

FONDAZIONE RAVENNA MANIFESTAZIONI



Teatro Rasi
Lunedì 7 luglio, ore 19 I parte
ore 21.30 II parte

MARATONA PROKOF'EV

SOTTO L'ALTO PATRONATO DEL PRESIDENTE DELLA REPUBBLICA
con il patrocinio di:
SENATO DELLA REPUBBLICA, CAMERA DEI DEPUTATI,
PRESIDENZA DEL CONSIGLIO DEI MINISTRI,
MINISTERO PER I BENI E LE ATTIVITÀ CULTURALI, MINISTERO DEGLI AFFARI ESTERI

Fondazione Ravenna Manifestazioni

Soci

Comune di Ravenna
Regione Emilia Romagna
Provincia di Ravenna
Camera di Commercio di Ravenna
Fondazione Cassa di Risparmio di Ravenna
Associazione Industriali di Ravenna
Ascom Confcommercio
Confesercenti Ravenna
Confederazione Artigianato C.N.A. Ravenna
Confartigianato F.A.P.A. Ravenna
Diocesi di Ravenna
Fondazione Arturo Toscanini
Fondazione del Monte di Bologna e Ravenna
Fondazione Teatro Comunale di Bologna

Ravenna Festival

ringrazia

ASSOCIAZIONE AMICI DI RAVENNA FESTIVAL

ASSICURAZIONI GENERALI

ASSOCIAZIONE DEGLI INDUSTRIALI
DELLA PROVINCIA DI RAVENNA

AUTORITÀ PORTUALE DI RAVENNA

BANCA POPOLARE DI RAVENNA

BARILLA

CASSA DI RISPARMIO DI RAVENNA

CENTROBANCA

CIRCOLO AMICI DEL TEATRO “ROMOLO VALLI” - RIMINI

CMC RAVENNA

CONFARTIGIANATO DELLA PROVINCIA DI RAVENNA

COOP ADRIATICA

CREDITO COOPERATIVO RAVENNATE E IMOLESE

EN.E.R. TRADING

ENI

FONDAZIONE DEL MONTE DI BOLOGNA E RAVENNA

GRUPPO VILLA MARIA

ITER

LEGACOOP

MIRABILANDIA

SAPIR

SEDAR CNA SERVIZI RAVENNA

TELECOM ITALIA - PROGETTO ITALIA

THE SOBELL FOUNDATION

THE WEINSTOCK FUND

UNICREDIT BANCA

ASSOCIAZIONE AMICI DI RAVENNA FESTIVAL



Presidente onorario

Marilena Barilla

Presidente

Gian Giacomo Faverio

Vicepresidenti

Roberto Bertazzoni

Lady Netta Weinstock

Comitato Direttivo

Domenico Francesconi

Gioia Marchi

Pietro Marini

Maria Cristina Mazzavillani Muti

Angelo Rovati

Eraldo Scarano

Gerardo Veronesi

Segretario

Pino Ronchi

Guido e Liliana Ainis, *Milano*

Maria Antonietta Ancarani, *Ravenna*

Antonio e Gian Luca Bandini,

Ravenna

Marilena Barilla, *Parma*

Francesca e Silvana Bedei, *Ravenna*

Arnaldo e Jeannette Benini, *Zurigo*

Roberto e Maria Rita Bertazzoni,

Parma

Maurizio e Irene Berti, *Bagnacavallo*

Paolo e Maria Livia Brusi, *Ravenna*

Giancarla e Guido Camprini,

Ravenna

Italo e Renata Caporossi, *Ravenna*

Glaucio e Roberta Casadio, *Ravenna*

Margherita Cassis Faraone, *Udine*

Giuseppe e Franca Cavalazzi,

Ravenna

Glaucio e Egle Cavassini, *Ravenna*

Roberto e Augusta Cimatti, *Ravenna*

Richard Colburn, *Londra*

Ludovica D'Albertis Spalletti,

Ravenna

Tino e Marisa Dalla Valle, *Milano*

Andrea e Antonella Dalmonte,

Ravenna

Sebastian De Ferranti, *Londra*

Roberto e Barbara De Gaspari,

Ravenna

Giovanni e Rosetta De Pieri, *Ravenna*

Letizia De Rubertis, *Ravenna*

Stelvio e Natalia De Stefani, *Ravenna*

Enrico e Ada Elmi, *Milano*

Gianni e Dea Fabbri, *Ravenna*

Lucio e Roberta Fabbri, *Ravenna*

Mariapia Fanfani, *Roma*

Gian Giacomo e Liliana Faverio,

Milano

Paolo e Franca Fignagnani, *Milano*

Domenico e Roberta Francesconi,

Ravenna

Giovanni Frezzotti, *Jesi*

Adelmo e Dina Gambi, *Ravenna*

Idina Gardini, *Ravenna*

Giuseppe e Grazia Gazzoni

Frascara, *Bologna*

Vera Giulini, *Milano*

Maurizio e Maria Teresa Godoli,

Bologna

Roberto e Maria Giulia Graziani, *Ravenna*
Dieter e Ingrid Häussermann, *Bietigheim-Bissingen*
Pierino e Alessandra Isoldi, *Bertinoro*
Michiko Kosakai, *Tokyo*
Valerio e Lina Maioli, *Ravenna*
Franca Manetti, *Ravenna*
Carlo e Gioia Marchi, *Firenze*
Gabriella Mariani Ottobelli, *Milano*
Pietro e Gabriella Marini, *Ravenna*
Giandomenico e Paola Martini, *Bologna*
Luigi Mazzavillani e Alceste Errani, *Ravenna*
Ottavio e Rosita Missoni, *Varese*
Maria Rosaria Monticelli Cuggiò e Sandro Calderano, *Ravenna*
Maura e Alessandra Naponiello, *Milano*
Peppino e Giovanna Naponiello, *Milano*
Vincenzo e Annalisa Palmieri, *Lugo*
Gianpaolo e Graziella Pasini, *Ravenna*
Desideria Antonietta Pasolini Dall'Onda, *Ravenna*
Fernando Maria e Maria Cristina Pelliccioni, *Rimini*
Giuseppe e Paola Poggiali, *Ravenna*
Giorgio e Angela Pulazza, *Ravenna*
The Rayne Foundation, *Londra*
Giuliano e Alba Resca, *Ravenna*
Tony e Ursula Riccio, *Norimberga*
Stelio e Pupa Ronchi, *Ravenna*
Lella Rondelli, *Ravenna*
Stefano e Luisa Rosetti, *Milano*
Angelo Rovati, *Bologna*
Mark e Elisabetta Rutherford, *Ravenna*
Edoardo e Gianna Salvotti, *Ravenna*
Ettore e Alba Sansavini, *Lugo*
Guido e Francesca Sansoni, *Ravenna*
Francesco e Sonia Saviotti, *Milano*
Sandro e Laura Scaioli, *Ravenna*
Eraldo e Clelia Scarano, *Ravenna*
Leonardo e Angela Spadoni, *Ravenna*
Italo e Patrizia Spagna, *Bologna*

Ernesto e Anna Spizuoco, *Ravenna*
Gabriele e Luisella Spizuoco, *Ravenna*
Paolo e Nadia Spizuoco, *Ravenna*
Enrico e Cristina Toffano, *Padova*
Leonardo e Monica Trombetti, *Ravenna*
Ferdinando e Delia Turicchia, *Ravenna*
Roberto e Piera Valducci, *Savignano sul Rubicone*
Silvano e Flavia Verlicchi, *Faenza*
Gerardo Veronesi, *Bologna*
Marcello e Valerio Visco, *Ravenna*
Luca e Lorenza Vitiello, *Ravenna*
Lady Netta Weinstock, *Londra*
Giovanni e Norma Zama, *Ravenna*
Angelo e Jessica Zavaglia, *Ravenna*

Aziende sostenitrici

ACMAR, *Ravenna*
Alma Petroli, *Ravenna*
Associazione Viva Verdi, *Norimberga*
Centrobanca, *Milano*
CMC, *Ravenna*
Credito Cooperativo Ravennate e Imolese
Deloitte & Touche, *Londra*
FBS, *Milano*
FINAGRO I.Pi.Ci. Group, *Milano*
Ghetti Concessionaria Audi, *Ravenna*
IES Italiana energia e servizi, *Mantova*
Italfondiario, *Roma*
ITER, *Ravenna*
Kremslehner Alberghi e Ristoranti, *Vienna*
L.N.T., *Ravenna*
Marconi, *Genova*
Matra Hachette Group, *Parigi*
Rosetti Marino, *Ravenna*
SMEG, *Reggio Emilia*
SVA Concessionaria Fiat, *Ravenna*
Terme di Cervia e di Brisighella, *Cervia*
Viglienzzone Adriatica, *Ravenna*
Winterthur Assicurazioni, *Milano*

