

Torino · Auditorium Rai

NOVE MESI IN CRESCENDO

Concerti 2010 · 2011

22°

GIOVEDÌ 12 MAGGIO 2011 ore 20.30
VENERDÌ 13 MAGGIO 2011 ore 21.00

Sergio Alapont *direttore*
Detlef Roth *baritono*

MOZART
MAHLER
HAYDN



Rai



Orchestra
Sinfonica Nazionale

La musica colta sul fatto.

SI AVVISA IL PUBBLICO CHE:

Al **Salone Internazionale del Libro di Torino** (12-16 maggio 2011), all'interno dello spazio Rai, l'Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai è presente con un proprio stand, ove sarà possibile avere informazioni sulla stagione sinfonica 2011/2012 e sottoscrivere abbonamenti.

Sul palco dello spazio Rai **sabato 14 maggio alle ore 21,00** il sestetto dell'OSN Rai "Classic & Light" eseguirà musiche di Bach, Mozart, Bizet, Strauss e Verdi.



Ascoltare, conoscere, incontrare, ricevere inviti per concerti fuori abbonamento, scoprire pezzi d'archivio, seguire le *tournées* dell'Orchestra, avere sconti e facilitazioni. In una parola, diventare AMICI.

Sono molti i vantaggi offerti dall'associazione Amici dell'Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai: scegliete la quota associativa che preferite e iscrivetevi subito!

Tutte le informazioni e gli appuntamenti sono disponibili sul sito www.amiciosnrai.it o scrivendo a informazioni@amiciosnrai.it.

La Segreteria degli AMICI dell'OSN Rai è attiva mezz'ora prima di ogni concerto presso la Biglietteria dell'Auditorium Rai, oppure il martedì e il giovedì dalle 10 alle 12, telefonando al 346 8483394.

GIOVEDÌ 12 MAGGIO 2011 ore 20.30

VENERDÌ 13 MAGGIO 2011 ORE 21.00

Sergio Alapont *direttore*

Detlef Roth *baritono*

Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)

Sinfonia n. 29 in la maggiore KV 201 (186a)

Allegro moderato

Andante

Minuetto - Trio

Allegro con spirito

Durata: 27' circa

Ultima esecuzione Rai a Torino: 22 giugno 2006, Pietari Inkinen.

Gustav Mahler (1860-1911)

Lieder eines fahrenden Gesellen (Canti di un viandante)

per voce e orchestra, su testo del compositore

I. Wenn mein Schatz Hochzeit macht

II. Ging heut' morgens übers Feld

III. Ich hab' ein glühend Messer

IV. Die zwei blauen Augen

Durata: 14' circa

Ultima esecuzione Rai a Torino: 9 marzo 2007, Yutaka Sado, Petra Lang.

Gustav Mahler

Blumine, secondo movimento poi espunto
dalla Sinfonia n. 1 in re maggiore

Andante allegretto

Durata: 8' circa

Prima esecuzione Rai a Torino (?)

Joseph Haydn (1732-1809)

Sinfonia in do maggiore Hob. I n. 97

Adagio - Vivace

Adagio ma non troppo

Minuetto. Allegretto - Trio

Finale. Presto assai

Durata: 27' circa

Ultima esecuzione Rai a Torino: 21 gennaio 2000, Jeffrey Tate.

Il concerto di giovedì 12 maggio è trasmesso in collegamento diretto su Radio3 e in *streaming* audio-video sul sito www.osn.rai.it.

La ripresa televisiva è effettuata da Rai 3

Wolfgang Amadeus Mozart

Sinfonia n. 29 in la maggiore KV 201 (186a)

Sinfonia “a mezza orchestra”

La *Sinfonia* KV 201 è l'opera di un diciottenne. La sua data di nascita risale al 1774; Mozart all'epoca era nel pieno del periodo salisburghese: anni duri trascorsi alle dipendenze dell'Arcivescovo Colloredo e delle sue polverose abitudini musicali. Il padre Leopold continuava a portarlo in giro alla ricerca di una collocazione prestigiosa; ma niente da fare, gli ultimi regnanti dell'*ancien régime* avevano altro a cui pensare, e i musicisti dovevano imparare a sopravvivere anche lontano dalle corti aristocratiche. Inoltre, come se non bastasse, il Mozart che aveva lasciato a bocca aperta mezza Europa con il suo straordinario talento da *enfant prodige* stava crescendo, e non poteva più contare sulla spettacolarità delle sue *performance* per incantare ogni sorta di pubblico.

