

giovedì 18 settembre 2003  
ore 21

Conservatorio  
Giuseppe Verdi

**Arcadi Volodos**, *pianoforte*

## **Aleksander Skrjabin**

(1872-1915)

*Énigme* op. 52 n. 2

*Guirlandes* op. 73 n. 1

Sonata n. 8 op. 66

## **Sergej Rachmaninov**

(1873-1943)

*Mélodie* in mi maggiore op. 3 n. 3

Preludi

in mi maggiore op. 32 n. 3

in la minore op. 32 n. 10

in sol maggiore op. 32 n. 5

in sol bemolle maggiore op. 23 n. 10

*Moment musical* in mi bemolle minore op. 16 n. 2

*Allegretto*

*Daisies* op. 38 n. 3

*Oriental Sketch*

*Polka italienne*

(arrangiamento dall'originale a quattro mani  
di Arcadi Volodos)

\* \* \*

## **Franz Schubert**

(1797-1828)

Sonata in la bemolle maggiore D. 557

*Allegro moderato*

*Andante*

*Allegro*

**Franz Liszt**

(1811-1886)

*Consolation* in mi maggiore n.6

Da *Années de pèlerinage Deuxième année. Italie*

n. 6 Sonetto 123 del Petrarca

n. 2 *Il Penseroso*

**Camille Saint-Saëns**

(1835-1921)

*Danse macabre* in sol minore op. 40

(arr. di Vladimir Horowitz dalla trascrizione per pianoforte di Franz Liszt)

Acclamato come un “genio del pianoforte”, **Arcadi Volodos** si è ormai affermato come uno dei pianisti di spicco in campo internazionale, le cui performance in recital e come solista in concerti e registrazioni uniscono un’eccezionale abilità tecnica a una profonda ed eloquente musicalità. Nato a San Pietroburgo nel 1972, ha dapprima intrapreso gli studi di canto e direzione d’orchestra, per dedicarsi poi al pianoforte studiando a Mosca, Parigi e Madrid. Fin dal suo debutto a New York nel 1996, Volodos ha collaborato con le più prestigiose orchestre, come i Berliner Philharmoniker, la San Francisco Symphony, il Concertgebouw di Amsterdam, la Israel Philharmonic Orchestra, dirette da maestri quali Ashkenazy, Chailly, Gergiev, Levine, Mehta e Ozawa. Fra i suoi impegni italiani più recenti citiamo le apparizioni con l’Orchestra di Santa Cecilia diretta da Chung e con l’Orchestra del Maggio Musicale Fiorentino diretta da Mehta. Volodos è stato autore di uno storico debutto alla Carnegie Hall nel 1998: il concerto, registrato dalla Sony Classical, s’intitola *Arcadi Volodos Live at Carnegie Hall*. Nel 2001 ha vinto il Premio Abbiati della critica musicale italiana quale miglior solista dell’anno.

Non sono ancora passati cinque anni da quando il 21 ottobre 1998 il pubblico e la critica newyorchesi rimasero folgorati dal recital di Arcadi Volodos alla Carnegie Hall. Quello che apparve subito chiaro fu che non si trattava solamente dell'*exploit* di un musicista indubbiamente dotato di un talento prodigioso, una "musicalità brillante ed eloquente", scoperto per puro caso due anni prima dal direttore artistico della Sony Classical. Ai critici più attenti Volodos è apparso fin da subito come la perfetta reincarnazione dell'*Ideal-Typus* del pianista romantico, "un autentico eroe, esponente della scuola virtuosistica russa al suo meglio", l'ultimo anello di una catena di illustri virtuosi risalente nientemeno che a Franz Liszt. Per affermare il senso di questo suo recital torinese, appare allora necessario tentare qualche enucleazione di significati essenziali.

