

17° CONCERTO

MERCOLEDÌ 24 MARZO 2010 ORE 21.00

GIOVEDÌ 25 MARZO 2010 ORE 20.30

Juraj Valčuha direttore

Rias-Kammerchor Berlin

Hans-Christoph Rademann maestro del coro

SCHUMANN

RAVEL

DEBUSSY



Concerti 2009-2010

Auditorium Rai Arturo Toscanini - Torino

MERCOLEDÌ 24 MARZO 2010 ORE 21.00
GIOVEDÌ 25 MARZO 2010 ORE 20.30

Juraj Valčuha direttore
Rias-Kammerchor Berlin
Hans-Christoph Rademann maestro del coro



Robert Schumann (1810-1856)

Die Braut von Messina, ouverture op. 100 (1851)

Piuttosto lento - Molto vivace - Più presto

durata 9' circa

prima esecuzione Rai a Torino

Robert Schumann

Requiem für Mignon op. 98b (1849)

per soli, coro e orchestra, su testo tratto dal *Wilhelm Meister* di Goethe

Katharina Hohlfeld soprano I - **Susanne Langner** soprano II

Hildegard Wiedemann contralto I - **Waltraud Heinrich** contralto II

Ingolf Horenburg basso

durata 14' circa

ultima esecuzione Rai a Torino: 16 aprile 1987, Mario Venzago, solisti del Coro di Torino:
Fausta Truffa, Giovanna Sorasio, Renata Colombatto, Maria Rabbione, Alessandro Carezni.

Maurice Ravel (1875-1937)

Ma mère l'Oye, cinque pezzi infantili per orchestra (1908-1912)

1. *Pavane de la Belle au bois dormant. Lent*
2. *Petit Poucet. Très modéré*
3. *Laideronette, impératrice des pagodes. Mouvement de marche*
4. *Les entretiens de la Belle et de la Bête. Mouvement de valse modéré*
5. *Le jardin féerique. Lent et grave*

durata 17' circa

ultima esecuzione Rai a Torino: 21 marzo 2003, Juanjo Mena.

Claude Debussy (1862-1918)

La mer, tre schizzi sinfonici (1903-1905)

1. *De l'aube à midi sur la mer*
2. *Jeux de vagues*
3. *Dialogue du vent et de la mer*

durata 22' circa

ultima esecuzione Rai a Torino: 28 ottobre 2005, Pascal Rophé.

Robert Schumann

Die Braut von Messina, ouverture op. 100

La fidanzata di Messina

Tutto comincia dall'odio, l'odio tra due fratelli, Don Manuel e Don Cesare, che non riescono proprio a sentire la forza coagulante del legame sanguigno. Il padre prova in tutti i modi a cucire la ferita; ma solo dietro l'imposizione di non vivere mai sotto lo stesso tetto i due giovani riescono a coabitare quietamente tra le mura di Messina. Ci pensa una donna, Beatrice, a riaccendere l'antico odio; il suo fascino inebriante irretisce i sentimenti di entrambi i fratelli; e il triangolo non tarda a venire alla luce del sole, scatenando l'ira incontrollabile di Don Cesare: è lui a macchiarsi per primo di un fratricidio che volteggia nell'aria dalla prima scena del dramma e a portare a palazzo la sua prossima sposa accanto al cadavere di Don Manuel. Ma il matrimonio non si celebra; dietro agli occhi di Beatrice, la madre di Don Cesare riconosce lo sguardo della figlia ripudiata anni prima in seguito a un orribile vaticinio: quella bambina sarebbe stata causa di gravi sciagure. E allora tutto diviene chiaro come una verità agghiacciante: Don Cesare ha assassinato suo fratello per convolare inconsapevolmente a nozze con sua sorella; e non gli resta che uccidersi per punire un delitto macchiato d'incesto.

Non sono pochi i tratti edipici presenti nella tragedia di Friedrich Schiller, intitolata *Die Braut von Messina* (La fidanzata di Messina): c'è la profezia, c'è la punizione, c'è l'assassinio di un consanguineo e ci sono anche le pulsioni sessuali incestuose. Non male per un dramma del 1803, che si rivolge già con profondo interesse alla sfera inconscia dei rapporti familiari. Schumann finì su quelle pagine nel 1851, su indicazione dell'amico e collaboratore Richard Pohl, che aveva tratto un libretto dal soggetto schilleriano. Dell'opera non si fece nulla; ma l'*ouverture* fu portata a termine in quell'anno, per essere eseguita a Düsseldorf il 13 marzo.

Schumann non era il primo a cadere nella rete di Schiller; prima di lui, tra gli altri, si erano cimentati con *Die Braut von Messina* Ernest Theodor Amadeus Hoffmann (1813), Johann Christian Schneider (1817) e addirittura Nicola Vaccaj (1839). Erano gli anni dei *Märchenbilder* per viola e pianoforte, dei *Fantasiestücke* per clarinetto e pianoforte, delle *Romanzen* per oboe e pianoforte: musica che sostituisce alla violenza drammatica dei lavori pianistici un lirismo trasognato, esile come un ricordo prezioso a rischio di estinzione. E l'*ouverture* non sfugge a questa sensibilità, soprattutto nei frangenti della sezione introduttiva, quando Schumann sfoggia la sua innata vocazione alla fluidità dei percorsi armonici. Naturalmente non mancano alcuni lineamenti bruschi e impetiti, spesso in un ritmo ostinatamente puntato che ricorda la rigida ottusità dei due

antagonisti. Ma è nelle oasi liriche, come lo squarcio affidato al clarinetto, che Schumann fa vibrare la sua indole matura, quella di un combattente che ha gettato le armi per farsi un po' più in là e osservare il mondo da un luogo distante e appartato.

