

martedì 10 settembre 2002
ore 17

mercoledì 11 settembre 2002
ore 17

Aula Magna del
Politecnico di Torino

Boris Petrushansky
Andrea Corazziari, *pianoforte*

In collaborazione con
Iniziativa CAMT, Sede Regionale del Piemonte

martedì 10 settembre 2002

Dmitrij Šostakovič

(1906-1975)

Ventiquattro preludi e fughe op.87

Volume I

Boris Petrushansky (n. 4, 8)

Andrea Corazziari (n. 1, 2, 3, 5, 6, 7, 9, 10, 11, 12)

Introduzione di **Elena Petrushanskaya**

mercoledì 11 settembre 2002

Dmitrij Šostakovič

(1906-1975)

Ventiquattro preludi e fughe op.87

Volume II

Boris Petrushansky (n. 15, 16, 19, 20, 21, 22, 23, 24)

Andrea Corazziari (n. 13, 14, 17, 18)

Introduzione di **Elena Petrushanskaya**

Andrea Corazziari, nato a Roma nel 1975, si è diplomato in pianoforte presso il Conservatorio di Santa Cecilia. Dal 1996 ha seguito i corsi di perfezionamento presso l'accademia "Incontri col maestro" di Imola con Giovanni Valentini, Boris Petrushansky e Antonio Ballista. Ha inoltre partecipato a masterclass tenute da Alexander Lonquich, Louis Lortie e Arie Vardi. Intensa anche la sua attività di camerista: diplomato in musica da camera con Marco Lenzi, ha partecipato al corso di perfezionamento tenuto da Riccardo Brengola presso l'Accademia Chigiana di Siena nel 1996, ottenendovi borsa di studio e diploma d'onore. In formazione di trio con clarinetto e violoncello è stato premiato in diversi concorsi. Come solista, oltre ai riconoscimenti ottenuti in competizioni nazionali e internazionali, si è esibito in diverse città italiane ed estere, ospite di importanti manifestazioni ed eventi musicali. Nel 2000 è stato invitato ai festival "Da Bach a Bartók" – con la Mainzer Kammerorchester – e "La Roque d'Anthéron", nell'ambito dell'esecuzione integrale dei *Preludi e fughe* di Šostakovič. Nel 2001 ha tenuto tre concerti presso il Centro per la musica contemporanea di Roma con un programma antologico sul pianoforte nel Novecento, da Debussy ad Andriessen; nel 2002 è stato invitato a tenere dei concerti con musiche di autori contemporanei americani e masterclass sullo stesso argomento in diverse città di Francia, ha suonato presso la Konzerthaus di Berlino e presso l'Auditorium e l'università Bocconi di Milano.

Boris Petrushansky è nato a Mosca nel 1949 da genitori musicisti; a otto anni viene ammesso alla Scuola Centrale presso il Conservatorio di Mosca. Nel 1964 il quindicenne pianista incontra uno dei più grandi musicisti dei nostri tempi, Heinrich Neuhaus, e diventa suo allievo. Quei pochi mesi trascorsi nella classe di Neuhaus (il maestro morì nell'ottobre del 1964) sono stati determinanti sotto molti aspetti per tutto il successivo sviluppo del giovane artista, completatosi poi con Lev Naumov, allievo e assistente di Neuhaus. Dopo una serie di concorsi (Leeds, Monaco, Mosca, Terni) inizia una tournée di concerti che lo porta ai festival

di Spoleto, di Brescia e Bergamo, al Maggio Musicale Fiorentino (dove ha sostituito Sviatoslav Richter), a Roma, Milano, Torino e in tutte le più importanti stagioni musicali. Tra le orchestre con cui ha suonato ricordiamo l'Orchestra Sinfonica di Stato dell'URSS, la Filarmonica di S. Pietroburgo, la Filarmonica di Mosca, la Staatskapelle di Berlino, l'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, la Moscow Chamber Orchestra, in collaborazione con direttori d'orchestra come Ferencik, Bour, Berglund, Salonen, Kitaenko, Fedoseev, Nanut, Gergiev, Abbado, Lu Jia, Kogan. Tra i partner di musica da camera spiccano i nomi di Ojstrakh, Afanasiev, Sitkovetsky, Maisky, Cecilia Gasdia.

