemith e Berg, e lascia il segno di questa sua esperienza anticonformista nelle due opere *Il naso* e *Lady Macbeth di Mzensk*, presentate con successo nello stesso teatro di Leningrado, rispettivamente il 12 gennaio 1930 e il 22 gennaio 1934.

Nello stesso periodo fanno spicco le prime quattro Sinfonie, in cui sono raccolti gli atteggiamenti stilistici più vivi e personali di questo autore indubbiamente geniale, anche se eclettico e a volte troppo narrativo e discorsivo.

ANDREJ ZDANOV



Ma proprio durante le prove di orchestra della *Quarta Sinfonia*, la cui esecuzione era stata fissata per la prima decade del febbraio 1936 a Leningrado, la Pravda lancia un attacco pesante contro la musica di Shostakovich, accusandola di essere formalistica, astrusa e di contenuto pessimistico, contrario all'estetica del cosiddetto realismo socialista.

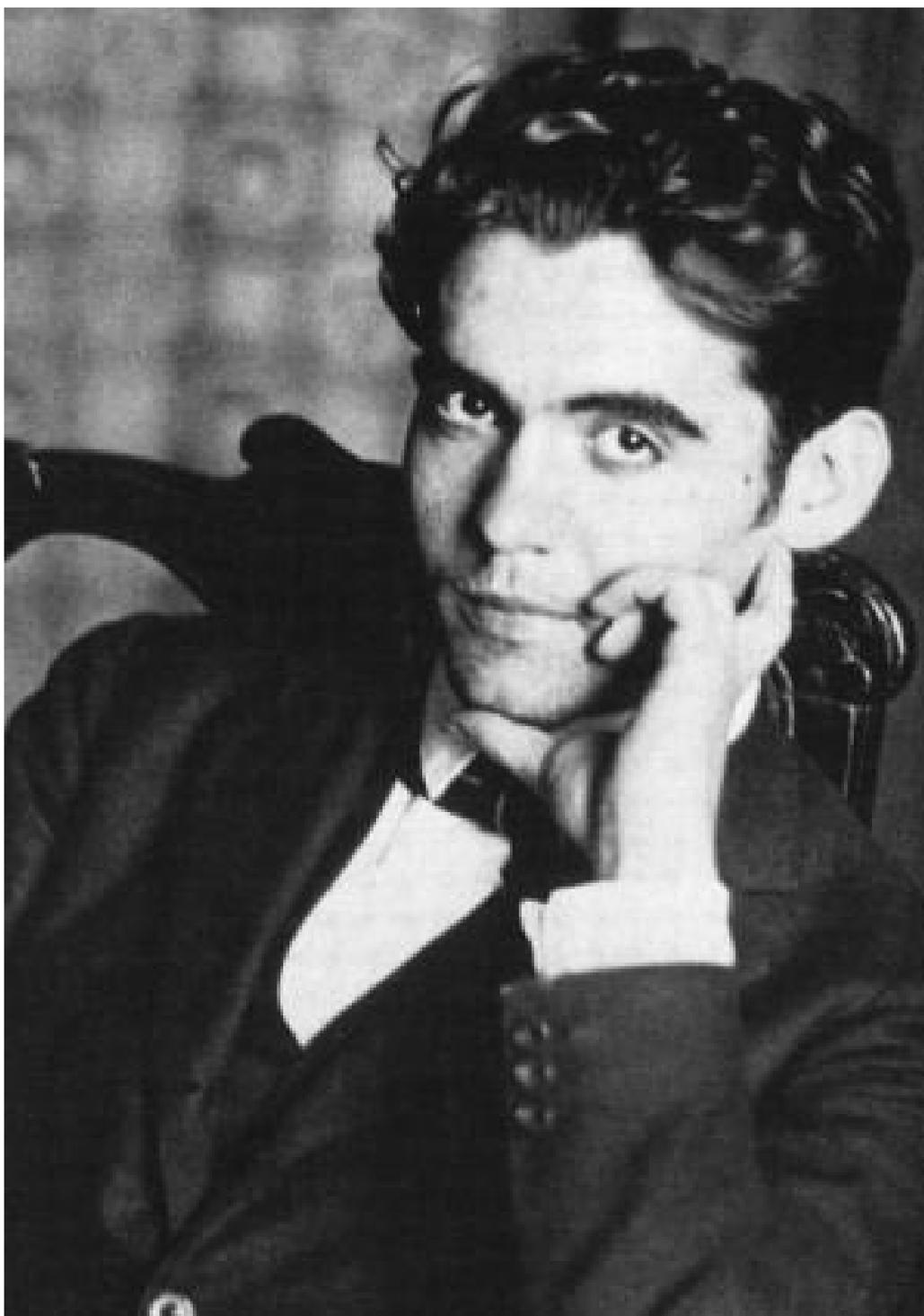
A questa condanna ne seguì un'altra più vistosa e dura pronunciata dal dogmatico commissario per le questioni ideologiche e culturali, Andrej Zdanov al primo congresso dei compositori sovietici, svoltosi nel febbraio del 1948. Zdanov fece una critica di pura marca staliniana contro quei compositori che perseguivano «un formalismo estraneo all'arte sovietica, il rifiuto dell'eredità classica sotto la maschera di uno sforzo verso la novità, il rigetto del carattere popolare della musica, il distacco dal popolo a servizio di una élite di esteti». Il discorso era molto chiaro ed era diretto contro Shostakovich, Prokofev, Kabalevskij, Khacaturjan, Sebalin e altri musicisti, accusati di essere troppo complicati e di usare un linguaggio infarcito di atonalità e dissonanze.