Mozart, in sostanza, aveva bisogno di distinguersi come compositore. In realtà lo sapeva da tempo, ma non era ancora riuscito a trovare uno spazio in cui inserirsi con prepotenza. I numerosi tentativi in ambito sinfonico lo dimostrano; basti pensare al fatto che la *Sinfonia* KV 201 è la ventinovesima del *corpus*. Colloredo lo caricava di musiche di circostanza, brani da affiancare alla liturgia della chiesa locale; ma Mozart riusciva comunque a trovare il tempo per dedicarsi, con lavori più o meno sperimentali, ai generi maggiori: ai Quartetti, alle Sonate, alle Sinfonie.

Gli esiti naturalmente erano alterni: fatto inevitabile per un ragazzo che per il momento poteva solo giocare a fare l'adulto. Lo stesso Leopold, con la sua solita severità, bollava con poche parole caustiche la produzione sinfonica del figlio negli anni di Salisburgo: «Per quanto tu possa esserti divertito scrivendole, sarei ben lieto che nessuno le avesse viste». Ma questo non vuol dire che il *corpus* sia privo di perle preziose, di pagine che sarebbero rimaste in repertorio, preannunciando un grande talento di sinfonista: parlo della celebre *Sinfonia* KV 183 in sol minore, ma anche della *Sinfonia* KV 201, che dichiara in molti episodi una decisa insofferenza nei confronti dello stile “galante”, cioè di quella produzione all'insegna della semplicità e dell'eleganza che aveva conquistato la sensibilità del pubblico nella seconda metà del Settecento (soprattutto con autori quali Carl Philipp Emanuel Bach).

La *Sinfonia* KV 201 è detta “a mezza orchestra” perché si avvale di un organico piuttosto ridotto, formato solo da archi, oboi, corni e continuo. La ristrettezza della compagine orchestrale non è tuttavia sinonimo di limitatezza espressiva, perché la composizione si fa appunto notare per una straordinaria versatilità di registri. Nel primo movimento, *Allegro moderato*, un primo tema che non riesce a contenere il suo slancio vitale si oppone a una seconda idea che sembra appena uscita da una compita scuola per educande; ma nello sviluppo (la sezione centrale) c'è spazio anche per qualche lato oscuro (vale a dire proprio ciò che avrebbe identificato il Mozart delle opere successive), come il turbolento disegno degli archi in tremolo.

L'*Andante* è forse il brano meno sorprendente: i suoi modi garbati lo avvicinano alle consuetudini stilistiche della produzione galante. Mozart sembra dimenticarsi per un attimo di avere diciotto anni e scrive una pagina profondamente adulta, in cui non si avverte quella scalmanata voglia di fare che dovrebbe contraddistinguere il temperamento di un adolescente con la testa piena zeppa di idee. Ci pensa il *Minuetto* a riportarci gradualmente alla *joie de vivre*, con i suoi rintocchi su una sola nota che rivelano una propensione a sperimentare nuove soluzioni melodiche (basti pensare al finale, quasi lasciato in sospenso); ma l'immaginazione incontenibile riprende a galoppare nell'*Allegro con spirito* finale, che scorrazza a rotta di collo su scale, burlesche acciacature dei violini e temi brevilinei, incorniciati da una successione di accordi seri come una battuta fatta senza battere ciglio.

Gustav Mahler

Lieder eines fahrenden Gesellen (Canti di un viandante)

per voce e orchestra, su testo del compositore

Un ultimo ciclo romantico

Per capire il senso dei *Lieder eines fahrenden Gesellen* forse può essere utile fare un salto nella vita del giovane Mahler. Gli anni erano quelli di Kassel, quando tra il 1883 e il 1885 il teatro locale si era fatto avanti con un contratto da Direttore assistente: niente di eccezionale, si intende, ma una buona occasione per farsi le ossa in attesa di un incarico più prestigioso. Dalla cittadina tedesca Mahler spediva ogni giorno lettere di disponibilità ai maggiori teatri europei; nel frattempo, assieme alla voglia di fare carriera, sentiva crescere il desiderio di avere una compagna al suo fianco. Da quelle parti viveva una giovane ragazza, promettente soprano della compagnia locale, che gli faceva girare la testa (Johanna Richter): «la sfinge» era il nomignolo che Mahler le aveva affibbiato, proprio per stigmatizzare un curioso comportamento, fascinoso e insieme enigmatico. Tra i due non ci fu niente; ma il sentimento provato da Mahler fu sufficiente per stimolare un'ardente poesia nell'agosto del 1884, firmata da un *fahrender Geselle* (un viandante).