Dal 1991 Boris Petrushansky vive in Italia, a Imola, dove insegna presso l'Accademia Pianistica "Incontri col Maestro", pur continuando un'intensa attività concertistica sia in Italia sia in Russia dove ritorna regolarmente, nonché in tutto il resto del mondo.

Come per il *Clavicembalo ben temperato* di Bach, che ne fu il modello ideale e la pietra di paragone, anche per i *Ventiquattro preludi e fughe* per pianoforte di Šostakovič è stata sollevata la questione dell'unità ciclica. Questione sottile, e forse di difficile soluzione data la mutevolezza del concetto di unità in musica, il quale cambia col variare del punto di vista, ma di importanza non secondaria per definire la natura dell'ormai celebre raccolta del compositore russo: un canone di *exempla* regolato soltanto da criteri di *varietas*, o non invece un ciclo organico dove *tout se tient*, governato da una trama sotterranea che ne determina segretamente il senso? Come è noto, Šostakovič la compose quasi di getto fra l'ottobre 1950 e il febbraio 1951 (quasi al ritmo di un preludio o una fuga al giorno) sotto l'impressione ricevuta dall'esecuzione di musiche di Bach durante le celebrazioni del centenario bachiano a Lipsia del 1950. Ed è probabile che, nata da semplici esercitazioni estemporanee di contrappunto, la raccolta assumesse solo cammin facendo la configurazione attuale. In varie interviste Šostakovič ne parlò, con eccesso di modestia, come di una serie di brani non collegati da un'idea generale: nulla più di un'antologia volta a dimostrare le inesauribili possibilità combinatorie insite in una disciplina polifonica solo apparentemente obsoleta. *Understatement* comprensibile in un compositore che aveva partorito costruzioni musicali ben più ponderose e organiche, come l'*Ottava Sinfonia* e il *Primo Concerto per violino*, e che di lì a qualche anno avrebbe posto mano alla monumentale *Decima*. Di diverso avviso era invece Tat'jana Nikolaeva, che dei *Ventiquattro preludi e fughe* fu la prima interprete e che contribuì a imporli nel numero dei grandi capolavori del pianismo del XX secolo, mantenendoli nel proprio repertorio per oltre trent'anni. Nell'interpretazione della Nikolaeva emergono corrispondenze tematiche sotterranee, fili che si riannodano a distanza, grandi archi tensivi e *climax* dinamici che farebbero intravedere una precisa strategia d'insieme, un disegno narrativo *sui generis*, labirintico e frantumato. Il susseguirsi dei brani verrebbe così ad assumere i tratti di una volubile fantasmagoria, satura di umori, figure

ed emblemi che rinviano a una realtà contraddittoria e lacerata, quella della Russia di quegli anni. Agirebbe in tal senso anche la disposizione tonale dei preludi e fughe che, diversamente dal *Clavicembalo ben temperato* (ordinato dal grave all'acuto sui gradi della scala cromatica), segue qui l'andamento a spirale del circolo delle quinte: da do a fa per le tonalità maggiori, da la a re per quelle minori (con scambio enarmonico fra re diesis e mi bemolle al n. 14). Un andamento a spirale che bene si accorda con l'impressione di un progressivo avvitalamento nell'introspezione che via via si genera nel corso dei brani: quasi una *mise en abîme*, il cui "occhio" sarebbe costituito dalla fuga finale (in re minore, che interrompe il circolo col parossismo frenetico di un meccanismo impazzito). Un finale, dunque, del tutto simile a quelli della *Quinta Sinfonia* e del *Concerto per violino op. 77*, con i quali condivide anche la tonalità minore e alcune relazioni tonali, e che non comunica affatto all'ascoltatore l'idea di una meta raggiunta, bensì quella di un'oscura e angosciosa premonizione.

