

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DELLA TUSCIA
FACOLTÀ DI LINGUE E LETTERATURE MODERNE

TESI DI LAUREA

In

STORIA DELLA MUSICA

LE MUSICHE DI PROKOF'EV
per
***ALEXANDR NEVSKIJ* di EISENSTEIN**

Relatore

Prof. Franco Carlo Ricci

I° Correlatore

Prof. ssa Paola Dalla Torre

II° Correlatore

Prof. Gaetano Platania

Laureando

Matteo Cossu

Matr. 58

Anno Accademico 2008-2009

Introduzione

Come può nascere un'opera d'arte dalla collaborazione di due geni

Quando due grandi uomini si incontrano, non sempre l'opera che nasce dalla loro collaborazione è positiva. Talvolta infatti la personalità di uno tende a prevalere su quella dell'altro, generando incomprensioni che portano spesso alla rottura del rapporto. Ci sono stati diversi casi in molte discipline e non sto a fare esempi .

Fortunatamente il connubio artistico tra Sergej Sergeevič Prokof'ev (Sonzovka 1891-Mosca 1953) e Sergej Michajlovič Eisenstein (Riga 1898-Mosca 1948), fatto di reciproca stima e rispetto, ha prodotto opere di grande valore, realizzate nella pienezza di una comune visione artistica, importante sia per la storia del cinema sia per la storia della musica del Novecento.

La musica di Prokof'ev sottolinea compiutamente le intuizioni cinematografiche del grande regista, ed entrambi utilizzano lo stesso linguaggio ognuno nei propri ambiti: l'exasperazione della dissoluzione tonale da una parte, l'uso innovativo del montaggio dall'altra.

L' *Alexandr Nevskij* , il film di cui mi occuperò, che è del 1938, si configura come una sorta di film-opera, nel senso che le musiche di Prokof'ev si compenetrano assolutamente nelle immagini fino a emanare un prepotente messaggio politico-ideologico e fino a produrre un forte impatto emotivo sullo spettatore. Egli sa cogliere, con la sua grande sensibilità, le intenzioni del regista nell'assecondare il

movimento ritmico delle immagini, e inoltre, manifesta una non comune capacità di elaborare idee musicali che siano in sintonia con la dinamica dei diversi movimenti scenici.

Nel lavoro che mi accingo a realizzare, il mio intento è quello di fare l'analisi musicale della colonna sonora scritta dal grande compositore russo, sottolineando la sua abilità nel caratterizzare le diverse scene e nel soddisfare le esigenze di Eisenstein senza mai rinunciare alla propria personalità.

Quando mi è stato proposto di fare una tesi su questo argomento, mi sono sentito da subito molto motivato e incuriosito per diversi motivi.

Fin dagli inizi della mia formazione musicale, Prokof'ev ha costituito una tappa fondamentale nei miei ascolti. In quanto violinista certamente le composizioni relative al mio strumento avevano la precedenza sulle altre, ma le armonie, le audaci modulazioni, le dissonanze e la dolcezza quasi nostalgica dei temi, mi hanno spinto ad approfondire la conoscenza di questo musicista e ora apprezzo tutta la sua produzione che spazia dalla musica per pianoforte, alla musica sinfonica, per arrivare anche, come nel caso specifico, al genere della *musica per film*.

Devo ammettere che all'inizio ho faticato a credere che un compositore di tale portata potesse cimentarsi in un genere come la *colonna sonora*, ma poi questa peculiarità ha cominciato ad affascinarmi e coinvolgermi, mi sono appassionato al genere e ho avuto la fortuna di scoprire un altro grande artista del Novecento: il regista Eisenstein.

La professionalità e l'inventiva del grande cineasta lettone corrispondono per talento e serietà a quelle di Prokof'ev e nel comparare queste due personalità, se da una parte ho rafforzato l'interesse per il musicista che già apprezzavo, dall'altra mi sono accostato ad un genere di cinema diverso da quello che fino ad allora conoscevo: più impegnato, più elevato, sicuramente meno immediato, ma molto più vicino all'opera d'arte rispetto a tante altre pellicole di cui avevo preso fino ad allora visione, considerato, oltre tutto, che l'anno di produzione del film è il 1938 e che la situazione politico-economica in cui era maturato era, come vedremo in seguito, assai complessa.

Prima di entrare nel vivo del mio lavoro, vorrei sottolineare nuovamente che il contenuto e la materia cinematografica vogliono solo fare da sfondo all'argomento prioritario della mia tesi, cioè l'analisi della partitura musicale della colonna sonora del film *Alexandr Nevskij* e quindi parlerò in prevalenza di musica che conosco decisamente meglio; essa è ormai diventata parte integrante della mia vita e ha accompagnato la mia giovinezza da diversi punti di vista: il perfezionamento nel violino, l'ascolto come passione antica e duratura e lo studio a livello universitario della storia della musica, che ha già portato a cimentarmi in una tesi per la laurea triennale.

Dopo aver presentato i due artisti e averli inquadrati nel contesto storico in cui hanno vissuto e operato, analizzerò le sequenze musicali della colonna sonora del film

inserendo, quando lo riterrò necessario, brani di partitura per poter facilitare al lettore la comprensione delle evoluzioni della strumentazione e i movimenti delle dinamiche espressive, non trascurando di commentare le principali e più caratterizzanti inquadrature del film per poter offrire una dimostrazione più eloquente della sincronia straordinaria che corre tra la musica e l'immagine, elemento che fa di *Alexandr Nevskij* un'opera d'arte.

CAPITOLO I

I. 1. Contesto storico in cui si collocano le figure dei due artisti

Quando si parla di arte, non si può prescindere dal considerare il contesto storico in cui essa si esprime. Molto spesso è il clima politico e culturale che influenza un artista, e quasi sempre è dai periodi di sofferenza che nascono le opere di maggior valore. In particolare nella Russia stalinista e nella Germania nazista, durante gli anni di dittatura che separano le due guerre mondiali, si forgiarono in un ambiente di disagio politico-culturale quei talenti che in ambito musicale e non solo, raggiungeranno livelli tuttora insuperati.

Ho nutrito sempre un certo interesse per il periodo della Russia sovietica, non perché sia un appassionato di politica e di storia, ma perché alcuni dei miei musicisti preferiti si sono formati e hanno iniziato la loro carriera sotto il regime comunista. Leggendo molte biografie, guardando documentari, non potevo fare a meno di confrontarmi con la storia.

Soprattutto un filmato mi ha colpito: *David Oistrakh. Artista del popolo?*

La vita del grande violinista (Odessa 1908-Amsterdam 1974), amico e fedele interprete di Prokof'ev e sicuramente anche ammiratore del cinema di Eisenstein, è da molti considerata come l'emblema dell'atmosfera fatta di tensioni e di conflitti vissuti durante il regime: le sue tournées all'estero erano limitate e i ritmi imposti frenetici, molto del repertorio che eseguiva nei concerti in patria era vincolato alle richieste delle autorità.

Credo che l'immagine di Oistrakh che suona il concerto di Čaikovskij a Leningrado (1942), con le sirene che annunciano l'imminente bombardamento nazista, possa riassumere tutto il dramma di quegli anni..

Siamo nel pieno della dittatura. Gli anni *Venti e Trenta* in Russia furono un periodo di grandi trasformazioni che portarono dalla Repubblica dei Soviet all'egemonia di Stalin. Quest'ultimo, una volta assunti i pieni poteri, mise in funzione i più diversi strumenti propagandistici per celebrare e glorificare se stesso e il popolo sovietico. Uno degli strumenti più utilizzati a tale scopo era l'arte, soprattutto la musica. Oltre ai musicisti già citati, anche Sviatoslav Richter (pianista, Zitomir 1915-Mosca 1997) e Mstislav Rostropovich (violoncellista, Baku Azerbaigian 1927-Mosca 2007) ebbero rapporti di forte dissenso col regime. Le loro tournées erano sorvegliate, i programmi da concerto imposti, certe composizioni non potevano essere eseguite. Ciò nonostante, durante l'assedio di Leningrado ad opera dell'esercito di Hitler, prevalse anche in questi artisti lo spirito nazionalista; infatti tutti si iscrissero al partito comunista anche senza essere d'accordo col totalitarismo, certamente per mostrare il loro profondo attaccamento al popolo russo che viveva un momento di grande difficoltà.

Proprio nei giorni dell'assedio, nel 1941, Dmitrij Šostakovič (San Pietroburgo 1906-Mosca 1975) compose la sua sinfonia più famosa, la *Sinfonia Leningrado* che divenne in breve molto popolare anche al di fuori dei confini russi, in particolar modo negli stati Uniti in quanto veicolo potente per la lotta contro il Nazi-Fascismo. E fu

proprio questo musicista ad avere meno noie dal regime in quanto era molto amato dal popolo.

Sebbene di qualche anno precedente, anche il film *Alexandr Nevskij* assurge a tale scopo propagandistico: la vittoria dei russi sui Teutoni è sottilmente allusiva e le geniali intuizioni musicali di Prokof'ev rendono non meno bene delle armonie di Šostakovič i diversi stati d'animo del popolo.

A questo punto capita a proposito un breve riferimento a Sergei Prokof'ev, il quale inizialmente aveva salutato con gioia la rivoluzione del febbraio 1917 che portò alla caduta dello zar Nicola II. Durante gli anni del primo conflitto mondiale viaggiò molto, dall'Italia alla Finlandia, da Kiev a Parigi, a Londra, fino negli Stati Uniti dove rimase per diversi anni alternando il suo soggiorno con periodi in Europa e con ritorni in Russia. E' in questo tempo che la sua doppia attività di esecutore e di compositore lo comincia a rendere famoso in tutto il mondo.

Al suo definitivo ritorno in patria, nel 1936, però la politica ufficiale dell'Unione Sovietica verso la musica era regolamentata dall' "*unione dei compositori*" che stabiliva quali fossero i generi accettabili. Più di una volta l'artista subì stroncature e dovette piegarsi a umilianti autocritiche anche se ottenne riconoscimenti ufficiali quali il *Premio Stalin* e la *Medaglia della Bandiera rossa del lavoro*.

Il successivo conflitto mondiale ispirò a Prokof'ev l'opera *Guerra e Pace* e le già citate musiche per il film di Eisenstein. Seguirono opere colossali quali la *Quinta e Sesta sinfonia* e la *Nona sonata* per pianoforte dedicata ed eseguita in prima mondiale da Sviatoslav Richter.

Con la fine della guerra l'attenzione del partito tornò a rivolgersi all'interno del paese, stringendo ulteriormente il controllo sulle produzioni degli artisti locali. Improvvisamente la musica di Prokof'ev venne vista come un grave esempio di formalismo e inadatta se non pericolosa per il popolo sovietico.

La linea culturale dell'Unione Sovietica stalinista imponeva dei rigidi schemi da seguire, il più possibile popolari, cioè il contrario, non solo di ciò che perseguiva Prokof'ev nei suoi lavori, ma anche del linguaggio cinematografico di Eisenstein, improntato alla natura sperimentale e critica e col passare del tempo sempre più complesso e antinaturalistico.

Così, come il collega musicista, anche il regista fu costretto nel corso della sua carriera a 'ritoccare' qualche suo film, e, proprio come era successo a Prokof'ev, fu accusato di non seguire la tendenza unica del 'realismo socialista', in nome del quale fu criticato aspramente dal consiglio dei cineasti per il formalismo e l'astrazione che caratterizzavano i suoi ultimi film. Gli fu anche impedito di portare a termine un lavoro, *Il prato di Bezin*, che rimase allo stadio di frammenti statici.

Alexandr Nevskij, invece, piacque alla critica di regime; questo affresco storico che rientrava nelle biografie dei grandi russi allora in auge, parlando del dramma della Russia minacciata dall'invasione teutonica, si faceva interprete dell'allarme per l'imminente attacco tedesco. Questo film valse ad Eisenstein il *premio Lenin*.

Anche il violinista David Oistrakh ebbe numerosi riconoscimenti e nelle sue tournées veniva presentato come il musicista più completo della Russia. Tuttavia, sempre

prendendo come riferimento il documentario di cui parlavo a pag. 4 , da una intervista fatta a Mstislav Rostropovich, si viene a conoscenza di un episodio molto drammatico avvenuto pressappoco nel 1937.

Oistrakh era ebreo e abitava nella periferia di Mosca in un palazzo in cui tutti gli inquilini erano stati arrestati. A parte quello dove abitava il violinista con la sua famiglia, c'era un solo appartamento da cui non avevano portato via il capofamiglia. La moglie di Oistrakh , preoccupata per l'eventualità di un arresto che poteva essere probabile, aveva preparato una borsa coi vestiti e dei biscotti. Non dormirono per mesi, si aspettavano che venissero a prenderli da un momento all'altro per portarli via. Gli arresti normalmente avvenivano verso le quattro del pomeriggio, ma un giorno, di mattina presto, sentirono qualcuno bussare alla porta. Il rumore colse tutti di sorpresa e per qualche minuto ci si chiese quale dei due campanelli avrebbero suonato: il loro o quello dell'altro appartamento. Suonarono l'altro.

La musica e l'arte in generale erano veri e propri strumenti nelle mani del governo. Molte delle persone di cui ho parlato venivano esibite per far propaganda all'Unione Sovietica e, sofferenti della loro condizione, non avevano altra finestra sulla libertà che la loro arte.

Aleksandr Solženicyn stesso (Kislovodsk, 1918-Mosca, 2008) che prima di essere espulso dalla Russia aveva vissuto cinquantasei anni in patria, attraverso i suoi scritti (in particolare il romanzo-documentario *Arcipelago Gulag*) ha fatto conoscere al mondo i Gulag, i campi di lavoro sovietici di cui aveva personalmente fatto

esperienza. Il drammaturgo con le sue opere letterarie, si schierò apertamente contro il Comunismo; criticando come l'ideale originario si era trasformato in un regime la cui violenza non era in nessun modo comparabile nemmeno con quella degli Zar.

Per aver denunciato a tutti la verità fu costretto a passare buona parte della sua vita da una prigione all'altra, in una sorta di esilio interno. Poté ritirare il premio Nobel per la letteratura, vinto nel 1970, solo dopo la sua espulsione dall'U.R.S.S. avvenuta nel 1974.

Tutti questi personaggi che ho citato, le loro vite e i loro travagliati rapporti col potere, creano una sorta di contesto in cui solo l'arte si oppone alla sofferenza.

Anche se il quadro storico del periodo che ho preso in esame non è stato scientificamente e particolareggiatamente trattato, parlare in breve della storia di quegli anni attraverso le biografie di questi musicisti, soprattutto dei protagonisti della mia tesi, può in un certo senso aver preparato il terreno per affrontare con più completezza e consapevolezza l'argomento del mio lavoro, cioè l'analisi della colonna sonora del film *Alexandr Nevskij*.

Ma prima di intraprendere il mio itinerario desidererei dedicare qualche pagina alla storia artistica e allo stile compositivo di Prokof'ev quindi, molto umilmente, perché è un campo in cui non sono esperto e non ho competenze specifiche, vorrei accostarmi alla personalità e alle principali caratteristiche del cinema di Eisenstein.

I. 2. La musica di Prokof'ev: l'agonia della tonalità



Può apparire curioso, ma sin da piccolo il nome di Prokof'ev nella mia mente era associato a quello di Igor Stravinskij (Pietroburgo 1882-New York 1971), certamente perché sono i compositori russi più famosi e celebrati del loro tempo. Entrambi si sono formati alla scuola di Rimskij- Korsakov (Novgorod 1844-Pietroburgo1908), ma partiti da un punto affine, non tardano a dividersi componendo musiche diverse per sonorità, orchestrazione ed espressività. Prima di dedicarmi a Prokof'ev, posso tuttavia affermare che sia quest'ultimo sia Stravinskij sono debitori non solo a

Rimskij- Korsakov, ma anche alla straordinaria lezione armonica e ritmica di Aleksandr Skrjabin (Mosca 1872- Mosca 1915) che, soprattutto nelle sue *Sonate per pianoforte*, creò un solco seguito sia dallo Stravinskij della *Sagra della Primavera*, che dal Prokof'ev della *Suite Scita*.

Nell'introduzione ho sottolineato come quest'ultimo e, soprattutto i suoi lavori per violino, fossero tra i preferiti dei miei ascolti. In effetti il compositore russo dedicò agli strumenti a corda numerosi pezzi importanti e di notevole bellezza. Avvalendosi di collaboratori del calibro di Mstislav Rostropovich e David Oistrakh, studiava le tecniche virtuosistiche dei loro strumenti, le filtrava col suo linguaggio musicale e componeva.



Serghej Prokofiev al pianoforte insieme con Mstislav Rostropovich.

Ai violoncellisti ha dedicato soprattutto una *Sinfonia Concertante*, famosa per le sue inarrivabili difficoltà tecniche, mentre per violino scrisse due *Sonate* con pianoforte, una per violino solo, sei melodie sempre con l'accompagnamento del pianoforte e due concerti. Delle opere citate amo in particolar modo la *Sinfonia Concertante*, la prima sonata in *fa minore* per violino e il *Secondo concerto in sol minore*. Sono opere che per bellezza e poesia mi sento di paragonare al *Romeo e Giulietta*, a *Cenerentola* (di cui tra l'altro ho un bellissimo ricordo per averla vista al Teatro di Stato di Praga in una esecuzione deliziosa sia per la coreografia che per l'interpretazione orchestrale), alla *Suite Scita*, ad alcune *Sonate per pianoforte* e naturalmente alla *Cantata tratta dall'Alexandr Nevskij*. Prenderò spunto da queste composizioni per parlare della musica di Prokof'ev.

Sin dagli esordi, le sue opere sono caratterizzate dall'alternanza tra zone di intenso lirismo e momenti in cui, soprattutto nell'orchestra e nel pianoforte prevalgono la dissonanza, le sonorità violente ed i ritmi marcati, quasi percussivi. Come esempio posso citare la *Prima Sonata per violino e pianoforte* che nei suoi quattro movimenti presenta altrettanti mondi diversi. Se l' '*Andante*' iniziale, con le sue sonorità cupe e spettrali richiede un atteggiamento esecutivo quasi "*freddo e glaciale*" (Prokof'ev stesso nella seconda parte utilizza queste indicazioni agogiche), l' "*Allegro Brusco*" è violento e sia il violino sia il pianoforte devono dar sfoggio di grande virtuosismo usando una sonorità quasi 'graffiante'. Il movimento centrale invece esprime tutto il lirismo di Prokof'ev; il violino con la sordina e il pianoforte con il pedale, danno vita a suggestivi scambi di melodia e accompagnamento e la musica si dissolve in un

trillo finale. *Sestine* di *semicrome* creano quasi un velluto sonoro da cui nasce tenera e dolce una melodia, prima eseguita dal violino sulla IV corda dal timbro profondo e sensuale e poi proposta sul *cantino* nella calda tonalità di *mi bemolle maggiore*. L'effetto espressivo colto da Prokof'ev in questo movimento ha pochi precedenti nella letteratura per violino per intensità emotiva, pathos e varietà di dinamica.

L'ultimo tempo è eroico e brioso: riecheggiano le balalaike russe, i ritmi sono più coinvolgenti, anche se alla fine, dopo aver ripreso alcuni temi del primo movimento, il tutto si chiude in uno struggente pianissimo.

Forse perché più di altre opere questa *Sonata* rispecchia il carattere del suo autore, Oistrakh e Richter la suonarono il giorno dei funerali del compositore la cui morte, avvenuta tra l'altro lo stesso giorno di quella di Stalin (1879-1953) passò in secondo piano in quanto le autorità sovietiche ne fecero dare la notizia una settimana dopo.

Ascoltando anche le opere apparentemente più accessibili e soprattutto studiandone le partiture, ci si accorge dell'abilità di Prokof'ev nella modulazione. Pur continuando a parlare di tonalità, il compositore inserisce quasi sempre dissonanze che portano poi a concludersi in un nuovo episodio armonico. Soprattutto nelle scale e negli arpeggi inserendo alterazioni, senza che l'ascoltatore se ne accorga, un *sol minore* può trasformarsi in un *si minore*; ne sono un esempio le prime battute del secondo *Concerto per violino*, che ha un carattere molto lirico eppure così complesso.



Altri esempi di una apparente linearità, che però celano una fitta trama armonica, possono essere il balletto *Cenerentola*, *L'aria del soprano* dell'*Alexandr Nevskij* e l'*Adagio* della *Sonata per violino* di cui parlavo sopra.

Prendiamo in esame ora un altro genere di musica, quella della *Suite Scita*, straripante di energia elementare, di sonorità primordiali e di ritmi selvaggi. E' questa la prima fra le creazioni del musicista nella quale si ravvisi una sorta di barbarismo sia timbrico che ritmico che era stata fino ad allora una delle caratteristiche del solo Stravinskij.

Quella della *Suite* è una grande orchestra, dove gli archi hanno una funzione percussiva e i fiati, a sonorità piena, sottolineano armonie caratterizzate da

dissonanze e da accordi con quarte e quinte consecutive, un *diabulus in musica* per l'armonia classica. La 'primordialità' di certi ritmi e certe sonorità spinsero Stanley Kubrick a utilizzarne il secondo movimento per il film *Spartacus*.

In Prokof'ev non è interessante notare solo i repentini cambiamenti di tonalità, ma anche la complessità e varietà dei metri usati. Chiaramente permangono i classici 4/4, 3/4 e 6/8, ma questi ritmi sono sovente alternati a tempi irregolari; *la Suite Scita* ne è un esempio, come pure l'ultimo movimento della *Prima Sonata per violino* dove si alternano praticamente in ogni riga 5/8, 7/8, 8/8, 4/8, e infine 6/8.



Armonie complesse, sonorità assordanti, ritmi irregolari, virtuosismo strumentale: sono queste le caratteristiche della musica di Prokof'ev che però non di rado si alternano a melodie di grande dolcezza e linearità come già ricordavo. Un esempio di questi contrasti è dato dal *Romeo e Giulietta* che spazia dalla dissonanza dell'*incipit* del brano *I Capuleti e Montecchi*, alla delicatezza de *La vita si rianima*; dalla precipitosa *Morte di Tibaldo*, alla dolcissima *Danza con i mandolini*.

La colonna sonora per il film di Eisenstein è una 'summa' di tutte queste particolarità. Nell'ascolto di quest'opera ho ritrovato molte sfumature che da sempre mi appassionano in Prokof'ev; per cui la varietà di stile, l'armonia musicale e la partitura orchestrale estremamente complessa, fanno di *Alexandr Nevskij* uno dei brani che, nonostante conosca da poco tempo, apprezzo di più del compositore sovietico.



Ritratto di Serghej Prokofjev a firma di F. Koncjalovskij;
sotto, bozzetto di E. d'Assia
per « Romeo e Giulietta » dello stesso compositore
(Roma, Teatro dell'Opera, 1966).



1.3. Il linguaggio cinematografico di Eisenstein: tra sperimentalismo e antinaturalismo



Il cinema sovietico degli anni Venti rappresenta in ogni aspetto un momento di grande sviluppo, sia sotto il profilo filmico, sia sotto il profilo teorico. In questo periodo la parola d'ordine è *Ottobre delle arti*, ossia la realizzazione nel campo del lavoro intellettuale e della produzione artistica di un processo omogeneo e correlato alla Rivoluzione d'Ottobre. *L'Ottobre delle arti* implica non solo una trasformazione radicale dell'arte, ma anche un cambiamento nella struttura del lavoro intellettuale e nella funzione dell'artista. E mentre le posizioni più tradizionaliste preconizzavano un'arte banalmente realistica corretta nei contenuti ideologici, gli intellettuali e gli

artisti innovatori immaginano e realizzano esperienze originali. Nel grande e variegato progetto dell'*Ottobre delle arti* confluiscono da un lato le teorie del *cubo-futurismo* (Majakovskij in primis), dall'altro le esperienze del *teatro sperimentale* di Mejerchold (regista teatrale e cinematografico 1874-1942), che avvicinano l'uomo alla macchina e inseriscono le dinamiche intersoggettive nelle nuove realtà della fabbrica; non mancano poi le teorie e la pratica del *costruttivismo*, che rifiuta l'arte e la tradizione legata alla rappresentazione dell'uomo per affermare l'idea di una produzione materiale-intellettuale.

Dopo questa premessa posso affermare che l'opera di Eisenstein rappresenta sia il vertice del cinema sovietico, sia la complessa affermazione della teoria del cinema e dell'arte rivoluzionaria. Il cineasta russo è quindi il punto di confluenza tra le ricerche del nuovo teatro di Mejerchold, della biomeccanica e dell'eccentrismo, della sperimentazione poetica del cubo-futurismo di Majakovskij (1894-1930) e Chlebnikov (poeta 1885-1922) e dell'impegno rivoluzionario.

Ma Eisenstein non si limitò solo allo studio dei suoi contemporanei o immediati predecessori; nel suo laboratorio mentale confluiscono raffinati studi sulla storia dell'arte e sulla letteratura russa ed europea dell'Ottocento e del Novecento. Il risultato di questa formazione è un potenziale teorico e critico di primo ordine ben visibile nel suo cinema degli anni Venti. Per Eisenstein l'*Ottobre* del cinema implica una pratica formale ispirata al punto di vista della fabbrica e del proletariato ed è capace di cancellare la tradizione artistico borghese. L'arte non è una emanazione dello spirito, ma una pratica sociale determinata, un rapporto comunitario capace di

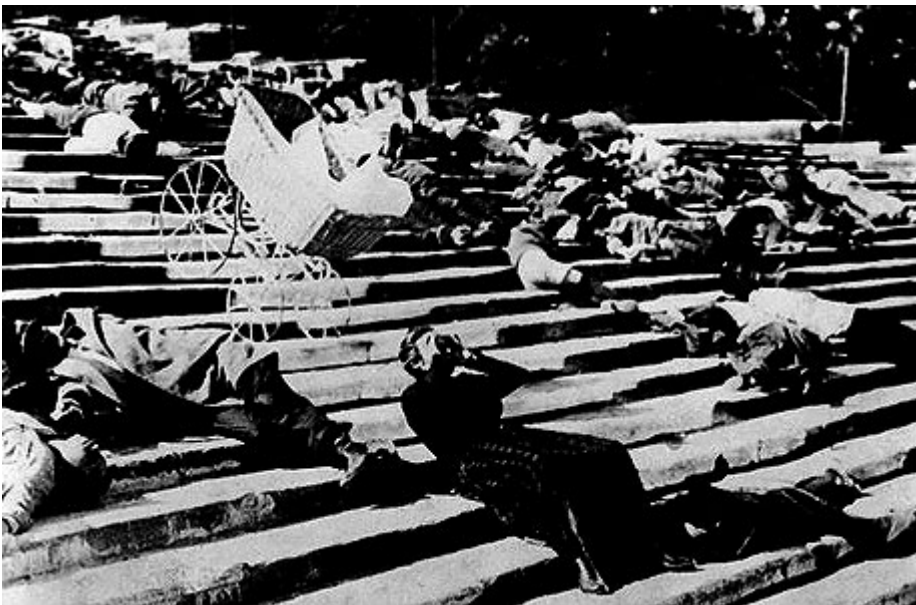
dare stimoli, emozioni, idee e modi di pensare e di influenzare politicamente il pubblico. Eisenstein afferma il *cine- pugno* e considera, con una certa brutalità, l'opera d'arte un trattore che ara a fondo la psiche dello spettatore attraverso un materiale organizzato. Il regista sovietico vuole che il suo pubblico esca dalla semplice condizione statica e passiva di mero spettatore.

Attraverso l'uso di attrazioni intellettuali è possibile per Eisenstein inventare una scrittura visivo-dinamica e un tipo di comunicazione intessuta di aggressioni allo spettatore e di cariche altamente intellettuali capaci di comunicare idee. Nell'ekstasis, il pathos, l'emozione e le idee si intrecciano e si fondono per dar vita a un nuovo cinema e a un nuovo modo di percepire e di usare le immagini filmiche. In questo senso Eisenstein attribuisce una importanza fondamentale al *montaggio*, il momento essenziale della creazione filmica in quanto consente la trasformazione dinamica dei materiali in coerenti strutture comunicative ed espressive. Da teorico Eisenstein definisce nei suoi saggi del 1929 la sua concezione del *montaggio*, sottolineando come per lui l'accostamento tra due inquadrature non deve avvenire per accumulazione e omogeneità, ma per contrasto, scontro e disomogeneità.

Il montaggio quindi è conflitto; quando analizzerò la colonna sonora di *Alexandr Nevskij*, farò costante riferimento alla somiglianza tra le ardite sonorità di Prokof'ev e lo scontro, tra pezzi indipendenti l'uno dall'altro, che caratterizza le sequenze dei film di Eisenstein. Naturalmente il regista russo individua diversi tipi di montaggio, dal più semplice al più complesso: il montaggio metrico, ritmico, tonale, armonico e intellettuale. E'interessante notare come questa terminologia sia parzialmente ripresa

dalla musica e come il regista dia grande importanza alle componenti tonali e armoniche dell'immagine, alle vibrazioni sonore, alla materialità fluida delle sue composizioni filmiche (*Il futuro del sonoro. Dichiarazioni*).

La produzione di Eisenstein è molto variegata e si sviluppa tra diversi modi di fare cinema; *Sciopero* è caratterizzato dalla commistione di *burlesque* e attrazione violenta, mentre *Ottobre* è venato da un intellettualismo più fine. In una posizione intermedia si colloca invece la *Corazzata Potëmkin* che fece di Eisenstein a soli 27 anni il punto di riferimento del cinema sovietico e una delle grandi attrazioni del cinema internazionale.



Particolare dalla scena della *Scalinata di Odessa*

In questa pellicola, che narra di un ammutinamento represso nel sangue dagli zaristi che fecero strage degli abitanti di Odessa schieratisi coi marinai ribelli, sono presenti grandi sequenze di montaggio dinamico-patetico e di orchestrazione tonale della visione e delle emozioni. I tredici minuti della sequenza della “*Scalinata di Odessa*” (vedi immagine) sono probabilmente i più celebrati della storia del cinema, così come

le nebbie del porto e i funerali di Vakulincuk costituiscono momenti spettrali. Inquadrature scioccanti, primi piani improvvisi e molto ravvicinati, espressioni violente e azioni serratissime rendono al meglio la concezione che il cineasta aveva dell'espressività. Nell'immagine riportata ne possiamo vedere un esempio.



Particolare della *Scalinata di Odessa*

Come già accennavo nei paragrafi precedenti, non sono un esperto di cinema, ma l'aggettivo 'spettrale' può essere a mio avviso appropriato anche per molte delle sequenze dell' *Alexandr*.

In questo film del 1938 che rappresenta uno dei documenti più importanti del cinema sonoro russo (il primo per Eisenstein) e per il quale il regista si documentò con immenso scrupolo, sia per quanto riguardava l'ambientazione storica, sia per la ricerca dell'immagine che studiò attraverso bozzetti e disegni, ho notato una scenografia essenziale, volutamente spoglia da qualsiasi ricerca d'effetto, il tutto volto a descrivere l'ambiente medioevale, quasi primitivo e il gelo della Siberia.

Si evidenziano con chiarezza tutte le differenze e le opposizioni visive come quelle delle forze in campo: la semplicità dei russi e la fredda efficienza degli invasori, il

contrasto tra i bianchi e i neri, tra i volti coperti dalle armature degli aggressori e quelli scoperti prima preoccupati poi orgogliosi dei russi, tra le figure geometriche acute, appuntite, triangolari dell'esercito invasore e le forme più morbide e simmetriche degli oppressi, tra la religione esasperata ed espressa nell'ossessione dei simboli da una parte (in inglese gli invasori sono chiamati Crociati) e le scene di vita semplice e quotidiana dall'altra ; il tutto ha la funzione di una metafora per sostenere la concezione ideologica del film.

Anche la musica è chiamata a svolgere un ruolo fondamentale nel raggiungimento di un'assoluta compenetrazione ed equilibrio con il tempo delle immagini assecondando l'impegno del regista volto a trasmettere un forte messaggio politico-ideologico, ed è proprio in questo che Prokof'ev è stato impareggiabile.

Del resto la collaborazione con il musicista era stata determinante perché Eisenstein aveva voluto fortemente un tipo di musica che non facesse leva sulle emozioni del pubblico usando la tecnica dei violini cantabili e ridondanti tipici delle scene d'amore in voga a quei tempi nelle sale cinematografiche americane. Essendo vissuto in America nel 1930 per alcuni mesi, era venuto a contatto anche con registi e protagonisti del cinema di quel paese (aveva conosciuto e stimato Chaplin), ma aveva conservato la sua visione personale e originale di fare cinema.

Nell'analisi della partitura della colonna sonora che è veramente limitativo definire tale, oltre che analizzare l'armonia e l'orchestrazione usata dal compositore russo, cercherò di soffermarmi sugli espedienti che Prokof'ev usa per interpretare la volontà

di Eisenstein per descrivere scenari e sottolineare situazioni, ma anche per dare spazio al suo estro e alla sua originalità in un'opera che, come ho già detto, è frutto della stima e collaborazione fra i due artisti e che è, grazie a questo straordinario connubio, diventata un primo grande esempio di contaminazione tra musica sinfonica e cinema.



Lo sguardo inquieto del Regista

1.4. *Alexandr Nevskij*: trama del film e avvertenze relative alla stesura della tesi

Prima di cimentarmi nello studio della colonna sonora, vorrei citare brevemente la trama dell'*Alexandr*, visto che durante l'analisi della partitura, privilegiando quasi esclusivamente il lato musicale, sarò portato a non soffermarmi troppo o a sorvolare su particolari prevalentemente filmici.

L'argomento è epico e di propaganda antinazista, e il film fu tolto dalle sale di rappresentazione all'indomani del *Patto di non aggressione* (1939) firmato coi tedeschi, in quanto incompatibile con le recenti scelte politiche sovietiche, per poi ritornarvi in occasione dell'invasione tedesca del 1941.