Un simile evento deve per forza essere messo in relazione con un ciclo vocale intitolato *Lieder eines fahrenden Gesellen* (Canti di un viandante). Evidentemente in quegli anni Mahler si sentiva un viandante, in cerca di qualcosa che stentava a stagliarsi all'orizzonte; proprio come il *Wanderer* (viandante) di Schubert o il *Wilhelm Meister* di Goethe, gli eroi romantici alla ricerca di una meta distante tanto quanto irraggiungibile. L'amore faceva parte del pacchetto: anch'esso era un oggetto anelato, ma impossibile da stringere in pugno. Non stupisce, dunque, il fatto che il Mahler di quegli anni, tutto intriso di poesia romantica, sentisse la vocazione a ingigantire lo sfortunato esito di una storiella d'amore; del resto in quel periodo si sentiva ancora un poeta-musicista, e per i *Lieder eines fahrenden Gesellen* (ma non solo) scelse una selezione di componimenti propri.

Al di là dei contenuti poetici, anche i modelli musicali sono tutti romantici: quello di Mahler può essere considerato un *Liederkreis* (ciclo di *Lieder*), fatto di corrispondenze incrociate e

unitario sotto il profilo tematico, proprio come la *Winterreise* di Schubert o la *Dichterliebe* di Schumann. Dei sei testi scritti inizialmente, tra il Natale del 1884 e il primo gennaio del 1885, solo quattro furono impiegati nella nuova composizione; ma quel lavoro sgorgato così rapidamente dal cuore di Mahler dovette attendere molti anni prima di essere conosciuto dal grande pubblico: la prima esecuzione ufficiale avvenne difatti solo il 16 marzo del 1896 a Berlino, con i Berliner Philharmoniker diretti dall'autore (la stessa sera erano in programma la *Prima Sinfonia* e il primo movimento della *Seconda*).

Il tema di fondo dei *Lieder eines fahrenden Gesellen* è allineato alla stessa impostazione - indiscutibilmente *rétro* nel 1894 - del lavoro: un amore infelice di cui si rendono noti solo i postumi dolenti, proprio come negli analoghi cicli di Schumann e Schubert. Il primo *Lied* (*Wenn mein Schatz*) racconta il dolore dell'Io lirico, che si chiude mestamente in se stesso al pensiero delle nozze dell'amata; l'orchestra accompagna sottovoce il pesante incedere del baritono, proprio come se non riuscisse a trovare le parole per confortare l'infelice; e la sezione centrale - con gli svolazzi del violino solo e i freschi gorgheggi del flauto - non fa che accrescere l'amarezza del viandante, sbattendogli in faccia un'illusione primaverile che si estingue non appena prende forma.

Nel secondo *Lied* (*Ging heut' morgen*) chi conosce la *Prima Sinfonia* di Mahler non può non riconoscere la stessa melodia che nel primo movimento allude con gioviale semplicità ai suoni di una natura accogliente e materna. È la voce del fringuello che celebra la bellezza del mondo, assieme ai suoi compagni di vita (la campanula e tutti gli altri fiori); ma anche in questo caso lo splendore collettivo del mondo naturale non si concilia con le inquietudini dell'individuo, che alla domanda «Forse ricomincia ora la mia felicità?» risponde con un'afflizione che anticipa l'*Adagietto* della *Quinta Sinfonia*: «No! Quello che desidero mai più fiorirà». Con il terzo *Lied* (*Ich hab' ein gluhend Messer*) l'angoscia opprime il viandante durante il sonno quanto durante la veglia; la metafora del coltello piantato nel petto partorisce una serie di scomposte figurazioni melodiche, che urlano assieme alle percussioni tutto il loro affanno. Ma anche in sogno la figura dell'amata continua a perseguitare il soggetto; l'orchestra, divenuta gelida e immobile, dà un senso molto diverso all'«O weh» (Ahimè)

che punteggia il componimento poetico; e così quello che nella sezione centrale era un grido di dolore urlato a pieni polmoni, ora diviene il glaciale commento a una condizione ormai assimilata con lucida consapevolezza.

