**I C 2 Carducci Foligno**

**Progetto Streaming**

**DIGITAL CONCERT HALL**



**Introduzione all’ascolto --- Listening Class**

**Progetto CLIL --- I M P**

**Prof. Filippo Salemmi**

**3 Novembre 2017**

**Petruska**

**Petruska (1946)**   
(dalla partitura del balletto del 1911)  
Igor Stravinskij  
(1882-1971)

Nel 1911 la fluente creatività di Stravinskij regalò al mondo musicale la straordinaria partitura del balletto "Petruska". Trentacinque anni più tardi il musicista russo ricavò da tale partitura una suite per orchestra ancora oggi eseguita in sede concertistica. La vicenda quasi umana del burattino di pezza Petruska, respinto dalla Ballerina che gli preferisce il violento e stolto Moro, diventa attraverso la musica di Stravinskij un magnifico affresco sonoro ricco di suggestive rievocazioni di sentimenti ed emozioni coinvolgenti.  
Le sezioni in cui si articola la suite descrivono i diversi momenti della vicenda: 

* **Parte prima**: durante le festività della settimana di carnevale un ***Prestigiatore,***entrando in scena, inizia il suo spettacolo dando la vita con dei gesti magici a tre marionette di pezza: ***Petruska***, il ***Moro***e la ***Ballerina***. In realtà Petruska non è una marionetta qualsiasi; nel suo cuore si cela un profondo amore per la bella e frivola Ballerina. Una danza russa accompagna lo svolgersi della vicenda.
* **Parte seconda**: Petruska, respinto dalla  ballerina, si strugge dal dolore nel chiuso della sua stanza, rivelando quell'anima che il prestigiatore proprio non riesce a vedere.
* **Parte terza**: su un ritmo di valzer, la Ballerina, affascinata dal Moro, bello, ricco e sgargiante, manifesta apertamente il suo sentimento.
* **Parte quarta**: La scena si sposta di nuovo sulla Piazza dove il Moro uccide il povero Petruska. Entra in scena un gendarme che, accortosi dell'accaduto, cerca di arrestare il Giocoliere. Questi tuttavia dimostra che il pupazzo di pezza non è un essere umano, ma soltanto un povero burattino. Rimasto solo sulla scena l'insensibile giocoliere cerca di raccogliere il corpo di Petruska, ma proprio in quel momento gli appare il terribile fantasma del pupazzo che lo maledice: forse Petruska non era soltanto una povera marionetta di stracci e segatura!

Quest'ultima parte può essere così descritta: 

* Via vai di persone nella piazza. Dei temi di carattere popolare invitano a ballare.
* Il sereno clima di festa viene interrotto dall'ingresso in scena di un contadino che, al suono di un piffero, fa danzare un enorme e minaccioso orso. Due clarinetti, volutamente poco aggraziati, rappresentano il contadino mentre il basso tuba descrive il pesante incedere del grosso animale.
* Passato lo spavento, l'oboe e il corno inglese riportano la piazza alle sue danze spensierate.
* Una nuova melodia popolare accompagna il ballo di alcuni cocchieri. La grancassa simula il suono sordo dei pesanti stivali.
* Fa capolino un tema già noto: è il tema della danza iniziale.
* Fanno il loro ingresso in scena alcune maschere tra le quali, accompagnata da un tema terrificante, compare la maschera del diavolo.
* Petruska è inseguito dal Moro, il suo rivale in amore. Un colpo di scimitarra uccide Petruska. E' un tamburino lasciato cadere in terra che indica il crollo al suolo del povero pupazzo di pezza.
* La piazza, atterrita, vede di nuovo l'ingresso del Prestigiatore, descritto goffamente dal suono dei fagotti.
* Le rassicurazioni del Prestigiatore disperdono la folla, ma improvvisamente uno squillo di due dissonanti trombe introduce l'apparizione del fantasma di Petruska, che maledice l'insensibile illusionista.

**Petruska, burlesque in quattro scene**

**Musica:** Igor Stravinskij  
**Libretto:** proprio e Alexandre Benois  
  
**Parte I:** Festa popolare della settimana grassa

* Introduzione
* La bancarella del ciarlatano
* Danza Russa

**Parte II:** La stanza di Petruška  
**Parte III:** La stanza del Moro

* La stanza del Moro
* Danza della Ballerina
* Valzer - La Ballerina e il Moro

**Parte IV:** Festa popolare della settimana grassa (sera)

* Danza delle balie
* Il contadino con l'orso
* Il mercante gioviale con le due zingare
* Danza dei carrettieri e degli stallieri
* Le maschere
* La lotta del Moro con Petruška
* Morte di Petruška
* Comparsa del fantasma di Petruška.