Robert Schumann

Requiem für Mignon op. 98b per soli, coro e orchestra,
su testo tratto dal *Wilhelm Meister* di Goethe

Requiem per un bimba adulta

Il *Wilhelm Meister* (1795-1796) di Goethe è un romanzo che racconta tante storie. C'è la vicenda di Wilhelm Meister, naturalmente: l'apprendistato di un giovane che cerca a fatica di entrare nel mondo degli adulti. La sua vita è il teatro e tutta la sua esistenza ruota attorno alle finzioni del palcoscenico, tra sinistre rappresentazioni di *Amleto* e compagnie scalcagnate in giro per la provincia. Ma ci sono anche, e forse soprattutto, le vicende parallele, quelle storie frammentarie che sta al lettore ricostruire pezzo per pezzo: l'Arpista folle con il suo canto penetrante come una seduta di psicanalisi; e Mignon, la bimba senza un passato che segue l'apprendistato di Wilhelm con lo sguardo degli adulti.

Mignon sorprende fin dalla sua prima apparizione: Wilhelm è in fuga dalla sua Mariane, che pensa di aver colto con le mani affondate nel sacco del tradimento; e la sua passione per il teatro lo porta a fiutare odore di palcoscenico in un villaggio sperduto nel mezzo della campagna. Qui incontra la compagnia di attori non professionisti a cui si unirà per qualche tempo; ma qui, soprattutto, incontra Mignon, la bimba prodigio che stupisce tutte le platee contadine con la sua acrobatica danza delle uova. L'abbigliamento della piccola è il primo sintomo di un'età infantile vissuta senza spensieratezza: un corto giubbotto di seta con maniche a spacchi secondo la moda spagnola, calzoncini lunghi e aderenti con sbuffi: non solo una serie di indumenti da maschietto, ma anche una sobria praticità propria dei bambini costretti a confrontarsi con i problemi di tutti i giorni, senza il filtro dei genitori. L'impressione trova conferma poco dopo, quando la presentazione tra Mignon e Wilhelm assume immediatamente un tono sinistro:

«Come ti chiami», egli chiese. «Mi chiamano Mignon». «Quanti anni hai?». «Nessuno li ha mai contati». «Chi era tuo padre? ». «Il gran diavolo è morto».

Poche battute, e il ritratto è già perfettamente nitido: Mignon è una ragazzina che ha fatto pulizia del suo passato, perché dietro le sue spalle c'è solo sofferenza.

La sua età è difficile da definire: dodici, forse tredici anni. Diversi tratti fisiognomici alludono a un'infanzia vissuta in maniera problematica: una crescita del corpo ritardata, una carnagione bruna riconoscibile a fatica sotto a un pesante trucco da adulta. Il suo prezzo è stimato con precisione: cento ducati versati a un gruppo di saltimbanchi per inserirla all'interno della neonata compagnia teatrale. Anche in questo caso la risposta è quella di una persona matura, di una professionista che conosce benissimo il valore dei soldi: «Vi servirò». Dopodiché nasce l'idillio con Wilhelm: Mignon comincia a vedere subito nel suo nuovo protettore un surrogato della figura paterna; ma il suo sentimento non è assimilabile a quello di una bambina che ha trovato un nuovo genitore; c'è qualcosa di morboso nella gelosia che condisce i suoi sentimenti; e la sua presenza nascosta, in occasione di un incontro amoroso tra Wilhelm e una donna dall'identità ignota, ha il sapore del voyeurismo che spinge un'amante delusa a voler toccare con mano la fonte del suo dolore; ovvero, ancora una volta, un sentimento maturo, un atteggiamento estraneo all'asessualità infantile.

E poi c'è la malattia. Mignon denota subito segni di sofferenza fisica. Nel corso del romanzo viene colpita da alcune gravi crisi, con tremori scomposti, problemi cardiaci: scene strazianti che spingono Wilhelm a stringersi al petto la bambina nel vano tentativo di sanare il suo male infestante. Nel corso del tempo la sua magrezza si fa sempre più preoccupante; la sua carnagione scura impallidisce progressivamente, finché la morte non arriva a rapire l'anima di una bimba che raccoglie il dolore di tutti i personaggi; il suo funerale viene celebrato nella Sala del Passato del principe Lothario: un piccolo corpicino racchiuso in un mausoleo eretto in memoria dei grandi; l'ultimo riconoscimento che fa di Mignon una persona adulta, a dispetto della sua apparenza esteriore.

Ma parlare di Mignon vuol dire in un certo senso parlare di Schumann stesso. Difficile trovare due figure tanto complementari per connubio tra maturità e infanzia: Mignon era una bambina nata adulta; Schumann uno che faceva fatica ad abbandonare il mondo dei sogni a occhi aperti, quelli che di solito vanno in pezzi con il passare degli anni. Tra i due c'era una sorta di complicità letteraria, quella curiosa alchimia che si crea tra la vita e le pagine di un libro. Schumann ci sguazzava: la sua formazione musicale è una storia da analizzare con la lente dello psicoterapeuta, la sua vicenda d'amore con Clara è degna di un romanzo alla Jane Austen, e la sua stessa fine rivela un'inquietante analogia con la morte del *Kapellmeister* Johannes Kreisler, nato dal genio letterario di E. Th. A. Hoffmann e spento tra le braccia della follia. La malattia di Mignon per Schumann era uno specchio della sofferenza provata dall'individuo romantico: la bimba a cui viene tolta la possibilità di

crescere come emblema di chi anela a un oggetto distante tanto quanto irraggiungibile. E tutte le pagine ispirate al personaggio goethiano sono di un'intensità travolgente e insieme misteriosa, proprio come se Schumann leggendo i sentimenti di Mignon cercasse di decifrare anche un po' se stesso. Succede con il labirintico brano pianistico tratto dall'*Album für die Jugend (Mignon)*, con lo smarrimento del *Kennst du das Land* che fiorisce nel *Liederalbum für die Jugend*, e soprattutto con l'impenetrabile sofferenza dei tre *Lieder* contenuti nell'op. 98a.