L'ultimo *Lied* riporta in vita un protagonista della poesia romantica, quel tiglio (*Lindenbaum*) che nella *Winterreise* (*Viaggio d'inverno*) di Schubert diviene un riparo per l'immaginazione del viandante alla vana ricerca di illusioni primaverili. Anche in questo caso l'albero accoglie il *fahrender Geselle* sotto la sua ala protettrice: i colori dell'arpa e del flauto sembrano descrivere un mondo migliore, ma l'allusione si confonde con l'illusione, e la gelida chiusura strumentale (che riprende il ritmo di marcia funebre della sezione iniziale) sembra più un rassegnato trapasso nell'aldilà che lo sprofondamento nel mondo dei sogni descritto dal testo.

Un testo ripudiato?

Nella prima partitura a stampa dei *Lieder eines fahrenden Gesellen*, Mahler non indicò il nome dell'autore dei testi. Grazie a una lettera scritta a Fritz Löhr, in data 31 dicembre 1884, sappiamo che la paternità dei componimenti poetici deve essere attribuita allo stesso Mahler. Ma resta una scelta curiosa quella di pubblicare un ciclo di *Lieder* sorvolando sulla firma dei testi. Il musicologo Siegfried Günther nel 1921 mise in evidenza alcune analogie tra il primo *Lied* e due poesie della raccolta *Des Knaben Wunderhorn* (*Il corno magico del fanciullo*), presenza ricorrente della prima produzione mahleriana. Ma è probabile che la scelta operata in sede di pubblicazione sia più attribuibile a un ideale poetico che alla banale paura di essere accusato di plagio. Nel 1897 Mahler era un uomo, e soprattutto un artista, molto diverso da quello che era stato all'epoca della stesura dei *Lieder eines fahrenden Gesellen*; forse anche lui si era accorto che quei testi erano uno strascico di Romanticismo, arrivato oltre il limite massimo. L'immagine di Johanna Richter era ormai sbiadita nella sua memoria; e quella storiella che tredici anni prima gli era sembrata un'occasione da non perdere per sentirsi l'ultimo erede della grande sensibilità romantica, nel 1897 gli appariva soltanto come un rischioso invito a una lettura piattamente autobiografica del ciclo.

Dagli archivi Rai, di seguito è riportato il testo dei *Lieder* e la relativa traduzione italiana.

Lieder eines fahrenden Gesellen

I

Wenn mein Schatz Hochzeit macht,
fröhliche Hochzeit macht,
hab' ich meinen traurigen Tag!
Geh' ich in mein Kämmerlein,
dunkles Kämmerlein,
weine, wein' um meinen Schatz,
um meinen lieben Schatz!
Blümlein blau! Verdorre nicht!
Vöglein süß! Du singst auf grüner Heide!
Ach, wie ist die Welt so schön!
Ziküth! Ziküth!
Singet nicht! Blühet nicht!
Lenz ist ja vorbei!
Alles Singen ist nun aus.
Des Abends, wenn ich schlafen geh',
denk' ich an mein Leide.
An mein Leide!

II

Ging heut' morgens übers Feld,
Tau noch auf den Gräsern hing;
sprach zu mir der lust'ge Fink:
"Ei du! Gelt? Guten Morgen! Ei gelt? Du!
Wird's nicht eine schöne Welt?
Zink! Zink! Schön und flink!
Wie mir doch die Welt gefällt!"

Auch die Glockenblum' am Feld
hat mir lustig, guter Ding'
mit den Glöckchen, klinge, kling,
ihren Morgengruß geschellt:
"Wird's nicht eine schöne Welt?
Kling, kling! Schönes Ding!
Wie mir doch die Welt gefällt! Heia!"

Und da fing im Sonnenschein
gleich die Welt zu funkeln an;
alles Ton und Farbe gewann
im Sonnenschein!
Blum'und Vogel, Groß und Klein:
"Guten Tag, guten Tag! Ist's nicht eine schöne Welt?
Ei du! Gelt? Schöne Welt?"

Canti di un viandante

I

Quando il mio tesoro andrà a nozze,
andrà a far festa,
sarà il giorno più triste per me!
Andrò nella mia cameretta,
nella buia cameretta,
piangerò, piangerò sul mio tesoro,
sul mio caro tesoro!
Fiorellino azzurro! Non appassire!
Dolce uccelletto! Tu canti sul prato!
Ah, come è bello il mondo!
Cip! Cip!
Non cantate! Non fiorite!
La primavera è passata!
Ogni canto ora è finito!
La sera, quando vado a letto,
penso al mio dolore.
Al mio dolore!