Shostakovich, come la gran parte dei musicisti chiamati in causa, ritiene "giusta" la critica zdanoviana e scriverà d'ora in poi composizioni celebrative, dichiaratamente a programma e volte al recupero della migliore tradizione sinfonica russa e occidentale (Cajkovskij e Berlioz sono i più vistosi punti di riferimento di questa nuova esperienza linguistica).

Anche quando, dopo la scomparsa di Stalin, sopravviene in URSS il disgelo e nei congressi dei compositori sovietici del 1957 e del 1962 si dibattono i problemi della musica con uno spirito più aperto e antiburocratico, Shostakovich rimane fedelmente ancorato alla precettistica musicale assunta nel 1948 e, pur riconoscendo in un articolo apparso nel 1962 sulla rivista "Sovietskaja Kultura" il «grave danno derivato all'arte, compresa quella musicale, dal culto della personalità di Stalin», respinge il principio di ogni rinnovamento linguistico al di fuori della tonalità, condannando «il grigio dogma di Schoenberg» e invitando i giovani compositori, così come i musicisti della generazione più anziana, a conoscere «le correnti che sono di moda nella musica contemporanea dei paesi stranieri per poter combattere contro le loro illusioni e tentazioni».

L'articolo termina con un richiamo alla continuità della tradizione «anello indissolubile nel processo dialettico dello sviluppo dell'arte» e un invito a risalire alle sorgenti della musica popolare, superando una situazione nella quale «la musica sovietica ha allentato i legami con la propria base nazionale».

FEDERICO GARCÍA LORCA



Nel quadro di questo ritorno al passato o allo stile conservatore, come ritiene polemicamente qualche critico italiano, va inserita la *Sinfonia n. 14* per soprano, basso, archi e percussioni, scritta nel 1969 e presentata per la prima volta a Leningrado il 27 settembre dello stesso anno in una esecuzione diretta da Rudolf Barshai, con l'orchestra da camera di Mosca e la partecipazione del soprano Galina Visnevskaja e del basso Mark Resetin.

Successivamente con gli stessi solisti la Sinfonia fu eseguita il 24 giugno 1970 al Festival inglese di Aldeburgh, con la English Chamber Orchestra diretta da Benjamin Britten, al quale Shostakovich ha dedicato il suo lavoro. In questa occasione, secondo i resoconti della stampa inglese, il pubblico riservò alla composizione un caldo successo e Britten, alla fine dell'esecuzione, alzò la partitura verso l'uditorio e la baciò. Gli stessi critici ebbero parole di elogio per la qualità dell'inventiva musicale racchiusa in questa Sinfonia e Peter Heyworth, in un articolo apparso sul "New York Times", scrisse che si trattava di «una delle partiture più profondamente personali che abbia composto Shostakovich negli ultimi anni».

La composizione, che si articola in undici canti per due voci soliste e orchestra da camera basata sugli archi e la percussioni, può essere definita una meditazione sul tema della morte, considerata nel suo aspetto più immediato, emozionale e umano, e senza riflessioni di natura filosofica o religiosa. Una specie di requiem sul destino dell'uomo, che non è un elemento psicologico nuovo della produzione di Shostakovich e si ritrova anche nella *Quarta Sinfonia*, con la sua marcia funebre di derivazione mahleriana, e nella *Tredicesima Sinfonia*, dove appare il canto "Babi Yar" intonato per gli ebrei uccisi in URSS durante la seconda guerra mondiale.

La Sinfonia si apre con il "De Profundis" (un *Adagio* per il basso) su una poesia dell'artista spagnolo Federico García Lorca (1899-1936), ucciso dai falangisti durante la guerra civile. In esso si respira già l'atmosfera lugubre e funerea, che è il Leitmotiv spirituale di tutta la composizione. L'iniziale assolo di violino crea un senso di desolazione, resa più pungente dalla melodia affidata agli archi (violini, viole e due contrabbassi) e al basso che canta con tono triste dei cento innamorati sepolti sotto il suolo riarso dell'Andalusia.

La successiva "Malaguena" (*Allegretto* per soprano), sempre su testo di García Lorca, ha un andamento vivace e drammatico, con ritmi

spezzati e ostinate strappate degli archi, secondo il caratteristico stile di Shostakovich. Non manca un accenno di danza aspra e selvaggia con intervento di nacchere e due taglienti schiocchi di frusta, che sembrano colpi di pistola.

BENJAMIN BRITTEN



Viene quindi "Lorelei" (*Allegro molto* per soprano e basso), che è il primo dei sei poemi del letterato surrealista francese Guillaume Apollinaire (1880-1918), utilizzati in questa composizione.

È la leggenda della bionda incantatrice del Reno che attira i naviganti con la soavità del suo canto e li fa naufragare fra le rocce. Persino il vescovo è preso dalla sua bellezza, ma decide che sia lasciata in vita e rinchiusa in un convento, dove l'accompagnano tre cavalieri: Lorelei è addolorata per la perdita del suo amante e dopo aver chiesto di salire per l'ultima volta su un picco scosceso si tuffa nel Reno e scompare.