**Organico:** 2 ottavini, 4 flauti, 4 oboi, corno inglese, 4 clarinetti, clarinetto basso, 4 fagotti, controfagotto, 4 corni, 2 trombe, 2 cornette, 3 tromboni, basso tuba, timpani, grancassa, piatti, glockenspiel, rullante, tamburello, triangolo, xilofono, tam-tam, rullante, tamburello (fuori scena), pianoforte, celesta,  2 arpe, archi  
**Composizione:** Losanna, agosto 1910 - Roma, maggio 1911 (revisione 1947)  
**Prima rappresentazione:** Parigi, Théâtre du Chatelet, 13 giugno 1911  
**Edizione:** Édition Russe de Musique, Parigi, 1912  
**Dedica:**  Alexandre Benois

Ispirato all’opera Balagan del poeta russo Aleksander Blok.

Dopo il successo dell'*Uccello di fuoco*, Stravinskij cominciò a progettare la *Sagra della primavera*. Quasi per distrarsi, nell'agosto del 1910, ebbe l'idea di scrivere un pezzo da concerto per pianoforte e orchestra: "Componendo questa musica - scrive nelle Cronache della mia vita - avevo nettamente la visione di un burattino scatenato che, con le sue diaboliche cascate di arpeggi, esaspera la pazienza dell'orchestra, la quale a sua volta gli replica con minacciose fanfare. Ne segue una terribile zuffa che, giunta al suo parossismo, si conclude con l'accasciarsi doloroso e lamentevole del povero burattino". Poi trovò il personaggio che si adattava perfettamente con questo soggetto: "Un giorno ebbi un sussulto di gioia. Petruska! L'eterno infelice eroe di tutte le fiere, di tutti i paesi! Era questo che volevo, avevo trovato il mio titolo". A Sergej Diaghilev, che in autunno gli fece visita sul lago di Ginevra, Stravinskij fece ascoltare il nuovo pezzo. Diaghilev ne fu entusiasta e convinse il compositore a trasformare quella musica in un nuovo balletto. Petruska è un burattino del teatro popolare russo, presente negli antichi spettacoli di cantastorie (gli skomorochi), un personaggio spavaldo e manesco, dal linguaggio schietto, che però nella trama elaborata insieme da Stravinskij e Diaghilev assunse caratteri insieme più intimistici e più tragici, con molti punti di contatto con Pierrot e anche con Pinocchio, come un "essere" inanimato che prova il desiderio impossibile di una vita umana.

La vicenda è ambientata a Pietroburgo, nella piazza dell'Ammiragliato, durante le feste della settimana grassa: in mezzo a una folla chiassosa e variopinta, un Ciarlatano presenta al pubblico i suoi burattini animati, Petruska, la Ballerina e il Moro. Il più sensibile è Petruska che si innamora della Ballerina. Lei però gli preferisce l'ottuso ma prestante Moro, che alla fine uccide Petruska in mezzo alla confusione del Carnevale.

Il compositore portò a termine la partitura nel maggio del 1911, e il balletto andò in scena il 13 giugno 1911 al Théâtre du Châtelet di Parigi, con le innovative coreografie di Michel Fokine, con due interpreti prestigiosi come Nijinski e la Karsavina, con le coloratissime scenografie di Alexandre Benois, e con Pierre Monteux sul podio. L'intersecarsi dei personaggi sulla piazza con quelli del teatrino, la dimensione del metateatro, l'atmosfera festosa che acutizza il dramma personale, costituirono meccanismi molto efficaci per dare sostanza drammatica alla vicenda. L'idea delle emozioni imprigionate nel corpo di una marionetta suggerì anche a Stravinskij l'uso di materiali musicali di tipo meccanico, ripetitivi, il gusto per sonorità aspre, dissonanti, percussive, facendolo approdare ad un linguaggio musicale assai più moderno e antiromantico rispetto a quello dell'*Uccello di fuoco*, e lontano da ogni suggestione esotica e favolistica.

