

martedì 4 settembre 2001
ore 21

Auditorium
Giovanni Agnelli
Lingotto

**Orchestra Filarmonica
di San Pietroburgo**
Yuri Temirkanov,
direttore

L'Orchestra Filarmonica di San Pietroburgo è il più antico complesso sinfonico dell'ex Unione Sovietica. Nata dal Coro Musicale Imperiale nel 1882, fino all'inizio del Novecento ha suonato unicamente per i circoli aristocratici. Il 19 ottobre 1917, durante la Grande Rivoluzione, grazie ad un decreto divenne Orchestra di Stato e diede il suo primo concerto pubblico. L'anno seguente fu incorporata nella neonata Filarmonica di Pietrogrado, che sarebbe diventata il più importante organismo musicale dell'Unione Sovietica. Dopo la rivoluzione ha suonato per alcuni anni nelle fabbriche e ha fatto opera di diffusione della musica fra le classi operaie. Durante questo periodo è stata diretta da molti nomi celebri quali Emil Cooper, Alexander Glazunov, Sergej Kussevitskij, Bruno Walter, Otto Klemperer, Hans Knappertbusch e Erich Kleiber. Nel 1938 venne nominato direttore stabile Evghenij Mrawinskij, che ne restò alla guida per 50 anni. Un forte legame artistico e umano lo legava a Šostakovič, e divenne quindi il primo e miglior interprete delle opere del compositore. Dopo la morte di Mrawinskij, Juri Temirkanov venne nominato direttore musicale e direttore principale. Dopo la guerra l'attività all'estero è stata intensissima, toccando Asia, America e nella sola Europa più di 25 paesi, sotto la direzione di Stokowski, Lunch, Cluytens, Markevitch, Krips, Kodaly e Britten.

Yuri Temirkanov è stato nominato direttore musicale e direttore principale dell'Orchestra Filarmonica di San Pietroburgo nel 1988. Precedentemente era stato direttore artistico e direttore principale dell'Orchestra del Teatro dell'Opera Kirov a Leningrado (ora di nuovo Teatro Marinskij). Temirkanov ha diretto le più prestigiose orchestre europee: i Berliner Philharmoniker, i Wiener Philharmoniker, la Dresdner Staatskapelle, l'Orchestre de Paris, l'Orchestra del Concertgebouw. Ha debuttato nel 1977 a Londra con la Royal Philharmonic Orchestra, e nel 1992, succedendo ad André Previn, ne è diventato direttore stabile, una posizione che ha tenuto fino all'inizio della stagione 1998/99, quando è stato nominato Conductor laureate. Negli Stati Uniti Juri Temirkanov dirige regolarmente le Orchestre di Philadelphia, Boston, Los Angeles, New York e San Francisco. Nella stagione 1999/2000 ha assunto il ruolo di direttore musicale della Baltimore Symphony Orchestra. Le sue numerose registrazioni discografiche comprendono *Petruška* e *La sagra della primavera* di Stravinskij con la Royal Philharmonic Orchestra, e opere di Šostakovič, Prokofiev e Rachmaninov con l'Orchestra Filarmonica di San Pietroburgo, con la quale ha inciso recentemente *Aleksandr Nevskij* di Prokofiev, colonna sonora del famoso film di Eisenstein.

Modest Musorgskij

(1839-1881)

Quadri da un'esposizione

(trascrizione per orchestra di Maurice Ravel)

Promenade

1. *Gnomus*
Promenade
2. *Il vecchio castello*
Promenade
3. *Tuileries (Dispute d'enfants après jeux)*
4. *Bydlo*
Promenade
5. *Ballet de Poussins dans leurs coques*
6. *Deux juifs polonais, l'un riche et l'autre pauvre*
(Samuel Goldenberg und Schmuyle)
7. *Limoges. Le marché (La grande nouvelle)*
8. *Catacombae (Sepulchrum romanum). Cum mortuis in lingua mortua*
9. *La Cabane sur des pattes de poule (Baba-Yaga)*
10. *La grande porte (Dans la capitale de Kiev)*

Pëtr Il'ič Čajkovskij

(1840-1893)

Lo schiaccianoci op. 71

atto II

10. *Scena (Palazzo nel regno di Confiturenburg)*
11. *Scena (arrivo di Klara con lo Schiaccianoci)*
12. *Divertissement: Cioccolato (danza spagnola), Caffè (danza araba), Thè (danza cinese), Trepák (danza russa), Danza dei pastorelli*
13. *Valzer dei fiori*
14. *Variazione II (Pour la danseuse)*
Pas de deux (Fata Confetto con il principe)