**Omaggio a Prokof'ev (1891-1953)
nel cinquantenario della scomparsa**

MARATONA PROKOF'EV
Integrale delle sonate per pianoforte

Aleksandr Toradze

e gli allievi del

Toradze Piano Studio

Indiana University South Bend-USA

**Irma Svanadze, Ketevan Badridze,
Sean Botkin, Vakhtang Kodanashvili,
Edisher Savitski, George Vatchnadze**

tecnico luci

Thomas Miller

Prima parte

Sonata n. 1 in fa minore op. 1

Allegro

Irma Svanadze

Sonata n. 2 in re minore op. 14

Allegro, ma non troppo

Allegro marcato

Andante

Vivace

Edisher Savitski

Sonata n. 3 in la minore op. 28

Allegro tempestoso

Vakhtang Kodanashvili

Sonata n. 4 in do minore op. 29

Allegro molto sostenuto

Andante assai

Allegro con brio, ma non leggiero

Ketevan Badridze

Sonata n. 5 in do maggiore op. 38

Allegro tranquillo

Andantino

Un poco allegretto

Edisher Savitski

Seconda parte

Sonata n. 6 in la maggiore op. 82

Allegro moderato

Allegretto

Tempo di valzer lentissimo

Vivace

Vakhtang Kodanashvili

Sonata n. 7 in si bemolle maggiore op. 83

Allegro inquieto

Andante caloroso

Precipitato

Aleksandr Toradze

Sonata n. 8 in si bemolle maggiore op. 84

Andante dolce; Allegro moderato

Andante sognando

Vivace

Sean Botkin

Sonata n. 9 in do maggiore op. 103

Allegretto

Allegro strepitoso

Andante tranquillo; Allegro sostenuto

Allegro con brio, ma non troppo presto

George Vatchnadze



Sergej Prokof'ev in un ritratto di Pëtr Končalovskij.

SERGEJ PROKOF'EV: LE SONATE PER PIANOFORTE

Nella prima metà del Novecento i compositori di tutti i paesi, eccettuati i russi, trattano la sonata per pianoforte solo con timoroso rispetto, con reverenza, persino con circospezione: è come se a lei si rivolgessero chiamandola “Maestà” o “Santità” o per lo meno “Altezza reale”. I russi no. I russi sono gli unici che trattano la sonata per pianoforte come una persona di famiglia: le danno del *tu*. Anatolij Aleksandrov (1888-1982) scrive quattordici sonate per pianoforte e quattordici ne scrive Nicolaj Medtner (1880-1951), dodici ne scrive Feinberg (1890-1962), dieci Skrjabin, nove Mjaskovskij e nove Prokof'ev, otto Leo Ornstein (1893-2002!); poi, più modestamente, Roslavec e Mossolov si attestano a quota cinque e Kabalevski a tre; Glazunov, Rachmaninov, Stravinskij, Šostakovič e parecchi altri si collocano verso il fondo della graduatoria con il modesto risultato di due sonate per ciascuno, Ljapunov, Lopatnikov e Aleksandr Krejn la chiudono con una sola creatura.

I russi danno del *tu* alla sonata perché non hanno alle spalle il monumento della sonata classico-romantica austro-tedesca. In verità non ce l'hanno neppure gli italiani e i francesi, i quali vantano però un loro glorioso passato e non intendono competere con *Beethoven & C.* La civiltà musicale russa nasce invece solo verso la metà dell'Ottocento con l'intento di diventare adulta in breve tempo e di porsi alla pari con le civiltà più antiche. Ci riesce nel giro di una generazione e non ha timore di misurarsi con le ombre gigantesche che affollano il passato di Vienna. Così, i russi sono nel Novecento gli unici convinti sonatisti. E Prokof'ev è, secondo me, il maggiore di essi.

Sonata n.1 op. 1 in Fa minore

Allegro

Dedica: Vassili Morolov

Prima esecuzione: Mosca, 6 marzo 1910,

pianista Sergej Prokof'ev

Pubblicazione: Mosca, 1911

Prokof'ev, nato nel 1891, comincia a comporre sonate per pianoforte nel 1907, mentre studia nel conservatorio di S. Pietroburgo, e tra i sedici e i diciotto anni ne sforna ben sei, di sonate. Non le pubblica, però, e le riguarda anzi con occhio critico. Di due smarrisce l'autografo. Dalle altre quattro prende i materiali che gli sembrano utilizzabili e li sfrutta in altro modo. Nasce così nel 1909, da una sonata del 1907, la Sonata n. 1 op. 1, che verrà pubblicata nel 1911 con dedica ad un amico. La sonata del 1907 era in tre tempi. Nel 1909 Prokof'ev ne riprende il primo tempo soltanto, comportandosi esattamente come sedici anni prima aveva fatto Skrjabin, che aveva riconsiderato e lavorato il primo tempo di una sonata scritta da ragazzo. Skrjabin aveva però pubblicato l'«ex-primis» tempo di sonata con il titolo *Allegro appassionato* (op. 4). Prokof'ev decide invece per il titolo pieno di Sonata, anche se si tratta in realtà di un primo tempo. La ragione di questa scelta risiede probabilmente nel fatto che proprio nel 1911 Skrjabin pubblicava la sua Sonata n. 5 op. 53, in un solo tempo; del resto, già la Sonata n. 4 op. 30 di Skrjabin, pubblicata nel 1904, era in un tempo solo. Nel 1910 usciva inoltre a Berlino – ma in verità non sappiamo se Prokof'ev ne fosse a conoscenza – la Sonata op. 1 di Berg, che è un primo tempo di sonata. È certamente singolare il fatto che i cataloghi di Berg e di Prokof'ev inizino con un'op. 1 che è una sonata limitata al primo tempo. Ma in realtà ciò avviene perché nella forma del primo tempo di sonata, bitematico e tripartito con esposizione, sviluppo e riesposizione, risiede la particolarità architettonica e drammaturgica più sorprendente, risiede l'essenza stessa della sonata.

La Sonata n. 1 segue in generale lo schema che i teorici avevano considerato esemplare, ricavandolo da certe – non tutte – sonate di Beethoven. Tonalità di Fa minore, secondo tema in La bemolle maggiore, sviluppo assai più

breve dell'esposizione, coda conclusiva che riequilibra architettonicamente la brevità dello sviluppo, due temi secondari (di collegamento e di conclusione) ben definiti, contrasto tra un primo tema fiero, appassionato e "maschile" e un secondo tema sognante e "femminile", punto culminante alla fine dello sviluppo (ma *non*, come in Berg, là dove cade la divisione dell'opera secondo la sezione aurea). Irregolare, rispetto alla norma accademica, è però la riesposizione: il primo tema, sfruttato nel punto culminante dello sviluppo, viene appena accennato nella riesposizione, e il secondo tema viene presentato in Re bemolle maggiore invece che in Fa maggiore.

Quest'ultima singolarità che in astratto è certamente la più notevole, dipende dal fatto che Prokof'ev era un grande pianista e che pensava la musica in senso *pianistico*. Proprio in quegli anni un insigne teorico come Vincent d'Indy, pubblicando il *Cours de composition musicale*, osservava acidamente che Chopin sceglieva le reti tonali non in funzione della logica musicale ma della comodità di esecuzione sul pianoforte. In realtà, Chopin pensava le reti tonali in rapporto con il timbro pianistico. E così si era comportato di recente Rachmaninov (nel Concerto n. 2), e così si comportava Prokof'ev: il Re bemolle maggiore prevede l'impiego di tutti i tasti neri, il Fa maggiore di uno solo, e il Re bemolle maggiore, con le dita del pianista in posizione più allungata, "suona" diversamente dal Fa maggiore. La logica della musica invocata da d'Indy, che è logica del pensiero, viene soppiantata dalla logica della sensazione. Che è principio squisitamente "moderno".

La scrittura pianistica della Sonata n. 1 è nettamente riferibile allo Skrjabin delle prime quattro Sonate, con momenti di vero e proprio ricalco stilistico, soprattutto in relazione con la *Quarta*. L'espressione è sempre diretta, tesissima, appassionata, in sostanza "romantica", anche se, rispetto ad una *vera* musica romantica, mancano le indicazioni di carattere (Prokof'ev si limita ai segni per la dinamica e l'agogica). Prokof'ev, che di lì a poco verrà considerato un iconoclasta, apre dunque il suo catalogo con un lavoro "antiquato" che non tiene conto di Debussy, di Ravel, dello Skrjabin più recente, di Reger,

di Busoni, di Albéniz. La Sonata n. 1, insomma, è un po' come una tesi di laurea che dimostra la bontà degli studi fatti e la conoscenza del linguaggio e della forma-regina della tradizione, e che sperabilmente non farà arricciare il naso a nessun professore. Queste le intenzioni. In realtà il professor Liadov resterà scandalizzato, osservando – del resto giustamente, dal suo punto di vista – che i giovani scimmiettano Skrjabin, il direttore Glazunov mostrerà silenziosamente il suo malumore, il professor Vithol rimarrà neutrale e Prokof'ev avrà il diploma di Libero Artista con la votazione B invece di A.