Stravinskij usa un grande organico orchestrale (con legni e ottoni per quattro) ma giocando sulla contrapposizione di blocchi sonori, prediligendo timbri stridenti, cercando di imitare il suono delle orchestrine popolari o degli organetti di Barberia. Abbandona anche la sintassi tonale, insieme con la logica dell'elaborazione tematica e dello sviluppo, per creare un struttura formale di tipo paratattico, elimina le cadenze (creando così un effetto di continua sospensione), sostituisce le funzioni tonali con strutture armoniche polarizzate. Anche se usa materiali più diatonici che cromatici, il continuo gioco di incastri e sovrapposizioni crea risultati politonali, e complessi reticoli sonori, accentuati anche dai continui cambiamenti di metro, che anticipano la ritmica del *Sacre*.

Nella partitura di *Petruska* Stravinskij intesse insieme una grande varietà di motivi, stilisticamente assai diversi, e sempre atomizzati, privi di ramificazioni, montati come in un collage: la musica da fiera, popolaresca e sfrenata, echi di canzonette e di marce, valzer e polke, musiche da cabaret e temi bandistici, in uno straniante caleidoscopio sonoro. L'animazione e la confusione della piazza pervade tutto il primo quadro (*La fiera della settimana grassa*): nell'introduzione (*Vivace*) Stravinskij stratifica tremoli di corni e clarinetti con motivi e formule ripetitive, creando una fascia sonora densa, brulicante, carica di tensione, che sfocia in una grande fanfara di tutta l'orchestra (su un tema liturgico della Pasqua, conosciuto come il canto dei Volocebniki), che accompagna il passaggio di un gruppo di ubriachi. Nel caos della festa affiora anche l'imitazione di un organetto, affidata a due clarinetti all'ottava, e la citazione di una sguaiata *chanson* francese ("Elle avait une jambe de bois"), intonata delicatamente da flauti e clarinetti (poi anche dalla tromba) e punteggiata dal triangolo (poi anche dal Glockenspiel). Un poderoso rullo di tamburi attrae l'attenzione della folla sul teatrino del Ciarlatano (*Lento*): i disegni cupi di fagotti, controfagotto e contrabbassi, gli arpeggi dell'arpa e della celesta, gli armonici degli archi e una cadenza incantatoria del flauto disegnano un'atmosfera improvvisarrìente misteriosa, che introduce la Danza Russa (*Allegro giusto*) - il flauto del Ciarlatano anima i tre burattini che cominciano a danzare di fronte al pubblico stupefatto -, pagina brillante, vigorosa, omoritmica, basata su sequenze parallele di accordi martellanti, nella quale comincia ad emergere il ruolo concertante del pianoforte.

Questo strumento acquista un vero e proprio rilievo solistico nel secondo quadro (nella stanza di Petruska) che corrisponde anche all'iniziale partitura del *Konzertstück*. Dopo un prolungato rullo di tamburo, troviamo Petruska solo coi suoi pensieri. Tutto il suo carattere è concentrato in una breve cellula affidata a due arpeggi sovrapposti dei clarinetti, un insieme dissonante, che si insinua spesso nella trama della partitura, come una specie di *Leitmotiv*. Poi emergono gli altri stati d'animo di Petruska: la rabbia, che esplode in infortissimo di tutta l'orchestra (*Furioso*), dominato da un arpeggio discendente di tromba e cornetta (con sordina); i pensieri amorosi rivolti alla Ballerina, resi da un melodizzare dolce e malinconico del flauto (*Andantino*); la sua goffa gioia che esplode all'ingresso della Ballerina (*Allegro*) e che si interrompe dopo 13 battute con l'uscita di scena della stessa.

Il tamburo introduce anche il terzo quadro che descrive invece il Moro nella sua stanza, attraverso una rapida alternanza di gesti violenti e pesanti (*Feroce stringendo*), squarci sinistri, break improvvisi, una danza dal sapore orientale, affidata a clarinetto e clarinetto basso, accompagnati da piatti e grancassa, un motivo inquietante del corno inglese. Assai più serena la danza della Ballerina (*Allegro*), una spigliata melodia della cornetta a pistoni accompagnata dal tamburo. Poi insieme la Ballerina e il Moro avviano un valzer, basato su due temi distinti: il primo (*Lento cantabile*), in mi bemolle maggiore, intonato da cornetta e flauto ("cantabile sentimentalmente") accompagnati dagli arpeggi del fagotto; il secondo (*Allegretto*), in si maggiore, affidato ai flauti e alle arpe. Anche qui Stravinskij crea un sofisticato gioco combinatorio, sovrapponendo questi due temi con quelli del Moro, mescolando quindi insieme motivi ternari e binari, e ottenendo in questo modo una dimensione sonora di estrema tensione con materiali in sé piuttosto neutri. Il *pas de deux* della Ballerina e del Moro è bruscamente interrotto dall'arrivo di Petruska, che piomba nella stanza per opporsi alla tresca, con il suo tema "gridato" dalla tromba. Ma il Moro lo affronta con la scimitarra e lo insegue, su un movimento rapido e staccato di archi e legni, che si conclude con violenti accordi sincopati.