Il *Requiem für Mignon* completa il quadro. La composizione fu stesa nel 1849 (proprio l'anno in cui la Germania si univa per celebrare il centenario dalla nascita di Goethe); il testo riprende fedelmente i versi del Libro VIII (Capitolo VIII) in cui i personaggi del *Wilhelm Meister* si riuniscono mestamente nella Sala del Passato per celebrare il funerale di Mignon. Dresda in quell'anno era infiammata dall'insurrezione popolare di Bakunin, l'evento che aveva spinto Wagner a combattere con tutte le sue forze dalla parte dei repubblicani. Ma Schumann si era fatto un po' più in là, tra le colline locali, ad ascoltare solo gli echi di una rivolta destinata a sanguinosa repressione.

Fu in quel ritiro appartato che nacque l'elaborazione del lutto luminosa ed eterea del *Requiem für Mignon*. Forse dietro alla polifonia delle voci femminili soliste si nasconde addirittura quell'immateriale senso del trascendente che anima i tre fanciulli del *Flauto magico*; la riflessione del basso solista, profonda come la parola di Sarastro, sembra confermare l'analogia mozartiana. Ma non sono pochi i passaggi in cui Schumann predilige i suoni incrinati della malattia romantica, i cromatismi dei violini nel secondo brano, l'instabilità armonica del quarto, la divagazione in tonalità minore che precede la coda (proprio in corrispondenza della parola «Unsterblichkeit», quel desiderio di «immortalità» che Schumann non riusciva proprio ad associare a Mignon).

Per lo Schumann del 1849, ormai comodamente adagiato nei panni del *pater familias*, gli occhi del mondo infantile erano diventati una risorsa da privilegiare; gli anni della guerra contro l'insensibilità dei Filistei erano sempre più lontani; meglio un'opera in grado di raccontare la ricerca sull'Assoluto che i romantici amavano leggere nello sguardo dei bambini. Ma il *Requiem für Mignon* non è una fiaba con un lieto fine che non prevede sporcizie materiali: è un ultimo ritratto di una bambina resa bella soprattutto dalla sua sofferenza in carne e ossa.

In quell'anno (1849)

Nel 1849 tutta la Germania celebrava i cento anni dalla nascita di Wolfgang Goethe. Liszt, a Weimar, componeva il suo poema sinfonico *Tasso* (concepito come *ouverture* al *Torquato Tasso* goethiano). Schumann componeva il *Requiem für Mignon* e si sforzava di completare almeno un pannello delle sue *Szenen aus Goethes Faust* (cominciate nel 1845 e terminate solo nel 1853). Ma la città di Dresda dava la precedenza alle musiche scritte sul *Faust* dal *Kapellmeister* di corte Carl Gottlieb Reissiger. Schumann reagiva con una festa parallela, dal carattere esplicitamente "repubblicano", in cui programmava la prima esecuzione parziale delle *Szenen aus Goethes Faust* (il terzo pannello dell'opera, poi intitolato *Fausts Verklärung*) e la *Erste Walpurgisnacht* di Mendelssohn.

Nello stesso anno a Dresda il re veniva scacciato da un gruppo di rivoluzionari (tra cui spiccavano Wagner e Bakunin) di ispirazione repubblicana. Gli Schumann assistevano con grave imbarazzo alle scene di violenza e di anarchia in giro per la città; e dopo pochi giorni decidevano di rifugiarsi nel villaggio limitrofo di Kreischa. A maggio l'insurrezione veniva soffocata da truppe prussiane chiamate in aiuto dei principi regnanti. Wagner fuggiva in Svizzera, dopo essere stato ricercato per un po' di tempo dalle forze preposte alla repressione; e gli Schumann tornavano in estate a riprendere possesso della loro abitazione.

In ottobre la morte di Chopin spingeva Schumann a chiedere alla città un ufficio funebre in memoria del compositore polacco. Ma anche quest'iniziativa gli veniva rifiutata dall'amministrazione locale. Pochi mesi dopo tutta la famiglia si sarebbe trasferita a Düsseldorf.

Maurice Ravel

Ma mère l'Oye, cinque pezzi infantili per orchestra

Gli occhi dei bambini

Furono i piccoli di casa Godebski a ispirare la nascita di *Ma mère l'oye* (Mamma Oca). Era il 1908; Ravel aveva perso da qualche anno i suoi genitori; in quella Parigi spietata, che conosceva solo la dura legge del successo, una famiglia a cui confidare i propri segreti era un bene prezioso. I Godebski erano diventati una nuova casa per il compositore: Cipa e Ida due secondi genitori, Mimie e Jean quei figli che Ravel non avrebbe mai avuto. Fu nella loro tenuta di Valvins, a due passi da Fontainebleau, che prese forma il progetto di *Ma mère l'oye*: un brano per pianoforte a quattro mani, da collocare nell'illustre tradizione della letteratura musicale per l'infanzia. La linea poetica era la stessa che dalle *Kinderszenen* di Schumann conduceva al *Children's Corner* di Debussy, passando per *La camera dei bambini* di Musorgskij. Solo che Ravel pensava a una prospettiva diversa: non il mondo dell'infanzia visto da fuori, con gli occhi degli adulti, ma l'universo delle favole così come si imprime nella lettura dei bambini, con quella preziosa superficialità che inevitabilmente sfugge alla sensibilità dei grandi.

L'idea era quella di affidare alle mani insicure dei due rampolli di casa Godebski la prima esecuzione di *Ma mère l'oye*; ma la paura del pubblico, anche se composto da amici di famiglia pronti a spellarsi le mani a forza di applausi, fu troppo forte per i piccoli Mimie e Jean. E così ai giovani Godebski spettò solo la dedica della nuova composizione di Ravel; mentre per l'esecuzione, il 20 aprile del 1910 alla Société de Musique Indépendante, si ricorse a un'altra coppia di pianiste in erba: l'undicenne Jeanne Leleu, ai primi passi di una splendida carriera, e la quattordicenne Geneviève Durony.

Il successo fu tale che Ravel, l'anno successivo, ricevette l'offerta di farne un balletto da parte del mecenate parigino Jacques Rouché; nacque così la versione orchestrale di *Ma mère l'oye*, che andò in scena al Théâtre des Arts il 28 gennaio del 1912, sotto la direzione di Gabriel Grovlez.

