

Guida all'ascolto

Davide Daolmi

Ordinari capolavori per un destino senza memoria

Vasilij Pozdnýšev tollerava male le ambizioni della moglie, la quale oltre alle normali esigenze di ogni essere animale – fra cui mettere al mondo i figli – pretendeva avere velleità che al regno animale erano estranee, come l'esprimere giudizi e coltivare la sua creatività. Pertanto decise di ucciderla.

La storia dell'omicidio di Pozdnýšev è narrata da lui stesso in un lungo viaggio in treno che diventerà il racconto-capolavoro di Tolstoj: *La sonata a Kreutzer*. Se Pozdnýšev – mi rendo conto – c'entra marginalmente in queste note su Čajkovskij e Rachmaninov, Kreutzer ancor di meno (o così sembra), ma parlando di musica mi si perdonerà la digressione. Era costui un violinista che insegnava, nei primi anni dell'Ottocento, presso l'appena istituito *Conservatoire* della Parigi di Napoleone. Beethoven lo ascoltò a Vienna e tanto s'appassionò al suo modo di suonare da dedicargli la sua ultima sonata per violino e pianoforte, benché già destinata al violinista George Bridgetower (questi ebbe il cattivo gusto di insultare un'amica di Beethoven e pertanto si vide privato dell'omaggio di uno dei più celebri lavori del compositore tedesco).

Se di Kreutzer poco ci cale, sorprende che la sonata a lui intitolata per-severi a voler vendicare la dignità femminile offesa. In effetti l'infelice moglie di Pozdnýšev convogliò le esuberanze della sua creatività frustrata proprio rimettendosi a suonare il pianoforte e dedicandosi alla musica da camera: la *Sonata a Kreutzer* divenne presto il suo cavallo di battaglia. Al signor Pozdnýšev non indispettavano tanto le scale e gli arpeggi al pianoforte quanto l'interferenza dell'altro strumento, il violino appunto, a cui inevitabilmente s'accompagnava un virtuoso bellimbusto che agli occhi di Pozdnýšev non era virtuoso affatto, anzi, faceva il cascamoto con la vivace consorte riempiendole la testa di grilli esistenziali ed estetici.

Si dirà: la solita storia di corna. Beh in parte, perché Tolstoj ne offre una lettura sociale che, con quella spregiudicatezza che fa cortocircuito e diventa bigotta reazionarietà, mette in crisi la romantica idea di matrimonio incentrata sul colpo di fulmine. L'infatuazione – è la morale della *Sonata a Kreutzer*



– in quanto sublimazione inevitabile di un basso istinto animale, svanisce presto e si rivela incapace di reggere, *saecula saeculorum*, quel nobile contratto familiare che in cambio del sostentamento economico pretende dalla controparte femminile una dote, la cura dei figli, la casa pulita, la cena pronta...

Non sappiamo quanto Tolstoj s'immedesimasse nel suo eroe uxoricida, certo è che i disordini dell'esuberanza creativa lui li conosceva bene, segnatamente nei musicisti che frequentavano abitualmente casa sua e che facevano inguaribilmente bisboccia – loro dicevano salotto – ahimé proprio con la moglie dello scrittore. Furono di casa anche Čajkovskij (1850-1916) e il giovane Rachmaninov (1873-1943). I meglio informati riconoscevano nei due compositori i più begli ingegni della musica russa, ma Tolstoj continuava a chiedersi se il mondo avesse veramente bisogno della loro arte. Sua moglie invece non aveva dubbi, anzi lei era certa di non poterne fare a meno. O meglio, forse poteva limitarsi ad ascoltare le composizioni del vecchio Čajkovskij e i primi esperimenti del troppo giovane Rachmaninov, ma era nei confronti di un altro musicista russo che la sua passione diventava incontenibile. Questi era Sergej Ivanovič Taneev (che gli inglesi traslitterano in Taneyev) di cui, diversamente da Pozdnyšev e da Kreutzer, varrà la pena dire brevemente.

