



Stagione Sinfonica 2016

Programma n. 38

Gershwin

Gershwin-Bennett

Direttore **John Axelrod**



laVERDI


AUDITORIUM
Fondazione Cariplo



CAMERA DI
COMMERCIO
MILANO



fondazione
cariplo



BANCA POPOLARE
DI MILANO



ATM

Moda Partner
CORRIERE DELLA SERA
La libertà delle idee



Città di
Milano



George Gershwin, *Porgy and Bess*, 1935. Spartito della canzone *Non è detto che sia così*.

John Axelrod

Gershwin e il *Sound* americano

“Come suona americano!” Quante volte l’ho sentito dire. Eppure ogni volta mi sono chiesto il perché. Cosa significa davvero? Come possono degli accordi aperti, delle libere armonie e dei ritmi jazz essere chiamati a buon diritto “americani”?

Mentre gli Stati Uniti importavano la tradizione musicale classica con le immigrazioni di massa del XIX secolo, una vera sonorità americana era ancora in là da venire. Di fatto furono le sonorità popolari europee a trasformarsi in un suono distintamente americano: scale pentatoniche ricordavano il canto dei nativi d’America, terzine e ritmi puntati le galoppate attraverso vaste praterie, mentre le quinte aperte negli *spirituals* convogliavano sentimenti e sensazioni. Dall’Antico al Nuovo Mondo.

LARGO FROM SYMPHONY NO. 9
("New World")

By ANTONÍN DVOŘÁK
1851-1904

Largo

Antonín Dvořák,
Largo
dalla Sinfonia
Dal Nuovo Mondo

Mentre l’Europa attraversava sanguinante un tormentato XX secolo, l’America andava acquistando confidenza; e la musica degli anni ’20 e ’30, dal ragtime alle big bands, dai film muti al sonoro sincronizzato, divenne centrale nel definire un *sound* americano che sfondò in giro e sui palcoscenici di Broadway con la *Rapsodia in Blu* e *Porgy and Bess* di Gershwin e poi con il climax jazzistico della *West Side Story* di Bernstein. All’Europa si rivolsero gli americani nel dopoguerra, per poi però tornare indietro. Secondo l’idioma americano la libertà era l’unica filosofia, e il “classico” non era separato dal “popolare”. E perché no? La musica popolare pagava il conto (una nota a margine merita Stravinsky che, scherzando, disse che gli sarebbe convenuto studiare con Gershwin, dopo aver scoperto i suoi introiti derivanti da film e musical, oppure Ravel, quando alla richiesta di Gershwin di studiare con lui rispose che avrebbe fatto meglio a rimanere un Gershwin di primo livello piuttosto che cercare di diventare un Ravel di seconda mano).

Cosa ha reso la musica americana popolare? Probabilmente il fatto che allettava gli ascoltatori con i ritratti musicali dei paesaggi aperti, del mito dei cowboy, delle vivaci metropoli dove il jazz è di casa, o della *main street* dei vecchi villaggi.

Tutto cominciò con un assicuratore di nome Charles Ives. Ives era solo alle prime armi al tempo in cui Dvořák arrivò a New York. Nel suo tempo libero componeva prendendo diverse armonie e mettendole l'una sull'altra, come i sempre più alti grattacieli delle città industriali americane.

Aaron Copland andò a ovest e riportò con sé *Billy the Kid* direttamente dai rodeo e condivise i semplici doni degli *Shakers* protestanti dell'Appalachia.

Variations on "America" (1891)
for Organ

Charles Ives

Charles Ives, *Variations on "America"*

BILLY THE KID
Excerpts from the Ballet

AARON COPLAND

I. THE OPEN PRAIRIE

Letto marziale (♩ = 60)

PIANO I
p *espressivo*

PIANO II

Aaron Copland, *Billy the Kid*

SIMPLE GIFTS

Traditional Shaker Hymn
Arranged by Philip Keverian

Simplicity # 116313

8 *Simple Gifts* (Inno tradizionale di protesta)