La recensione pubblicata all'indomani della prima rappresentazione da Reynaldo Hahn sul «Journal» esprime bene il senso di infastidita ammirazione, che suscitò il nuovo balletto di Ravel:

Niente è meno ingenuo, niente meno infantile di questo grazioso balletto di Maurice Ravel rappresentato in un piccolo tempio consacrato alla decadenza. È un rilassamento raffinato che gusteranno soprattutto le persone sensibili fino alla spossatezza e che deriva da questa estetica, oggi così di moda, il cui principio essenziale consiste nell'ottenere, con la complicazione, effetti di una semplicità puerile.

Ma la costruzione appariva artificiosa solo agli occhi di chi aveva completamente perso l'ingenuità dell'età infantile. Georges Pioch su «Comoedia» trovò nella scrittura di Ravel uno straordinario strumento di evasione: «I racconti per bambini ci consolano della nostra storia di uomini». Tutta la partitura cerca di riscoprire lo stupore di chi osserva il mondo senza alcun pregiudizio. La principessa inciampa su un vecchio arcolajo e si addormenta sul suolo di un giardino fatato; e il suo sonno (*Pavane de la belle au bois dormant*), decorato da arabeschi ripetitivi, ha la stessa serenità priva di ombre che si legge sul volto di un bambino tutto rimboccato sotto le sue rassicuranti coperte. La bestia che accompagna la bella in *Les entretiens de la belle et de la bête* non ha nulla di spaventoso, proprio come accade a ciò che terrorizza solo l'artificiosa sensibilità degli adulti. La *promenade* di Pollicino in *Petit Poucet* è interrotta dal verso degli uccellacci che si mangiano l'astuto stratagemma, fatto di briciole sparse per strada. Mentre l'imperatrice delle pagode, *Laideronnette*, può permettersi di ricorrere a un esotismo ingenuo, tutto suoni percussivi e scale polifoniche, proprio come se le complesse ricerche dei grandi non fossero mai esistite. Ci vuole un principe per risvegliare la bella addormentata; ed ecco allora prendere forma il sortilegio del *Jardin féérique*, dove il violino solo si posa sulle palpebre della principessa come un bacio in grado di ridare la vita.

Claude Debussy

La mer, tre schizzi sinfonici

Debussy scelse di vivere a Parigi, la città in cui il sapore dell'oceano si sente solo nei *plateaux royales* delle grandi *brasseries*. Ma quelle rare volte in cui decise di fuggire dalla grande metropoli, si ritrovò quasi sempre a due passi dal mare. Cannes nel 1870 fu il rifugio della famiglia Debussy in fuga da una Parigi assediata da Bismarck. Fiumicino, negli anni del Prix de Rome, fu una rivelazione agli occhi di un compositore nauseato da una Roma «laida, piena di marmo e di preti». Arcachon nel 1880 fu la residenza estiva del giovanissimo musicista al seguito della contessa Nadejda von Meck. E la Normandia nel 1904 fu la meta della romantica scappatella con la futura moglie Emma, nonché nel 1915 il luogo in cui cercare rifugio dalle cannonate della Grande Guerra. Insomma, Debussy conobbe molti luoghi in cui comporre un'opera ispirata alle grandi distese marine. Eppure *La mer* nacque nel

1903 a Bichain, in Borgogna, lontano da qualsiasi scenario costiero.

Voi mi direte che l'Oceano non bagna esattamente le colline borgognone! E che questo potrebbe assomigliare ai paesaggi d'atelier! Ma ho innumerevoli ricordi; questo vale molto di più, a mio avviso, che una realtà il cui fascino pesi generalmente troppo sul vostro pensiero.

Debussy, scrivendo al suo editore Durand, era perfettamente consapevole di aver intrapreso il lavoro in un ambiente privo di suggestioni marine; ma la scelta andava nella direzione del ricordo, della sfumata rivisitazione mnemonica: fin dalle prime intenzioni *La mer* non doveva essere una pittoresca descrizione del reale. Per l'orizzonte d'attesa contemporaneo, abituato a vedere ancor prima che ascoltare musica, l'operazione era piuttosto ambiziosa. E così, due anni dopo, alla prima esecuzione del 15 ottobre 1905, il pubblico non riuscì proprio a sentire il mare: come se qui ricordi, che Debussy aveva invocato all'inizio del lavoro, non riuscissero a filtrare nella sensibilità degli ascoltatori. Pierre Lalo concludeva così la sua recensione: «Non sento, non vedo il mare». Louis Schneider scriveva: «il pubblico è apparso particolarmente interdetto: gli si era annunciato il mare, qualcosa di grande, di colossale, e gli è stata servita dell'acqua sporca in una bacinella». Satie, addirittura, ironizzò sulla contraddizione tra la precisione dei titoli e l'indefinitezza della musica: «Nello schizzo intitolato *De l'aube à midi sur la mer* amo molto il passaggio tra le dieci e le undici meno un quarto».

Il fatto non è poi così sorprendente. Debussy voleva tagliare i ponti con la tradizione evocativa di Chabrier e compagni. Il suo interesse non si rivolgeva certo alla descrizione pittorica, ma alle corrispondenze misteriose che legano la natura all'immaginazione. *La mer* stimola l'ascolto nella direzione del ricordo involontario, proprio come succede a Proust in molti passi della sua *Recherche*. I titoli trovano un contatto con alcuni elementi lessicali legati alla produzione delle marine sinfoniche, da Mendelssohn fino a Rimskij-Korsakov: ondeggiamenti degli archi, orchestrazioni dai riflessi cangianti, profondità di registro che alludono alle immensità degli abissi. Ma la sintassi di Debussy privilegia la corrosione di ogni elemento semantico, l'affossamento dell'extramusicale in una dimensione inconsapevole che l'ascoltatore deve sforzarsi di recuperare.