II

Andavo stamattina per la campagna,
la rugiada imperlava ancora sull'erba;
mi disse l'allodola lieta:
"Ehi, tu! Buon giorno! Ehi, tu!
Non è bello il mondo?
Cip! Cip! Bello e allegro!
Quanto mi piace il mondo!"

Anche la campanula nel prato,
lieta creatura, di buon carattere,
din, din, col suo dolce scampanio,
mi ha cantato il saluto del mattino:
"Non è bello il mondo?
Din, din! Bello e lieve!
Quanto mi piace il mondo! Ah!"

E allora, alla luce del sole,
subito il mondo prese a scintillare;
tutto prese suono e colore
alla luce del sole!
Fiori e uccelli, grandi e piccoli:
"Buon giorno, buon giorno! Non è bello il mondo?
Ehi, tu! Non è un bel mondo?"

Nun fängt auch mein Glück wohl an?
Nein! Nein! Das ich mein',
mir nimmer blühen kann!

III

Ich hab' ein glühend Messer,
ein Messer in meiner Brust.
O weh! Das schneid't so tief
in jede Freud' und jede Lust!
Ach, was ist das für ein böser Gast!
Nimmer hält er Ruh', nimmer halt er Rast,
nicht bei Tag, noch bei Nacht, wenn ich schlief!
O Weh! O Weh!

Wenn ich in den Himmel seh'
seh' ich zwei blaue Augen steh'n.
O Weh! Wenn ich im gelben Felde geh',
seh' ich von fern das blonde Haar
im Winde weh'n.
O Weh! O Weh!

Wenn ich aus dem Traum auffahr'
und höre klingen ihr silbern' Lachen,
o Weh! O Weh!
Ich wollt', ich läg auf der schwarzen Bahr',
könnt' nimmer die Augen aufmachen!

IV

Die zwei blauen Augen von meinem Schatz,
die haben mich in die weite Welt geschickt.
Da muß ich Abschied nehmen vom allerliebsten Platz!
O Augen blau, warum habt ihr mich angeblickt?
Nun hab' ich ewig Leid und Grämen.
Ich bin ausgegangen in stiller Nacht,
wohl über die dunkle Heide.
Hat mir niemand ade gesagt. Ade!
Mein Gesell' war Lieb' und Leide!

Auf der Straße stand ein Lindenbaum,
da hab' ich zum ersten Mal im Schlaf geruht.
Unter dem Lindenbaum,
der hat seine Blüten über mich geschneit,
da wußt' ich nicht, wie das Leben tut,
war alles, alles wieder gut!
Alles! Alles! Lieb und Leid
und Welt und Traum!

Ricomincia forse ora la mia felicità?
No! No! Quello che desidero,
non fiorirà mai più!

III

Ho un coltello incandescente,
un coltello piantato nel petto.
Ahimè! Affonda e taglia via
ogni gioia, ogni piacere!
Ahi, che crudele intruso!
Non mi dà mai pace, non mi dà mai tregua,
né di giorno, né di notte, quando dormo!
Ahimè! Ahimè!

Quando guardo il cielo,
vedo due occhi azzurri che scintillano.
Ahimè! Quando vado per i campi dorati,
vedo da lontano la chioma bionda
che ondeggia al vento.
Ahimè! Ahimè!

Quando mi desto dal sogno
e sento il suono del suo riso argentino,
ahimè! Ahimè!
Vorrei giacere sepolto dentro una bara nera,
e non potere più aprire gli occhi!

IV

I due occhi azzurri del mio tesoro,
sono loro che mi hanno reso viandante per il mondo.
Ecco, devo salutare i luoghi più cari!
Oh occhi azzurri, perché mi avete guardato?
Ora avrò pena e dolore in eterno.
Sono uscito nella notte,
nella notte silenziosa per i prati oscuri.
Nessuno mi ha detto addio. Addio!
Miei compagni solo l'amore e la pena!

Sulla strada c'era uniglio,
là, finalmente, ho riposato nel sonno.
Sotto iliglio,
che ha fatto nevicare su di me i suoi fiori,
ho dimenticato quanto fa male la vita,
tutto, tutto era di nuovo buono!
Tutto! Tutto! Amore e pena
e mondo e sogno!