Perché il compositore preferito dalla moglie di Tolstoj ha un doppio merito? Da un lato ispirò *La sonata a Kreutzer* –

Taneev è il modello per l'amante del racconto dell'autore di *Guerra e pace* (che tuttavia eviterà di rimanere prematuramente vedovo) – dall'altro tenne a battesimo due dei lavori meno conosciuti e insieme straordinari della produzione concertistica russa di fine Ottocento. Esegui infatti come solista la prima del *Concerto per pianoforte n. 2* di Čajkovskij – il più stimato compositore di balletti aveva all'epoca da poco passato la trentina e Taneev, ventiquattrenne, era stato un suo allievo di composizione – e un quarto di secolo dopo si vide dedicata dal suo più promettente allievo, Sergej Rachmaninov, la sua nuova *Seconda sinfonia*.

La figura di Taneev, pianista, compositore, insegnante al Conservatorio di Mosca, nonché cascamoto di mogli di scrittori, apre uno squarcio su un mondo musicale russo in straordinario fermento e che noi conosciamo in modo distorto, solo per tre o quattro capolavori. La sua solidità di musicista non è inferiore a quella di Čajkovskij o Rachmaninov, eppure della sua ampia produzione non sappiamo nulla. C'è chi vorrebbe fare appello alla mancanza di genio per spiegare l'oblio che gli ha tributato il grande pubblico. Ma non è sufficiente. Il caso di Taneev permette di fermarci a pensare sulla sorte di grandi musiche dimenticate.

Petr Il'ič Čajkovskij, Concerto n. 2 in sol maggiore per pianoforte e orchestra op. 44

Il *Secondo Concerto per pianoforte* di Čajkovskij è pressoché sconosciuto. Dobbiamo veramente credere che sia uscito male? La fortuna di un grande compositore come Čajkovskij si aggrappa al successo popolare di due o tre lavori e tutto il resto, una vita dedicata a macinare musica, produrre partiture e patire per i sempre inafferrabili successi di pubblico, viene rimosso, dimenticato. È come voler capire il clima della Terra conoscendo solo lo tsunami thailandese. Siamo di fronte a un evento eccezionale che spiega soprattutto se stesso, e nulla ci dice delle primavere in Versilia, i ghiacciai perenni, la nebbia padana o il vento del deserto. La vera eccezione è semmai proprio il *Primo Concerto* di Čajkovskij, quello che tutti abbiamo nelle orecchie: così sovrapposto – dalle colonne sonore alle imbarazzanti rivisitazioni di Al Bano – che non siamo nemmeno più capaci di giudicarlo. Quel concerto ha ormai una natura propria che tuttavia si pretende di assumere a modello per giudicare tutto il resto. E invece un brano assai meno famoso come il *Secondo*, un lavoro che ha la fortuna di offrirsi alla verginità dell'ascolto, meriterebbe

A sinistra: *Il'ja Repin (1844-1930), Lev Tolstoj, 1901. Olio su tela. Mosca, Galleria Statale Tret'jakov.*

di non dover diventare epigono del precursore: è detestabile pretendere da un figlio di primeggiare proprio là dove il padre ha trionfato. Intanto a ciascuno la sua strada, poi sui meriti ci si pronuncerà.

