



CITTA' DI TORINO

con il contributo della

FONDAZIONE CRT

Cassa di Risparmio di Torino

domenica 24 settembre 2000  
ore 21

Auditorium  
Giovanni Agnelli  
Lingotto

**Orchestra Filarmonica  
di San Pietroburgo**  
**Yuri Temirkanov**, *direttore*  
**Elissò Virsaladze**, *pianoforte*

settembre  
musica

XXIII edizione

**Igor Stravinsky**  
(1882-1971)

*Le baiser de la fée,*  
suite sinfonica

Capriccio  
per pianoforte e orchestra

*Petruška,*  
per orchestra

**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 Kussevitsky, 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. Le opere di Šostakovič, spesso eseguite in prima assoluta dall'Orchestra, occupano ancora oggi un posto speciale nel suo repertorio. Dopo la morte di Mrawinski nel 1988, Juri Temirkanov venne nominato direttore musicale e direttore principale. L'Orchestra Filarmonica di San Pietroburgo è stata la prima orchestra sovietica ad esibirsi all'estero. 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, Luch, Cluytens, Markevitch, Krips, Kodaly e Britten. Nel 1991, in seguito al cambiamento di nome della città, l'Orchestra ha modificato il suo nome, passando da Filarmonica di Leningrado a Filarmonica di San Pietroburgo. Durante gli ultimi cinque anni ha compiuto tournée in tutto il mondo, suonando numerose volte in Italia e nei più importanti festival internazionali come Lucerna ed Edimburgo, facendosi conoscere anche grazie alle incisioni discografiche.

**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.

Nel 1988 ha iniziato una lunga collaborazione con la Casa Discografica BMG/RCA. Le sue numerose registrazioni comprendono *Petruška* e *La sagra della primavera* di Stravinsky 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. Dalla scorsa stagione è direttore ospite principale dell'Orchestra Sinfonica Nazionale della Radio Svedese.

**Elissò Virsaladze** è nata a Tbilisi in Georgia e ha ricevuto le sue prime lezioni di pianoforte dalla nonna, Anastasia Virsaladze. Dopo aver concluso gli studi musicali al Conservatorio della sua città natale, si è trasferita a Mosca. Qui ha vinto ad appena 20 anni il terzo premio al prestigioso Concorso Čajkovskij. A Mosca ha studiato sotto la guida di Heinrich Neuhaus e di Yakov Zak. La sua personalità ha risentito molto dell'influenza di questi due grandi Maestri non solo dal punto di vista artistico, ma anche dal punto di vista pedagogico: oggi infatti è conosciuta come un'eccezionale musicista e pedagoga della grande tradizione russa. Attualmente insegna al Conservatorio di Mosca e alla Hochschule für Musik di Monaco di Baviera. La musica del XXVIII e XIX secolo occupa un posto rilevante nel suo repertorio; i suoi programmi includono spesso opere di Mozart, Beethoven, Chopin, Liszt e Schumann, senza però trascurare la musica moderna russa che esegue non solo in recital, ma anche con alcuni fra i complessi da camera più prestigiosi in Europa.

La stagione 2000/2001 prevede numerose tournée con la Filarmonica di S. Pietroburgo in Germania, Giappone, Spagna e Scandinavia e anche il ritorno come solista negli USA. Numerose incisioni sono uscite per "Live Classics" (Germania), come solista e insieme a Sviatoslav Richter, Oleg Kagan e Natalia Gutman.

“Dedico questo balletto alla memoria di Piotr Čajkovskij accomunando la sua musa a questa fata, sicché il balletto viene ad assumere un significato allegorico. Questa musa l’ha, in un modo analogo, segnato con il suo bacio fatale: tutta l’opera del grande artista risente dell’impronta misteriosa di questo bacio”.

Alla vigilia dell’allestimento londinese della *Bella addormentata* promosso dai Ballets Russes, in una lettera aperta indirizzata a Diaghilev in data 10 ottobre 1921, Stravinsky confessa tutto il suo amore per il melodismo di Čajkovskij, di cui elogia semplicità, “povertà” e spontaneità. Nell’operare, su richiesta di Diaghilev, l’orchestrazione di alcune pagine pianistiche estromesse da quella partitura, la musica di “Zio Petja” gli è penetrata in profondità, per poi riaffiorare sette anni più tardi quando, per il trentacinquesimo anniversario della morte di Čajkovskij, la “danzatrice” Ida Rubinstein gli commissiona un balletto. Stravinsky trae il soggetto dalla *Vergine dei ghiacci*, una fiaba di Hans Christian Andersen, il cui temperamento, secondo lui, sarebbe molto affine a quello di Čajkovskij. Una donna stremata con il suo bambino in braccio viene sopraffatta da un tempesta, gli spiriti conducono l’orfanello al cospetto di una fata che, dopo averlo baciato in fronte, fa sì che alcuni contadini lo ritrovino. Vent’anni dopo, mentre il giovane e la sua promessa sposa danzano sulla piazza del paese, giunge una zingara misteriosa (la fata) che legge la mano ai presenti. Il giorno successivo riappare, celata da un velo, al giovane rimasto solo presso un mulino, lui la scambia per la sua amata e solo in un secondo tempo scopre che si tratta della fata, intenzionata a conservare intatto il bacio datole vent’anni prima. Il giovane, ammaliato, la segue per sempre nel regno della beatitudine.