La trama è essenziale L'ambientazione è situata nel Medioevo. Le gesta del *principe Nevskij* si svolgono intorno al 1240 durante il cosiddetto '*periodo di dispersione*'.

Caduta Kiev, la Russia subisce ripetuti attacchi dai Mongoli e, provata dalle dure battaglie, non riesce a trovare un'unità. Intanto sul fronte occidentale preme un'altra minaccia: l'espansione germanica. La spinta tedesca verrà appoggiata dall'Ordine Teutonico dei Cavalieri della Croce, una delle forze militari più temute di allora. Quando i Teutoni puntano su Novgorod, le città minacciate si rivolgono all'uomo considerato il maggior guerriero di Russia che si era già distinto nella guerra contro gli Svedesi sbaragliandoli sulla Neva : il principe Alexandr, detto appunto Nevskij. L'aristocrazia, temendo di perdere il potere fino ad allora saldo nelle sue mani, non approva questa scelta, ma l'eroe che si era ritirato presso il lago Pleschejevo e si era

dedicato ad attività operose e di pace come la pesca e il commercio, raccogliendo l'invito del popolo, raduna intorno a sé un'armata molto composta, fatta di cavalieri e contadini e, guidandola verso le frontiere occidentali, salva Novgorod dal saccheggio. Sul lago Peipus dà prova della sua esperienza strategica sconfiggendo d'astuzia le possenti armate dei Teutoni nella storica battaglia del *lago ghiacciato*.

Il film termina con un trionfale rientro a Novgorod, dove il principe, nei confronti degli sconfitti, dà prova di grande misericordia e dove coloro che si sono maggiormente distinti in battaglia trovano l'ammirazione del popolo e le proprie famiglie pronte ad abbracciarli.

Di molti particolari interessanti parlerò durante l'analisi della musica, che più di qualsiasi inquadratura può sottolineare sentimenti ed emozioni.

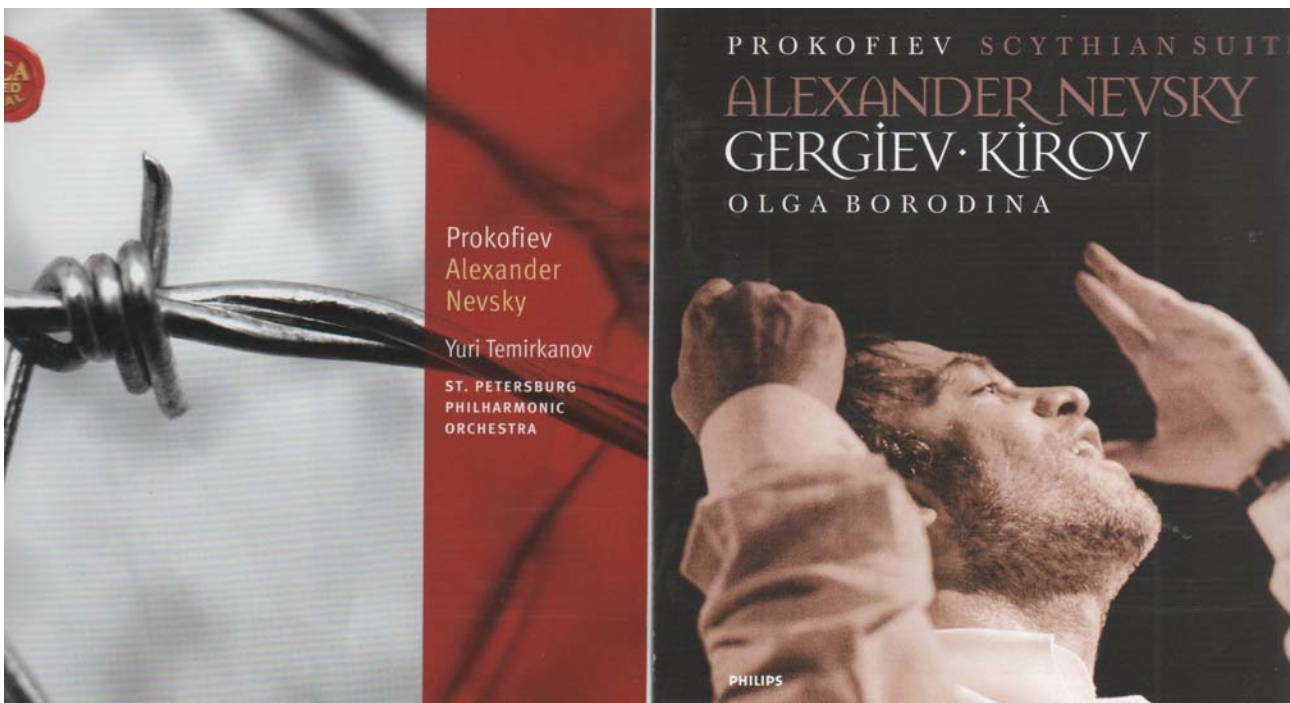
Vorrei concludere questa prima parte del mio lavoro avvertendo che la partitura di cui mi servirò per l'analisi della colonna sonora non è quella integrale scritta da Prokof'ev.

Visto il successo ottenuto dalla musica del film, il compositore russo pensò di fare, infatti, una sorta di 'riassunto' dell'*Alexandr*, una *Suite* comprendente i *leitmotive* principali, i suggestivi *cori* e la *cantata finale* con il Contralto. In questo modo il brano poteva essere eseguito più facilmente in concerto, visto che l'integrale sarebbe stato di durata troppo lunga (50 minuti circa).

Per fare un lavoro il più serio possibile, ho preso in prestito dalla biblioteca dell'Accademia di Santa Cecilia la partitura della *Suite : Sergeij Prokof'ev, Alexandr Nevskij, Cantata, opus 78* (l'integrale in Italia non è disponibile) e mi sono procurato

due cd: il primo con l'esecuzione della *Cantata (Alexandr Nevskij op.78, Valerij Gergiev, Orchestra e Coro del Teatro Mariinskij di Pietroburgo)*, l'altro con tutta la colonna sonora del film (*Alexandr Nevskij, Jurij Temirkanov, Orchestra Filarmonica di Pietroburgo*).

In questo modo, dato che l'audio nel *dvd* (*Alexandr Nevskij, General video classic, 1960*) non permette di scoprire a fondo le armonie, ho potuto ascoltare la musica sui *cd* seguendo la partitura e, contemporaneamente, ho osservato le sequenze del film nel *dvd*. Per le parti che sono state tagliate nella partitura della *Suite*, mi sono basato su un attento ascolto del *cd* dell'integrale e su analogie tra i brani omessi e altri invece presenti in partitura.



Le copertine dei cd presi in esame

SERGE PROKOFIEV ALEXANDER NEVSKY

CANTATA

OPUS 78



EDITIONS HAWKES

Société Anonyme

Siège Social : 16, Rue du Fq St-Denis, PARIS

All rights reserved

Anglo-Soviet Music Press Ltd., London

Sole Selling Agents

for the British Empire (except Canada)

BOOSEY & HAWKES
LTD.

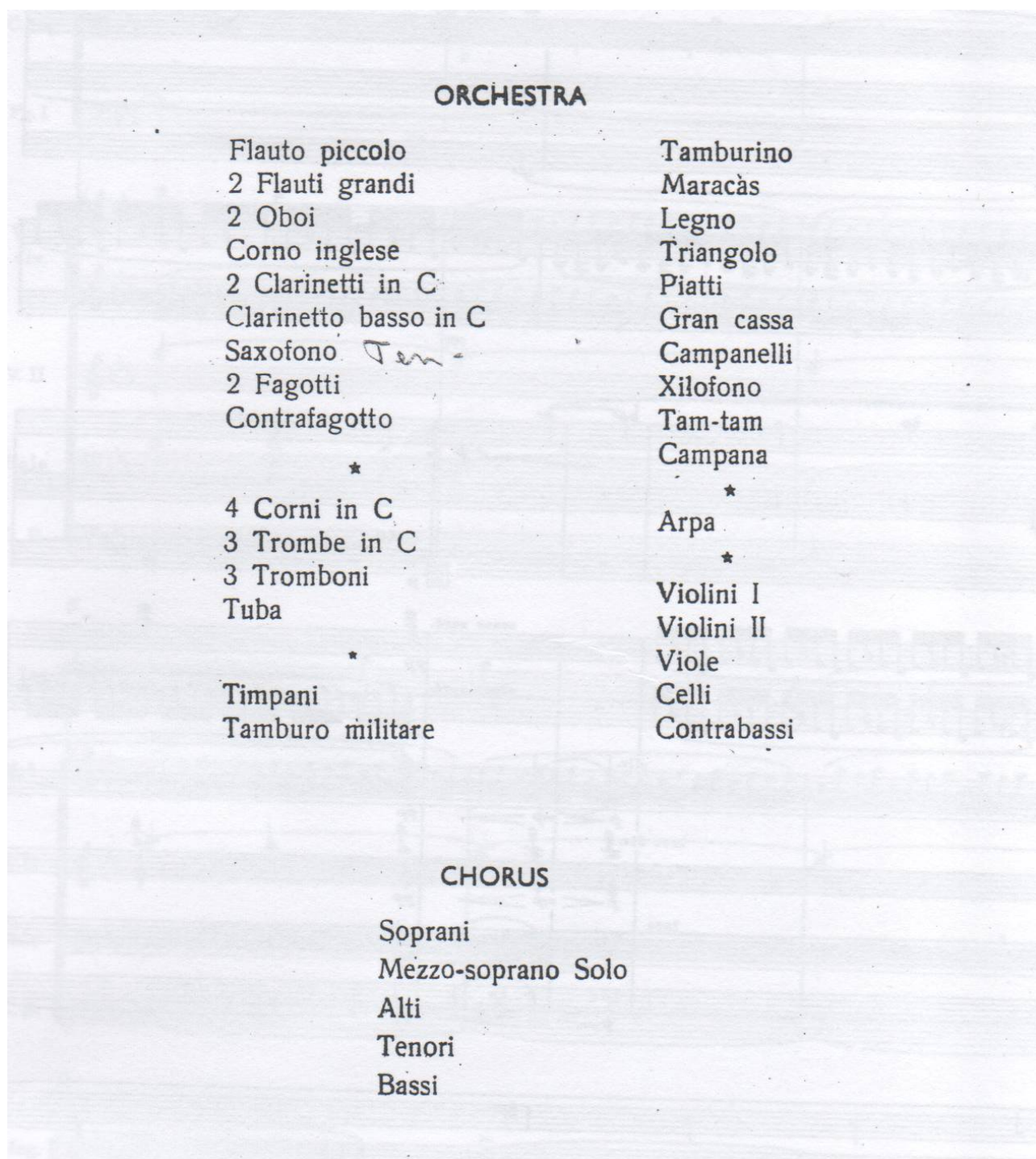
LONDON

CAPETOWN

SYDNEY

Il frontespizio della partitura della Cantata

Allego inoltre l'organico orchestrale usato dal compositore nell' *Alexandr*.



Per completezza inserisco l'immagine della copertina e la scheda del film di cui ho preso visione con traduzione in italiano. In essa appariranno i nomi degli interpreti e degli assistenti alla regia.

EISENSTEIN

Aleksandr Nevskij

UN FILM DI

SERGEJ M. EJZENSTEJN



La locandina del film

Alexandr Nevskij

Titolo originale: *Алекса́ндр Не́вский* (*Alexandr Nevskij*)

Paese: *URSS*

Anno: *1938*

Durata: *111 min*

Colore: *B/N*

Audio: *sonoro*

Genere: *drammatico, epico, storico*

Regia: *Sergej M. Eisenstein* (aiuto-registi *B. Ivanov, N. Maslov*)

Soggetto: *S. Eisenstein, P. Pavlenko*

Sceneggiatura: *S. Eisenstein, P. Pavlenko*

Produttore: *Mosofilm*

Fotografia: *Eduard Tissé*

Montaggio: *E. Tobak*

Musiche: *S. Prokof'ev*

Scenografia: *Isaak Špinel*

Costumi: *K. Eliseev*

Personaggi e interpreti

Principe Alessandro: *Nicolaj Čerkasov*

Buslaj: *Nicolaj Ocholopkov*

Gavrilo: *Andrei Abrikosov*

il fabbro Ignant: *Dimitri Orlov*

madre di Buslaj: *V. Massalitinova*

Olga Danilovna: *Vera Ivashova*

Vasilisa: *Alexandra Dalinova*

Voivoda di Pskov: *Vasili Novikov*

il traditore Tverilo: *S. Blinnikov*

il monaco: *I. Lagutin*

Von Balk (Gran Maestro) : *Vladimir Yershov*

A questo punto inizierò l'analisi della colonna sonora, sequenza per sequenza seguendo l'ordine del film.

L'Alexander del *dvd* che prendo in considerazione è diviso in 17 scene ciascuna contrassegnata da un titolo: *Secolo XIII, Novgorod, Chiamate Alexander, Preiaslavi, Solleviamoci, Guidaci!, Benedizione, Il Lago, 5 Aprile 1242, I tedeschi, L'attacco, Alexandr in battaglia, Si serrano le fila, La ritirata, Tra i morti, Il ritorno dei vincitori, Giudizio finale....* Tuttavia alcune di queste sequenze non sono accompagnate dalla musica, o solo in parte, per cui i titoli che assegnerò ai brani di colonna sonora che andrò a commentare, in alcuni casi potrebbero non coincidere con quelli presenti nell'indice del film. Per una maggiore precisione e chiarezza utilizzerò qualche indicazione presente come sottotitolo nella pellicola e sulla partitura di Prokof'ev.

Le scene del film a loro volta possono essere raggruppate in *tre* parti: la prima, preparatoria, è una descrizione della Russia del XIII secolo con la presentazione dei luoghi di ambientazione e dei protagonisti, eroi e nemici; la seconda, di grandi dimensioni temporali comprende quattro sequenze ed è la famosa *battaglia sul ghiaccio*; la terza, conclusiva, inizia con lo struggente sopralluogo sul campo di battaglia tra i morti e si conclude col giudizio finale e il trionfale ritorno a Novgorod del vincitore.

CAPITOLO II

II. 1. Secolo XIII

1730

Molto andante. $\text{♩} = 66$

Ob. I
2 Cl.
Cl. B.
2 Fg.
C. F.
Tuba
V. I
V. II
Viola
Cello
C. B.

ten. *ten.* *ten.* *ten.* *ten.* *ten.* *SOLO*
mf espress.

Molto andante. $\text{♩} = 66$
Anglo-Soviet Music Press Ltd., London.

All rights Reserved.
Printed in England.

8

Ob. I.
C. Ing.
Cl. b.
C. F.
T-ba II
Tuba
Piatti
V. II
Viole

"I cavalieri teutonici invadono la Russia dall'Ovest, le vaste e floride terre russe attiravano l'invasore, l'aggressore germanico si aspettava una facile vittoria: la Russia si stava ancora riprendendo dall'invasione mongola. Il paese era devastato da battaglie sanguinose."

Così recitano i sottotitoli iniziali (traduzione dal russo), prima che compaiano le prime immagini.

La musica traduce queste parole sottolineando magistralmente il clima gotico e spettrale, attraverso uno straordinario 'unisono' di tutti gli strumenti dell'orchestra.

Nell'*incipit* della partitura possiamo osservare come gli oboi, i clarinetti e i fagotti inizino con le stesse note in ottave differenti, dallo strumento più acuto, al più grave.

La tonalità è ancora imprecisata visto che quello in cui sono impegnati i fiati è una sorta di 'melisma' sul *do*, con l'accompagnamento degli archi che ricamano la stessa

nota con il 'tremolo'. Non riusciamo ancora a stabilire il modo, maggiore o minore, perché nell'accordo non sono presenti né il quinto grado, né il terzo, indispensabili per determinare la tonalità. E' questa una trovata compositiva molto interessante, visto che anche la dinamica non è statica; l'inizio è forte, ma un *diminuendo* e un successivo *crescendo* per le prime tre misure creano un effetto di grande inquietudine accentuato dal fatto che nessuno degli strumenti vibra.

Il *vibrato* è un mezzo espressivo che, con diverse gradazioni e intensità, viene usato in tutta la musica classica. L'assenza di questo, se appropriata, può infondere al brano un' atmosfera tutta particolare, neutra ed essenziale, come nell'incipit del *Nevskij*.

Dopo l'introduzione ecco il primo dei quattro 'a solo' di questa prima parte. Sul secondo quarto della quarta battuta gli archi con un accento sottolineano l'armonia di *do minore*, completando l'accordo, ed ecco che il primo oboe sorge quasi dal nulla con una melodia che non potrebbe essere descritta se non con i sottotitoli che ho riportato sopra. L'oboe è accompagnato all'ottava bassa dal clarinetto basso il quale, anche se l'indicazione dinamica è sempre di un *mf* (mezzo forte), utilizza una sonorità più delicata di quella dell'oboe in modo da farlo risaltare meglio. In partitura infatti Prokof'ev sottolinea come proprio quest'ultimo strumento debba essere il solista.

La melodia è molto semplice e lineare, procede per gradi congiunti e l'armonia che la sottolinea è molto 'classica' essendo costituita da una *tonica*, seguita da *do minore*, *si bemolle*, *la bemolle*, cioè tutte consonanze. Ma quello del primo oboe è un protagonismo breve, infatti viene subito avvolto dagli altri fiati, mentre le viole, in

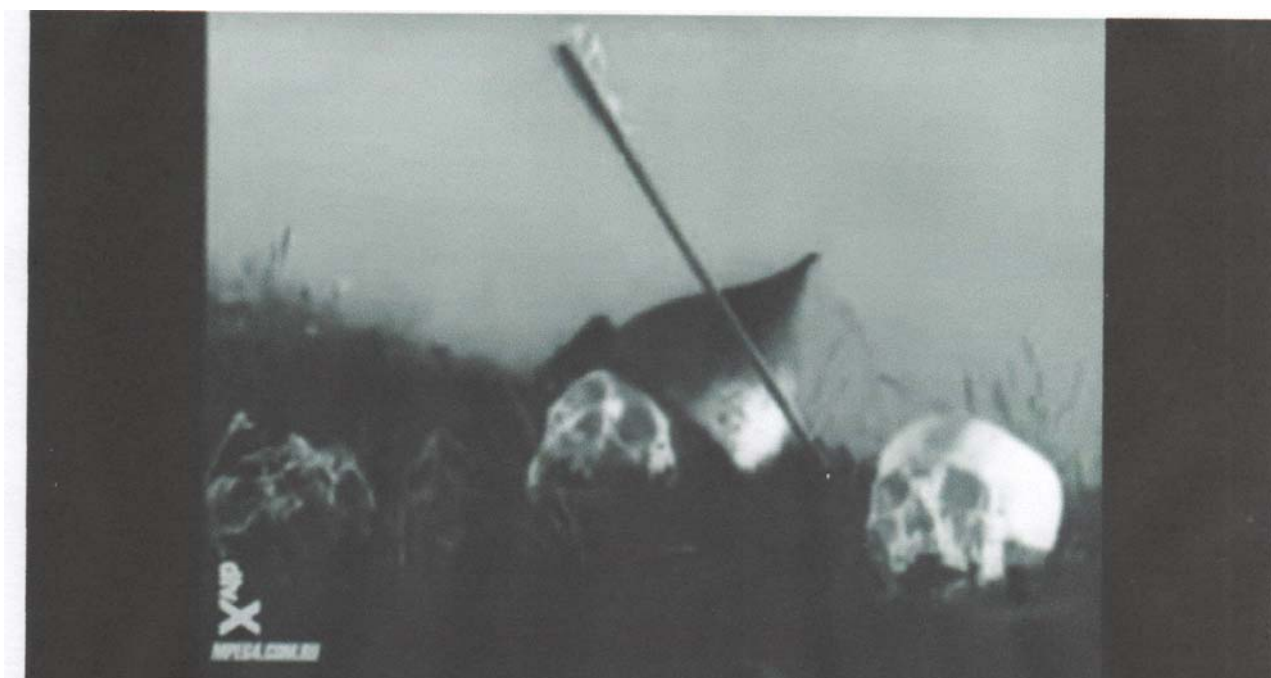
silenzio fino a questo momento, iniziano con un disegno di quartine di biscome subito ripreso dai violini.

The image shows a page from a musical score for orchestra. The top staff is for the second oboe (Ob. II), which has a solo part marked "SOLO, in distanza" and "p dolce". Below it are staves for Clarinet in B-flat (Cl. b.), Tenor Saxophone (Sax. ten.), two Flutes (2 Fg.), Cor Anglais (C. F.), Trumpet I (T. ba I), four Cornets (4 Cor.), Tuba, Cymbals (Piatti), Violin I (V. I), Violin II (V. II), Viola, and Cello (Celli). The score shows various dynamics such as *p*, *pp*, *con sord.*, and *sul pontic.* across the different instruments.

Nel guardare la pellicola ho notato come nel momento in cui nelle didascalie si legge del paese 'devastato', tutti gli strumenti dell'orchestra si uniscono in un accordo dissonante (n. 1) volto a sottolineare il dramma del momento. Ma ancora non è una dissonanza aspra come troveremo più avanti, l'accordo inizia forte, ma diminuisce subito per lasciare spazio a un nuovo *solo*, questa volta del secondo oboe, che esordisce nel momento in cui compare la prima immagine.

In partitura Prokof'ev scrive : '*solo, in distanza* 'e l'indicazione agogica è '*piano espressivo*'. E' un suono diverso da quello precedente, una melodia venata di

cromatismo che sembra voler uscire dalla tonalità d'impianto accompagnata dalle biscrome dei violini. Senza soluzione di continuità la melodia passa al fagotto, uno strumento più caldo dell'oboe, ma che qui si dimostra interprete di un canto quasi proveniente dall'oltretomba.



Si apre una panoramica su una landa desolata; scheletri, stoppie, teschi di uomini con i loro elmi vicino e lance conficcate sul terreno; Prokof'ev fa sfoggio per la prima volta della sua armonia dissonante inserendo nel *do minore* dell'orchestra il *fa diesis* del fagotto, scolasticamente 'scorretto', ma geniale dal punto di vista espressivo. Il solista è accompagnato dal *tremolo* degli archi le cui sezioni sono tutte divise in due per ampliare la tavolozza. Il tutto è in un *pianissimo* agghiacciante, reso ancora più macabro dalle quartine eseguite dai violini primi che rappresentano una sorta di *basso continuo*, un espediente che Prokof'ev usa probabilmente per conferire instabilità armonica a un episodio che invece abbiamo già visto come molto 'classico' sia melodicamente che ritmicamente.

Ascoltando, mi sembra che le quartine acquisiscano sempre maggior importanza. All'inizio hanno la funzione di un semplice sottofondo, ma nel momento in cui esordisce il quarto strumento solista, il corno inglese, il ritmo si dilata e non abbiamo più veloci biscrome, bensì delle semicrome più moderate in ritmo di sestina. Anche la dinamica suggerita dall'autore non è più un *pianissimo*, ma un *mezzo piano*, per cui in questa sezione oltre al corno inglese anche i violini primi hanno una notevole rilevanza musicale.

Ho già detto come Eisenstein abbia fatto una panoramica sul campo di battaglia; ora il soggetto dell'inquadratura è una valle con qualche collina sullo sfondo che si perde all'orizzonte, per cui il timbro trasognato e melanconico del corno inglese traduce al meglio questo momento in cui si esprime tutta la nostalgia russa. La melodia, magistralmente sottolineata dalle sestine dei violini, fluisce serena e inquieta nello stesso tempo.

Nell'armonia, sospesa su un indefinito *do minore*, riecheggiano le ispirazioni di alcune sinfonie di Mahler, ma potrei ancor meglio paragonare questo momento al celeberrimo *a solo* dell'ultimo atto del *Tristano e Isotta*, eseguito proprio dal corno inglese. Quando ascolto l'ultima parte del capolavoro wagneriano, immagino sempre sconfinite distese e questa prima sequenza del film di Eisenstein, mi sembra che traduca visivamente al meglio quelle emozioni che ho più volte provato nei miei ascolti di Mahler e di Wagner, naturalmente con le dovute differenze sul piano musicale.

Riporto come esempio un estratto dal 'solo' del corno inglese in questa prima parte del *Nevskij*.

The image shows a musical score for the first part of the 'solo' for the English Horn in the opera 'Nevskij'. The score is divided into two systems. The first system includes staves for C. Ing., Fg. I, V. I div., V. II, Violo, and C. B. The second system includes staves for C. Ing., V. I, V. II, Violo, and C. B. The English Horn part is marked 'SOLO' and '2'. The first system features a 'pp' dynamic for the English Horn and 'p' for the strings. The second system features a 'unis.' dynamic for the strings. The score is in 3/4 time and includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Vorrei concludere il commento alla colonna sonora di questa prima sequenza con una piccola digressione di carattere tecnico e comparativo.

Con l'esperienza wagneriana entra in crisi il sistema dell'armonia tonale; il compositore tedesco con il suo cromatismo e i suoi accordi spesso privi del terzo grado, infonde alle sue composizioni instabilità armonica che troverà tra i suoi continuatori Gustav Mahler.

L'inizio dell'*Alexander* mi ha da subito colpito proprio per questo motivo: un compositore come Prokof'ev, russo e proveniente da un'altra scuola, ha fatto propria la lezione dei due musicisti appena citati. Il richiamo al *Preludio* del terzo atto del *Tristano* è davvero notevole anche per la scelta del corno inglese. Nell'opera di Wagner l'*assolo* è molto più lungo e tecnicamente difficile mentre Prokof'ev gli assegna solo poche battute, ma il colore, l'armonia, la linea melodica sono veramente molto rassomiglianti.

Naturalmente il compositore sovietico non rinuncia al suo stile, alla sua personalità e alla tradizione compositiva di cui è debitore: infatti anche Borodin e Rimsky-Korsakov sono autori di struggenti melodie, basti pensare a *Nelle steppe dell'Asia centrale* e alla *Grande Pasqua russa*.

Per concludere bisogna sapere che il corno inglese è uno strumento usato con parsimonia nella letteratura musicale. Ad esso però è sempre riservato il ruolo di protagonista nelle parti più dolci e dense emotivamente in virtù della sensuale e trasognata voce che lo rende particolarmente adatto per gli *assoli* di natura pastorale (*Guglielmo Tell* di Rossini), passionale e drammatica (*Tristano e Isotta* e *Sinfonia dal nuovo mondo* di Dvořák) e mi sento di dire anche in questa prima scena di *Alexandr Nevskij*.

II. 2. Lago Pleschejevo

Canto su Alexandr Nevskij



L'atmosfera cambia immediatamente; ai colori freddi e drammatici e all'aria intrisa di sofferenza e disagio si sostituiscono tinte calde e rassicuranti. Se prima regnava la morte con primi piani su scheletri e lance e la panoramica abbracciava una landa desolata, ora la scena si svolge nei pressi del lago di Pleschejevo. Ci sono piccole case di legno con rudimentali imbarcazioni in via di costruzione. Sullo sfondo è inquadrato un gruppo di persone, tra cui il principe Alessandro che è intento a trasportare le reti col pesce appena pescato. Un'immagine particolarmente poetica mi

ha colpito: il primo piano di un anziano che si affaccia su una collina con il volto proteso a scrutare l'orizzonte.



Nel quadretto descritto viene ritratta una popolazione pacifica, laboriosa e piena di buoni sentimenti; ora vediamo come Prokof'ev sottolinea con la sua musica questa situazione. Il tempo della prima sequenza era un *Molto andante*, anche qui il compositore adotta un movimento lento e soffuso, ma l'armonia è diversa. C'è subito un *si bemolle maggiore* esposto dai clarinetti che con la loro calda sonorità infondono serenità e creano un'atmosfera familiare. L'introduzione è accompagnata anche dagli archi che con i loro timbri arricchiscono queste prime battute. All'inizio sono le viole e i violoncelli a sottolineare l'armonia ma poi, quando risponde tutta l'orchestra, sono i violini primi che con un *si bemolle* all'ottava alta portano il registro dal grave

all'acuto. Queste sei battute servono a introdurre uno degli episodi più suggestivi del *Nevskij*, quello del *Canto su Alexandr*. Tale indicazione non compare sulla pellicola ma nella partitura, e l'ho voluta inserire ugualmente.

12

Песня об Александре Невском 2. Song about Alexander Nevsky

2 Fl. *p tenuto*

2 Cl. *p tenuto*

Cl. b. *p tenuto*

Tuba *p*

Alti

CORO

Tenori

V. I *pp*

div. a 3

V. II *pp*

Viola *pp*

Celli *pp*

C. B. *pp*

5 Lento. $\text{♩} = 60$

А и бы-ло ре-ко
Yes, was on the Riv-er

5 Lento. $\text{♩} = 60$

Arpa

6 7

A. на Не-се ре-ке. Там ру-бя-ли мы

T. New-a il oc-curred, There we slew our foes

Bassi На Не-се ре-ке, на боль-шой во-де. On the New-a's stream, on the wa-ters deep.

V. I

V. II

Violo

Celli

C. B.

8 7

C. F. rit. poco

Tuba

Arpa

A. зло-е во-ин-ство, Pick of fight-ing men,

T. зло-е во-ин-ство, Pick of fight-ing men,

B. зло-е во-ин-ство, Pick of fight-ing men, вой-ско швед-ско-е. arm-y of the Swedes.

V. I poco cresc. mp

V. II poco cresc. mp

Violo poco cresc. mp

Celli mp

C. B. unis. div. mp

rit.

L'orchestra placida e sottovoce rallenta di molto e dal *si bemolle* dei violini e dei clarinetti sorge il coro, curiosamente composto solo da alti, tenori e da bassi, che esegue una frase semplice, ma formalmente perfetta. Questa melodia è il primo dei *leitmotive* che caratterizzano la colonna sonora del film e ritornerà più di una volta in momenti molto importanti, fra cui la scena finale.

C'è un motivo per cui Prokof'ev sceglie le voci più gravi del coro escludendo i soprani: vuole continuare a mantenere l'atmosfera già creata dai clarinetti in precedenza, un'atmosfera di pace e di calore. Il timbro ovattato dei contralti e dei tenori è ripreso dai bassi (n. 6), che con un controcanto proseguono il tema, per poi sottolineare l'armonia con un *si bemolle* legato (n. 7). La melodia di questo corale procede per gradi congiunti con un ritmo molto semplice e lineare, alieno da qualsiasi asperità e spigolosità. Abbiamo un Prokof'ev incline all'intimismo e al sogno, ispirato e profondamente lirico, potrei dire persino insolito. Infatti anche nei momenti più poetici il compositore russo ha sempre la consuetudine di dare sfoggio della sua abilità nelle modulazioni, mentre qui si mantiene nella tonalità d'impianto. Il giro armonico è sostanzialmente questo: *tonica, dominante IV grado e tonica* con qualche nota di passaggio sempre però inserita nel contesto armonico.

Devo dire che l'esecuzione del coro nel film non è delle migliori; è intonata, a tempo, ma manca quella precisione e amalgama che caratterizza i grandi ensembles russi. Che sia la precisa volontà di Prokof'ev in accordo con Eisenstein per creare un'atmosfera di maggiore realismo e fascino misterioso?

Se confrontata con le interpretazioni che posso ascoltare sulle registrazioni di cui dispongo , quella della pellicola appare molto sfumata e imprecisa, ma forse è proprio questo il motivo che affascina e seduce colui che guarda e ascolta.

Dobbiamo infatti sottolineare che quello che canta è un coro di pescatori, gente semplice e senza cultura, appena uscita da una guerra, presaga forse dell'imminente minaccia dei Teutoni.

Pertanto mi sembra che questo canto così dolce che viene da lontano, come lontani sono i pescatori all'orizzonte, sia molto suggestivo. E' come se in questa musica così semplice sia prefigurato già l'esito della battaglia, la vittoria ottenuta in virtù dell'onestà, della lealtà e dell'amore per la patria. L'orchestra, non molto evidente , si limita a sottolineare l'armonia con note tenute e crome d'accompagnamento che riprendono il tema dal coro.

The image shows a page of a musical score. At the top, there are two vocal staves: Tenor (T.) and Bass (B.). The Tenor part has the lyrics: "Ух! Как бу...неч мы, как пу - бу...неч мы!" and the English translation: "Ah! How we did fight, how we rout - ed them!". The Bass part has the lyrics: "Ух! пу бу" and the English translation: "Yes, we smashed t". Below the vocal staves are six instrumental staves: Violin I (V. I.), Violin II (V. II.), Viola (Viola), Cello (Celli), and Contrabass (C. B.). The instrumental parts include performance markings such as "pizz.", "non div.", "div.", and "unif.". At the bottom left of the page, there is a tempo marking: "Piu mosso".

Il *Canto su Alexander* si divide in due parti, la prima (vedi pag. 43-44) più lirica e poetica, la seconda più marziale; in quest'ultima infatti (n .8) il carattere è subito un altro.

“Più mosso” scrive Prokof'ev, la dinamica è un “*forte deciso*” quasi eroico, e l'organico dell'orchestra, finora piuttosto ridotto, viene ampliato notevolmente con i fiati, le percussioni e l'arpa. Il ritmo è brillante, la melodia ha sapore popolare; sembra quasi riecheggiare un canto che ricorda molto, anche per l'armonia indistinta tra il *maggiore e il minore*, quello dei cosacchi.

The image shows a page of a musical score for the eighth measure of the 'Canto su Alexander'. The score is arranged in a system with the following parts from top to bottom: Arpa (Arpeggiato), T. (Tenore), B. (Basso), V. I (Violino I), V. II (Violino II), Viols (Viola), Celli (Violoncello), and C. B. (Contrabbasso). The vocal parts have lyrics in Russian and English. The Russian lyrics are: 'но рабам по до сточ нам.' and 'на шу кровь ру - ду не жа - де ли мы'. The English lyrics are: 'ships of war to kindling wood.' and 'In the fight our red blood was freely shed'. The orchestral parts include dynamics like *mf*, *f*, and *p*, and performance markings like *div.* and *unio*.