De l'aube à midi sur la mer allude chiaramente a un percorso di progressiva intensificazione luminosa, un viaggio che culmina nell'abbagliante corale degli ottoni conclusivo; ma nello stesso tempo mette in discussione la categoria sottesa al titolo, quella linearità del tempo che tende a frantumarsi in una serie di episodi

deliberatamente scollegati. Anche *Jeux de vagues* si avvale di un'orchestrazione estremamente raffinata per riflettere il capriccioso movimento delle onde; ma poi affianca la scomposizione timbrica delle battute iniziali a una serie di temi lineari, che alludono ora al ritmo delle danze iberiche, ora alla cantabilità delle romanze di tradizione partenopea, senza procedere sulla strada della frammentazione additata dal titolo. Ma la completa emarginazione dell'extramusicale prende forma nell'ultimo schizzo, *Dialogue du vent et de la mer*, quando il violento battibecco tra lessico aereo e marino delle prime battute sfuma in una struttura squisitamente musicale, tutta giocata attorno a un tema che sembra aver perso contatto con ogni riferimento programmatico. E così, quando il corale degli ottoni ascoltato nel primo schizzo torna a farsi sentire, l'ascoltatore è ormai distante dall'immagine solare intuita in precedenza; e la sua memoria si scompone in direzioni imprevedibili, ricreando la stessa sensazione che contraddistingue un ricordo inghiottito dall'ombra.

Il pubblico del 1905 non era ancora pronto per una raccolta di schizzi, che dichiara fin dal sottotitolo la sua natura *inachevé*, da consegnare al completamento del fruitore. Ma qualche anno dopo, quando le categorie del simbolismo sarebbero state digerite anche dagli ascoltatori più radicati a terra, *La mer* si sarebbe imposta come un modello assoluto di ricerca sui rapporti tra significati e significanti della partitura. I francesi avrebbero accolto con freddezza nel 1925 un'opera che qualche anno prima avrebbero portato in trionfo, come la *Alpensymphonie* di Strauss. E la parola d'ordine di Mallarmé e compagni, «suggerire, non dire», avrebbe trovato un senso anche tra le pagine della storia musicale.

La mer nel Novecento

L'influenza de *La mer* sulla musica del Novecento è stata molto intensa. Un confronto con alcune pagine di ambientazione marina quali la *suite The Sea* di Frank Bridge (1911), la *Sea Symphony* di Ralph Vaughan Williams (1910) o i *Four Sea Interludes* (1945) estratti dal *Peter Grimes* di Benjamin Britten potrebbe evidenziare contatti non trascurabili con la scrittura orchestrale di Debussy; così come sono innumerevoli i nomi di compositori che si sono abbeverati sistematicamente alle fonti de *La Mer*: Olivier Messiaen e Pierre Boulez in testa. Ma ci sono stati anche esempi di citazioni esplicite. È il caso di *Sinfonia*, la composizione per otto voci e orchestra scritta da Luciano Berio nel 1968, su testi di Claude Lévi Strauss e Samuel Beckett. Il terzo movimento è interamente basato su materiale preesistente (in particolare il *Lied* di Mahler intitolato *La predica ai pesci di Antonio da Padova*); e su tutte le citazioni (dai *Concerti Brandeburghesi* di Bach, dal *Rosenkavalier* di Strauss, dalla *Pastorale* di Beethoven, dalla *Symphonie fantastique* di Berlioz) spiccano alcune reminiscenze da *Jeux de vagues* e *Dialogue du vent et de la mer*.

Si colloca sulla scia di Berio il caso di Toru Takemitsu; il suo brano per pianoforte e orchestra *Quotation of a Dream* (1991) già dal titolo dichiara una vocazione al *repêchage* melodico; e tutta la pagina intesse autocitazioni da *Dream/Window* (1985), inserti tematici 'cavati' dalla parola 'S-E-A', nonché alcuni prestiti da *La mer*.

ANDREA MALVANO

Requiem für Mignon

(aus Goethe's *Wilhelm Meister*)

1 Chor

Wen bringt ihr uns zur stillen Gesellschaft ?

Soli (Sopran I u. II, Alto I u. II)

Einen müden Gespielen bringen wir euch;
Lasst ihn unter euch ruh'n
bis das Jauchzen himmlischer Geschwister
ihn der einst wieder aufweckt!

Chor

Erstling der Jugend in unserm Kreise,
Sie willkommen! mit Trauer willkommen!
Dir folge kein Knabe, kein Mädchen nach!
Nur das Alter nahe sich
willig und gelassen der stillen Halle,
und in ernster Gesellschaft ruhe, das liebe Kind!

2 Soli (Sopran, Alto)

Ach! wie ungeru brachten wir ihn her!
Ach! und er soll hier bleiben!
Lasst uns auch bleiben,
lasst uns weinen an seinem Sarge!
Ach! wie ungeru brachten wir ihn her!

3 Chor

Seht die mächtigen Flügel doch an!
Seht das leichte, reine Gewand!
Wie blinkt die gold'ne Binde vom Haupt!
Seht die schöne, würdige Ruh'!
Seht die mächtigen Flügel doch an!

Solo (Sopran I)

Ach ! die Flügel heben sie nicht...

Chor

Seht das reine Gewand!

Requiem per Mignon

(dal *Wilhelm Meister* di J. W. Goethe - Libro VIII, Capitolo VIII)

1 Coro

Chi state conducendo nella nostra muta compagnia?

Soli (soprano I e II, contralto I e II)

Vi portiamo uno stanco compagno di giochi;
fatelo riposare fra voi,
fin che lo ridesti un giorno
il giubilo delle celesti sorelle!

Coro

Primizia di gioventù nel nostro circolo,
sii benvenuta! Con lutto benvenuta!
Non ti segua né fanciullo né fanciulla!
Solo la vecchiaia, spontanea e placata,
s'approssimi alla tacita sala,
e in austera assemblea riposi la cara bambina.

