

TEATRO ALLA SCALA



SERVIZIO PROMOZIONE CULTURALE

STAGIONE SINFONICA 22/23

FILARMONICA DELLA SCALA

Lunedì 27 marzo 2023, ore 11:00

Ingresso ore 10:30

Direttore

GIANANDREA NOSEDA

Pianoforte

MARIA JOÃO PIRES

PROGRAMMA

Wolfgang Amadeus Mozart

Concerto per pianoforte n. 9 *Jeunehomme* K 271

Allegro

Andante

Rondo (Presto)

Sergej Rachmaninov

Utyos (La roccia) - poema sinfonico op. 7

Igor Stravinskij

L'uccello di fuoco - Suite (Versione 1945)

Introduzione

Preludio e danza dell'Uccello di fuoco

Variazioni (Uccello di fuoco)

Pantomima I

Pas de deux: L'Uccello di fuoco e lo Zarevic Ivan

Pantomima II

Scherzo: Danza delle Principesse

Pantomima III

Rondò (Khorovod)

Danza infernale

Ninna-nanna (Uccello di fuoco)

Inno finale

Mozart

Concerto in mi bemolle maggiore per pianoforte e orchestra KV 271 «Jeunehomme».

È assai inconsueto l'inizio del Concerto KV 271, composto da Mozart nel gennaio 1777: contrariamente al solito, il pianoforte entra subito, rispondendo con una clausola arguta all'imperioso debutto dell'orchestra. Un principio dialogico s'instaura quindi sin dall'inizio come una novità destinata a orientare l'intera composizione. Madame Victoire Jenamy, l'abile pianista, identificata dal musicologo Michael Lorentz nella figlia del famoso coreografo Jean Georges Noverre (il cui nome fu erroneamente trascritto in Jeunehomme, dando adito alla leggenda di una fantomatica solista francese cui Mozart avrebbe dedicato il concerto), poteva così imporsi immediatamente come protagonista. Siamo a Salisburgo, nel 1777: Wolfgang ha ventun'anni e l'anno precedente ha scritto due concerti per pianoforte, in Si bemolle maggiore KV 238 e in Do maggiore "Lützow" KV 246, lavori splendidi rispetto ai quali, però, questo, in Mi bemolle maggiore, si pone ad un livello superiore per originalità e ampiezza di forma. Lo avrebbe eseguito lui stesso, a Monaco in ottobre, e a Mannheim nel febbraio del 1778, sfruttando con entusiasmo le possibilità dei nuovi pianoforti di Johann Andreas Stein, duttili nel gioco di piano e forte, dotati di meccanica silenziosa e particolarmente sensibili al tocco, come scriveva nella lettera al padre del 17 ottobre 1777: «Prima di aver visto gli strumenti costruiti da costui, gli strumenti di Spath erano i miei preferiti, ma ora devo dare la palma a quelli di Stein, perché smorzano il suono molto meglio di quelli di Ratisbona. Se suono la nota con forza, posso lasciare il dito sul tasto o ritirarlo, in ogni caso il suono si smorza nel momento stesso in cui lo faccio sentire. Posso toccare la tastiera come voglio, il suono resta sempre lo stesso. Non tintinna, non è né troppo forte né troppo debole, e non viene mai meno: in una parola è sempre uguale». Ancor più importante è l'osservazione seguente sul pedale di risonanza, collocato allora sotto la tastiera, e destinato a prolungare il suono della nota: «Il meccanismo che si preme col ginocchio è ugualmente concepito molto meglio che negli strumenti di altri costruttori».