A.S.M.P. 118

I tenori espongono un motivo e i bassi rispondono creando un gioco di accenti veramente molto accattivante seppur ancora si tratti di un episodio relativamente semplice. Gli archi con il *pizzicato* sottolineano i cambiamenti di metro come fossero

balalaike, ma il brano è solenne , non allegro e la presenza di una tamburo militare, di un tamburino e della grancassa lascia pensare, come recitano le parole dei pescatori, alla consapevolezza, nella battaglia da poco combattuta contro gli Svedesi, di non aver versato-inutilmente il proprio sangue per la Russia.

Nella partitura oltre al testo in lingua russa, è riportato quello in inglese, eccone la traduzione:

‘Sì, fu sul fiume che ciò avvenne, sulla corrente della Neva, sulle sue acque profonde. Li trucidammo i migliori combattenti dei nostri nemici, il fior fiore dell’esercito svedese. Ah! Quanto abbiamo combattuto, come li abbiamo sgominati! Abbiamo sconvassato le loro navi da guerra per farne legna da ardere. Nella battaglia il nostro sangue è stato liberamente versato per la nostra nativa terra russa. Evviva! Non abbiamo ceduto la Russia agli Svedesi, non la cederemo a nessun altro!’

Il rumore delle scuri di alcuni contadini, inquadrati mentre lavorano, sembra sottolineare questo pensiero e la musica si fa più decisa e vivace, con le percussioni che accompagnano il lavoro ritmico degli uomini, ma quando i pescatori che trasportano le reti vengono ripresi nuovamente, questa volta in primo piano, ecco che ritorna il richiamo alla melodia intrisa di speranza in una pace duratura presentata all’inizio della scena, esposta dai bassi e sottolineata dalla tuba.

Mai come in questa parte ho ammirato Sergej Prokof’ev. Il musicista russo, profondamente distante da altre sue composizioni di carattere decisamente più “percussivo” si immedesima, con un andamento fortemente descrittivo, nelle situazioni che la pellicola gli offre attraverso primi piani, campi lunghi, immagini

corali, particolari preziosi, regalandoci espressioni sonore perfettamente in sintonia con ogni scena del film.

C'è una tale intesa tra Eisenstein e Prokof'ev, che neppure ora che conosco sia la partitura della colonna sonora sia le sequenze del film riesco, a capire quale dei due artisti fosse l'ideatore e quale l'esecutore. Un vero e proprio binomio!

Per tornare all'analisi, in questa sequenza del *lago*, dopo il commovente e pacifico quadro di vita russa mirabilmente descritto dalla musica, ci sono alcuni minuti in cui Eisenstein sospende la colonna sonora.

All'inizio del mio lavoro avevo sottolineato come non avrei commentato solo le sequenze musicate, ma in certi casi anche quelle esclusivamente dialogiche; questa scena sul lago mi sembra molto importante perché alla fine verrà riproposto il tema iniziale del *Canto su Alexandr* con maggior emozione e poesia.

Arrivano infatti dei cavalieri mongoli, che cercano di sopraffare i pescatori con la forza innescando un principio di rissa. Ma all'improvviso una voce tonante e autorevole invita tutti alla calma ed ecco che per la prima volta compare il principe Alessandro, interpretato da un possente Nikolaj Cerkasov, uno dei più grandi attori del cinema russo, uscito dalla scuola di Stanislavskij e che era stato chiamato da Eisenstein ad impersonare anche *Ivan il Terribile*.

Una digressione a proposito di Cerkasov. Anche nel mondo dello spettacolo, nella Russia degli anni Trenta la selezione era molto rigorosa. Gli interpreti, tutti di provenienza teatrale, conservavano nello stile recitativo, nella mimica facciale, nelle

movenze e nell'impostazione della voce, tutta la tecnica acquisita in anni di severo studio. Il primo piano di Cerkasov che dà il suo volto a Nevskij (vedi foto sotto) ci mostra uno sguardo ieratico e fiero nel quale già si prefigura la vittoria dell'esercito russo sull'invasore.



I Mongoli, messi in soggezione dalla fama e dall'autorevolezza del condottiero, fanno per ritirarsi ma prima lo invitano a seguirli affinché diventi il loro capo. Il principe risponde con un proverbio inneggiante al patriottismo e alla assoluta lealtà verso la propria patria dicendo che è *“meglio morire che servire il nemico”*.

Dopo le parole di Alessandro, mentre viene inquadrata la tribù mongola che si allontana proseguendo sulla propria strada, viene ripreso il *leitmotiv* del *Lago*

Pleschejevo (Canto su Alessandro) introdotto da alcune battute di collegamento assegnate ai flauti e ai clarinetti (quattro battute prima di 12).

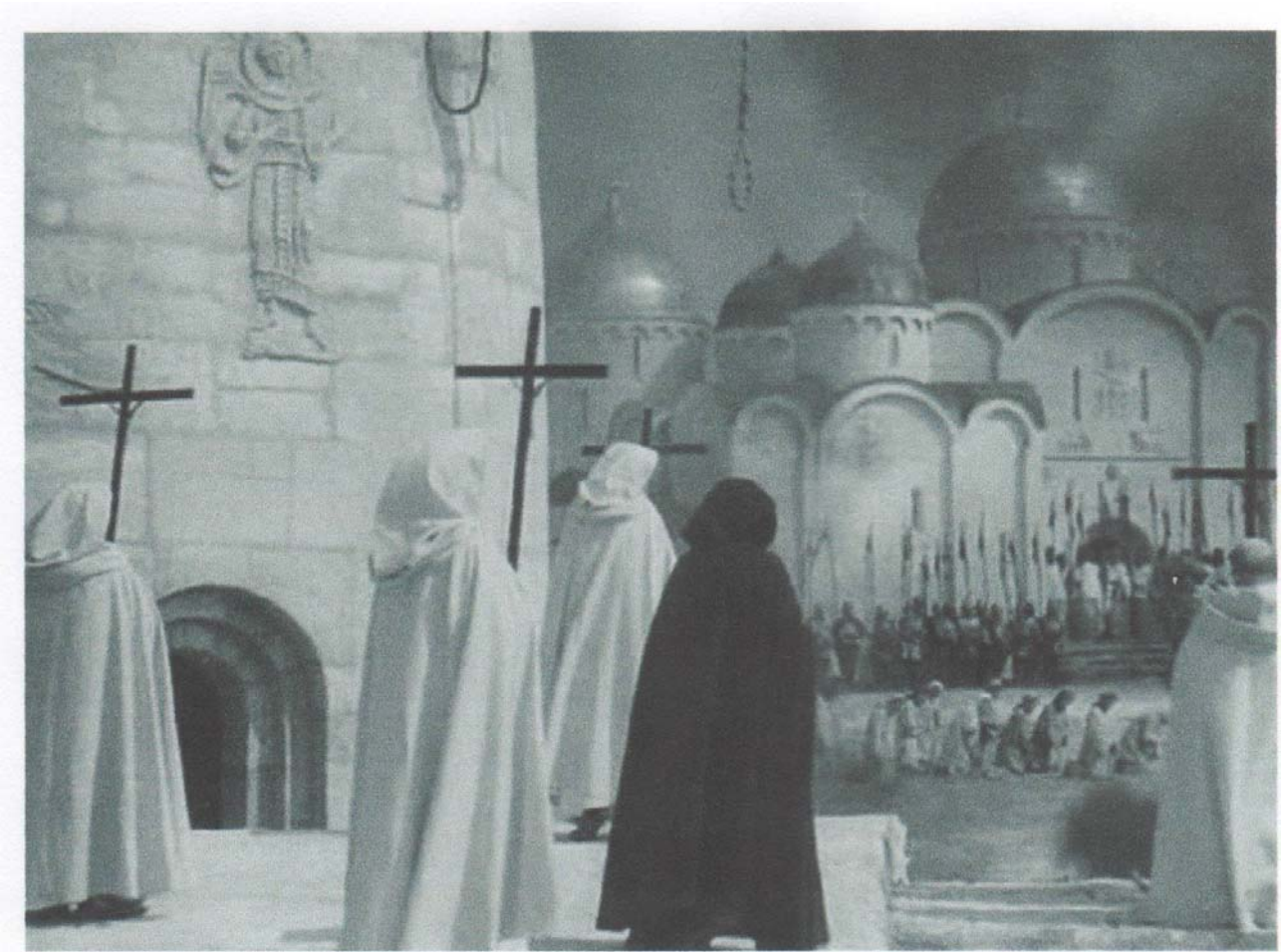
Le note e l'armonia sono le stesse dell'inizio; anche la dinamica è sempre sul *piano*, ma è come se il coro stia cantando con un piglio diverso, quasi che i Mongoli siano stati scacciati, oltre che dalla presa di posizione dell'eroico Alessandro, proprio dall'innocenza e dalla purezza del canto dei semplici pescatori, canto che si conclude in un trionfale *si bemolle maggiore*.

‘ Quelli che marciano sulla Russia saranno messi a morte! Insorgiamo contro il nemico, la grande città di Novgorod corre alle armi’

Ma come dice il principe c'è un nemico molto più pericoloso e forte dei Mongoli, a cui si dovrà pagare un tributo spaventoso; sono i cavalieri teutonici, una sorta di Crociati sostenitori della cristianità e dell'ordine papale.

E' da questo punto che si innesca la metafora ideologica secondo cui la temuta aggressione teutonica in nome della Croce sta a sottintendere l'eventualità del pericolo reale di un altro attacco, quello del popolo tedesco che nel tempo si concretizzerà tragicamente in una guerra logorante e sanguinosa.

II. 3. Pskov



“Andate a chiamare Alessandro, andate a chiamare il principe Nevskij!

E’ questo l’accorato grido della popolazione di Novgorod di fronte alla minaccia dei Teutoni. Finora le uniche sequenze musicate erano il *Secolo XIII* e il *lago Pleschejevo* per cui questa sezione, in cui i cavalieri massacrano la popolazione della città di Pskov con scene anche violente per l’epoca, appare in forte contrasto con quanto visto fino ad ora.

La prima inquadratura è dedicata ai soldati dell’ordine teutonico. Minacciosi, coperti da elmi e armature che impediscono la vista dei loro visi, hanno maglie bianche e su di esse, come sui mantelli, si staglia la Croce, simbolo di Cristo e del

potere papale che punisce tutti coloro che non si sottomettono: quasi fossero Crociati al servizio di una missione sacrale. Il bianco dei loro mantelli non è in questo caso simbolo di bene, ma di distruzione e di morte.

Questa prima immagine è accompagnata da un accordo dissonante. In partitura, in tale episodio, sono protagonisti alcuni tra gli strumenti più potenti dell'orchestra: quattro corni, tre trombe, tre tromboni e una tuba, tutti nel registro basso, per cui la dissonanza dell'accordo appare ancora più tragica.

La tonalità è un vago *do diesis minore* caratterizzato da modulazioni sin dalla terza battuta. La sonorità è piena e il tempo è un *largo* maestoso; nel film le proporzioni sono così dilatate, che non si riesce quasi a capire il tempo e il ritmo.

Siamo in 4/4 e trombe, tromboni e corni vengono divisi in due pentagrammi eseguendo da una parte *semibreve*, dall'altra una *semiminima* e una *minima col punto*, entrambe accentate. Ma a caratterizzare maggiormente l'episodio è la tuba che, a piena potenza, esegue alla fine della battuta una *croma* e una *semiminima* marcate che introducono mirabilmente il dramma della sequenza.

Il *ritmo puntato* enfatizza il pezzo e ne varia il contrappunto; questo espediente viene usato molto spesso da Schumann e da Brahms, penso in particolare alla *Passacaglia* della sua *IV Sinfonia*.

Il paragone che ho portato non è casuale, visto che anche in questo brano di Prokof'ev il tempo è lento e la tonalità più o meno costante, se si escludono i cromatismi che inaspriscono il colore della tavolozza.

Крестоносцы во Пскове 3. The Crusaders in Pskov

14 Largo. $\text{♩} = 48$

2 Cl. (C1, C1.b.)
Sax.
2 Fg (F, G)
C. F. (C, F)
T-be I (senza sord.)
T-be II, III (con sord.)
4 Cor. (C, F, G, Bb)
3 Teni e Tubi (E, F, G)
Pia III (C, F, G)
G. C. (C, F, G)
V. I (Violin I)
V. II (Violin II)
Viola
Celli (Cello)
C. B. (Contra Bass)

14 Largo. $\text{♩} = 4$

Alla quarta e all'ottava battuta, per conferire movimento all'armonia e senza dubbio per esigenze sceniche, vengono introdotti gli archi col *tremolo*, prima solo viole e violoncelli e poi anche i violini.

E' un tremolo veloce, quasi febbricitante; in partitura le quattro note sono sempre accentate, sembra quasi che il compositore con questo espediente voglia tradurre tutto il terrore che pervade la piazza. L'impressione che in me suscita questa scena è quella di un vento gelido che soffia, un vento dapprima debole (solo viole e violoncelli) e poi, quando entrano i violini, molto impetuoso.

La macchina da presa si allontana e fa una carrellata sulla piazza di Pskov: fiamme, cavalli morti, persone impaurite, prigionieri. Eisenstein sottolinea il contrasto tra i volti puri e ancora non rassegnati dei russi in catene, tra i quali spicca il Voivoda dallo sguardo fiero e lampeggiante di orgoglio e gli elmi glaciali e geometrici che coprono completamente i visi dei Teutoni lasciando trapelare solo dalle feritoie sguardi carichi di minaccia.

Ogni contrappunto musicale segue le volontà del regista, nessun particolare della pellicola viene lasciato al caso: mi colpisce in particolar modo un cavaliere che gira minacciosamente la testa; il movimento è lento e viene accompagnato dalla tuba che riprende il ritmo puntato che ho sottolineato nel n. 14 .

Prokof'ev conduce la musica per *semitoni* e intervalli di *seconda aumentata* , ma il momento più efficace della sequenza è quando viene cambiata improvvisamente tonalità nel momento della panoramica sulla piazza di Pskov, con monaci e boiardi dagli abiti scuri, cavalieri, principi e un sinistro fumo che si innalza dal rogo. Su tutti

campeggiano le figure del Gran Maestro, del vescovo, e di un lugubre chierico vestito di nero.

Prima accennavo al *tremolo* degli archi (quattro e otto battute dopo 14) e di come questo rassomigliasse a un vento gelido, all'VIII battuta i violini, all'unisono con i fiati, hanno un *crescendo* che porta a un accordo dissonante degli ottoni. Se prima si poteva riconoscere un *do diesis*, ora ci sono più armonie sovrapposte con gli strumenti in registri diversi. Soprattutto le trombe, cambiando ottava e suonando un *la* alto, rendono agghiacciante l'atmosfera. Da una parte si ha l'accordo di *la* e dall'altra quella di *do diesis* con il primo corno che esegue un *do* naturale per acuire la dissonanza. Il ritmo però è sempre lo stesso, ostinato, accentato e dilatato in una lentezza esasperata.

Molto particolare, come rilevavo prima, è l'espedito di far corrispondere i contrappunti e le dissonanze a movimenti particolari dei personaggi: un viso che scruta, un elmo che viene tolto, una mano che indica qualcosa, una testa che si gira. Il vescovo vestito di nero viene ripreso a capo basso, e, man mano che la sonorità dell'orchestra aumenta, alza con simultaneità lo sguardo sulla piazza.

Ha un viso terribile, orrendo, studiato nei minimi particolari ed i suoi occhi vitrei sono intenti a scrutare i fedeli russi che attendono di essere giustiziati. L'armonia dissonante, il ritmo così marcato e le dinamiche contrastanti, rendono compiutamente i primi piani dei soldati e dei principi teutoni .

Ora, da quello che è possibile sentire nella parte sonora del film, cadenze preparatorie della tuba e delle trombe, seguite dal 'lamento' dei corni che eseguono

mestamente due minime (vedi l'estratto riportato sotto), portano al secondo *leitmotiv* dell'*Alexander*, quello del "Peregrinus expectavi" (in partitura il n. 15).



Vedremo in seguito come questo motivo ricorrerà variato ogni volta che l'ambientazione sarà nel campo dei Teutoni, e si vedrà così accentuato il contrasto con i più pacifici e trionfali motivi che abbiamo visto caratterizzare la figura del principe Alessandro e del popolo russo (*Canto su Alexander Nevskij*).

Il " *peregrinus* " verrà eseguito quasi sempre dal coro, mentre in questa sequenza è introdotto dai violini.

A differenza dell'episodio precedente l'armonia qui è molto classica, potrei quasi dire 'bachiana': una semplice progressione di *tonica e dominante* di andamento discendente.

Eisenstein, mentre gli strumenti ad arco si lanciano in questo accorato canto drammatico, inquadra la folla di Pskov che, minacciata dagli sguardi dei soldati, indietreggia impaurita con le madri che abbracciano i propri figli cercando di proteggerli. (Vedi immagine sotto.)



Questo momento musicale è un connubio tra stile classico e romantico: i violini primi all'unisono con i due flauti si muovono all'interno dell'armonia del *Peregrinus* arricchendola con *note di passaggio* e *appoggiature*, rendendo il tutto molto

appassionato. Il vibrato evidente e qualche portamento consigliato da Prokof'ev nella concertazione, drammatizza la scena ; si noti come la grandezza del compositore sta proprio nel cercare la dissonanza (quindi uniformandosi all'avanguardia) dove può essere funzionale all'esigenza scenica, mentre là dove serve un'immagine più umana (le madri spaventate e i bambini piangenti) si serve dell'armonia classica, pregna di secoli di tradizione.

I violini primi anticipano il tema che di lì a poco verrà esposto dal coro e si dividono in due parti; sono *all'ottava* per aumentare la sonorità e vengono accompagnati dai secondi che tessono un disegno contrappuntistico sottolineato anche dai violoncelli, mentre le viole hanno lo stesso ritmo dei violini primi , ma suonano una terza sotto.

A parte i flauti, i fiati sono assenti da questo episodio.

Ad una attenta osservazione si rileva come siano poche le dissonanze nel motivo del “*Peregrinus*”: esso figura come un basso armonizzato perfettamente, e il tutto, compreso il testo in latino:” *peregrinus expectavi pedes meos in cymbalis*”, conferisce alla sequenza un sapore ancora più primitivo e ancestrale, quasi gregoriano; le croci sono in primo piano come simbolo del potere papale, e vengono strette come vessillo di una fede che però ha sapore di conquista e non di carità.

Tornando alla partitura si può osservare come il dominio dei violini sia molto breve: dopo quattro battute infatti viene riproposto quell'accordo atonale che avevo in precedenza sottolineato (quattro battute prima di 15), quasi che la dissonanza subentri alla consonanza per evidenziare proprio i momenti più drammatici.

Appare curioso, se confrontato con i canoni scolastici della tradizione accademica, il contrasto voluto da Prokof'ev (e da Eisenstein) tra melodie così semplici e armonicamente 'classiche' e momenti, anche solo di poche battute, dove non è possibile riconoscere nessi tonali. Nell' *Alexander Nevsky* il musicista russo non fa che confermare una sua peculiare caratteristica compositiva, quella di alternare momenti di grande emozione, lirismo e pace, a episodi violenti, quasi 'barbari'.

Molte sue opere sono di questo tipo: il *Concerto per violino in re maggiore*, *Il Romeo e Giulietta*, ma in queste composizioni la modulazione è sempre presente anche dove la melodia è dolce e cantabile. Nell'opera di cui ci occupiamo invece il contrasto è voluto in modo ancora più 'cubista' (mi si perdoni l'ardito accostamento). Per cui proprio come nell'episodio del "*Peregrinus Expectavi*", ci troviamo di fronte a veri e propri '*contrappunti timbrici*' che non a caso richiamano la concezione che Eisenstein aveva del cinema.

Direttori d'orchestra come Bruno Walter, Sergiu Celibidache e Herbert von Karajan, sottolineano come nell'esecuzione della 'musica colta' non ci si debba soltanto limitare a suonare le note giuste e con la maggiore espressione possibile, bisogna invece leggere il brano nel suo insieme, analizzarlo melodicamente e armonicamente, decidere quale sia l'*acme* e studiare come esso vada interpretato. Può essere un punto di estrema dolcezza, come l' *Adagietto* della *V Sinfonia* di Mahler, che specialmente nell'ultima parte raggiunge grande tensione emotiva, un momento di intensa gioia come *L'inno al Creatore* della *Pastorale* di Beethoven, oppure ci possiamo trovare di

fronte a un intero brano caratterizzato da grande intensità drammatica, penso all'ultimo coro della *Passione secondo Matteo* di Bach.

Nel caso della sequenza di *Pskov* i momenti più carichi di tensione sono gli accordi dissonanti, in particolare il secondo che, dopo il motivo del *Peregrinus expectavi*, suona ancora più forte e potente del primo; è in questo istante che il capo (il Gran Maestro, *vedi foto sotto*) dei Teutoni si toglie l'elmo e guarda minaccioso i prigionieri incatenati, tra cui il governatore della città, che con onore alza la testa fiero ed orgoglioso. (Vedi immagine sotto.)



Questa sezione della partitura (fino al n. 17) è caratterizzata da una *polifonia* molto particolare: all'inizio dell'accordo c'è assenza di tonalità e grande tensione rafforzata dalla presenza di strumenti quali il *tam-tam* e la *gran cassa*, poi dopo due battute la dinamica cambia, si passa da un *fortissimo accentato* a un *mezzo piano*. La tromba è lo strumento solista: il *la* acuto, fonte principale di dissonanza rimane fisso come prima voce mentre gli altri *ottoni* modulano. Si arriva a un provvisorio *fa maggiore* che dà un'illusione di calore subito scongiurata dal repentino ritorno alla tonalità d'impianto (*do diesis*).

The image shows a page of a musical score for brass instruments. The staves are labeled as follows from top to bottom: T-be (Tuba), II, III (Horns), I (Horn), Cor. II (Horn), III, IV (Horns), and 3 Trni e Tuba (3 Trumpets and Tuba). The music is written in a complex, polyphonic style with various dynamic markings such as *mp* (mezzo piano) and *pp* (pianissimo). There are also markings like *senza sord.* (without mutes) and *pp* (pianissimo) throughout the score. The notation includes various rhythmic values and articulation marks.

Dopo qualche minuto di interruzione riprende la musica con due nuovi temi, sempre legati alla caratterizzazione dei cavalieri teutoni. Entrambi i disegni musicali

verranno ripresi in altre due occasioni, nella *Cantata* finale e nella *Battaglia del ghiaccio*.

Il primo tema (n. 18) segue il momento in cui, dopo aver inneggiato alla propria patria, i prigionieri vengono condotti al patibolo. Gli archi, soprattutto i violini sono protagonisti; Prokof'ev scrive in partitura "*espressivo e doloroso*", la melodia è molto drammatica e la figurazione ritmica piuttosto articolata. I violini sono divisi e viole e violoncelli ricamano il disegno armonico con un affascinante gioco contrappuntistico. Il compositore sfrutta il registro medio degli strumenti: suonano sulla seconda e terza corda, e ciò conferisce maggior pathos anche per il *vibrato* e per i *portamenti* che Prokof'ev chiede agli orchestrali.

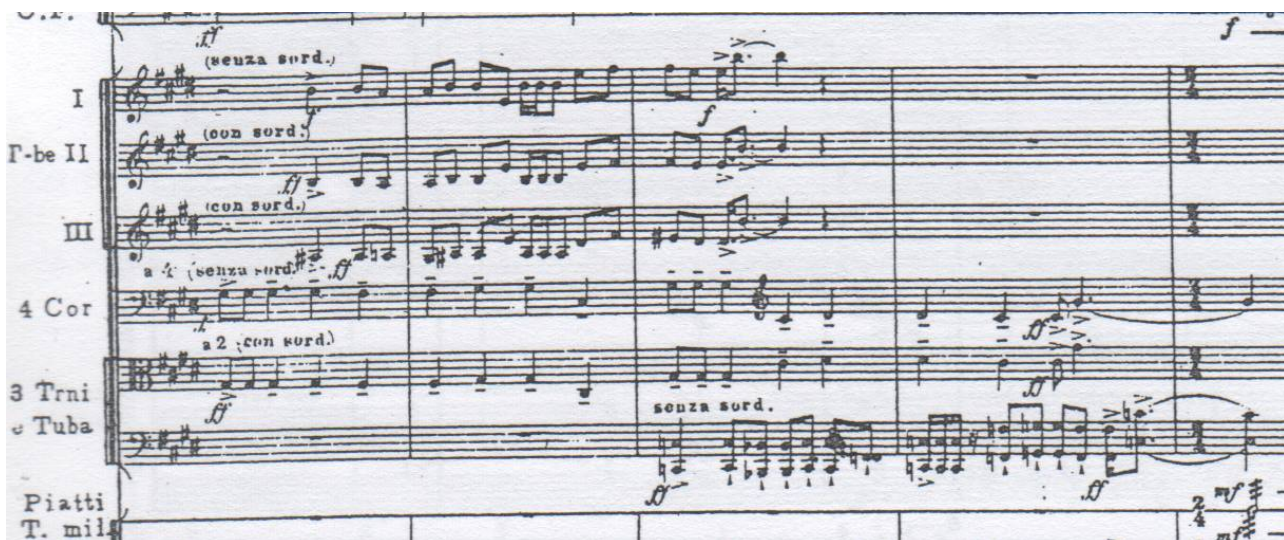
The image shows a page of a musical score for measures 18 through 22. The score is for five parts: Violin I (V. I.), Violin II (V. II.), Viola, Cello (Celli), and Double Bass (C. B.). The tempo is marked "Largo, come prima" and the mood is "espressivo e doloroso". The score includes dynamic markings such as "con sord." and "f". The music is written in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The violins play a melodic line, while the other instruments provide a rhythmic accompaniment.

E' tradizione, specie nella musica romantica, scegliere diteggiature che portino l'esecutore a utilizzare una corda sola, per favorire i *glisseés* e per rendere il suono più appassionato. Inoltre, nell'intero numero 18, viene richiesto l'uso della *sordina*, di solito riservato ai momenti più delicati e intimi. Qui invece essa è utilizzata per

rendere il suono degli strumenti ancora più struggente e per eseguire più morbidamente i cambiamenti di posizione. La tonalità oscilla tra *la minore* e *mi minore*, ma il punto più interessante è il passaggio al *fa diesis* (sei battute dopo 18) ; il contrasto tra il *mi* e il *fa diesis* è veramente particolare e verrà ripreso alla fine nel 'solo' del contralto, in un'altra tonalità. Insieme all'instabilità dell'armonia c'è grande complessità di ritmo e di dinamica: numerosi *crescendo* e passaggi di metro da 4/4 a 3/4 fino al 2/4. Quello dei violini è quasi un lamento che interpreta efficacemente il gesto di una ragazza, Vasilisa, la quale si slancia verso il padre, il governatore di Pskov, per cercare di salvarlo, ma i cavalieri la fermano e la costringono a ritornare tra i prigionieri. Il *Voivoda* (governatore), mentre viene portato alla morte, grida a Vasilisa di vendicarlo insieme ai suoi fratelli, e queste estreme parole coincidono proprio col momento di maggior tensione musicale.

Ed ecco l'altro disegno che caratterizza i Teutoni, un 'a solo' di ottoni a piena sonorità, ben evidente nel film; si vedono i cavalieri che suonano le trombe per annunciare l'esecuzione, è l'unico momento in cui la colonna sonora e la realtà del film si fondono.

A un cenno del capo dei Teutoni gli araldi, geometricamente in fila, iniziano a suonare. L'esecuzione è decisa e vigorosa, splendidamente inserita nel contesto e senza un metro preciso, ma alla fine un salto di *quinta* fa ritornare l'atmosfera di terrore e di angoscia in cui è immersa la piazza di Pskov.



Una breve digressione: gli intervalli di *quarta* e di *quinta* erano tipici della musica gregoriana e rinascimentale; l'introduzione della *terza* dette stabilità all'accordo, per cui ogni volta che questa manca, l'ascoltatore percepisce un senso di vuoto e ciò sia dal lato melodico che armonico. In una melodia si è abituati ad andare per gradi congiunti, per cui un salto di quinta è insolito e dà emozione. Anche Gustav Mahler e Paul Hindemith fanno uso di questo stile compositivo e il 'solo' degli ottoni ricorda certi episodi mahleriani tra cui l'inizio della *Terza sinfonia*. Il momento in cui il Gran Maestro, su consiglio di un vile personaggio grasso e mellifluo, ordina ai Teutoni di 'far sparire dalla faccia della terra' i ribelli di Pskov è seguito da un terribile dramma: l'esercito trafugge molte persone che si erano inginocchiate per chiedere pietà e strappa alle madri i figli appena nati per bruciarli al rogo. Mentre la gente muore, il Gran Maestro guarda impassibile e il sacerdote benedice con una mano quasi sacrilega il compiersi inesorabile delle azioni profanatrici. E' a questo punto che il coro intona il motivo del *Peregrinus expectavi* accompagnato dall'orchestra; la

presenza delle voci rende la sequenza ancora più macabra; ci sono primi piani di bambini piangenti, madri straziate dal dolore.

A.
pe - re - gri - nus, ex - pec - ta - vi.

T.
pe - re - gri - nus, ex - pec - ta - vi, pe - des me - os, in cym - ba - lis.

B.
pe - re - gri - nus, ex - pec - ta - vi.

Ritorna il viso orribile del vescovo vestito di nero, sottolineato dall'accordo dissonante, ritornano i movimenti frenetici dei cavalieri accompagnati dalla tuba, il 'solo' degli ottoni che anticipa l'esecuzione sul rogo del vecchio governatore ribelle e infine l'appassionato 'lamento' dei violini.

Tutti questi episodi sono alternati col motivo del *Peregrinus*, che si configura come una sorta di *basso continuo*.

Abbiamo visto come l'armonia del coro sia tradizionale, ma sullo sfondo clarinetti, fagotti e violoncelli eseguono delle *sestine* chiaramente non avvertibili nella visione del film, ma che nell'insieme creano un effetto di caos aumentato anche dai *glissati* dell'arpa (n. 17 e 21).

La fine della sequenza di *Pskov* potrebbe competere con le pagine del Prokof'ev più maturo, per la capacità di tradurre le emozioni, per la conduzione della partitura e per l'originalità e delicatezza dei temi.

Due pagine della partitura sono particolarmente emblematiche (da n. 21 a n. 23); certamente possono essere apprezzate anche durante la visione del film, ma soprattutto se ascoltate sul *cd*, e seguite sullo spartito, evidenziano la vera genialità del compositore.

Il coro è costituito da quattro voci: contralti, tenori e bassi divisi in due pentagrammi. I tenori hanno la voce principale mentre i contralti e i bassi tengono l'armonia, invece ai baritoni è assegnato il controcanto. L'armonia è la stessa che abbiamo evidenziato prima nei violini (n. 16), che rispondono al coro con rinnovata passione. A differenza delle interpretazioni che ho ascoltato sui *cd*, in questo punto Prokof'ev, che è anche il maestro concertatore delle musiche inserite nel film, sceglie tempi molto veloci, quasi frettolosi, forse per sottolineare la rapidità con cui gli eventi si susseguono sulla scena. Il momento più grandioso è la ripresa del *Peregrinus expectavi*(n. 21): le voci sono tutte divise, con un conseguente arricchimento dell'armonia e la presenza di *ritardi, note di passaggio e accordi di settima*, tutto secondo la più scolastica tradizione armonica, ma parallelamente al coro c'è un mirabile contrappunto dei corni che riprendono quell' *'a solo'* che prima gli araldi suonavano sulla scena.

Tutta questa parte è studiata nei minimi particolari; il ritmo dei corni e dei tromboni si incastra con le voci dei bassi e dei contralti mentre il canto e il controcanto di tenori e baritoni viene sottolineato dai clarinetti e dai violoncelli. Da notare l'assenza dei soprani con la precisa intenzione di scegliere un *registro vocale* più cupo e scuro; il tutto ricorda il canto gregoriano.



Con la morte del *Voivoda* (vedi immagine), atto fondamentale e conclusivo di una serie indicibile di vessazioni, si chiude la drammatica sequenza di Pskov, la cittadina devastata e messa a ferro e fuoco.

L'uomo prima di essere giustiziato, con voce flebile invoca il principe Alessandro affinché, con il suo intervento, risponda positivamente al grido della Russia che lo chiama, mentre l'orchestra dal *fortissimo* passa a un *piano* desolante con il coro che riecheggia il motivo del *Peregrinus*, in un ultimo *Largo* al n. 23.

II. 4. Canto del Popolo di Russia e ingresso a Novgorod

Il principe Alessandro viene informato del triste destino degli abitanti di Pskov e dopo un istante d'esitazione accetta di guidare il popolo russo contro i Teutoni e manda i suoi uomini a chiamare quante più persone possibile, soprattutto la gente dei campi perchè '.....*la Russia avrà bisogno di tutti* '.

Questa sequenza è molto semplice: i consiglieri di Alessandro vanno per le campagne a diffondere tra la gente il preavviso dell'imminente minaccia, lo spirito patriottico prevale e dopo poco una fiumana di contadini si dirige verso Novgorod. Non ci sono parole o discorsi, vengono solo inquadrati gli uomini del principe Nevskij intenti a parlare alla gente delle campagne che, mentre in un primo momento è titubante, poi viene infiammata dall'orgoglio e dall'amor di patria ed è decisa a dare il suo contributo per la libertà della Russia. In questa sequenza di essenzialità scenica, posso quindi affermare che la vera protagonista è la musica.