2 Soli (soprano, contralto)

Ah! Con che amarezza qui lo portammo!
Ah! E qui deve restare!
Lasciate restare anche noi,
lasciateci piangere, lasciateci piangere presso la sua bara!
Ah! Con che amarezza qui lo portammo!

3 Coro

Ma guardate le ali possenti!
Vedete la veste leggera e pura!
Come scintilla dal capo la benda dorata!
Ma guardate le ali possenti!
Vedete la bella, con degna quiete!

Solo (soprano I)

Ah! Le ali non si alzano...

Coro

Vedete la pura veste

Solo (Soprano II)

... im leichten Spiele flattert es nicht mehr...

Chor

Seht...

Solo (Sopran II)

... nicht mehr...

Chor

... wie blinkt die gold'ne Blinde vom Haupte!

Soli (Sopran I u. II)

... als wir mit Rosen kränzten ihr Haupt,
blickte sie hold und freundlich nach uns,

Chor

... seht die schöne Ruh'!

Soli (Sopran I u. II)

... blickte sie hold und freundlich nach uns!

Chor

Seht die Flügel doch an...

Solo (Sopran II)

Ach ! die Flügel heben sie nicht!

Chor

Schaut mit den Augen des Geistes hinan!

4 Chor (Männer)

In euch lebe die bildende Kraft,
die, das Schönste, das Höchste,
hinauf über die Sterne das Leben trägt.

Chor

In euch lebe die bildende Kraft,

Soli (Sopran I u. II, Alto)

Aber ach! Wir vermessen sie hier...

Solo (soprano II)

...non più svolazza in gioco leggero...

Coro

Vedete...

Solo (soprano II)

...non più...

Coro

...come scintilla dal capo la benda dorata!

Soli (soprano I e II)

...quando coronammo di rose il suo capo,
ella guardò a noi benevola e amica...

Coro

...vedete la bella quiete!

Soli (soprano I e II)

...ella guardava a noi benevola e amica!

Coro

Ma guardate le ali...

Solo (soprano II)

Ah! Le ali non si alzano!

Coro

Guardate in alto con gli occhi dello spirito!

4 Coro (uomini)

Viva in voi la forza creatrice,
che porta in alto sopra le stelle
la cosa più bella, più grande – la vita.

Coro

Viva in voi la forza creatrice

Soli (soprano I e II, contralto)

Ma, ahimé! Noi qui la perdiamo...

Chor

Schaut hinan!

Soli (Sopran I u. II, Alto)

... in den Gärten wandelt sie nicht...

Chor

Schaut hinan...

Soli (Sopran I u. II, Alto)

Wir vermissen sie hier...

Chor

... mit den Augen des Geistiges hinan!

Soli (Sopran I u. II)

in den Gärten wandelt sie nicht...

Chor

Schaut hinan...

Solo (Sopran II)

Lasst uns weinen!

Chor

Schaut hinan...

Soli (Sopran I u. II)

Lasst uns weinen,
wir lassen sie hier!

Chor

Schaut hinan...

Mit den Augen des Geistiges hinan.

Soli (Sopran I u. II)

Lasst uns weinen
Und bei ihr bleiben!

5 Solo (Baß)

Kinder, kehret in's Leben zurück!

Coro

Guardate in alto!

Soli (soprano I e II, contralto)

...non più passeggia nei giardini...

Coro

Guardate in alto...

Soli (soprano I e II, contralto)

...noi qui la perdiamo...

Coro

...in alto con gli occhi dello spirito!

Soli (soprano I e II)

...non più raccoglie i fiori del prato.

Coro

Guardate in alto!

Solo (soprano II)

Lasciateci piangere!

Coro

Guardate in alto!

Soli (soprano I e II)

Lasciateci piangere

Qui la lasciamo!

Coro

Guardate in alto...

In alto con gli occhi dello spirito.

Soli (soprano I e II)

Lasciateci piangere

E restare accanto a lei!

5 Solo (basso)

Fanciulli, ritornate alla vita!

Eure Tränen trockne die frische Luft,
Die um das schlängelnde Wasser spielt.
Entfliehet der Nacht!
Tag und Lust und Dauer
ist der Lebendigen Los!

Soli (Sopran I u. II, Alt I u. II)

Auf, wir kehren in's Leben zurück!
Gebe der Tag uns Arbeit und Lust,
Bis der Abend uns Ruhe bringt...

Solo (Sopran I)

... und der Schlaf uns erquickt...

Chor (Frauen)

... und der Schlaf uns erquickt...

Solo (Sopran I)

... und der Schlaf uns erquickt...

Chor

... und der Schlaf uns erquickt!

6 Chor

Kinder! Eilet in's Leben hinan!
In der Schönheit reinem Gewande
Begegne euch die Liebe mit himmlischen Blick
Und dem Kranz der Unsterblichkeit!
Kinder! Eilet in's Leben hinan!

Soli (Sopran I u. II)

Auf! wir kehren in's Leben zurück! Auf!

Chor

... und dem Kranz der Unsterblichkeit!
Auf, auf, auf, auf!

Le vostre lacrime asciughi la fresca aria
che scherza intorno all'acqua serpeggiante.
Sfuggite alla notte!
Giorno, piacere, durata,
ecco il retaggio dei viventi!

Soli (soprano I e II, contralto I e II)

Su, noi ritorniamo alla vita!
Il giorno ci dia lavoro e piacere,
fin che la sera ci rechi riposo...

Solo (soprano I)

... e il sonno ci ristori...

Coro (donne)

... e il sonno ci ristori...

Coro (soprano I)

... e il sonno ci ristori...

Coro

...e il sonno ci ristori!

6 Coro

Bambini! Affrettatevi verso la vita!
Nella pura veste della bellezza
v'incontri l'amore con celeste sguardo
e con la corona dell'immortalità!
Bambini! Affrettatevi verso la vita!

Soli (soprano I e II)

Su! Noi ritorniamo alla vita, su!

Coro

...e con la corona dell'immortalità!
Su, su, su, su!



Juraj Valčuha

Dal novembre del 2009 è Direttore principale dell'Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai.