Risponde subito, appena lo si sfiora, e quando si lascia, anche di poco, il ginocchio, non c'è più la minima vibrazione». Il pedale di risonanza è, come è stato detto, l'anima del pianoforte, il dispositivo tecnico che ne distacca la voce da quella secca e metallica del clavicembalo: permette al suono di prolungarsi in sfumature e aloni d'effetto atmosferico, in perfetto accordo con la sensibilità romantica. Chissà dunque che effetti meravigliosi Mozart poteva realizzare su quei pianoforti speciali, se sua madre scriveva al marito da Mannheim, il 28 dicembre 1777: «Tutti dicono cose meravigliose di Wolfgang, ora egli suona in modo del tutto diverso da quello che usava a Salisburgo, perché qui ci sono pianoforti su cui suona tanto straordinariamente bene che tutti dicono di non aver mai ascoltato niente di meglio. In breve, chiunque lo ha ascoltato dice che non si trova chi lo eguagli. Sebbene Becke abbia suonato qui, e anche Schubart, tutti affermano che Wolfgang li supera di gran lunga in bellezza di suono, gusto e raffinatezza». Grazie ai nuovi strumenti, il Concerto KV. 271 poteva dunque apparire in tutta la sua originalità e bellezza, per nulla inferiori a quelle dei sedici concerti composti a Vienna a partire dal 1782.

Una sorta di ebbrezza compositiva, tipica dei capolavori giovanili, non solo di Mozart, sembra generare il primo movimento, poetico gioco di incastri, deduzioni, sviluppi, sorprese e riprese di motivi già sentiti in precedenza, entro un'architettura tanto fantasiosa quanto classicamente armoniosa. La varietà delle idee rimanda ancora allo stile galante, ma nuovo è il modo con cui sono collegate, generandosi una dall'altra: la naturalezza e la logica deduttiva fanno di questo concerto una delle prime grandi affermazioni dello stile classico mozartiano. Così, di battuta in battuta, il nostro stupore si accresce davanti alla serie inesauribile delle trovate: la solenne sortita dell'orchestra seguita dall'arguta risposta pianistica, gli inchini galanti e i disegni rampanti, gli abbandoni melodici, gli scotimenti ritmici, le risate e gli ammiccamenti maliziosi, le meravigliose ombreggiature delle tonalità minori. Una gioia di vivere si sprigiona da ogni nota, in particolare dalle corse, evoluzioni, acrobazie pianistiche, mai fine a sé stesse, ma sempre utilizzate in funzione cantabile ed espressiva.

Tanto più inatteso, dopo il ventaglio multicolore dell'Allegro, appare quindi il monocromo dell'Andante, per la sua profondità introspettiva. Improvvisamente, dopo la luminosità del Mi bemolle maggiore, sprofondiamo nella ombrosa cupezza del Do minore: sull'ondeggiamento oscuro dei bassi si levano i lamenti degli archi e dei legni, appelli senza risposta, finché uno smarrito recitativo invita il solista ad entrare. Il pianoforte fiorisce allora la melodia, ampliandola in un andamento errabondo, di una tristezza senza confini: canto solitario, interrogativo, in alcuni passi parlante.

L'indugio nello scavo dell'interiorità dolorosa mostra qui il lato tipicamente tedesco del temperamento di Mozart: questa non è solo malinconia, nostalgia, dolce rimpianto dell'età dell'oro, tipico di molti adagi di Mozart, ma dolore , solitario e severo, che il genio del ragazzo coglie, con incredibile profondità, in tutta la realtà delle sue implicazioni psicologiche ed emotive.

Come per incanto, però, questo cielo plumbeo si dissolve nella luce del Rondò (presto). Un moto roteante parte del pianoforte, che si lancia nei più fantasiosi arabeschi, ma l'orchestra interviene subito, come per dirgli: guarda che ci sono anch'io vivace, scatenata, roteante, libera. Negli episodi seguenti i due vanno a gara nel superarsi in vivacità finché, come su di una scena teatrale, irrompe un nuovo personaggio: un pacifico minuetto, calmo, delicato, liricamente disteso , in cui il pianoforte e l'orchestra si rispondono con discreta riservatezza, rallenta il tempo in un'oasi del tutto inattesa di cantabilità. L'episodio rompe indubbiamente la forma ma, nel suo incanto un po' trasognato, serve come trampolino di lancio affinché la ripresa del Rondò , guizzante e frenetico, piroettante e arguto, acquisti un' ulteriore carica di energia.