La coreografia di Bronislava Nijinska, messa in scena all’Opéra di Parigi il 27 novembre 1928, non piace particolarmente a Stravinsky, e viene sostituita in repertorio da quella che debutta nel 1937 al Metropolitan di New York, firmata da George Balanchine per l’American Ballet.

In seno al neoclassicismo di Stravinsky, tanto è fortuito in *Pulcinella* il confronto dialettico tra presente e passato, quanto è razionalmente affrontato nel *Baiser de la fée*, che è fatto di una trama di melodie di Čajkovskij (oltre alle pagine pianistiche suggerite dal pittore scenografo librettista Aleksandr Benois, vengono impiegati un paio di spunti sinfonici e diverse liriche salottiere per canto e pianoforte), del quale viene ricreato lo stile secondo un processo provocatoriamente reazionario. Per Gianfranco Vinay, *Le Baiser de la fée* inaugura così una nuova epoca nella lunga stagione del neoclassicismo stravinskiano: quella dell’autoparodia, non nel senso dell’au-

citazione tematica, ma della riassunzione di atmosfere sonore, manierismi, formule compositive già adottate in opere precedenti.

Nel 1934 Stravinsky appronta una suite sinfonica intitolata *Divertimento*, che lo stesso Balanchine coreografa trentotto anni più tardi con il titolo *Divertimento from "Le baiser de la fée"*.

“Prima di affrontare il *Sacre du printemps* volli divertirmi con un lavoro orchestrale in cui il pianoforte avesse una parte predominante, una specie di *Konzertstück*. Componendo questa musica avevo nettamente la visione di un burattino subitamente scatenato che, con le sue diaboliche cascate di arpeggi, esaspera la pazienza dell’orchestra, la quale a sua volta gli replica con minacciose fanfare. Ne segue una terribile zuffa che, giunta al suo parossismo, si conclude con l’accosciarsi doloroso e lamentevole del povero burattino. Terminato questo bizzarro pezzo, per ore ed ore, passeggiando sulle rive del Lemano, cercavo il titolo che esprimesse in una sola parola il carattere della mia musica e, di conseguenza, la figura del mio personaggio. Un giorno ebbi un sussulto di gioia. *Petruška!* L’eterno e infelice eroe di tutte le fiere, di tutti i paesi! Era questo che volevo, avevo trovato il mio titolo!”.

Stravinsky usa queste parole nel ricordare la gestazione di *Petruška*, ma le cose andarono diversamente: durante una visita al compositore a Clarens, Diaghilev – leggendario impresario dei Ballets Russes che l’anno prima aveva prodotto *L’uccello di fuoco* – annusa profumo di capolavoro e sollecita Stravinsky a elaborare un intreccio drammaturgico a quattro mani con Alexandr Benois per fare di *Petruška* un balletto, che va in scena il 13 giugno 1911 al Théâtre du Chatelet di Parigi con pieno successo, grazie anche al cast assoldato da Diaghilev: Fokin per la coreografia, Benois per scene e costumi, Nijinskij, Karsavina, Orlov e Cecchetti nelle parti dei protagonisti, Monteux sul podio.