Gustav Mahler

Blumine, secondo movimento poi espunto dalla Sinfonia n. 1 in re maggiore

Una vittima illustre

Mahler iniziò a lavorare alla sua *Prima Sinfonia* a ventiquattro anni, nel 1884. Era il suo primo vero avvicinamento al genere sinfonico; ed era inevitabile che la genesi del lavoro fosse densa di indecisioni e di ripensamenti. Ci vollero quattro anni perché la stesura fosse completa; ma la prima versione in cinque movimenti, intitolata *Poema sinfonico in due parti*, decretò un imbarazzante insuccesso a Budapest nel 1889. Stessa sorte toccò alla successiva esecuzione del 1893 ad Amburgo. L'opera questa volta era intitolata *Titan - Un poema sinfonico in forma di sinfonia*, ed era anche dotata di un programma apparentemente ispirato al romanzo di Jean-Paul Richter *Il Titano*: nascita, amore e morte di un eroe romantico. La prima parte, intitolata *Dai giorni della giovinezza*, era formata da tre episodi, l'infanzia (*Primavera infinita*), una scena d'amore (*Blumine*) e il raggiungimento del successo (*A gonfie vele*). La seconda parte, *Comoedia humana*, concatenava un episodio funebre ispirato a un'incisione di Moritz von Schwind (*Marcia funebre alla maniera di Callot*) e l'apoteosi del protagonista (*Dall'inferno al paradiso*). Anche in questa veste, però, la *Sinfonia* lasciò indifferente il pubblico.

Un anno dopo Mahler aveva nuovamente cambiato idea: niente programma ed espunzione della scena d'amore intitolata *Blumine*. Ma nemmeno l'esecuzione di Weimar, nel giugno del 1894 suscitò consensi; e veri e propri fischi arrivarono a Berlino, dove l'opera fu presentata sempre in quattro movimenti con il titolo di *Sinfonia in re maggiore per grande orchestra*. Solo nel 1906 Mahler decise di mettere la parola fine alla complessa genesi del lavoro, apportando gli ultimi ritocchi al materiale da mandare alle stampe.

La vittima più illustre di questo lungo percorso creativo fu proprio *Blumine*, il movimento espunto nel 1896, e mai rientrato a far parte della *Sinfonia*. Il titolo alludeva a un episodio amoroso (evidentemente tra l'eroe romantico e la sua amata) di ambientazione bucolica, tra prati e fiori di campo (*Blumen* significa «fiori» appunto). Ma per Mahler evidentemente era un riferimento troppo esplicito al programma inizialmente associato alla composizione: «La ragione

per cui li ho eliminati [*Blumine* e il programma ispirato al *Titano* di Richter] è dovuta non solo al fatto che li considero poco meno che comprensibili, ma anche all'aver visto come il pubblico venga da essi fuorviato». *Blumine* rimase dunque inedito per ottant'anni, finché nel giugno del 1967 Benjamin Britten non ebbe l'idea di riproporre il movimento, come brano sciolto, al Festival di Aldeburgh (con la New Philharmonia Orchestra).

La pagina certamente merita di essere ascoltata, quanto meno indipendentemente dalla *Prima Sinfonia*, perché è davvero un gioiello di sentimentalismo campestre; la scrittura di Mahler sembra dovere qualcosa al Berlioz della *Symphonie fantastique* e dell'*Harold en Italie*. Forse alle porte del Novecento una pagina in cui i violini cullano una rete di temi cantati con spensieratezza dai fiati non era molto all'avanguardia; ma Mahler non avrebbe sentito in nessun momento della sua vita il desiderio di sconvolgere l'orizzonte d'attesa contemporaneo. La mutilazione della *Prima Sinfonia* fu dunque più un atto di rinuncia che un vero rifiuto estetico: il tono da "sogno d'amore" di *Blumine* rischiava di essere troppo esplicito per un lavoro che nel corso degli anni si era progressivamente indirizzato verso l'astrazione. Ciò non toglie che la pagina sia comunque godibile proprio sotto il profilo della trasparenza timbrica, perfetta per esprimere un sentimento privo di ombre, come forse non sarebbe mai più accaduto nel corso del Novecento.