From WEST SIDE STORY

MAMBO

B CLARINET I

LEONARD BERNSTEIN
Arranged by MICHAEL SWENLEY

Fast

Leonard Bernstein, *Mambo*

A metà XX secolo Leonard Bernstein ci ha regalato un mambo da ballare. E Gershwin? Gershwin fu il primo a prendere il jazz di Harlem e portarlo in orchestra. Con Gershwin non ci si voltò più indietro. La musica americana era finalmente definita. Basti ascoltare i colori e le melodie dei lavori che eseguiremo stasera. Gli slittamenti cromatici, i flussi e riflussi delle frasi, le *Blue notes* che danno lo *swing*: evocano molto di più che il semplice suono dei *black spirituals* e dei musical americani. Rievocano piuttosto quella persistente immagine della libertà americana.

Summertime
from *Porgy And Bess* (1935)
Words & Music by George Gershwin & Ira Gershwin,
DuBoise & Dorothy Heywood

Moderato

The image displays a musical score for the piece 'Summertime' from the opera 'Porgy and Bess'. It is marked 'Moderato' and includes dynamic markings such as 'p' (piano) and 'pp' (pianissimo). The score is written for piano and voice, with the piano part in the lower register and the vocal line in the upper register. The music features characteristic Gershwinian elements like chromaticism and syncopation.

Uomo del popolo...

Musica popolare a parte, Gershwin era tanto “serio” quanto ogni altro compositore. E il suo *sound* distintamente americano divenne globale col suo fascino. Ma egli fece anche qualcosa che nessun altro a quell’altezza sarebbe stato in grado di fare: parlò alla strada. Pare che Gershwin abbia una volta affermato: “La vera musica deve rispecchiare i pensieri e le ispirazioni della gente e del tempo. La mia gente sono gli americani e il mio tempo è l’oggi”.

Così parlò il suono dell’America. Dal popolo e per il popolo.

Forse è da qui che viene il suo fascino universale: dall’aver la musica lasciato le aristocratiche sale da concerto e raggiunto il popolo. È inclusiva, non esclusiva.

Kurt Weill ha fatto lo stesso, circa nello stesso periodo degli anni ’20 e ’30 a Berlino con la sua *Opera da tre soldi*. All’improvviso la musica cessò di parlare di ricchi e potenti capi o di eroi mitici per un pubblico di ricche e potenti persone. Parlò invece

George Gershwin *Rhapsody in Blue*

di sconfitti trasfigurati in eroi. Così come *Porgy and Bess* aveva i suoi spacciatori di droga e triangoli amorosi, le prostitute e la corruzione nella drammatica vita di Mackie Messer della *Sprechstimme* (letteralmente *canto-parlato*) di Weill-Brecht raccontavano la storia che molti potenti non volevano ma dovevano sentire: come fosse la vita dall'altra parte.

La dichiarazione di Hindemith che la musica dovrebbe essere di e per il popolo sonava simile ai discorsi dei rivoluzionari americani e alla loro Dichiarazione d'Indipendenza. Prokofiev fu dichiarato l'amico del popolo sovietico (prima che Stalin lo dichiarasse suo nemico). E Copland fu il propagandista che diffuse il sogno americano del *New Deal* di Roosevelt. La musica classica divenne socialmente provocatoria con una sfumatura marxista.

Ma se la musica classica stava finalmente dichiarando la sua indipendenza dal passato, cadde però vittima del bisogno innato nell'uomo di reprimere la libertà. Attorno agli anni '30 la promessa del popolo cadde nel vuoto dei totalitarismi. La Germania nazista, la Russia sovietica, la Francia di Vichy e l'Italia fascista contribuirono tutte all'esodo di massa di ebrei e di rifugiati apatitici. I dissidenti emigrarono verso Stati Uniti, Australia e Israele nel dopoguerra, oppure furono spediti nei Gulag da Stalin, e il suono della musica classica non sarebbe mai più stato lo stesso. Il suono della strada tacque.