Nato nel 1976 a Bratislava, ha studiato nella sua città composizione, direzione e cymbalon. Successivamente si è perfezionato con Ilya Musin al Conservatorio Nazionale di San Pietroburgo e con Janos Fürst al Conservatoire National Supérieur di Parigi.

Dal 2003 al 2005 è stato Direttore assistente presso l'Orchestre et Opéra National di Montpellier, debuttando nello stesso periodo con l'Orchestre National de France (con cui ha registrato l'opera *Mirra* di Domenico Alaleona) e l'Orchestre Philharmonique de Radio-France.

Nella stagione 2006-2007 ha diretto *La Bohème* a Parigi e al Teatro Comunale di Bologna, *Il Castello di Barbablù* di Bartók e *La Voix Humaine* di Poulenc all'Opéra di Lione e un doppio spettacolo composto da *La Chute de la Maison Usher* di Debussy e *Le Jardin Empoisonné* di Chapochnikov a Parigi con l'Orchestre National de France. In Germania ha debuttato con la Rheinland-Pfalz Philharmonie a Ludwigshafen.

Nella stagione 2007/2008 ha debuttato con l'Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai, la Rotterdam Philharmonic, la Philharmonia Orchestra di Londra, i Münchner Philharmoniker, la Oslo Philharmonic e la Deutsches Sinfonieorchester di Berlino. Ha diretto inoltre l'Orchestra del Teatro San Carlo di Napoli e nuovamente l'Orchestra del Comunale di Bologna. Ha inoltre debuttato negli Stati Uniti con la Pittsburgh Symphony Orchestra.

Nella stagione 2008/2009 è salito sul podio dell'Orchestra del Gewandhaus di Lipsia, dell'Orchestra Verdi di Milano, della Swedish Radio Symphony e nuovamente dell'Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai e della Philharmonia. Ha inciso musiche di Pfitzner e Richard Strauss con la Saarländische Rundfunk per il canale televisivo ARTE. Ha diretto *Madama Butterfly* alla Deutsche Oper di Berlino e alla Bayerische Staatsoper di Monaco. Con l'Orchestra della Fenice di Venezia ha partecipato alla prima stagione di "Abu Dhabi Classics". Ha debuttato con la Los Angeles Philharmonic.

Nel 2009/2010 ha diretto i concerti di apertura della stagione dei Münchner Philharmoniker, e ha debuttato con la Staatskapelle di Dresda. Ha diretto anche una nuova produzione di *Elisir d'amore*,

nonché recite delle *Nozze di Figaro* alla Bayerische Staatsoper, *Turandot* all'Opera di Stoccarda, e concerti con la Philharmonia di Londra e l'Orchestra della Fenice di Venezia. È inoltre tornato negli Stati Uniti con la National Symphony di Washington e la Pittsburgh Symphony.

Nella stagione 2010/2011 dirigerà la Philharmonia di Londra, la Rotterdam Philharmonic, l'Orchestre de Paris, l'Orchestra dell'Accademia di Santa Cecilia, i concerti di capodanno dei Münchner Philharmoniker con la *Nona sinfonia* di Beethoven, la Houston Symphony, la Los Angeles Philharmonic e una nuova produzione de *La Bohème* alla Fenice di Venezia.

Rias-Kammerchor Berlin

La storia del RIAS è legata alla nascita della Repubblica Federale Tedesca. Nel 1946 la DIAS, che presto sarebbe stata rinominata RIAS (Radio in the American Sector), decise di formare un coro radiofonico per trasmettere musica a cappella. Il gruppo, che fu creato da Herbert Ristenpart, diventò un *ensemble* ufficiale di trentasette elementi il 15 ottobre 1948.



Il coro ha in seguito collaborato regolarmente con Ferenc Fricsay e Herbert von Karajan. Ha eseguito prime mondiali di Boris Blacher, Ernst Krenek, Krzysztof Penderecki, Arnold Schoenberg e Aribert Reimann, Hans Werner Henze, Bernd Alois Zimmermann e Carl Orff.

Uwe Gronostay è stato Direttore del coro dal 1972 al 1986. Gli è succeduto Marcus Creed dal 1987 al 2001, continuando collaborazioni con orchestre prestigiose quali il Concerto Köln, la Freiburger Barockorchester, Musica Antiqua Köln, l'Akademie für Alte Musik, e collaborando con direttori quali Thomas Hengelbrock, Roger Norrington, Nikolaus Harnoncourt, René Jacobs e Philippe Herreweghe. Il RIAS Kammerchor dal 1988 tiene una serie di concerti su abbonamento alla Chamber Music Hall della Filarmonica di Berlino.

Per iniziativa di Daniel Reuss è nato nel 2004 il primo corso per incoraggiare i giovani allo studio della direzione corale.

Nello stesso anno il coro ha formato un *team* con altri cinque gruppi europei di nome TENSÖ: una rete internazionale di cori da camera professionali che si pongono come obiettivo di ottenere nuove commissioni e di organizzare festival annuali.

Hans-Christoph Rademann è il nuovo direttore artistico del RIAS Kammerchor dalla stagione 2007/08. A lui si deve la fondazione del Choral Conductors' Forum, un ente che si propone di seguire da vicino la formazione di nuovi giovani direttori.

Da ormai 10 anni, il RIAS incide per l'etichetta Harmonia Mundi. Sono state infatti distribuite più di 20 incisioni, con un repertorio che va dal barocco alla musica del ventesimo secolo.

I solisti impegnati nell'esecuzione del *Requiem für Mignon* fanno parte del Rias Kammerchor.

Hans-Christoph Rademann

A partire dalla stagione 2007/2008, è il Direttore del RIAS Kammerchor. Nato nel 1965 a Schwarzenberg, ha studiato a Dresda, dove ha fondato il Coro da Camera con cui ha girato tutta la Germania. Fino al 1999 è stato anche Direttore musicale della Singakademie di Dresda.



