



I Quaderni del Conservatorio Domenico Cimarosa di Avellino

IV - 2018

a cura di Antonio Caroccia e Marina Marino

//cimarosa



Conservatorio di Musica “Domenico Cimarosa”

I Quaderni del Conservatorio Domenico Cimarosa di Avellino

IV - 2018

a cura di Antonio Caroccia e Marina Marino



MIUR - AFAM

Direzione Generale per l'Alta Formazione
Artistica, Musicale e Critica



I Quaderni del Conservatorio Domenico Cimarosa di Avellino IV/2018

ISBN 978-88-99697-09-9

//cimarosa

© Conservatorio di musica “Domenico Cimarosa” di Avellino

Tutti i diritti riservati.

Nessuna parte di questa pubblicazione può essere tradotta, ristampata o riprodotta, in tutto o in parte, con qualsiasi mezzo, elettronico, meccanico, fotocopie, film, diapositive o altro senza autorizzazione degli aventi diritto.

Printed in Italy

Comitato di redazione de I *Quaderni del Conservatorio Domenico Cimarosa*

Carmelo Columbro
Direttore del Conservatorio

Antonio Caroccia
docente di Storia della musica

Maria Gabriella Della Sala
docente di Storia della musica

Tiziana Grande
docente di Bibliografia e biblioteconomia musicale

Marina Marino
docente di Storia della musica

Raffaella Palumbo
docente di Storia della musica

Fiorella Taglialatela
docente di Poesia per musica e drammaturgia musicale

In copertina
Giovanni Battista Bracelli (1584-1650), *Figure con strumenti musicali e boscherecci*, The British Museum - Codice immagine: 1878,0112.272

La rivista scientifica «I Quaderni del Conservatorio Domenico Cimarosa» è una pubblicazione periodica senza fini di lucro a cura del Conservatorio Domenico Cimarosa. La redazione di questo numero è stata chiusa il 31 dicembre 2018.

**Conservatorio di musica
“Domenico Cimarosa”**

Via Circumvallazione, 156
I - 83100 Avellino (AV)

Tel. 0825/306.22
Fax 0825/78.00.74

redazionequadernicimarosa
@conservatoriocimarosa.org

www.conservatoriocimarosa.org

SOMMARIO

Presentazione del Presidente	7
Presentazione del Direttore	8
Introduzione a cura di Antonio Caroccia e Marina Marino	9
Saggi	
ARMANDO IANNIELLO <i>L'intertestualità drammaturgica nelle musiche di Nino Rota per “Napoli milionaria”</i>	11
EMANUELE D'ONOFRIO <i>Potere e riscatto: la Quinta sinfonia di Dmitrij Šostakovič</i>	33
MASSIMO SIGNORINI <i>Figure con strumenti musicali e boscarecci di Giovanni Battista Bracelli</i>	51
LUIGI IZZO <i>Nicola Salzano e Il forcone di Satana</i>	79
Tesi	
GIOVANNI DE SIMONE <i>Il maestro collaboratore al pianoforte. Profilo di una professione invisibile</i>	129
MARIA ADELE AMBROSIO <i>Gino Campese: una poliedrica figura di musicista del XX secolo al servizio del pubblico radiofonico</i>	157
Note d'archivio	
CARLA DI LENA <i>«Un giovanottino di sicuro avvenire» Sergio Fiorentino: gli anni della formazione e i primi esordi nei documenti del Fondo custodito presso la Biblioteca del Conservatorio “Domenico Cimarosa” di Avellino</i>	171

Materiali didattici

- FIORELLA TAGLIALATELA
Nina o sia La pazza per amore tra testo, scena e contesto 187

Interventi

- MASSIMO SEVERINO
Se la fiction entra nei Conservatori 205

- GIUSEPPE DE FUSCO
Aladino di Martino: un ricordo 209

- DILETTA PICARIELLO
Le attività del Conservatorio “Domenico Cimarosa” nel 2018 213

- Elenco delle attività svolte dal Conservatorio “Domenico Cimarosa” nel 2018*
a cura di Diletta Picariello 221

Recensioni

- Jommelliana. Un operista sulla scena capitolina.*
Studi sul periodo romano di Niccolò Jommelli
(Marina Marino) 229

- Musica e cultura di fronte alla Grande Guerra*
(Antonio Caroccia) 231

- Rosario Diana-Luigi Maria Sicca-Giancarlo Turaccio,
Risonanze. Organizzazione, musica, scienze
(Rossella Gaglione) 233

- Pasquale Scialò, *Storia della canzone napoletana 1824-1931*
(Fiorella Taglialatela) 234

- Il pianoforte*
(Domenico Prebenna) 237

- Marina Degl’Innocenti, *Alfredo Casella. Musica Pittura Poesia*
(Antonio Grande) 239

Emanuele D’Onofrio

POTERE E RISCATTO: LA *QUINTA SINFONIA* DI DIMITRIJ ŠOSTAKOVIČ

La figura di Dimitrij Šostakovič è paradigmatica per vari motivi: come uomo, perché mostra tutte le contraddizioni del rapporto tra artista e potere politico totalitario, e come compositore, perché è la dimostrazione di come nel Novecento, a dispetto di molta storiografia, la tonalità fosse ancora un mezzo di espressione vivo e in grado di far proprie le sfide del presente.

La vita di Šostakovič fu profondamente segnata (a volte anche molto negativamente) dal momento storico-politico in cui visse: egli nacque negli anni della Russia rivoluzionaria che porterà all'affermazione del regime totalitario di Stalin, dove ogni aspetto dell'arte era sottoposto a un rigido controllo politico. La storia lasciò un segno indelebile nella sua coscienza; giovane e promettente compositore, scoprì ben presto quanto essa potesse essere efferata e crudele.

La sua *Quinta sinfonia* fu definita da un giornalista moscovita la «risposta creativa di un artista sovietico a una giusta critica», e questa espressione fu accettata dal compositore come sottotitolo: egli infatti pubblicò il 25 gennaio 1938 un articolo intitolato *La mia risposta creativa*, in cui spiegava il programma e il contenuto della sinfonia («a una giusta critica» appare dunque un'aggiunta apocrifa). Quest'opera fu di fatto la prima che egli compose dopo *Caos anziché musica*, una forte stroncatura della «*Pravda*» in cui veniva accusato di ‘formalismo’ e minacciato di «finir male»¹ se non si fosse redento alla luce delle direttive culturali del regime, che imponeva la creazione di opere chiare e comprensibili alle masse, che esaltassero con ineludibile ottimismo la grandezza della patria e del socialismo. Il compositore decise di abbandonare la *Quarta*, un'opera che risentiva ancora della complessità ‘avanguardistica’ e di un certo sperimentalismo caratteristico della sua prima produzione (verrà eseguita solo dopo la morte di Stalin, ben venticinque anni dopo), e di scrivere una nuova sinfonia, completata nel giro di tre mesi ed eseguita pubblicamente per la prima volta il 21 novembre 1937, con un autentico successo. Šostakovič aveva superato l'ardua prova: la riabilitazione era avvenuta a pieno titolo e, grazie alla sua arte e al suo genio, era riuscito a salvarsi.