I compositori durante la ricostruzione e la Guerra Fredda avevano perso fiducia nella natura umana. La loro musica divenne sovra-umana, controllata o caotica, ma sempre dotata del distintivo anticonformista della verità. Proprio come i reali si ripiegarono in simboliche figure di rappresentanza, così anche i totalitarismi



Duke Ellington con la sua orchestra

procedevano malfermi sull'orlo del precipizio, finché, a fine XX secolo, nessuno dei sistemi del nuovo ordine politico costituiva una minaccia: il Comunismo Sovietico si era sgretolato, il Fascismo italiano e spagnolo dissolto e il Nazismo tedesco fortunatamente non esisteva più. Rimase solo la democrazia, che si autoproclamò pilastro della libertà, a ricordarci che tutta l'Umanità può essere unita nella fratellanza. La musica fu liberata dalle

catene della politica. Non fa specie dunque che, duecento anni prima, sia stato un tedesco, Schiller, a scrivere parole di fratellanza universale. E che un altro tedesco, Beethoven, ne abbia composto il tema musicale. Oggi l'*Inno alla gioia* appartiene all'Unione Europea, al mondo: un tema globale di fratellanza universale veicolato da una melodia pentatonica universale. Globale e locale. Questa è antropologia culturale nella sua forma più pura, un concetto assoluto condiviso per mezzo della musica tra culture diverse e disparate. Questo è ciò in cui la musica americana si è trasformata: un vero *melting pot*. Possono John Adams e Philip Glass essere chiamati compositori americani? I pattern ripetitivi, le performance allucinogene e le stasi armoniche affascinavano la generazione di Woodstock. Nonostante il loro successo in altri paesi, sono Adams e Glass compositori globali adesso oppure ancora semplicemente americani in viaggio?

Sono Wolfgang Rihm o Jörg Widmann davvero così tedeschi? Salvatore Sciarrino o Ivan Fedele così italiani? Pascal Dusapin o Marc-André Dalbavie così francesi? Il tedesco Matthias Pintscher e la finlandese Katija Saariaho vivono a Parigi. Marco Stroppa, italiano, vive in Germania. Bright Sheng, cinese, vive negli Stati Uniti. Tutti questi compositori, e molti altri, sono cittadini del mondo, non solo esempi della loro propria cultura. L'integrazione di altre culture all'interno di una personale affermazione artistica è il *modus operandi* del XXI secolo. Ebbene: abbiamo chiuso il cerchio. Gershwin lo aveva già fatto circa un secolo fa portando la cultura afroamericana nelle sale da concerto dei bianchi e nei teatri d'opera. I compositori di oggi non sono altro che l'eredità del fascino multiculturale e del sapore locale di Gershwin.

Se non fosse che oggi abbiamo Putin e Trump. Il populismo nazionalista torna a rizzare il suo sgradevole capo. La libertà degli stili musicali potrebbe tornare ad essere la voce della propaganda per sopravvivere in questo nuovo clima politico. Alla faccia del progresso. Cosa avrebbe detto Gershwin di tutto ciò? Probabilmente la stessa cosa di Duke Ellington, altro grande compositore americano: "Non significa nulla se non c'è quello swing".

©John Axelrod 2016

(Traduzione di Francesco Marzano)

George Gershwin

Brooklyn, 1898 – Hollywood, 1937



Rapsodia in Blu

Composizione	Edizione	Durata
1924	Warner (Schott)	16' ca.

Organico pianoforte solista; 2 flauti, 2 oboi, 3 clarinetti (uno clarinetto basso), 2 fagotti; 3 corni, 3 trombe, 3 tromboni, basso tuba; 2 sassofoni alto, sassofono tenore; timpani, percussioni: tamburo, piatti, piatto sospeso, glockenspiel, triangolo, cassa, tam-tam; banjo; archi

Prima esecuzione 12 febbraio 1924, New York, Aeolian Hall
pianoforte George Gershwin, direttore Paul Whiteman