Il tamburo introduce ancora l'ultimo quadro (*La fiera dell'ultimo giorno di Carnevale*) che riporta al brulichio orchestrale della festa, trasformato qui nel suono fluttuante di una grande fisarmonica. Su questo sfondo orchestrale Stravinskij innesta una serie di danze, molto colorite, basate su temi tratti da varie raccolte di melodie popolari russe: la danza agile e leggera delle Balie (*Allegretto*) sul motivo tradizionale "Lungo la via Piterskai'a", introdotta dall'oboe, e seguita da uno spensierato *refrain*; la danza dell'orso (*Sostenuto*] caratterizzata da un incedere lento e pesante e da un motivo dissonante dei clarinetti; la scenetta delle zingare e del venditore ambulante, su un tema staccato e saltellante, scandito con forza dagli archi; la *Danza dei cocchieri* (*Moderato*), basata su un tema molto ritmato e accentato, prima suddiviso tra trombe, archi, tromboni e corni, poi ripreso da tutta l'orchestra, anche in forma di canone, in un crescendo martellante; l'ingresso dei saltimbanchi e delle maschere (*Agitato*) su una trama veloce volatile di archi e legni nella quale si innesta un pesante, drammatico motivo degli ottoni. Questo crescendo sfocia alla fine in un assolo della tromba: è Petruska che irrompe sulla scena, inseguito dal Moro che lo raggiunge e lo colpisce a morte, fra l'orrore dei presenti ai quali il Ciarlatano spiega che si tratta solo di una marionetta, mostrando la testa di legno e il corpo pieno di segatura.

Resta alla fine una trama uniforme dei corni, sulla quale ritorna il tema della tromba (con sordina), livido e agghiacciante: questa volta è il fantasma di Petruska che compare sul tetto del teatrino, facendo sberleffi. Mentre il sipario si chiude su un enigmatico motivo di quattro note pizzicate degli archi (*Molto più lento*).

**Sinfonia n. 3 in la minore, op. 44**

**Musica:** Sergej Rachmaninov

1. Lento - Allegro moderato
2. Adagio ma non troppo
3. Allegro

**Organico:** ottavino, 2 flauti, 2 oboi, corno inglese, 2 clarinetti, clarinetto basso, 2 fagotti, controfagotto, 4 corni, 2 trombe, tromba in la, 3 tromboni, basso tuba, timpani, triangolo, tamburello, tamburo, piatti, grancassa, tam-tam, xilofono, 2 arpe, celesta, archi  
**Prima esecuzione:**Philadelphia, Symphony Hal, 6 Novembre 1936; Stokowski (dir.)

**Guida all'ascolto**

Nella partitura della *Terza Sinfonia* di Rachmaninoff c'è un intruso: il cinema. Basta ascoltare poche battute, anche qua e là, per rendersi conto immediatamente di quanto per noi quella musica rappresenti in modo immediato e inequivocabile l'esperienza del cinema. Sotto molti profili.

Il primo, quello più immediato, è che la musica di Rachmaninoff è stata ed è tuttora utilizzata in modo massiccio nelle colonne sonore del cinema, hollywoodiano e non: gli esempi sono decine, con pellicole di tutti i generi che vanno da *Sabrina* a *Ronin* (entrambi accompagnati dall'*Andante cantabile* della sua *Rapsodia su un tema di Paganini*), da *Il matrimonio del mio miglior amico* (che usa uno dei *Vespri*) ad *Equinox* (la prima *Danza sinfonica*) a *Breve incontro* (*Secondo concerto per pianoforte e orchestra*). E poiché la cifra stilistica di Rachmaninoff è costante, subito riconoscibile, è chiaro che gli ascoltatori del presente, tutti consumatori di pellicole, in pochi istanti associano le sue partiture alla visione di immagini in movimento, a storie che vengono raccontate su uno schermo, a esistenze narrate attraverso un montaggio: al cinema, appunto.