Sergej Prokof'ev al pianoforte in una foto del 1910.

Sonata n. 2 op. 14 in Re minore

Allegro, ma non troppo

Scherzo. Allegro marcato

Andante

Vivace

Dedica: Maximilian Schmidthof

Prima esecuzione: Mosca, 5 febbraio 1914,

pianista Sergej Prokof'ev

Pubblicazione, Mosca, 1913

Il 10 aprile 1911, ancora allievo del conservatorio, Prokof'ev suonò nelle Serate di Musica Contemporanea di San Pietroburgo facendo ascoltare i suoi Studi op. 2, i suoi Pezzi op. 3 e i tre Klavierstücke op. 11 di Schönberg, pubblicati da pochissimo tempo. Sempre nel 1911 si diplomò in direzione d'orchestra e in pianoforte, vincendo il Premio Rubinstein, e ancora nello stesso anno compose il pezzo che lo avrebbe reso in breve tempo celebre, la Toccata op. 11. Nel 1912 mise mano alla Sonata n. 2, che terminò rapidamente e che dedicò ad un intimo amico, morto suicida.

Anche nella Sonata n. 2 Prokof'ev riprende un lavoro composto precedentemente, utilizzandolo nel secondo tempo. Non conosciamo la “matrice” di questo secondo tempo ma nella Sonata non notiamo in verità la minima frattura stilistica. Il primo tempo è una forma-sonata perfettamente individuabile anche al semplice ascolto: il primo tema (una piccola canzone A-B-A) è nettamente separato dal tema di transizione, oltretutto in tempo *Più mosso*, il secondo tema dolorosamente sognante (Tempo primo) non potrebbe essere... più secondo tema di com'è; altrettanto differenziato espressivamente è il brusco tema di conclusione. Lo sviluppo, molto ampio, è condotto magistralmente, dapprima con il secondo tema e il tema di conclusione, poi con la sovrapposizione di elementi tematici diversi: sapienza contrappuntistica e scrittura pianistica di una chiarezza abbagliante sono qui dispiegate, direi, con regale noncuranza. La riesposizione, abbreviata, è regolare, e la coda sul primo tema, sintetica e dura, conclude in modo perfetto una composizione che rapportata all'età dell'autore, ventun anni, ci lascia sbalorditi.

Nel 1911, dopo l'esecuzione di due lavori orchestrali di Prokof'ev (*Sogni e Autunno*), Leonid Sabane'ev aveva scritto: "Ho l'impressione che tutto il modernismo di Prokof'ev sia cucito con un filo grosso, poiché la sua anima non ha nulla di moderno, non possiede quell'affinamento sentimentale, quei nervi scoperti che trovano sfogo nell'estetica della dissonanza". Tra il 1911 e il 1912 l'"affinamento sentimentale" era avvenuto, e Prokof'ev poteva permettersi di usare didascalie tritamente tardoromantiche come *tristemente* e *dolce*, oltre allo *scherzando* che rivela la sua inclinazione al grottesco.

Grottesco macabro che esplode nello *Scherzo* in La minore, feroce nella prima e nella terza parte, derisorio nella parte centrale, una molle e sensuale danza con andamenti di gavotta. Il terzo tempo, in Sol diesis minore, è cupo, ipocondriaco: due didascalie *con tristezza* e *il basso tenebroso* ci sorprendono se pensiamo alla fama di lucido "modernista" che circondò Prokof'ev ma non se ascoltiamo questa pagina con il cuore oppresso, appunto, da una cosmica tristezza. Più volte si è accostato l'*Andante* al *Vecchio castello* dei *Quadri di un'esposizione* di Musorgskij. La densità della scrittura è tuttavia in Prokof'ev molto maggiore, e molto maggiore è l'impressione di desolazione che si riceve. La costruzione formale è singolare: primo tema, secondo tema, variazione del primo tema, variazione del secondo tema. Il primo tema del finale nasce, anche se la derivazione è molto sottile, dal primo tema del primo tempo, ed è sviluppato come una tarantella tragica. Il secondo tema è costruito su un elemento ritmico martellato e su un elemento melodico "sguaiato" che ricorda le canzoni popolari russe eseguite con la fisarmonica. Ma riappare – *dolcissimo e molto espressivo* – il secondo tema del primo tempo, prima esposto, poi distorto grottescamente. Lo sviluppo è un'altra dimostrazione della maturità di Prokof'ev come contrappuntista e come strumentatore per pianoforte. Terrificante un suono di campana in un episodio indicato con *giocosso* che risuona più volte con una violenza estrema: alla faccia del *giocosso* (e chi ricorda Sviatoslav Richter nella Seconda Sonata rabbrivisce ancora, risentendo nella memoria quel

suono, violentissimo e “brutto” da far paura). La riesposizione è regolare ma viene variata nell’ultima parte con altri virtuosismi contrappuntistici.

La citazione nel finale del secondo tema del primo tempo non può non esser legata ad una intenzione programmatica, e l’apparizione di Margherita nel Sabba Infernale del *Faust* è la prima immagine che viene alla mente. Più che a una specifica opera letteraria bisogna però far riferimento secondo me a un mito, quello della fanciulla perseguitata e rapita,... che in questo caso non viene liberata. E qui conviene riflettere sugli aspetti di “crudeltà” della poetica di Prokof’ev, crudeltà che appare in modo impressionante già nel libretto della sua prima opera, *Il gigante*, scritto e musicato a nove anni d’età. Una ragazzina, Stenja, sta leggendo tranquillamente un libro. Arriva il Gigante che tenta di rapirla ma fallisce nell’intento. Il giorno dopo mentre Stenja è andata all’ufficio postale, il Gigante ritorna e, non trovando la ragazza, divora tutto il cibo che lei aveva preparato per i suoi amici e fracassa le stoviglie. Torna Stenja, arrivano gli amici: sospettando che gli atti vandalici siano opera del Gigante malvagio, decidono di andare dal Re a sporgere denuncia. Il Re si fa subito difensore del diritto violato e affronta coraggiosamente il Gigante. Ma viene vinto e... si suicida. Fine dell’opera.

Nell’autobiografia Prokof’ev non parla del finale. Sua madre riferisce che il marito aveva tentato di convincere il bambino a cambiare la conclusione se non con la punizione del Gigante per lo meno con la riconciliazione dei due avversari. Prokof’ev, furioso per esser stato censurato, rifiutò ogni accomodamento e il suo Gigante mascalzone restò vincitore in barba a tutte le leggi del diritto e della morale.

Dopo averla eseguita in Russia, Prokof’ev eseguì la Sonata n. 2 a New York il 20 novembre 1918, in un programma che comprendeva inoltre gli Studi op. 2, tre pezzi (*Preludio*, *Scherzo*, *Gavotta*) dall’op. 12, *Suggestion diabolique* op. 4 n. 4, tre Preludi di Rachmaninov, i *Feuilles d’album* e due Studi di Skrjabin. Il successo non fu incoraggiante: “Il finale [della Sonata] ricorda un attacco di mammut in una qualche pianura asiatica. I pezzi di Prokof’ev erano già

in repertorio quando la figlia del dinosauro ultimava i suoi studi nel conservatorio del suo tempo”, scrisse un critico che ci teneva a far lo spiritoso. Prokof'ev ripropose la Sonata n. 2, sia negli Stati Uniti che durante la *tournée* in Russia del 1927. Nessun concertista di fama la mise però in repertorio, e così la composizione divenne popolare solo con le esecuzioni di Richter e di Gilels, e cioè dopo il 1960.



Sergej Prokof'ev in una foto al pianoforte a 9 anni, durante la composizione de Il gigante.

Sonata n. 3 op. 28 in La minore

Allegro tempestoso

Dedica: Boris Verin

Prima esecuzione: S. Pietroburgo, 15 aprile 1918,

pianista Sergej Prokof'ev

Pubblicazione: Parigi, 1918

La Sonata n. 3, *d'après des vieux cahiers* (da vecchi quaderni) fu scritta nel 1917 durante un soggiorno in una piccola stazione termale del Caucaso. Dopo aver effettuato la prima esecuzione, e dopo aver diretto il 21 aprile in "prima assoluta" la *Sinfonia classica*, Prokof'ev partì il 7 maggio per gli Stati Uniti con regolare permesso rilasciatogli da un commissario del popolo: viaggiò sulla Transiberiana, passò in Giappone (concerti a Tokyo e Yokohama), raggiunse Honolulu, poi S. Francisco, arrivò a New York in settembre.