Il brano che per antonomasia è chiamato a rappresentare la musica americana e che facilmente può assurgere a simbolo dei ruggenti anni venti – la *Rapsodia in Blu* di Gershwin – fu composto in meno di tre settimane nel gennaio 1924. Non stupisce che sia un ebreo, figlio di emigrati russo-lituanici, a firmare un così evocativo tributo alla “Grande Mela”. La commissione venne da Paul Whiteman, direttore d’orchestra allora noto come “re del jazz”. L’ispirazione – raccontò Gershwin al suo biografo Isaac Goldberg nel 1931 – gli venne durante un viaggio verso Boston “sul treno, con i suoi ritmi metallici, il suo sferragliare che spesso è così stimolante per un compositore – mi capita spesso di sentire musica nel cuore stesso del rumore... e in quel momento sentii subito, e vidi persino fissata su carta, la completa struttura della *Rapsodia*, dall’inizio alla fine. Non mi vennero in mente nuovi temi, ma lavorai su materiale tematico già presente nella mia mente e provai a concepire la composizione come un insieme. La sentivo come una sorta di caleidoscopio musicale dell’America, del nostro immenso *melting pot*, del nostro inimitabile dinamismo, della nostra follia metropolitana”.

Il manoscritto originale di Gershwin è per due pianoforti. Fu poi il compositore Ferde Grofé ad orchestrarlo, prima per pianoforte solo e jazz band e poi per orchestra. La *première* ebbe luogo il 12 febbraio 1924 a New York, nell’Aeolian Hall, all’interno di un programma intitolato *An Experiment in Modern Music*. Individuare un criterio formale nella *Rapsodia in Blu* sarebbe impresa vana: Gershwin estremizza la libertà compositiva e il carattere improvvisativo già insiti tradizionalmente nella forma rapsodica. Il brano si presenta dunque come semplice giustapposizione, ripetizione e combinazione di temi musicali. Cinque sono i nuclei tematici più importanti (seguiamo l’analisi di David Schiff): il “ritornello” che sentiamo esporre in apertura in successione dal clarinetto, dalle trombe e dall’orchestra al completo e che poi viene ricamato dal pianoforte solista. Si segnala, incidentalmente, che il glissando del clarinetto nel celeberrimo incipit è stato adottato in partitura a seguito di uno scherzo del clarinetista dell’orchestra di Whiteman, Ross Gorman, fatto in prova al compositore, incline allo *humor*. Il secondo tema è quello “del treno”: esposto per la prima volta dalle trombe (batt. 91, n. 9), è ben incal-

Il Ritornello di *Rapsodia in Blu*

zante, accentuato e mimetico dell'incedere del treno. Il terzo, quello della "passeggiata" si sente in tutta la sua ariosità negli agili cromatismi del solista, ad esempio a metà brano (batt. 181, n. 19), dopo la lunga scala ascendente; ma in realtà è disseminato in tutta la rapsodia, già all'inizio, a intercalare il ritornello. Il quarto tema, "della mischia", esposto per la prima volta dai sassofoni (n. 14), evoca il brulicante traffico newyorkese, mentre il quinto, "dell'amore", è quello delle sezioni più liriche e distese del brano. Tutti e cinque sono strettamente correlati: sono basati sulla "scala blues" (con il VII grado abbassato e l'alternanza di terze maggiori e

minori) e condividono palesi movenze jazzistiche.

A proposito della struttura della *Rapsodia*, così si espresse Leonard Bernstein (altro grande della musica americana, erede – nel suo ecletticismo – della scuola di Gershwin) in un articolo del 1955 sull' "Atlantic Monthly": "La *Rapsodia* non è affatto una composizione. È una serie di diverse frasi messe insieme. I temi sono incredibili: ispirati, divini. Non credo ci sia stato un melodista così ispirato sulla terra dai tempi di Čajkovskij. La *Rapsodia in Blu* non è una vera composizione nel senso che qualsiasi cosa in essa accade sembra inevitabile. Si possono eliminare parti di essa senza comprometterne l'insieme [...]. Può durare cinque o dodici minuti [...] e rimane sempre la *Rapsodia in Blu*". Sintomatiche di quel Modernismo americano che governava le arti negli anni '20, la frammentazione e la tendenza al *pastiche* che ritroviamo in Gershwin si sposano con la forma e i contenuti del romanzo *Manhattan Transfer* di John Dos Passos, pubblicato un anno dopo la *Rapsodia*. In esso suonano come un *Leitmotiv* le parole di un personaggio: "Come posso raggiungere Broadway? Voglio arrivare al centro delle cose". Il centro è sempre eluso, irraggiungibile: la *Big City* è indomabile. L'unica differenza è che Gershwin affronta la Modernità con il sorriso e con quello *swing* senza il quale – per citare Duke Ellington – la musica non significa nulla: *it don't mean a thing if it ain't got that swing!*