I violoncelli in staccato, punteggiati da rintocchi di xilofono, sottolineano il dialogo fra Lorelei e il vescovo; gli archi, rinforzati dalla percussione, descrivono il viaggio verso il convento e, con toni più vibranti e concitanti, la fine della fanciulla, annunciata da due rintocchi di campane.

Una dolce melodia del soprano, sorretta dagli archi e dalla celesta esprime liricamente lo scioglimento della romantica favola resa celebre da Heine.

Un assolo del violoncello introduce nel clima pensoso e meditabondo della poesia "Il suicida" (*Adagio* per soprano), dominata da una nenia della cantante che sembra evocare il dolore per la morte prematura di una ragazza innamorata, una storia che fa pensare all'Ofelia shakesperiana.

Nel brano "In guardia" (*Allegretto* per soprano) una donna si tormenta nell'angoscioso presentimento di vedere ucciso in battaglia il proprio amante. Una descrizione realistica basata sulla percussione, sul timbro dello xilofono e sugli archi, mentre ogni verso è preceduto da una cadenza ritmicamente parodistica di sapore militaresco.

Lo xilofono sottolinea l'ironia della poesia "Signora guardate!" (*Adagio* per soprano e basso), punteggiata dall'assonanza onomatopeica della parola russa "khokhochu" che significa "rido". Infatti la signora ride perché ha perduto «soltanto il cuore che è stato stroncato dalla morte».

La penultima poesia di Apollinaire, "In prigione" (*Adagio* per basso), evoca la passeggiata solitaria di un prigioniero nella sua cella di isolamento. Il suono cupo e tetro di un'orchestra intramezzata dai

pizzicati degli archi avvolge la scena in un buio senza speranza: una pietra tombale pesa sulla testa del personaggio di questa pagina di una efficacia linearmente sobria.

RAINER MARIA RILKE



L'orchestra, al contrario, si anima e si irrobustisce con "La risposta dei cosacchi Zoporoghi al sultano di Costantinopoli" (*Allegro* per basso), la cui scrittura strumentale dai ritmi taglienti e dalle armonie frastagliate ricorda il giovane Shostakovich.

Un canto elegiaco affidato ai violini, ai violoncelli e alle viole commenta la poesia "Delvig, Delvig!" (*Andante* per basso) dell'artista e critico letterario russo Wilhelm Karlovich Küchelbecker (1797-1846), che fu sincero amico di Puskin e finì esiliato in Siberia per aver partecipato nel 1825 all'insurrezione decembrista contro lo zar Nicola I. Un sentimento di calma riposante e di malinconica tenerezza viene espresso a conclusione del pezzo dai violoncelli a tre parti.

Gli ultimi versi sono del poeta tedesco Rainer Maria Rilke (1875-1926), spirito irrequieto e tormentato da una concezione esistenziale piena di simboli e di richiami freudiani.

Severa ed angosciata ad un tempo è "La morte del poeta" (*Largo*), che canta e a volte declama il soprano con accenti dolenti e intimistici, così da rendere più scavati i segni delle parole quando si accenna alla maschera dell'artista che è ormai un frutto vuoto, destinato a marcire.

Rapida e sintetica è la "Conclusione" (*Moderato* per soprano e basso), caratterizzata da un crescendo degli archi, cui seguono drammatici colpi di timpani e improvvisamente un silenzio sepolcrale che sta ad indicare come la morte sia onnipresente e onnipotente, anche quando è l'ora della felicità.

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 22 marzo 1987**

SINFONIA N. 15 IN LA MAGGIORE, OP. 141

Musica: Dmitri Shostakovich

1. Allegretto
2. Adagio. Largo. Adagio. Largo
3. Allegretto
4. Adagio. Allegretto. Adagio. Allegretto

Organico: ottavino, 2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 4 corni, 2 trombe, 3 tromboni, basso tuba, timpani, triangolo, frusta, nacchere, woodblok, tom-tom, tamburo, grancassa, piatti, tam-tam, glockenspiel, xilofono, vibrafono, celesta, archi

Composizione: Repino, 29 luglio 1971

Prima esecuzione: Mosca, Sala grande del Conservatorio, 8 gennaio 1972

Shostakovich, lo sanno tutti, non ebbe rapporti facili e tranquilli con il potere politico in URSS e in più di una occasione i responsabili delle questioni ideologiche e culturali del suo paese intervennero per scomunicare o quanto meno censurare ed esprimere riserve nei confronti di alcune composizioni, in cui era evidente in modo netto la volontà dell'artista di affermare le proprie scelte linguistiche e tecniche. Senza voler ripercorrere il lungo itinerario creativo di questo complesso e tormentato musicista, si può dire che quattro furono i casi in cui Shostakovich rimase impigliato tra le maglie della censura ufficiale sovietica.

Una prima volta dopo la rappresentazione dell'opera *Il Naso*, avvenuta a Leningrado il 12 gennaio 1930 e accolta con diffidenza e irritazione dal regime staliniano per quella carica di antiburocratismo, di anticonformismo e di avanguardismo che caratterizza questa singolare e brillante partitura, ricca di umori satirici e di sberleffi timbrici e ritmici, molto vicini ad una certa maniera inventiva stravinskiana e alla musica gestuale concepita dalla coppia Brecht-Weill. La seconda scomunica avvenne nel 1936 a causa dell'opera *Lady Macbeth di Mzensk*, rielaborata e rifatta poi con il nuovo titolo di *Katerina Izmajlova* e aspramente criticata soprattutto per il suo «formalismo estraneo all'arte sovietica».