La Sonata n. 3 fu pubblicata dall'editore russo Gutheil, ma a Parigi. Il dedicatario è il poeta Boris Verin, un fedelissimo amico di cui Prokof'ev era stato ospite nella proprietà di famiglia in Finlandia. Detto per inciso, Boris Verin era lo zio materno di Nikita Magaloff, il quale ricordava bene l'arrivo in Finlandia di Prokof'ev nel 1916 perché il tavolo nella veranda adibito al rito del tè pomeridiano era stato sgombrato e messo a disposizione del Maestro, che vi aveva collocato la partitura dell'opera *Il giocatore* a cui stava alacremente lavorando. E il bambino di quattro anni che era allora Magaloff era rimasto enormemente impressionato dal potere di questo gigante (Prokof'ev raggiungeva quasi i due metri d'altezza) a cui era concesso di sequestrare un tavolo così importante nella vita sociale della famiglia.

La costruzione della Sonata n. 3, che è in un tempo solo, segue lo schema della forma-sonata con qualche singolarità. Primo tema toccatistico, ossessivo, in La minore. Brevissimo collegamento (come raccordo, non come tema) e secondo tema molto contrastante in Do maggiore *semplice e dolce*. Altro brevissimo collegamento e ampio sviluppo, perfettamente calcolato con una prima ascesa verso un punto culminante negativo (brusca caduta della dinamica, movimento più lento e citazione

del secondo tema) e con una seconda ascesa verso il punto culminante positivo: punto culminante per il quale Prokof'ev sfodera tre didascalie inconsuete come *con effetto*, *alzando*, e infine – logico! – *con elevazione*. La riesposizione immette il secondo tema nel flusso vorticoso del primo tema, non propriamente riesponendolo ma citandolo in un contesto straniante. Qualcosa di simile avviene nel primo tempo del Concerto n. 3 di Rachmaninov, e non è improbabile che Prokof'ev abbia ripreso un'idea del suo più anziano collega, di cui ammirava del resto molto i Concerti. Una coda frenetica, con forti sbalzi di dinamica e con un inatteso *quasi tromba* conclude il lavoro. Eseguita di frequente da Prokof'ev e poi da Horowitz e da Čerkasskij, la Sonata n. 3 divenne popolarissima negli anni Trenta. Ma più tardi il pubblico le preferì la n. 2, ed oggi la *Terza* è poco eseguita.



Sergej Prokof'ev nel 1919.

Sonata n. 4 op. 29 in Do minore/Do maggiore

Allegro molto sostenuto

Andante assai

Allegro con brio, ma non leggiere [sic]

Dedica: Maximilian Schmidthof

Prima esecuzione: S. Pietroburgo, 15 aprile, 1918,

pianista Sergej Prokof'ev

Edizione: Parigi, 1918

Composta insieme con la Sonata n. 3 e insieme con la Sonata n. 3 presentata per la prima volta al pubblico, la Sonata n. 4 è però molto più complessa sul piano e drammaturgico e stilistico. Il primo e il terzo tempo sono riscritture probabilmente radicali, visto il loro stile di una sonata giovanile, il secondo tempo è la trascrizione di un tempo della Sinfonia in Mi minore composta nel 1908 che, eseguita nelle Serate di Musica Contemporanea di S. Pietroburgo, aveva raccolto un... plebiscito di disapprovazioni. Non perché fosse un lavoro “avanguardistico”: non c’era stato scandalo. Si era invece capito e lo aveva capito Prokof’ev stesso che si trattava di un pezzo in cui si manifestava tutta l’inesperienza di un allievo non ancora padrone della scienza della strumentazione. La *Sinfonia* sparì dalla scena per sempre. Ma Prokof’ev ritenne che l’*Andante* in la minore meritasse di esser salvato.

L’*Andante* meritava il salvataggio: è una pagina di grande intensità lirica, musicalmente densissima e sapientemente costruita. È però “romantica”, e rispetto al primo e al terzo tempo suona arcaica o, all’opposto, profetica, perché anticipa certe atmosfere del balletto *Romeo e Giulietta*.

In un interessante tentativo di autoanalisi Prokof’ev individuò “quattro linee basi” della sua poetica, la “linea classica”, il “filone moderno”, la “toccatistica o motoria”, e infine la “lirica”. “Dapprima – continua Prokof’ev – essa appare come un sentimento pensoso e meditativo, non sempre associato con la melodia, [...]. Non la si notò che molto più tardi. Per lungo tempo infatti mi fu negato qualsiasi dono lirico, e la mancanza d’incoraggiamento ne rallentò lo sviluppo, finché giunse l’ora in cui questo aspetto della mia opera ottenne sempre più attenzione”.

La complessità musicale e il lirismo dell'*Andante* inducono Prokof'ev ad adottare una strumentazione pianistica romantico-simbolista, con atmosfere nebulose, scure o iridescenti ma prive della cruda trasparenza del primo e del terzo tempo (e delle Sonate n. 2 e n. 3). Mentre lo stile pianistico che Prokof'ev individua in modo perfettamente maturo a partire dalla *Toccata* op. 11 può essere paragonato alla pittura *fauve*, nell'*Andante* abbiamo piuttosto un possibile riferimento alla pittura di Monet. E la Sonata n. 4 risente secondo me di questo contrasto e lascia perciò perplesso il pubblico che ne rileva l'intima contraddizione. Nemmeno Richter, che pure l'ebbe carissima, riuscì a farla diventare popolare.

Ho parlato di Monet. Per il primo tempo della *Sonata* potrei parlare di Chagall, dei suoi angeli, dei suoi mendicanti, dei suoi ebrei piagnucolosi, dei suoi animali e dei suoi carri: un quadro multiforme, unitario e surreale, tagliato nella più classica forma-sonata, chiara in modo persino didascalico.

Il finale è un rondò tritematico in sette episodi, formalmente regolarissimo, in Do maggiore. Il primo tema è luminoso e, con i suoi ritmi balzanti e gli accompagnamenti meccanici, nettamente neoclassico, neo-settecentesco. Ma il secondo tema modifica il significato drammaturgico del primo per il suo clima inquieto, ossessivo. È il terzo tema, *dolce e semplice*, poi *con una dolce espressione*, ci riporta all'apparizione di un tema femminile e indifeso nel finale della Sonata n. 2. Stenya, la piccola Stenya del *Gigante* non sarà vendicata, e il primo tema trionferà alla fine in un'orgia di sonorità splendenti e di vampate di fuoco che mettono a durissima prova l'esecutore ("nel finale della Quarta Sonata sbaglio completamente i quattro passaggi con una mano sopra l'altra", scrive Prokof'ev di un sua esecuzione a Mosca il 15 febbraio 1928; e il 22 febbraio: "[...] suonano il finale in modo corretto per la prima volta in questa tournée"). Non manca, poco prima della fine, la didascalia *con effetto*. E sebbene il pezzo sia in Do maggiore, un Re diesis e un Si inseriti nell'ultimo accordo rendono torbida e torva la conclusione.

Sonata n. 5 op. 38 in Do maggiore

Allegro tranquillo

Andantino

Un poco allegretto

Dedica: Peter Souvčinskij

Prima esecuzione: Parigi, 9 marzo 1924,

pianista Sergej Prokof'ev

Pubblicazione: Parigi, 1925

Dopo il primo soggiorno negli Stati Uniti (1918-1920), Prokof'ev si sposta in Francia e negli anni successivi alterna le visite negli Stati Uniti con la permanenza nell'Europa occidentale. Tra il 1922 e il 1923, pur continuando i suoi giri di concerti al di qua e al di là dell'Atlantico, ha casa a Ettal in Baviera, dove lavora all'opera *L'angelo di fuoco* e dove compone gran parte della Sonata n. 5, terminata poi a Parigi.

La Sonata n. 5 risente senza dubbio del clima artistico parigino nel momento in cui Jean Cocteau aveva lanciato il *Gruppo dei Sei* (il balletto *Les mariées de la Tour Eiffel*, libretto di Cocteau, musica di Auric, Honegger, Milhaud, Poulenc, Tailleferre è del 1921), il primo tema del primo tempo e il primo tema del finale potrebbero benissimo appartenere ad una sonata per flauto e pianoforte di Poulenc, compositore con cui Prokof'ev intratteneva amichevoli relazioni, sia pure... *cum grano salis*. Si è parlato molte volte dell'arroganza di Prokof'ev. Certamente egli non faceva mai ricorso alla diplomazia ed esprimeva le sue opinioni e i suoi giudizi con rude (o rozza) schiettezza. Si vedano queste due letterine a Poulenc da Ettal, dell'8 dicembre 1922 e del 21 agosto 1923:

Caro Poulenc,

un giornale di Mosca, di gusti modernissimi,

s'interessa molto alle vostre composizioni come a quelle di Milhaud e dei vostri amici del gruppo dei sei.

Se volete mandarmi qualche fascicolo di musica io lo passerò a Mosca.

[...]

Caro Poulenc,

grazie per le vostre Promenades. Mi piacciono

molto la prima e la terza. Nelle altre ci sono troppe voci parallele e troppo Chopin. Le mando a Mosca.

Al piacere di rivedervi in ottobre

Tutto vostro

Serge Prokofieff

Perché lento e allegro? Siete nato a Modane?

