



*Valery  
Gergiev*

—  
MARIINSKY  
ORCHESTRA  
ST. PETERSBURG  
—

20.09.2020



**südtirol festival**  
merano . meran

Main sponsors:

**alperia**

**SPARKASSE**  
CASSA DI RISPARMIO

gefördert von  
Stiftung Südtiroler Sparkasse  
Fondazione Cassa di Risparmio  
sostenuto da



Partner sponsors:

*John & Jenny*  
**Brukner**  
Australia

**FINSTRAL**



**DrSchär**



**Torggler**

Official partners:



AUTONOME  
PROVINZ  
BOZEN  
SÜDTIROL



PROVINCIA  
AUTONOMA  
DI BOLZANO  
ALTO ADIGE



MIT UNTERSTÜTZUNG - CON IL SOSTEGNO  
STADTGEMEINDE MERANO  
COMUNE DI MERANO



MARKTGEMEINDE  
COMUNE DI LANA



Gemeinde Schenna  
Comune di Scena

**merano**

# MARIINSKY ORCHESTRA ST. PETERSBURG

20.09.2020

**Valery Gergiev**

Dirigent-Direttore

**Abisal Gergiev**

Klavier-Pianoforte

(keine Pause – senza pausa)

GIOACCHINO ROSSINI (1792-1868)

**Ouvertüre Wilhelm Tell**

Overture Guglielmo Tell

Andante – Allegro – Andantino – Allegro vivace

ALEXANDER SCRIBIN (1872-1915)

**Konzert für Klavier und Orchester in fis-Moll, op. 20**

Concerto per pianoforte e orchestra in fa diesis minore,  
op. 20

Allegro

Andante

Allegro moderato

LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770-1827)

**Symphonie Nr. 6 in F-Dur op. 68 „Pastorale“**

Sinfonia n. 6 in fa maggiore op. 68 “Pastorale”

Allegro, ma non troppo

Andante molto moto: Szene am Bach

Allegro: Lustiges Zusammensein der Landleute

Allegro: Gewitter, Sturm

Allegretto: Frohe und dankbare Gefühle

nach dem Sturm

KURSAAL

🕒 20.30



**Valery Gergiev** ist ein vitaler und energischer Repräsentant der St. Petersburger-Dirigenten-Schule und ein Schüler des legendären Professors Ilya Musin. Während er am Konservatorium in Leningrad studierte, gewann er den Herbert-von-Karajan-Wettbewerb in Berlin und den Alunions-Dirigentenwettbewerb in Moskau. Danach wurde er als Assistent des Chefdirigenten in das Kirov-Theater (das heute – wie vor der Oktoberrevolution – wieder Mariinsky heißt) eingeladen. Am 12. Januar 1978 debütierte er dort als Dirigent mit Sergej Prokofjews Oper „Krieg und Frieden“. 1988 wurde Valery Gergiev zum Musikdirektor des Mariinsky-Theaters ernannt, 1996 wurde er dessen künstlerischer Leiter und Generaldirektor und übernahm damit die Verantwortung für die Sparten Orchester, Oper und Ballett. Unter seiner Führung wuchs das Mariinsky zu einem weltweit einmaligen Theater- und Konzertzentrum. 2006 eröffnete der neue Konzertsaal und seit 2013 ergänzt ein Neubau das Stammhaus am Theaterplatz in St. Petersburg (Mariinsky II). Das Mariinsky Orchester ist eines der ältesten in Russland. Seine Geschichte reicht bis zum ersten kaiserlichen Opernorchester in St. Petersburg zurück und umfasst einen Zeitraum von fast 200 Jahren. Unter der Leitung von Valery Gergiev erlebt das Orchester mit einem breiten Repertoire in der Oper, im Ballett und in der sinfonischen Musik eine neue Blüte. Gergievs internationale Konzerttätigkeit ist nicht weniger intensiv: Von 1995 bis 2008 war er Chefdirigent des Rotterdam Philharmonic (dessen Ehrendirigent er heute ist) und von 2007 bis 2015 leitete er als Chefdirigent das London Symphony Orchestra. Seit dem Herbst 2015 führt der Maestro die Münchner Philharmoniker als Chefdirigent.