Sergei Rachmaninov, *The Rock* , Fantasia op.7

Nato a Oneg, vicino a Novgorod, nel 1873, Rachmaninov, che apparteneva ad una antica famiglia aristocratica di musicofili, si era formato a Pietroburgo e Mosca. Il suo talento pianistico gli aveva aperto molto presto una brillante carriera, dapprima in Europa, quindi in America, dove si stabilì dopo la rivoluzione del 1917. Gli anni della formazione lo avevano messo a contatto con le esperienze più recenti della musica russa, in particolare quella di Čajkovskij e Rimskij-Korsakov, verso le quali il giovane Rachmaninov si sentiva attratto per la ricchezza della scrittura orchestrale, la raffinatezza degli effetti, l'abbondanza e la facilità della vena melodica. Interrogato sull'essenza della musica, rispose che essa è «una calma notte di luna, un fruscio estivo di foglie, uno scampanio lontano nella sera. La musica nasce solo dal cuore e si rivolge al cuore. È amore. Sorella della musica è la poesia, e madre la sofferenza». Queste parole illuminano esattamente la poetica di Rachmaninov: la tendenza all'espressione sentimentale, la contemplazione della natura, l'estasi per la bellezza, la diffidenza nel concepire la musica come costruzione e pensiero.

La roccia op.7 fu scritta dal compositore ventenne nel 1893 in forma libera di fantasia, e dedicata a Rimskij-Korsakov , di cui mostra l'influenza, insieme a quella di Čaikovskij e di Borodin. Rachmaninov trasse ispirazione da una poesia di Mikhail Lèrmontov, ponendone i primi versi in capo alla composizione: «Pernottava la nuvola d'oro / sul petto del gigante roccioso». S'intreccia a questa suggestione poetica anche quella di una novella di Čekov, *Sosta durante un viaggio*, in cui si racconta che, nella notte di Natale, un uomo anziano fissò lo sguardo in quello di una giovane ragazza, rimanendone impressionato e vedendola poi allontanarsi sulla slitta: « Presto il segno lasciato dai pattini scomparve, ed egli stesso, coperto di neve, cominciò a rassomigliare a una roccia bianca, ma i suoi occhi cercavano ancora qualcosa attraverso le nuvole di neve».

Questo programma è adombrato nel pezzo che inizia con notturna cupezza progressivamente screziata da suoni scintillanti, come, appunto, in una notte di neve illuminata dalla luna. L'assunto espressivo è essenzialmente melodico e fortemente sentimentale, la componente timbrica molto importante nel dare alla pagina quella varietà di colori che affascinò Čaikovskij sin dal primo ascolto dell'opera in versione pianistica. Languori melodici, momenti di sospensione misteriosa si alternano a vivaci pagine ritmiche, squarci oscuri e violenti, effusioni appassionate e altre disperate, in un rapido seguito di immagini sonore. L'ascoltatore è immerso, così, in un'atmosfera molto suggestiva, che gli lascia alla fine un senso di qualcosa di instabile e cangiante, che sfugge ad definizione precisa, e si estingue misteriosamente, come un sogno, tra sommessi colpi di timpano.

Igor Stravinskij, *L'uccello di fuoco*, Terza suite (versione del 1945)

Fu Serge Djagilev, il geniale impresario fondatore e direttore dei Ballets Russes che commissionò a Igor Stravinskij la partitura dell'Uccello di fuoco, da rappresentarsi a Parigi nel 1910. Il compositore ventottenne era allora quasi sconosciuto ma Djagilev, con il suo intuito infallibile, ne aveva capito il talento, ascoltando le prime composizioni sinfoniche, *Scherzo fantastique* (1908) e *Feu d'artifice* (1909). Stravinskij lavorò alacremente alla nuova partitura, non privo di dubbi circa la propria capacità di soddisfare le esigenze figurative, gestuali, mimetiche che la musica per balletto poneva al compositore. Tanto più che l'estetica dei Ballets Russes era stata teorizzata dal ballerino e coreografo Michel Fokine, che sosteneva l'unità organica di musica, danza e arti plastiche, anziché l'impiego tradizionale di danze a schema fisso, come valzer, polca, galop e così via, il che imponeva alla musica un legame strettissimo con l'azione. Nasceva in tal modo la danza moderna.