Potremmo suddividere melodicamente il *Canto del popolo di Russia* in due episodi: uno più spigliato ed eroico, l'altro più dolce e cantabile. C'è nuovamente il coro; Prokof'ev sceglie una melodia popolare, quasi un canto di cosacchi. L'andamento è marziale, è tutto un susseguirsi di *semiminime* e di *crome* legate, inoltre l'accento sul primo quarto della battuta dà ancora più slancio al ritmo. Siamo in 2/2 per cui l'esecuzione è piuttosto veloce, infatti è *allegro risoluto*, come Prokof'ev scrive in partitura (n. 24). Gli archi accompagnano le voci con accordi in *pizzicato* sul *tempo forte*, mentre piatti, campana e tam-tam cadono sul terzo quarto della battuta.

Piatti
 Campana
 Tam-tam
 X.I.
 Soprani
 Alti
 Tenori
 Bassi
 V. I
 V. II
 Viote
 Celli

24

Вста-вай-те, лю-ди
 A - rise to arms, Ye

Piatti
 Сирна
 Там-там
 S.
 A.
 T.
 B.
 V. I
 V. II
 Viote
 Celli

рус-ски - е, на
 Rus-sian folk, in

сла-вный бой, на
 bat-tle just, in

смер-ный бой, ста-
 fight to death. A -

вай-те, лю-ди
 rise Ye Peo-ple,

во-ль-ны - е, за-
 free, and brave, do -

Piatti
T. mil.
Cmpna
Tam-tam

Arpa
Do ♯ magg. *solto* *f* *solto*

S.
A.
T.
B.

на . шу зрн . лю чст . ну . ю
- fend eur fair, our na . tive land.

25

Для вым бой . цам по чет и честь, а мерт . вым сль . на
To liv - ing war - riors Aigh es - teem, in mor - tal fame to

V. I
V. II
Violo
Celli

S.
A.
T.
B.

воч . на . я . За от . чий дом, за ро . ссий край, вста вай . те, лю . ди
war - riors slain. For na . tive home, for Rus - sian soil a rise Ye - Peo - ple,

V. I
V. II
Violo
Celli

div. unis. div.

Il primo episodio, quello cantato dagli uomini, può essere a sua volta suddiviso in due sezioni legate melodicamente. Nella prima la tonalità d'impianto è *do minore*, ma modula subito nel suo *relativo maggiore* di *mi bemolle*, la seconda sezione invece (n. 25), pur conservando lo stesso ritmo e lo stesso metro, varia nel tono; questa volta infatti oscilla dal *do bemolle maggiore* al *si bemolle minore*.

Tutte le modulazioni che leggo nella partitura dell' *Alexandr* sarebbero l'incubo di qualsiasi studente di conservatorio. Chissà quale difficoltà troverebbe un qualsiasi allievo a gestire una situazione armonica così complessa! Probabilmente il risultato sarebbe alquanto artificioso: una serie di accordi e di *settime* senza nessuna originalità. Vediamo invece come Prokof'ev, con riferimento a questo punto, intende il concetto di *modulazione*.

La sua musica procede per *blocchi tonali*, con un ritmo brillante e risoluto, e questa apparente libertà, permette al compositore di 'attraversare' le varie tonalità senza disturbare l'ascoltatore con bruschi cambiamenti. O meglio, questi ci sono quando è il dramma a chiederlo, mentre in questo caso, musicalmente, è il ritmo marziale ad essere protagonista. Prokof'ev conosce le tonalità, sa quali accostamenti scegliere a seconda dei sentimenti e delle azioni che vuole sottolineare; in questo episodio la struttura ritmica è così ben costruita che persino il passaggio da un *mi bemolle maggiore* a un *do bemolle* appare naturale.

I due gruppi tonali che ho evidenziato costituiscono una sorta di chiamata e risposta: dal *minore* al *maggiore* nel primo e dal *maggiore* al *minore* nel secondo. E' interessante notare come l'esecuzione del coro si fa sempre più concitata man mano

che i contadini accorrono al richiamo dei soldati di Alessandro. La parte in *do bemolle maggiore* è cantata dai soli tenori, quasi un commento alla frase precedente eseguita dal coro al completo. Sembra quasi che i tenori, con il loro timbro morbido e vellutato esprimano titubanza e timore, ma acquisiscono forza quando, nella seconda parte dell'episodio, si inserisce la linea dei bassi che rafforza il tessuto armonico.

‘ *Insorgi alle armi tu popolo russo, in lotta per la morte. Sorgi tu popolo libero e prode a difendere la tua bella natia terra. Ai guerrieri vivi alta fama, ai guerrieri uccisi fama immortale. Nella nostra grande Russia, nella nostra Russia natia, nessun nemico vivrà, né sconvolgerà i suoi campi. Corri alle armi, sorgi, o madre Russia.*’

Questo ‘canto dei cosacchi’ viene ripetuto per diverse volte in un *crescendo* di intensità e di brio. Le voci del coro non brillano per purezza e per precisione, ma sono molto realistiche, quasi come se la gente delle campagne partecipasse realmente col proprio canto alle vicende del popolo russo. In genere, tutta la musica nel film è come consumata dal tempo. Il suono, seppur privo di precisione e nitidezza, si fonde perfettamente con l’immagine creando un effetto suggestivo e poetico.

Questo primo episodio si chiude con due trionfali accordi di *mi bemolle maggiore* (9 dopo 26) con l’orchestra al completo e, dopo alcune battute introduttive affidati ai corni, inizia un altro motivo (n. 27), questa volta eseguito solo dai contralti: una melodia di grande purezza e intensità, che contrasta con l’episodio precedente.

Le voci femminili cantano *all’unisono* con le viole; la sonorità è ovattata e soffusa, come una pastorale che le donne intonano per dare coraggio ai propri uomini prima della battaglia. Come in una processione i contadini seguono i cavalieri verso la città

sullo sfondo di un ampio cielo velato di nuvole. Anche se i testi inneggiano quasi esclusivamente al combattimento che deve portare la libertà, i motivi sembrano dire molto di più, ed è in queste melodie che si cela l'anima del popolo russo.

The image shows a page of a musical score, numbered 27 in a blue circle. It features three staves: 'Alti' (Alto), 'V. I' (Violin I), and 'V. II' (Violin II). The vocal line includes Russian and English lyrics. The instrumental parts are marked with dynamics like 'p' and 'f', and include performance instructions like 'div.' and 'mf espress.'.

Alti

27

mp

mf

f

На Ру-си род-ной, на Ру-си боль-шой не бы-вать вра-гу. Под-ни-май-ся, встань,
 In our Rus-sia great, in our na-tive Rus-sia no foe shall live. Rise to arms, a - rise,

V. I

V. II

mf espress.

mf espress.

Prokof'ev in *Alexandr Nevskij* ha saputo cogliere la vera essenza della sua gente; non troviamo quasi mai le aspre dissonanze che caratterizzano molte sue composizioni importanti; quello che il compositore ha voluto sottolineare in questo brano, è la natura popolare della sua musica, un discorso analogo a quello che Bartòk fece per l'Ungheria.

Nell' *Alexandr* Prokof'ev propone una musica adatta al messaggio di un film che oppone due universi opposti. Da una parte, col motivo del *Peregrinus expectavi* troviamo la tradizione del Medioevo europeo, unito a reminiscenze del *canto gregoriano* che Prokof'ev utilizzò anche nell' *Ivan il terribile*. Una sorta di 'caricatura', se mi si consente il termine, dei canti delle cattedrali gotiche, fatta per desacralizzare la tradizione del popolo invasore che utilizza la croce come vessillo di morte. Dall' altra parte, con il *Canto su Alessandro* e con i motivi di questa sezione,

Canti del popolo di Russia, troviamo melodie tipiche della tradizione russa: semplici armonicamente, soavi e intrise di patriottismo.

Quello del contralto è un timbro molto amato da Prokof'ev e lo userà anche nella splendida *cantata* finale. In quest'opera non compaiono quasi mai i soprani; il compositore preferisce timbri più scuri e intimi, che infondono da una parte calore e serenità (come in questo caso) e dall'altra inquietudine e dramma.

The image shows a musical score for voice and strings. The top part features a vocal line (A) and a piano accompaniment (B). The vocal line is in Russian and includes the lyrics: "мать рох - на - тиве мош - ер - Русь! Русь!". The piano accompaniment is for Violin I (V.I) and Violin II (V.II). The score includes dynamic markings such as *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte). The music is in a simple, folk-like style with a clear melodic line in the voice and a supportive accompaniment in the strings.

La melodia dell'altro *Canto* (n. 27) è assegnata agli *alti* ed è in un luminoso *re maggiore*. Proceede prevalentemente per gradi congiunti accompagnata dagli archi. Soprattutto violini e viole seguono il canto, raddoppiando la voce e ricamandola in *pianissimo* con un fine disegno contrappuntistico. La struttura armonica è estremamente semplice, alla fine della frase i violini si sovrappongono ai contralti aumentando l'espressività. Particolarmente evidente è il *controcanto* dei violini secondi, chiaro e limpido nella migliore tradizione del classicismo tedesco.

Prokof'ev amava molto Haydn a cui dedicò la *Prima sinfonia* in uno stile per l'appunto 'classico'. Ma in quell'opera non rinunciava alle modulazioni repentine, qui, in questo punto della *Cantata*, l'intera frase eseguita dai contralti è in *re*

maggiore e le *cadenze* e le armonie sembrano proprio quelle di un Haydn o di un Mozart. Melodie popolari, armonizzazione classica sono i tratti distintivi di molte sezioni dell'*Alexandr*, insoliti in Prokof'ev, la cui musica è solitamente irruenta e irta di dissonanze, ma vedremo come in altri momenti, specie nella *Battaglia sul lago ghiacciato*, il compositore tornerà alle caratteristiche principali del suo stile, senza tuttavia rinunciare alla vena poetica che caratterizza quest'opera.

Al canto dei contralti segue una frase eseguita dai bassi (n. 28) , altra voce molto apprezzata dai compositori russi, Musorgskij su tutti.

A questo punto, nel momento in cui il registro scuro degli uomini fa eco a quello delle donne, c'è un commovente primo piano di un vecchio che si appoggia ad un bastone sullo sfondo di un campo di grano. Il volto dell'uomo è intenso e malinconico; egli si guarda intorno, segue con lo sguardo i giovani che partono per Novgorod, quasi amareggiato di non poter dare il suo contributo alla battaglia. Quella del vecchio che scruta l'orizzonte è un'inquadratura caratterizzante l'Eisenstein del *Nevskij*, anche nella sequenza del *Lago Pleschejevo* ne avevo notata una.

Quando tutti si incamminano seguendo i cavalieri del principe, l'organico degli strumenti viene potenziato per portare a una ripresa del vivace 'canto nello stile dei cosacchi' questa volta eseguito solo dall'orchestra al completo. Flauti e clarinetti si uniscono agli archi in un brio di crescente intensità; notevole è la presenza degli strumenti a percussione, anche dello xilofono. Purtroppo per motivi di audio nel film questo crescendo strumentale non può essere apprezzato, ma in partitura, la ripresa

del tema animato è molto evidente anche perchè Prokof'ev assegna allo xilofono cinque battute di terzine virtuosistiche, quasi per sottolineare l'incedere deciso dei cavalieri e dei contadini. Questo ampliarsi dell'organico e quindi della sonorità, simboleggia la moltitudine di persone che accorre al richiamo dei cavalieri di Alessandro il quale, con una massa sempre più numerosa, si dirige alla volta di Novgorod.



La scena dalle campagne passa alla città, con l'entrata del principe Alessandro inquadrato insieme al suo esercito. L'ingresso di Nevskij è introdotto dal suono delle campane e Prokof'ev, non appena vengono inquadrati i soldati, riprende il tema che precedentemente aveva assegnato ai contralti. Questa volta però la melodia viene dilatata sia nel ritmo che nella sonorità e appare solenne ed eroica. Il canto è affidato

prima agli ottoni poi ai violini e il *rallentato* finale, tra il suono delle campane, sembra accompagnare Alessandro che sale sul palco per parlare al popolo.

E' molto curioso notare come un tema possa venir trasformato in questo modo; se prima figurava intimo e dolce perchè cantato da voci femminili, ora invece è maestoso e trionfale.

Non tutti gli abitanti sono d'accordo sulla leadership del principe, soprattutto gli esponenti dell'aristocrazia locale, infatti molti di essi gli intimano di tornare a fare il pescatore, ma la folla è volubile e basta un 'tuono' di Alessandro per rassicurare e infiammare il popolo con la sua autorevolezza e decisione. Ai dubbiosi il principe intima: *'non sono venuto fin qua per farmi amare, ma per farmi obbedire, e se non vorrete combattere ci penseranno i contadini a farvi cambiare idea.'*

Eisenstein a questo punto inquadra i volti di alcuni cittadini di Novgorod che, mossi da rispetto, si allontanano mentre risuona nuovamente il motivo d'ingresso, questa volta proposto dai violini in una sonorità meno decisa per sottolineare il sentimento di soggezione nei confronti di questo condottiero così sicuro di sé .

Iniziano i preparativi per la battaglia: si vendono scudi, lance, si preparano corazze, persino Vasilisa, la figlia del Voivoda di Pskov decide di arruolarsi nell'esercito, mentre una ragazza di nome Olga, contesa da due soldati, il saggio Gavrilo e il borioso Buslaj, promette che sposerà chi dei due dimostrerà più coraggio in battaglia. In questo momento di intima dolcezza risuona ancora una volta il canto dei contralti; i lineamenti della ragazza sono tradotti mirabilmente dalla musica, come se Prokof'ev avesse composto il brano pensando proprio al volto di questo personaggio.



Il motivo marziale d'esordio risuona brillante e concitato, con gli accenti sul primo *quarto* della battuta ancora più evidenti. Il suono delle campane sulla scena e il rumore delle incudini che forgiavano le armi sono gli elementi più importanti di questa sequenza. Geniale l'intuizione di Eisenstein di far risuonare tra le grida e il frastuono delle vie di Novgorod quel motivo brioso che avevamo ascoltato all'inizio: *il canto del popolo di Russia*.

A ogni accento corrisponde un'inquadratura: un viso sorridente, gli occhi pieni di amore e di speranza di una donna, gli uomini risoluti intenti a provare le armi per la battaglia e soprattutto l'immagine di un simpatico fabbro, Ignant, intento a

rammendare la propria maglia metallica in vista dello scontro, mentre Vasilisa, ripresa nell'atto di indossare l'armatura, è la più motivata alla battaglia.

Viene proposta una carrellata di personaggi per sottolineare i diversi sentimenti e stati d'animo che animano il cuore dei russi alla vigilia dello scontro con i Teutoni.

La colonna sonora è così ben realizzata e studiata che sembra quasi che siano gli attori, non i coristi, a cantare. Certo, guardando il film, non si può apprezzare totalmente la bellezza della musica, come invece avviene nell'ascolto di un disco, ma possono essere colti altri particolari, come la spontaneità ed essenzialità della linea melodica al completo servizio della regia .

Pare che Eisenstein, prima che Prokof'ev si accingesse a scrivere la musica, gli abbia mostrato alcune bozze della scenografia che aveva intenzione di realizzare; da lì il musicista trasse certamente l'ispirazione per la colonna sonora. Eppure sono convinto che certe armonie abbiano indotto il regista sovietico a mettersi al servizio della musica ed a esaltare maggiormente alcuni particolari. Penso specialmente agli occhi della ragazza, all'immagine del vecchio che nella sequenza del lago scruta l'orizzonte o agli sguardi dei Teutoni che nella sequenza di *Pskov* seguono con le teste ingabbiate negli elmi i prigionieri incatenati.

Molti altri esempi potrebbero essere portati per sottolineare ancora una volta come il binomio regista-musicista abbia lavorato con un sincronismo efficace e reciproco.

II. 5. Il campo teutonico (*Peregrinus Expectavi*)



Ben diversi sono i preparativi dell'ordine teutonico alla battaglia; il vescovo e il Gran Maestro sono intenti a pregare e a benedire le insegne per propiziare la vittoria. Nel mezzo della celebrazione liturgica risuona nuovamente il motivo del *Peregrinus expectavi* ancora più macabro di prima. Questa sequenza non è stata inserita nella *Cantata* da Prokof'ev, ma secondo me ha grande efficacia drammatica anche se utilizza materiali già esposti in precedenza. Il *Peregrinus expectavi* appare variato nel ritmo e nell'accompagnamento da parte dell'orchestra, ma non nell'armonia.

I religiosi e il vescovo all'inizio della sequenza sono di spalle, quando in lontananza il coro intona il tema prima sottovoce, quasi come un lamento proveniente

dall'oltretomba, poi quando il vescovo si gira nell'atto di benedire e anche il Gran Maestro si inchina, la sonorità aumenta e le voci si distinguono. All'inizio il canto appare surreale, poi a mano a mano le parole e l'armonia del *Peregrinus* emergono con più chiarezza; l'esecuzione del coro è piuttosto confusa, le armonie quasi si perdono e le voci 'trascinano' la melodia con *portamenti* e *glissati* dall'andamento misterioso.

Ho sottolineato più di una volta come ad essere cercata non è la "pulizia" o l'intonazione, bensì l'effetto. Questo incedere lento e ripetitivo della melodia, in uno scenario gotico ed essenziale, rende l'atmosfera sinistra e minacciosa. Nel sonoro del film molti rapporti musicali si perdono a causa dell'assenza di una esecuzione adeguata, ma ascoltando attentamente il disco dell'*integrale* si può apprezzare la presenza di un *organetto ad aria*, peraltro presente anche nella scena, suonato da un chierico vestito di nero dall'aspetto davvero orribile.

La presenza di questo strumento che accompagna il coro accentua il contrasto tra sacro e blasfemo.

L'organo è da sempre considerato lo strumento della musica liturgica, basti pensare alle molte opere di Bach, che con la loro grandiosità sublimano questa caratteristica. Nessuno entrando in una cattedrale può sottrarsi al fascino che un corale per organo esercita, la fede nel trascendente è resa dalle stupende armonie che si perdono nelle navate di una chiesa. Prokof'ev era conscio di questo fascino e utilizza lo strumento ancora una volta in chiave parodistica. Lo si può notare osservando con attenzione il

ghigno demoniaco dell'esecutore nel film e ascoltando sul *cd* questa parte in tutta la sua genialità. Il chierico è intento a suonare quasi spinto da una esaltazione interiore.



Nei suoi occhi si legge una sorta di voluttà misteriosa nei confronti del sacro, durante l'esecuzione si muove freneticamente assecondando il motivo del *Peregrinus* e guardando tetro il vescovo e il Gran Maestro, come fossero un tramite tra la sacralità e la profanazione della guerra. L'inquadratura si sofferma sui particolari del suo viso scavato, del suo naso aquilino, dei suoi occhi demoniaci e su due uomini dai volti impassibili che pompano il mantice per dare aria all'organo.

Non possedendo la partitura completa purtroppo non posso avvalermi di alcun supporto, ma all'ascolto ho intuito che si tratta di un *basso ostinato* basato sul *Peregrinus*. L'organetto fa da controcanto alle voci, arricchendo il tessuto armonico con *contrappunto* e *note di passaggio*.

Nel film fa sempre da sfondo al canto, mentre nell'integrale di Prokof'ev c'è un 'solo' di circa due minuti dove lo strumento portatile, partendo da un basso reso dal *pedale*, esegue con il *manuale* (tradizionalmente riservato alla *vox principalis*) una serie di note apparentemente estranee all'armonia che però riconducono al motivo principale. Questa versione del *Peregrinus expectavi* può essere paragonata a una cantilena liturgica, a una orazione; vediamo come il coro si appoggi sempre sulle stesse note, allargando molto le vocali del testo e andando ostinatamente a tempo.

A un certo punto una panoramica su tutto il campo dei Teutoni mostra l'altare sullo sfondo e l'esercito in primo piano. In questo istante un messo informa il Gran Maestro che il principe Alessandro sta marciando contro di loro; il capo chiama tutti alla battaglia ' *uccidiamo la belva russa finche è nella sua tana* ', il glaciale vescovo benedice la folla con freddezza e distacco, mentre il 'suonatore' riprende la sua esecuzione con un ghigno ancora più accentuato.

Nell'immaginario collettivo del grosso pubblico, l'organo è quasi sempre associato a situazioni terrificanti e spaventose, basti pensare alla vasta tradizione dei racconti dell'orrore. Prokof'ev e Eisenstein tengono conto anche di questo aspetto, per cui il chierico vestito di nero che suona può essere paragonato alla morte che con le sue sinistre armonie irretisce gli ascoltatori.

La sequenza ha grande forza, e veramente efficace è il dissolversi dell'immagine accompagnata dalla musica che si spegne poco a poco: le note dell'organetto si perdono in lontananza e si dissolvono tra le raffiche del vento che caratterizzano la sequenza successiva.

CAPITOLO III

III. 1. La battaglia del lago ghiacciato: la notte prima della battaglia

La parte del film fin qui analizzata è quasi tutta una preparazione alla grande battaglia, e prima di cimentarmi nello studio di questa vasta sezione di *Alexandr Nevskij*, che occupa circa un terzo del film, vorrei premettere che proprio qui le innovazioni tecniche di Eisenstein hanno raggiunto i vertici più elevati.

Ma un'analisi scrupolosa dal punto di vista cinematografico, anche facendo costante riferimento alla colonna sonora, richiederebbe conoscenze che io non possiedo. Per cui farò quasi esclusivamente l'analisi della musica di Prokof'ev limitandomi solo a qualche commento alla pellicola, per cogliere quel costante 'parallelismo' tra i due artisti.

Vorrei infine sottolineare che alcune pagine della *Battaglia del lago ghiacciato* e soprattutto la *Cantata* per contralto nella sequenza " *il Campo della morte*", figurano tra i miei pezzi musicali preferiti non solo di Prokof'ev, ma di tutto il 900.

Lo scenario passa dalla viva città di Novgorod a una silenziosa e desolata distesa di neve uniformemente bianca nei pressi del lago Ciudi (o Peipus) ghiacciato per l'inverno. Ci sono due barche dalle sagome inquietanti arenate nella neve, e sullo sfondo di un cielo ancora nero per la notte, si ergono solenni delle conifere quasi 'ingessate' dal gelo.



Il principe Alessandro è accampato con alcuni suoi uomini accanto a un focolare nell'intento di maturare una tattica per sconfiggere il nemico.

C'è la ripresa del tema iniziale, i 'melismi' degli strumenti all'unisono restituiscono quell'atmosfera primitiva che avevo sottolineato all'inizio (*Secolo XIII*). L'oboe e il clarinetto sembrano confondersi con il vento, quando una brusca interruzione della musica lascia spazio ai dialoghi tra i personaggi che, per farsi coraggio, raccontano storie e si lasciano andare anche a qualche battuta umoristica. Il protagonista è Ignant, quel vecchio fabbro, che nella sequenza precedente era intento a rammendare la maglia di ferro. Per lui combattere per la patria è un vero e proprio privilegio e la sua allegria dà coraggio a tutti.

Il principe sa che il suo è un esercito costituito da contadini e da pescatori armati in modo grossolano, che però amano incondizionatamente la propria terra ma è anche conscio della palese inferiorità numerica dei suoi tuttavia, basandosi proprio su un racconto di Ignant, la favola della lepre e della volpe, prepara un piano d'azione: la volpe incastrata fra due betulle con una manovra di inseguimento a “stringere” attuata dalla timida e indifesa lepre, viene fatta prigioniera e scuoiata. L'intuizione del piano è immediata: Alessandro, che conosce la tattica dei Teutoni, elabora una brillante strategia: cioè resistere alla prima carica nemica con un combattimento corpo a corpo e successivamente con l'ala destra e sinistra degli arcieri spingere alla ritirata l'ordine teutonico sul lago ghiacciato, la cui coltre è resa sottile dai primi tepori della primavera, per far sprofondare i crociati ingabbiati nel peso delle loro armature.

Questa versione dei fatti, che è entrata nella leggenda, pare non corrisponda alla realtà. Se infatti è vero che i Teutoni ebbero la peggio in battaglia e che molti morirono, non fu perché il fragile strato di ghiaccio collassò e in molti affogarono, ma per il vero e proprio massacro avvenuto sul campo di battaglia, tanto che si racconta come la neve fosse diventata rossa per il sangue versato.

III. 2. La battaglia del lago ghiacciato: 5 Aprile 1242

Non ho difficoltà nell'affermare che da ogni punto di vista questa partitura sia grandiosa e inimitabile. E' capace di esprimere e di tradurre in musica le diverse emozioni che Eisenstein propone sullo schermo e di elaborare idee musicali legate alla dinamica dei diversi movimenti scenici. Mentre il regista presenta molte sequenze a campo lungo intervallandole con continui primi piani e, inquadrando l'azione da prospettive diverse, accelera la continuità della narrazione, il compositore compie una serie di collage dei vari *leitmotiv*: *il Peregrinus*, *il tema dei Teutoni* (quello suonato dalle trombe a Pskov), *il canto del Popolo di Russia* e altri motivi di diverso carattere che prende dalla tradizione folcloristica russa.

La sequenza si apre con l'inquadratura di un immenso e algido cielo, prima cupo, poi più sereno che domina la scena.

Infatti una caratteristica della regia di Eisenstein è proprio quella di inserire questi campi lunghi con orizzonti bassi e inquietanti e con cieli immensi, sconfinati, quasi sproporzionati che infondono sensazioni di sgomento. Le nuvole scure e spesso minacciose contribuiscono ad esasperare il senso di smarrimento e di disagio interiore.

Anche gli effetti musicali con le loro sonorità, ora drammatiche ora sfumate, si fondono con i colori contrastanti ed evanescenti di questo genere di immagini di cui quella che segue è un esempio.



La musica è spettrale; in partitura figurano gli archi, tutti divisi, il flauto e il clarinetto basso, il tempo è *Adagio* e la sonorità è un *pianissimo*.

I violini primi (n. 23) eseguono *sestine* spezzate nell'armonia di *do minore* con gli altri strumenti che rafforzano il tessuto armonico con *semibreve* legate, mentre i violoncelli escono con *semiminime* col *tremolo* in *grado congiunto*, ben evidenti e accentate. Sono eseguite, anche nel film, con una sorta di *crescendo* che traduce il suggestivo diradarsi delle nubi per lasciare spazio al sole.

Il *do minore* modula repentinamente in *sol diesis* con un efficace salto di *quarta aumentata*.



Proprio questo accostamento di tonalità sottolinea una delle inquadrature più suggestive di tutto il film: su un orizzonte basso, sconfinato e lontano è collocata la schiera dei soldati, mentre sopra si distende, in modo quasi sproporzionato, un immenso cielo. Eisenstein fu il primo a usare questo espediente che aveva lo scopo di allungare lo sfondo e di procurare allo spettatore una sensazione di inaccessibilità e di mistero.

I violini, eseguendo scale discendenti e poi ascendenti, conferiscono instabilità sia al ritmo che all'armonia, e a rendere ancora più suggestivo l'episodio sono le viole con un espediente musicale davvero interessante: suonano *biscrome* col *cuneo* sul *ponticello*.

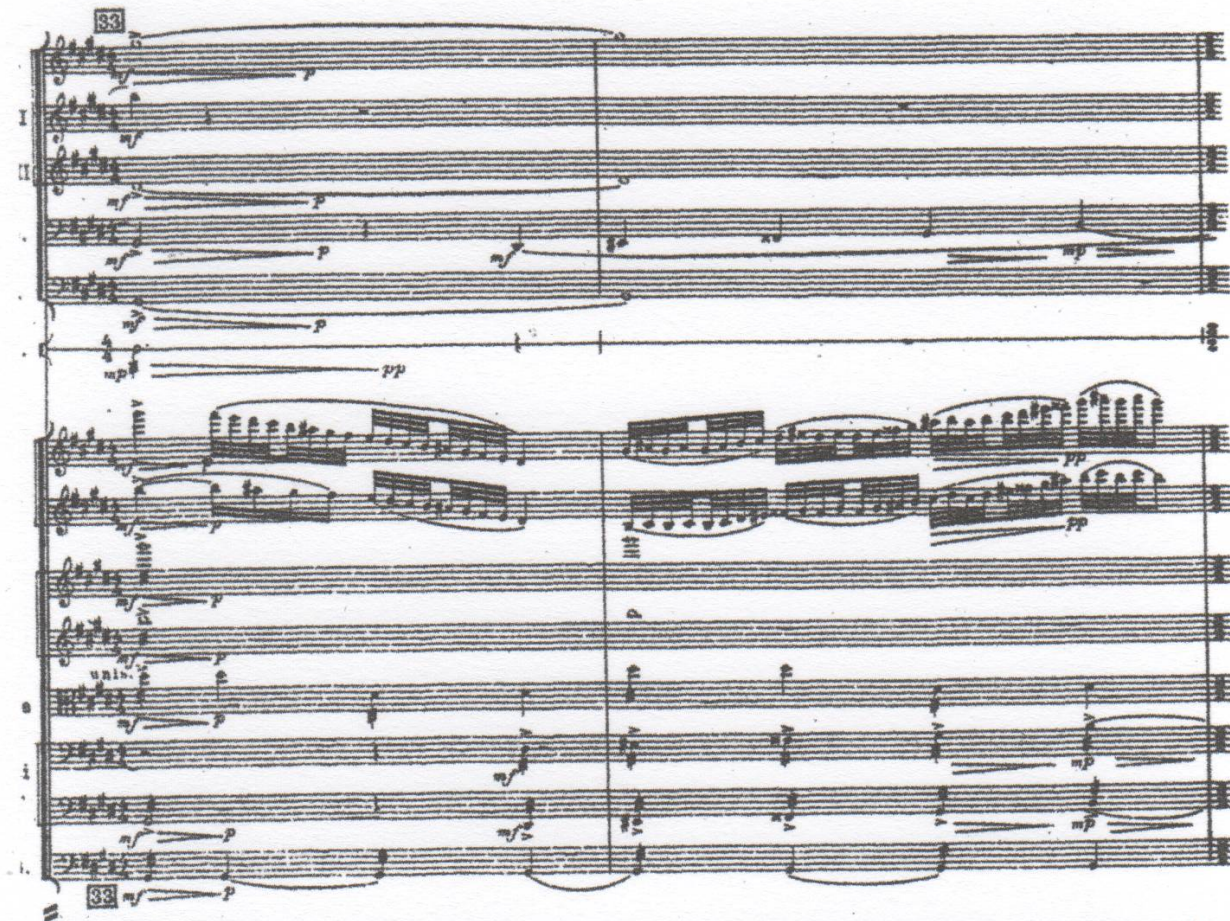
Vorrei aprire una breve parentesi per spiegare questi termini. Il *cuneo* è un segno espressivo che viene scritto sopra una nota quando la si vuole estremamente breve e staccata, mentre l'*esecuzione sul ponticello*, tipica in molti brani del 900, ma utilizzata anche da compositori del Romanticismo, permette a uno strumento ad arco

di produrre un suono volutamente stridulo e fastidioso, chiesto dal compositore per caratterizzare espressivamente un certo punto. Robert Schumann, che fu uno dei primi a utilizzare in alcune opere per violino la dicitura *am steg (sul ponticello)*, motivò questa scelta dicendo di voler ricorrere a un suono più aspro, nel momento in cui la sonorità naturale dello strumento non basta più a reggere il pathos della frase musicale.

Tornando a Prokofiev, l'unione di questi effetti musicali carica emotivamente ancora di più il momento che si sta vivendo sulla scena. La sonorità stridente delle viole, traduce mirabilmente sia lo stato d'animo dei soldati che si apprestano a combattere, sia il rumore ferrigno delle armature, sia il freddo pungente che sale da un reticolo di fiumi, laghi, canali, tundre completamente ghiacciati. L'armonia ritorna nella *tonalità d'impianto* per poi modulare nuovamente. Anche l'ottavino si unisce alle *sestine* dei violini primi, mentre flauto e clarinetto eseguono un *arpeggio* di semiminime che porta alla conferma del *sol diesis minore*: una tonalità tagliente e penetrante, come tutte quelle con tanti *diesis*, mentre le tonalità con *bemolli*, sono tradizionalmente più calde e solari. In particolare questa sezione della partitura è accuratamente studiata e ponderata per sottolineare ogni singola inquadratura del film.

I violini primi (n. 33), supportati dai secondi in *tremolo*, si lanciano in *scale* di *semibiscrome*; sono scale che hanno la funzione di 'scomporre' l'accordo di *sol diesis*, come se quest'ultimo venisse 'vivisezionato' in tutte le sue componenti espressive. Questo complesso 'reticolo sonoro' sembra tradurre sulla scena le schiere

di soldati dell'esercito russo, e soprattutto la moltitudine di lance che oscillano qua e là seguendo il movimento dei corpi.

A page of a musical score for orchestra, numbered 32 at the top left and 33 at the bottom left. The score consists of multiple staves. The top section includes staves for Violins I and II, with dynamics like *p* and *mf*. Below that are staves for other instruments, including what appears to be a cello and double bass, with dynamics like *pp* and *mf*. The bottom section features staves for woodwinds and strings, with dynamics like *mf* and *p*. The music is written in a complex, multi-measure format with various articulations and dynamic markings throughout.

Seguendo i violini primi, il resto dell'orchestra sostiene l'armonia, e la presenza di note estranee contribuisce ad aumentare il senso di inquietudine che caratterizza tutta la sequenza. Le *scalette* dei violini portano con un nuovo 'salto' armonico al *mi minore*. Si passa nuovamente al *sol diesis* che secondo uno schema ormai consolidato porta al *do diesis minore*, nuova tonalità di base. Si osservi la facilità e l'agilità con cui il compositore 'passeggi' tra i diversi campi tonali. A ogni modulazione corrisponde l'inquadratura di un viso: mi colpisce in particolar modo quella di un giovane soldato dallo sguardo spaventato e dal respiro affannato, come si intuisce dal vapore nebuloso che esce dalla sua bocca. L'eco dell'ultimo accordo, svincolato nel

film dal *continuum* della partitura, si perde nel vuoto minaccioso e oscuro del cielo. E' sicuramente una scelta di Eisenstein interrompere l'esecuzione musicale, per far risuonare nello spazio senza fine l'ultimo alito dell'orchestra la cui sonorità, già prima appena percettibile, si dissolve definitivamente nell'ampio orizzonte creando un emozionante effetto di sospensione e di attesa prima del concretizzarsi degli eventi.