Das **Mariinsky Orchester** kann auf eine lange und glanzvolle Geschichte als eine der ältesten Musikinstitutionen Russlands zurückblicken. Gegründet wurde der Klangkörper im 18. Jahrhundert zur Zeit Peters des Großen. Das eigentliche Goldene Zeitalter begann aber erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts unter der Leitung des Dirigenten Eduard Naprawnik (1839-1916). Über ein halbes Jahrhundert lang war er Leiter des Mariinsky Theaters, dessen Orches-

ter in dieser Zeit als eines der besten in Europa angesehen wurde. In dieselbe Periode fiel der Aufstieg des Mariinsky Theaters als Opernbühne. Es wurde zur Wirkungsstätte vieler bedeutender Komponisten wie Glinka, Tschaikowsky, Mussorgsky, Borodin, Rachmaninoff und Schostakowitsch. Richard Wagner, Gustav Mahler und Arnold Schönberg standen am Pult des Orchesters. Hector Berlioz, der das Orchester in Aufführungen seiner eigenen Werke dirigierte, schreibt in seinen Memoiren: „Welch ein Orchester! Welch Präzision! Was für ein Ensemble!“, und in einem Brief vom Dezember 1867 gibt er sich überzeugt: „Ich glaube nicht, dass Beethovens Werke je besser aufgeführt wurden!“ Seit Valery Gergiev 1988 zum künstlerischen Leiter des Orchesters ernannt und 1996 auch mit der Gesamtleitung des Mariinsky Theaters betraut wurde, hat das Theater wichtige Kontakte mit den größten internationalen Opernhäusern geknüpft. Künstlerisch zählt das Orchester zu den international besten Klangkörpern. Das Mariinsky Orchester hat zahlreiche CD-Einspielungen unter der Leitung von Valery Gergiev vorgelegt. Die britische Financial Times zählt es zu den zehn weltbesten Orchestern, „dessen Musiker (...) in einer Weise zu spielen wissen, die sofort klar macht, dass Musik ihr Lebenszentrum ausmacht.“

Ein Opernbesuch diente im 18. und frühen 19. Jahrhundert keineswegs nur der Bildung, dem ästhetischen Genuss oder anderen „hohen“ Zwecken, sondern zwei vergleichsweise profanen: dem angenehmen Zeitvertreib und dem gesellschaftlichen Verkehr. Man traf sich im Foyer oder empfing seine Freunde in den Logen. Zudem war das Theater der Ort für allerlei Verabredungen – geschäftliche und geheime, amouröse oder konspirative (man kennt das aus der Literatur). Neben den eigentlichen Besuchern gab es ein Heer von Bediensteten und Leuten, die etwas zum Verkauf anboten oder sich für bestimmte Tätigkeiten wie das Überbringen eines Billetts, das Bespitzeln einer Person und dergleichen bereithielten. Überall wurde geflüstert oder auch laut geplaudert und gelacht, herumgelaufen und mit den Türen geschlagen – es herrschte alles andere als eine andächtige Ruhe. Unter solchen Voraussetzungen war der ursprüngliche

Zweck einer Ouvertüre zu Beginn einer Aufführung erst einmal die Aufmerksamkeit des Publikums zu gewinnen. Das war keineswegs einfach und konnte nur geschehen, wenn der Komponist verstand „Effekt zu machen“, das heißt auf irgendeine Weise das Interesse seiner Hörer zu wecken, indem er sie aufrüttelte, überraschte und mitriss. Der größte Meister darin war **Gioacchino Rossini**. Er wurde bald, nachdem 1813 in Venedig „L'italiana in Algeri“ über die Bühne gegangen war und Jahr für Jahr eine Reihe weiterer, ernster wie heiterer Opern folgten zum populärsten Komponisten Europas, zum „Weltherrscher der Musik“. Was an seinen Opern und speziell an den Ouvertüren alle Welt faszinierte, war ihre wahrhaft „unerhörte“ Wirkung, für die es schlechterdings keine nüchternen Beschreibungen zu geben schien: Man glaubte sich im Fieberschweiß, man fühlte sich „elektrisiert“. Was da erklang, brillant und aufreizend, gewaltig fortschreitend, sich steigernd und in ekstatischem Fortissimo explodierend, ging über alles Dagewesene hinaus. Aber neben dem zündenden mitreißenden Schwung stand eine berückende Anmut der lyrischen Teile: solche Extreme des Ausdrucks, auf engem Raum nebeneinander, hatte es in der Musikgeschichte zuvor nicht gegeben. Rossinis Ouvertüren sind Musterbeispiele des kalkulierten Effekts. Er legte ihnen ein Formschema zugrunde, das mit geradezu mechanischer Präzision abläuft: Einleitung (langsam, oft im Charakter eines Maestoso), schneller Hauptteil mit zwei Themen, die sich frei entfalten, gerafft und erweitert werden, dann plötzlich in einem Ritardando neu ansetzen und schließlich in eine krönende Coda münden. In Wiederholungen und Sequenzierungen wird das Material nicht symphonisch durchgeführt, sondern aneinandergereiht. Dadurch entsteht eine flächige, großräumige Wirkung. Rossinis Ouvertüren sind „absolute Musik“ und haben kaum konkrete thematische Bezüge zur nachfolgenden Oper; manche hat er sogar mehrfach wiederverwendet und ausgetauscht, wobei er keinen Unterschied zwischen ernstem und heiterem Genre machte. Dass „La scala della seta“ (1812), „L'italiana in Algeri“ (1813), „Il Barbiere di Siviglia“ (1816) und „La Cenerentola“ (1817) zur Gattung der Opera buffa gehören, während „Semiramide“ (1823) eine Opera seria ist, lässt sich aus den Ouvertüren nicht