*Aleksandr Skrjabin, ovvero il tormento e l'estasi*

Oltremodo significativa quest'ouverture di programma all'insegna del pianismo demiurgico e proteiforme di Skrjabin. Doveroso, in un certo senso, per un pianista nativo di San Pietroburgo e allievo del Conservatorio di Mosca questo iniziale omaggio al compositore russo sul quale altri interpreti russi eccellenti come Vladimir Sofronitskij, Sviatoslav Richter e Vladimir Horowitz hanno meritatamente fatto convergere la storia della letteratura pianistica novecentesca. «Molta gente pensa che un pezzo debba essere difficile solo perché c'è un sacco di note. L'unica difficoltà sta nella forma musicale, sta nel raggiungere davvero la corretta immagine sonora». Questa convinzione di Volodos spiega perfettamente la sua scelta dei pezzi di Skrjabin in programma, rigorosamente posteriori alla svolta "avanguardista" del 1903.

*Zagadka (Énigme)*, secondo dei *Tri p'yesī (Trois pièces)* op. 52, risale al 1907, ovvero al periodo delle discussioni di Losanna con Rachmaninov e Rimskij-Korsakov sui rapporti tra colore e musica – che porteranno poi all'invenzione del *clavecin à lumière* – dei contatti con i circoli teosofici di Bruxelles, dell'incontro con la *Dottrina segreta* di M.me Blavatskij. L'implacabile instabilità ritmica di questa musica testimonia efficacemente l'insoddisfazione intellettuale di Skrjabin, preso da un desiderio faustiano di fare della musica l'occasione decisiva per affrancarsi dalla fisicità della realtà umana. *Girlyandi (Guirlandes)* è la prima delle *Dva tantsa (Deux dances)* op. 73. Risale al 1914: è un piccolo significativo *specimen* dell'accentuato profetismo dell'ultimo Skrjabin, tutto proteso idealmente a quel grandioso progetto multimediale *ante litteram* che avrebbe dovuto essere l'incompiuto *Misteriya*. In questo senso, gli ultimi lavori

skrijabiniani sono stati paragonati a una “cerimonia a cui l’intero universo prende parte e che culmina ogni volta con una danza estatica”.

Composta nel 1912-13 insieme con la n. 9 e la n. 10 in vista di alcuni concerti a Londra, la *Sonata* n. 8 op. 66 non fu in realtà mai eseguita dall’autore in pubblico. Rispetto alle due “sorelle” maggiori, la Sesta e la Settima, l’Ottava sembra possedere un carattere meno pronunciato. Risultano ridimensionati i contrasti violenti delle op. 62 e 64; scarseggiano le dissonanze laceranti e aggressive, come si capisce fin dall’esordio calmo e onirico. Come le tre Sonate che la precedono, anche l’Ottava è in un movimento unico, che si svolge sulla base di un impianto narrativo privo di una “trama” vera e propria, ma basato sull’alternanza di episodi ora di *polyot*, ovvero di estatico volo in avanti, ora di *poriv*, ovvero di esplosione tragica. Skrjabin considerava queste sezioni ricche di *pathos* drammatico come «l’episodio più tragico del proprio lavoro creativo». L’avanzata armonia tonale, spesso animata da clusters accordali di altezza vertiginosa, veniva da lui descritta come «derivata dalla Natura, come se non fosse mai esistita prima».

### *Sergej Rachmaninov: tecnica, melodia e angoscia*

Come antidoto a un avanguardismo che Skrjabin spingeva invero ai limiti dell’arroganza e della mitomania, Volodos propone il tradizionalismo egocentrico e angosciato di Rachmaninov. È noto come questo pianista, dotato di impressionante tecnica virtuosistica, avesse in realtà un repertorio assolutamente antiquato, assolutamente refrattario a ogni novità («Non suono le opere dei compositori moderni», scriveva nel 1936).

A Volodos interessa innanzitutto rendere omaggio allo straordinario dono per la melodia di cui Rachmaninov diede prova fin dalla prima opera data alle stampe nel 1892, i *Morceaux de fantaisie* op. 3 di cui fa parte *Mélodie*, un pezzo che impressionò molto Čajkovskij, penso soprattutto per il modo incomparabilmente fascinoso con cui la melodia principale emerge nel contesto degli accordi arpeggiati di sottofondo. Oltre a ciò, lo stile di Rachmaninov brilla per la raffinatissima idiomaticità della scrittura pianistica.

Scritta nel 1896, la raccolta dei *Moments musicaux* op. 16 presenta uno stile più spiccato e originale rispetto alle op. 3 e 10. Il cromatismo brillante del n. 2 si snoda in mezzo a effluvi profumatissimi tipici delle migliori *rêveries* di Rachmaninov, ad abbandoni sognanti, a spunti melodici che emergono seducenti.