Se si scrivesse un'agiografia sugli atti di generosità nella storia della musica, Rimskij-Korsakov verrebbe a reclamare un posto in prima fila: senza il suo intervento, chissà quanto a lungo l'opera di Musorgskij avrebbe atteso la propria ora. A suo merito, l'aver convinto l'editore Bessel a pubblicare gli inediti dell'amico, ma più ancora l'averne curato senza compenso la revisione. Peccato che il nostro benefattore non si sia limitato a metter mano ai brani incompiuti, ma anche a quelli perfettamente completati (e in alcuni casi già editi), sentendo il bisogno di emendare il linguaggio musorgskijano da quegli "errori" che solo più tardi saranno riconosciuti come dati incontestabili di originalità. Il caso più noto è quello del *Boris*; ma il discorso riguarda molti altri lavori, tra i quali, in fatto di revisioni, aggiustamenti e orchestrazioni a cui si dedicarono innumerevoli mani, i *Quadri da un'esposizione* vantano un ambiguo primato. Ragione principale, oltretutto un indubbio interesse, il giudizio su un pianismo all'epoca considerato imperfetto solo perché estraneo alla concezione tardo ottocentesca e già straordinariamente in anticipo sulla tecnica percussiva di Stravinskij o di Bartók. Grande ammiratore dell'opera del compositore russo e troppo acuto per adeguarsi all'immagine di Musorgskij come "dilettante di genio", è probabile invece che Ravel si sia lasciato attrarre proprio dalla sfida che, pur nella versione "corretta" di Rimskij, la nuovissima scrittura dei *Quadri* lanciava alla sua orchestra. Nel 1922 accolse così l'invito del direttore d'orchestra Sergej Kussevitskij, intraprendendo un lavoro di trascrizione creativa che lo eleva giustamente al ruolo di coautore, e di cui nessuno oserebbe insinuare dubbi sulla perfezione e sull'assoluto virtuosismo strumentale. Ma entro una visione lontana, anche perché mediata da Rimskij, dalla bellezza scabra del mondo poetico musorgskijano. L'origine dei *Quadri* è legata alla morte dell'amico Viktor Hartmann, architetto e pittore vicino al Gruppo dei Cinque, e, concretamente, alla mostra postuma dell'artista organizzata da Stasov l'anno successivo (1874). In quella occasione, Musorgskij compose di getto la sua suite pianistica, raccontando proprio a Stasov le emozioni e gli spunti ispirativi che la dettarono. Fu quindi naturale per lo storico dell'arte e della musica, nonché mentore del Gruppo, stilare il "programma" dei *Quadri da un'esposizione* per la pubblicazione del 1886. Quelle brevi annotazioni, scritte immaginando un visitatore che si muove tra le sale della mostra, finiscono però col fraintendere la natura della composizione, col rischio di confinarla entro una dimensione bozzettistica e frammentaria. Infatti, non solo Musorgskij si allontana dai "quadri" reali per coglierne il

valore umano sotteso; ma soprattutto l'opera è concepita come un ciclo unitario, anche se fortemente differenziato al suo interno. Ed è proprio l'invenzione della *Promenade* a confermarcelo: in apparenza semplice trait-d'union descrittivo, in realtà elemento strutturale importante, regolato da un preciso piano di ripresentazioni, perlopiù variate, e infine tanto incorporato all'interno del n. 8, quanto partecipe dell'epos trionfale nell'ultimo brano. La sua presenza chiarifica inoltre il disegno tonale complessivo, concepito come un grande arco dalla dominante d'inizio alla tonica, potentemente affermata in *Kiev*, attraverso tonalità anche molto lontane: con un massimo di tensione tra *Bydlo* e la *Promenade* successiva, e ancora nella zona di intorbidimento armonico segnata da *Catacombae* e *Baba-Yaga*. In questo calibrato equilibrio, si capisce come la decisione raveliana di eliminare la ripresa della *Promenade* dopo il n. 6 sia da considerare quasi una mutilazione. Se i commenti di Stasov generano perplessità, pertinentissimi sono invece i titoli originali musorgskijani, nonché le lingue prescelte. Il latino è adottato nel n. 8, diviso in due parti: *Catacombae*, marmorea concrezione di accordi, quasi grumi timbrici senza un chiaro orientamento tonale, e *Cum mortuis in lingua mortua*, dove la citazione della *Promenade* suona come ibernata entro la fascia sonora dei tremoli all'acuto. E si noti quanto la stessa lingua accomuni il titolo di questa meditazione sulla morte a quello del primo brano, *Gnomus*: pagina violenta e beffarda, ritratto di un'umanità sgraziata che nulla ha a che fare con il giocattolo (uno schiaccianoci a forma di gnomo) disegnato da Hartmann. Titoli in francese hanno invece *Tuileries* e *Limoges*, "impressionistiche" scene di vita, individuate come momenti di chiarezza timbrica: la prima attraverso una scrittura cristallina, l'altra secondo un ritmo motorio inarrestabile, con tratti percussivi e spigolosi, tanto da poter accogliere una breve premonizione del tema di *Baba-Yaga*. Sarà infatti nel penultimo brano, dedicato a questa tipica figura stregonessa della fiaba russa, che la violenza di ottave e accordi ribattuti toccherà uno degli apici, con un senso di ossessione ritmica da collegare, anche per l'ispirazione fantastica, a *Una notte sul Monte Calvo*. Stimolato dalla ricchezza timbrica del pianismo musorgskijano, Ravel vi troverà una miniera di suggerimenti per la propria fantasia sonora, escogitando soluzioni memorabili: la scelta del sassofono per la melopea ne *Il vecchio castello*, o della tromba con sordina in fortissimo nel ritratto del mendicante ebreo in *Samuel Goldenberg und Schmuyle*; il colore della tuba nel canto desolato di *Bydlo*, sopra il pesante ostinato ritmico, che ne enfatizza l'isola-