erkennen. Die einzige, die in ihren musikalischen Gestalten Handlungsmomente der nachfolgenden Oper vorwegzunehmen scheint, ist die zu Rossinis letztem Bühnenwerk, dem für Paris geschriebenen „Guillaume Tell“. Berühmt wie ein Schlager wurde vor allem der rhythmisch straff konturierte Galoppmarsch, dem die Ouvertüre ihren Rang als orchestrales Bravourstück verdankt. Daneben sollte man aber nicht solche musikalischen Feinheiten wie die Einleitung vergessen, deren Klangzauber zu den großartigsten instrumentalen Erfindungen Rossinis gehört. Beide extremen musikalischen „Zustände“ markieren die Spannung zwischen friedlicher Idylle und hereinbrechender Attacke im Wilhelm-Tell-Drama. Aber bei aller suggestiven Schilderung (etwa auch im Mittelteil: Schweizer Lokalkolorit durch das Englischhorn hervorgerufen) handelt es sich doch nicht um Programmmusik im eigentlichen Sinne, sondern um die Gestaltung allgemeiner Ideen und Empfindungen mit rein musikalischen Mitteln oder, wie Rossini es nannte, um „musica ideale“.

Volker Scherliess/DGG

Wenn das mal kein Understatement ist: Sein im Herbst 1897 im Alter von 25 Jahren vollendetes Klavierkonzert, das sein einziges Solokonzert bleiben sollte, sei nur Vorstudie zu seinen bedeutenderen Kompositionen gewesen, behauptete **Alexander Skrjabin** später. Dabei scheint das Werk bereits die berühmten visionären Orchesterwerke wie „Prometheus“ oder „Le poème de l'extase“ anzukündigen. Sowohl Skrjabin wie auch Prokofjew waren erfolgreiche Pianisten und traten vorwiegend als Interpreten ihrer eigenen Werke auf den Konzertpodien der Welt auf. Zusammen mit Sergej Rachmaninow und Nikolai Medtner bildeten sie eine informelle Gruppe russischer Pianisten-Komponisten um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert. Skrjabins Klavierkonzert orientiert sich allerdings stark an der Romantik und vor allem an der Tonsprache Frédéric Chopins. Es beginnt leise, fast tastend und zart mit einer absteigenden Geste des Soloklaviers. Die Haupttonart fis-Moll bleibt lange unausgesprochen, was der Musik einen schwebenden Charakter verleiht. Das zweite Thema in A-Dur ist spielerisch gehalten und bildet somit den von den Regeln der Sonatenhauptsatzform geforderten Gegensatz;

doch ist auch in diesem Thema eine absteigende Tonfolge zentral. Der mit „Andante“ überschriebene langsame Mittelsatz ist ein Variationensatz über ein Thema, das ebenfalls eine absteigende Dreitonfolge als Keimzelle enthält. Das konstruktive Element der Komposition ist also vorhanden, aber es ist stimmig eingebettet in die musikalische Gestaltung. Ein brillantes Wechselspiel zwischen dem lyrisch-weichen KopftHEMA und einer emporsprühenden Tonfontäne eröffnet den Finalsatz, der schließlich doch noch alles an virtuosen Oktav-Kaskaden und griffigen Akkorden samt triumphalen Bläserfanfaren aufbietet, was das Tschaikowsky-gewohnte Ohr verlangt.

**Ludwig van Beethovens** 6. Sinfonie in F-Dur op. 68 mit dem Beinamen „Pastorale“ ist in den Jahren 1807 und 1808 in Nußdorf und Grinzing, vormals Vororte von Wien, heute Teile des 19. Wiener Gemeindebezirkes, entstanden. Zwischen beiden Ortschaften fließt der Schreiberbach: „Hier habe ich die Szene am Bach geschrieben, und die Goldammern da oben, die Wachteln, Nachtigallen und Kuckucke ringsum haben mitkomponiert.“ Beethoven schrieb zur gleichen Zeit seine 5. Sinfonie. Beide Werke wurden in einem vierstündigen Konzert am 22. Dezember 1808 unter der Leitung Beethovens im Theater an der Wien uraufgeführt.