Dopo questa suggestiva introduzione caratterizzata da intensi cromatismi, e che ricorda, da certi punti di vista, la prima parte del *Romeo e Giulietta* di Čajkovskij, riecheggia quel tema che le trombe avevano esposto nella piazza di Pskov prima dell'esecuzione dei prigionieri (quattro misure prima di 34).



'*In distanza, con sordina*' (scrive il compositore in partitura) il trombone espone il 'tema dei Teutoni', lentamente, con una sonorità più morbida che nella precedente sezione. Il tempo non è ben sottolineato e alla fine della frase, dopo il *salto di quinta*, il suono si perde in lontananza; Prokof'ev stesso inserisce sull'ultimo *sol diesis* una *corona*. Il suono sembra nascere dal nulla; è come sospeso sul *tremolo* degli archi, in un primo momento al completo, poi solo violini e contrabbassi .

Nel film invece il tema viene proposto con una sonorità decisa e potente. Gli ottoni sottolineano prima la panoramica sul cielo scuro e incombente, poi l'inquadratura del

principe Alessandro a cavallo che scruta il campo di battaglia; molto suggestiva è anche la ripresa dell'orizzonte sconfinato in cui sembra perdersi la melodia.

Il tema dei Teutoni viene poi ripreso dall'organo. La sonorità è certamente più ovattata di quella dei tromboni, ma è molto più tetra; l'esecutore è sempre il diabolico chierico già citato e le note prodotte sembrano scandire la benedizione del vescovo sempre intento a celebrare riti sacri, mentre le croci di ferro, sulle corazze, sugli elmi e sugli scudi, quando vengono innalzate al cielo sono la citazione di un particolare molto caro a Eisenstein; infatti anche nella *Corazzata Potëmkin*, sull'incrociatore un sacerdote stringerà quasi morbosamente il vessillo sacro

Viene invece omesso nel film un 'solo' di bassi veramente suggestivo. Il motivo del *Peregrinus* è cantato nello stile del *Gregoriano*, sottovoce, quasi sussurrato con religiosa contemplazione. Sicuramente dal punto di vista musicale dispiace che il regista abbia tolto questo particolare della colonna sonora, ma esso avrebbe nuociuto all'economia del film e avrebbe certamente allentato la tensione che Eisenstein invece vuole mantenere elevata.

Tornando alla partitura, quella eseguita dal trombone (quattro battute prima di 34) è una serie di note apparentemente senza alcuna relazione l'una con l'altra, ma in realtà questo è un tema tipico del compositore, dove sia il ritmo sia l'armonia non sono casuali; anche nei concerti e nelle sonate per violino troviamo molti di questi episodi.

Il trombone inizia con un *sol diesis*, la dominante di *do diesis minore*, per poi scendere di un grado a *fa diesis* e ritornare alla nota di partenza; c'è poi un salto di *quarta* alla *tonica (do diesis)*. Tutte queste note eccetto la prima sono *semiminime*. Si

ritorna alla *dominante*, questa volta espressa da due *crome* e da una *semiminima*, un altro salto di quarta riporta al *do diesis*, e infine l'armonia resta sospesa sulla *dominante (sol diesis)*. Vediamo come tutto, in queste quattro battute, ruoti intorno a *do e sol diesis*; questo andamento *melismatico*, (evidenziato anche in *Secolo XIII*), è frutto di un attento studio sulla cultura dell' Europa medioevale; si noti come il *Canto gregoriano*, in comune accordo con Eisenstein, viene utilizzato da Prokof'ev in certi momenti per creare quell'atmosfera primitiva e ancestrale che caratterizza *Alexandr Nevskij* e per certi versi, anche se in modo meno riuscito, *Ivan il Terribile*.

Questi melismi costituiscono una sorta di '*spettro*' del Gregoriano; tali sonorità sono una vera e propria miscela di fascino e orrore. Questo connubio, non è limitato a Prokof'ev; anche gli altri due grandi compositori russi del Novecento ne faranno uso. Infatti sia alcune musiche di Šostakovič, sia la *Sagra della primavera* di Igor Stravinskij sono caratterizzate da questo accattivante contrasto tra estatico e macabro, che è anche la chiave per comprendere a fondo la musica dell'*Alexander*, specie nelle citazioni delle melodie arcaiche.

Mi sono soffermato su queste battute, (le ultime quattro del n. 33) perché costituiscono parte della colonna portante dell'impalcatura contrappuntistica della *Battaglia sul ghiaccio*. Anche quando l'orchestra eseguirà motivi festosi o di altra natura, riecheggerà questo episodio particolare, esposto in vari modi, e sempre collegato a un particolare del film.

È con il suono delle trombe riecheggiante nell'aria che ha inizio lo scontro tra i Teutoni e i soldati di Nevskij.

III 3. La battaglia del lago ghiacciato: Tedeschi



La prima inquadratura riprende l'ultima immagine della sequenza precedente; in lontananza l'esercito dei Teutoni avanza al galoppo, sullo sfondo di un cielo alto, cupo e sinistro. Il bianco delle distese gelate fa risaltare ancora di più l'incrociarsi delle lunghe lance che sconfinano nell'immensità del cielo e gli elmi triangolari dei Russi. L'inizio della battaglia è reso da Prokof'ev quasi onomatopeicamente: viole violoncelli e contrabbassi eseguono sul *ponticello* crome staccate, che traducono l'avanzare delle cavallerie dei due eserciti. Inoltre il tamburo militare conferisce ancora più realismo alla sequenza (n. 34) .

Il compositore mette come indicazione un *Moderato poco accelerato* con un *poco crescendo*. E' un momento di grande tensione, gli strumenti iniziano prima

lentamente per poi accelerare gradualmente e aumentare l'effetto sonoro. La tonalità non è importante in questo punto, perché quello cercato dal compositore è solo un effetto, non vuole una melodia.

The image shows a musical score for three staves. The top staff is marked "div. sul ponticelli" and "pp". The middle staff is marked "sul ponticello" and "pp". The bottom staff is marked "univ. sul ponticello" and "pp". All three staves have a "poco cresc." instruction. At the bottom, there is a box containing the number "34" followed by "Moderato. ♩ = 92" and "poco accel."

E' straordinario sia il graduale aumento della sonorità che l'incalzare del ritmo, due geniali soluzioni compositive per tradurre la pressione dei nemici che avanzano.

Gli strumenti a fiato si aggiungono alla tavolozza aumentando l'intensità, mentre tuba e II corno citano il tema dei Teutoni, da ora in poi 'ancorato' nel ritmo. Dopo intervalli di *seconda aumentata* eseguiti dalla II tromba entrano i violini primi con energiche crome precedute da *abbellimenti* eseguiti velocemente (n. 36).

Tuba I (senza sord.)
 Cor. II
 Cor. IV
 Tronchi I.D. senza sord.
 Tuba
 Piatti
 T. mil.
 V.I. div. sul ponticello energico
 V.II unio. sul ponticello energico
 Violo
 Celli sul ponticello
 C.B.

80

Questi *ornamenti*, sono rapidi e accentati; quella suonata dai violini è una *scala cromatica* discendente, potrei paragonare queste crome a saette, a scariche elettriche che provengono dall'ambiente circostante, e in un *crescendo* sempre più drammatico i corni imperterriti continuano a proporre il tema di inizio sequenza (prima del n. 34), mentre l'orchestra, prima ridotta, è ora al completo, intanto che vengono inquadrati i Cavalieri Teutonici i quali irrompono , quasi in diagonale, sullo schermo.

Le bianche vesti dei Teutoni si confondono col ghiaccio abbagliante, e i loro elmi dalla linea piatta e squadrata incutono timore. I visi misteriosamente nascosti lasciano intravedere solo sguardi minacciosi e desiderosi di dare la morte.

Dopo veloci *scale* degli archi, i violini introducono un nuovo tema in *do diesis minore* (quattro dopo 37), un *arpeggio discendente*, accentato in contrappunto col motivo proposto dai corni al completo. Qui la partitura è molto complessa e ricorda per certi versi alcuni momenti della *Sagra della primavera*, ma niente è lasciato al caso, ogni particolare è studiato nei dettagli e ogni incastro è funzionale all'espressività.

Violini e corni si rincorrono secondo un procedimento tipico in Prokof'ev; tra un nucleo tematico e l'altro ci sono dei *pizzicati*, che richiamano le *crome* dell'inizio del brano (quattro e cinque battute prima di 38).

The image displays two systems of a musical score. The top system is for 4 Corni (4 Cor.), featuring two staves with dynamics such as *f pesante* and *pizz.* (pizzicato). The bottom system includes Violins (VI, VII), Viola, Cello, and Contrabass (C.B.), with markings like *unis. loco*, *div. sul pont.*, *pizz.*, and *arco*. The score is identified as A.S.M.P. 118.

Il *climax* della sezione è rappresentato dal ritorno del *Peregrinus expectavi* (n. 38), con il coro a piena sonorità e l'orchestra che continua ad eseguire le *crome* staccate in un *crescendo* che sembra non volersi spegnere.

Pic.
2 Fl.
2 Ob.
C. Ing.
Cl. I
Cl. II
Cl. b.
Sax.
2 Fg.
C. F.
4 Cor.
Tras I
Tuba
Tmbrno
T. mil.

A.
T.
B.

Pe - re - gri - nus, pe - re - gri - nus, ex - pec - ta - vi,
 Pe - re gri - nus, ex - pec - ta - vi, pe - des me - os,
 Pe - re - gri - nus, ex - pec - ta - vi, pe - des me - os,

V. I
V. II
Violo
Celli
C. B.

arco
sul ponticello
div.

La strumentazione è molto efficace: oltre a continuare il *crescendo* con le crome di tutta l'orchestra, i violini traducono con un mirabile disegno ritmico il galoppare sonoro dei cavalli ricoperti dalle loro gualdrappe.

The image displays two pages of a musical score. The left page is a partial view of the score, showing the beginning of a section with the tempo marking "Allegro. J:so". The right page is a full orchestral score with parts for Flutes (Fl.), Clarinets (Cl.), Saxophones (Sax.), Trumpets (Tuba), Trombones (T. b.), Percussion (Timp., Piatti, Tamburo, T. mil., G. C., Tamburo), Arpa, and Strings (V. I., V. II, Violo, Celli, C. B.). The vocal parts (A., T., B.) are also shown with the lyrics "Fin cent arma cru-ci-fe-ra! Ho-mi-nis pe-re-at!".

Infatti quattro misure dopo il motivo del *Peregrinus* inizia una successione di *crome col punto* e di *semicrome* che, accompagnata dal tamburo militare, dà alla sequenza ancora più dinamismo. La velocità aumenta progressivamente fino a quando il coro non smette di cantare per qualche misura (n. 39); è a questo punto che, riprendendo l'armonia, i violini primi entrano al posto delle voci con grande espressività. E' un momento molto toccante, infatti il principe Alessandro, visibilmente teso, scruta

l'avanzare della cavalleria teutone con grande apprensione ma al contempo con grande lucidità. Gavriilo e Buslaj, rivali in amore, si abbracciano fraternamente prima di separarsi per entrare in battaglia.

Prokof'ev sottolinea questo momento drammatico traducendo in musica i diversi stati d'animo; prendiamo in esame il numero 40 della partitura.

Il tema del *Peregrinus expectavi*, simbolo della tradizione cristiana viene raddoppiato dai violini, che rendendolo più espressivo con il *vibrato* e i *portamenti*, interpreta gli sguardi spaventati dei soldati del principe Nevskij. La melodia è la stessa, ma secondo la mia interpretazione, voci e violini sono divisi dal punto di vista espressivo. Insieme al motivo del *Peregrinus*, corni e tromboni ripropongono l'episodio iniziale (le misure precedenti il n. 34) con una sonorità sempre più penetrante. Ancora una volta la tuba esegue le *seconde aumentate* (n. 41) e dopo di queste gli archi si lanciano in virtuosistiche *scale* ascendenti e discendenti. Per quattro battute c'è un gioco di alternanze tra le *seconde aumentate* degli ottoni e le *sestine* degli archi. Proprio nel momento in cui Buslaj e gli altri soldati sguainano le spade per combattere, riprendono le fulminee *crome* con *abbellimenti* che insieme agli strumenti a percussione sembrano voler disegnare onomatopeicamente lo scontro fragoroso delle armi.

E'una parte senza tonalità e apparentemente senza ritmo anche se Prokof'ev indica in partitura un 2/2. In *chiave* non ci sono *alterazioni* e la tavolozza orchestrale è al completo: oltre a una grande varietà di percussioni, figura anche l'arpa impegnata in ampi *glissati*. Il coro (che riferisce il pensiero dei Teutoni), inneggia trionfante alla

vittoria della croce sul popolo russo ed esegue una serie di crome che si incastrano con le *terzine* degli archi. ‘*Vincant arma crucifera! Hostis pereat!*’

E’ interessante notare che dopo la prima *cadenza* c’è la ripresa con le trombe del motivo spigliato e allegro del *Canto del popolo di Russia* (vedi la sequenza *Ingresso a Novgorod*) che, dopo la ripresa della fragorosa *cadenza* (n. 44), si trasforma in un susseguirsi di *scale* eseguite da archi e da fiati; il tutto, con un ultimo *glissato* dell’arpa, porta a un nuovo interessante spunto tematico (n. 45) ripreso, chiaramente non nell’ordine scelto nella *Suite*, anche da Eisenstein nel film, per sottolineare il momento del duello tra il Gran Maestro e il Principe Alessandro; ma di questo parlerò successivamente

Durante l’infuriare della battaglia, a contrastare il *Peregrinus expectavi* che riecheggia a ogni inquadratura del vescovo e del Gran Maestro, Prokof’ev inserisce dei motivi di chiara discendenza popolare (n. 46). Anche nel film vengono presentati personaggi che suonano zufoli ed ocarine e sembrano quasi danzare al ritmo coinvolgente della musica.

Gli strumenti scelti dal compositore sono chiaramente i fiati, i *legni* in particolare: flauti, oboi e clarinetti, che eseguono *quartine* di *semicrome* legate, alternate a *crome* staccate. Le trombe con la *sordina* raddoppiano il disegno dei *legni*, mentre il *tamburino* scandisce il ritmo con una serie di *semiminime* accentate alternate a *crome*. L’armonia di questo episodio è tutta basata sul *tritono*, uno degli intervalli prediletti da Prokof’ev, che inserisce in molte sue composizioni; tuttavia qui è utilizzato per

sottolineare il carattere di ascendenza popolare della composizione. Sembra sentir risuonare la *balalaika*, uno strumento musicale tipico della tradizione russa.

80

46

2 Fl.

2 Ob.

Cl. Ing.

2 Cl.

Cl. b.

Sax.

2 Fg.

I
T-
II, III

4 Cor.

3 Trni
e Tuba

Timbrno

con ard.

A questi interventi dei fiati si alterna un brillante motivo proposto prima dalle trombe e poi dai corni sottolineato dagli archi (vedi n. 45), e che emergerà come protagonista nel duello finale. Prima della ripresa di questo motivo eroico, i violini eseguono due *sestine* di *biscrome*, che da una parte sembrano proseguire la precedente danza

suonata dai legni, dall'altra conferiscono slancio e teatralità alla nuova sequenza (che analizzerò meglio nella sezione successiva).

Viene nuovamente esposta la *balalaika* (n. 47) con un disegno ritmico ancora più coinvolgente e stimolante di prima. Vengono aggiunti anche l'ottavino, che con il suo timbro di cristallo dà all'esecuzione maggiore brillantezza e i piatti che, insieme al tamburino, conferiscono ancora più dinamismo.

Mi preme nuovamente sottolineare come la partitura che utilizzo non sia l'originale da cui è stata tratta la colonna sonora, ma appunto la *Cantata* che Prokofiev scrisse nel 1939 basandosi sui temi del film. Molti episodi hanno una sistemazione diversa nelle due versioni, e se nella pellicola originale sono utilizzati anche in chiave caricaturale e onomatopeica, per rafforzare il carattere epico della vicenda, nella *Cantata* assumono una compiutezza strutturale, che se da una parte spezza l'andamento drammatico del film, dall'altra assume toni cameristici e corali che la rendono meravigliosa per l'esecuzione da concerto.

Il momento successivo è veramente teatrale : dopo i citati episodi di carattere popolare (n. 46 e 47), viene riesposto il motivo del *Peregrinus expectavi* con rinnovato vigore e un'orchestrazione potenziata (n. 48).

Il coro è all'unisono sul *sol diesis*, mentre nell'orchestra alcuni strumenti (corni, trombe, tromboni, violini e legni) sottolineano l'armonia eseguendo *minime* ben tenute, alternandole a *terzine di semiminima*, altri (violoncello, clarinetto basso e fagotto) eseguono *sestine di semicroma*.

48 Andante. $\text{♩} = 66$

Pic. *sen tenuto*

2 Fl. *sen tenuto*

2 Ob. *sen tenuto*

C. Ing.

2 Cl. *sen tenuto*

Cl. b.

Sax.

2 Fg.

C. F.

T-be I *senza sord.*

II. III *a 2 senza sord.*

4 Cor.

3 Trni e Tuba

Piatti

G. C.

Tam-tam

Arpa

S.

A.

T.

B.

V. I *arco* *sen tenuto*

V. II *arco* *sen tenuto*

Viole *arco* *sen tenuto*

Celli div. *arco*

C. B. *arco*

48 Andante. $\text{♩} = 66$

Pe - re - gri - nus, ex - poc - ta - vi

E'interessante notare come, a partire dal n. 48 fino al 50, controfagotto e trombone alternino alle minime tenute, di cui sopra, quella successione di tre note *sol diesis, si bemolle e la*, che avevano tanto caratterizzato la sequenza di Pskov : queste seconde aumentate, che vengono riproposte insieme al Peregrinus, creano un effetto quasi apocalittico.

In questa sezione è molto particolare la *dinamica* degli strumenti; Prokof'ev sottoscrive a queste battute delle *forcelle* che, nello spazio di una misura, partendo dal *forte* conducono al *fortissimo*. Alcuni musicisti chiamano questo effetto: *il gonfiato*. Certamente la grande tradizione proibirebbe questo espediente, e lo stesso Prokof'ev è ben lungi dall'inserirlo in alcune sue composizioni più 'accademiche', ma qui è funzionale all'azione, per cui questa enfattizzazione della *seconda aumentata* da parte della tuba, sottolineata dal rullo della gran cassa, crea un effetto timbrico veramente notevole, purtroppo non facilmente apprezzabile nella pellicola, dove la sonorità è spesso volte insufficiente.

Questo momento della *battaglia sul lago* è veramente complesso e va ammirato in tutto il suo valore musicale. Anche se la musica dei numeri 48, 49 e 50 della partitura di Prokof'ev non è stata utilizzata da Eisenstein, va ugualmente analizzata per vedere come il compositore, non il regista, interpreta la battaglia.

Mi preme far notare come in molte parti del film la colonna sonora è interrotta per lasciar spazio ai fragori della battaglia (il rumore delle spade, le grida dei soldati), mentre nella *Corazzata Potëmkin* le musiche di Dmitri Šostakovič, anche se inserite

in una versione successiva del film, accompagnano interamente ogni sequenza, raggiungendo un elevato livello di compenetrazione.

Non dimentichiamo che *Alexandr Nevskij* è il primo esempio di cinema sonoro, e che le conquiste fatte da Eisenstein e da Prokof'ev in questo campo servirono a tutte le successive 'coppie professionali' della storia del cinema. Se tuttavia ci saranno molti altri maestri nel campo della regia, non può dirsi altrettanto per i compositori di musica da film.

Nessun musicista sarà in grado in seguito di trasformare una semplice colonna sonora in vero e proprio poema sinfonico.

Continuando l'analisi della sequenza dell'attacco dei Teutoni vediamo come il musicista russo traduce in musica il dramma della battaglia . Il coro 'recita', quasi in *parlato* la nota frase '*Peregrinus expectavi pedes meos in cymbalis*', prima in ritmo di *semiminima* (n. 48), poi accelerando di *croma* (n. 49), e infine dilatando enormemente di *semibreve* (n. 50). Una *progressione espressiva* veramente notevole considerando anche la complessità dell'orchestrazione.

Direttori quali Gergiev e Temirkanov hanno dedicato molta cura alle interpretazioni di questo episodio della partitura. Se altre parti possono risultare più facili da eseguire e da ascoltare, questa sezione può facilmente trasformarsi in una caotica accozzaglia di dissonanze, come del resto avviene nel film, dove è impossibile apprezzare la grandezza della musica.

I direttori che ho citato invece analizzano accuratamente ogni particolare e lo fanno emergere nella loro interpretazione. Un episodio mi colpisce particolarmente: la prima misura del numero 49. Tra le due riprese del *Peregrinus*, quella con le *semiminime* e quella con le *crome*, i corni emergono per una battuta. E' un intervento casuale secondo molti, ma grandemente espressivo per Temirkanov e soprattutto per Gergiev, il quale suggerisce agli esecutori di legare il suono e di sottolineare le diverse armonie che, anche in questo punto, risuonano di echi arcaici e medioevali: un particolare importante che fa da ponte tra due zone molto espressive.

Nell'ultima parte di questa sezione (50), è tutto un rincorrersi di *terzine* da parte degli archi che sostengono il lento scandire del coro che indugia sulla parola *expectavi* sempre sul *sol diesis*. Gli archi e i legni invece sono in *do maggiore*; queste due tonalità si scontrano con potenza, mentre i corni con grande vigore proseguono nella loro frase musicale nella stessa tonalità del coro.

Gli *intervalli aumentati*, il *tritono* in particolare, proibiti nell'armonia classica sono invece benvenuti nella musica di Prokof'ev e anche di Bartòk, che li utilizzano sia come *modulazione*, sia come fonte di tensione emotiva. In genere a zone di grande dissonanza seguono momenti di distensione tonale, per cui un *accordo aumentato* o *diminuito*, emoziona l'ascoltatore creando turbamento, e per questo il passaggio alla successiva consonanza appare più gradevole e rassicurante.

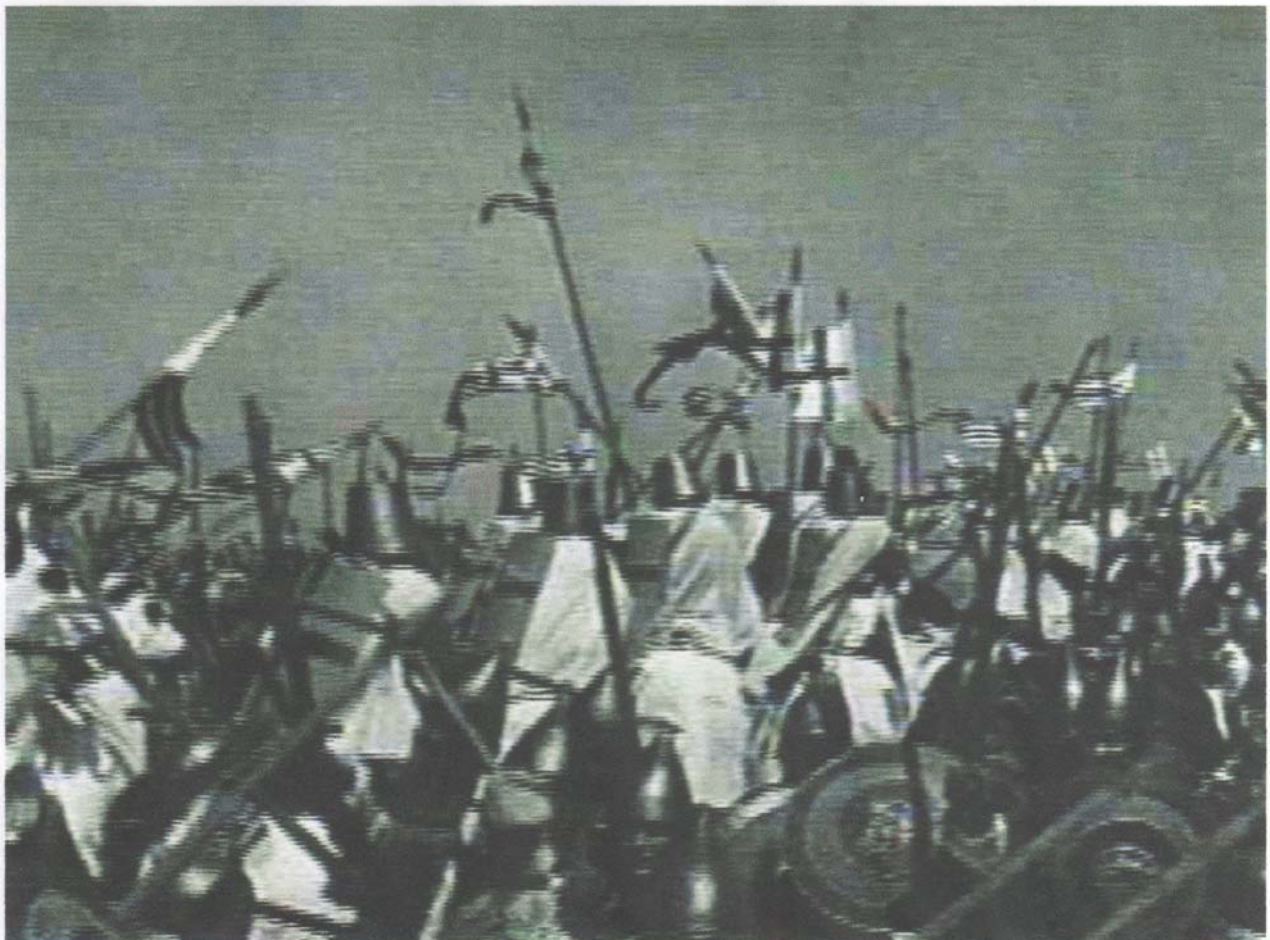
Anche in questo caso alla primitiva complessità armonica segue un momento di gioia e sicurezza che coincide con l'entrata in scena del principe Alessandro e del suo esercito.

III. 4. La battaglia del lago ghiacciato: Battaglia per la Russia.

La vittoria

Siamo arrivati al momento più coinvolgente del film e della colonna sonora: la riscossa dell'esercito russo e la vittoria del principe Alessandro che batterà in duello il Gran Maestro.

I due eserciti sono contrapposti, quello teutonico è dominato dal bianco dei mantelli "macchiati" dalle croci, dalla rigida disposizione dei ranghi, dalle ferrigne e squadrate armature, mentre nel campo russo i guerrieri sono armati alla meglio, sono riuniti accanto ai fuochi dando l'idea di semplice familiarità e si nota, al contrario della parte avversa l'assenza di icone religiose.



Nella partitura sia dell'integrale che della *Suite* le diverse sezioni sono legate in un geniale *continuum*, accostando motivi diversi e creando emozioni veramente uniche.

Nel film invece gli episodi musicali, quando vengono inseriti, sono sempre intervallati da sequenze interamente dedicate alla battaglia, con una sola eccezione, quella dell'episodio delle *lance e frecce*, dove i virtuosismi del flauto e dell'ottavino traducono lo scontro tra le lame e l'incrociarsi delle spade (vedi n. 46 e 47). Questa sequenza onomatopeica è anche ripresa da Eisenstein nel film che mette in scena suonatori di zufoli e ocarine che danzano al ritmo della musica, facendosi portatori dell'anima popolare dei russi.

Ma la sezione del film in cui è più geniale l'incontro tra la musica e la regia è proprio l'entrata in scena del principe Alessandro che, aspettato l'ultimo momento, irrompe sul campo di battaglia sotto gli sguardi attoniti dei capi religiosi dei Teutoni.

Osservando attentamente la partitura (n. 51), si può notare come l'ingresso del nuovo tema sia mirabilmente collegato all'episodio precedente con grande efficacia. Analizziamo il passaggio che, se appare poco chiaro nel film, è invece piuttosto evidente sulla *Cantata*.

La tonalità era sul *do diesis minore*, con il coro che sottolineava la parola *expectavi* e con tutte le voci all'unisono sul *sol diesis*, *dominante* di *do diesis*. La transizione avviene nelle ultime quattro battute quando archi e fiati iniziano una serie di *crome* staccate in *crescendo*, da un *mezzo piano* a un *fortissimo*. Ed ecco che un luminoso e solare *re maggiore* saluta l'entrata del nuovo tema esposto dai violini primi.

51 *Allo stesso tempo*

2 Fl.
2 Ob.
C. Ing.
2 Cl.
Cl. b.
Sax.
2 Fg.
C. F.
Tbe I. II
4 Cor.
8 Trmi e Tuba
Tmbrno
Legno
T. mil.
V. I
V. II
Violo
Colli
C. B.

51 *Allo stesso tempo*

A.S.M.P. 118

Il nuovo motivo è brillante e marziale, “*con brio*”, scrive il compositore e in certi punti riecheggiano le sonorità dello *scherzo* del primo *Concerto per violino*.

Li la tonalità è incerta e costantemente modulata, in questo caso invece è chiaramente *re maggiore* pur con qualche concessione al cromatismo.

94

52

Pic.

2 Fl.

2 Ob.

C. Ing.

I
Cl.

II

Cl. b.

Sax.

2 Fg.

C. B.

Tbn I II

4 Cor.

3 Trni
e Tuba

Timbrno

Legno

T. mil.

V. I

V. II

Violo

Nel film sono inquadrati i cavalieri del principe che corrono sui cavalli; i violini secondi e le viole sottolineano questa sequenza con *accordi pizzicati di sol maggiore, la maggiore* e infine *re maggiore*, mentre i corni riprendono le *crome* staccate, prima eseguite dagli archi. E' una frase molto difficile da eseguire, quasi virtuosistica, caratterizzata da *accenti* e da *punti* di espressione; dopo due battute di *scale di crome*, che conferiscono dinamismo sia alla musica che alla pellicola, la tonalità cambia repentinamente; si passa al *si bemolle maggiore*, il *VI grado abbassato di re* e che fa parte del *giro armonico della tonalità di impianto*. Sembra un passaggio armonico molto ardito, ma suona all'orecchio molto naturale, del resto, anche Beethoven usa queste modulazioni (l'inizio del *IV Concerto per pianoforte e orchestra*).

Nella nuova tonalità (n. 52) le *crome* passano nuovamente agli archi, mentre i corni accennano alla seconda parte del tema. E' curioso notare come la prima parte del motivo venisse proposta solo dai violini, mentre la seconda appare divisa tra corni e trombe senza che venga perduta la continuità e il brio.

Il passaggio del tema dal corno alla tromba (questi due strumenti hanno caratteristiche e sonorità molto diverse) dà slancio al tutto, ed è molto appropriata anche la presenza dell'ottavino che, con *trilli* e *abbellimenti*, dà ancora più brillantezza alla sezione.

L'inquadratura dall'alto della cavalleria russa, la fa apparire come una nuvola nera che si muove sullo sfondo abbagliante del ghiaccio e sommerge la nuvola bianca rappresentata dai Teutoni.



Prokof'ev traduce questa immagine in una successione ininterrotta di accordi (ultime quattro battute di 54, nel film ripetute più volte): il *sesto grado abbassato* alternato con il *do bemolle*, un accostamento apparentemente casuale, ma con l'esecuzione in velocità, rende al meglio la confusione e il dinamismo della scena. Gli accordi degli archi, le *crome* 'martellanti' del tamburo militare, le note accentate dei corni sono funzionali all'azione filmica.

Prokof'ev è un compositore che sin dalle sue prime produzioni ha proposto uno stile molto personale ed originale; pur non restando indifferente (come del resto Stravinskij) alla lezione dell'Impressionismo francese e dell' Ottocento russo, nelle sue opere, anche le meno riuscite, si intravede sempre la mano dell'autore. Melodie

cantabili si alternano a frasi quasi clownesche, mentre il tutto è sempre pervaso da quel fare beffardo che tanto caratterizza molti suoi brani.



Duello tra il Gran Maestro e Nevskij

Siamo arrivati al duello finale tra il Gran Maestro e Alessandro e, soprattutto in questo episodio (nella partitura della *Suite* il precedente n. 45), possiamo scorgere la teatralità della musica concepita in funzione della pellicola e solo successivamente privata di certe ripetizioni e adattata all'esecuzione in concerto. I brillanti contrappunti musicali che nel film si velano di un sottile gioco a volte epico e a volte caricaturale, traducono il movimento dell'immagine soprattutto in virtù della straordinaria sensibilità che Prokof'ev aveva per il ritmo.

51 Poco meno mosso

45 Poco meno mosso

Pic.
2 Fl.
2 Ob.
C. Ing.
2 Cl.
Clb.
Sax.
2 Fg.
C. F.
T. ba I
II, III
4 Cor.
T. ba I
II, III
Tuba
Timp.
Traglo
T. mil.
V. I
V. II
Viola
Celli
C. B.

Avevo evidenziato, parlando del 'grande crescendo' del n. 34, il ritmo proposto dai violini che simulava il galoppare dei cavalli; ora (n. 45) tutta l'orchestra esegue questa figurazione: *croma, pausa di un sedicesimo e semicroma*, in modo più sonoro e con un piglio esecutivo più eroico e ritmico.

Prokof'ev divide l'organico in tre gruppi, trombe, corni e archi. L'andamento è marziale e cavalleresco, con un elettrizzante incalzare tra i gruppi degli strumenti.