Perché accelerare e rallentare? Perché un punto dopo Poulenc?

Se questa è amicizia... Poulenc, dal canto suo, mostrò sempre verso Prokof'ev una vera e propria devozione.

La Sonata n. 5 non ebbe successo a Parigi e non ebbe successo durante la *tourné*e in Russia del 1927. Leggiamo un appunto di Prokof'ev, datato 23 gennaio e riferito ad una riunione privata con vari musicisti: “[...] suonano la Quinta Sonata. Se non la suonano qui, dove potrei suonarla? Ascoltano in silenzio, con un’intensa attenzione, e non esprimono le loro impressioni. Mi si chiede di suonare ancora qualcosa – suonano la *Terza* [...]”. Poi, il 28 gennaio: “Il primo pezzo in programma è la Terza Sonata – tempo fa Souvčinskij mi ha raccomandato di cominciare i miei recital con la Terza Sonata. Poi, dieci *Visions fugitives*. L’accoglienza è molto favorevole, ma non molto appassionata. Il pezzo seguente, la Quinta Sonata, è accolta in modo evidentemente riservato, sebbene un gruppo d’una cinquantina di persone applaudano fragorosamente e gridino, chiamandomi senza sosta”. E il 9 marzo: “[...] nessuno capisce la *Quinta* [...]”. Infine, il 13 marzo, da Kharkov: “Eccettuata la Quinta Sonata, tutti i pezzi ottengono un colossale successo”.

Nel 1953 Prokof'ev riprese la Sonata n. 5 modificandone qualche tratto e ritenendo che questa versione ritoccata dovesse avere un nuovo numero d’opera, 135. La versione definitiva, pubblicata postuma a Mosca nel 1955, è quella oggi comunemente eseguita e ad essa faccio riferimento.

La costruzione del primo tempo è, ancora una volta, classica fino allo schematismo. Lo sviluppo è tutto calcolato in funzione di un punto culminante raggiunto alla fine, con rapidissima discesa di tensione e tranquillo

passaggio alla riesposizione, regolare. Una piccola e gaia coda sul primo tema, *leggero e veloce*, conclude il primo tempo. Il secondo tempo è un incantevole momento musicale umoristico e grazioso, con un primo tema assai sviluppato, un secondo tema episodico, una riesposizione abbreviata e variata del primo tema ed una coda che svanisce nel nulla. L'atmosfera bucolica del primo tempo ritorna nel finale, un rondò-sonata (rondò con un episodio di sviluppo tematico) tutto sorridente e gradevole. La coda, stranamente, è però oscura e un po' minacciosa. E come se questo Prokof'ev pariginizzato si togliesse la maschera e ricomparisse con il suo vero volto. Ma l'atmosfera di tutta la Sonata è bucolica, come dicevo, e favolistica: il Prokof'ev dell'opera *L'amore delle tre melarance* è lì dietro l'angolo, e la fiaba *Pierino e il lupo* è all'orizzonte. Aggiungo che Prokof'ev, a Ettal, viveva con la cantante Lina Codina, che avrebbe sposato l'8 ottobre 1923 (il 27 febbraio 1924 sarebbe nato il primo figlio della coppia, Svjatoslav). Vedremo poi come la Sonata n. 9, anch'essa in do maggiore, sia detta *Sonata domestica* da Richter: a me sembra che questa denominazione convenga semmai alla *Quinta*.



Prokof'ev con i figli Svjatoslav, Oleg e la moglie Lina.

Sonata n. 6 op. 82 in La maggiore

Allegro moderato

Allegretto

Tempo di valzer lentissimo

Vivace

Senza dedica

Prima esecuzione: Mosca, 24 novembre 1940,

pianista Sviatoslav Richter

Pubblicazione: Mosca, 1941

Dice la sua seconda moglie, Mira Mendelsohn, che Prokof'ev, letto il *Beethoven* di Romain Rolland, pensò di scrivere una sonata in undici tempi. Le Sonate n. 6, n. 7 e n. 8 assommano dieci tempi... Ma non si tratta tanto di dare o no credito alla affermazione della Mendelsohn. È importante invece notare il fatto che la Sesta, la Settima e l'Ottava Sonata furono pensate come ciclo, allo stesso modo delle op. 109, 110 e 111 di Beethoven, allo stesso modo delle tre ultime Sonate di Schubert, D 958, 959 e 960. Le tre Sonate di Prokof'ev furono iniziate tutte insieme nel 1939: la *Sesta* fu poi ultimata nel 1940, la *Settima* nel 1942 e l'*Ottava* nel 1944; ed i tre lavori ebbero tre numeri d'opera consecutivi, sebbene fra il completamento della *Settima* e il completamento dell'*Ottava* si collochino le trascrizioni per pianoforte di tredici pezzi del balletto *Cenerentola* (op. 95 e op. 97), la Sonata per pianoforte e flauto op. 94, il completamento di due opere, *Matrimonio al convento* op. 86 e *Guerra e pace* op. 91, e vari altri lavori minori.

Il primo interprete, Sviatoslav Richter, dice di aver ascoltato due volte la Sonata n. 6 eseguita privatamente da Prokof'ev in casa del musicologo Pavel Lamm e di aver subito deciso di studiarla. La studiò durante l'estate su una copia manoscritta, evidentemente e la eseguì in pubblico senza averla fatta prima ascoltare al compositore. Prokof'ev, molto soddisfatto, propose a Richter di studiare il Quinto Concerto, "che è sempre stato un fiasco", e di eseguirlo sotto la sua direzione: come poi avvenne.

La Sonata n. 6 ottenne un grande successo. Prokof'ev la spedì negli Stati Uniti e Horowitz la eseguì alla Carnegie Hall il 30 gennaio 1942, ma poi le preferì la *Settima*.

Victor Meržanov e Josef Páleníček la eseguirono e la incisero in disco. Tuttavia la Sesta Sonata non entrò in repertorio, e solo dopo le esecuzioni di Richter in Occidente negli anni sessanta cominciò a diventare popolare. Oggi, insieme con la *Seconda* e la *Settima*, è la più eseguita fra tutte le Sonate di Prokof'ev.

Avendo fatto prima conoscere un... saggio dell'arroganza di Prokof'ev verso Poulenc mi sembra giusto far conoscere adesso una lettera di Šostakovič a Prokof'ev nella quale il più giovane si permette di bacchettare come un maestro di scuola il più anziano, pur concludendo con grandi lodi per la Sonata n. 6:

*Caro Sergej Serge'evič,
ho recentemente sentito il vostro Aleksandr
Nevskij diretto da Stassevic. Malgrado tutta una
serie di momenti meravigliosi l'insieme dell'opera
non mi è piaciuto. Mi sembra effettivamente che vi
siano state violate certe norme artistiche. C'è
troppa musica fisicamente forte (nel senso proprio
del termine) e illustrativa. Mi è sembrato in
particolare che numerose parti finiscano ancora
prima di aver cominciato. L'inizio della battaglia
sul ghiaccio e tutto il canto per la voce di
contralto mi hanno molto impressionato.
Disgraziatamente non posso dire altrettanto del
resto. Sarei tuttavia contentissimo se l'opera
ricevesse il Premio Stalin. Effettivamente,
malgrado questi difetti, ha meriti molto maggiori
di quelli di ogni altro candidato. La vostra Sesta
Sonata è magnifica. Dal principio alla fine. È
stata per me una gioia ascoltarla due volte, e una
tristezza non averla ascoltata che due volte.
Vi stringo calorosamente la mano.*

Sarebbe stato davvero interessante aver visto la faccia di Prokof'ev quando lesse questa lettera sentenziosa.

Le tre *Sonate* scritte durante la guerra sono dette comunemente *Sonate di guerra*. E certamente l'atmosfera guerresca del primo e del quarto tempo della *Sesta*, e l'atmosfera idilliaca del secondo e del terzo tempo fanno pensare all'opera *Guerra e pace*. Prokof'ev

era rientrato nell'Unione Sovietica nel 1933 e si era sinceramente sforzato di seguire le direttive che lo Stato impartiva ai musicisti. Un suo articolo apparso nelle *Istvestia* il 16 novembre 1934 è indicativo dell'*animus* con cui egli aveva deciso il ritorno in una terra ben diversa da quella che aveva lasciato nel 1918:

Quale musica si debba scrivere oggi è questione di grande importanza per molti compositori sovietici. Ho molto riflettuto su questo problema negli ultimi due anni e credo che la seguente possa essere la soluzione giusta.

Quel che occorre innanzitutto è della grande musica, della musica, cioè, che tanto nella forma quanto nel contenuto risponda alla grandezza dell'epoca. [...] volgendo la sua attenzione alla musica seria, significativa, il compositore avrà presente che nell'Unione Sovietica la musica si indirizza a milioni di persone già prive o quasi di ogni contatto con essa: il nuovo, immenso uditorio che il moderno compositore sovietico dovrà sforzarsi di raggiungere.