Als Vorläufer späterer Programmmusik hat Beethoven dieser Sinfonie die Eindrücke eines pastoralen (ländlichen) Lebens zugrunde gelegt. Jeder der fünf Sätze ist dabei einem Thema gewidmet, die sich zu einem Gesamtwerk zusammenfügen, das die Empfindungen von Menschen in der Natur versinnbildlicht. „Sinfonia caratteristica“ und „Sinfonia pastorella“ hieß die 6. Symphonie bei den ersten Skizzen, erst bei der Drucklegung nannte Beethoven sie „Sinfonie pastorale“. Die typische Pastoraltonart F-Dur samt ihren Orgelpunkten und Bordunklängen ist seit dem 17. Jahrhundert allgemein verbindliches Symbol und beredter Ausdruck eines „milden, einfachen, natürlichen Charakters“. Beethovens „Frühlingssonate“ op. 24 oder Bachs erstes Brandenburgisches Konzert legen dafür Zeugnis ab. Die oft unsymphonisch statischen Naturton-Melodien in der Verbindung mit einer einfachen, unkomplizierten Harmonik heben das Werk aus dem Kontext aller übrigen Symphonien

Beethovens heraus. Dazu kommen feine ironische Anklänge an das Vermögen beziehungsweise Nichtvermögen einer dörflichen Musikkapelle im Trio des dritten Satzes.

Der ruhevollere zweite Satz in B-Dur bringt einen völlig neuen „Adagio-Ton“ von besonderer Innigkeit und Wärme. Die tonmalerische Darstellung des murmelnden Wassers findet seinen Endpunkt im Vogelgeretz von Wachtel, Nachtigall und Kuckuck. Gibt der zweite und vierte Satz die Natur an sich wieder, so steht im Mittelpunkt des ersten, dritten und fünften Satzes der Mensch in seiner emotionalen Reflexion der Natur. Die Sätze drei, vier und fünf gehen als dramatisch konzipierter Block ohne Pause ineinander über. Gerade die Satzüberleitungen kosteten Beethoven laut seinen Skizzenbüchern besondere kompositorische Anstrengungen.

Ziel des Ganzen ist das Finale, die nach überwundener Störung wieder hergestellte Einheit von Mensch und Natur. Eine Schlüsselstelle dafür sind die choralartigen Schlusssätze der Gewitterszene mit den Noten: g-a-g-f-e-d-c, und zwar nicht nur als eine realistische Abbildung eines Regenbogens. Als natursymbolisches Urmotiv steht diese Tonfolge gleich einer Chiffre am Beginn jedes Satzes in exponierter Lage. Dem traditionellen Kehraus-Charakter dieses Finales sind Stellen von hymnischer Feierlichkeit und großem Ernst beigemischt, die Nachdenklichkeit auslösen: Anbetung der nun wiederum friedlichen Natur, ein frommer Rund- und Abgesang nach der erschreckenden orchestrale Schilderung des Losbrechens entfesselter elementarer Naturgewalten. „Ausdruck des Dankes. Herr, wir danken Dir“ schrieb Beethoven auf ein Skizzenblatt zum letzten Satz dieser Symphonie. „Von Herzen, möge es wieder zu Herzen gehen“: Diese autographische Bitte des Komponisten an die gesamte Menschheit, geäußert in seiner „Missa solemnis“, wäre sicherlich auch als Motto und Conclusio der „Pastorale“ denkbar.



Mariinsky Orchestra St. Petersburg



**Valery Gergiev** è un musicista quanto mai energico e vitale formatosi alla scuola di direzione d'orchestra di San Pietroburgo con il leggendario professor Ilya Musin. Mentre ancora studiava al conservatorio di Leningrado, vinse il concorso Herbert von Karajan a Berlino e il concorso di direzione d'orchestra Allunions a Mosca. Fu poi chiamato dal teatro Kirov (che oggi si chiama Mariinsky come prima della rivoluzione d'Ottobre) per fungere da assistente del direttore stabile, e proprio lì, il 12 gennaio 1978, debuttò alla direzione dell'orchestra eseguendo l'opera "Guerra e pace" di Sergej Prokofiev. Nell'88 Valery Gergiev fu nominato direttore musicale del teatro Mariinsky, di cui nel 1996 divenne direttore artistico e direttore generale, divenendo così il primo responsabile delle divisioni orchestra, opera e balletto. Fu sotto la sua direzione che il Mariinsky spiccò letteralmente il volo, divenendo un'istituzione teatrale e orchestrale unica al mondo. Nel 2006 inaugurò il nuovo auditorium, cui nel 2013 si aggiunse una nuova struttura (Mariinsky II) sorta nella piazza del teatro di San Pietroburgo per integrare la sede principale. L'Orchestra Mariinsky è una delle più antiche in Russia: la sua storia, ormai quasi bicentenaria, iniziò quando a San Pietroburgo fu fondata l'Orchestra imperiale dell'opera. Da quando Valery Gergiev ha preso in mano le sue sorti, l'orchestra è rifiorita, ampliando il proprio repertorio nella musica operistica, sinfonica e da balletto. Ma l'attività concertistica di Gergiev è intensissima anche lontano dalle rive del Baltico: dal 1995 al 2008 fu direttore stabile della Rotterdam Philharmonic (di cui è ancora direttore d'orchestra onorario), dal 2007 al 2015 direttore stabile della London Symphony Orchestra, e dal 2015 ha assunto la guida dell'Orchestra Filarmonica di Monaco di Baviera.