Iniziano le trombe a piena sonorità e rispondono i corni,” *con forza*” scrive l’autore. La sonorità squillante e cristallina delle trombe contrasta con quella più cupa dei corni, e anche l’armonia è diversa: prima un accordo di *mi bemolle maggiore* poi un accordo di *settima* sul *II grado*. Sono cambiamenti armonici molto efficaci, sottolineati dagli archi che rafforzano, alla fine di ogni battuta di questo episodio (n.45), lo scambio del motivo dalle trombe ai corni. Questo contrasto tra i diversi gruppi di ottoni rende efficacemente la lotta estrema tra il Principe e il Gran Maestro; le rapide *scale* degli archi che sottolineano ogni nuovo ingresso del disegno del n. 45, conferiscono slancio alla struttura e sembrano voler rappresentare l’impennarsi dei cavalli dei due avversari e lo scontro squillante delle loro armi.

Potrei fare un parallelismo con i *Quadri di un’ esposizione* chiaramente svincolato dal contesto del film, ma utile per comprendere la musica . Anche nel capolavoro di Musorgskij, pur nell’unità strutturale, c’è grande varietà di temi e, soprattutto in un punto (*Limoges. Il mercato*), alcuni strumenti presentano un tema brioso mentre altri fanno eco con un accordo modulante. Avrò modo di evidenziare altre somiglianze tra l’*Alexander* e i *Quadri* (la stessa sequenza di *Pskov*, rassomiglia a *Catacombe* per certi aspetti) e vorrei ribadire come, più che il famoso e grandissimo Čajkovskij, il punto di riferimento del 900 storico russo sia proprio Musorgskij, in virtù delle sue novità armoniche e melodiche e della sua concezione del teatro e della vocalità che con il *Boris Godunov* raggiunge livelli altissimi e dal cui influsso né Prokof’ev né Šostakovič sono immuni.

Tornando al duello, nella *Suite* della *Cantata* a questa sezione sono assegnate solo dodici battute, mentre nella colonna sonora originale essa viene ampliata anche con l'ingresso dei violini che rielaborano il motivo del n. 45: così, per rendere ancora più drammatico e risolutivo lo scontro, sulla scena il regista mostra Teutoni e contadini che formano un cerchio intorno ai combattenti. Soprattutto Ignant segue con lo sguardo gli sviluppi del duello; le sue sopracciglia sembrano assecondare con il loro inarcarsi le trovate armoniche della partitura.

Dopo un *ponte modulante* che troviamo alla quinta e sesta battuta dopo 45, un *accordo pizzicato* degli archi introduce la nuova tonalità di *la bemolle* mentre corni e trombe continuano nella loro imperterrita 'lotta'. La sonorità squillante delle trombe rappresenta l'eroismo di Alessandro, mentre il timbro cupo dei corni, la minaccia dell'invasore, che soccombendo si arrende.

Quando il principe vittorioso, reciterà con voce tonante: '*la vittoria è nostra* ', il precedente tema brillante (n. 51) viene riesposto con rinnovato brio. Oltre al motivo in *re maggiore* ricompaiono i festosi temi dell' *Ingresso a Novgorod*, questa volta eseguiti dall'orchestra, come un rincorrersi euforico di sentimenti, conseguenti la vittoria riportata dopo tanta impresa. Tutti i timori e le speranze delle ore precedenti al combattimento si tramutano in gioia e la musica è pervasa da eroismo e allegria.

Quegli epici canti analizzati nella sezione dell' *ingresso a Novgorod*, compaiono ora più spigliati e veloci (n. 53), e le modulazioni sono talmente ben accostate che quasi non si avverte il passaggio da una tonalità all'altra. Si torna sempre al *re maggiore* di

inizio tema, attraverso il *ponte modulante* di *si bemolle*, sempre più frizzante e incalzante.

Nel momento in cui i Russi si scontrano con i Teutoni sconcertati dalla furia degli avversari, cambia anche il disegno ritmico e melodico nei violini primi e nei legni. Mentre trombe e corni ‘giocano’ sul II tema, gli strumenti che ho citato eseguono *scale cromatiche* estranee al contesto tonale, ma estremamente funzionali sul piano espressivo in quanto esprimono efficacemente la gagliardia degli uomini del principe Alessandro che, forti del presagio di una vittoria ormai certa, mettono in fuga i tedeschi. Estremamente efficace dal punto di vista musicale è il secondo gruppo di *quartine* legate a un *do bemolle accentato* (n. 57).

The image displays a musical score for a symphonic work, specifically the second group of quartets (n. 57). The score is presented in two systems. The left system contains the first four staves, which are labeled as Tuba II, 4 Corni, 3 Trombe e Tubi, and Tamburo. The right system contains the remaining staves, labeled as Timpani, Violini I e II, Viole, Celli, and Contrabbasso. The music is written in a key signature of one flat (B-flat major or D-flat minor) and features a prominent dotted half note on D-flat. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Ma c'è una nuvola all'orizzonte, che sia Prokof'ev sia Eisenstein rappresentano con mirabile intensità. E' questo il punto in cui il sodalizio tra i due si fa più stretto e dove veramente la musica sottolinea ogni sfumatura del film.

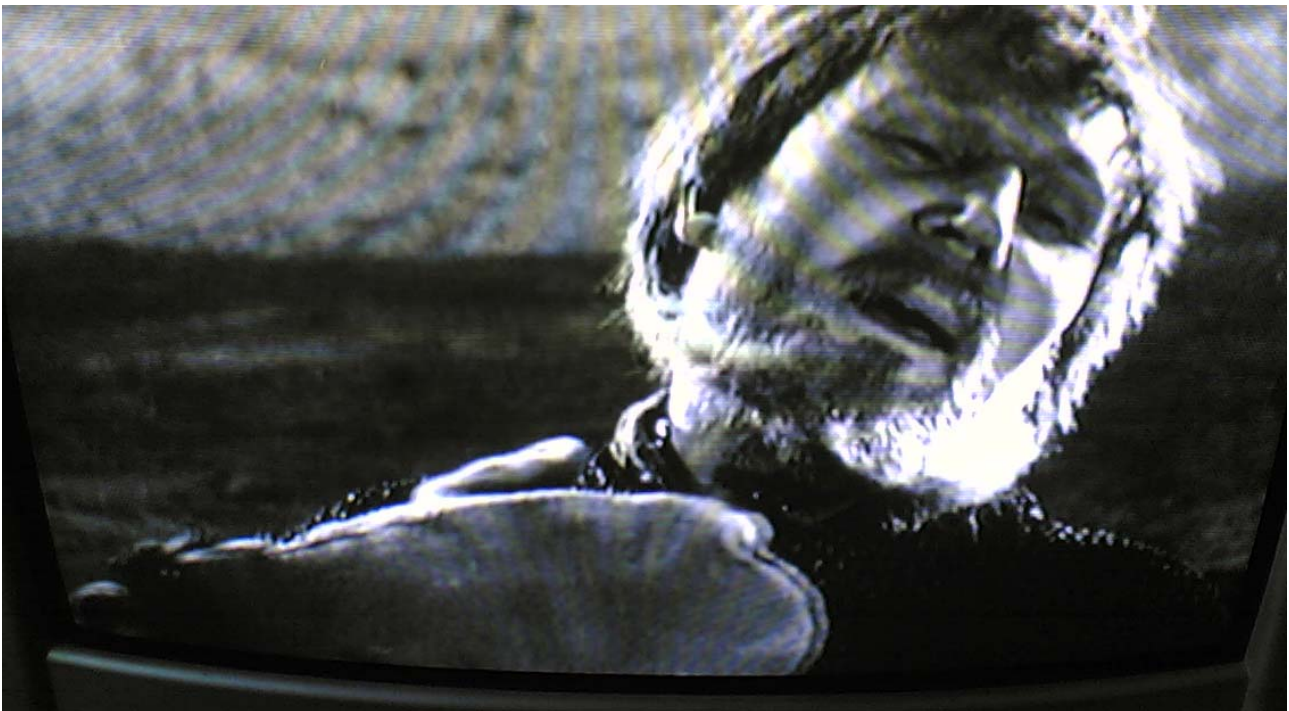
Ricompare il simpatico fabbro, Ignant. Ha a che fare con quel viscido soldato che in *Pskov* aveva consegnato nelle mani del Gran Maestro il Voivoda. Il traditore implora

al vecchio di risparmiargli la vita. Ignant acconsente e fa per legargli i polsi ma il vile, approfittando di un attimo di distrazione del vecchio, lo colpisce alle spalle uccidendolo a tradimento.

Le sue ultime parole sono di rammarico : *Lo sapevo...! La maglia era troppo corta!*

Non posso fare a meno di rievocare la sequenza del *Canto del popolo di Russia* quando Ignant, sempre allegro e vitale, è intento a rammendare la sua maglia ; la guarda tra l'ironico e il preoccupato chiedendosi se non fosse il caso di allungarla.

Ma con il suo consueto ottimismo recita simpaticamente : *'Che importa se è corta, l'ho fatta io!'* La maglia gli sarà fatale!



Nel *Funerale degli eroi*, nell'ultima parte, vedremo come il corpo di Ignant e degli altri caduti verranno onorati dal principe e dal popolo che si inchina al loro passaggio, mentre al cospetto del Gran Maestro, del lugubre chierico, del vescovo e soprattutto del vile traditore colpevole della morte del fabbro, tutti si allontaneranno con sdegno

e repulsione. Ma mi soffermerò su questi avvenimenti in modo più dettagliato quando ne commenterò il sottofondo musicale.

The image displays a page of a musical score for Prokofiev's Suite No. 58. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments listed on the left are: I Tuba II, III, 4 Cor. (Cornets), I Trni II (Trumpets), Tuba III, Timp. (Timpani), Piatti (Cymbals), T.mil. (Tom-toms), Tam-tam, Arpa (Harp), V.I (Violin I), V.II (Violin II), Vicle (Viola), Celli (Cello), and C.B. (Double Bass). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Specific annotations include '(senza sord.)' and '(con sord.)' for the tubas, 'arco' for the strings, and 'div.' for the double bass. The music is written in a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature.

La minaccia alla vita del vecchio è mirabilmente resa da Prokof'ev dall'accostamento nella stessa zona della partitura di due gruppi di strumenti e tonalità diverse. Al numero 58 della *Suite*, trombe e corni suonano il tema dei Teutoni che proprio il trombone aveva proposto all'inizio della *Battaglia sul lago*. E' un'esecuzione ritmica, accentata, e alla quarta battuta di questa nuova esposizione i violini inneggiano alla vittoria insieme a flauti, clarinetti e ottavino.

This image shows a page of a musical score. On the left side, there are staves for Trombe (Trumpets) and Corni (Horns), with markings like 'con cord.' and 'senza cord.'. On the right side, there are staves for Violini (Violins). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Inizia un drammatico contrappunto che se da una parte esprime la gioia per la vittoria, dall'altra sottolinea la vicenda del povero vecchio vittima della viltà del nemico.

This image shows a page of a musical score for various instruments. On the left side, there are staves for Trombe II, III, 4 Cor. (Coronets), 3 Trati e Tuba (Trumpets and Tubas), Tamburo (Drum), Legno (Woodwinds), T. mil. (Timpani), V. I. (Violin I), V. II. (Violin II), Violo (Viola), Celli (Cellos), and C. B. (Contra Bass). On the right side, there are staves for T. ba II (Tuba II), III, 4 Cor. (Coronets), 3 Trati e Tuba (Trumpets and Tubas), Timp. (Timpani), Piatti (Cymbals), G. C. (Gong/Cymbal), Tam-tam, Arpa (Harp), V. I. (Violin I), V. II. (Violin II), Violo (Viola), Celli (Cellos), and C. B. (Contra Bass). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Alla stregua di un *pedale* i violini primi e gli altri strumenti dell'orchestra eseguono sempre con brio il *tema della riscossa e della vittoria*, in *re maggiore* e in *si bemolle*. La tromba '*in distanza*', come scrive il compositore in partitura, espone il tema dei

Teutoni, che è questa volta costruito sul *sol diesis* e sul *do naturale*, una *quinta eccedente*, che contrasta sia con il *re maggiore* che con il *si bemolle*.

Il timbro stridulo, penetrante e dissonante della tromba, prima in primo piano, poi in distanza rende perfettamente lo sguardo minaccioso del traditore il quale, dopo lo scampato pericolo, segue con la coda dell'occhio i movimenti del povero vecchio per poi pugnalarlo.

Come nel finale di *Carmen*, quando Don José uccide la protagonista, a contrastare il festoso tema del *Toreador*, viene ripresa la *seconda aumentata* del *Preludio* del primo Atto, così la parte finale della *Battaglia sul lago ghiacciato* è segnata da questo momento geniale, sia nella regia, sia nella musica.

Dopo una zona in cui corni, trombe e tromboni eseguono da protagonisti il tema dei Teutoni, rimane solo la tromba senza *sordina*, che con la sua sonorità si insinua nel brio dell'orchestra infondendo nell'ascoltatore un senso di grande tormento e disappunto. Questo episodio verrà ripetuto più volte, con carattere marziale e guerriero; Prokofiev scrive '*fortissimo e ben tenuto*' (n. 64).

Tuttavia, a parte quella relativa alla commovente vicenda del fabbro Ignant ucciso a tradimento, può esserci un'altra interpretazione della esecuzione musicale di questo passo (da n. 59 a 65).

Nel film ci sono dei guerrieri Teutoni che suonano la ritirata per cui il motivo che compare a partire dal n. 59 può essere visto come una parodia delle battute che precedono il n. 34. Lì il trombone introduceva deciso e spavaldo l'attacco dei Teutoni, ora invece la variazione armonica dello stesso tema, costruito su una *quinta*

eccedente, può indicare la ritirata dell'esercito invasore sorpreso dalla manovra militare di Alessandro.

Stiamo per arrivare a un altro momento intensamente drammatico: il ghiaccio che aprendosi inghiotte tutti i Teutoni. La musica è appena udibile nel film; ma è possibile, ascoltando il *cd* e studiando la partitura, ammirare gli espedienti con cui il compositore russo rende questo momento.

Nel punto di massima dissonanza tra il tema in *re maggiore* e i cromatismi di trombe e corni, tutta l'orchestra si lancia in *crome* staccate alternandole per tre volte ad accordi di *semiminima*, (n. 65) la prima volta sui primi due quarti della battuta, la seconda sugli ultimi due. Ciò genera uno spostamento di accento, acuito, la terza volta dall' introduzione di una *terzina*. Anche Stravinskij nella *Sagra della Primavera* utilizzerà questi cambiamenti di metro, specie nell'ultima travolgente danza.

Questo andamento ritmico irregolare e l'assenza di tonalità nell'intera sezione, vogliono rendere l'idea del ghiaccio del lago che si frantuma sotto il peso delle armature dei Cavalieri teutonici che cercano disperatamente di salvarsi aggrappandosi l'uno all'altro, ma non c'è scampo per nessuno.

L'ineluttabilità del fato è mirabilmente espressa da Prokof'ev con cinque battute di grande 'tempesta'(n. 66). I tromboni iniziano un tema *pesante*, lento e solenne, accompagnato da scale ascendenti e discendenti di tutti gli strumenti dell' organico. Tutto è segnato da un crescendo continuo dove i *glissati* dell'arpa sono protagonisti.

Prokof'ev presenta la sua naturale caratteristica: motivi irruenti, staccati, armonicamente dissonanti e fragorosi.

119

Adagio

120

Adagio

66

A.S.M.P. 118

Dopo le fulminee scale e il tema dei tromboni, ecco che archi, trombe e corni a piena sonorità, eseguono un nuovo episodio molto espressivo e appassionato (n. 67). Il compositore in partitura scrive *ben marcato e persistente*. Il tempo è *Adagio*, per cui le *crome* appaiono più lente e gravi; inizia una serie quasi ossessiva di *crome con il punto* seguite da *biscrome*. L'effetto ottenuto è notevole soprattutto se si considera che questa è tutta una successione di *seconde aumentate* e di *intervalli di quarta*.

2 Ob.
C. Ing.
2 Cl.
Cl. b.
Sax.
2 Fg.
C. F.
1 Tbo.
II, III
4 Cor.
1 Trni II
III Tuba
Timp.
T. mil.
G. C.
Tam-tam
Arpa
V. I
V. II
Viole
Celli
C. B.

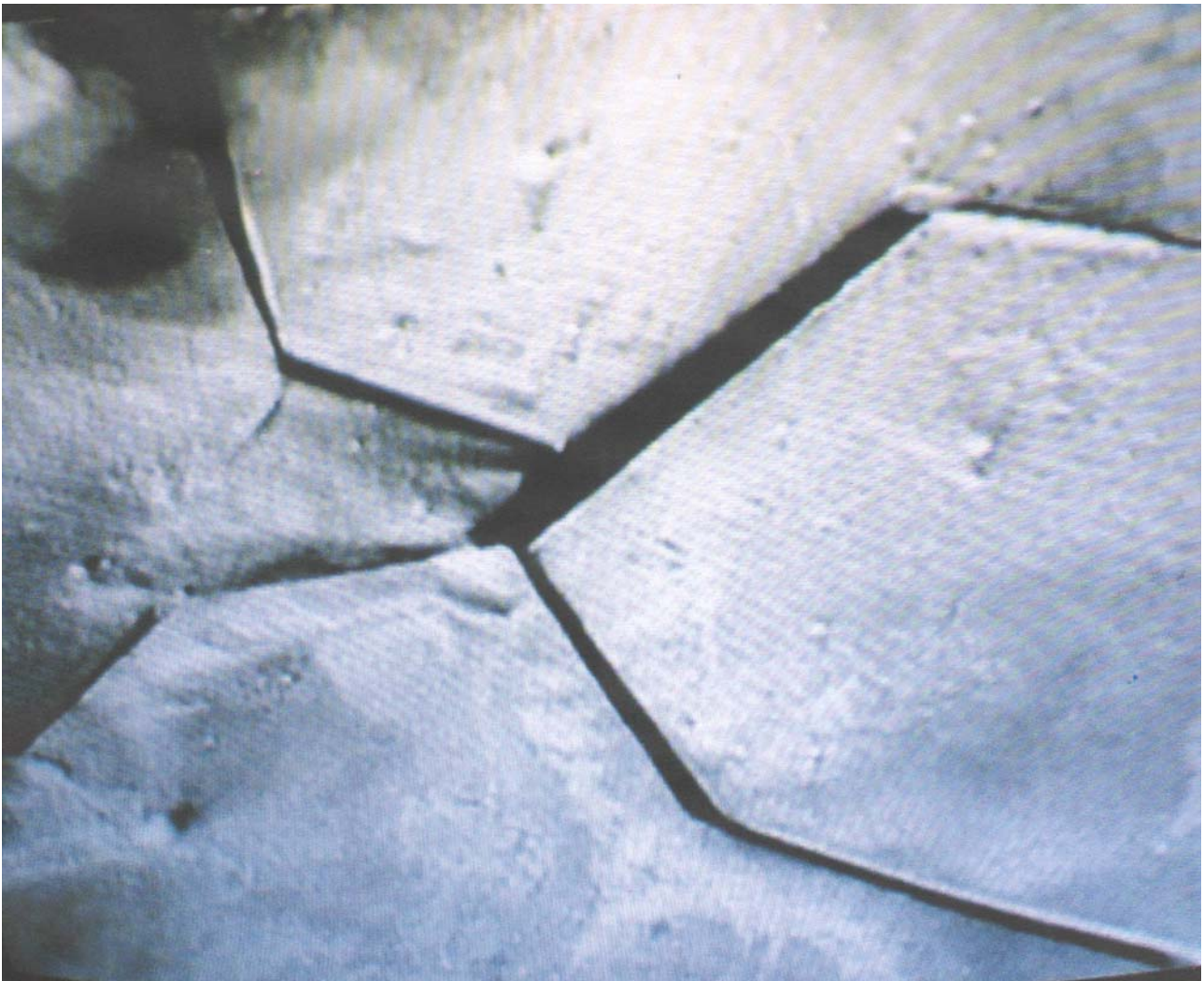
ben tenuto
ben tenuto
ben tenuto
ben tenuto
ben tenuto
molto espress.
molto espress.
molto espress.
molto espress.
molto espress.

do, re, mi, fa, sol, la, si

Violini e trombe sembrano forzare i limiti imposti dalla tonalità; entrambi sono in un registro acuto, per cui le sonorità prodotte sono ancora più taglienti e penetranti. E' proprio questo il punto culminante della composizione. La dissonanza viene portata

ai livelli più elevati, il ritmo è dilatato all'estremo e il volume dell'orchestra è quasi assordante.

Purtroppo Eisenstein non utilizza questa sezione nel film; il ghiaccio che si frantuma sotto il peso delle armature dei Teutoni è reso da un 'assolo' di percussioni, presente solo nella musica eseguita per la scena.



Particolare del ghiaccio che si frantuma

Alla fine viene esposto per l'ultima volta dalle trombe il *tema dei Teutoni* in modo volutamente stridulo; la sequenza si chiude con un glissato della tromba in funzione onomatopeica, che simula il gorgo del lago Peipus (o dei Ciudi) che inghiotte l'ultimo mantello di un soldato.

E' curioso vedere come un tema può venire variato sia dal punto di vista espressivo che armonico. Il *Tema dei Teutoni* prima così spavaldo ed assordante, ora è ridotto ad una semplice presenza sonora eseguita da una tromba volutamente stonata. Prima i tromboni e i corni riecheggiavano con potenza all'orizzonte, ora il ghiaccio sembra inghiottire anche l'ultima nota del loro tema.

Oltre all'episodio che in partitura va dal n. 64 al n. 69, nella pellicola viene omesso lo struggente *diminuendo* che dalla dinamica più impetuosa conduce attraverso i *tremoli* degli archi e modulazioni (n. 69) a una dolcissima ripresa di quel tema che nella sequenza del *Popolo di Russia* veniva cantato dal coro di donne (n. 71).

Il ritmo qui è molto lento e sognante (*'doppio movimento'*, in partitura), e non è più il coro dei contralti a esporre la melodia, ma i violini primi nel registro alto.

I violini sono accompagnati dagli altri archi tutti divisi mentre suonano *tremoli* appena accennati, *scalette e arpeggi* eseguiti con dolcezza nella tonalità di *re bemolle maggiore*, così calda e ovattata.

L'ultima nota dei violini è molto espressiva e, sotto, l'armonia si muove con grande efficacia dando l'idea di increspature che turbano la pace di uno stagno. Nell'economia della *Cantata* tale sezione conferisce al tutto grande teatralità in quanto, dopo il magma incandescente delle dissonanze precedenti, quest'oasi di pace spezza il continuum drammatico creando stasi.

Di contro nel film si passa subito alla sequenza del *Campo della morte*, certamente più placida della furiosa battaglia, ma ancora intensamente drammatica e triste.

Eisenstein non vuole così placare il pathos che avrà lo sfogo solo nell'ultima parte, quella del trionfo finale.

71 Allegretto, quasi doppio movimento 129

Arpa
senza sord. *p*

V. I
div. *pp* *dolcissimo*
(con sord.)
pp senza sord.

V. II
div. *pp* *dolcissimo*
a 3 (con sord.) *pp* senza sord.
pp con precisione

Viola
div. (con sord.) *pp*
(con sord.) *pp*

Celli
div. (con sord.) *pp*
pp 5

C. B.
(con sord.) div. *pp* una.

71 Allegretto, quasi doppio movimento

V. I
div.

V. II
div. *pp*
a 3 *pp* 5

Viola
div.

Celli
div. *pp* 5

C. B.

72

System 1: Flute (Fl.), Violin I (V. I.), Violin II (V. II.), Viola (Vla.), Violoncello (Vcllo), Double Bass (C. B.).
System 2: Flute (Fl.), Violin I (V. I.), Violin II (V. II.), Viola (Vla.), Violoncello (Vcllo), Double Bass (C. B.).
System 3: Flute (Fl.), Violin I (V. I.), Violin II (V. II.), Viola (Vla.), Violoncello (Vcllo), Double Bass (C. B.).
System 4: Flute (Fl.), Violin I (V. I.), Violin II (V. II.), Viola (Vla.), Violoncello (Vcllo), Double Bass (C. B.).
System 5: Flute (Fl.), Violin I (V. I.), Violin II (V. II.), Viola (Vla.), Violoncello (Vcllo), Double Bass (C. B.).
System 6: Flute (Fl.), Violin I (V. I.), Violin II (V. II.), Viola (Vla.), Violoncello (Vcllo), Double Bass (C. B.).

72

System 7: Flute (Fl.), Flute (Fl.), Clarinet I (Cor. I.), Violin I (V. I.), Violin II (V. II.), Viola (Vla.), Violoncello (Vcllo), Double Bass (C. B.).
System 8: Flute (Fl.), Flute (Fl.), Clarinet I (Cor. I.), Violin I (V. I.), Violin II (V. II.), Viola (Vla.), Violoncello (Vcllo), Double Bass (C. B.).
System 9: Flute (Fl.), Flute (Fl.), Clarinet I (Cor. I.), Violin I (V. I.), Violin II (V. II.), Viola (Vla.), Violoncello (Vcllo), Double Bass (C. B.).
System 10: Flute (Fl.), Flute (Fl.), Clarinet I (Cor. I.), Violin I (V. I.), Violin II (V. II.), Viola (Vla.), Violoncello (Vcllo), Double Bass (C. B.).
System 11: Flute (Fl.), Flute (Fl.), Clarinet I (Cor. I.), Violin I (V. I.), Violin II (V. II.), Viola (Vla.), Violoncello (Vcllo), Double Bass (C. B.).
System 12: Flute (Fl.), Flute (Fl.), Clarinet I (Cor. I.), Violin I (V. I.), Violin II (V. II.), Viola (Vla.), Violoncello (Vcllo), Double Bass (C. B.).

Fermamente convinto del valore musicale dell'episodio compreso tra i numeri 71 e 72 ho voluto riportare queste mirabili tre pagine di partitura. Si notino ancora una volta le divisioni armoniche e melodiche interne ai gruppi di strumenti. Quello che appare un semplice *pianissimo* è in realtà frutto di un attento lavoro di equilibrio e strumentazione. Nel capitolo V, dedicato al valore musicale dell' *Alexandr*, avrò modo di parlare delle tecniche di orchestrazione che Prokof'ev adotta nelle diverse circostanze e a quali musicisti è debitore.

A conclusione del capitolo vorrei fare un piccolo confronto.

I brani di Šostakovič utilizzati per la *Corazzata Potëmkin*, pur mirabili, non hanno queste intuizioni di espressività. La musica in quel caso è eccezionalmente inserita nel contesto del film, orchestrata in uno straziante *crescendo* che raggiunge l'apogeo nella sequenza drammatica della *Scalinata di Odessa*. Mancano tuttavia quei contrasti che tanto amo in Prokof'ev, e cioè il saper alternare zone pungenti e spigolose, per così dire d'avanguardia, a oasi di intenso lirismo, il tutto nello stesso brano. Il grande direttore d'orchestra Sergiu Celibidache in una intervista ebbe a dire che l'arte musicale non è prodotta solo da chi ha maggiore sensibilità, ma da chi sa collegare l'apice del pezzo con l'inizio e la fine della composizione.

In queste ultime pagine della *Battaglia sul lago ghiacciato* Prokof'ev riassume tutte le emozioni presenti in *Alexandr Nevskij*

CAPITOLO IV

IV. 1. Il campo della morte



L'aria del contralto, che segue la sequenza della *battaglia sul lago ghiacciato*, è il momento più struggente ed evocativo di tutto l'*Alexandr Nevskij*. Nessun compositore di musica da film rimarrà immune dal fascino di questo canto.

La battaglia è terminata e molti soldati giacciono a terra feriti e stremati dalla fatica. Due su tutti si sono particolarmente distinti, i due luogotenenti di Alessandro, Gavriilo e Buslajj che prima della battaglia erano rivali in amore, ma ora sono legati da un vincolo di fraterna e sincera amicizia. Una donna, Olga, con una torcia si avventura sul campo di battaglia cercando di capire chi si sia salvato; i Teutoni sono quasi tutti

morti, solo il Gran Maestro, il monaco che suonava l'organo, il traditore che ha ucciso vilmente il fabbro e qualche altro soldato sono ancora vivi. Olga va alla ricerca dei suoi due amici, entrambi feriti, ma orgogliosi della vittoria del popolo russo.



Gavrilo, pensando di essere in fin di vita, cede al compagno la mano della ragazza, ma Buslaj che, in un primo momento sembrava essere solo un soldato pieno di sé, si dimostra un uomo magnanimo ammettendo la superiorità dell'amico in battaglia. La melodia cantata dal contralto che si ode in lontananza, è nel film la voce di Olga la quale, prima di trovare i due eroi, con una torcia osserva la morte e la devastazione sul campo di battaglia, descrivendo la desolazione che vede dinnanzi a sé.

Il testo è molto bello, e prima di analizzare la partitura vorrei inserirne la traduzione dall'inglese.

‘ Uno giace quieto dove le sciabole lo hanno straziato. Qui giace un altro infilzato con un’asta innalzata. Dalle loro calde ferite fu versato come pioggia rosso sangue sul nostro suolo natio, sui nostri campi russi.

*Colui che cadde per la Russia con nobile morte sarà da me onorato perchè
abbasserò con la mia mano e col mio bacio i suoi occhi spenti. E per lui, ragazzo
valoroso che rimase vivo, sarò una moglie sincera e un'amica affettuosa.*

*Io non sarò sposa di un uomo avvenente, affascinante e con una bellezza che si
dissolverà e si spegnerà; sarò sposa di un uomo valoroso. Ascoltate voi, prodi
guerrieri, uomini dal cuore di leoni.'*

Мертвое поле 6. Field of the Dead

The image shows a page of a musical score for the piece 'Field of the Dead' (Мертвое поле), Op. 44, No. 6 by Pyotr Ilyich Tchaikovsky. The score is in 2/4 time, marked Adagio (♩ = 66). The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The score includes parts for Violins I and II, Viola, Clarinet in B-flat, Violoncello, and Contrabass. The number 73 is circled in the first measure of the Violin I part. The score includes dynamic markings like pp, p, and rit. The score is divided into two systems by a double bar line with repeat dots.

Siamo in *do minore*; prima dell'ingresso del contralto c'è una introduzione degli archi molto suggestiva. I violini, con *sordina*, iniziano un *melisma* sul *do*, che ricorda l'inizio del film. Ma ora, (n. 73) suona più dolce, più evocativo e al contempo

doloroso; in *pianissimo* gli archi vibrano il *mi bemolle*, la *terza di do minore*, e la melodia rimane sospesa, con i secondi violini che in *tremolo*, riprendono il tema dell'inizio in *fa minore*. Dopo una modulazione entra il clarinetto basso che, all'unisono con le viole, riprende il motivo in uno struggente *mi minore*, con i violoncelli che, suonando un *mi bemolle*, un *re* e un *do* cambiano armonia ad ogni battuta.

74 Meno mosso

Cl. b.

Mezzo-sopr. Solo

Я пой-ду по по-лю бе-ло-му, по-ле-чу по по-лю смерт-но-му.
I shall go across the snow-clad field. I shall fly above the field of death.

senza sord., unis.

V. I.

V. II.

Viole

Celli

C. B.

74 Meno mosso

A.S.M.P. 118

L'ingresso del contralto è nella tonalità d'impianto, *do minore*, che però cambia subito in *mi bemolle maggiore*, infondendo un sentimento di grande pace e serenità.

La melodia è formalmente perfetta; la frase procede per *gradi congiunti*, non ci sono note estranee all'armonia e gli archi con *semibreve* e *quartine* accompagnano con discrezione la linea del contralto. La voce si muove in un registro medio basso, per cui la dolcezza del tema appare ancora più struggente e intensa.

I valori delle singole note sono studiati nei particolari e non si ha quasi la sensazione che ci siano *battute* a regolare il metro. Non a caso le note più lunghe sono quelle dove si sofferma maggiormente l'armonia; il *III grado*, il *VI grado* e il *II grado*.

Concentriamoci sulla prima frase del canto, vediamo come questo frammento sia semplice e al contempo complesso (n. 74). Ci sono due *do* iniziali di *croma*, seguiti da una *semiminima* legata ad un'altra *croma*, un *mi*. Alla fine della battuta due *semicrome* (*fa* e *mi*) costituiscono una sorta di *abbellimento* “misurato” del precedente *mi bemolle*, nota molto importante in quanto conferma la tonalità di *do minore* .

Ma quello stesso *mi* è come se fosse anche il *I grado* del successivo *mi bemolle maggiore*, sottolineato dal *si bemolle* (una *minima col punto*). Alla terza battuta del numero 74, delle *crome* (*sol*, *do* e *si*) conducono al *la bemolle*, poi subito riportato a *do*. Quelle che ho descritto, non sono semplici note, ma parte integrante di un continuum espressivo, che nel momento di maggior pathos sceglie proprio la voce umana per esprimersi. Nelle esecuzioni di Temirkanov e di Gergiev, è possibile ammirare pienamente la semplicità della linea melodica. Prokof'ev è famoso per i suoi *cromatismi* e le sue sonorità ‘stridenti’, ma è anche l'unico dei suoi contemporanei ad alternare momenti di fragore a oasi di puro sentimento ed emozione. Qui la linea melodica è così pura da poter competere con una delle tante *Romanze* di Vincenzo Bellini. Certo, l'accostamento è ardito, e vorrei sottolineare che non mi riferisco allo stile musicale; questo paragone, però, può rendere l'idea della perfezione con cui è costruita la frase.

Ho già avuto modo di evidenziare come nell' *Alexandr* ci sia una certa predilezione per i timbri vocalici scuri, anche tra le voci femminili. Il contralto, oltre a dominare tra i compositori russi, era il timbro preferito anche di Gustav Mahler, che lo utilizza

in tutti i suoi lieder e in molte sinfonie. Se il soprano è per antonomasia la voce che insieme al tenore regna sovrana nell'impero della lirica, voci intermedie come appunto il contralto o il baritono, sono sempre apprezzate dagli orecchi più fini, che riescono a coglierne le sfumature più nascoste. La musica interpreta stupendamente il testo, e le sfumature armoniche accompagnano il cammino di Olga nel campo di battaglia tra i soldati morenti. Il tema viene ripetuto una seconda volta, all'inizio più teneramente, quasi in lontananza, poi però un *crescendo* conduce a una stupenda *cadenza plagale* che porta per un attimo a *la bemolle minore* (3 battute prima di 75).