Dopo le accuse che gli furono mosse sulla «*Pravda*», ci si poteva aspettare un mezzo adeguamento a una delle opere di carattere celebrativo o encomiastico che tanto piacevano al regime. Al contrario, Šostakovič creò un'opera che, pur essendo più fruibile rispetto alle precedenti, cela una grandissima profondità e complessità emotiva e autobiografica, dal carattere monumentale e di paradigmatica universalità. Nonostante il richiamo all'ottimismo, la sinfonia possiede un innegabile carattere tragico, che solo in apparenza viene smorzato dal finale trionfante, come vedremo a breve.

¹ «*Pravda*», 28 gennaio 1936.

Il regime sovietico guardava con sospetto la musica assoluta, che veniva giudicata ‘formalista’, e incoraggiava i compositori a dotare i loro lavori di programmi, meglio se rispondenti ai dettami del realismo socialista. Šostakovič, tuttavia, scelse un programma che non si rifaceva a episodi della storia o del popolo russo, ma che parlava all’umanità intera: «Il soggetto della mia sinfonia è il divenire, è la realizzazione dell’uomo. Perché è lui, l’individuo umano con tutte le sue emozioni e le sue tragedie che io ho posto al centro della composizione»,² «che è lirica nella forma dall’inizio alla fine».³

In un altro articolo, pubblicato il 29 gennaio 1938 sulla «Literurnaya gazeta» («Gazzetta letteraria») aggiunse:

Il mio nuovo lavoro può essere definito una sinfonia lirico-eroica. La sua idea principale esprime le esperienze emotive e l’ottimismo vittorioso dell’uomo su tutto il resto. Ho voluto mostrare come, superando una serie di conflitti tragici che scaturiscono dalla lotta intensa che si scatena nell’animo del singolo, l’ottimismo nasce come una visione del mondo. Durante la discussione della mia sinfonia alla sezione leningradese della Lega dei Compositori sovietici, alcuni compagni l’hanno definita un lavoro autobiografico. Penso che, fino a un certo punto, ciò sia corretto. Secondo la mia opinione, ogni opera d’arte contiene tratti autobiografici. L’umanità dell’autore deve essere presente in ogni opera d’arte. L’opera da cui il creatore sia assente è povera e monotona. Ma una sinfonia, sebbene caratteristica della mia personalità artistica, non deve necessariamente riflettere episodi della mia vita.⁴

Al di là della giustificata prudenza e della cautela nel parlare troppo di sé (l’autobiografismo dell’opera viene riportato in senso generico) e delle ostentate intenzioni programmatiche di ottimismo (che come si è visto era proprio quello che veniva richiesto dal potere), risulta chiaro che il vero protagonista della sinfonia è Šostakovič stesso. Sempre nell’articolo *La mia risposta creativa* egli ebbe a dire che «la nascita della sinfonia fu preceduta da un lungo periodo di preparazione interiore».⁵ Cosa intendesse in realtà con «preparazione interiore» non possiamo saperlo con certezza. Sicuramente l’espressione condensa in sé il terrore che, dopo le accuse che gli erano state mosse, qualcuno potesse bussare alla porta e arrestarlo, o anche la sofferenza nel veder sparire intorno a sé molti dei suoi amici e conoscenti, vittime delle purge staliniane. In questo frangente per la prima volta (e non sarà l’ultima) Šostakovič si rese conto dell’incompatibilità tra il suo genio e il potere, e tra arte e politica in generale: di qui l’esigenza di mediare tra istanze apparentemente inconciliabili, quella di essere fedele a se stesso come uomo e come artista da una parte, quella di rispondere alle pressioni politiche e di assecondare determinate direttive culturali (pena la morte) dall’altra. Miracolosamente, senza cedere troppo a com-

² DIMITRIJ ŠOSTAKOVIČ, *La mia risposta creativa*, «Večernaja Moskva», 25 gennaio 1938, tradotto in FERRUCCIO TAMMARO, *Le sinfonie di Šostakovič*, Torino, Giappichelli, 1988, p. 89.

³ «Literurnaya gazeta», 29 gennaio 1938, tradotto in FRANCO PULCINI, Šostakovič, Torino, EDT, 1988, p. 44.

⁴ Ivi.

⁵ ŠOSTAKOVIČ, *La mia risposta creativa* cit., tradotto in PIERO RATTALINO, Šostakovič. *Continuità nella musica, responsabilità nella tirannide*, Varese, Zecchini, 2013, p. 77.

promessi al ribasso, Šostakovič riuscì a soddisfare entrambe dando vita a quello che da molti è considerato il suo capolavoro.

La «preparazione interiore» è da intendere dunque anche nel senso di un intimo ripiegamento del compositore su se stesso, sulla propria interiorità, come preludio a una svolta che è allo stesso tempo etica e stilistica. La svolta della *Quinta sinfonia* è etica perché il compositore, dopo un periodo di sperimentalismo, ritorna a far parlare la sua arte dell'umanità intera e delle sue sofferenze, attraverso la sua tormentata esperienza autobiografica. Non dimentichiamo che siamo nel 1937, in un momento storico in cui già da parecchi anni l'arte di avanguardia aveva programmaticamente smesso di voler ‘dire’, di voler ‘comunicare’ qualcosa, specialmente se di carattere sociale, avviandosi verso un intellettualismo e un'autoreferenzialità da cui ancora oggi non riesce del tutto a liberarsi. Il fatto che Šostakovič ritrovi una sua ‘missione’ di artista, ben al di là delle contingenti esigenze imposte, lo portò a guardare indietro al modello di Beethoven, ma soprattutto a quello di Mahler. Da Beethoven egli mutua la fede nell'umanità e nei suoi valori positivi, oltre alla concezione dell'artista come depositario di una missione civile e umanitaria di portata universale. La stessa sinfonia ricalca il modello delle sinfonie ‘eroiche’ di Beethoven, che «narrano storie di conflitto e risoluzione, di protagonisti che superano gli ostacoli per conquistare la vittoria».⁶ Ma fu soprattutto Mahler il modello cui più si avvicinò Šostakovič, con la sua concezione della sinfonia come spazio drammaturgico in cui si consumano i destini e le tragedie del singolo e dell'umanità intera. La concezione tragica che emerge dalla *Quinta*, il cui vero carattere, come scrive Tedeschi, è «il contrasto fra l'angosciata introspezione e l'angolosa amarezza»,⁷ questa storia di caduta e rinascita, di morte e resurrezione, rimanda direttamente alla poetica mahleriana. Ma i punti di contatto tra i due compositori non si esauriscono certo qui: sono infatti numerose le citazioni e i rimandi (in un suo saggio Inna Barsova ne ha messi in luce diversi all'interno della sinfonia).⁸