L'Orchestra Mariinsky è uno degli ensemble musicali più antichi della Russia. La sua storia risale al diciottesimo secolo, con lo sviluppo del Coro a Cappella della Corte Imperiale. Nel diciannovesimo secolo un ruolo fondamentale per lo sviluppo dell'orchestra è stato giocato da Eduard Napravnik, che l'ha diretta per più di mezzo secolo. L'eccellenza dell'ensemble è stata riconosciuta negli anni da numerosi musicisti di primo livello che l'hanno diretta, tra cui Berlioz, Wagner, von Bülow, Tchaikovsky, Mahler, Nikisch e Rachmaninoff. Negli anni dell'ex Unione Sovietica, le illustri tradizioni dell'ensemble sono continuate

grazie a direttori quali Vladimir Dranishnikov, Ariy Pazovsky, Yevgeny Mravinsky, Konstantin Simonov e Yuri Temirkanov. L'orchestra ha avuto l'onore di essere la prima ad eseguire numerose delle opere di Tchaikovsky, Glinka, Mussorgsky, Rimsky-Korsakov, Shostakovic ed Asafiev. Dal 1988 l'Orchestra Mariinsky viene diretta da Valery Gergiev, musicista di prim'ordine e figura eminente nel mondo musicale. La sua guida ha portato l'orchestra ad una rapida espansione del repertorio, che attualmente comprende tutte le Sinfonie di Beethoven, Mahler, Prokofiev e Shostakovich, i Requiem di Mozart, Berlioz, Verdi, Brahms e Tishchenko e numerose opere di Stravinsky, Messiaen, Henze, Shchedrin, Gubaidulina, Kancheli e Karetnikov.

Fin dagli inizi della sua carriera Gioacchino Rossini attuò una pragmatica riforma delle convenzioni operistiche italiane del tempo per ridefinirle in funzione drammatica, pur evitando ogni istanza troppo realistica. Della sinfonia d'apertura che nella tradizione settecentesca, salvo rarissime eccezioni, era un brano che si limitava a richiamare l'attenzione del pubblico sull'inizio dello spettacolo, egli fece un punto di forza del proprio teatro. Pur non legandola direttamente all'azione, come invece aveva fatto Gluck, rese funzionale la scrittura tematica, armonica e timbrica all'espressione di un'ironia astratta: proprio in virtù della loro elevata autonomia e della forma colta messa al servizio di una prorompente vis comica, le sue sinfonie occupano tuttora un posto di rilievo nei concerti orchestrali. Col Guglielmo Tell, salutato nel 1829 da Berlioz come uno dei massimi capolavori del romanticismo, Rossini, appena trentasettenne, raggiunse l'apice del successo, e decise di ritirarsi dalle scene, risoluzione a cui non fu forse estranea la sua piena consapevolezza di aver valicato in modo esemplare la soglia della modernità musicale, da egli fermamente aborrita. Il paesaggio naturale delle montagne svizzere e l'azione dell'opera costituiscono quasi il programma delle quattro sezioni in cui è divisa la sinfonia, il brano orchestrale più esteso che Rossini avesse mai composto, tutte gravitanti nell'area tonale di mi (minore e maggiore). L'ampissima melodia iniziale del primo violoncello, accompagnato a corale da altri quattro celli solisti, è di un tipo affatto diverso dal consueto e domina con estrema suggestione l'Andante d'apertura. Il successivo Allegro dipinge una scena di tempesta, Luogo abusato nelle opere buffe (si pensi al "Barbiere" e a

"Cenerentola"), ma qui rivissuto con gesti timbrici e coerenza drammatica totalmente diversi. La terza sezione non è solo un punto essenziale della forma, ma rappresentando un momento di quiete serena è anche la diretta conseguenza della tempesta precedente: il "ranz de vaches", motivo popolare svizzero intonato dal corno inglese in sol maggiore, mette ancora una volta in primo piano l'elemento naturale, protagonista del dramma alla stessa stregua dei personaggi. Perfino il travolgente Galop finale (Allegro vivace) in ritmo anapestico è ormai solo un'eco dei precedenti crescendo che avevano appassionato il pubblico europeo, e viene recepito come anelito alla libertà. Questi fattori, uniti a una scrittura orchestrale ormai libera da impedimenti pratici – basti pensare al virtuosismo dispiegato dai tromboni e dai corni – rendono questa sinfonia uno dei vertici strumentali mai raggiunti da un compositore d'opera italiano. Solo in tarda età, ormai distante da ogni concione estetica, Rossini poté liberamente invitare l'editore Giulio Ricordi a confrontare i suoi primi lavori col Guglielmo Tell, per dedurne quasi bonariamente: "Vedrà che non fui un gambaro".