All'interno della produzione di Rachmaninov i 24 *Preludi* (l'op. 3 n. 2, i 10 dell'op. 23 e i 13 dell'op. 32) formano un ciclo unico. Se si eseguissero tutti i Preludi assieme seguendo la successione tonale del circolo delle quinte, come per Chopin, Skrjabin e Šostakovič, si concluderebbe con l'op. 23 n. 3, un *Tempo di Minuetto*, lo stesso tipo di finale delle *Variazioni-Diabelli* di Beethoven. Siffatta coesione unitaria fu però un'idea che maturò gradatamente nel compositore. L'op. 23, infatti, ha la natura di un ciclo in sé conchiuso (inizia nella tonalità di fa diesis maggiore e termina nell'omologa di sol bemolle). Essa venne scritta tra 1901 (il n. 5) e 1903 (gli altri). La raccolta è dedicata al pianista, cugino e maestro Alexander Ziloti, su raccomandazione del quale Rachmaninov era riuscito a entrare al Conservatorio di Mosca dopo essere stato espulso da quello di Pietroburgo.

Come negli altri lavori di questo periodo, in questi brani si avverte l'influsso del Secondo Concerto per pianoforte, il cui successo nel novembre 1901 aveva fatto uscire Rachmaninov dalla lunga crisi depressiva seguita al fiasco bruciante della Prima Sinfonia nel 1895. Lo stile compositivo del musicista dimostra, in questo frangente, una predilezione per armonie ricche e pregnanti, per melodie intense e passionali, per colori meno appariscenti ma più fini e contenuti.

Il *Preludio* op. 23 n. 10 è tra la musica più struggente mai scritta da Rachmaninov. L'esordio meditativo, assorto, quasi religioso; il grande fascino che promana da una stupefacente ricchezza di profumi... L'abilità di Rachmaninov sta nello scrutare con uno sguardo che unisce delicatezza poetica e limpida fermezza, la filigrana sottile del sentimento, la sua trama imprevedibile, perennemente cangiante, di luci e di ombre, la dialettica irrisolta di dolenti ripiegamenti introversi e di entusiaste effusioni estroverse che lo caratterizza.

La raccolta dei Preludi op. 32 venne composta tra il 23 agosto e il 10 settembre 1910 nella residenza di Ivanovka, nella quale il compositore amava trascorrere l'estate. Rachmaninov eseguì l'opera per la prima volta a Pietroburgo il 5 e il 13 dicembre 1911. In questi lavori si coglie l'influenza dello stile del Terzo Concerto per pianoforte, del suo orientamento verso la complessità di tessitura e la flessibilità ritmica, verso armonie pungenti irte di cromatismi. In questa raccolta l'abilità di Rachmaninov è nella sua eccezionale capacità di cristallizzare compiutamente, con grande nitidezza, un'atmosfera, una sensazione. Ogni preludio è come una piccola miniatura, un piccolo poema sonoro.

Il n. 3 è un pezzo di grande spessore, non monocorde: un mix di toni ora giocosi e scherzosi, ora tesi e drammatici,

suggellato da accordi diafani inattesi ed enigmatici. Il n. 5 presenta una melodia incantevole avvolta da un ondeggiare di armonie ricchissime di fragranze fascinose e spesso un po' misteriose. Il n. 10 è un'icona splendida del dubbio e dell'inquietudine esistenziale che tanto sovente tormentarono Rachmaninov. Non c'è cellula tematica che ce la faccia a cristallizzarsi in una melodia: le armonie non sanno dove andare a parare. I due rintocchi funerei conclusivi sanciscono un'esiziale prostrazione senza scampo.

È a contatto con la natura che sembra darsi l'unica possibile tregua dal male di vivere. Per questo al compositore basta davvero poco, anche una semplice passeggiata tra le margherite. Miniatura incantevole, *Daisies* (in origine lirica per soprano *Margaritki*) è la terza delle sei dell'op. 38, composta nell'autunno del 1916 e poi arrangiata dall'autore stesso per pianoforte solo nel 1941. Con i suoi ritmi oscillanti, un'*allure* vagamente impressionista voluta da Rachmaninov per esprimere al meglio il simbolismo dei versi di Severyanin, possiede la grazia eterea di chi, passeggiando tra le margherite, ha cura di non pestarne nessuna, per lasciare che il loro profumo gli impregni l'animo fin nel profondo.