E in un altro articolo del 1937, sulla *Pravda*:

Nella mia produzione di quest'anno fruttuoso ho mirato alla chiarezza e alla melodiosità; nel contempo ho scrupolosamente evitato l'inganno di ricorrere ad armonie e motivi familiari. Questo è ciò in cui consiste la difficoltà di comporre in modo chiaro, diretto: la chiarezza deve suonare nuova, non vecchia [...].

Musica in senso lato "patriottica" è la Sonata n. 6. Non credo sia invece da seguire l'idea di Evgenij Kissin, che vede nella Sonata la critica violenta al "culto della personalità" e nel primo tema il "leitmotiv di Stalin", messo alla gogna alla fine dell'ultimo tempo. Non mi sembra, in altre parole, che si debba interpretare retrospettivamente la composizione alla luce del post-1989, limitandone così il significato di alta e nobile e serena testimonianza di fede nella patria in pericolo.

Il primo tempo è, ormai potevamo persino prevederlo, un modello di forma-sonata con due temi principali contrastanti (“maschile” e “femminile”), un tema di collegamento e un tema di conclusione. Lo sviluppo, straordinariamente ampio, è basato sul secondo tema, che perde progressivamente il suo carattere sognante per diventare alla fine urlato. È raro trovare nella musica strumentale una simile espressione del terrore, ed è come se davanti ai nostri occhi passasse, e s’allontanasse, una cieca forza distruttrice. La riesposizione è molto abbreviata.

Il secondo tempo, in Mi maggiore, è una breve marcia che può ricordare certo Schubert, strumentata pianisticamente con una genialità sconcertante. La forma è quella tradizionale: marcia, trio, marcia. La funzione drammaturgica del secondo tempo è di spazzare via le immagini di morte e di disperazione del primo tempo. Il terzo tempo, valzer in Do maggiore, è tutto immerso in un’atmosfera di sogno, di reminiscenza degli anni felici. Il finale, vastissimo rondò, inizia in La minore e termina in La maggiore. I contrasti tematici sono molto forti, ma la citazione di temi del primo tempo in movimento rallentato (*Andante*) è veramente sinistra. Nell’ultima sezione domina l’inciso melodico caratteristico del primo tema del primo tempo in una parossistica sonorità e con squilli di trombe che richiamano irresistibilmente l’immagine di una battaglia mortale.

Sonata n. 7 op. 83 in Si bemolle maggiore
Allegro inquieto, Andantino, Allegro inquieto,
Andantino, Allegro inquieto
Andante caloroso
Precipitato
Senza dedica
Prima esecuzione: Mosca, 18 gennaio 1943,
pianista Sviatoslav Richter
Pubblicazione, Mosca 1943

Scrive Sviatoslav Richter:

Un avvenimento particolarmente importante ebbe luogo nella mia vita nel 1943. Prokof'ev aveva appena scritto la sua Settima Sonata e aveva deciso di affidarmene la prima esecuzione.

Ricevetti la musica, manoscritta, solo poco avanti la prima esecuzione ed ebbi soltanto quattro giorni per mandarla a memoria. Fui quasi responsabile della morte della seconda moglie di Neuhaus, Silvia Fiodorovna, che era malata con la febbre a 40 gradi e il cui appartamento era il solo posto in cui potevo studiare. Il pianoforte era collocato nella sua camera da letto. La povera donna venne sottoposta agli assalti dell'ultimo tempo per tre o quattro ore, e per un periodo di quattro giorni interi.

La sonata ebbe un immenso successo [Richter la "bissò" interamente]. È un lavoro fantastico, ma io ancora le preferisco la Quarta e, soprattutto, l'Ottava [...].

La Sonata n. 7 fu eseguita da Horowitz alla Carnegie Hall di New York il 14 marzo 1944, dopo alcune audizioni private e una audizione semipubblica al Consolato Sovietico. Notevole il commento di Toscanini: "Non è grande musica. Lui la fa grande". Eseguita nell'Europa occidentale, nel 1946, da Nikita Magaloff e da Friedrich Gulda, la Sonata n. 7 divenne in breve tempo popolarissima. Horowitz e Gulda la incisero in disco. Malgrado ciò la critica, come spesso accade con i lavori che ottengono immediatamente successo e popolarità,

sfoderò la faccia feroce: “Il signor Horowitz fece tutto ciò che è umanamente possibile per il nuovo lavoro, ma né nella sostanza né nello stile esso può essere paragonato al meglio di questo compositore”, scrisse il *New York Herald Tribune* il 15 marzo 1944. E ancora nel 1955 l'autorevole *The Record Guide* così liquidava il pezzo: “La *Settima Sonata* è un esempio particolarmente arido di un compositore che in certe occasioni può superare in aridità ogni altro. Tuttavia [...] può interessare agli appassionati della scrittura pianistica. Il finale a modo di toccata [...] è eccitante come una cinematografica caccia all'uomo”.

Caccia all'uomo. E perché no? Il ritmo implacabile e ossessivo che percorre tutto il finale (nove pagine a stampa), la misura irregolare di 7/8, l'insistenza su due suoni al basso (Si bemolle e Do diesis), la dinamica di potenza apocalittica delle ultime due pagine sono ben degne di una caccia all'uomo. E quel tanto di spregiativo che nel 1955 era ancora appiccicato al “cinematografica” è scomparso per noi, dopo tanti film di 007 *et similia*. La didascalia generale di movimento, *Precipitato*, può però prestarsi a qualche equivoco. *Precipitato* non è *Precipitoso*, ammoniva saggiamente Magaloff. E non è nemmeno *Precipitando*. Però *Precipitato*, in realtà, si riferisce a qualcosa di statico. Penso perciò che Prokof'ev, il quale parlava bene il francese ma non conosceva l'italiano se non da musicista, avesse in mente il significato di *précipité* nel senso di *affannoso* (*respiration précipité*, respirazione affannosa). E il carattere espressivo del finale è secondo me proprio quello dell'affanno e dell'angoscia di chi fugge. Nel secondo tempo, in Mi maggiore, colpisce il *caloroso* che Prokof'ev aggiunge ad *Andante*: un termine non facilmente associabile ad un uomo e ad un artista come Prokof'ev, e che qui viene speso a ragion veduta. Pagina lirica, superbamente costruita e che recupera a tratti una scrittura pianistica molto spaziata e “romantica”, il secondo tempo svolge una funzione drammaturgica analoga a quella del valzer nella Sonata n. 6.

Nei primi tempi delle sue sonate Prokof'ev differenzia talvolta il movimento del secondo tema rispetto a quello del primo tema (*Poco più mosso* nella *Sesta*, *Moderato*

nella *Terza*), ma con scarti di velocità non vistosi. Il primo tempo della Sonata n. 7 è invece costruito su una radicale contrapposizione, oltre che di carattere espressivo, di movimento: *Allegro inquieto* e *Andantino*. La struttura diventa così ancora più evidente e il ritmo da tarantella tragica del primo tema viene contrapposto al ritmo da ninna-nanna del secondo tema (*espressivo e dolente*). Come già nella Sonata n. 6 il secondo tema compare nello sviluppo, riconoscibile ma “urlato”. Unica particolarità della costruzione architettonica: il primo tema, che domina tutto lo sviluppo, ricompare nella riesposizione dopo il secondo tema.



Sonata n. 8 op. 84 in Si bemolle maggiore

Andante dolce, Allegro moderato, Andante dolce, come prima, Allegro-Andante sognando

Vivace, Allegro ben marcato, Andantino, Vivace, come prima

Dedica: Mira Mendelsohn

Prima esecuzione: Mosca, 30 dicembre 1944,

pianista Emil Gilels

Pubblicazione: Mosca, 1946

Come il lettore avrà subito notato, anche il primo tempo della Sonata n. 8 è costruito sui contrasti tematici di movimento oltre che espressivi, con il primo tema, però, in movimento più lento. Il lontano modello a cui Prokof'ev può aver fatto riferimento – si tratta di una pura supposizione, beninteso – è la Ballata n. 2 op. 38 di Chopin, lavoro formalmente singolarissimo in tutto il panorama dell'Ottocento pianistico. Il secondo tema di Prokof'ev nasce però all'interno del primo tema, e in questo modo la coerenza formale del primo tempo diventa più salda e più sicura, mentre Chopin corre maggiori rischi. La scrittura pianistica alterna momenti di rarefazione e momenti di estrema densità, tanto che in un episodio Prokof'ev deve fare ricorso all'utilizzo di tre righi invece di due. Nell'*Andante* che conclude lo sviluppo troviamo una disposizione pianistica nettamente lisztiana, del tutto insolita in Prokof'ev. Dopo l'*Andante caloroso* della Sonata n. 7 e dopo l'*Andante dolce* del primo tempo dell'*Ottava* Prokof'ev sfodera nel secondo tempo un *Andante sognando* in cui si alternano i colori caldi di due tonalità come Re bemolle maggiore e Re maggiore. Il tema principale di questo secondo tempo è ricavato dal *Minuetto* delle musiche di scena per l'*Eugenio Onegin*, composte nel 1936, e anche questo particolare è indicativo del clima da *Guerra e pace* di questa come delle due precedenti sonate. Il secondo tempo è costruito su un solo tema principale e su un tema secondario episodico, praticamente come tema con variazioni. La scrittura pianistica è anche qui complessa e in sostanza romantica. Il finale, vastissimo, è costruito su due temi, il primo toccatistico e rapinoso, il secondo (in Re bemolle maggiore) ritmicamente implacabile e con andamento

(malgrado la misura ternaria) di marcia. La parte centrale si conclude con la citazione in *pianissimo* del tema secondario della prima parte, in tempo più lento (*Andantino*) e con una didascalia molto rara, *irrisoluto*. È ben difficile non supporre che questa particolarità sia legata ad una intenzione programmatica, ma non abbiamo alcuna testimonianza documentaria del pensiero di Prokof'ev in proposito. L'ultima pagina del finale, sia detto per inciso, è una delle più ardue che Prokof'ev abbia mai scritto, ed è ben degna del sommo virtuoso a cui fu affidata la prima esecuzione, Emil Gilels.