La svolta stilistica della *Quinta sinfonia* risulta ancora più evidente: messe da parte le arditezze e gli sperimentalismi delle composizioni precedenti, quest’opera si presenta a tutti gli effetti come una sinfonia pienamente inserita nella tradizione classico-romantica, con la sua linearità e il suo carattere narrativo. Ne è a riprova già la tradizionale suddivisione in quattro movimenti: un *Moderato* iniziale, uno *Scherzo*, un sentito e intenso *Largo* e il trionfante finale. Si può immaginare il giudizio più superficiale che una simile svolta poteva attirare su di sé: Šostakovič, dopo la stroncatura della «*Pravda*», si sarebbe allineato alle direttive culturali del regime nel comporre musica più semplice e accessibile rinunciando a una carriera di promettente compositore ‘di avanguardia’. In realtà la spinta verso una maggiore semplicità, il recupero di una concezione emotiva della musica e del linguaggio tonale, era già

⁶ ALEX ROSS, *Il resto è rumore. Ascoltando il XX secolo*, traduzione di Andrea Silvestri, Milano, Bompiani, 2016⁵, p. 375.

⁷ RUBENS TEDESCHI, Ždanov l’immortale. Sessant’anni di musica sovietica, Fiesole, Discanto, 1980, p. 72.

⁸ Vedi INNA BARSOVA, Between ‘Social demands’ and the ‘Music of Grand Passions’. The years 1934-1937 in the Life of Dmitry Shostakovich, in *Shostakovich in Context*, a cura di Rosmund Bartlett, Oxford, Oxford University Press, 2000, pp. 79-98.

presente nel compositore, indipendentemente da ciò che avvenne in quegli anni. Probabilmente gli incidenti di percorso accelerarono questa sua naturale svolta, ma non si può affermare superficialmente che Šostakovič prese a comporre diversamente come ripiego per salvarsi la pelle.

Se vogliamo prendere come termine di confronto la *Quarta*, la differenza più evidente è in primo luogo la struttura fraseologica assai più lineare. Proprio la facile riconoscibilità dei temi, sottoposti a un'intensa elaborazione ma sempre all'interno di un'ottica di spiccata economia, consente all'ascoltatore di poter seguire la musica con meno difficoltà. I centri tonali, nonostante alcune zone di incertezza armonica, sono ben definiti. Anche l'organico è molto più ‘classico’ e l'orchestrazione più asciutta e compatta, con la predilezione per i suoni puri dei singoli strumenti (in particolare i fiati, ma anche strumenti inusuali come la celesta). In generale la sinfonia risulta più ‘squadrata’ e lineare, e per questo più facilmente fruibile, rispetto alla precedente.

Anche l'utilizzo dei principi strutturali delle forme tradizionali (in particolare la forma-sonata e altre forme tripartite come lo scherzo e il trio), pur piegate ad esigenze espressive differenti, rientra in questo processo di semplificazione della scrittura.

Il carattere dominante della sinfonia è quello tragico: fin dalle prime battute il clima espressivo è teso e desolato, designando un percorso che dai conflitti del primo movimento giunge, attraverso l'ironia e la leggerezza del secondo e il malinconico lirismo del terzo, alla risoluzione del finale, all'affermazione di un ottimismo che ha un qualcosa di forzato. Proprio su quest'ultimo movimento si sono concentrati i dubbi degli studiosi (e non solo): Šostakovič aveva scritto un finale tanto stridente con l'atmosfera generale della sinfonia perché così era costretto a fare? C'è da dire che la questione riguarda in generale il finale delle sinfonie tradizionali (Tedeschi, ad esempio, rileva lo stesso problema col finale della *Quinta* di Čajkovskij):

questo tempo sembra risentire di uno dei più delicati ed annosi problemi riguardanti il genere della sinfonia: l'esigenza, determinata dall'architettura d'insieme, di chiudere il discorso in modo affermativo ed esplicito così da rendere compiuto e definito il tutto e da bilanciare, grazie ad un adeguato peso specifico, l'ultimo tempo con il primo.⁹

Di questa contraddizione era cosciente Šostakovič stesso, come dimostrano le sue parole a riguardo apparse in un articolo del 1940:

Mi è stato detto che lo stile del quarto movimento è in qualche modo differente da quello degli altri tre. Devo però dire che non è così perché, nel rispettare la principale idea dell'intero lavoro, il finale dà le risposte a tutte le domande emerse nei tempi precedenti. [...] Il finale della sinfonia offre cioè una soluzione ottimistica e gioiosa agli episodi intensamente tragici degli altri tempi.¹⁰

⁹ FERRUCCIO TAMMARO, *Le sinfonie di Šostakovič*, Torino, Giappichelli, 1988, p. 98.

¹⁰ DIMITRIJ ŠOSTAKOVIČ, *Ricerche creative, piani, progetti*, «Večernaja Moskva», 11 dicembre 1940 tradotto in TAMMARO, *Le sinfonie di Šostakovič* cit., p. 98.

Questa risposta non è apparsa del tutto convincente agli occhi degli studiosi, i quali hanno cercato di trovare una soluzione alla questione scandagliando il movimento finale alla ricerca di qualche significato ‘nascosto’. Alcuni hanno rilevato una serie di autocitazioni tratte da opere all’epoca non ancora eseguite, con particolare riferimento alla *Quarta sinfonia* e a una lirica di Puškin musicata dal compositore stesso dal titolo emblematico, *Rinascita*.¹¹ In base a quest’interpretazione – che resta comunque solo un’ipotesi perché Šostakovič non si è mai espresso a riguardo – il movimento finale, in linea con il carattere ‘eroico’ della sinfonia, rappresenterebbe la rivincita, la ‘rinascita’ del compositore stesso dopo gli ostacoli e i conflitti precedenti.