Francesco Marzano

laVerdi ha eseguito *Rhapsody in Blue* nelle Stagioni **1996/97**, Conservatorio di Milano, pianoforte Roberto Arosio, direttore Eric Hull; **1998/99**, Teatro Lirico, pianoforte Karen Kornienko, direttore Yutaka Sado; **2004/05**, Auditorium di Milano, pianoforte Stefano Bollani, direttore Christopher Franklin; **2007/08**, Auditorium di Milano Fondazione Cariplo, pianoforte e direttore Wayne Marshall; **2008/09**, Milano, Auditorium - Lecco, Teatro della Società, pianoforte Giuseppe Gullotta, direttore Francesco Maria Colombo; **2008/09**, Spoleto, Festival dei Due Mondi, pianoforte e direttore Wayne Marshall; **2011/12**, Auditorium, pianoforte Emanuele Arciuli, direttore Wayne Marshall

Discografia

New York Philharmonic, direttore Leonard Bernstein (Sony Classical)
Pittsburgh Symphony Orchestra, direttore Andre Prévin (Decca)

George Gershwin

Brooklyn, 1898 – Hollywood, 1937

Robert Russell Bennett

Kansas City, 1894 – New York, 1981



“Porgy and Bess” Concert Version

Composizione	Edizione	Durata
1935	Schott	40' ca.

Movimenti 1. Introduzione: Allegro con brio – 2. *Summertime* (Soprano) – 3. *A Woman Is A Sometime Thing* (Baritono e Coro): Poco animato – 4. *Gone, Gone, Gone* (Coro): Larghetto – Andante – 5. *Overflow* (Coro): Allegro moderato – 6. *My Man's Gone Now* (Soprano): Allegretto, ben ritmato – 7. *The Promised Lan'* (Soprano e Coro): Allegro
8. *I Got Plenty O Nuttin* (Baritono): Allegretto – 9. *Bess, You Is My Woman Now* (Soprano e Baritono): Molto moderato – 10. *Oh, I Can't Sit Down* (Coro): Allegro con brio
11. *I Ain't Got No Shame* (Coro) – 12. *It Ain't Necessarily So* (Tenore e Coro): Moderato
13. *There's A Boat Dat's Leavin' Soon For New York* (Tenore): Moderato – 14. *Oh Lawd, I'm On My Way* (Soprano, Baritono e Coro): Moderato ben ritmato

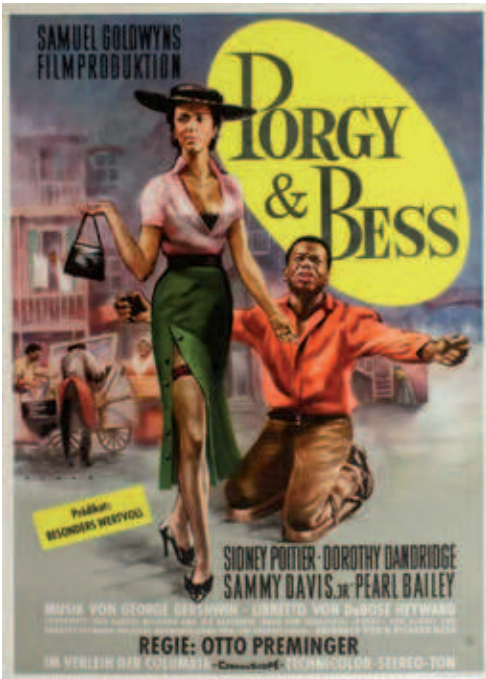
Organico 2 flauti, 2 oboi (uno ottavino), 3 clarinetti (uno clarinetto basso), 2 fagotti; 4 corni, 3 trombe, 3 tromboni, basso tuba; timpani, percussioni: cassa, piatti, tamburo, xilofono, campane, woodblock, tom-tom, sandpaper; pianoforte/celesta, banjo, archi

Prima esecuzione dell'opera 10 ottobre 1935, New York, Alvin Theater
direttore Alexander Smallens

Forte del successo della *Rapsodia* e favorevolmente accolto nel circuito della musica “colta”, Gershwin andava valutando la possibilità di comporre un'opera lirica, anzi: un'“opera lirica jazz”, come voleva il mecenate Otto Kahn della Metropolitan Opera. Contraddizione in termini?