Erano gli anni più bui della repressione staliniana. La fine della seconda guerra mondiale e l'inizio della guerra fredda avevano visto intensificarsi gli attacchi all'autonomia degli intellettuali in una feroce campagna contro il cosiddetto "formalismo" ed "elitarismo" borghese, la quale mirava a privare del loro pubblico gli artisti e i letterati non allineati alle direttive del regime, condannandoli al mutismo. Le purghe censorie di Andrej Zhdanov, il famigerato plenipotenziario alla cultura, avevano colpito innanzitutto scrittori, poeti e registi, in particolare quelli appartenenti all'intelligenza ebraica, ma attraverso le reprimende di Chrennikov, segretario della Lega dei Compositori, non avevano risparmiato Šostakovič che si era visto interdire l'esecuzione di alcuni suoi lavori e nel 1947 aveva preferito rinviare *sine die* la "prima" del *Concerto per violino* dedicato a David Ojstrakh. Per quasi otto anni Šostakovič si astenne dal comporre sinfonie, quartetti e altri lavori d'impegno, e si limitò ad accettare modeste commissioni di musiche da film. Un lungo silenzio interrotto soltanto dai polemici *Dieci canti popolari ebraici* per soli e orchestra (1948), dai

Dieci poemi su testi di poeti rivoluzionari (1951), e appunto dai *Ventiquattro preludi e fughe* per pianoforte. In questo contesto l'incontro con Bach, propiziato dalle celebrazioni lipsiensi del 1950, fu come un'illuminazione ed ebbe un ruolo importante nel superamento di una fase di crisi creativa, che richiedeva un radicale ripensamento del proprio linguaggio musicale e della vocazione di compositore. Il rigore normativo del contrappunto severo e le forme consolidate dello stile barocco offrirono a Šostakovič un perimetro sicuro entro cui riversare un'immaginazione musicale incandescente, naturalmente portata agli eccessi e all'incontinenza sonora, alla veemenza espressiva, al sarcasmo feroce, alla stravaganza irriverente, ai ripiegamenti abissali. Nello stesso tempo, il valore oggettivo della maestria tecnica e l'apparente assunto didattico della raccolta (i due piani su cui i *Preludi e fughe* di Šostakovič furono ufficialmente recepiti negli ambienti musicali dell'Unione Sovietica) garantivano un paravento dietro cui celare un'orgogliosa rivendicazione dell'autonomia soggettiva dell'artista.

In questo tardivo ritorno a Bach sopravvive ben poco dei toni parodistici ed elegantemente distaccati che avevano contraddistinto il *retour* neoclassico della prima metà del secolo, a cui egli stesso aveva aderito con alcuni lavori giovanili. Come pure labili appaiono i legami con il precedente illustre del *Ludus tonalis* di Paul Hindemith (1942), anche qui un ciclo di fughe e di interludi su tutte le tonalità, ma con un assunto teorico-metafisico che è del tutto estraneo alla raccolta di Šostakovič. L'utilizzo di costrutti e di procedimenti barocchi vi appare filtrato da un processo di assimilazione che penetra nelle fibre più profonde del modello e tende ad escludere un tipo di relazione "al quadrato". Non si tratta di brani *à la manière de...* o di "omaggio a...". L'obiettivo a cui mira Šostakovič nella sua raccolta è, in fondo, utopistico e illusorio: quello di abolire ogni distanza storica fra sé e il modello assunto, realizzando un qualche tipo di identificazione tra forma e contenuto. Gli stilemi bachiani divengono, insomma, un contenitore in cui travasare non solo un'armonia incandescente e un'invenzione

tematica personale, ma anche una nuova *Affektenlehre*, un moderno visionarismo, più umorale e ombroso. Ad esempio, l'isterica gesticolazione della fuga n. 15 a quattro voci, sopra uno spigoloso soggetto su undici note della scala cromatica e una ritmica asimmetrica dai continui cambiamenti di tempo (3/4, 2/2, 5/4), non è tanto una caricatura del motorismo di una fuga bachiana, ma piuttosto un'invenzione dell'humor grottesco di Šostakovič, allo scopo di fornire un ruvido contrappasso alla scherzosità pedestre e squadrata del precedente preludio. Così pure, il tempo di minuetto che caratterizza il preludio n. 5 (re maggiore), su un accompagnamento arpeggiato del tipo serenata con strimpellata di chitarra, non è affatto la rievocazione ironica di una danza settecentesca; insieme alla fuga successiva, su un motivo di girotondo infantile, suona piuttosto come il vagheggiamento di una perdita innocenza, incuneandosi tra l'accidiosa seriosità del n. 4 e il carattere tragico del n. 6. Certamente un ricalco della variazione ornamentale di un'aria barocca e del suo nobile *pathos* è la fuga n. 16 (in si bemolle minore), ma il riferimento aulico è presto assorbito e metamorfizzato in una nuova atmosfera sonora che fa emergere erratiche melodie popolari di flauti di Pan. E si ascolti con attenzione il preludio iniziale, che richiama nella disposizione accordale il celebre inizio del *Clavicembalo* di Bach (rendendo manifesto il corale implicito) e nel ritmo giambico il tema di sarabanda delle *Variazioni Goldberg*. Ma se la sonorità è quella di un corale bachiano, la melodia deriva invece da una canzone russa della prima guerra mondiale, determinando una concrezione di senso che ricorda il corale (anch'esso in do maggiore) del secondo quadro del *Boris* di Musorgskij.