Il compositore scrive in partitura "*pochissimo più animato*" (n. 75).

The image shows a page of a musical score with two systems of staves. The first system includes a Mezzo soprano part and five instrumental parts: V.I, V.II, Viola, Cello, and C. B. The second system includes a Mezzo soprano part and the same five instrumental parts. The score features Russian and English lyrics and dynamic markings such as 'rit.', 'p', 'mf', and 'pochissimo più animato'. The lyrics are:

 Mezzo sopr. (System 1):

 Кто ле-жит, ме-ча - ми по - руб - лен - ный, кто ле-жит, стре-ло - ю по -

 One lies qui-et ulcere sab-ers mang-led him. Here lies one im-paled by an

 Mezzo sopr. (System 2):

 ра - ден - ный. На - по - и - ли о - ни кро - вью а - ло - ю зем - лю чест - му - ю,

 ar - row shaft. From their wounds warm red blood like the rain was shed on our na-tive soil,

rit. [76] a tempo

SOLO

Fl. I
Cl. I
Mezzo-sopr.
V. I
V. II
Viola
Cello
C. B.

зем - лю рус - ской - ю. Кто по - гиб за Русь смер - тью до - бро - ю,
on — our Rus - sian fields. He who fell for Rus - sia in no - ble death

rit. [76] a tempo

Fl. I
Cl. I
Mezzo-sopr.
V. I
V. II
Viola
Cello
C. B.

по - це - лую то - го в о - чи мерт - вы - е, а то - му мо - лод - цу, что о - стал - ся жить,
shall be - blest by — my kiss on his dead eyes. And — to — him, brave lad, who re - mained a live,

div. div.

poco rit.

a tempo

poco rit.

Ob. I
Mezzo-sopr.
V. I
V. II
Viola
Cello
C. B.

бу - ду вер - ной же - ной, ми - лой ла - ду - ю.
I — shall be — a true wife, and a lo - ving friend.

SOLO
unis. unis.

poco rit. a tempo poco rit.

Ritorna quello straziante tema che nella sequenza di *Pskov* accompagnava, tra le lacrime della figlia, l'uccisione del Voivoda che invocava il principe Alessandro. Qui la melodia è più dolce e rassegnata; la voce è sostenuta dai violini primi, con la tonalità sospesa tra *fa* e *do minore*. La sonorità delicata si fa più intensa con il passaggio a uno straordinario *re maggiore*, che in questo contesto perde la luminosità che di solito lo caratterizza, per acquisire un timbro di incertezza, come se l'armonia restasse sospesa prima di ritornare alla *tonalità di impianto*. Queste semplici modulazioni, questi accostamenti di diverse tonalità sono tra i momenti più belli e toccanti della composizione.

Il tema si ripresenta al numero 76 più concitato ed espressivo, con i violini primi che raddoppiano la melodia prima all'unisono con la voce, e poi con un salto di registro all'ottava alta. Il *re maggiore* torna per tre volte, e costituisce sempre il punto di maggior tensione; nelle battute in questa tonalità sia il contralto sia l'orchestra indugiano come se ci fosse una *corona*. Ad ogni modulazione in *re* (il *II grado* di *do*) corrisponde l' inquadratura di un personaggio; come se il canto del contralto per un attimo avesse il potere di restituire la vita ai soldati feriti. Un uomo tenta di alzarsi tendendo la mano, ma subito si accascia vinto dalle ferite, un altro, guardando le donne che cercano di prestare soccorso, invoca pietà. Ai momenti di maggior sonorità della voce e di maggior complessità dell'armonia si legano anche quelli più commoventi.

Questa melodia sognante e malinconica si rispecchia nel nobile personaggio di Olga, e Buslaj con Gavriilo vengono subito rasserenati dalla presenza del canto della

donna in mezzo al campo seminato di sofferenza e di morte. La voce del contralto si smorza sul *do* perdendosi nel vuoto dopo una *cadenza plagale* in *fa minore* (ultime battute di 78), ma la nota viene ripresa dal flauto accompagnato da alcuni accenni del tema dell'orchestra (n. 78). La melodia passa poi all'oboe e ai violini primi che riprendono il tema del contralto.

Vorrei aprire una piccola parentesi sul concetto di *cadenza armonica*, da non confondere con la *cadenza virtuosistica* diffusa nel *Concerto romantico* per solista e orchestra.

La *cadenza* è una successione di accordi che indica la conclusione di una frase o di un periodo musicale. Le *cadenze* a seconda della loro più o meno evidente linea di conclusione che offrono all'ascolto possono essere classificate in diverse tipologie; in questo brano di Prokof'ev proliferano soprattutto le così dette *cadenze d'inganno* e *cadenze plagali*; entrambe hanno la funzione di creare un effetto di sospensione nell'armonia e anche di favorire alcune modulazioni.

Il compositore russo fa uso di queste *cadenze* nel modo più 'classico' possibile, certamente variandole a seconda del suo gusto e della sua sensibilità; esse sono funzionali all'azione del film. Se infatti nella *Conquista di Pskov* e nella *Battaglia sul ghiaccio* ciò che si voleva sottolineare era il dramma, e quindi prevaleva la *dissonanza*, l'armonia di questa *cantata* è semplice e poco complessa in quanto foriera di un' atmosfera di pace.

Il primo piano dei volti stanchi ma felici di Buslaj e di Gavriilo e successivamente di Olga, sono resi efficacemente da questa struggente melodia, ripresa più volte, prima dalla voce femminile, poi dalla sola orchestra; soprattutto nel momento in cui Gavriilo, pensando di dover morire, affiderà Olga a Buslaj. Allora il tema suonerà ancora più teneramente; è il momento della rassegnazione, della pace interiore. Persino il dolore delle ferite sembra venir meno; c'è spazio solo per la dolcezza, per l'orgoglio e per la gioia di ritornare nella propria città per dedicarsi alla tranquilla vita di tutti i giorni.

La regia è molto essenziale in questo punto, come semplice è la musica; l'intento dei due artisti era quello di fornire un'immagine del popolo russo magnanima e nobile ed ecco che nell'*Aria del contralto* Prokof'ev utilizza elementi semplici ma poetici, modulazioni mai ardite, ma funzionali alla linea melodica, sonorità delicate, nel film addirittura appena udibili.

Tuttavia anche se il valore musicale dell'*Aria* non può essere pienamente apprezzato nel film, il sottofondo del contralto crea ugualmente quell'atmosfera evocativa che avevo sottolineato parlando dell'incipit del *Campo della morte* (n. 73).

Soprattutto nell'esecuzione di Gergiev, il *mezzo-soprano* Olga Borodina, dà sfoggio di un'ampia gamma di potenzialità espressive, passando con disinvoltura dal registro medio a quello alto, per cantare poi note ancora più gravi.

Nell'interpretazione di Temirkanov, oltre ad esserci il '*solo*' del *contralto*, che può essere cantato anche da un *mezzo-soprano*, ci sono anche parti esclusivamente

strumentali, eseguite dall'oboe e dai violini, che riprendono il tema del *Canto della Morte*. Nel film il regista utilizzerà i timbri soffusi degli oboi e dei violini, che proseguono il canto della voce in lontananza, come sottofondo dei dialoghi tra i tre personaggi, tenue è il tono della voce di Olga e dei due feriti, tenue è anche la musica di sottofondo.

Occorre sottolineare che nelle panoramiche del campo di battaglia e nei dialoghi tra Buslaj, Gavriilo e Olga, il suono degli strumenti si confonde col canto. Anche se il sonoro nel film lascia a desiderare, il fascino della musica è addirittura superiore nella visione della pellicola che nell'ascolto del disco; il canto viene sommerso dal rumore del vento, e la melodia a volte è appena percettibile, sembra quasi 'dipinta' sui volti dei personaggi.

L'ultimo accordo è di *do minore*, preceduto da un'altra *cadenza plagale in fa minore*, con l'inquadratura che si dissolve su Olga la quale sorregge i suoi due uomini mentre ritornano al campo del principe.

IV. 2. Alexandr entra a Pskov: giudizio finale e trionfo

Questa è l'ultima sequenza; nella *Suite* Prokof'ev chiude con un grandioso coro di ringraziamento e di saluto, mentre nel film, vengono ripresi dei temi per sottolineare alcuni particolari .

Per esempio, l'entrata dei caduti in battaglia nella porta di Pskov è scandita dal mesto tema che nella sequenza precedente (*il campo della morte*) era cantato dal contralto. Questa volta viene eseguito più solennemente dalle trombe, accompagnato dall'arpa e dai timpani; sembra una vera e propria marcia funebre.



All'ingresso delle salme, i cittadini si inchinano in segno di rispetto, gratitudine e devozione; è geniale il riproporre il tema del *Campo della morte*, con un altro spirito e un'altra orchestrazione. Eisenstein inquadra i volti dei soldati caduti; anche nella

morte i lineamenti sono distesi e quasi soddisfatti di aver donato la propria vita per la Russia.

Gli accordi dell'arpa seguono l'andamento dei cavalli che trascinano le bare degli eroi, mentre l'entrata dei nemici catturati è accompagnata da un nuovo tema: una serie di trilli nel registro grave eseguiti dal clarinetto basso, dal fagotto e dai violoncelli.

Nella *Suite* non è stato inserito questo episodio, ma esso rende compiutamente il sentimento di disprezzo e di odio che i cittadini di Pskov hanno verso i pochi soldati Teutoni sopravvissuti e soprattutto nei confronti del Gran Maestro e del traditore.



Questi trilli sembrano quasi il ronzio di un grosso insetto, come di un calabrone e contribuiscono a dare una scossa alla scena che all'inizio era mesta e intrisa di

devozione. Le persone che prima erano inginocchiate ora si alzano di scatto, quasi per allontanarsi dai nemici anche se ormai vinti.

Il timbro ‘sporco’ degli strumenti (i violoncelli suonano *sul ponticello*) evidenzia i primi piani sui visi del Gran Maestro, del macabro suonatore di organo e del vile assassino del buon vecchio fabbro Ignant che, come un eroe, viene portato in processione e sulla serenità del suo volto la macchina da presa si sofferma più volte.

Ma ecco che in un eccezionale contrasto si celebra la trionfale entrata di Alessandro Nevskij (vedi sotto) , salutata dal rintocco delle campane e dalla ripresa del *Canto su Alexandr Nevskij* che avevo analizzato nella sequenza del *Lago Pleschejevo*.



Già in quella sezione avevo avuto modo di dire, come per me, la melodia cantata dai pescatori, era tra quanto di più pacato e sublime Prokof'ev potesse scrivere. Solo l'aria del *contralto* raggiunge livelli così poetici, e quando il tema viene ripreso durante l'ingresso del principe a Pskov la citazione della *Grande porta di Kiev*,

facente parte dei *Quadri di un' esposizione* di Musorgskij è, a mio avviso, molto chiara. Anche in quel brano l'autore di *Boris Godunov* utilizza il tema iniziale potenziando gli accordi del pianoforte nella versione originale. L'effetto è ancora più grandioso nell'orchestrazione di Maurice Ravel dove la sonorità, così discreta e intima all'inizio dei *Quadri*, viene quadruplicata alla fine creando un effetto di trionfo e tripudio di gioia, ripreso da Prokof'ev nell'*Alexandr*. Nella *Suite*, il brano è cantato dal coro, mentre nel film l'esecuzione è assegnata alla sola orchestra. La presenza delle campane rende la melodia ancora più grandiosa e solenne: essa verrà ripetuta in più di un'occasione, dopo il giudizio finale di Alessandro, e alla fine dopo il giuramento del principe il quale solennemente affermerà che nessuno straniero oserà più umiliare il sacro terreno della Russia.



Il trionfo di Alessandro. Il principe tra la sua gente.

Il giudizio di Alessandro sarà duro per coloro che hanno dimostrato crudeltà e viltà sul campo di battaglia; essi verranno lasciati all'ira del popolo, nello stesso tempo sarà misericordioso nei confronti dei soldati, che sono stati senza colpa coinvolti nella guerra di invasione.

Tuttavia il Gran Maestro, il cui sguardo è sempre sottolineato dai macabri trilli dell'orchestra, e i cavalieri superstiti verranno tenuti in ostaggio in vista di eventuali scambi. Gli occhi del Gran Maestro non sono più fieri e minacciosi come nelle sequenze precedenti la battaglia, il *diminuendo* della sonorità degli strumenti segue l'abbassarsi umiliato delle palpebre del capo dei Teutoni, come simbolo di una resa ormai estrema.

Molto bello è il momento in cui arriva Olga che accompagna i suoi due uomini: per ammissione di Buslaj è stato Gavriilo il più valente in battaglia, quindi la mano della ragazza spetta a lui.



Ma anche l'altro eroe dovrà prendere moglie; e siccome ancora più di Gavriilo ad essere coraggiosa è stata proprio la figlia del Voivoda ucciso, Vasilisa che nell'*ingresso a Novgorod* era intenta a infilarsi la maglia di ferro in vista del combattimento, essa, essendosi comportata da indomita guerriera, potrà essere la sposa di Buslaj di cui nel frattempo si è innamorata. Ora ha finalmente assolto al giuramento fatto al padre morente di vendicare lui e i fratelli morti per la sacra terra di Russia.

Queste tenere scene sono accompagnate dalla melodia che nella sequenza del *Canto del popolo di Russia* era assegnata ai contralti; ora invece sono i violini ad eseguirla. In questa scena ritornano tutti i temi dell' *Alexandr*, che però ruotano intorno al grandioso *Coro finale*.

Prendendo sempre come riferimento la partitura della *Suite*, analizzerò quest'ultima parte, tenendo conto del fatto che ancora una volta non tutte le battute sono state utilizzate dal Eisenstein.

L'ultimo *movimento*, in tempo *moderato*, inizia con due grandiosi accordi suonati da arpa, corni, tromboni e tuba. L'inizio appare incerto perché gli accordi iniziali sono di *sol minore* e di *re minore*; il coro al completo, inizia sul terzo quarto della battuta con un *re* e un *do* nei soprani e nei tenori, mentre contralti e bassi eseguono due *do*. Ecco che l'armonia di *re* evolve in una efficace *settima minore* sul *III grado* che risolve su un solare *si bemolle maggiore*.

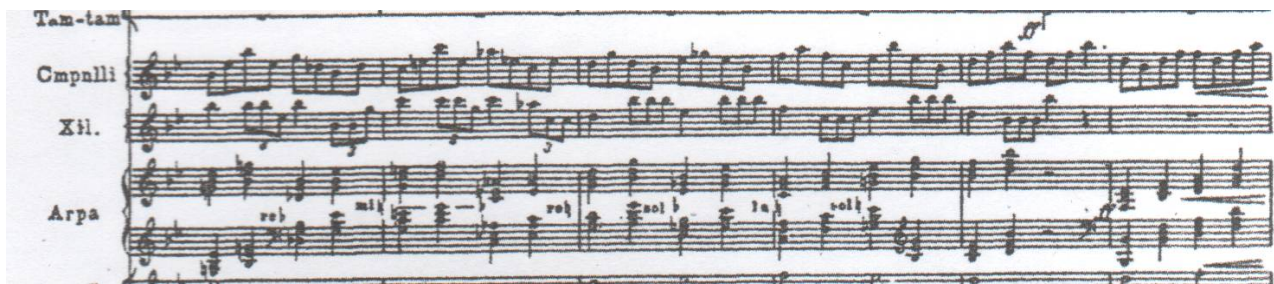
La prima parte della frase viene eseguita da soprani e tenori, raddoppiati da violini e viole, mentre la seconda da contralti e bassi, all'unisono con viole e violoncelli.

I primi accordi *in minore*, rendono il successivo *si bemolle* ancora più maestoso. Gli altri strumenti dell'orchestra tengono l'armonia: *I grado, IV grado, V grado*, ancora una volta accordi semplici e prevedibili, ma sempre più solenni e grandiosi. Mirabile è anche l'orchestrazione: alla quinta battuta di 79, sul terzo quarto risuonano piatti, campane e tam tam, mentre tra l'ottava battuta e il suo *levare*, la tuba esegue una *minima* e una *semibreve*. Questi interventi hanno lo scopo di vivacizzare un ritmo molto solenne e maestoso, rendendolo nello stesso tempo marziale. A ogni chiusura di frase, arpa, percussioni e tuba sottolineano con accordi la *cadenza perfetta*.

‘ *In una grande campagna militare la Russia andò in guerra e domò le truppe ostili. Nella nostra terra natia i nemici non vivranno. I nemici che vengono saranno tutti messi a morte.* ’

Questa è la traduzione dall'inglese delle parole cantate dal coro tra i numeri 79 e 81. Nel film la frase verrà recitata con solennità da Alessandro e poi scritta in cirillico sulla pellicola, per conferire maggiore sacralità al giuramento, forse è per questo che Eisenstein ha ritenuto opportuno rinunciare al coro in quest'ultima parte.

Il tempo cambia (n. 81). Siamo in un *Allegro ma non troppo*; il coro non canta più e la parte principale è quella dello xilofono e dei campanelli, due strumenti a percussione, usati a partire dal tardo Romanticismo e utilizzati dai grandi sinfonisti sia per potenziare l'organico, sia per calarsi maggiormente nell'atmosfera popolare, come in questo caso.



Prokof'ev coglie magistralmente l'atmosfera di festa del popolo russo con una serie di *quartine* in *si bemolle*, dove all'armonia dei campanelli risponde lo xilofono che varia leggermente il tono, mentre gli archi suonano in *pizzicato*. Questo allegro motivo introduce un nuovo tema cantato dalle voci femminili (n. 83); dopo un *ponte* in *si bemolle* in ritmo di $2/2$, una modulazione porta nel campo tonale del *la maggiore*, con un ritmo particolare e apparentemente irregolare, il $3/2$.

E' un quadretto che sembra ritrarre una di quelle feste russe così allegre e colorate, con campanelli e xilofono che continuano nei loro virtuosismi e con triangolo e tamburino che scandiscono il ritmo della balalaika.

Ogni battuta di questa sezione termina con una *minima* accentata per dare slancio alla melodia; anche gli altri strumenti dell'orchestra, soprattutto le percussioni, accentano le ultime note. Da evidenziare è il disegno del triangolo che esegue questa particolare configurazione: *semiminima*, due *crome*, pausa di $1/4$, due *crome* e *semiminima*. Una vera e propria ossatura ritmica che è possibile apprezzare pienamente nell'ascolto della *Cantata*, ma che nel film viene di molto semplificata per dar spazio al tripudio della folla.

Prendo una piccola parentesi, vorrei dire che se nel film sono stati tagliati elementi così caratterizzanti la partitura della *Cantata*, in quest'ultima, per ragioni che

concernono la durata complessiva dell'esecuzione musicale, sono state omesse delle importanti intuizioni nate da suggerimenti di Eisenstein stesso. Si pensi al corteo funebre che riprende il motivo dell' *Aria del contralto*, ai violenti trilli dei violoncelli che simulano la smorfia di disgusto dei cittadini al passaggio dei nemici e dei traditori, o al glissato della tromba che indica che anche l'ultimo teutone è affogato. Per cui nella *Cantata* figura solo la qualità musicale del lavoro di Prokof'ev, nel film è evidente la concertazione che c'è stata tra i due maestri.

The image shows a page of a musical score, numbered 83 in a box at the bottom left. It features six staves. The top two staves are for vocal parts: Tenor (T.) and Bass (B.). The Tenor part has the Russian lyrics: "Не видеть врагу наших русскихел. Кто придет на Русь, будет на смерть бит." The Bass part has the English translation: "Foes shall never see Russian towns and fields. They who march on Russ shall be put to death." Below the vocal parts are four staves for instruments: Violin I (V. I.), Violin II (V. II.), Viola (Viole), and Cello/Double Bass (Celli, C.B.). The instrumental parts are marked with "arco" and "f espress." (forte, expressive). The score is in 3/2 time and features a melodic line in the vocal parts and a supporting accompaniment in the instruments.

Proseguiamo ora nell'analisi.

Nel momento in cui entrano in scena tenori e bassi (n. 83) è possibile ammirare uno dei contrappunti meglio riusciti di tutta la composizione: le voci maschili riprendono il nuovo tema proposto da contralti e soprani, mentre gli archi all'unisono rievocano dolcemente il ben noto motivo del *Canto del popolo di Russia*, il precedente n. 27. Lì il ritmo era binario, mentre qui abbiamo visto che il tempo è un 3/2.

Come è possibile conciliare temi musicali diversi per metro e carattere, l'uno festoso e di danza, l'altro evocativo ed espressivo?

Prokof'ev ha reso possibile ciò grazie a vari spostamenti di accento; di conseguenza il coro canta in 3/2 mentre gli archi, pur avendo lo stesso metro, è come se suonassero in tempo binario. Osservando la partitura al n. 83 si può notare come il compositore accenti ora la terza, ora la seconda nota ma quasi mai il *tempo forte*.

Dopo questo contrappunto, per altro molto difficile da eseguire e da rendere espressivamente, ritornano quelle veloci *quartine* (n. 84) che avevano caratterizzato la parte centrale della *Battaglia sul ghiaccio*. Ma in tale occasione non è uno sporadico accenno a un tema russo, è la descrizione di una vera e propria festa popolare; la prima parte di questo episodio è identica a quella vista in precedenza (n.46), ma dal numero 85 varia sia nella tonalità sia nell'orchestrazione, anche se rimane costante la figurazione ritmica.

Accompagnati dai concitati pizzicati degli archi, ottavino, flauti, oboi, clarinetti, fagotti e corno inglese si scambiano con agilità le quartine. Osservando la partitura, tra il numero 85 e l'88, l'orchestrazione non sembra molto complessa, in quanto le *biscrome* passano ininterrottamente e con agilità da un pentagramma all'altro.

Sembra quasi riecheggiare lo *Scherzo* della *IV Sinfonia* di Čajkovskij nel quale, dopo un rincorrersi degli archi in *pizzicato*, i legni si lanciano in virtuosistiche *quartine* che ricordano una danza russa e che nell'agile gioco degli scambi tematici anticipano in un certo qual modo questo punto della partitura.

Tornando al *Nevskij*, mirabile è l'entrata di contralti e bassi (n. 87) con il tema del *Canto del popolo di Russia* e contemporaneamente i fiati continuano a 'scambiarsi' le *quartine* in quella che è probabilmente la sequenza più geniale dal punto di vista compositivo dell'*Alexandr*. Queste le parole di tripudio cantate dal coro nel finale:

'Celebrate e cantate la nostra madre Russia, nella nostra patria i nemici non vivranno, i nemici non vedranno mai le città e i campi della Russia, coloro che marceranno contro la Russia verranno uccisi. Ad una festa trionfale intervenne tutta la gente russa, celebrate e cantate la nostra madre terra!'

The musical score is a page from a conductor's score, numbered 87. It features the following parts and markings:

- Fl. I:** SOLO, P, with a four-measure phrase (quartina) in the first measure.
- Ob. I:** P, with a SOLO marking in the third measure.
- Cl. I:** SOLO, mf, with a four-measure phrase in the first measure.
- Cl. b.:** mf, with a SOLO marking in the second measure.
- Sax.:** SOLO, mf, with a four-measure phrase in the first measure.
- 2 Fg.:** mf, with a four-measure phrase in the first measure.
- Piatti:** varghe, p.
- Tmrno:** mp.
- A. (Alto Saxophone):** mf dolce.
- B. (Bass Saxophone):** mf dolce.
- Chorus (A and B):** Lyrics in Russian and Italian: "Ha Py - cu pox - noi, na Py - In our Rus - sia great, in our".
- V. I (Violin I):** arco con surd., div., mp dolce.
- V. II (Violin II):** div. (pizz.), p.
- Viole:** div., p.
- Celli:** p.
- C. B. (Double Bass):** p.

100

2 Fl. *mp* *SOLO* *p* *mp*

Ob. I *p*

Cl. I *mp* *p* *p*

Cl. II *mp* *mp*

Cl. b. *p*

Sax.

2 Fg.

C. F. *p*

Piatti

A. *unle.*

B. *unle.*

V. I *unle.*

V. II *unle.*

Violo *unle.*

Celli *div.*

C. B. *div.*

Летняя боль - шой не бы - вать вра - гу.

na - tive Rus - sia no foe shall live.

Δ C M P 118

La dolcezza delle voci (contralti e bassi) è accompagnata dai violini in *mezzo piano* nel registro medio. I fiati rievocano le veloci quartine, questa volta eseguite piano, con una sonorità che si spegne gradualmente.

Dopo un ponte modulante in cui prevalgono cromatismi e dissonanze (sempre costruito sulla melodia di Novgorod), riecheggia per l'ultima volta il grandioso tema del *Canto su Alexandr Nevskij* con coro e orchestra al gran completo. Il ritmo è dilatato all'estremo ("più largamente" in partitura, n. 90), le *semiminime* diventano *minime* e le *minime* evolvono in *semibrevis*.

L'armonia si fa più complessa: è come se Prokof'ev voglia conferire all'ultimo canto ancora più maestosità. Dopo averlo proposto all'inizio della sezione, ora lo riprende con la stessa melodia affidata al coro, ma con un'orchestrazione più complessa.

I legni tengono l'armonia con *semibreve* legate, mentre gli ottoni eseguono *minime* accentate, che all'interno della battuta forzano di molto la tonalità. Dal n. 90 il semplice *si bemolle* è incrinato dalla presenza di più accordi sovrapposti; figurano *fa diesis, mi naturale, sol bemolle, re bemolle e si naturale*, che producono la stridente armonia del *tritono*.

Nel film Eisenstein opterà per il finale scevro dalla complessità armonica, non accogliendo in questo senso la proposta di Prokof'ev di variare il tema iniziale.

Nell'originale del compositore infatti, questa serie di dissonanze crea ancora più contrasto con il finale e dopo un grandioso giro armonico con una serie di *quarte parallele*, la composizione si chiude con un maestoso accordo di *tonica* che vuole esprimere l'esultanza e il tripudio della vittoria sull'invasore.

CAPITOLO V

V. 1. Il valore musicale di *Alexandr Nevskij*

Riferimento a *Ivan il Terribile* e alla *Corazzata Potëmkin* nella versione con musiche di Šostakovič

Né le musiche di *Alexandr Nevskij*, né quelle di *Ivan il Terribile* sono semplici ‘colonne sonore’ ma soprattutto quelle del primo (il film grazie anche alla complicità e alla simbiosi artistica tra regista e musicista fu definito “*sinfonia in bianco maggiore*”), sono capolavori di musica colta. A prescindere dall’autorevolezza del rapporto professionale tra i due artisti, nelle stagioni concertistiche sia *Nevskij* sia, seppure in minor misura *Ivan*, sono eseguite molto spesso, il primo nella riduzione fatta dallo stesso Prokof’ev, e il secondo in forma oratoriale, cioè come veri e propri brani sinfonico-corali.

Diverso è il caso della *Corazzata*; questo è un film ‘muto’ per cui, in seguito all’introduzione di alcuni brani di Šostakovič, la musica pervade ogni istante della pellicola; quindi, a mio avviso, molta della forza del film è attribuibile anche all’eccezionale lavoro dell’autore della ‘*Sinfonia Leningrado*’.

Esistono diverse versioni di questo capolavoro del 1925, ostracizzato per molto tempo nell’Europa occidentale, poi definitivamente diffuso nel 1950 con la colonna sonora di Nikolaj Kiurkov. In Italia arrivò nel 1969 con Arnoldo Foà che leggeva titoli e sottotitoli del film. Nel 1976, fu fatta un’altra edizione che, mantenendo lo stesso montaggio, utilizzava musiche di Šostakovič per la colonna sonora. I

contrappunti musicali (un termine che ho usato spesso nei miei commenti sul Nevskij) sottolineano efficacemente le drammatiche inquadrature di Eisenstein e l'assenza dei dialoghi è compensata da frasi musicali che sostituiscono mirabilmente la parola. I drammatici *crescendo* dei brani di Šostakovič, soprattutto nella sequenza della *Scalinata di Odessa*, rendono compiutamente quel 'cinema pugno' fortemente voluto da Eisenstein, specie nell'inquadratura della "madre straziata" (vedi immagine).



Ma come ho avuto modo di dire a proposito di sequenze quali *Il campo della morte*, *La battaglia su lago ghiacciato* o la trionfale *entrata di Alessandro in Pskov*, *Alexander Nevskij* è superiore dal punto di vista musicale perché le musiche sono state appositamente composte per il film di Eisenstein; anche per questa ragione è, tra le opere prese in esame, la più eseguita.

Prokof'ev per primo intuì il valore musicale che la sua composizione aveva, isolata dal contesto del film; proprio per questo inserì i brani più belli e originali nella famosa *Cantata*, eseguita più volte da Valery Gergiev in concerto. Più rara è l'esecuzione dell'integrale della colonna sonora che trova in Jurij Temirkanov il suo esecutore più autorevole. Delle interpretazioni dei due grandi maestri parlerò nell'ultimo capitolo; ora vorrei soffermarmi su alcuni particolari musicali dell'*Alexandr*.

Ho in più di un'occasione sottolineato come Prokof'ev accosti motivi di chiara discendenza popolare ad altri temi che sembrano provenire da alcune delle sue composizioni più importanti. Ho anche evidenziato la resa in chiave caricaturale di certi elementi della tradizione cristiana occidentale, come il Canto Gregoriano. Occorre ricordare come nella pellicola alcuni particolari (il suono stridulo dei corni che annuncia l'avanzata dei Teutoni, il timbro diabolico dell'organo), siano volutamente enfatizzati per sottolineare la dimensione epica dell'argomento.

La cosa più importante da dire è che il compositore russo non rinuncia mai al suo stile musicale. Esplodono e si coagulano, in questa composizione, le più personali caratteristiche del musicista sovietico: ricchezza melodica, varietà e vivacità di ritmi, effetti timbrici e armonici di grande incisività, splendida trattazione degli episodi sinfonici e corali. Temi popolari russi e temi liturgici di stampo arcaico si incrociano, si alternano, si fondono in una meravigliosa unità stilistica. E sembra riaffacciarsi

ancora quella matrice romantica, epica e popolare, che accomuna a Musorgskij tante pagine di Prokof'ev.

E' proprio per questo che *Alexandr Nevskij* rappresenta un vertice di tutta l'opera del compositore; è come se coesistessero al suo interno pagine della sua prima produzione, la più 'violenta' dal punto di vista espressivo e timbrico, e pagine del suo grande teatro, penso in particolar modo a *Romeo e Giulietta* (balletto), a *Guerra e Pace* e all' *Angelo di fuoco* (opere). Ma pur collocandosi nel solco dell'avanguardia novecentesca, nell'*Alexandr* Prokof'ev trova l'occasione di compiere un passo indietro, non più dissonanze fini a se stesse o momenti di 'fragore' orchestrale, ma lirismo e dolcezza allo stato puro. Partendo da melodie popolari, il compositore le rielabora facendone struggenti melodie. Prendiamo il *Canto su Alexandr Nevskij*, che per la prima volta udiamo nella sequenza del *Lago Pleshejevo*; una profonda intimità di stampo popolare pervade le armonie, con effetti timbrici dell'orchestra davvero notevoli.

Le *minime* legate alle *semiminime* dei bassi, si alternano a quelle dei violini, il tutto arricchito dal caldo timbro dei clarinetti; nel film non è possibile apprezzare la bellezza del colore, ma una splendida esecuzione di questa sezione (al n. 5 in partitura) come sono quelle di Gergiev e di Temirkanov, può veramente rendere al meglio l'immagine di un ambiente naturale pieno di pace.

Un canto come questo, o l'aria del contralto del *Campo della morte*, possono essere accostati ai migliori *Lieder* di Gustav Mahler; il compositore austriaco di origine boema, era un cultore della tradizione popolare, che gli ricordava la sua terra natia, e

non tanto nelle sue sinfonie ma proprio nei *Lieder* porta la melodia ai più alti vertici espressivi. Nel *Canto di un compagno errante*, la meno ‘tormentata’ delle sue composizioni, riecheggiano canti boemi, proprio come in *Alexandr Nevskij* risuonano melodie popolari russe.

Nella *Cantata* si può altresì ammirare la sezione finale (da n. 79 alla fine), la più ‘tipica’ dello stile compositivo di Prokof’ev dove, in un mirabile collage, il musicista sovietico evoca le diverse atmosfere della sua opera. E’ proprio l’ultima parte la più colossale, quella in cui il coro riprende il *Canto di Alessandro* e l’orchestra lo varia armonicamente. Prokof’ev dà sfoggio della sua grande abilità nella variazione; prima ha proposto un tema senza dissonanze per farlo ammirare in tutta la sua bellezza melodica, ora lo stesso motivo lo presenta con quei cromatismi che sono propri del suo stile.

Lo stesso discorso può essere fatto per il *Canto del Campo della morte*, così puro e melodioso quando è il contralto a cantarlo (n. 75), e così appassionato e quasi violento nella sequenza di Pskov quando Vasilisa va ad abbracciare per l’ultima volta suo padre (n. 18).

Un'altra parte emblematica è l’intera sezione dell’entrata di Alessandro in Pskov; verve ritmica e fantasia melodica si uniscono a un geniale contrappunto sia melodico sia espressivo. Meraviglioso è il momento (n. 84) in cui i fiati eseguono le *quartine* di *semicrome* a piena sonorità. A questo episodio (n. 85 e 86) succede una sezione in cui il volume degli strumenti è più ovattato e le *quartine* passano da un registro all’altro fino all’entrata del coro (vedi parte dedicata ad *Alexandr entra in Pskov*).

Il motivo proposto dai fiati è la citazione di una danza popolare russa con l'utilizzazione di strumenti folkloristici che ne imitano il brio e l'anima.