Il secondo aspetto che lega la musica di Rachmaninoff al grande schermo è la sua essenza sonora: come capita anche per altri autori del primo Novecento (si pensi a Prokof'ev, a Sostakovic, a Puccini...), il modo di orchestrare di Rachmaninoff, le sue scelte timbriche, il suo modo di pensare alla massa sonora sono stati il modello di suono al quale si sono rifatti i compositori e soprattutto gli orchestratori delle grandi colonne sonore. In questo senso, a rigore, è il cinema a suonare come Rachmaninoff, e non viceversa, ma per noi cambia poco: appena abbiamo davanti alle orecchie un'orchestra che suona qualcosa del buon Sergej ci immaginiamo al buio, lo sguardo in avanti, un film che scorre là in fondo.

Il terzo legame con il mondo di cellulosa è più sottile ed ha a che fare con la nostra idea di romanticismo: sempre per via della nostra assuefazione al cinema, quando diciamo "romantico" noi oggi pensiamo a George Clooney che porta dei fiori alla sua fidanzata, non a Friedrich che vuole dipingere l'infinito. Lo sanno bene i registi di Hollywood, che infatti non si sognerebbero di accompagnare una scena "romantica" con una musica prodotta durante il Romanticismo: se i protagonisti si baciano al chiarore della luna non si può fare ascoltare una Sinfonia di Schumann, che travolgerebbe inutilmente gli spettatori. No, per fare ascoltare alle orecchie il suono di ciò che oggi diremmo romantico ci vuole una musica speciale, una musica che da Schumann, da Cajkovskij, da Liszt abbia ereditato un profumo, un colore, ma poi si sia sviluppata a contatto con il mondo del Novecento, abbia capito in fretta che la comunicazione è ormai fatta di icone, sappia far intuire il proprio intento senza dover trascinare chi ascolta in un vero vortice romantico. Ci vuole una musica che simuli il Romanticismo, che lo riecheggi, che finga. Esattamente come la musica di Rachmaninoff, in molti casi perfetta per lo scopo così com'è, negli altri indubbia matrice per la composizione di colonne sonore "a la manière de". Senza Rachmaninoff, insomma, gli stilemi della colonna sonora non sarebbero quelli che sono, ed è dunque chiaro, ancora una volta, che quando noi la ascoltiamo ci ritroviamo in testa uno scorrere di fotogrammi.

Un ultimo legame, fortissimo, che unisce questa musica al mondo dorato della pellicola è dato dal fatto che, mentre nasceva, nel 1936, la *Terza Sinfonia* si immergeva in un contesto straordinario sotto il profilo cinematografico: tra *Metropolis* di Fritz Lang (1926), *Tempi moderni* di Charlie Chaplin (proprio del 1936), Orson Wells che realizzerà *Quarto potere* (1941), è facile rendersi conto di come il linguaggio del cinema fosse ormai a uno stadio di raffinatezza, potenza e suggestione tale da non lasciare indenne nessuna altra forma espressiva. Nemmeno la musica, dunque, tanto che il tratto costruttivo più evidente, la caratteristica "narrativa" più immediata della *Terza Sinfonia* di Rachmaninoff è il suo essere costruita con continui stacchi, segmentazioni, riprese, allargamenti di piano: il suo essere cioè montata esattamente come si faceva davanti a una moviola per realizzare un film.

**Sinfonia n. 3 in la minore, op. 44**

**Musica:** Sergej Rachmaninov

1. Lento - Allegro moderato
2. Adagio ma non troppo
3. Allegro

November 6, 1936, by the Philadelphia Orchestra under Leopold Stokowski

Bisogna dunque avere in mente la sua collocazione - cronologica e ideale - quando si prova a ragionare sulla *Terza Sinfonia*, perché soltanto così si può evitare il tranello di liquidarla come opera di un artista nostalgico: si tratta di musica poderosa, che va ascoltata con mente libera e aperta.

Certo, il rapporto con il genere sinfonico per Rachmaninoff era sempre stato difficile. La sua *Prima Sinfonia*, battezzata a San Pietroburgo nel 1897, non era stata un successo che l'autore aveva contemplato la possibilità di suicidarsi e, comunque, quella di abbandonare la composizione. Nel 1906, quando decise di scrivere la *Seconda*, confessò sentimenti di angoscia, apatia e disgusto, che non impedirono tuttavia all'opera di riscuotere un caloroso successo facendo tributare a Rachmaninoff il premio Glinka, con i suoi allettanti 20.000 rubli di dotazione.