Una delle prerogative più affascinanti del *Secondo Concerto* è, infatti, il tempo di mezzo che, invece di adeguarsi ad essere un prevedibile *Adagio*, genera attorno al pianoforte una sorta di 'sonata a tre' a cui danno corpo violino e violoncello solisti: uno squarcio di suggestiva originalità nel cuore della scrittura superomismo-concertistica tardo ottocentesca. Eppure c'è stato chi ha ucciso questa esuberanza creativa, che improvvisamente trasformava l'egocentrismo pianistico nell'altruismo consociativo di una sonata a tre, per riassorbire nella parte del pianoforte gli ingressi più scoperti degli assoli degli archi (penso alla versione incisa da Sviatoslav Richter sotto la bacchetta di Evgenij Svetlanov). Lo stesso Siloti, pianista di grande fama ai tempi di Čajkovskij, alla morte del compositore pubblicò un'edizione del concerto in più punti modificata che tendeva a rendere più 'prevedibile' il concerto – troppo di ricerca, troppo capace di inquietare l'ascoltatore non preparato – con lo spostamento, fra le altre cose, della cadenza del primo tempo alla fine del movimento, soluzione che Čajkovskij aveva rigettato e ritenuto detestabile.

Certo il concerto indugia, nei tempi estremi, in buone dosi di virtuosismo ad effetto (quel virtuosismo che secondo Anton Rubinštein, maestro di Čajkovskij, rendeva «volgare e inesequibile» il *Primo Concerto*); ma il lavoro soprattutto cerca nuove strade. Ora il pianista non domina l'orchestra, gareggia con essa. Il titanismo che si pretende dal pianista, invece d'imporsi all'orchestra gioca d'astuzia. S'insinua nelle pagine della massa orchestrale che fin dalle prime note appare ostile e poco disponibile a piegarsi alle esigenze del pianista. Ma l'eroe della tastiera non si oppone di forza, o comunque non solo, preferisce sfuggire con i virtuosismi o, meglio, ritagliarsi ampi spazi 'a solo' in cui ritrovare un'identità, anche di scrittura, più adeguata alle risorse dello strumento.

In questo senso, e la soluzione societaria 'a tre' del secondo tempo è illuminante, Čajkovskij dichiara profondamente il disagio del rapporto con la massa orchestrale – in quegli anni sempre più estesa e brutale – e di fatto ammette il fallimento di un genere che si fondava su quell'ipocrisia borghese che ancora credeva nell'affermazione dell'individuo sulla società. La risposta di Čajkovskij, che sempre di più preferiva rifugiarsi nella pace della sua residenza di campagna, è esattamente antitetica. Allora Taneev,

un gregario, una vittima di quel sistema di pochi trionfi in una distesa di anime trascurate dall'indifferenza, è l'uomo giusto per quel battesimo. In un mondo che finge di valorizzare i suoi membri, ma invece usa gli individui per premiarne alcuni senza un motivo evidente e solo semmai per fingere di riconoscere un merito che nessuno sa più giudicare, non poteva che essere Taneev, il compositore «senza qualità», a godere l'onore di essere il primo apprezzato interprete del secondo concerto di Čajkovskij.

Sergej Rachmaninov, *Sinfonia n. 2 in mi minore op. 27*

Anche Rachmaninov è fra i compositori che paga lo scotto del successo planisferico di un paio di pezzi. Successo che lo obbligò al pregiudizio e all'oblio di quasi tutto il resto della sua produzione. Fin dal suo esordio la sua fama era legata a un solo pezzo pianistico, quel *Preludio* in do diesis minore che fino a qualche decennio fa era nel repertorio di tutti gli studenti di pianoforte: «il compositore del preludio» fu l'etichetta che si portò dietro per parecchi anni. Rachmaninov è stato però soprattutto l'autore del *Secondo Concerto* per pianoforte (scalzato per un certo periodo dal *Terzo*, in ragione di *Shine*, il film sul pianista David Helfgott). L'eleganza romantica che caratterizza un paio di movimenti di quel concerto, usato ed abusato in innumerevoli colonne sonore, ha relegato la sua produzione, vasta, complessa, eclettica, a quella di un minore di maniera, buono per filmetti in cui l'unico scopo è commuoversi.