Lo spunto per il tema arrivò nel 1925, con la pubblicazione del romanzo *Porgy* di Edwin DuBose Heyward: la storia del mendicante di colore (ispirato a un personaggio reale di Charleston, South Carolina) che di giorno chiede l'elemosina e di notte brucia di una passione che lo porta a commettere un crimine, affascinò Gershwin, che si mise subito in contatto con l'autore. Tra gli impegni lavorativi di entrambi, tuttavia, la composizione di libretto ed opera fu avviata solo nel 1934, per essere ultimata l'anno successivo (al libretto collaborò anche Ira Gershwin, fratello di George). Un soggiorno del compositore a Charleston, a stretto contatto con la comunità dei neri dell'etnia Gullah, fu preziosissima fonte di materiale folklorico.

La vicenda è ambientata negli anni '30 a Catfish Row, sobborgo immaginario di Charleston. Clara canta una ninnananna (*Summertime*) a suo figlio. Il malvivente Crown litiga con Robbins dopo una partita a dadi, e quest'ultimo rimane ucciso. Serena piange



la morte del marito (*My Man's gone Now*). Bess, la donna di Crown trova rifugio presso il mendicante Porgy, che la ama devotamente; cantano insieme il loro amore (*I Got Plenty o' Nuttin'* e *Bess, You Is My Woman Now*). Durante un pic-nic a Kittiwah Island, Sportin' Life, lo spacciatore di cocaina, esprime il suo scetticismo nei confronti della religione (*It Ain't Necessarily So*). Crown, nascostosi sull'isola, intima a Bess di rimanere con lui, mentre lei vuole lasciarlo definitivamente. La ritroviamo malata e delirante da Porgy che la cura. Nuovamente si confessano amore reciproco (*I Loves You, Porgy*). Crown torna a Catfish Row, si scontra con Porgy, il quale lo strangola. La polizia lo arresta. Uscito di prigione torna a Catfish Row, ma non trova Bess, partita per New York con Sportin' Life. A Porgy non resta che ripartire in cerca dell'amata (*Oh, Lawd, I'm On My Way*). Dall'imponente opera in tre atti, in bilico tra la freschezza e l'umorismo della musica

nello stile di Broadway e le tinte fosche à la *Wozzeck*, Robert Russell Bennett, punta di diamante degli arrangiatori di Broadway, trasse due arrangiamenti: al 1941 risale la sintesi orchestrale *A Symphonic Picture*, commissionata da Fritz Reiner, direttore musicale della Pittsburgh Symphony Orchestra. Questa stessa fu espansa nel 1956 nel *Concert in songs* del nostro programma, con l'aggiunta di soprano e baritono solisti e coro, cui viene affidata l'esecuzione dei momenti salienti dell'opera, noti al grande pubblico e accolti da tempo nel nutrito gruppo dei cosiddetti *standard jazz*. La presente versione da concerto di *Porgy and Bess* si articola in un'introduzione e tredici numeri musicali. La breve introduzione (*Allegro con brio*) è fulminea e ricca nell'orchestrazione (ricorda per potenza l'*Ouverture cubana* del '32). La celebre *Summertime* è la prima aria del ciclo e si presta a illustrare la particolarità della scrittura operistica di Gershwin: la partitura concede al cantante un margine notevole d'interpretazione, l'estro è libero di fiorire, abbellire e variare la melodia (che del resto è stata così tante volte interpretata al fuori dall'opera che tendiamo a dimenticarci il suo contesto originario). È una ninnananna in forma ABAB, che usa reiteratamente la scala pentatonica Do-Re-Mi-Sol-La nell'ambito della tonalità di La minore. Il testo recita: "Estate, la vita è facile. I pesci saltano e il cotone cresce alto. Tuo padre è ricco e tua madre è bella, perciò taci, bambinello, non piangere". Segue *A Woman Is A Sometime Thing*, che sarebbe la risposta (poco galante) del pescatore Jake alla ninnananna della moglie: i consigli misogini del padre al figlio sono accompagnati da spigolose melodie degli ottoni e da brusii incalzanti del coro. *Gone, Gone, Gone* è uno spiritual cantato alla veglia funebre per Robbins che si snoda tra i sinistri rintocchi di campane e la forza catartica delle invocazioni del coro per confluire senza