Prokof'ev eseguì preventivamente nel 1944 la Sonata n. 8, com'era di prammatica, all'Unione Compositori. Sentiamo ancora Richter, nostro preziosissimo informatore:

Prokof'ev la suonò due volte. Dopo la prima esecuzione fu chiaro che si trattava di un'opera notevole, ma quando mi fu chiesto se avevo in animo di suonarla non seppi rispondere. Sergej Sergeevič aveva adesso delle difficoltà nel suonare. Gli mancava la sua passata sicurezza e le sue mani fluttuavano incerte sui tasti. Dopo la seconda esecuzione decisi fermamente di imparare il pezzo. Qualcuno cominciò a ridacchiare: “È del tutto antiquata! Davvero volete suonarla?”

Questa è la più ricca di tutte le Sonate di Prokof'ev. Ha una vita interiore complessa, profonda e piena di contrasti. Talvolta sembra crescere intorpidita, come abbandonandosi alla marcia inflessibile del tempo. Talvolta è inaccessibile a causa della sua ricchezza, come un albero stracarico di frutti.

Richter incluse la Sonata n. 8 nel programma del Concorso Pansovietico, che nel 1945 vinse *ex-aequo* con Merzhanov, e il 9 maggio 1946 eseguì tutte insieme le tre *Sonate di guerra*, rendendo palese il loro carattere di ciclo. La Sonata n. 8 fu presentata da Horowitz al pubblico della Carnegie Hall di New York l'8 aprile 1945, dopo un'audizione semipubblica al Consolato Sovietico.

Ma, come ho già detto, Horowitz mantenne poi in repertorio solo la Sonata n. 7. Neppure Gilels eseguì di frequente la Sonata n. 8. Quando esordì in Occidente negli anni cinquanta puntò piuttosto sulla *Terza*, e solo negli anni sessanta incluse sporadicamente la Sonata n. 8 nei suoi programmi, dopo che Richter aveva concluso con essa il suo secondo recital a New York, interamente dedicato a Prokof'ev, il 23 ottobre 1960. Ma anche Richter tornò di preferenza sulla Sonata n. 2 e sulla n. 6 (in tutta la sua carriera Richter eseguì 95 volte la *Seconda*, 45 la *Quarta*, 97 la *Sesta*, 65 la *Settima*, 69 l'*Ottava*, 25 la *Nona*). Solo negli ultimi dieci anni la Sonata n. 8 ha iniziato ad allargare il suo mercato (a scapito un po' della n. 7), ed è oggi la preferita di parecchi giovani pianisti.



Sonata n. 9 op. 103 in Do maggiore

Allegretto

Allegro strepitoso, Andantino Allegro I

Andante tranquillo, Allegro sostenuto, Andante tranquillo, come prima, Allegro sostenuto, Andante tranquillo, come prima

Allegro con brio, ma non troppo presto, Andantino, Allegretto, Tempo I, Poco meno mosso

Dedica: Sviatoslav Richter

Prima esecuzione: Mosca, 21 aprile 1951

Pubblicazione: Mosca, 1955

Richter racconta che Prokof'ev gli fece vedere gli abbozzi della Sonata n. 9 dicendogli: “Sarà la vostra sonata. Ma non pensate che sia intesa per creare un effetto. Non è la specie di lavoro da far saltare il tetto della Sala Grande [del conservatorio di Mosca]”. La prima esecuzione ebbe luogo nella sede dell'Unione Compositori. Prokof'ev, già malato, la ascoltò per telefono: “[...] suonai per la prima volta la Nona Sonata, un lavoro raggiante, semplice e addirittura intimo. In un certo senso è una *Sonata domestica*. Più la si ascolta, più ci si innamora di lei e si avverte il suo magnetismo. E più appare perfetta. Mi piace molto”.

Richter ha senza dubbio ragione. Ma la Sonata n. 9 è pressoché sconosciuta, oggi come sempre. Singolare la sua costruzione: alla fine del primo tempo viene preannunciato il secondo, alla fine del secondo il terzo, alla fine del terzo il quarto, e alla fine del quarto viene richiamato, ovviamente, il primo. Ma ben difficilmente il pubblico può cogliere all'audizione questa idea di circolarità, di eterno ritorno, e ben pochi dei temi presentano quei caratteri di estrema plasticità e di icasticità che colpiscono così vivamente nelle tre precedenti sonate. Richter parla di *Sonata domestica* parafrasando evidentemente lo straussiano *Sinfonia domestica*. La vita familiare di Strauss diventa però epica e teatrale rappresentazione nella *Sinfonia domestica*, mentre in Prokof'ev tutto resta allusivo, segreto. E la fine così evanescente del quarto tempo con il *da lontano* delle ultime righe non è fatta, per quanto ciò possa sembrar banale, per muovere l'entusiasmo dell'uditorio.

Nel primo tempo in forma-sonata e in Do maggiore la riesposizione inizia in Si maggiore, tonalità più morbida: anche questo particolare non contribuisce a chiarire la struttura, che già di per sé è assai meno schematica del solito. Molto più chiaro il secondo tempo, in sostanza una marcia baldanzosa ed umoristica con un trio trasparente, magico, tutto condotto su una scrittura a due sole voci. E chiaro nella struttura e tematicamente gradevole è il terzo tempo, con due temi in movimento diverso (senza sviluppo). Ma con il quarto tempo ricominciano i problemi – come dire? – di “afferrabilità” del discorso, e lo stesso alternarsi di temi in movimenti diversi non risponde più alla forte dialettica dei primi tempi nelle Sonate n. 7 e n. 8.

Nel 1953, come ho già detto, Prokof'ev ritoccò la Sonata n. 5 dandole un nuovo numero d'opera e iscrisse inoltre nel suo catalogo la Sonata n. 10 op. 137 e la Sonata n. 11 op. 138, ma riuscì solo a comporre le prime quarantaquattro battute della *Decima* (un minuto di musica). Morì il 5 marzo, nel giorno stesso della morte di Stalin, e la sua scomparsa passò inosservata: la sua morte fu annunciata su un giornale americano solo il 9 marzo, e solo l'11 sulla *Pravda*. Neanche la stampa specializzata celebrò con impegno la morte di Prokof'ev. Erano i tempi della Nuova Musica, e Prokof'ev, come Šostakovič, come Hindemith, come il Bartók degli anni americani era considerato un artista superato e non più interessante. Oggi il clima è cambiato. Molto...

Piero Rattalino

Quest'articolo è stato pubblicato per gentile concessione della Istituzione Universitaria dei Concerti di Roma.

Gli artisti



TORADZE PIANO STUDIO

Il progetto di uno “studio” per il perfezionamento di giovani pianisti professionisti nasce nel 1991, contemporaneamente alla nomina di Aleksandr Toradze a titolare della cattedra di pianoforte presso l’Indiana University, negli Stati Uniti.

A partire dal 1994, un gruppo scelto di giovani musicisti di questo corso di perfezionamento ha iniziato l’attività concertistica presentando in varie sedi internazionali cicli completi con l’opera pianistica di compositori come Prokof’ev, Skrjabin, Stravinskij, Rachmaninov e Dvořák. In questo contesto sono apparsi al Festival delle Notti Bianche a S. Pietroburgo (dove sono presenti ogni anno dal 1994), al Festival di Mikkeli in Finlandia, al Festival Gergiev di Rotterdam. Nel 1997 lo Studio si è presentato al Festival di Edimburgo e a Milano, dove ha realizzato, accanto all’esecuzione integrale delle Sonate di Prokof’ev, tutta l’opera pianistica di Stravinskij con grande successo di critica e pubblico. Negli anni successivi le maratone dedicate a Stravinskij e Prokof’ev sono entrate nei cartelloni di importanti istituzioni e festival in Europa e negli Stati Uniti fino al 2001, quando il Toradze Piano Studio ha realizzato un vero e proprio festival presso South Bend, in Indiana.