I riferimenti bachiani sono ovviamente assai più numerosi di quanto sia qui possibile enumerare, e spaziano liberamente dai due libri del *Clavicembalo ben temperato* all'*Arte della fuga*, alle *Variazioni Goldberg*, alla musica organistica, talora nascosti nei meandri di un'elaborazione contrappuntistica che raggiunge in alcuni casi punte di autentico virtuosismo (fughe n. 8, 12, 13, preludio e fuga n. 24). Più spesso chia-

ramente delineati sin dalle prime battute del brano: come lo *stylus gravis* o “legato” che caratterizza il contrappunto di tutte le fughe a quattro voci in tempo tagliato (n. 1, 4, 18, 20, nonché la n. 13 a cinque voci); il pesante *basso ostinato* di passacaglia del preludio n. 12; l'*ouverture alla francese* del preludio n. 6; il tempo di *giga* (fughe n. 3 e 21, preludio n. 7); lo stile di *fanfara*, col motivo di segnale, nel preludio e fuga n. 7. Diversamente da Bach, che concepisce preludio e fuga come entità distinte, in Šostakovič essi formano una diade strettissima, dove la fuga (quasi sempre il brano più ampio e caratterizzato) amplifica, precisa o talvolta smentisce il significato del preludio. Per contro, una reminiscenza bachiana si può ravvisare in certe simmetrie presenti nel ciclo, che conta undici fughe a tre voci e undici a quattro, nonché una doppia fuga a cinque voci, di straordinaria complessità, collocata non a caso a metà del ciclo (n. 13) in corrispondenza della tonalità-cardine della scala cromatica (fa diesis maggiore).

Ma per Šostakovič Bach non era soltanto un artefice di costruzioni astratte; era anche, e soprattutto, un creatore di immagini sonore e di raffigurazioni musicali. In quegli anni il teorico Boleslav Yavorskij, suo amico, aveva avanzato in un saggio l'ipotesi che nel *Clavicembalo ben temperato* Bach avesse voluto rappresentare in musica vicende bibliche e “figure” evangeliche. Non è certo se Šostakovič conoscesse questa teoria, ma sicuramente concepì in tal senso il proprio ciclo di preludi e fughe. Se le forme e le tecniche rinviano allo stile barocco, il materiale musicale è invece intriso di spirito russo, con una carica simbolica ed evocativa che sfiora, a volte, il realismo. Le analisi della Nikolaeva, di Aleksandr Dolzhanskij e di Valentina Cholopova hanno ormai messo ampiamente in luce la folla di “personaggi” e di immagini, di citazioni e di riferimenti disseminati fra i brani: le *byline* e le rime popolari russe (ad esempio nelle fughe n. 4, 7, 14, 18 e nel preludio n. 20), il lamento funebre nel preludio n. 4, modellato sul “pianto dello jaro-divij” del *Boris* di Musorgskij; l'immagine della guerra e il canto dei soldati (preludio n. 1), le danze folcloristiche (n. 8 e 21), le preghiere ortodosse (preludio

n. 17), il lamento degli ebrei (n. 3), raffigurati in dialogo a due come nei *Quadri di un'esposizione*; la marcia dei pionieri, le filastrocche infantili, le zampogne e i flauti dei pastori e, naturalmente, il suono delle campane (preludio n. 14), ancora una reminiscenza di Musorgskij. E in tale affastellarsi di richiami alla propria terra, un continuo insinuarsi di ammiccamenti alla musica occidentale: non solo Bach, ma anche Mahler, Schumann, Beethoven. Ma su tutto, una mutevolezza di umori, di "affetti" e di imprevedibili ossimori espressivi: ipocondria e allegria sfrenata, lugubri visioni ed elegia, farsa e tragedia. E questi, sì, del più puro Šostakovič.

Andrea Lanza