Anche al n. 81 campanelli, xilofono e percussioni, coadiuvati dai *pizzicati* degli archi, simuleranno ritmo e armonie di una festa russa; questo ritmo verrà ripreso anche alla fine con coro e orchestra al gran completo.

Posso anche affermare con sicurezza che l'esecuzione di certe parti dell'*Alexandr* è molto difficile dal punto di vista tecnico; nell'ultima sezione, come in quella della *Battaglia sul lago ghiacciato*, tutti gli strumenti, le percussioni e i fiati soprattutto, sono impegnati in veri e propri pezzi di bravura. Anche per il direttore d'orchestra è molto difficile la concertazione e la resa: i cambiamenti di tempo e di espressione repentini, l'interpretazione dei momenti più lirici, l'enfatizzazione di certi effetti coloristici.

La scelta delle dinamiche è oculatissima; *accenti, cunei, forcelle, crescendo* non sono mai messi a caso, sono sempre funzionali alla composizione. Del resto l'assoluta precisione delle indicazioni dinamiche e agogiche è una costante nei compositori del 900, una caratteristica che ereditano da Beethoven, il primo musicista ad avere certe esigenze sul piano espressivo.

Soprattutto nella sequenza iniziale (*Secolo XIII*) e nella *Battaglia sul lago ghiacciato*, ho evidenziato la presenza dei *tremoli* nell'orchestra, quasi sempre in *pianissimo*. Vediamo come i *tremoli* siano usati in tutte le loro possibilità espressive. Il *tremolo*, viene utilizzato per ottenere un particolare "brillio" sinfonico ed è piegato in tutte le sue molteplici possibilità espressive.

Riprendiamo l'incipit di *5 Aprile 1242*: qui (n. 32) non ci sono veri e propri *tremoli*, ma sestine di *semicrome* appena accennate. Prokof'ev, con una precisione ereditata da Ravel (si pensi al balletto *Daphnis et Chloé*), dispone la materia musicale in reticoli strettissimi capaci di produrre una fibrillazione del suono stesso.

Superba e ordinata è la materia sonora unita a una straordinaria articolazione delle dinamiche. In questo inizio l'atmosfera evocata è lugubre e spettrale, basti pensare alle scalette di *biscrome* eseguite dai violini, e la stessa sensazione traspare al n. 69, alla fine della parte dedicata alla rottura del ghiaccio. Eisenstein non la utilizza nel film e ho già detto nel capitolo dedicato alla vittoria del principe Alessandro, come invece essa realizzi efficacemente il dramma del momento. Avevo anche evidenziato l'abilità con cui Prokof'ev oltrepassa i confini della tonalità, mentre ora vorrei soffermarmi sui *tremoli* del n. 69 e del n. 71.

Veniamo da una zona burrascosa e assordante, accordi di *quarte* si alternano a *tritoni*, e i violini eseguono un drammatico tema costituito da *crome* col punto alternate a *biscrome*, che ricordano l'inizio di *Romeo e Giulietta*. Gli archi in *tremolo* riprendono questo episodio in *pianissimo* con l'armonia che rimane sospesa su un lunghissimo *mi bemolle*. Gli strumenti si dividono e sempre in *tremolo* 'scompongono' la nota che, partendo dal già citato *mi bemolle*, si trasforma in *bicordi* di *re-mi bemolle*, *do- mi naturale*, *fa- mi bemolle*, *sol e re naturale*, e *la e re bemolle*. Osserviamo quindi un vera e propria *progressione armonica* che a partire da una nota aggiunge un *semitono* sia in senso ascendente sia discendente.

L'effetto è indubbiamente drammatico e agghiacciante, e contrasta vivamente con l'episodio successivo (n. 71) dove il *tremolo* dei violini secondi, unito alle *terzine* delle viole, serve ad accompagnare il dolce tema evocato dai violini primi con cui finalmente ritorna l'atmosfera di pace e serenità. Gli archi sono divisi in due e tre sezioni, ciascuna della quali presenta un tipo di accompagnamento: oltre alle *terzine* e ai *tremoli*, figurano anche scale di *biscrome* in un *pianissimo* in *diminuendo*. Vediamo come quel complesso reticolo di sonorità, a cui alludevo nella pagina precedente, ha la sua massima espressione proprio in quest'ultimo *Allegretto*, la cui complessità ricorda certe sezioni de *La mer* di Debussy.

La musica russa deve molto alla lezione musicale del grande compositore francese. Senza le sue innovazioni timbriche e armoniche il '900 musicale sarebbe stato diverso; soprattutto Stravinskij e Prokof'ev sono debitori della sua musica, che ebbero modo di studiare nei loro rispettivi soggiorni parigini. Debussy e Ravel, sono autentici maestri nell'arte dell'orchestrazione; dopo di loro, e con gli ultimi capolavori di Stravinskij, non sarà più possibile aggiungere nulla alla musica vista in questa chiave, cioè come rigorosa interpretazione del sentimento dell'uomo.

Pierre Boulez, l'ideale continuatore della complessa parabola che da Debussy conduce a Stravinskij e poi a Messiaen, con in mezzo la straordinaria esperienza della *Scuola di Vienna*, cambierà indirizzo, trasformando la musica in una sorta di complessa matematica che trova emozione nella *serializzazione* di ogni fattore costitutivo della composizione (altezze, durate, dinamiche, timbro, modi di attacco).

Prokof'ev sarà l'ultimo musicista a trattare il concetto di melodia in modo classico, dopo di lui la composizione andrà in un'altra direzione.

Vorrei citare un piccolo aneddoto attribuito al grande virtuoso Sviatoslav Richter, fedele interprete e amico del compositore russo. Al termine di un concerto un critico chiese a Richter se fosse vero che Prokof'ev 'odiassse' così tanto Sergej Rachmaninov (1873-1943). Il pianista rispose che non era vero, ma che l'autore di *Nevskij* inconsciamente si vergognava di essere così tanto debitore alla musica del suo celebre collega. E' noto che Rachmaninov sia stato sempre estremamente popolare presso il grosso pubblico, ma assai meno presso la critica che gli rimproverava una certa superficialità: melodie belle, ora sognanti, ora malinconiche ma prive di quella classe che contraddistingue i grandi compositori. Prokof'ev era conscio del fascino che esercitava il carismatico Rachmaninov e talvolta si 'ispirò' a certe sue melodie caratterizzandole tuttavia con la sua verve compositiva.

Con questo curioso e ironico aneddoto Richter ci svela come Prokof'ev ebbe un modello che volle sempre tenere segreto.

Tornando ad *Alexandr Nevskij*, soprattutto nelle sequenze dove i protagonisti sono i Cavalieri Teutonici, ho parlato della resa in chiave caricaturale di alcune sonorità tipiche dell'Europa medioevale e della cultura cattolica, soprattutto del Canto Gregoriano e dell'organo. Entrambi vengono presi come simbolo del potere nemico e pertanto resi in modo lugubre e minaccioso.

Mi riferisco in particolar modo al *Peregrinus expectavi*, che si basa su un basso armonico di grande semplicità, al *tema dei Teutoni*, che domina la sequenza di *Pskov*, quando i cavalieri vengono ripresi nell'atto di suonare le trombe in vista dell'esecuzione dei ribelli, e gran parte della *Battaglia del lago ghiacciato*, e infine al modo in cui Prokof'ev utilizza l'organo nella sequenza della benedizione prima della battaglia ad opera del vescovo; un *basso continuo* ossessivo, eseguito da quel terribile chierico.

Sempre durante la battaglia questi motivi che caratterizzano i nemici, verranno caricati ancora di più, e posti come controparte degli eroici temi che invece accompagnano l'entrata in scena del principe Nevskij e dei contadini-soldati. In *Ivan il Terribile* invece, c'è un vero e proprio studio dei canti della tradizione arcaica, sia russa che europea. Così come nell' *Alexandr* vengono ripresi e rielaborati temi che potrebbero provenire dalla tradizione russa, nell' *Ivan*, specie nell'episodio dello 'sposalizio', 'dell'invasione dei Tartari' e dell' 'arrivo alla corte polacca', si nota una vera e propria citazione di motivi di chiara derivazione popolare. In certe occasioni, per esempio nella sequenza di *Ivan alla tomba di Anastasia*, o nel *coro degli Oprichniks*, riecheggiano invece sonorità tipiche del *Canto gregoriano*, questa volta preso in tutta la sua sacralità, e non reso in chiave parodistica.

Posso affermare che, a mio avviso, la partitura di *Ivan il Terribile* è forse più grandiosa di quella di *Alexandr Nevskij*; certamente più lunga e molto più 'ardita' dal punto di vista sonoro. Anche in questo *Oratorio*, Prokof'ev predilige i timbri scuri e tenebrosi (alla *Boris Godunov*,) e sono benvenute anche le danze, per esempio le

marce. Abbondano le dissonanze anche nei temi più lineari, mentre abbiamo visto come nell' *Alexandr* il compositore si abbandoni maggiormente alla melodia pura, utilizzando il fragore orchestrale o la dissonanza, solo quando è funzionale al dramma.

Dopo aver ascoltato attentamente *Ivan il Terribile*, alcune sinfonie, specie le ultime, *Romeo e Giulietta* e l' *Angelo di fuoco*, per antonomasia le composizioni più celebrate del compositore sovietico, vorrei collocare *Alexandr Nevskij* in una parabola compositiva più complessa e multiforme. Questa *Cantata* certamente eredita i contrasti più duri, tipici di certe opere di Prokof'ev, ma soprattutto nel *Canto del campo della morte* e nel *Canto su Alexandr Nevskij* diventa estremamente intima, ereditando la musicalità e la passionalità dalle commoventi melodie del balletto *Cenerentola* e del *Secondo Concerto per violino*. E' a queste due opere, meno celebrate, ma più ricche melodicamente, che mi sento di accostare l' *Alexandr*.

V. 2. La musica di *Alexandr Nevskij* oggi

L'interpretazione di due grandi direttori. Differenze con l'esecuzione della colonna sonora nel film

Gli autori del '900 russo dopo gli anni '50 e '60, non hanno tardato a imporsi nel repertorio dei più grandi direttori e strumentisti; per quanto riguarda la musica di Šostakovič e di Prokof'ev, i maggiori esecutori sono soprattutto di origini slave. Già a partire dagli anni '50, col fiorire della più grande generazione di musicisti, gli interpreti sovietici facevano della musica del loro paese una sorta di bandiera; ecco che il violinista David Oistrakh, nei suoi concerti inseriva sempre una delle *Sonate* di Prokof'ev o un brano di Šostakovič. Anche Eugenij Mravinskij (1903- 1988), il grandissimo direttore della famosa *Filarmonica di Leningrado*, nelle sue tournées propendeva alla divulgazione dei compositori del suo paese, sia di fine Ottocento che del XX secolo. Nella mia discografia figura una splendida esecuzione della *Sinfonia VII* di Šostakovič, che il compositore dedicò proprio al maestro russo.

Naturalmente questi musicisti erano straordinari interpreti anche di altri compositori, Bach, Mozart, Beethoven, Brahms, ma erano quasi obbligati, dal regime di quei tempi, a specializzarsi nel repertorio della loro nazione, cosa che peraltro facevano con grande piacere.

Oggi il testimone dei direttori sovietici quali Kiril Kondrašin (1914- 1981), Alexandr Gauk (1893-1963) e del già citato Mravinskij è passato a Valerij Gergiev

(1953), direttore generale del *Teatro Kirov* di San Pietroburgo e a Jurij Temirkanov (1938), successore di Mravinskij alla *Filarmonica di San Pietroburgo*.

Unanimemente questi due direttori d'orchestra sono considerati tra i massimi del nostro tempo, sono ospiti nelle principali istituzioni di tutto il mondo, affrontando in particolar modo i compositori russi.



Gergiev (foto sopra) ha appena concluso con la *London Symphony Orchestra* la registrazione in studio del ciclo sinfonico di Prokof'ev, mentre con l'*Orchestra del Teatro Kirov*, con la *Filarmonica di Vienna* e con quella di *Rotterdam*, aveva già portato in concerto opere dello stesso autore. Attesa da pubblico e critica è l'uscita dell'integrale delle Sinfonie di Mahler sempre con la compagine londinese, in cui pare che il direttore abbia volutamente accentuato i contrasti timbrici, per restituire all'autore quell'inquietudine che lui tanto cercava nelle sue composizioni.



Temirkanov (foto sopra) è un direttore ugualmente autorevole e carismatico, ma più anziano e meno disposto agli spostamenti tra un continente all'altro, quindi è meno 'reperibile' del suo giovane collega.

Ciò che tuttavia accomuna i due maestri è la profondità delle loro interpretazioni e la cura nel preparare l'orchestra. Ho già citato come per ascoltare meglio la colonna sonora di *Alexandr Nevskij* mi sia dovuto procurare dei compact, uno della *Cantata* diretta da Gergiev con Olga Borodina e l'altro con l'*integrale* diretto da Temirkanov. Nella prima fase della stesura della tesi, per impadronirmi del linguaggio compositivo di Prokof'ev, ascoltavo molto spesso le interpretazioni dei due direttori, e venivo rapito dalla musicalità, dagli equilibri sonori e timbrici e dalla perfezione tecnica delle orchestre.

Quando poi ho iniziato ad analizzare il film, oltre ad ammirare il connubio tra musica e regia, mi sono reso conto che il sonoro tradisce moltissime sfumature che invece vengono sottolineate dai due direttori. Inoltre cantanti e strumenti non sono molto intonati, forse per una precisa disposizione del regista che vuole una maggiore adesione alla realtà, o forse perchè l'audio del film non può restituirci l'esecuzione esatta della musica. Se quindi, più che studiare il film, ci si vuole dedicare alla colonna sonora, bisogna procurarsi delle buone registrazioni. Tuttavia pur nella sua imperfezione, il sonoro nel film assume toni ancora più poetici e affascinanti, che lo rendono particolarmente adatto al contesto.

Ecco che in *Alexandr Nevskij*, in quanto film, suona meglio quel tipo di musica così soffusa e ovattata, mentre nelle sale da concerto occorre presentare la versione che il compositore stesso ripulì di quegli elementi propri della pellicola per adattarla al pubblico.

So che molti direttori hanno affrontato l'*Alexandr*, ma nessuno con gli esiti di Temirkanov e di Gergiev. Quest'ultimo si concentra sulla riduzione che Prokof'ev fece della sua opera. Se l'integrale può in qualche parte risultare ripetitivo, la *Cantata* è un continuum di emozioni; vengono accostati temi diversi e inoltre la durata è molto minore (30 minuti contro i quasi 60 dell'originale), per cui nei miei ascolti ho privilegiato l'interpretazione di Gergiev, anche perché la partitura che mi sono procurato è proprio quella della *Suite*. Una caratteristica delle esecuzioni di questo direttore è l'exasperazione dei contrasti, soprattutto negli autori del 900. In brani quali la *Sagra della primavera*, alcune sinfonie di Šostakovič e appunto il *Nevskij*, sceglie

tempi molto veloci per quanto riguarda le sezioni con indicazioni agogiche quali *Allegro* o *Presto*, mentre negli *Adagio* e in tutti i movimenti lenti, dilata l'esecuzione per sottolineare l'espressività della melodia.

Nel primo movimento della *Cantata, 'Secolo XIII'*, l'unisono iniziale dell'orchestra contrasta con i successivi 'a solo' di oboe, fagotto e corno inglese; se nel film le differenze timbriche tra i vari strumenti non si notano particolarmente, nell'interpretazione di Gergiev ogni melodia ha la sua sfumatura. Gli archi con le loro quartine hanno una sonorità spettrale ma presente, nel film invece si sentono a malapena e quando le quartine si trasformano in sestine (n. 2), i successivi cambiamenti armonici vengono sottolineati con grande cura.

L'esecuzione del *Canto di Alessandro* è mirabile; le voci sono equilibrate e i violini le accompagnano con un *vibrato* appena accennato. Quando al n. 8 viene citato un tema popolare, l'orchestra non è secondaria al canto, ma sia i *pizzicati* degli archi, sia gli *abbellimenti* dei fiati sono evidenti proprio per marcare il ritmo folcloristico scelto dal compositore.

In generale, tutte le parti melodiche sono estremamente espressive e cantabili, mentre le sonorità diventano dure e stridenti in sequenze quali i *Crociati di Pskov* o certe sezioni della battaglia, dove Gergiev fa uscire molto i bassi dell'orchestra, soprattutto le tube; il direttore inoltre, laddove è presente una dissonanza, non procede come molti a smussarla e a privarla del carattere stridente che le è proprio, anzi la evidenzia ancora di più aumentando anche la dinamica dello strumento. In questo senso Gergiev è molto diverso da Herbert von Karajan, che nella sua ultima

intervista rilasciata a Richard Osborne (eminente musicologo contemporaneo), a proposito della musica del XX secolo dichiarava che il suo intento era di porgere al pubblico una dissonanza ‘camuffata’, resa nel modo meno *cubistico* possibile. Siamo parlando di due modi di intendere la musica diversi, entrambi autorevoli e apprezzabili.

Il finale della *Cantata* è reso sia da Gergiev sia da Temirkanov con grande solennità e partecipazione. Osserviamo il coro in quest’ultima parte facendo particolare riferimento alla struggente aria del contralto; nemmeno nei *fortissimo* i cantanti di questo genere di composizioni vibrano eccessivamente, come invece farebbero altri in un coro verdiano, e la solista nel suo ‘ *a solo* ’ accenna solamente sia i *portamenti* , sia il *vibrato* . Quella di Prokof’ev è una vocalità diversa da quella del grande repertorio lirico, Wagner compreso. Appare più vicina alla grande tradizione liederistica unita al linguaggio della musica russa, così malinconica e intima.

Se il repertorio tedesco, francese e italiano, può essere colto pienamente anche da persone di diverse nazionalità, secondo me per capire la vera essenza dell’anima russa bisogna avere preferibilmente quelle origini. Tutti i musicisti russi nello sguardo hanno sempre un carisma che li rende capaci di comunicare il loro pensiero alle orchestre o ai collaboratori anche senza parlare bene le lingue del paese in cui lavorano; a volte basta un sorriso, un movimento della testa o della mano, uno sguardo magnetico e pieno di intenzioni.

Dopo questa digressione torniamo ai due direttori, alle loro interpretazioni del lavoro in questione e alle differenze che intercorrono tra l’integrale e il film.

Ciò che manca sia nella *Cantata* diretta da Gergiev sia nella pellicola è la drammatica parte solistica dell'organo nella sezione dedicata alla benedizione prima della battaglia. Nel film è appena accennata, ma l'esecuzione di Temirkanov ci restituisce l'idea originaria pensata da Prokof'ev: un *basso continuo* di ostinata espressività eseguito dal *pedale* dello strumento, mentre il *manuale* varia il tema del *Peregrinus expectavi*, con *fioriture* e *abbellimenti* di grande impatto. Il tutto è trattato da Temirkanov con grande rigore senza nessuna concessione ai *rallentati* o ai *crescendo*.

Ho già avuto modo di dire che i momenti che preferisco di questa composizione sono il *Canto su Alexandr Nevskij* e il *Canto del campo della morte*. Entrambe queste sezioni mi hanno regalato momenti di grande godimento spirituale soprattutto ascoltando le registrazioni in *cd*, visto che nel film non possono essere pienamente apprezzate e che Eisentein non sempre utilizza tutto il materiale proposto da Prokof'ev.

A conclusione di questo capitolo vorrei quindi fare l'analisi proprio dell'aria del contralto, cercando di cogliere la bellezza dell'esecuzione che sottolinea nel migliore dei modi testo e linea melodica, e naturalmente l'armonia dell'orchestra; prenderò in esame l'interpretazione di Gergiev con l'*Orchestra del Teatro Kirov* e con il mezzosoprano Olga Borodina.

Gergiev evidenzia un particolare importantissimo della partitura: nel film nemmeno si nota, ma Prokof'ev divide violini primi e violini secondi in due sezioni.

La partitura è mirabile: nel primo pentagramma viene esposta l'introduzione con *legature di portamento*, nel secondo le stesse note vengono rese in *tremolo*; questo per quanto riguarda i violini primi. I violini secondi, all'ottava bassa, raddoppiano il tema nel primo pentagramma, mentre nel secondo non c'è più il tremolo a variare, bensì dei trilli su ogni nota.

Ascoltando l'interpretazione di Gergiev si ha quasi l'impressione che gli archi non siano accordati, ma è un effetto fortemente voluto dal grande direttore che in questo modo ci restituisce quella sensazione di gelo che voleva infondere Prokof'ev, e che Eisenstein così mirabilmente traduce in immagine.

Il *vibrato* è appena accennato e i colori sono molto sfumati, ma quando entra il clarinetto basso, gli accenti vengono molto evidenziati, quasi ingigantiti, anche dalla presenza dei violoncelli che variano l'armonia. E' molto toccante l'entrata del clarinetto; Gergiev evidenziando così le tinte scure vuole introdurre l'ascoltatore al timbro caldo e rassicurante del contralto.

La voce della Borodina è molto ricca di sfumature, infatti sa cogliere il dramma di ciò che nel film la ragazza, Olga, vede nel campo della morte ma, il suo fraseggio e il suo vibrato, infondono anche un sentimento di sicurezza che nasce dalla soddisfazione per il felice esito della battaglia.

‘Uno giace quieto dove le spade lo hanno ucciso e un altro è trafitto da una lancia, ma hanno versato il loro sangue per la Russia.’

Il direttore abbassa la sonorità dell'orchestra evidenziando le note dei violini primi, il cui accompagnamento sembra trasformarsi in melodia quando la frase del contralto si

interrompe. La ripresa del tema è più dolce e sommessa, ma alla *cadenza plagale*, la Borodina non riesce a contenere l'emozione, dilatando il tempo e la dinamica, per poi diminuire assecondata dall'orchestra. Prima di n. 75 Gergiev rallenta e fa eseguire dai violini un *portamento* appena accennato, per creare ancora più aspettativa in vista dell'entrata del nuovo tema. La cantante lo interpreta facendo riferimento al fraseggio scritto dall'autore, ma sottolineando anche le bellissime parole intrise di dolcezza, amore e devozione.

L'inizio della frase (n. 75) è concitato, ma poi la voce si spegne, per risorgere con nuova passione, quasi lusingando la linea melodica. In particolar modo con la cadenza in *re maggiore* sia la Borodina sia Gergiev si lasciano andare al romanticismo velato che traspare da questa melodia. L'emozione sale fino a raggiungere il culmine al n. 76, quando i violini raddoppiano il canto; ma non sono in secondo piano, direi piuttosto che si contendano il primato con la voce, soprattutto quando dal registro medio passano al registro alto. Questa oasi di pathos è interrotta da un *ritardando* molto accentuato che apre a uno struggente '*a solo*' dell'oboe.

L'ultima parte della *Cantata* è come un ricordo; il contralto inizia con un filo di voce interpretando meravigliosamente il testo: "*non sarà l'uomo avvenente e affascinante a essere lo sposo della donna, ma l'uomo valoroso*". Poi si rivolge a tutti i prodi guerrieri che hanno combattuto infervorandosi in un ultimo *crescendo* che si spegne sulla mesta armonia di *do minore*.

Conclusione

In uno degli esami per la laurea triennale, precisamente quello di *Storia del teatro e dello spettacolo*, ho avuto l'opportunità, tra gli altri testi, di leggere alcune novelle di Gogol, lo scrittore-drammaturgo considerato insieme a Puskin il padre della letteratura russa.

Uno dei suoi racconti più celebri, tratto dai *Racconti di Pietroburgo*, è la *Prospettiva Nevskij*, dedicata alla via più famosa della affascinante città russa. Di questo grande viale vengono descritte le atmosfere, il gelo che sale dalla Neva, i personaggi imbacuccati dal freddo e i loro aliti nebulosi che si mescolano alle brume autunnali.

Le raffinate descrizioni di Gogol, unite al mio interesse per la cultura russa mi hanno invogliato a continuare nell'approfondimento delle mie conoscenze con la lettura dei *Fratelli Karamazov* e dell'*L'Idiota* di Dostojevskij e a scegliere un altro esame di letteratura russa, questa volta su Majakovskij, il poeta che celebrò la rivoluzione d'ottobre più di ogni altro, rimanendone deluso.

Molti scrittori, poeti e letterati (tra cui lo stesso Dostojevskij nell'*Idiota*) descrivono la *Prospettiva*, una bellissima strada che dalla *Piazza del Palazzo* arriva al *Monastero Alexander Nevskij* (che per le sue gesta fu anche santificato e considerato uno dei padri della Russia). Per i russi questa via è un simbolo nazionale e patriottico, come pure la *Neva*, il fiume che attraversa San Pietroburgo. Proprio su questo corso d'acqua il 1 Luglio 1240 Alexandr Iaroslavich sconfisse gli Svedesi, e da allora il prode condottiero fu detto Nevskij.



Statua di Alexandr Nevskij a San Pietroburgo

Chi l'avrebbe mai detto che il titolo della novella di Gogol che più mi era piaciuta e che era ispirato alla figura di questo valoroso eroe di cui non conoscevo ancora le gesta sarebbe entrato in relazione con la mia tesi di laurea? Ho amato subito l'argomento propostomi dal professore perché mi ha permesso di rafforzare un interesse che ho sempre avuto nei riguardi della musica e della cultura russa.

Quando nel film ascoltavo i cori dei contadini, dei pescatori e delle donne di *Alexandr Nevskij*, mi sembrava di rileggere quelle novelle di Gogol che tanto mi erano piaciute, in particolar modo quelle tratte da *Le veglie alla fattoria di Dikanka*. L'amore per il focolare domestico, il senso della devozione e della famiglia, l'amore per la patria sono tutti sentimenti che ho ritrovato anche nel film e nella sua colonna sonora. Tutto ciò al di là di qualsiasi propaganda politica.

I russi sono un popolo nostalgico: il freddo dei loro lunghi inverni si traduce in sensazioni di malinconia e desiderio di intimità, ma poi quando arriva il disgelo e lo spiraglio di sole appare tra le nuvole, il cuore si apre alla speranza e all'allegria e nei loro occhi traspare il grande amore per il proprio paese e per le sue tradizioni. Ciò lo si ravvisa nelle melodie ora struggenti, ora vivaci della loro musica, nelle descrizioni dei romanzi spesso inclini all'introspezione e all'intimismo, nel lirismo ardito e avveniristico delle loro poesie. Niente nell'arte russa appare scontato, anche le forme apparentemente più normali sono intrise di un pathos e di una forza che le sublima. Nei racconti di Gogol, e nelle descrizioni di Dostojevskij ho trovato tutti quei colori che ha la musica di Prokof'ev: il focolare domestico è la sonorità calda dei clarinetti, mentre i brividi del lungo inverno e lo scricchiolio del gelo sono i tremoli degli archi. E'interessante notare come tutti gli artisti russi usano il medesimo linguaggio che tuttavia si manifesta con stili diversi nelle varie discipline in cui si cimentano.

Anche se è stato vittima per decenni di una dittatura che inneggiava all'ateismo, il popolo russo è per tradizione e natura molto religioso e molto attaccato alle proprie radici. Il senso del sacro lo si può scorgere nella frequente insistenza di quei cori

dalle voci gravi che risultano così intimi e suggestivi e così tipici nei compositori slavi, quasi fossero un'eco di un passato lontano, ma non mai sopito.

Dopo aver visitato la Germania e l' Austria, che hanno dato i natali ad alcuni dei più grandi musicisti , mi rimane un desiderio che spero di poter realizzare presto, cioè quello di conoscere la terra russa, le cui atmosfere e le cui usanze hanno permesso a grandi uomini di dare così tanto alla storia delle arti.



La Prospettiva Nevskij a San Pietroburgo

Nota

Come per il mio precedente lavoro sulla *Ciaccona per violino solo* di J. S. Bach vorrei far presente che la Tesi, salvo i testi di fondamentale importanza su Eisenstein, è frutto di uno studio molto personale, basato sulle mie conoscenze della musica di Prokof'ev, sulla visione del film, e su un attento esame della colonna sonora della pellicola originale confrontata con due tra le migliori interpretazioni disponibili su *cd* audio.

Questo lavoro è stato possibile grazie ad anni di intenso e appassionato studio, oltre che del mio strumento, della cultura musicale in genere, di conversazioni avute con diversi maestri che ho contattato nel mio percorso formativo, di confronti scaturiti dall'ascolto di concerti sia dal vivo che in registrazioni, dall'osservazione curiosa e attenta delle diversità delle direzioni orchestrali e delle interpretazioni solistiche.

Per l'analisi particolareggiata mi sono chiaramente avvalso della partitura della *Cantata*, tratta dallo stesso Prokof'ev dall'*integrale*; pertanto per facilitare la Commissione nella comprensione del mio commento, allego alla tesi una fotocopia della partitura della suddetta *Cantata* dell'*Alexandr* e le registrazioni di cui mi sono avvalso per il confronto.

Sottolineo infine che inserirò nella bibliografia prima i testi relativi a Prokof'ev, poi quelli relativi a Eisenstein, collocando all'inizio le opere scritte dai due maestri e successivamente le monografie o gli articoli critici dedicati alla loro attività artistica.

Bibliografia

S. Prokof'ev, *Alexandr Nevskij. Cantata opus. 78*, Mosca, 1938, London, Capetown, Sydney,
Boosey and Hawkes

S. Prokof'ev, *Materiale, documenti, ricordi*, a cura di S. Šlifštejn, Mosca, 1956 (inclusa la
autobiografia scritta nel 1937-40 che giunge fino al 1936; trad. ingl., Londra, 1960)

J. Nest'ev, *Prokof'ev*, Mosca, 1946 (trad. franc., Parigi, 1946; nuova ed. ampliata, Mosca, 1957;
trad. ingl., Stan Ford, California, 1960)

M. Sabina, *S. Prokof'ev*, Mosca, 1957

N. Rogoschina, *L'opera vocale-sinfonica di S. Prokof'ev*, Leningrado, 1964

J. Cholopov, *Tendenze contemporanee nell'armonia di Prokof'ev*, Mosca, 1967

S. Eisenstein, *Il Montaggio delle attrazioni*, 1923, saggio contenuto in *Il Montaggio*, a cura di
Piero Montani, Venezia, Marsilio, 1986

S. Eisenstein, *L'atteggiamento Materialista nei confronti della forma*, 1925, saggio contenuto in
Teoria del cinema rivoluzionario a cura di P. Bertetto, Milano, Feltrinelli, 1975

S. Eisenstein, *Il futuro del sonoro. Dichiarazioni*, 1928, saggio contenuto in S. Eisenstein, *Forma
.....e Tecnica del film e lezioni di regia*, ed. italiana a cura di P. Gobetti, Torino,
.....Einaudi, 1964

S. Eisenstein, *Il manifesto dell'asincronismo*, Mosca, 1928, ried. a cura di Piero Montani, Marsilio,
1981

S. Eisenstein, *La natura non-indifferente*, Mosca, 1938, ried. a cura di Piero Montani, Venezia,
.....Marsilio, 1981

P. Berretto, *Introduzione alla storia del cinema (Il cinema sovietico degli anni Venti e l'Ottobre del cinema)*, Torino , Utet università, 2008

C. Siniscalchi, *Riflessi del '900 (il formalismo leninista)*, Soneria Mannelli Rubbettino, 2008

Discografia

S. Prokof'ev, *Alexandr Nevskij*; Yurij Temirkanov (Direttore), St. Petersburg Philharmonic
.....Orchestra, RCA, 1993

S. Prokof'ev, *Ivan il Terribile*; Valerij Gergiev (Direttore), Rotterdam Philharmonic Orchestra
.....Corus of Kirov Opera, Philips, 1996

S. Prokof'ev, *Alexandr Nevskij Cantata op. 78*; Valerij Gergiev (Direttore), Kirov Orchestra,
.....Philips, 2002

Video

S. Eisenstein, *Corazzata Potëmkin*, URSS, 1926

S. Eisenstein, *Alexandr Nevskij*, URSS, 1938

INDICE

Introduzione.

Come può nascere un'opera d'arte dalla collaborazione di due geni	pag. 1
--	--------

Capitolo I.

I. 1. Contesto storico in cui si collocano le figure dei due artisti	pag. 5
I. 2. La musica di Prokof'ev: l'agonia della tonalità	pag. 11
I. 3. Il linguaggio cinematografico di Eisenstein: tra sperimentalismo e antinaturalismo	pag. 18
I. 4 . Alexandr Nevskij: trama del film e avvertenze alla stesura della tesi	pag. 25

Capitolo II.

II. 1. Secolo XIII	pag. 34
II. 2. Lago Pleschejevo: Canto su Alexandr Nevskij	pag. 42
II. 3. Pskov	pag. 53
II. 4. Canto del popolo di Russia e ingresso a Novgorod	pag. 70
II. 5. Il campo teutonico (Peregrinus Expectavi)	pag. 82

Capitolo III.

III. 1. La battaglia del lago ghiacciato: la notte prima della battaglia	pag. 86
III. 2. La battaglia del lago ghiacciato: 5 Aprile 1242	pag. 89

III. 3. La battaglia del lago ghiacciato: I tedeschi pag. 98

III. 4. La battaglia del lago ghiacciato: Battaglia per la Russia: la vittoria pag. 112

Capitolo IV

IV. 1. Il campo della morte pag. 136

IV. 2. Alexandr entra in Pskov: giudizio finale e trionfo pag. 147

Capitolo V

V. 1. Il valore musicale di Alexandr Nevskij. Riferimento anche a Ivan il Terribile e alla Corazzata Potëmkin nella versione con musiche di Šostakovič pag. 162

V. 2. La musica di Alexandr Nevskij oggi. L'interpretazione di due grandi direttori. Differenze con l'esecuzione della colonna sonora del film. pag. 173

Conclusioni pag. 182

Nota pag. 186

Bibliografia e discografia pag. 187