Il balletto, dedicato da Stravinskij ad Andrej Rimskij-Korsakov, figlio di Nikolai, e presentato il 25 giugno 1910 all'Opéra di Parigi con la coreografia di Fokine, riscosse un successo che segnò per Stravinskij l'inizio della notorietà internazionale.

Articolato in due quadri con una introduzione, diciassette numeri nel primo e uno solo nel secondo, il «racconto danzato», tratto da una fiaba russa di magia, mette in scena la vicenda del principe Ivan Zarevic che, aiutato da un magico uccello di fuoco, riesce a vincere il mostro Kašej, gigante dalla lunghe dita verdi e carceriere di tredici fanciulle. La partitura presenta una serie di brevi episodi, che suggeriscono, con straordinaria efficacia figurativa, ambienti, situazioni, personaggi, in una sorta di continuità cinematografica.

Stravinskij ha imparato da Rimskij-Korsakov l'arte di un'orchestrazione raffinatissima, baluginante di colori, con effetti fantasmagorici e visionari di accecante evidenza, alternati a tratti vigorosamente ritmici, memori dello stile coltivato dalla scuola nazionale russa, ricordi di Musorgkij, in particolare quello dei *Quadri di una esposizione*, suggestioni wagneriane e debussyane, riferimenti al cromatismo di Skrjabin e al canto popolare russo. È l'Ottocento fiabesco che trova in questa fantasmagoria stilistica, segnata da un'impronta fortemente personale, un'altra delle sue espressioni più tipiche, unita a momenti che fanno presagire lo Stravinskij futuro e barbarico di *Petruška* e della *Sagra della primavera*.

Dalla partitura del 1910, Stravinskij trasse tre Suites, nel 1911 1919, e 1945. Il vastissimo organico strumentale della versione originale venne ridotto e la scelta dei pezzi che avevano formato la prima Suite fu in seguito arricchita da altro materiale originale nella seconda e nella terza, che il coreografo George Balanchine usò per uno spettacolo del New York City Ballet nel 1950.

Una sintetica guida all'ascolto può essere utile per ricostruire l'intera azione del balletto completo, collocando nel loro contesto narrativo i brani della Terza Suite, eseguiti questa sera e qui evidenziati in grigio.

L'oscurità domina nell' *Introduzione*, dove la paura serpeggia nei bassi, screziati dagli arpeggi e dai glissandi su suoni armonici degli archi, come sinistri bagliori. Subito dopo, si entra nel *Giardino incantato di Kašej* popolato di guerrieri pietrificati perché si sono introdotti nel giardino per cercare di liberare le loro fidanzate. Voci segrete, brusii, disegni striscianti, tintinnii della celesta creano un fitto mistero.

Ed ecco l'*Apparizione dell'uccello di fuoco inseguito dallo Zarevic Ivan*: l'orchestra guizza, freme nei trilli, scivola cromaticamente in disegni fluidi, aerei, sfuggenti, mentre una breve melodia dell'oboe, di netta impronta musorgskiana, identifica la figura del principe. *La Danza dell'uccello di fuoco*, di eccezionale potere figurativo, è tutto un guizzare, roteare, scattare di figurazioni velocissime, dominate dai suoni argentei del flauto e dell'ottavino, immagine sonora del fiammeggiante animale.

La *Pantomima I* ritrae Ivan che si lancia alla *Cattura dell'uccello di fuoco*, che dapprima sfugge (saltellanti scalette), viene afferrato (arresto del moto) e si rassegna (malinconico assolo del violino) per inoltrare poi nella *Pantomima II* la sua *Supplica* in cui le melodie orientaleggianti, i sinuosi arabeschi generano un senso di mortale languore. Ma il principe lo libera, quando l'uccello gli consegna una piuma di fuoco dai poteri magici, che gli servirà in caso di necessità.