Poi, nel 1945 le vivaci dissonanze racchiuse nella *Nona Sinfonia* non mancarono di suscitare osservazioni e reazioni non troppo obiettive e benevole verso l'autore. Infine, ma in maniera più sfumata e non

ufficiale, nel 1963 fu rimproverato al musicista di aver fatto ricorso nella *Tredicesima Sinfonia* alle poesie di Evtusenko, toccando un tema molto delicato quale «la questione ebraica», sempre viva e attentamente seguita nei paesi dell'Est (infatti, nell'ultima delle cinque poesie si rievoca con accenti commossi l'assassinio nel 1941 da parte dei nazisti di settantacinquemila ebrei a Babi Yar, presso Kiev).



Con questo non si vuole affatto circoscrivere la personalità di Shostakovich e giudicarla in base alle accoglienze, diciamo così, in negativo e anche in positivo riservate in patria, e in tempi lontani dagli attuali, alla sua musica. Sarebbe un criterio riduttivo e ingeneroso nei confronti di un artista poliedrico, che ha percorso con coerenza la sua strada e non si è piegato alle mode tecnicistiche e ideologiche di un determinato momento storico per assumere la veste di musicista controcorrente.

Del resto la sua identità espressiva (per rimanere nel campo delle Sinfonie, una forma da lui prediletta) è rimasta sostanzialmente uguale, al di là di certe «uscite» celebrative, legate ad avvenimenti di notevole significato politico: predilezione per i grandi affreschi sonori; accurata elaborazione tematica, con richiami a volte all'esempio mahleriano; attenta valorizzazione del discorso ritmico, tra armonie dissonanti e anche atonali; senso del caustico e del caricaturale, pur tra schiarite melodiche di tono pensoso e meditativo.

Alcune di queste componenti linguistiche si ritrovano certamente in misura più o meno accentuata nella *Sinfonia n. 15*, l'ultima composta da Shostakovich e la cui prima esecuzione ebbe luogo l'8 gennaio 1972 nella sala grande del Conservatorio di Mosca.

Quello che colpisce subito nell'*Allegretto* del primo tempo, concepito quasi come un pastiche alla Stravinsky (si ascolta con meravigliata sorpresa un tema tratto dalla Sinfonia del *Guglielmo Tell* di Rossini e ripetuto più volte dalle trombe), è l'atmosfera briosa e scherzosa che coinvolge man mano tutta l'orchestra in una festosa girandola di suoni.

La sortita iniziale tocca al flauto, accompagnato dal tintinnio dei campanelli e dal pizzicato dagli archi, e ad esso segue il fagotto con il suo cordiale borbottio; ecco quindi l'intervento degli archi sostenuti dal ritmo della percussione, in un ruolo di primaria rilevanza e non solo nell'*Allegretto* (l'organico strumentale della Sinfonia prevede infatti, oltre agli archi, ai fiati e ai legni, la presenza di triangolo, timpani, castagnette, tamburo militare, piatti, cassa, tam-tam, campanelli, celesta, xilofono e vibrafono).

Una estrema varietà timbrica caratterizza lo sviluppo del primo movimento, dove sembra far capolino tra un inciso ritmico e l'altro lo sberleffo dello stravinskiano *Petruska*.

Il successivo *Adagio* si apre con una frase maestosa e solenne dei corni, delle trombe e dei tromboni, su cui si innesta dapprima il canto intensamente lirico del violoncello e poi il trombone in una perorazione quasi da marcia funebre.

L'orchestra si amplifica e si irrobustisce elaborando i vari temi, per ritornare al clima iniziale e spegnersi tra le assortite armonie dei tromboni e della tuba.

Il secondo *Allegretto* si richiama al primo per la spiritosa e giocosa inventiva strumentale, dalla sortita del clarinetto all'assolo del violino e alle punteggiature spiritose delle trombe; il tutto reso più stuzzicante dalle sortite del timpano e dello xilofono.

Nell'*Adagio* finale c'è un'altra famosa citazione: il tema della marcia funebre del *Sigfrido* di Wagner, collocato ad apertura di sipario e inserito anche in seguito per sottolineare meglio quel sentimento funereo che contraddistingue l'ultimo movimento.

Gli archi elaborano questa premessa psicologica in cui si coagula gradatamente ogni settore dell'orchestra, fino a sfiorare un lirismo assorto e malinconico di ascendenza mahleriana.

In questo gioco di reminiscenze e di ritorni al passato, Shostakovich non manca di dire la sua parola originale sotto il profilo inventivo: ci sembra di coglierla nelle battute conclusive della Sinfonia, tra le armonie filiformi dei campanelli, della celesta e dello xilofono che evocano a distanza il paesaggio di un mondo che va scomparendo o, forse meglio, lo spegnersi della vita umana.