Volkov dà di questo finale una visione diametralmente opposta. Nel suo libro di presunte memorie, secondo molti studiosi fazioso e del tutto inattendibile, fa pronunciare a Šostakovič queste parole:

Ritengo sia chiaro a tutti quel che ‘accade’ nella *Quinta*. Il giubilo è forzato, è frutto di costrizione, esattamente come nel *Boris Godunov*. È come se qualcuno ti picchiasse con un bastone e intanto ti ripetesse: ‘Il tuo dovere è di giubilare, il tuo dovere è di giubilare’, e tu ti rialzi con le ossa rotte, tremante, e riprendi a marciare bofonchiando: ‘Il nostro dovere è di giubilare, il nostro dovere è di giubilare’.¹²

Ancora una volta ci troviamo di fronte a una questione di cui è difficile dare una risposta certa in assenza di testimonianze attendibili. Possiamo dire con Tedeschi che «è lecito dubitare se si tratti della concessione ad un ottimismo rituale o della sbracata caricatura d’una vittoria impossibile».¹³

Alla luce di queste considerazioni, il movimento più interessante e più denso di contenuti della sinfonia è senza dubbio il primo: in esso vengono condensati tutti i conflitti e le tensioni che poi verranno man mano risolti (o non risolti, a seconda delle interpretazioni) nel corso della sinfonia. I principi strutturali della forma-sonata (esposizione con due gruppi tematici, sviluppo, ripresa e coda) sono direttamente funzionali a rendere viva tale drammaticità (non dimentichiamo che già a partire da Beethoven la forma-sonata, proprio per la sua struttura basata sul contrasto – anche violento – di temi e di aree armoniche, diviene la forma musicale per antonomasia atta ad esprimere i conflitti drammatici, che possono trovare o meno una risoluzione). Già le prime fondamentali battute (figura 1) condensano in sé, come un microcosmo, tutta la carica drammatica dell’intero movimento e, anzi, dell’intera sinfonia:



Figura 1

¹¹ Dal testo di ROSS, *Il resto è rumore* cit., che riporta l’informazione, si apprende che il primo a suggerire questo parallelo fu lo scrittore sovietico David Rabinovich.

¹² *Testimonianza. Le memorie di Dmitrij Šostakovič*, a cura di SOLOMON VOLKOV, traduzione di F. Saba Sardi, Milano, Bompiani, 1997.

¹³ TAMMARO, *Le sinfonie di Šostakovič* cit., p. 72.

La serrata apertura a canone degli archi (violoncelli e contrabbassi contro i violini) ci immette direttamente in un'atmosfera tesa e nervosa, accentuata dal ritmo puntato ‘alla francese’ (che, come riporta Piero Rattalino, in Bach assume il significato della ‘flagellazione di Cristo’)¹⁴ e dagli intervalli ampi di sesta minore che man mano si restringono a una terza maggiore (il rivolto della sesta). Armonicamente la tonalità non è ancora definita: scopriremo a breve che siamo in re minore, ma qui si indulgia prima nell’area della dominante (con i gradi VI-V), poi con le stesse movenze ci si sposta subito verso il secondo grado della scala, la sopratonica (mi minore, ancora con i gradi VI-V). Un *incipit* del genere, che possiamo dire essere un lapidario e monumentale esordio *in medias res*, rimanda direttamente a Beethoven, specialmente alla sua *Quinta sinfonia*. Di ispirazione beethoveniana è anche l’utilizzo di un’economia tematica che sfrutta al massimo l’elaborazione del materiale iniziale (tutti i temi successivi deriveranno da questo), come vediamo fare già nella semifrase successiva (figura 2):



Figura 2

Questo tipo di figurazione, che mette insieme l’intervallo di terza e il ritmo puntato, è chiaramente derivata dall’*incipit* e diverrà uno degli elementi tematici portanti dell’intero movimento. Altro elemento di grande importanza è la cadenza (battuta 4, figura 3), che d’ora in poi avrà sempre funzione strutturale (indica la fine di una sezione o di una parte di essa) e di chiarimento armonico (in questo caso solo dopo di essa capiamo di trovarci in re minore):



Figura 3

¹⁴ PIERO RATTALINO, Šostakovič. *Continuità nella musica, responsabilità nella tirannide*, Varese, Zecchini, 2013, p. 78.

Elementi caratteristici di questa cadenza, che verranno ripresi e sviluppati in seguito, sono il ritmo dattilico (JJ) e l'intervallo di seconda maggiore (o il suo rivolto di nona, se disposto in posizione più lata).

Come si vede, in queste prime quattro battute vengono condensati tutti gli elementi tematici, strutturali ed emotivi che verranno ripresi ed elaborati in seguito. Secondo Norman Kay

è interessante notare la natura cadenzale di queste prime quattro battute; la loro spinta verso i suoni di La suona chiaramente finale, e solo lo slittamento verso il centro di Re rende possibile la continuità. Questa abitudine di contraddirsi una cadenza apparentemente fissata sarebbe diventata uno dei metodi regolarmente usati da Šostakovič per raggiungere due scopi opposti – definire una tonalità espandendola attraverso i suoi limiti ordinari. [...] Questa prima frase è interessante anche per altri motivi. I suoi intervalli più ampi compaiono all'inizio, cosicché dopo una battuta e mezzo, la spinta iniziale si sta già contraendo in una relativa immobilità, rinforzando così l'impressione di una cadenza prematura, e rinforzando anche l'impressione che la frase successiva, con la sua linea melodica più delicata e con un accompagnamento più stabile, formi la risposta necessaria a metà dell'intera idea. La sindrome tensione-risoluzione agisce come un microcosmo dell'intero movimento, e senza dubbio, in un senso più programmatico, dell'intera sinfonia, con il suo procedere dalle tensioni del primo movimento alla certezza del finale.¹⁵

Il tema enunciato in seguito su un accompagnamento ostinato (battute 6-11, figura 4), in cui viene riproposto il ritmo puntato iniziale, rielabora i motivi precedenti (in particolare l'intervallo di terza) ed emotivamente crea, dopo lo sforzo tensivo iniziale, un clima di rassegnata desolazione, presto interrotto da una nuova e tesissima riproposizione dell'*incipit* (battute 13-15) in do minore, questa volta affidato ai fagotti in ottave accompagnato dal pizzicato di violoncelli e contrabbassi e sostenuto da un tremolo dei violini in pianissimo.



Figura 4

Occorre notare una serie di aspetti: innanzitutto l'utilizzo delle scale modali, molto sentite da Šostakovič, il quale recupera aspetti della modalità arcaica di tradizione russa. La tonalità di re minore di questo tema, ma in generale quasi tutte le tonalità minori in cui modula, è in modo frigido, ovvero presenta il secondo grado minore nella scala (mentre la scala diatonica ha il secondo grado maggiore); nell'esempio precedente notare ad esempio a battuta 7 il mi bemolle (al posto di mi naturale della scala diatonica di re minore), oppure, a battuta 10, modulando in mi bemolle minore,

¹⁵ NORMAN KAY, *Shostakovich*, Oxford, Oxford University Press, 1971, p. 33 (traduzione mia).

il fa bemolette. Inoltre il compositore fa largo utilizzo di una scala tipicamente russa, la cosiddetta ‘scala octatonica’, detta anche ‘scala diminuita’, formata dalla sovrapposizione di due accordi di settima diminuita e consistente nell’alternanza tono-semitono o semitono-tono (figura 5):

Alternanza tono-semitono

Alternanza semitono-tono

Figura 5

Possiamo trovare subito conferma di questo assunto verificando come la scala octatonica di do del primo tipo (tono-semitono) viene utilizzata da Šostakovič alle battute 11-12 come ponte per la ripresa dell'*incipit* in do minore (figura 6):