A questo punto ecco l'*Apparizione delle tredici principesse incantate*, resa da delicatissime velature, mentre gli arabeschi del violino e dei legni s'intrecciano alla maniera dell'impressionismo francese. Spicca tra loro la più bella, Zarevna, che si unisce alle compagne nel *Gioco con le mele d'oro*, uno scherzo saltellante dove la chiarezza dei timbri indica agilità, giovinezza, libero abbandono alla gratuità del movimento, bruscamente interrotto, qui nella *Pantomima III*, dall'*Improvvisa apparizione dello Zarevic Ivan*: è il corno che lo impersona con la sua lenta melodia, mentre il clarinetto vi risponde, alludendo allo stupore delle principesse che ora si mettono ballare un *Khorovod*, danza in tondo alla russa, con le melodie popolari degli strumenti solisti che si rispondono in una carezzevole circolarità.

Il momento è incantato, quasi magico, e carico di attesa. È l'*Alba* annunciata da lontani squilli di trombe che crescono di sonorità come la luce che, a poco a poco, inonda la scena: le fanciulle devono rientrare nelle loro prigione e Ivan, incantato dalla più bella, le segue, entrando nel castello di Kašej. E il momento del *Carillon magico e apparizione dei mostri-guardiani* che catturano il principe: il tintinnante carillon su ritmo ostinato è immerso in un caotico accumularsi di voci, come una sorta di danza infernale, scatenata e violenta. Ma ecco l'*Apparizione di Kašej, l'immortale*: un colpo di gran cassa, seguito da un misterioso silenzio e da sinistre sbavature dei bassi porta al *Dialogo di Kašej con Ivan*, dove squilli di tromba, strappi, colpi di percussione, brutali galoppate, indicano la drammaticità della situazione. Inutile si rivela l'*Intercessione delle principesse*, evocate dai soliti effetti di vaporosa organza: la brutalità del mostro che si appresta a pietrificare anche Ivan, si esprime in una serie di gesti terribili, resi da brutali esplosioni in crescendo. Ma, a questo punto, Ivan agita la piuma magica e il volatile ricompare.

L'*Apparizione dell'uccello di fuoco*, nuovamente resa da tremoli e scale cromatiche, suscita la *Danza del seguito di Kašej incantato dall'uccello*: i mostri sono trascinati in una ronda ironica e guizzante, sorta di perpetuum mobile che sfocia nella *Danza infernale di tutti i sudditi di Kašej* eccessiva, fragorosa, tra fanfare e strappi di percussione, beffardi e grotteschi sberleffi, mentre il ritmo progredisce verso un impeto barbarico che sembra preannunciare la *Sagra della primavera*.

Dopo di che, l'uccello distende su tutti l'incantesimo di una dolce e ipnotica *Ninnananna*: l'orchestra ondeggia dolcemente su di un disegno iterato e il colore della scena acquista screziature di orientali incantesimi che non impediscono, però, il *Risveglio di Kašej e la sua morte*: Ivan, su indicazione dell'uccello, ha raggiunto l'uovo-scrigno che racchiude l'anima di Kašej e l'ha gettato a terra, spezzandolo:

il potere malefico del mago è stato così annientato, le tenebre invadono la scena e le ultime battute annunciano la luce del nuovo giorno. L'atmosfera, estremamente lugubre del pezzo, è progressivamente animata da movimenti sotterranei che portano a catastrofiche esplosioni.

Ora la vicenda è finita. Il secondo quadro, assai breve, ci mostra tre situazioni: *Sparizione del palazzo incantato e dei sortilegi di Kašej*; *rianimazione dei cavalieri pietrificati*; *allegria generale* in un *Inno finale* dominato dalla trionfale sonorità degli ottoni che celebrano la felicità generale e l'unione di Ivan con la bellissima Zarevna.

Testi di Paolo Gallarati