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 28 ottobre 1979**

TAHITI-TROT PER ORCHESTRA, OP. 16

Trascrizione del foxtrot "Tea for two" dal musical "No-no Nanette"

Musica: V. Youmans

Trascrizione per orchestra: Dmitri Shostakovich

- Moderato

Organico: orchestra

Composizione: Leningrado, 1 ottobre 1927

Prima esecuzione: Mosca, Sala Bolshoi del Conservatorio, 25 novembre 1928

Dedica: al direttore d'orchestra N. Malko

La notevole capacità di orchestrazione di Sostakovic, la sensibilità timbrica, l'abilità di trovarsi a proprio agio nell'opera di arrangiamento di altri lavori - fossero essi brani di musica popolare, melodie preesistenti, citazioni o autocitazioni - si estendeva naturalmente alle trascrizioni propriamente dette, di cui assai ampio è il catalogo e del quale citiamo a titolo di esempio l'irriverente *divertissement* composto dai *Due pezzi di Scarlatti op. 17*, la trascrizione della *polka-galop* di Joahnn Strauss *Vergnügungzug op. 281 (Il treno del divertimento)*, le scintillanti ristrumentazioni del *Boris Godunov* e della *Kovàncina* di Musorgskij.

Questa perizia artigianale risulta evidente in *Tahiti Trot*, in realtà *Tea for two*, tratto dal musical di Vincent Youman *No, No, Nanette*. Il brano fu composto di getto nel 1927 in seguito a una curiosa scommessa fatta con l'amico direttore Nikolaj Mal'ko, come risulta dalle memorie dello stesso Mal'ko: «*Durante un nostro viaggio in Ucraina Mitja ascoltò ThaitiTrot su un grammofono. Gli dissi: "Se tu Miten'ka sei così geniale come tutti dicono, vai nell'altra stanza, scrivi a memoria il pezzo e orchestralo: io te lo eseguirò. Ti lascio un'ora di tempo"*». Sostakovic ci mise solo quarantacinque minuti, lasciando Nikolaj certamente esterefatto. Il pezzo, che veniva eseguito dalle orchestre, riscosse in Russia una notevole popolarità, tanto da indurre il compositore a inserirlo con una nuova strumentazione come *entr'acte* di un'altra sua opera, il balletto *L'età dell'oro*.

Dopo l'introduzione, in cui si succedono brevi, spensierate idee degli archi e dei fiati - costituirà il ritornello orchestrale di collegamento delle riprese - compare il tema di *Tea for two*, articolato in quattro frasi: aperto dal suono metallico di campanelli e arpa, prosegue con xilofono e clarinetto, mentre la testa del tema torna con i violoncelli e procede con la quarta frase dei violini, cui si aggiunge il saluto finale dell'oboe.



Il brano affronta in seguito una nuova versione del tema, presentata con fare graffiante da trombe e tromboni e proseguita con altre varianti. Anche l'ultima ripresa del tema si distingue per nuove scelte strumentali: notevole è l'idea di presentare spezzata la frase finale, divisa com'è tra la voce di flauto-ottavino e il resto dell'orchestra qui usata con fare ritmico.

Marino Mora

Testo tratto dal libretto del CD AM 113-2 allegato alla rivista Amadeus

SUITE PER ORCHESTRA JAZZ N. 1

Musica: Dmitri Shostakovich

1. Valzer: moderato
2. Polka: Allegretto
3. Foxtrot: Moderato

Organico: 3 sassofoni, 2 trombe, trombone, wood-block, tamburo, piatti, glockenspiel, xilofono, banjo, chitarra hawaiana, pianoforte, violino, contrabbasso

Composizione: Leningrado, Febbraio 1934

Prima esecuzione: Leningrado, 24 Marzo 1934

Edizione: Fondo Musicale USSR, 1941

Inizialmente catalogato come op. 38

Fin dagli anni giovanili di studio Sostakovic mostrò sempre un forte interesse per ogni tipo di musica, compresa la musica jazz, genere che era solito seguire anche assistendo a esibizioni concertistiche. Nel 1930 fece amicizia con Leonid Utiosov, il più conosciuto musicista jazz sovietico ed entrò in contatto a Odessa con la sua celebre orchestra, la *Tea Jazz*. Più di una volta pubblicamente manifestò la sua attenzione verso questo genere: *«La mia esperienza personale mi ha convinto che si dovrebbe orchestrare per jazz come lo si fa per altri tipi di orchestra. Io ho scritto per jazz e sebbene non ci sia di che vantarsene, ancora considero non del tutto cattive le parti jazz della mia musica per il film Incontro sull'Elba. Mi ricordo che certi colleghi altamente esperti mi avvisarono che orchestrare per*

jazz è qualcosa di veramente speciale, ma non mi spaventai... La cosa importante è che questa musica piaccia, studiare ciò che è stato fatto in essa e a un tempo tentare qualcosa di nuovo».



L'intento del compositore era soprattutto quello di garantire un buon livello di questo genere musicale nel suo paese, soprattutto per il rischio di incontrollata contaminazione con la musica autoctona: «*Noi stiamo importando tutti i tipi di jazz band e di musica jazz tanto che mixandosi con i prodotti locali minacciano di inondare la scena nazionale... Questo e nello stesso tempo triste e ridicolo, perché noi non abbiamo ancora acquisito la reale cultura del jazz*».