Figura 6

Il frequente utilizzo di questa particolare scala consente al compositore di servirsi facilmente di accordi diminuiti e semidiminuiti (la settima diminuita, ad esempio, formata dalla sovrapposizione di terze minori, o la settima di terza specie, detta anche ‘di sopratonica minore’, formata da un accordo di quinta diminuita con l’aggiunta della settima) e questo gli consente di modulare velocemente in tonalità poste per lo più a distanza di semitono o di terza (nel caso del primo tema, riportato all’esempio 4, si passa da re minore a mi bemolle minore, poi a do minore), evitando costantemente l’utilizzo della sensibile. Non solo, l’accordo di settima diminuita, per la sua natura di terze minori sovrapposte si presta assai bene a modulazioni a toni molto lontani tramite l’utilizzo dell’enarmonia, e infatti uno dei modi preferiti da Šostakovič per modulare è proprio quello di trasformare enarmonicamente un accordo. Questo largo utilizzo di accordi diminuiti porta a zone di incertezza armonica, dove risulta difficile stabilire una tonalità prevalente, ma il centro viene sempre riamarcato dall’utilizzo della cadenza, che, come si è detto, assume una fondamentale importanza strutturale. È il caso delle battute 16-17, dove essa, ribattuta due volte, è chiaramente riconoscibile per le caratteristiche sopracitate (ritmo dattilico e distanza intervallare di seconda-nona), e da do minore conduce in la minore (da notare il semitono discendente re naturale-re bemolle che, nel creare la settima diminuita col

basso di mi, è un altro elemento intervallare caratteristico). A questo punto compare un nuovo tema affidato ai violini, più lungo ed elaborato dei precedenti, che solo apparentemente può darsi avere una funzione di transizione o di ponte modulante: in realtà anch'esso assume un'importante funzione strutturale, come verrà meglio chiarito in seguito (se ne riporta una parte, corrispondente alle battute 18-26, figura 7):

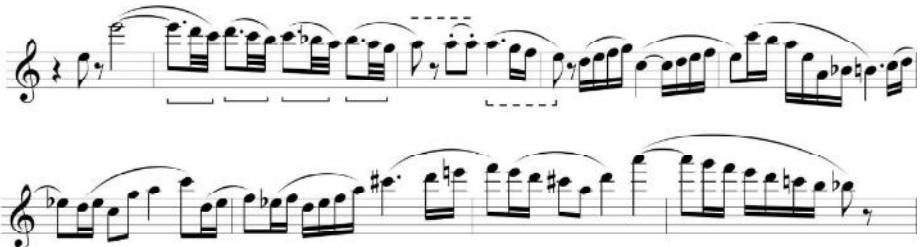


Figura 7

Proviamo a confrontarlo col tema di figura 4: notiamo la presenza degli stessi intervalli di terza e il ritmo puntato, il ribattuto cadenzale e gli intervalli di quarta (con la variante dell'intervallo di quinta, che è comunque presente nell'*incipit*), il movimento discendente e ascendente di semitono. Armonicamente ci spostiamo da la minore a do minore (battuta 23) per poi ritornare alla tonalità iniziale di re minore (da battuta 24). Questa transizione rappresenta dunque allo stesso tempo una ricapitolazione, un ampliamento e uno sviluppo dei temi precedenti, ma assume anche una funzione tematica autonoma, per cui risulta impossibile parlare di ‘primo tema’ e ‘secondo tema’ alla maniera scolastica. Piuttosto si tratta di un gruppo di temi tutti interrelati tra loro, posti in soluzione di stretta continuità. Seguiamo ancora questa transizione ‘tematica’, riportando le battute 28-32 (figura 8):



Figura 8

Il ribattuto presente a battuta 28 è un ampliamento del ritmo dattilico; per il resto gli elementi tematici e intervallari sono sempre gli stessi, nella logica di una stringente economia tematica: ritmo cadenzale, discesa di semitono, intervalli di terza col ritmo puntato. Dal punto di vista armonico ci troviamo nell’area della tonalità della sopratonica di re minore (mi bemolle), per poi ritornare a re minore tramite una curiosa cadenza (battuta 31), che con l’utilizzo dell’accordo di quarta e sesta seguito dall’accordo fondamentale sul basso di sol pare indichi una modulazione verso do,

mentre invece le tre voci si muovono con un intervallo di quarta discendente – formando delle quinte parallele – e da sol scendono a re costituendo la triade di re minore.

Il breve frammento tematico enunciato per la prima volta dall'oboe a battuta 32 (figura 9) avrà una sua importanza fondamentale nello sviluppo:



Figura 9

Il fagotto nel frattempo riprende quasi per intero il precedente tema che abbiamo definito ‘di transizione’ (e questa è la conferma che non si tratta di un tema secondario ma di importanza pari a quella degli altri), rinforzato dai violoncelli a partire da battuta 34, dove i violini ripetono per l’ennesima volta le prime due battute dell’*incipit*, interrompendosi sull’accordo di dominante (la maggiore) che crea una cadenza sospesa (battute 36-37).

In queste poche battute risulta evidente un tipico trattamento della forma di Šostakovič: i temi, che abbiamo visto derivare tutti da un unico frammento iniziale, vengono esposti e presentati più volte, poi sono ripetuti (anche se parzialmente), sovrapposti e incastriati tra di loro in maniere varie e sempre diverse. L’effetto è di grande continuità, a partire dall’utilizzo di pochi elementi ritmici e intervallari continuamente elaborati e sviluppati. Il combinare i temi precedenti, o parte di essi, porta alla formazione di idee di sviluppo sempre nuove che nel loro espandersi generano prima la microforma, poi la forma musicale nel suo complesso. Volendo usare un termine per designare questo procedimento compositivo, lo chiamerei ‘agglutinazione’.¹⁶

Dopo la cadenza sospesa i corni riprendono la semifrase delle terze discendenti in ritmo puntato in do minore (battute 37-38), mentre prima il fagotto, poi l’oboe e infine di nuovo i corni portano a sviluppo il ritmo puntato del tema precedentemente accennato dall’oboe (battute 38-40). Le modulazioni continuano a essere per tonalità a distanza di terza e di semitono: mi minore (battuta 40), do diesis minore (battuta 41) e, a partire da battuta 43, do maggiore.

Nell’avvicinarci alla conclusione dell’esposizione di questo primo gruppo tematico vengono come al solito ripresi gli elementi già utilizzati precedentemente, ma le piccole variazioni a cui vanno incontro anticipano alcune caratteristiche tematiche che troveremo nel secondo gruppo. Diamo uno sguardo alle battute 41-46: il ritmo dattilico comincia a emanciparsi dal suo ruolo cadenzale e rimarca il suo essere elemento strutturale, essendo ribattuto e accentato alle battute 41-42 e 45-46; il canone iniziale (quello delle prime battute della sinfonia) è ora svolto da trombe, violini II e viole da una parte, violini I, flauti e clarinetto piccolo dall’altra, ma il ritmo puntato

¹⁶ In linguistica ‘agglutinazione’ si definisce come ‘particolare sistema di determinazione grammaticale del vocabolo, consistente nell’aggiungere a un tema una o più postposizioni, aventi ciascuna una sua funzione’. Vedi <<http://www.treccani.it/vocabolario/agglutinazione/>> (ultima consultazione 3 febbraio 2019).