Nel 1994 ha fondato i festival di Schwarzenberg e del Fest Alter Musik di Erzgebirge. Dal 1999 al 2004 è stato direttore del Coro della NDR. Ha inoltre diretto i cori della Baviera, della Germania Centrale (MDR), il Coro della Radio del Sud Ovest della Germania (SWR), il Rundfunkchor di Berlino, il Collegium Vocale Gent, il Coro della Staatskapelle di Dresda, la Filarmonica di Dresda, la Filarmonica della Radio di Hannover, la Filarmonica di Rotterdam, il Concerto Köln, l'Orchestra Barocca di Friburgo e Akademie für Alte Musik di Berlino.

Interprete rinomato del repertorio antico, ha riportato alla luce opere dimenticate di Zelenka, Hasse e Heinichen.

Nel 2000 è stato nominato Professore di Direzione Corale alla Scuola di Musica «Carl Maria von Weber» di Dresda.

PARTECIPANO AL CONCERTO

VIOLINI PRIMI

*Roberto Ranfaldi (*di spalla*), °Giuseppe Lercara ,°Marco Lamberti, Irene Cardo, Claudio Cavalli, Patricia Greer, Valerio Iaccio, Elfrida Kani, Kazimierz Kwiecien, Alfonso Mastrapasqua, Martina Mazzon, Fulvia Petruzzelli, Francesco Punturo, Rossella Rossi, Ilie Stefan, Alessandra Génot.

VIOLINI SECONDI

*Roberto Righetti, °Enrichetta Martellono, Maria Dolores Cattaneo, Jeffrey Fabisiak, Rodolfo Girelli, Antonello Mancuso, Maret Masurat, Antonello Molteni, Vincenzo Prota, Francesco Sanna, Isabella Tarchetti, Claudia Curri, Valerio D'Ercole, Lorenzo Gugole.

VIOLE

*Luca Ranieri, °Geri Brown, °Ula Ulijona, Antonina Antonova, Massimo De Franceschi, Rossana Dindo, Federico Maria Fabbris, Alberto Giolo, Maurizio Ravasio, Margherita Sarchini, Luciano Scaglia, Matilde Scarponi.

VIOLONCELLI

*Pierpaolo Toso, °Wolfango Frezzato, Giacomo Berutti, Pietro Di Somma, Carlo Pezzati, Stefano Pezzi, Fabio Storino, Claudia Dalla Montà, Fabrice De Donatis, Michele Spellucci.

CONTRABBASSI

*Augusto Salentini, °Silvio Albesiano, Giorgio Curtoni, Luigi Defonte, Maurizio Pasculli, Paolo Ricci, Luca Bandini, Paolo Giuliani.

FLAUTI

*Giampaolo Pretto, Luigi Arciuli.

OTTAVINO

Carlo Bosticco

OBOI

*Francesco Pomarico, Sandro Mastrangeli.

CORNO INGLESE

Teresa Vicentini

CLARINETTI

*Cesare Coggi, Graziano Mancini.

FAGOTTI

*Andrea Corsi, Cristian Crevena, Mauro Monguzzi.

CONTROFAGOTTO

Bruno Giudice

CORNI

*Stefano Aprile, Marco Panella, Giuseppe Merlo, Bruno Tornato.

TROMBE

*Marco Braitto, Ercole Ceretta, Daniele Greco D'Alceo.

CORNETTE

*Roberto Rossi, Roberto Rivellini.

TROMBONI

*Matteo De Luca, Devid Ceste.

TROMBONE BASSO

Gianfranco Marchesi

TUBA

Daryl Smith

TIMPANI

*Claudio Romano

PERCUSSIONI

Maurizio Bianchini, Carmelo Gullotto, Alberto Occhiena.

ARPE

*Margherita Bassani, Nabila Chajai.

CELESTE

Roberto Galfione

** prime parti ° concertini*

CONVENZIONE OSN RAI - VITTORIO PARK

Tutti gli Abbonati, i possessori di Carnet e gli acquirenti dei singoli Concerti per la Stagione Sinfonica Rai 2009/2010 che utilizzeranno il VITTORIO PARK DI PIAZZA VITTORIO VENETO nelle serate previste dal cartellone, vidimando il biglietto di sosta nell'apposita macchinetta installata nel foyer dell'Auditorium Toscanini, avranno diritto allo sconto del 25% sulla tariffa oraria ordinaria. **PER INFORMAZIONI RIVOLGERSI AL PERSONALE DI SALA O IN BIGLIETTERIA.**

18° CONCERTO

MECOLEDÌ 31 MARZO 2010 ORE 21.00

GIOVEDÌ 1 APRILE 2010 ORE 20.30

Christopher Hogwood direttore

Rachel Harnisch soprano

Rosa Bove contralto

Jörg Schneider tenore

Christof Fischesser basso

Coro Filarmonico "Ruggero Maghini" di Torino

Claudio Chiavazza maestro del coro

Joseph Haydn

Sinfonia in re maggiore Hob I n. 104 *Salomon*

Wolfgang Amadeus Mozart

Requiem in re minore KV 626 per soli, coro e orchestra

PREZZI CARNET (da un min. di 6 concerti scelti fra i due turni e in tutti i settori):

Adulti: 24,00 euro a concerto Giovani: 5,00 euro a concerto

PREZZI PER SINGOLO CONCERTO

Poltrona numerata platea: 30,00 euro Poltrona numerata balconata: 28,00 euro

Poltrona numerata galleria: 26,00 euro Poltrona numerata giovani: 15,00 euro

(in ogni settore)

INGRESSO (posto non assegnato): (in ogni settore) 20,00 euro

INGRESSO GIOVANI (posto non assegnato): (in ogni settore) 9,00 euro

CAMBIO TURNO 8,00 euro

BIGLIETTERIA

Auditorium Rai "A.Toscanini" Piazza Rossaro - 10124 Torino

Tel. 011/8104653 - 8104961 - Fax 011/888300

email: biglietteria.osn@rai.it

www.orchestrasinfonica.rai.it