mento rispetto alle trame raffinate e lievissime di *Tuileries* e del balletto dei pulcini al n. 5. Interventi fastosi di ottoni e campane, quasi richiesti dalla scrittura, nella pagina conclusiva: dove il tema di matrice popolare della *Promenade* e un inno modellato sul tradizionale canto liturgico si uniscono nella celebrazione dell'anima russa.

Se il balletto di Čajkovskij realizza la piena emancipazione di un genere musicale fino a quel momento confinato perlopiù alla produzione d'uso, il merito di una simile operazione andrebbe esteso almeno in parte anche ai nomi di Petipa e dell'allora direttore dei Teatri Imperiali Vsevolozskij. Fu quest'ultimo infatti a intuire come un maggiore impulso alla rivoluzione coreografica di Petipa non potesse che venire dal coinvolgimento di grandi musicisti, a scapito della cerchia mediocre dei compositori specializzati; finendo così col favorire quel processo attraverso cui la musica per balletto acquisì un'autonoma rilevanza estetica, tanto da poter vivere di vita propria. Dal canto suo, Čajkovskij da una parte ebbe in Vsevolozskij un punto di riferimento importante (sue sono le commissioni dei due ultimi balletti, ma anche il pressante invito a comporre *La dama di picche*), dall'altra risolse felicemente il rapporto creativo con Petipa: accogliendone con scrupolo le indicazioni di struttura e, grazie all'autorevolezza del coreografo, trovando nel balletto una via al teatro che lo esonerava da ogni altra preoccupazione che non fosse quella legata alla dimensione musicale. In questa prospettiva va colta la serena aporeticità de *Lo schiaccianoci* (1891-92), ma soprattutto la ricchezza di soluzioni timbriche attuate nella partitura; mentre l'ambientazione sonora, ora leggerissima ed evanescente, ora indotta a marcate caratterizzazioni, non è solo l'ovvia conseguenza del soggetto fiabesco (da Hoffmann), ma risulta come indirizzata da un'ottica che si rivolge all'infanzia per assumerne anche il punto di vista: l'incanto di fronte al "meraviglioso", la fiducia nell'animarsi segreto degli oggetti e nelle loro impensabili metamorfosi. L'idea di un'esecuzione concertistica del second'atto si pone in linea con le scelte del compositore che già a sua volta, nell'approntare dal balletto una Suite sinfonica, si era rivolto soprattutto a questa parte conclusiva. Ritroveremo così la sequela delle cosiddette "danze caratteristiche" (*Divertissement*), con orientamenti, cineserie, connotazioni di folklore russo (*Trepák*), non prima però di aver saggiato appieno l'atmosfera *féerique* che impregna le due scene iniziali: ora dispiegata nell'intero suo campionario idiomatologico (n. 10: festoni di archi e legni, glissandi alle arpe, ascensioni velocissime)

ora tradotta in puro divisionismo timbrico (n. 11). Ancora, dopo la celebre *Valse des fleurs*, un *Pas de deux* che nella parte conclusiva trascorre dai ritmi di tarantella al protagonismo assoluto della celesta, con l'onomatopea delle gocce d'acqua, fino a quel tessuto impalpabile (celesta, arpe e tremolo d'archi) che sostiene la melodia nell'apoteosi conclusiva.

Laura Cosso

*Sponsor generali dell'Orchestra Filarmonica
di San Pietroburgo:*



Banca Industriale e delle Costruzioni



Kinef



Baltika



Telekominvest