Nella piazza dell’Ammiragliato di Pietroburgo, durante le feste di una settimana grassa intorno al 1830. Dopo il chiassoso turbinio della folla emerge la prima idea musicale tratta da un canto popolare russo della regione di Smolensk eseguita a piena orchestra. Un motivo stucchevole e la canzonetta *Elle avait une jambe de bois* di Emile Spencer descrivono l’arrivo di un organetto di Barberia, quindi un secco inciso ritmico delle percussioni seguito dalla cadenza del flauto *à la manière de Weber* introduce il Ciarlatano, vestito da mago, che dà il via alla scatenata *Danza russa* (in cui il pianoforte la fa da padrone) di tre marionette animate, *Petruška*, la Ballerina e il Moro, che divertono il pubblico. Il secondo quadro, nella stanza del malinconico *Petruška* respinto dalla Ballerina, è una

pantomima in cui svolgono un ruolo centrale i famosi arpeggi bitonali citati da Stravinsky nei suoi ricordi. Il terzo quadro si svolge nell'appartamento del Moro: la Ballerina entra accompagnata da un motivo bandistico di tromba e percussioni, quindi i due danzano un languido valzer scippato a Lanner (*Steyrische Tänze*). Petruška, geloso, viene allontanato in malo modo. Il quarto e ultimo quadro, nuovamente nella piazza, inizia con una successione di danze popolari, interrotte dal parapiglia tra il Moro e Petruška che soccombe sotto i colpi della sua scimitarra. Il Ciarlatano tranquillizza i presenti mostrando che si tratta soltanto di un burattino, ma quando la gente si disperde, il fantasma di Petruška riappare con gesti di scherno beffardo.

Diversamente da quanto accade di solito, nel processo creativo di *Petruška* le cose vanno un po' alla rovescia: la musica non nasce per accompagnare un soggetto già steso in forma compiuta, ma una trama viene elaborata per dare evidenza scenica e gestuale a ciò che la musica narra, per tradurre in teatro le intuizioni sonore. È la percussiva meccanicità con cui è trattato il pianoforte a suggerire le movenze burattinesche, sono le armonie dissonanti a dettare il gesticolio spezzato dei danzatori.

Stravinsky mette in naftalina le suggestioni favolistiche e le reminiscenze esotiche dell'*Uccello di fuoco*, liquida l'elaborazione tematica e lo sviluppo di ascendenza romantica, si affida a spunti melodici brevi e icastici, desunti sia da motivi popolari che da musica di consumo ripetuti e sovrapposti, esalta la scultura ritmica e timbrica. Nonostante le mille esecuzioni, la canzonetta da music-hall di Spencer udita da Stravinsky sul lungomare di Beaulieu e sbattuta nella prima scena senza alcun processo imitativo conserva ancor oggi la modernità prorompente dei ritagli di giornale incollati nei *papiers collés* cubisti di Braque e Picasso: sono gesti minimi e innocui, che nelle mani giuste ottengono risultati enormi e spregiudicati.

Secondo quanto esposto nel poderoso trattato *Syntagma musicum* del teorico tedesco Michael Praetorius (1571-1621) il termine *Capriccio* (*seu Phantasia subitanea*) designa una forma libera costituita da passaggi strumentali di fugato, e dà modo al compositore e all'interprete di sfoderare estro creativo e perizia tecnica. Da allora il termine viene impiegato per intitolare quei brani la cui peculiarità sta di volta in volta nel procedere improvvisatorio, nella ricercatezza sonora, nel virtuosismo trascendentale.

Proprio alla definizione di Praetorius pensa Stravinsky nel 1929 quando, per creare un'alternativa al *Concerto per pianoforte*

*e fiati* scritto nel 1924 e innumerevoli volte eseguito in tournée, si accinge a scrivere il *Capriccio per pianoforte e orchestra*, presentato alla Salle Pleyel il 6 dicembre 1929 insieme all'Orchestra Sinfonica di Parigi diretta dall'amico Ernest Ansermet. Il primo a essere steso in partitura è il terzo movimento, l'*Allegro capriccioso*, in cui la sensazione di improvvisazione continua viene mitigata dal riapparire, anche variato, del motivo brillante esposto in apertura dal pianoforte (che proviene dalla coda del *Pas de deux*, scena III, del *Baiser de la fée* composto pochi mesi prima). Stesse considerazioni, ossia l'illusione di una varietà apparente grazie alle permutazioni, alle rotazioni e alle variazioni ritmiche e melodiche, valgono sia per il *Presto* d'esordio, che vede il ritorno ciclico del tema principale, che per l'*Andante rapsodico*, organizzato in forma ternaria ABA, che coniuga un'idea di ascendenza toccatistica bachiana a un'altra romanticheggiante.

Il risultato è schietto e godibile, con armonie semplificate, secondo un nitido neoclassicismo che guarda al pianismo brillante di Carl Maria von Weber, autore egli stesso di un *Momento capriccioso* per pianoforte op. 12, e secondo Stravinsky "compositore il cui genio si prestava mirabilmente a questo genere... e non meraviglia il fatto che nel corso del mio lavoro io abbia pensato soprattutto a lui, a questo principe della musica".

**Filippo Fonsatti**