La *Terza* nacque negli Stati Uniti, dove Rachmaninoff si era rifugiato nel '17 per non essere travolto dalla Rivoluzione d'Ottobre e dopo un pellegrinaggio in cerca di rifugio in Svezia e in Danimarca.

Era l'opera di un musicista posseduto dalla malinconia, consapevole di non poter più ritornare in patria, e non deve stupire il fatto che questa *Terza* sia stata descritta come "il pezzo di musica più triste che Rachmaninoff abbia mai composto". Nonostante la partitura fosse affidata ai musicisti prodigiosi della Philadelphia Orchestra, nonostante la direzione del grande Leopold Stokowski, l'accoglienza fu pessima. La critica bollò il lavoro come anacronistico, anemico, privo di nerbo - e sembra evidente che nessuno volesse capire la bellezza di una musica che conteneva il cinema.

È vero che in quegli anni nascevano capolavori che raccontavano il Novecento in modo nerboruto, violento, travolgente (l'*Opera da tre soldi* di Brecht e Weill è del '28, *Il naso* di Sostakovic" è del '30, la *Lulu* di Berg è del '33, *Porgy and Bess* di Gershwin del '35...)

e che dunque per capire il carattere solitario ma incantevole della musica di Rachmaninoff occorreva un'ampiezza di vedute non facile da raggiungere. Ma di fatto lo stesso, dopo il fallimento di quella esecuzione, non la volle più dirigere fino al 1975.

Eppure il grande direttore era sempre stato un combattivo sostenitore della musica di Sergej.

Stokowski a proposito dei suoi lavori aveva proclamato: "Nella musica di Rachmaninoff io percepisco sempre la più grande sincerità e, benché i suoi lavori siano spesso complessi, si tratta di una complessità organizzata; ed è questo che produce un'impressione di semplicità". Alla testa della Philadelphia Orchestra, tra il 1920 e il 1936 Stokowski aveva diretto tutti i grandi lavori sinfonici di Rachmaninoff - il suo successore Ormandy si sarebbe poi preso cura delle *Danze Sinfoniche*, l'ultima partitura del Maestro.

Affidare a lui la *Terza Sinfonia* garantiva dunque all'autore l'attenzione e la benevolenza necessari per affrontare un lavoro inedito. E, in effetti, ricordando il concerto, al quale era stato naturalmente presente, Rachmaninoff scrisse che "l'esecuzione era stata meravigliosa. Sia il pubblico che la critica hanno reagito in modo acido. Ma personalmente sono fermamente convinto che si tratti di un buon lavoro. Talvolta, tuttavia, l'autore si sbaglia! In ogni modo io mantengo la mia opinione".

The title *Chorós Chordón* is literally translated as *Dance of the Strings,*though the music proliferates beyond the string section to the full orchestra. The ten-minute work also carries hints of celestial music with the cosmological theme continuing from Chin’s recent *Le Chant des Enfants des Étoiles*. As the composer notes, "physical and biological processes have been a constant source of inspiration, and a number of my scores offer musical and poetic reflections on natural phenomena and our physical relationship with the cosmos*"*.

VIDEO COMPOSER

http://www.boosey.com/podcast/Unsuk-Chin-on-Unsuk-Chin/100716

Unsuk Chin was born in 1961 in Seoul, South Korea, and has lived in Berlin since 1988. Her music has attracted international conductors including Simon Rattle, Gustavo Dudamel, Kent Nagano, Esa-Pekka Salonen, David Robertson, Peter Eötvös, Neeme Järvi, Markus Stenz, Myung-Whun Chung, George Benjamin, Susanna Mälkki, François -Xavier Roth, Leif Segerstam and Ilan Volkov, among others. It is modern in language, but lyrical and non-doctrinaire in communicative power. Chin has received many honours, including the 2004 Grawemeyer Award for Music Composition for her Violin Concerto, the 2005 Arnold Schoenberg Prize, the 2010 Prince Pierre Foundation Music Award, and the 2012 Ho-Am Prize.   
  