Michele Girardi/DGG

Molti dei più importanti virtuosi del pianoforte nel XIX secolo sono stati anche compositori, specialmente in Russia. Ma nessun musicista ha incarnato questa doppia carriera meglio di Aleksander Skrjabin. Tra l'autunno del 1896 e il maggio del 1897, appena venticinquenne, si cimentò per la prima volta con un Concerto per pianoforte e orchestra che fu anche il suo primo lavoro orchestrale pubblicato, e che rimase l'unico Concerto in tutta la sua produzione. Il Concerto rappresenta molto bene la prima maniera del compositore, ancora lontana dallo stile visionario e sperimentale delle opere mature, caratterizzato da soluzioni armoniche quasi atonali e da un'originale poetica fondata su misteriose relazioni tra suoni e colori. È piuttosto una partitura che rivela eleganza, grazia, che appare come il frutto di un buon artigianato (con alcuni tratti del suo stile personale ancora in incubazione), caratterizzata da un andamento rapsodico capace di convogliare in un unico flusso virtuosismi spettacolari e una grande varietà di idee melodiche, con una scrittura tematica di conio tradizionale, con una parte pianistica brillante e chiaramente sagomata su modelli chopiniani. Se però nei Concerti di Chopin l'orchestra resta sullo sfondo, in

questo lavoro il solista e l'orchestra hanno pari dignità, emergendo alternativamente alla ribalta. Il Concerto si attiene alla classica articolazione in tre movimenti. Il primo (Allegro) è una forma-sonata, che evita però i forti contrasti a favore di una scrittura melodica flessibile, senza cesure, ricca di figurazioni in filigrana. Nell'esposizione emergono tre temi distinti: il primo, affidato al pianoforte, dopo poche battute di introduzione orchestrale, è una melodia dal carattere marcatamente chopiniano, una linea arcuata ed elegante, che viene poi sviluppata dall'orchestra; il secondo tema (più mosso, scherzando) ha invece un piglio danzante, con il solista che duetta con i clarinetti; il terzo è un fluido arabesco del pianoforte associato a una linea espressiva del corno. Dopo uno sviluppo, giocato su raffinati incastri tra la parte del solista e le parti orchestrali, il primo tema emerge con grande pathos nella ripresa, intonato da archi e legni, sullo sfondo di fitto reticolo pianistico, e poi nella solenne coda finale. Il secondo movimento (Andante), nella tonalità di fa diesis maggiore (che Skrjabin nella sua prospettiva sinestesica assocerà al blu brillante) è costruito come un tema (esposto dagli archi con sordina) seguito da cinque variazioni: nella prima il tema diventa una linea espressiva del clarinetto, accompagnata da ampie figurazioni del pianoforte; la seconda ha un carattere caustico (Allegro scherzando) pieno di lampi, di accenni folklorici, di fratture ritmiche; nella terza (Adagio), quasi una marcia funebre, il tema migra alla mano sinistra del pianoforte e viene riecheggiato dagli archi con sordina; nella quarta si trasforma in un'ampia linea dei violini accompagnata dagli arabeschi del pianoforte e dalle punteggiature del clarinetto; la quinta variazione riporta al tempo iniziale (Andante), con il tema esposto dai violini e accompagnato da un lungo pedale nel basso, da una figurazione cristallina del pianoforte, dal controcanto del corno. Nel movimento finale (Allegro moderato), armonicamente più diatonico rispetto a quello di apertura, e anche più ricco di spigoli e di contrasti, sembra emergere in nuce l'eloquio radioso e estatico dello Skrjabin futuro, ma rimane un senso classico degli equilibri e delle proporzioni, con una scrittura pianistica che esplora l'intera estensione della tastiera, e la struttura di un rondò-sonata. A un primo tema, puntato e accentato, che attacca subito al pianoforte come una frenetica polonaise, segue una seconda idea cantabile, piena di slanci e venature tipiche del lirismo russo. Il resto del pezzo si basa su questi due motivi,

con un breve sviluppo che si espande in volute maestose e trascinanti progressioni, e un'ampia coda ricca di modulazioni, che conclude il concerto con epilogo smagliante e piagale.