‘alla francese’ viene esteso su ampi intervalli di ottava, e non più di sesta come all’inizio (tra l’altro l’intervallo di ottava era stato già anticipato dal principio del tema ‘di transizione’, vedi figura 7); corni e violoncelli riprendono un frammento del tema ‘di transizione’ e lo portano brevemente a sviluppo prima di interrompersi bruscamente per riprendere il canone iniziale degli archi. In poche battute Šostakovič condensa e riassume tutti gli elementi di questo primo gruppo tematico. La tonalità di do maggiore, che dà una certa solarità agli energici slanci di ottava (finora non era stata ancora utilizzata una tonalità maggiore in maniera così chiara), pare accendere un lampo di speranza in questo panorama così fosco e cupo, ma lo squarcio viene subito interrotto da un brusco ritorno del canone iniziale in re minore (battute 47-48), con alcune modifiche nella seconda parte (non si sposta a mi minore e lascia invariati gli intervalli di sesta, tranne l’ultimo intervallo di terza). La risposta di corni e fagotti (battute 48-prima metà di battuta 50) rimarca chiaramente la cadenza a mi bemolle minore, la tonalità con cui si apre il secondo gruppo tematico.

Nella forma-sonata classica il secondo tema viene spesso definito ‘tema lirico’ o ‘tema femminile’, a connotare il suo carattere lirico, cantabile, contrastante rispetto al primo ‘tema maschile’, solitamente più energico e violento. Šostakovič recupera in parte queste caratteristiche facendo introdurre ai violini primi un nuovo tema, lirico e delicato se confrontato al brutale esordio, sostenuto dall’accompagnamento degli altri

archi che eseguono un ritmo dattilico ostinato, mentre le due arpe chiariscono le armonie utilizzate attraverso accordi tenuti (qui riporto le battute 51-58, figura 10):



Figura 10

La figurazione risulta ora molto più regolare, e il rapporto melodia-accompagnamento ben visibile e delineato, ma nessun elemento è in realtà completamente nuovo. Il ritmo dattilico abbiamo visto essere già largamente utilizzato in precedenza, prima come ritmo cadenzale, poi mano mano ripreso ed emancipato fino a divenire qui il ritmo di accompagnamento; la stessa melodia, se osservata bene, non è altro che il tema di apertura fortemente aggravato, con intervalli differenti (cfr. figura 1): vale la pena sottolineare che all’iniziale intervallo di sesta si sostituisce qui quello di ottava, anticipato poco prima, a battuta 43, come si è visto. Ancora un’altra conferma della mirabile capacità di sviluppo ed elaborazione tematica pro-

pria di Šostakovič: nessun elemento compare senza essere stato già annunciato in precedenza, almeno in parte, e tutti sono riconducibili al continuo sviluppo di un limitato numero di elementi tematici, ritmici e intervallari. L'esposizione di questo primo tema del secondo gruppo termina a battuta 65, concludendosi sull'accordo di dominante della tonalità di la maggiore. È interessante notare l'utilizzo dell'enarmonia per modulare: questo meccanismo è particolarmente visibile a battuta 67 dove, nel passare dalla tonalità di mi bemolle a quella di la maggiore, gli archi dispongono già un accordo di si minore, mentre le arpe chiariscono meglio il passaggio modulativo con il suo equivalente enarmonico, do bemolle minore.

Alle battute 70-74 i violini primi espongono un breve tema che ha funzione di transizione; armonicamente l'accordo di la maggiore diventa dominante di re minore e poi modula a sol minore (figura 11):



Figura 11

Se apparentemente questo tema ha solo una funzione di transizione, in realtà l'intervallo di terza di semitonni discendenti che ho evidenziato giustifica l'apparizione di un nuovo elemento che verrà ampiamente riutilizzato nello sviluppo. Lo vediamo già a battuta 74: la figurazione di crome che disegnano degli intervalli di terza in canone tra le viole divise e i violoncelli, mentre le restanti viole riprendono le movenze del tema principale di questo secondo gruppo (battute 74-78; figura 12).



Figura 12

I temi successivamente esposti prima dal flauto (battute 86-89, tonalità di fa diesis minore), poi dall'oboè (battute 91-94, tonalità di do diesis minore), infine dal clarinetto (battute 100-105) risultano tutti sviluppare il precedente tema di transizione che era stato affidato ai violini (figura 11). È da segnalare che alle battute 94-99 l'oboè, rinforzato dai violini primi, nel suo espandersi su un radioso accordo di mi bemolle maggiore, riprende alcune battute tratte dalla transizione del primo gruppo tematico (battute 28-29, figura 8). A battuta 106 viene ripetuta la figurazione iniziale di questo secondo gruppo tematico: il tema principale è affidato alle viole e

l'accompagnamento a violoncelli e contrabbassi; partendo dalla tonalità di si minore si ritorna a quella di mi bemolle minore. Interrrompendosi il tema principale le viole ‘liquidano’ il materiale tematico attraverso la figurazione di crome che si muovono per terze, che abbiamo visto essere introdotta a battuta 74 e poi sviluppata dai temi successivi. Proprio su questo lento e progressivo dissolversi nel vuoto si innesta direttamente lo sviluppo. La stessa figurazione che stavano suonando le viole viene ripresa a canone dal pianoforte (che compare qui per la prima volta con l’indicazione ‘una corda, secco’) e dal pizzicato di violoncelli e contrabbassi, in alternanza fra loro, diventando un ritmo di accompagnamento ostinato.

Il carattere languido e desolato dell’esposizione si interrompe bruscamente per lasciare spazio a quello grottesco, aggressivo e sarcastico del lungo sviluppo. Qui Šostakovič utilizza una tecnica compositiva, molto frequente nella sua produzione, che ricorda il montaggio di spezzoni delle scene dei film. Non bisogna dimenticare la sua lunga attività di pianista accompagnatore del cinema muto, in cui doveva improvvisare musiche per le scene e adattarsi velocemente a ogni cambio, che lo ha sicuramente influenzato anche nel suo modo di comporre. In questo sviluppo non compaiono temi nuovi, ma sono ancora i temi dell’esposizione che vengono ripresi, combinati e frammentati nei modi più disparati, in un *climax* ascendente, sempre più stringente e frenetico, che si concluderà dopo ben 120 battute. Dal punto di vista armonico è questa la parte più instabile dell’intero movimento: si susseguono armonie diverse che solo occasionalmente si stabilizzano in una tonalità definita.