Sapidi pezzi ad effetto sono tanto la *Polka italienne* scritta forse nel 1906 per pianoforte a quattro mani quanto l'*Oriental Sketch*, datato 27 novembre 1917, quattro giorni dopo il Primo Concerto per pianoforte, qualche settimana prima della fuga da una Russia sconvolta dalla Rivoluzione d'ottobre. Si tratta di un pezzo elettrizzante, privo di qualsiasi accenno di esotismo folcloristico: i famigliari e gli amici per celia lo soprannominavano "Orient Express".

### *Franz Schubert, la sfida della libertà e dell'indipendenza*

Una piccola provocazione da parte di Volodos la proposta di questo Schubert apparentemente "minore". Scritta nel maggio 1817, la *Sonata D. 557* appartiene a un anno povero di opere, specie se si considera la vulcanica esplosione creativa del biennio 1815-16 (cinque Sinfonie, trecento Lieder, quattro Singspiele, quattro Messe, sette Quartetti per archi, senza contare una pletora di opere minori). Nell'autunno 1816 Schubert era stato ospitato in un appartamento nella Landskron-gasse dall'amico Schober. Alfred Einstein enfatizza forse un po' troppo il significato storico di questo anno vissuto dal giovane compositore lontano dalla casa paterna. Coglie, però, nel segno laddove nota come questa esperienza "crebbe in lui il senso della responsabilità artistica nei riguardi di se stesso". Nel tentativo di trovare la propria strada, Schubert



decise infatti di cimentarsi nella sonata per pianoforte, un altro genere in cui Beethoven aveva raggiunto il sublime. Nel 1817 videro la luce cinque sonate. Con i suoi tre movimenti la D. 557 è la più regressiva.

Un *Allegro moderato* squadrato, lineare, radioso, di smaccata matrice haydniana. Un *Andante* con chiare inflessioni galanti, un rococò appena aggiornato, arricchito però da tragitti armonici inusitati, sorprendenti a volte. Un *Finale* con tema da rondò, ma in forma-sonata, pervaso da una leggiadria tutta viennese, amabile e socievole. Un capolavoro originale o un plagio immaturo? I pareri degli studiosi discordano tra loro. L'omaggio vuol forse essere al coraggio di un artista umile, capace di affermare la propria individualità senza fuggire il confronto con le personalità forti e influenti dei propri predecessori. Proprio come Arcadi Volodos ha inteso fare, una volta deciso ad abbracciare la carriera del pianista professionista.

### *Franz Liszt, ovvero l'autocoscienza kantiana del pianismo*

*Ab ultima fonte repetere*, ovvero riandare, nello spirito e nelle intenzioni artistiche, agli albori del concertismo moderno. Forse è questo il motivo dell'inserzione di questo Liszt da parte di Volodos. I leggendari sei concerti lisztiani dell'autunno 1839 costituirono, in effetti, il momento decisivo della trasfigurazione del concerto pianistico da schidionata di brani purchessia a manifesto culturale e intellettuale, studiato nei minimi particolari. "Sapere aude", il motto in cui Kant aveva condensato il significato dell'*Aufklärung*, appare la ragion d'essere dell'orgogliosa autoaffermazione di sé da parte di un artista risoluto nel voler respingere la nomea di fenomeno da baraccone in precedenza appioppata a un Paganini. Scritte nel 1849-50, durante i primi anni trascorsi a Weimar, le *Consolations* per pianoforte sono sei brevi pezzi ispirati dalla lettura dell'omonima raccolta poetica di Charles-Augustin de Sainte-Beuve (1804-1869). Sono uno splendido *hommage à l'amitié* rivolto alla granduchessa di Sassonia-Weimar Maria Pavlovna, sorella dello zar Nicola I, conosciuta nel 1841. Nel 1848 la granduchessa, nell'intento di fare di Weimar un centro musicale di livello europeo, lo aveva invitato a dirigerne il teatro e i concerti ingaggiandolo anche come proprio insegnante. Liszt aderì con slancio alla proposta e, nei 13 anni che vi rimase, riuscì a riportare entusiasmo negli ambienti musicali della città facendone un punto di riferimento per i compositori dalle tendenze più progressiste.