Gianluigi Mattietti

Quando si intende delineare lo sviluppo del motivo pastorale nella musica la “Sinfonia Pastorale” di Ludwig van Beethoven ha una posizione davvero centrale. La Sinfonia n. 6 op. 68 in fa maggiore fu composta nell'estate 1808, in quasi perfetta contemporaneità con la Quinta Sinfonia op. 67, ed entrambe furono presentate, insieme con altre composizioni di Beethoven, nel memorabile concerto del 22 dicembre 1808. Tralasciando i particolari relativi alla biografia dell'autore e gli aneddoti variamente raccontati da amici e contemporanei, noteremo soltanto che Beethoven più volte attesta in vari documenti il suo profondo amore per la campagna e che una visione vagamente panteistica della natura, percorsa dalla potenza divina che in essa si rispecchia e traspare, costituisce un motivo non di rado affermato dal Romanticismo tedesco. Una chiave importante di lettura dell'opera ci è suggerita da Beethoven stesso, quando definiva questa sinfonia con le parole “più espressione di sentimento che pittura”. Questa frase era collocata vicino al titolo della sinfonia nel programma del concerto inaugurale del 1808. Evidentemente Beethoven stesso percepiva la preoccupazione che un'attenzione eccessiva al programma fuorviasse gli ascoltatori e li allontanasse da una lettura corretta della sinfonia. Di fatto, al di là dei tioletti apposti ai cinque movimenti da cui la sinfonia è costituita, è evidente come l'amore per la natura, dichiarato dal compositore in diversi documenti, e la sua partecipazione attenta ai fenomeni naturali, sia stato interiorizzato e per così dire trasfigurato in un contesto in cui hanno rilievo solamente i valori musicali. Il primo movimento reca come sottotitolo “Risvegliarsi di sensazioni gioiose all'arrivo in campagna”. L'orchestra è costituita da 2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 2 corni e gli archi: in sostanza l'organico tradizionale delle sinfonie beethoveniane, ma con la mancanza di trombe e timpani, quasi a sottolineare il carattere tranquillo e sereno, e la mancanza di tensioni drammatiche che domina tutto il brano. Il tutto inizia con un tema di quattro battute enunciato dai violini mentre viole e violoncelli si soffermano a lungo sulla quinta fa-do, per poi concludere sull'accordo di

dominante. È inusuale che Beethoven inizi una sinfonia con l'enunciazione del tema principale, conclusa e ben individuata dal punto coronato: ma ancora più degno di nota è il fatto che immediatamente dopo l'enunciazione inizia una prolungata analisi del tema, che, nella sua brevità e apparente semplicità, si rivela come un nucleo da cui per così dire germinano una quantità di idee e di passaggi continuamente nuovi.

Sappiamo che sviluppando un tema Beethoven ne esplora e ne approfondisce ogni potenzialità espressiva, in un procedere in cui esuberanza e sintesi appaiono straordinariamente coniugate fra loro, ma lo sviluppo di questo prima tema acquisisce una dimensione veramente inconsueta. Il carattere del brano è sempre gioioso: subito dopo l'enunciazione il tema viene ripreso dagli oboi, poi dai clarinetti, e infine gioiosamente ribadito nel forte dall'intera orchestra. Mentre il primo tempo annunziava sensazioni di benessere e di letizia interiore, il secondo tempo, col suo ritmo più calmo, descrive piuttosto sentimenti di quiete che nascono da un'osservazione attenta e partecipe, e quasi dall'immedesimazione con la natura che ci circonda. Se l'armonia evoca lo stormire delle fronde e il fluire delle acque, e se il procedere del brano è continuamente percorso da trilli e abbellimenti che evocano il canto degli uccelli, la melodia fondamentale presenta caratteri di grande tranquillità, e si snoda in modo disteso, senza quei contrasti, quei silenzi, quelle lacerazioni che caratterizzano altre composizioni beethoveniane. Essa si condensa con naturalezza sgorgando da una semplicissima figura dei primi violini, che emerge su un movimento ondeggiante di violini secondi, viole e violoncelli (divisi in due gruppi), mentre i contrabbassi sottolineano l'armonia col pizzicato e i corni aggiungono la loro voce con lunghe note tenute. Il disegno musicale procede nitido, con la partecipazione dell'intera orchestra, fino a che verso la fine del tempo si ha come un fermarsi improvviso e si ode, nella realistica imitazione dei legni, il canto degli uccelli.

Se nei primi due tempi la musica aveva voluto descrivere i sentimenti di letizia e di pace che l'ambiente naturale suscita, qui protagonisti sono le persone che abitano in questo ambiente sereno: dopo avere contemplato le bellezze della natura, l'autore scopre la presenza di un'umanità che vive in questo paesaggio. Dal punto di vista formale questo movimento è trattato con una notevolissima libertà, e non ha praticamente nulla in