Cominciamo ad analizzarne l’inizio (riporto le battute 120-129, figura 13):



Figura 13

L’accompagnamento ostinato, come si è già detto, deriva dalla figurazione immediatamente precedente, rimarcata qui da un cambio di tempo e dal *forte*. Il tema che espongono i quattro corni all’unisono nella loro regione grave (qui ne ho riportato solo una parte) non è altro che il primo tema dell’esposizione, quello subito dopo l’esordio, sottoposto ad aggravamento (cfr. figura 2), che chiameremo, per chiarezza, ‘a’. Armonicamente si va da si bemolle minore a mi bemolle minore. Ai corni rispondono a canone prima le trombe un semitono sopra, in si minore (battute 132-

139), e poi i legni (battute 140-145, figura 14), che riprendono questo tema, senza aggravamento, e lo ampliano saldando sia un altro tema che abbiamo visto comparire di sfuggita nell'esposizione (cfr. figura 9) – lo chiameremo 'b' – sia un frammento della transizione del primo gruppo espositivo (cfr. figura 7) – tema 'c':

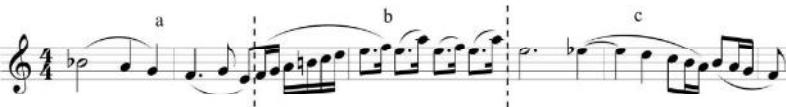


Figura 14

Sono dunque questi i principali temi che vengono ripresi e rielaborati e costituiscono l'ossatura dello sviluppo: li ritroviamo ai vari gruppi e combinazioni strumentali alternati tra loro, frammentati e ricombinati nei modi più disparati. Proseguendo con questa frenetica ascesa, il ritmo diventa sempre più stringente e non è possibile stabilire delle tonalità definite; i temi si intersecano fra loro in maniera sempre più compatta, ma è comunque possibile ravvisare dei 'punti di arrivo' in cui si libera la tensione accumulata e la tonalità utilizzata si fa più chiara. È interessante notare come avvicinandoci ad essi cominciano a ricomparire più chiaramente altri temi dell'esposizione (come ad esempio a battuta 165, dove fagotti, violoncelli e contrabbassi da una parte, corni dall'altra, riprendono il canone di inizio movimento). Anche il ritmo si fa sempre più incalzante: prima troviamo un ritmo ostinato di semiminime (lo suona il pianoforte alle battute 154-157 – in seguito lo strumento non verrà più utilizzato – e i legni alle battute 160-162), poi di crome (le trombe alle battute 157-159, i violini e le viole alle battute 165-168), infine il ritmo dattilico diminuito ($\text{J} \text{ J}$) introdotto dalle trombe a battuta 168 e poi pian piano esteso a tutti i legni e i violini (battute 182-188). Tralasciando l'analisi nel dettaglio di tutti i temi che vengono eseguiti (che, come si è detto, sono derivati dai tre temi dell'esposizione citati nell'esempio precedente, rielaborati e ricombinati in forme sempre diverse), possiamo metterne in risalto uno che compare per la prima volta proprio qui nello sviluppo. Lo ritroviamo in parte alle battute 158-159 eseguito da flauti, oboi e clarinetti, poi alle battute 168-172 ai fagotti, violoncelli e contrabbassi e in canone agli archi (per chiarezza qui riporto solo la parte dei fagotti raddoppiata dai violoncelli e dai contrabbassi all'ottava bassa, figura 15):



Figura 15

Da notare, ancora una volta, la grande economia tematica tipica di Šostakovič: gli intervalli qui utilizzati sono quelli di ottava e di terza, che abbiamo visto essere già largamente impiegati in precedenza.

Proseguendo con questo *climax* ascendente (in cui, come si è detto, lo sviluppo ritmico ha una sua componente importante – in particolare il ritmo dattilico diminuito), a battuta 176 i legni espongono nuovamente un frammento del tema che abbiamo chiamato ‘a’, in canone con viole, violoncelli e contrabbassi, e la tensione si accumula fino a giungere al primo ‘punto di arrivo’ (rimarcato dal *fortissimo* e dal cambio di tempo) a battuta 188. Qui comincia una marcetta di carattere grottesco, in pieno ‘stile Šostakovič’, affidata alle trombe, accompagnate dal ritmo ostinato della tuba e dei timpani e dal tamburo, strumento che fa per la prima volta il suo ingresso; proprio questo ritmo ostinato tonica-dominante ci indica che il nuovo centro è la tonalità di fa maggiore. Dal punto di vista tematico è ancora il tema ‘a’ ad essere utilizzato, in una coloritura del tutto diversa. L’effetto del ritmo puntato è qui ottenuto attraverso la sequenza croma - pausa di semicroma - semicroma. Da notare, alle battute 193-194, il recupero di un altro frammento tematico dell’esposizione (quello che ho riportato alla figura 6) che rimarca l’utilizzo della scala octatonica. È di grande interesse rilevare come, pur nell’ottica di un’estrema economia tematica, lo stesso tema viene recuperato con effetti espressivi sempre diversi: se all’inizio dello sviluppo esso aveva un carattere grave, qui assume tratti del tutto opposti, ironici e burleschi. Il contrasto è ottenuto mirabilmente senza utilizzare temi nuovi o contrasti ritmico-dinamici particolarmente accentuati. I legni si aggiungono da battuta 194 e ripetono lo stesso tema una terza sopra (dovremmo essere in la minore ma il pedale ritmico sottostante continua a rimarcare il fa). Da battuta 202 si riprende a pieno titolo lo sviluppo, col tema ‘b’ eseguito da violini e legni, i quali successivamente rimarcano il ritmo dattilico ostinato con l’aggiunta dello xilofono. È a partire da battuta 204 che trombone basso, tuba, violoncelli e contrabbassi da un lato, tromboni, viole e fagotti dall’altro, riprendono il canone iniziale e ci indicano che lo sviluppo sta per concludersi. A battuta 208 si aggiungono anche i corni che, su questo sfondo, riprendono per l’ultima volta il tema ‘a’, anche se non per intero. La frenetica corsa non giunge a un punto di sfogo come in precedenza; essa pare ‘arenarsi’ e la tensione rimane irrisolta: violini e legni smettono di eseguire lo stringente ritmo ostinato (che viene lasciato ai timpani e al tamburo); i corni, insieme a violini e viole, ripetono il motivo di terze discendenti per semitonni cromatici, fino a concludersi con degli accordi fortemente dissonanti a battuta 215 (la dissonanza è ottenuta dall’accordo di si bemolle minore in primo rivolto col basso di re naturale). A questo punto a battuta 217 pare esserci una ripresa fittizia: lo capiamo dagli iniziali intervalli di sesta in ritmo puntato ‘alla francese’, che tuttavia vengono ripetuti di continuo senza una direzione precisa (oltre alle seste ascendenti e discendenti ricompaiano gli intervalli di terza, di quarta e di quinta), quasi che non si riesca a ritrovare un naturale procedere. A questo si aggiungono gli ottoni che, a partire da battuta 220, riprendono le movenze del tema principale del secondo gruppo tematico (alternanza di tromboni e corni in canone). Questa parte si può considerare ancora una ‘coda’ dello sviluppo che anticipa la ripresa (lo conferma anche l’incertezza armonica). Il caos delle battute precedenti comincia a ritrovare un suo ordine: gli intervalli in ritmo puntato si stabilizzano ed eseguono dei la in ottave, preparando la ripresa vera e propria, a battuta 243,