She has been commissioned by leading performing organisations and her music has been performed in major festivals and concert series in Europe, the Far East, and North America by orchestras and ensembles such as the Berlin Philharmonic, BBC Symphony Orchestra, Chicago Symphony Orchestra, London Philharmonic Orchestra, Philharmonia Orchestra, Boston Symphony Orchestra, City of Birmingham Symphony Orchestra, Orchestre Philharmonique de Radio France, Los Angeles Philharmonic Orchestra, London Sinfonietta, Ensemble Intercontemporain, Ensemble Modern, Kronos Quartet and Arditti Quartet. In addition, Unsuk Chin has been active in writing electronic music, receiving commissions from IRCAM and other electronic music studios.

<http://www.boosey.com/cr/perusals/score?id=38466>

<http://www.boosey.com/cr/perusals/>

SYMPHONY NO. 3

[Sergei Rachmaninoff](https://www.laphil.com/philpedia/sergei-rachmaninoff)

Composed: 1936  
Length: c. 38 minutes  
Orchestration: piccolo, 2 flutes, 2 oboes, English horn, 2 clarinets, bass clarinet, 2 bassoons, contrabassoon, 4 horns, 3 trumpets, 3 trombones, tuba, timpani, percussion (bass drum, cymbals, snare drum, tam-tam, triangle, xylophone), harp, celesta, and strings  
First performance by the Los Angeles Philharmonic: August 14, 1973, Edo de Waart conducting

A year before George Gershwin’s death at the age of 37, the latest opus by another celebrated pianist-composer, Sergei Rachmaninoff’s third and last symphony was completed and premiered on November 6, 1936, by the Philadelphia Orchestra under Leopold Stokowski. Except for the occasional revival by Stokowski and his Philadelphia successor, Eugene Ormandy, it failed to get many hearings elsewhere, as its composer continued to prosper and gain accolades as a pianist, often performing his own works.

It had been nearly 30 years since Rachmaninoff’s previous symphony, in E minor. But whereas the latter is a grandly-scaled, meandering work – an hour in length – the new symphony was relatively concise, coming in at some 40 minutes, and certainly less of an emotional steambath. Then, too, the orchestration of the A-minor Symphony is more transparent than that of its elder, its trajectory straighter than that of its often-performed (in recent decades) predecessor.

One can wonder then at the relative neglect of the Third Symphony, what with Rachmaninoff having become so widely accepted of late by a critical fraternity that once regarded the composer as too overtly emotional, too conservative for the “modern era,” too much of a throwback to the hyperemotionalism of the previous century... to Tchaikovsky in particular, although it would be difficult to point out thematic and technical similarities. But the two Russians do share the same (dark) emotional world, nor can it be denied that Rachmaninoff took no pointers from Stravinsky, which was unseemly after the 1913 premiere of the latter’s Sacre du printemps, which should have been the stake in the heart of Russian romanticism.

There are of course resemblances between Rachmaninoff’s Second and Third symphonies: the Third, like its predecessor, opens with a “motto” that will be heard again in subsequent movements, and which is initially sounded by clarinet, muted horn, and the cellos. It takes a while for the principal theme to make its presence felt, but when it does appear it hardly disappoints as purest Rachmaninoffian palpitating. The “motto” and the new theme are simultaneously developed and expanded, with the motto returning on its own – trumpet, bass trombone, pizzicato strings – having the final, dolorous say.

Movement two likewise begins with the motto, inverted, played by two horns accompanied by harp chords, ushering in a pair of themes – the first, announced by the solo violin in triplets, the second less expansive, by solo flute, subsequently joined by bass clarinet. The central scherzo section – marked allegro vivace – is sufficiently distinct from the surrounding material to be regarded as the third movement of a four-movement symphony: it distantly evokes the eeriness of the finale of Berlioz’s Symphonie fantastique, a score of which Rachmaninoff was particularly fond. The scherzo’s striking climax suddenly turns into a forceful march, followed by upward and downward scurrying chords, after which the harp offers a brief recollection of the adagio’s opening. The motto theme, in inversion, brings the movement to a close in harp and pizzicato strings.

The finale begins with some flavorfully Russian, sonorously marching strings. The main theme’s contrapuntal development is a technical tour de force, making one wish that counterpoint were more extensively employed elsewhere in the symphony. Several loud climaxes ensue, interrupted by a gently soulful flute solo set against the omnipresent motto, before Rachmaninoff continues on his triumphantly thunderous celebratory conclusion, all dark thoughts banished.

Herbert Glass is the English-language annotator for the Salzburg Festival and a contributor to musical periodicals in the United States and Europe.