Ma a partire dalle sue sinfonie, pochissimo eseguite, ci si accorge della capacità rara di Rachmaninov di dominare le grandi forme, e ovviamente saper gestire una conduzione armonica da manuale. La sua *Seconda Sinfonia* dura quasi un'ora – era l'epoca, aperta da Bruckner e riaffermata da Mahler, dei grandi affreschi – e questo certo è stato un inconveniente alla sua diffusione. O forse anche nella durata si coglie un certo indisponente voler fare 'sul serio'. Rachmaninov dieci anni prima era stato scottato dalla sua prima sinfonia. Un fiasco colossale – anche in quel caso l'insuccesso fu imposto da circostanze infelici, non dal valore intrinseco del lavoro – che lo condusse in analisi e gli fece smettere di comporre per quasi quattro anni. Ritornò sulla scena compositiva in grande stile, giacché il suo *Secondo Concerto* per pianoforte fu subito trionfalmente apprezzato. Ma una nuova sinfonia era un'altra cosa. E se bisognava dimostrare di saper dominare il genere, bisognava andare fino in fondo, anche nelle dimensioni.

Tuttavia la durata non è un espediente per aumentare il peso specifico del lavoro e garantirsi il plauso della critica. In questo senso non si adottano artifici per tentare di assecondare frange specifiche di pubblico. Anzi, l'estensione diventa essa stessa un'affermazione d'indipendenza e coraggio

che in fondo le sale da concerto hanno sempre tollerato molto poco.

Di fatti la *Sinfonia*, a conferma dei pregiudizi imperanti, per molto tempo è circolata scorciata di quasi venti minuti, sulla voce che così volesse lo stesso Rachmaninov. È noto invece l'episodio di Eugène Ormandy che incontrato il compositore nei suoi ultimi anni di vita, chiese tagli 'd'autore' in occasione di un'esecuzione a Philadelphia. Rachmaninov restituì la partitura con due sole battute cassate.

In questo rivendicare un'indipendenza estetica dal pubblico, il compositore russo si mostra in totale antitesi, per non dire ostilità con l'immagine 'di consumo' che gli si è voluta attribuire. Anche il suo melodizzare, apparentemente così da 'salotto buono', in realtà impone concentrazione e memoria. I temi sono sempre dilatati, difficilmente cantabili, se non per brevi frammenti, e soprattutto immersi in una foresta contrappuntistica incessante che disorienta anche l'orecchio più esperto.

L'orchestrazione non si concede mai gli effetti smaglianti alla Mahler, al contrario è sempre giocata sulla fusione dei timbri in cui dal 'tutti' dell'orchestra si sottrae questo o quello strumento, e spesso la straordinaria variabilità delle combinazioni fa leva assai più sul registro e la ricchezza armonica piuttosto di sfruttare la più facile combinazione timbrica che gli offre l'estesa tavolozza orchestrale.

Rachmaninov alla fine si dimostra più elitario e impegnativo di quanto non saremmo disposti ad ammettere. Il suo, soprattutto in riferimento alla produzione sinfonica, è un mondo che casualmente può venire a coincidere con il *Biedermeier* cinematografico, ma che in realtà si nutre del mestiere coscienzioso del buon musicista, degli affetti onesti e sani, della vita a contatto con la natura. Un mondo che già all'epoca non esisteva più, se non nei paradisi artificiali delle ricche dacie aristocratiche. Un mondo che di lì a pochi anni sarebbe scomparso del tutto, travolto dalla rivoluzione d'Ottobre.

La *Sinfonia* fu dedicata al solito Taneev che ormai non aveva più l'età per far infervorare le mogli di altri. Forse più che al maestro di composizione il lavoro fu destinato all'impegno di un artista che, anche avendo ispirato il più grande scrittore russo, certo non fu mai in grado di stupire il suo pubblico, o eventualmente non volle farlo. Se sia stato, come la *Seconda Sinfonia* di Rachmaninov, semplicemente refrattario alle lusinghe del successo per onestà intellettuale o modestia creativa, non lo si può dire. Per fortuna la Storia ha sempre a disposizione la salvifica possibilità di pentirsi.