«Il primo sentimento è quello d'un benessere intimo, delizioso, vivificante... Uno si abbandona tutto intero al piacere di rinascere e di respirare». Queste parole di Sainte-Beuve

ispirarono al musicista nelle *Consolations* un'atmosfera di intimità confidenziale. Scritte in uno stile spoglio e semplice, esse ci mostrano ben altra faccia del virtuoso che con i suoi incantesimi pianistici ammaliava il pubblico di tutta Europa. La sesta *Consolation* è una parafrasi su un tema della granduchessa. La melodia è avvolta in un accompagnamento delicatissimo, che evoca le sonorità eteree e immateriali di un'arpa eolia, capace di tradurre in suono le mille fragranze di cui è foriero il vento.

Il secondo quaderno delle *Années de Pèlerinage* è il diario che raccoglie, tradotte in musica, le impressioni del lungo soggiorno italiano di Liszt (1837-39), che si rivelò un momento decisivo nella sua maturazione artistica. Accompagnato da Marie d'Agoult, avendo a Roma come cicerone d'eccezione Dominique Ingres, il musicista rimase profondamente segnato da quanto vide nel nostro Paese: «Il bello, così diffuso in Italia, mi si mostrò nelle sue forme più pure e sublimi». Di questo quaderno i tre *Sonetti del Petrarca* rappresentano il cuore. Scritti in origine nel 1838-39 come *Lieder* per tenore, quasi subito vennero rielaborati per pianoforte solo. Nei confronti del testo petrarchesco non c'è nessun intento descrittivo. I versi agiscono come stimoli «ad esprimere tutto ciò che in noi varca i confini della consuetudine, tutto ciò che sfugge all'analisi, tutto ciò che può ricondursi a recessi non scandagliabili, a desideri inestinguibili, a presentimenti infiniti».

Ispirato al sonetto *I vidi in terra angelici costumi*, il n. 6 è una celebrazione dell'amore come dono celestiale. Straordinaria è la capacità dell'autore di evocare con mezzi linguistici semplicissimi un'atmosfera elegiaca e sognante, facendo sbocciare l'incantesimo di una melodia che l'interprete è chiamato a suonare "cantando dolcissimo". Ispirato alla statua di Michelangelo per la tomba di Lorenzo de' Medici ammirata a Firenze in San Lorenzo, il n. 2 è un brano quasi antitetico. Pervaso da una religiosità grave, meditabonda, anticipa gli esperimenti cupi del terzo libro delle *Années* del 1866-77. I rintocchi funerei delle note ribattute al grave, tanto all'inizio quanto alla fine, sembrano sancire l'impossibilità di trovare una risposta a tutte le questioni ultime sull'esistenza umana.

### *Vladimir Horowitz, ovvero la sfida proibita*

Più che al pianismo decisamente "minore" di Camille Saint-Saëns, la conclusione del concerto con *Danse macabre* del 1874 – uno dei quattro pezzi sinfonici scritti negli anni '70 per condurre esperimenti in materia di orchestrazione e trasformazione tematica – vuol essere un omaggio (una sfida a

distanza?) alla tecnica colossale di Horowitz, il pianista che poteva suonare tutto più presto e più forte di chiunque altro. È quasi leggenda il modo con cui il virtuoso ucraino, nell'eseguire la *Danse macabre* con effetti illusionistici e sonorità impossibili, sapeva dar vita a un gioco di colori fantasmagorico, al punto di dar a volte l'impressione di avere tre mani...

Con grandissima accuratezza, ascoltando tutte le registrazioni, Volodos ha "tirato giù" nota per nota le trascrizioni di cui Horowitz non volle mai pubblicare lo spartito e, per la prima volta dopo di lui, ha "osato" anche inciderle... A fronte di tanta coraggiosa impertinenza, sostenuta da "un intelletto e un'immaginazione vividi", la critica e le platee di tutto il mondo sono rimaste ammaliatae.

**Angelo Chiarle**