comune col tradizionale Minuetto o con lo Scherzo, di cui dovrebbe prendere il posto, se non il ritmo di 3/4 e l'andamento veloce: esso ha un carattere chiaramente descrittivo e non di rado la musica si abbandona a soluzioni imprevedute nelle quali non manca un certo carattere umoristico. Il carattere lieto del movimento, già dichiarato nel titolo, è continuamente ribadito nel procedere del discorso musicale. Il motivo iniziale ha nella sua prima parte, enunciata dagli archi, un andamento vorticoso e saltellante, che contrasta con l'andamento più calmo e quasi elegiaco della seconda parte. Il tema, con le sue opposizioni, viene ripetuto e rielaborato più volte, fino a che una decisa serie di accordi a piena orchestra prelude all'introduzione di qualcosa di diverso. Ci si prepara per una danza: una preparazione prolungata, con le terze dell'accompagnamento che passano da fagotti e corni agli archi, e infine l'oboe intona una delicata melodia, sbagliando però l'attacco, che risulta sfasata di un quarto rispetto al ritmo dettato dai violini con un'insistenza quasi monotona. Sono musicanti di villaggio questi che si preparano a sostenere la danza dei loro amici. La scarsa perizia dei musicanti porta a incertezze e confusioni: mentre i fagotti prendono il posto degli archi, ma solo per poco nel dettare il ritmo procedendo con la figura dell'accompagnamento, il clarinetto sostituisce l'oboe nell'enunciazione della melodia, ma, oltre a non correggere l'errore di ritmo iniziale, si esibisce in una specie di virtuosismo che in realtà è solo una caduta a precipizio. Infine è il corno a concludere l'enunciazione di questa melodia, ma alla fine il ritmo dell'accompagnamento si interrompe e viene richiesto in modo quasi imperioso un cambiamento di ritmo che porta a una vorticoso danza austriaca nella quale le trombe per la prima volta fanno sentire la loro voce. L'intero episodio viene poi ripetuto dall'inizio. Alla nuova ripresa sembra che qualche novità sia nell'aria. L'Allegro è ribadito con qualche incertezza, e la sua conclusione è affannosa e quasi ansimante; si prosegue fino all'attacco delle terze d'accompagnamento, ma il ritmo è più veloce e non c'è più tempo per un'altra danza. Si addensa un temporale, e bisogna correre in fretta nelle case, perché violoncelli e contrabbassi preannunciano un tuono lontano.

A differenza degli altri tempi, il quarto tempo, ha un carattere puramente imitativo. Questo giustifica l'apparente anomalia di una sinfonia in cinque movimenti: il quarto non entra nel com-

puto, proprio perché costituisce un momento di transizione. La musica evoca i tuoni lontani, le prime gocce di pioggia, i richiami della gente sempre più agitati, infine lo scroscio violento nel fortissimo dell'orchestra. Tuoni e fulmini si susseguono uno dietro l'altro, mentre i violini col loro staccato insistono nel descrivere la sensazione di agitazione che prende tutti quanti. Ma ben presto la furia degli elementi si placa. Tuoni e fulmini si fanno via via più lontani, e sul finire del tempo le lunghe note di archi e legni indicano che il peggio è passato e si può tornare alla solita vita. Il quinto movimento è costituito da un lungo Allegretto. L'organico orchestrale è quello dei primi due tempi, con l'aggiunta di trombe e tromboni: l'annuncio della propria gratitudine al Signore abbisogna di voci più sonore di quelle utilizzate all'inizio, ove la dimensione era prevalentemente personale e intima. Preannunciato prima dal clarinetto e poi dal corno, il motivo intonato dai primi violini è un canto di rara intensità, che esprime gioia contenuta e sentimenti di riconoscenza, dai quali non è assente il sentimento religioso. Il carattere di gioia contenuta e profonda viene ribadito nelle successive riprese del tema: sulla melodia intonata dai primi violini si raduna tutta l'orchestra, fino a che il tema è ripetuto in fortissimo da clarinetti, corni, viole, violoncelli, mentre i violini eseguono un tremolo su note acute e gli altri strumenti concorrono a rendere più largo e sonoro lo sfondo armonico. Dal primo tema scaturiscono una quantità di nuove figurazioni, con l'orchestra che ora intona melodie largamente cantate e ora insiste su trame sonore complesse e puramente strumentali, con serrati dialoghi tra i diversi gruppi di strumenti, cosicché spesso un motivo iniziato da una sezione dell'orchestra viene concluso da un'altra: accordi robusti e sonori si alternano con momenti più delicati: al manifestarsi di gioia comunque priva di eccessi, mai sguaiata, si alternano momenti di più contenuta letizia e di più intima consapevolezza. I temi principali sono ripresi più volte, quasi che non si sia mai sazi di esprimere la propria soddisfazione e la propria gratitudine, e sottoposti, qui come nei primi due tempi, a un lavoro di sviluppo che ne esplora ogni potenzialità. Al termine di una lunga e complessa elaborazione ritorna il primo tema, enunciato dal primo corno mentre i legni sostano sulla tonica e gli archi si passano, dall'alto verso il basso, un semplice fraseggio nato da una delle elaborazioni del tema. Due robusti accordi in fortissimo concludono il brano e la sinfonia.