Nel 1934 partecipò a una commissione sul jazz che aveva appunto il preciso scopo di portare il jazz sovietico da musica di piccolo consumo al rango di prestigio «professionale». Fu indetto un concorso a Leningrado e, per l'occasione, Sostakovic scrisse la *Suite per orchestra jazz n. 1*; negli anni successivi non perse comunque interesse per tale genere musicale e nel 1938 compose una seconda *Suite jazz* su richiesta dall'Orchestra Nazionale Jazz e del suo direttore Victor Knuscevitski.

La *Suite n. 1* è composta da tre tempi, *Valzer*, *Polka* e *Foxtrot*. Subito, sin dalle prime note del *Valzer*, siamo catapultati nel mondo dell'orchestrina, con le ancheggianti armonie del pianoforte e il suadente tema della tromba con sordina. Risponde il sax soprano con un disinvolto ballabile, mentre sul sospiro del trombone con sordina il violino cuce una disimpegnata e svolazzante melodia. Nel secondo episodio l'ascoltatore è letteralmente trasportato sulle ali di una musica incantevole e fantasiosa, in cui ogni strumento del gruppo partecipa attivamente al dipanarsi delle idee e dei motivi, senza tuttavia mai divenire preponderante.

Quando giunge la ripresa, il suadente tema iniziale - prima alla tromba - è solo accennato dal trombone, cui si accavalla il contrappunto danzante del violino: ma ecco farsi avanti inaspettatamente l'intera sezione dei sassofoni, che ribadisce il tema nella sua interezza, creando un alone sonoro dalle magiche atmosfere.

La *Polka* ha invece uno spirito buffo, impertinente e scorre via veloce nella sua gaia spensieratezza sin dallo spiritoso tema principale enunciato dallo xilofono o dalla seconda idea rustica e popolare affidata agli ottoni, così come giocoso e buffo risulta il terzo elemento, lasciato al sax contralto. Anche la melodia del sax tenore, proseguita dal divertito commento delle trombe e dal sintetico richiamo di violino e tromba, lascia trasparire un'ambientazione gaia e

disimpegnata; così è anche per l'ultima, rimbalzante ripresa del tema principale, siglata dalla voce del violino.

L'ultimo brano della suite è un Foxtrot. Una scintillante introduzione orchestrale - ritornerà ciclicamente a ricordare le successive entrate tematiche - prepara l'avvio del sax tenore che, come un personaggio dalle movenze quasi fisiche, presenta un tema sgusciante e provocante.



Dopo il ritorno del tutti orchestrale tocca al violino solista farsi avanti e poi lasciare il posto all'intervento «esotico» della chitarra hawaiana.

La danza prosegue ancora nel ritorno del tutti orchestrale, sul cui diradarsi fa capolino il motivo annuente delle trombe e il ritorno del primo tema del sax tenore, ora al trombone. Ancora nel finale, dopo la ripresa del grande motivo a piena orchestra, iridescenti sonorità riemergono negli ultimi assolo con le brevi rievocazioni tematiche del sax contralto e del sax tenore.

Marino Mora

Testo tratto dal libretto del CD AM 113-2 allegato alla rivista Amadeus

ANTIFORMALISTICESKI RAYOK

(ANTIFORMALISTICO RAYOK)

per bassi, coro misto, pianoforte e voce narrante

Musica: Dmitri Shostakovich

Testo: Dmitri Shostakovich (integrando il materiale con discorsi di Stalin, Zdanov, e Dmitri Sepilov)

Personaggi:

- Presidente (basso)
- S. Yedinitsyn (basso)
- A. Dvoikin (basso)
- T. Troikin (basso)
- Funzionari di musica (coro misto)

Organico: bassi, coro misto, pianoforte

Composizione: 1948

Prima esecuzione: Mosca, Sala piccola del Conservatorio, 25 settembre 1989

Tre personaggi, che non hanno nomi propri, ma esistono come numeri e simboli: Unico, Duilio, Terzilio. Caratteri, svelati dalle rispettive iniziali: I. S. (come Iosif Vissaronovic: cioè Stalin), A. A. (Andrej Aleskandrovic, cioè Zdanov), D. T. (Dimitri Trofinovic Sepilov, funzionario di partito delegato ai problemi della cultura, noto per l'intervento al Congresso dei compositori del 1957, quando, assieme ad una serie di proclami anti-formalisti, pronunciò il nome di Rimsij-Korsakov sbagliando l'accento, e Sostakovic non dimenticherà l'affronto).

Accanto a loro, il coro, che suggella i propri brevi interventi con un invito agghiacciante "Sì, sì, sì, sì! Sì nei lager, dentro! Nei Lager".

No, non era prudente per Sostakovic pubblicare il testo di questo *Rajok*, antica forma di teatro di strada russo: al principio i suoi semplici quadri narravano vicende sacre ed edificanti, poi la cronaca quotidiana prese il sopravvento, trasformandosi presto in satira.

Ma ridere era piuttosto pericoloso nella Russia di Stalin; lo era nel 1948, dopo il Comitato Centrale del Partito Comunista nel quale Andrej Zdanov definì "formalista e antipopolare" il lavoro dei massimi compositori russi del tempo, compreso Sostakovic.

DMITRI SEPILOV



Lo era ancora nel 1957, al tempo di un celebre congresso dei compositori sovietici, dominato dall'intervento di quell'esemplare funzionario, Dimitri Sepilov, clonazione zdanoviana.

E sommamente imprudente poteva esserlo, il ridere, per un musicista che già aveva conosciuto il rigore della critica e la costrizione dolorosa dell'autocritica.