dove risuona in maniera chiara l'accordo di re maggiore in *fortissimissimo*. All'incertezza tonale dello sviluppo si sostituisce qui, nella ripresa, il saldo predominio del centro tonale dell'intero movimento: la tonalità di re, prima minore, poi maggiore. Archi, legni e corni eseguono il tema che in precedenza abbiamo definito 'di transizione' (ma a questo punto appare confermata l'idea che si tratta di molto più che una semplice transizione; cfr. figura 7), raddoppiato all'unisono su quattro ottave. A battuta 250 esso viene ampliato e saldato al tema che nello sviluppo abbiamo chiamato 'b' (cfr. figura 9). Conclusosi il 'tutti' fra archi, legni e ottoni, a battuta 253, mentre corni, trombe, violini e viole ribattono con forza il la –suono di dominante di re – in un accentuato ritmo dattilico, fagotti, tromboni, violoncelli e contrabbassi riprendono ancora una volta l'*incipit* del movimento con alcune varianti (cambiano gli intervalli – prima sesta discendente e ascendente, poi quinta ascendente e discendente – e pare che si muovano tra le aree delle dominanti di sol minore e do minore; inoltre non c'è canone). Al suo termine il suono ribattuto di la prepara la ripresa del secondo gruppo tematico in re maggiore. È l'unica volta in tutto il movimento che si afferma in maniera stabile una tonalità maggiore, un colore più 'chiaro' rispetto alle tinte fosche delle tonalità minori utilizzate in larga parte. Questa ripresa, la parte più lirica e commovente di tutto il movimento, vede alternarsi in canone il flauto e il corno nella sua tessitura medio-acuta (un suono particolarmente dolce), mentre gli archi eseguono il consueto sfondo ritmico. Al suo termine – nel frattempo si è modulato prima in mi minore e poi in fa diesis maggiore – il clarinetto riprende il tema successivo del secondo gruppo tematico in mi minore (battute 276-282). Da battuta 283, finito questo breve attimo di serena effusione lirica, ritorna il consueto colore 'a tinte scure' delle tonalità minori, con modulazioni in si bemolle minore, in mi bemolle minore (da battuta 289) e infine in si minore (battuta 296), le stesse che ritroviamo nel corrispettivo dell'esposizione. Gli unici strumenti che risuonano sono oboe, clarinetto e fagotto: mentre i primi due eseguono il motivo di crome che si muovono per terze (cfr. figura 12), il fagotto riprende il tema principale di questo gruppo tematico, con un effetto espressivo completamente diverso. La restante parte di questa ripresa è pressoché fedele all'esposizione: i temi risuonano tra oboe e clarinetto e infine ai violoncelli.

La coda comincia a battuta 300. Qui si afferma inizialmente la tonalità di mi mino-re: viole e violoncelli in canone riprendono la figurazione ostinata in ritmo puntato che abbiamo già visto all'inizio dell'esposizione (cfr. figura 4), mentre il flauto esegue la prima parte del tema corrispondente – lo stesso che viene riutilizzato nello sviluppo e che in quella sede abbiamo chiamato 'a' – per moto contrario nel suo registro grave, riportando a quello stesso clima di desolazione iniziale (figura 16).



Figura 16

Mentre le trombe rievocano il ritmo puntato dell'*incipit*, rimarcando insieme ai timpani la tonalità ‘d’impianto’ (se così si può dire) di re minore, sullo stesso sfondo ostinato prima l’ottavino, poi il violino solo, riprendono l’altro tema ampiamente riutilizzato nello sviluppo (quello chiamato ‘b’ – battute 305-308). Da battuta 309 cambia nuovamente lo sfondo ritmico, affidato a violini e viole, consistente in un ritmo ostinato di crome ribattute. Violoncelli e contrabbassi riprendono il tema dell’*incipit*, mentre il violino solo continua a ripetere la figurazione del tema ‘b’ e si ferma su un fa sovraccuto tenuto. Nelle ultime quattro battute compare la celesta, strumento in generale poco usato ma che in questa sinfonia ha un ruolo importante, la quale esegue tre volte una scala cromatica ascendente che copre un intervallo di sesta, dal carattere misterioso (figura 17):



Figura 17

Con una chiara triade di re minore si conclude questo primo movimento della sinfonia, in un’atmosfera che, nonostante alcuni brevi squarci, rimane oscura e desolata. Saranno i movimenti successivi a portare a termine il percorso dell’uomo Šostakovič, percorso che può considerarsi realizzato o irrealizzato a seconda dei punti di vista (la già menzionata questione riguardante l’interpretazione del finale). Come si è visto, questo movimento ha in sé qualcosa di grandioso. In primo luogo, come accade in Beethoven, tutto nasce da una serie di pochi elementi iniziali (anzi, volendo esagerare, da un solo intervallo – la sesta – e da un solo ritmo!): la capacità di elaborazione del materiale tematico è un qualcosa di ineguagliato in tutto il Novecento. Gli stessi temi vengono riutilizzati più volte e assumono sempre significati diversi. L’altro aspetto sorprendente è il trattamento della forma-sonata, eviscerata nel suo senso più profondo, che è soprattutto quello del contrasto drammatico, dunque non recuperata pedissequamente in maniera ‘neoclassica’. Questi elementi fanno di quest’opera uno dei capolavori del repertorio sinfonico del Novecento.

Limitarsi a un giudizio approssimativo e superficiale, come più volte è stato fatto, senza entrare in profondità, vuol dire sminuire il genio indiscusso di Šostakovič. La sua battaglia personale era stata vinta: egli era riuscito a presentare un’opera tutt’altro che banale a un regime che esaltava proprio la mediocrità, dunque a riabilitarsi pienamente dopo le critiche e le minacce ricevute. La grandezza di questa sinfonia è anche frutto delle circostanze in cui è nata: la prova di come da un clima ostile, sotto i più svariati punti di vista, si generino spesso i più grandi capolavori.



redazionequadernicimarosa@conservatoriocimarosa.org
www.conservatoriocimarosa.org

ilCimarosa
© 2019 Conservatorio di Musica **Domenico Cimarosa** di Avellino
Tutti i diritti riservati

ISBN 978-88-99697-09-9