Recentissimo il successo dei progetti presentati a New York nel Novembre 2002 e dedicati alla musica pianistica

di Skrjabin – presso la Society for Ethical Culture – e di Bach, presso il Miller Theater di New York.

In Italia lo Studio Toradze è stato residente alle Settimane Musicali di Stresa e del lago Maggiore tra il 1999 e il 2002, dove ha eseguito l'opera pianistica di Stravinskij, Rachmaninov, Dvořák e Bach.

Il successo del lavoro di didatta di Alexander Toradze è testimoniato inoltre dalla carriera che alcuni dei suoi allievi hanno portato avanti in ambito internazionale: in particolar modo George Vatchnadze (che ha inciso il *Secondo Concerto* di Rachmaninov per Sony Classical); Aleksandr Korsantja, vincitore nel 1995 del primo premio del Concorso “Arthur Rubinstein” a Tel Aviv; Maksim Mogilevskij, che con la moglie Svetlana Smolina ha formato un duo pianistico di grande successo. Attualmente dell'organico del Toradze Studio fanno parte – oltre ad Aleksandr Toradze, – Ketevan Badridze, Sean Botkin, Vakhtang Kodanashvili, Edisher Savitski, George Vatchnadze e Irma Svanadze.



ALEKSANDR TORADZE

Nato a Tbilisi in Georgia, dopo gli studi pianistici al Conservatorio “Čajkovskij” di Mosca si è distinto in numerosi concorsi internazionali.

Negli Stati Uniti, dove attualmente vive, Aleksandr Toradze collabora con le più importanti orchestre, dalla Boston Symphony alla Los Angeles Philharmonic, dalla National Symphony alla Cleveland Orchestra. È inoltre ospite regolare dei maggiori festival, tra i quali l’Hollywood Bowl, il Festival di Saratoga ed il Blossom Music.

Anche in Europa Toradze suona con orchestre prestigiose: Gewandhaus di Lipsia, London Symphony Orchestra, London Philharmonic, Rotterdam Philharmonic, Orchestre National de France, City of Birmingham Symphony Orchestra; collaborando con direttori come Vladimir Ashkenazy, Esa-Pekka Salonen, Myung-Whun Chung, Gianandrea Noseda e Mstislav Rostropovič.

Particolarmente duratura e fruttuosa la collaborazione con Valerij Gergiev e l’Orchestra del Teatro Mariinskij di

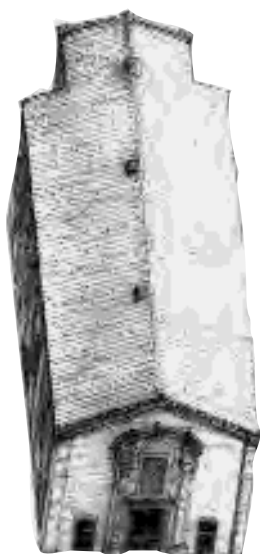
San Pietroburgo, con i quali ha realizzato importanti tournée in Europa, negli Stati Uniti e in Giappone, oltre alla regolare collaborazione con il Festival delle Notti Bianche di San Pietroburgo e il Mikkeli Festival, in Finlandia.

Aleksandr Toradze ha debuttato in Italia nel 1994 con l'Orchestra Sinfonica dell'Accademia di Santa Cecilia diretta da Valerij Gergiev. Da allora ha suonato con alcune tra le maggiori orchestre italiane: Filarmonica della Scala, Orchestra Sinfonica di Milano "Giuseppe Verdi", Orchestra Sinfonica della Rai, Orchestra Sinfonica Siciliana.

Numerose anche le incisioni discografiche per importanti etichette, tra le quali citiamo l'integrale dei concerti di Prokof'ev per pianoforte con Gergiev sul podio dei Wiener Philharmoniker.

All'attività concertistica Toradze affianca anche l'impegno didattico presso l'Indiana University, South Bend, dove ha costituito il "Toradze Piano Studio", un progetto che coinvolge i suoi migliori allievi e che, dal 1996, presenta maratone pianistiche dedicate ai grandi del pianoforte: da Bach a Stravinskij, da Dvořák a Rachmaninov a Prokof'ev.

IL LUOGO



teatro rasi

Il Teatro Rasi si insedia sulle strutture dell'antica chiesa monastica di S. Chiara, legata allo scomparso convento delle Clarisse Francescane (sito nell'attuale area della Casa protetta per anziani "Garibaldi"). L'edificio, che rimpiazzava il vecchio *monasterium S. Stephani in fundamento*, sito sempre nella regione (*guayta*) di San Salvatore, fu eretto entro la seconda metà del XIII secolo per iniziativa di Chiara da Polenta (1247-1292), figura di spicco dell'illustre famiglia ravennate, la cui intera esistenza fu dedicata alla diffusione del movimento francescano femminile nella zona.

L'esterno dell'edificio mononave, nonostante le successive modifiche, appare tuttora leggibile nelle sue linee essenziali, specie nella postica, animata da un fregio di arcatelle pensili e sormontata da una croce infissa su un frammento reimpiegato di pilastrino di recinzione del VI secolo. Nell'interno permangono a vista lacerti della partizione muraria in laterizio, oltre all'intera zona presbiteriale, a pianta quadrata, con strette finestre sulle tre pareti e una copertura a crociera, oggi inglobata nel palcoscenico. Nell'intradosso delle finestre e nelle nervature della volta si notano tracce della preziosa decorazione pittorica di Pietro da Rimini (terzo decennio del XIV secolo), che rivestiva l'intero vano presbiteriale, con scene del Nuovo Testamento (Crocifissione, Annunciazione, Natività) e figure di santi lungo le pareti, Evangelisti e Dottori della Chiesa nelle vele; gli affreschi superstiti, sottoposti allo strappo fra gli anni '50 e '70 e recentemente restaurati, si possono oggi ammirare nel refettorio del Museo Nazionale.

Il monastero sopravvisse fino al 1805, quando le Clarisse furono trasferite nel convento del *Corpus Domini*; la chiesa, che aveva appena subito (1794) un rifacimento su progetto di Guglielmo Zumaglini, fu sconsacrata (10 dicembre) e, dopo essere stata utilizzata per breve tempo come sede della compagnia teatrale del conte Pietro Cappelletti (fino al 1811), venne ceduta (1823) all'Ospedale di S. Maria delle Croci, quindi impiegata (1847-1856) per spettacoli equestri. La trasformazione in vero e proprio teatro risale all'ultimo decennio del secolo, per iniziativa della locale Accademia Filodrammatica, all'epoca priva di sede. Separata la zona presbiteriale affrescata con un muro, l'architetto Cesare Bezzi ricavò dalla navata una platea capace di 220 posti, a cui si aggiunsero in seguito i 90 di una galleria in ferro battuto, poco profonda ma prolungata con ali longitudinali. L'inaugurazione del nuovo Teatro Filodrammatico avvenne l'8 maggio 1892 con la commedia *Il deputato di Bombignac* di Bisson e un monologo scritto dal celebre attore ravennate Luigi Rasi, a cui la sala sarà poi intitolata nel 1919. L'attività del Teatro Rasi, essenzialmente limitata all'ambito della commedia,

dell'operetta e della musica cameristica, per lo più con compagnie e artisti locali, continuò con brevi interruzioni fino al 1959, quando l'edificio, che già aveva subito limitati restauri e migliorie, venne sottoposto ad una radicale ristrutturazione sulla base di un progetto dell'architetto Sergio Agostini, che ha portato alla realizzazione di una nuova galleria e all'ampliamento dello spazio del palcoscenico al vano dell'ex presbiterio. In tale forma il nuovo Teatro Rasi è stato inaugurato nel 1978.

Sede delle attività del Teatro delle Albe e Drammatico Vegetale, riunite dal 1991 in Ravenna Teatro-Teatro Stabile di Innovazione, il Rasi è stato sottoposto di recente a lavori di messa a norma curati dall'architetto Giancarlo Montagna.

Ristrutturato negli impianti (elettrici, riscaldamento e condizionamento) grazie alla stretta collaborazione tra il Comune di Ravenna e la dirigenza dello Stabile, anche i suoi interni sono stati completamente ricreati a cura di Ermanna Montanari e Cosetta Gardini: un rivestimento in blu delle pareti e delle poltrone della sala, uno spazio nuovo nel foyer e gli arredamenti disegnati da Raffaello Biagetti.

In questa nuova veste è stato inaugurato nell'ottobre 2001 con un evento al quale hanno partecipato 300 ragazzi della non scuola diretta da Marco Martinelli.

A cura di
Elisa Bianchini, Riccardo Battaglia

Coordinamento editoriale e impaginazione
Ufficio Edizioni Ravenna Festival

Stampa
Grafiche Morandi - Fusignano