Ha scritto Manasir Yakubov, nel saggio pubblicato dalla Settimana Musicale Senese del 1993, in occasione della prima esecuzione italiana di *Rajok*: «Sostakovic trovò in sé le forze per sublimare in modo creativo le tragiche emozioni provocate dalla profanazione pubblica della sua arte e dall'umiliazione personale, riflettendo gli avvenimenti e i sentimenti di quei giorni in una segreta composizione satirica, nella quale poté scaricare il proprio amaro e sdegnato sarcasmo e il proprio riso».

Segreta: a differenza di quello scritto e musicato da Modest Musorgskij nel 1870, centrato sulla polemica allora bruciante tra "Nuova Scuola Russa" e "Partito Musicale Tedesco", Sostakovic non solo non firmò, ma neppure osò stampare il proprio *Rajoh*, che circolò clandestino, come tanti testi di Mandelstam, Zamjatin e della Achmatova.

Pubblicati in questo stesso programma, il testo e la prefazione - concepita come un Manuale d'insegnamento per diffondere "l'indirizzo realista contro l'indirizzo formalista" - raccontano quanto radicale potesse essere la parodia del regime, affidata alla penna dell'autore del *Naso*. La loro lettura è indispensabile per comprendere - «Ridiamo per non impazzire», diceva Chaplin - l'intento e il clima culturale e personale in cui matura questo melologo, cui l'autore iniziò a pensare dopo quel Comitato Centrale del 1948, per concluderlo negli anni Sessanta. Nell'archivio del compositore, a conferma della tenacia del progetto, sono conservati gli interventi pronunciati in quelle occasioni dai funzionari del partito.

La scrittura musicale ribadisce gli inviti del testo: viva la nostra tradizione folklorica, capace di comunicativa immediata; viva i canti politici popolari; viva la semplicità, dote suprema dell'artista quando si rivolge al suo popolo. Declamazione, canto sillabico, affermazioni stentoree, coro martellante, evocazioni di motivi caucasici e soprattutto georgiani, carissimi al compagno I. S. Unico, di inni

politici. Andamento ritmico molto vario, con "audaci" inserimenti cromatici che interrompono le progressioni più tonalmente stentoree.

MICHAEL GLINKA



Appare anche, dopo le battute di Duilio a proposito della camera a gas nella quale bisognerebbe rinchiudere gli artisti dissidenti, il monogramma musicale dell'autore DSCH. Come lui stesso volesse dichiararsi corresponsabile di questa orrenda ironia, di questo gioco maligno, confuso anch'egli tra "gli attivisti e le attiviste musicali" che applaudono gli imperativi inviti di Duilio: "Negli interventi che farò... certo non introdurrò dissonanze!... E tanto meno atonalismi.

... Ci salverà Glinka, Kalinka, Malinka... E con Glinka, si sa, il domani è già qua".

L'autoflagellazione creativa come risorsa estrema, il ghigno triste della parodia, che resta a volte l'ultima risorsa per poter comunque testimoniare di esistere ancora, attendendo.

Sandro Cappelletto

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 5 dicembre 1997**

VENTIQUATTRO PRELUDI E FUGHE, OP. 87

Musica: Dmitri Shostakovich

1. Do maggiore a quattro voci (Moderato – Moderato)
2. La minore a tre voci (Allegro – Allegretto)
3. Sol maggiore a tre voci (Moderato non troppo - Allegro molto)
4. Mi minore a quattro voci (Andante – Adagio)
5. Re maggiore a tre voci (Allegretto – Allegretto)
6. Si minore a quattro voci (Allegretto – Moderato)
7. La maggiore a tre voci (Allegro poco moderato – Allegretto)
8. Fa diesis minore a tre voci (Allegretto – Andante)
9. Mi maggiore a due voci (Moderato non troppo – Allegro)
10. Do diesis minore a quattro voci (Allegro – Moderato)
11. Si maggiore a tre voci (Allegro – Allegro)
12. Sol diesis minore a quattro voci (Andante – Allegro)
13. Fa diesis maggiore a cinque voci (Moderato con moto – Adagio)
14. Mi bemolle minore a tre voci (Adagio - Allegro non troppo)
15. Re bomolle maggiore a quattro voci (Allegretto - Allegro molto)
16. Si bemolle minore a tre voci (Andante – Adagio)
17. La bemolle maggiore a quattro voci (Allegretto – Allegretto)
18. Fa minore a quattro voci (Moderato - Moderato con moto)
19. Mi bemolle maggiore a tre voci (Allegretto - Moderato con moto)
20. Do minore a quattro voci (Adagio – Moderato)
21. Si bemolle maggiore a tre voci (Allegro - Allegro non troppo)
22. Sol minore a quattro voci (Moderato non troppo – Moderato)
23. Fa maggiore a tre voci (Adagio - Moderato con moto)
24. Re minore a quattro voci (Andante – Moderato)

Organico: pianoforte

Composizione: Mosca 25 febbraio 1951

Prima esecuzione: Leningrado, Sala da concerto Glinka, 23 e 24 dicembre 1952

Concertista o compositore? Era, per il giovane Sciostakovic, un dualismo che si era manifestato sin da quando la madre, scoprendolo ascoltare la musica che facevano i vicini con l'orecchio incollato alle pareti, l'aveva costretto ad intraprendere lo studio: *«Nell'estate del 1915 iniziò lei stessa a darmi lezioni di pianoforte. Andò molto bene. Si comprese che avevo orecchio assoluto e anche una buona memoria. Imparai rapidamente le note e senza fatica la mia mente le*

ritenne come se fossero state dentro di me. Ero molto bravo nella lettura musicale. Presto ci furono anche i primi tentativi autonomi di composizione».