soluzione di continuità in *Overflow*, momento in cui gli astanti raccolgono denaro in un piatto posto sul torace del defunto per garantirgli una sepoltura. Le struggenti inarcature cromatiche, tanto della voce quanto degli archi e dei fiati, di *My Man's Gone Now* coincidono con il lamento della vedova Serena. *The Promised Land* (“Oh, the Train is at de Station”: si notino i piccoli “accelerando” che mimano il movimento della macchina) è un gospel cantato dal coro e da Bess, accolta festosamente nella comunità. *I Got Plenty O' Nuttin'* riassume la filosofia di vita di Porgy, una serena accettazione della povertà come condizione di libertà dalle preoccupazioni del mondo: “le cose cui do valore, come le stelle nel cielo, sono tutte libere”. La musica riesce ad essere sinceramente spensierata, con gli stacchi jazzistici dei fiati e le sinuose frasi degli archi. *Bess, You Is My Woman Now* è la prima dichiarazione d'amore tra i protagonisti: introdotta da un solo di violoncello, la calda melodia è affidata prima alla voce maschile e poi a quella femminile, ma poi, come vuole ogni duo d'amore, le due voci s'intrecciano. Nel brioso brano successivo (*Oh, I can't sit down*) il coro esprime l'entusiasmo per l'imminente pic-nic e lo ribadisce in *I Ain't Got No Shame*, quando il pic-nic è in corso. Con *It Ain't Necessarily So* lo spacciatore Sportin' Life esprime con cinismo la sua visione della Bibbia: le frasi dell'orchestra sono ironiche, canzonatorie; il coro fa eco al cantante. In *There's A Boat Dat's Leavin' Soon For New York* Sportin' Life persuade Bess a seguirlo a New York, dipingendole un roseo avvenire nella grande città. E con il finale *Oh Lawd, I'm On My Way*, Porgy si mette, una volta uscito di prigione, sulle tracce dell'amata: la musica è radiante e serena, come conviene al carattere di Porgy, ma la sua speranza non basta a risolvere l'interrogativo circa il suo futuro con l'amata.

L'opera suscitò perplessità nell'autunno 1935, legate alla difficoltà che critica e pubblico ebbero nell'inquadrare una musica che non era né lirica né musical: “Non mi dà fastidio – scrisse il compositore e critico Virgil Thomson – che sia un compositore di musica leggera e non mi dà fastidio che tenti di diventare un compositore serio. Ma mi dà fastidio che tenga il piede in due scarpe”. Ma, a ben guardare, proprio nel paradosso dell’“opera lirica jazz” risiede la grandezza di *Porgy and Bess*, che – per citare Alex Ross – “riuscì nell'impresa mastodontica di conciliare la rigidità della musica notata occidentale con il principio afroamericano della variazione improvvisata”.

F. M.

laVERDI ha eseguito musiche da *Porgy and Bess* nelle Stagioni **1997/98**, Teatro Lirico, direttore Giuseppe Grazioli; **1999/00**, Auditorium di Milano, soprano Nina Edwards, direttore Marko Letonja; **2007/08**, Auditorium di Milano Fondazione Cariplo, direttore Wayne Marshall; **2010/11**, Auditorium, soprani Indira Mahajan e Angela Renée Simpson, tenore Ronald Samm, baritono Kevin Short, maestro del coro Erina Gambarini, direttore Wayne Marshall; **2010/11**, Auditorium, direttore Zhang Xian

Discografia

London Philharmonic Orchestra, direttore Simon Rattle (EMI Classics)
Miles Davis Orchestra, direttore Gil Evans (Columbia)