Risolto non senza difficoltà il dilemma (a complicare la scelta era anche intervenuto l'attestato di merito ottenuto nell'edizione del 1927 del Concorso Chopin di Varsavia), il virtuosismo pianistico di Sciostakovic si era rivelato utilissimo in due diverse circostanze contingenti: quando, dopo la morte del padre, per alcuni anni si era dovuto adattare a svolgere l'attività di *illustrator* (come era chiamato in russo l'accompagnatore di pellicole mute) in alcuni cinema di Leningrado. E parecchio più tardi, negli anni Cinquanta, quando perduta la cattedra di composizione al Conservatorio per le accuse di decadentismo lanciategli da Zdanov, fu costretto a intraprendere tournées in provincia per mantenere la famiglia.

Tuttavia - al contrario di quanto ci si potrebbe aspettare da un compositore-pianista - il catalogo di questo torrenziale musicista, autore tra l'altro di ben quindici Sinfonie compiute, concede allo strumento uno spazio modestissimo, anche se tutt'altro che trascurabile. Quasi tutti i pezzi pianistici si riferiscono agli anni giovanili. Pochi quelli della maturità, alla quale appartengono i Ventiquattro Preludi e Fughe, maturati dopo una permanenza a Lipsia, nel 1950, dov'era stato invitato per far parte della giuria del Concorso Bach - in occasione delle manifestazioni per il duecentesimo anniversario della morte - e dove si era anche esibito nell'esecuzione del bachiano Concerto per tre pianoforti e orchestra insieme alla Nikolaeva e a Serebrjakov.

Rivisitazione in chiave moderna del "Clavicembalo ben temperato" (i cui preludi e fughe sono ripresi scrupolosamente anche nella numerazione), l'op. 87 conobbe una rapida divulgazione in tutto il paese, anche perché l'autore l'inserì subito nei programmi delle tournées che continuava a svolgere in provincia per guadagnarsi il pane. Una prima frammentaria esecuzione leningradese ebbe luogo alla Sala Glinka il 18 novembre 1951, con Sciostakovic al pianoforte, mentre quella integrale avvenne nel dicembre dell'anno successivo, sempre nella Sala Glinka, per mano di Tatjana Nicolaeva.



Nei Ventiquattro Preludi e Fughe si rispecchiano le altissime capacità di trascrittore di Sciostakovic, mentre l'invenzione risiede soprattutto nella forma.

Ma pur tra le movenze barocche di Gighe, Minuetti e Sarabande, l'accademismo deve piegarsi all'accettazione dell'ironia e certe Fughe, invece di proseguire la loro corsa in avanti, si inabissano all'improvviso nei meandri dell'introspezione: anche al cospetto di Bach, Sciostakovic rimane sempre se stesso.

Ivana Musiani

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia
Filarmonica Romana,
Roma, Teatro Olimpico, 2 aprile 1992, Sala Accademica di via dei
Greci, 19 gennaio 1962**

SEI POESIE DI MARINA TSVETAEVA, OP. 143

La poetessa Marina Tsvetaeva, per citare le sue parole, è “condannata a scrivere versi come il lupo è condannato ad ululare”. Nata a Mosca, fu ostile alla rivoluzione e trascorse diciassette anni in esilio, prima a Praga e quindi a Parigi. Rimpatriò nel 1939, anno in cui fu giustiziato il marito e la figlia fu inviata in un campo di lavori forzati; si suicidò nel 1941.



Le poesie scelte da Shostakovich furono scritte durante il periodo della prima guerra mondiale. Egli compose le canzoni nella forma originale per contralto e pianoforte nel 1973; nel 1974, l'anno prima della sua morte, ne fece una versione per contralto ed orchestra da camera.

Le poesie sono intensamente personali e questo è il più intimo dei cicli di canzoni di Shostakovich.

La prima canzone, *Versi miei*, è una orgogliosa dichiarazione di fede nella creazione artistica, la seconda - cosa assai rara nell'opera di Shostakovich - è una canzone d'amore.

Il dialogo di Amleto con la coscienza rievoca lo stato mentale di Amleto dopo la morte di Ofelia. La quarta e la quinta, *Il poeta e lo zar* e *No, il colpo di tamburo*, si riferiscono entrambe a Puskin ed il suo trattamento da parte dello Zar Nicola I: lo Zar aveva sottoposto l'opera dell'autore alla censura più rigida, tenendo il poeta sotto continua sorveglianza e, come sospettato da tutti, lo stesso Zar fu coinvolto negli avvenimenti che portarono alla morte del poeta in un duello nel 1837.

La canzone conclusiva esalta la poetessa Anna Akhmatova (1889-1966), nota in Occidente per il suo *Requiem* e *Poesia senza un eroe*, ma famosa ai tempi del tributo della Tsvetaeva come autrice di liriche d'amore intime, colloquiali ed appassionate.