Joseph Haydn

Sinfonia in do maggiore Hob. I n. 97

Una sinfonia “con effetti speciali”

Ultima delle sinfonie composte a Londra per la prima stagione dei Concerti Salomon, la n. 97 fu probabilmente presentata il 3 maggio del 1792. La data coincide con un memorabile evento dedicato esclusivamente ad Haydn: una “beneficiata”, come si usava dire allora, il cui incasso doveva andare direttamente nelle tasche del compositore. Nell'Europa continentale simili usanze non erano ancora consolidate; solo Beethoven, nel 1808, sarebbe riuscito a ottenere una simile attenzione a Vienna. Ma Haydn alla fine del Settecento era senza ombra di dubbio il più grande compositore vivente; e un paese come l'Inghilterra, che aspettava da diversi decenni un erede di Händel, non poteva che coprire di lusinghe (e anche di soldi, naturalmente) un musicista capace di innalzare il livello della vita concertistica locale.

L'opera nacque con la chiara intenzione di lasciare un ricordo scoppiettante nel pubblico londinese: la beneficiata difatti non solo chiudeva la regolare stagione di Salomon, ma in un certo senso rappresentava anche un congedo di Haydn dal pubblico che per due anni lo aveva acclamato con tutti gli onori (in estate sarebbe tornato in Ungheria, alle dipendenze di casa Esterházy, la corte che aveva servito per diversi decenni); all'epoca nessuno sospettava che il soggiorno londinese di Haydn si sarebbe presto replicato. Ecco perché la *Sinfonia* n. 97 pullula di sperimentazioni, che al pubblico di fine Settecento sicuramente devono essere sembrate qualcosa di simile ai nostri moderni ‘effetti speciali’. L'introduzione lenta riesce nell'intento di pennellare un colore plumbeo, davvero raro nella produzione di Haydn, che probabilmente deve essere messo strettamente in relazione con il rovesciamento umoristico del *Vivace* successivo. L'autore sperimenta inaudite combinazioni timbriche, ora giocando amabilmente con le sezioni degli archi e dei fiati, ora esplorando un contrappunto denso di dissonanze nei legni (nello sviluppo), ora regalando un ruolo di primo piano al fagotto, che ribalta le consuetudini di uno strumento ancora sostanzialmente vincolato a un ruolo di sostegno alla fine del Settecento. Anche il secondo movimento (*Adagio ma non troppo*) fu pensato come palestra per collaudare nuove idee: in particolare la terza

variazione (la pagina è nella forma del tema con variazioni) esplora l'utilizzo sistematico dell'arco “vicino al ponticello”, con l'obiettivo di ottenere una sonorità particolarmente esile e trasparente.

Il *Minuetto* addirittura elimina i tradizionali segni di ripetizione tra le varie sezioni (Minuetto-Trio-Minuetto), optando per un solo ritornello (Minuetto da capo) eseguibile anche con qualche licenza («il ritornello può variare un poco i contenuti»). E il *Finale* è un gioiello di teatralità (soprattutto nella coda), grazie a una scrittura malleabile come non era mai accaduto prima in una sinfonia di Haydn: sorprese armoniche, dinamiche contrastanti, pause, pizzicati, e una vasta gamma di sonorità comprese tra il *fortissimo* compatto e il ricamo melodico del singolo strumento.

Haydn, Mozart e Londra

Fu proprio a Londra, nel 1792, che Haydn venne raggiunto dalla notizia della morte di Mozart. La data del decesso risaliva al 5 dicembre dell'anno precedente, ma l'informazione arrivò piuttosto tardi in Inghilterra, anche perché da quelle parti il genio di Salisburgo era davvero poco conosciuto. Quando Haydn conobbe i particolari della morte (la scomparsa a soli 35 anni, il funerale pressoché deserto, la sepoltura in fossa comune), rimase sbalordito; per anni diede l'impressione di non accettare la morte del giovane collega, e ogni volta che incontrava un figlio di Mozart non riusciva a trattenere le lacrime. In particolare cercò di sfruttare la sua notorietà in Inghilterra per aprire gli occhi del mondo musicale londinese; così scriveva nel gennaio del 1792 all'amico Johann Puchberg, con cui aveva condiviso nel 1790 le prime prove al pianoforte del *Così fan tutte*: «Per qualche tempo sono stato fuori di me per la scomparsa di Mozart; non riuscivo a credere che la Provvidenza avesse reclamato così presto la vita di un uomo tanto indispensabile. Il mio solo rimpianto è che prima di morire non sia riuscito a convincere gli inglesi, che a questo proposito vagano nel buio, della sua grandezza. Sareste così gentile di mandarmi un catalogo di quei pezzi che qui non sono ancora conosciuti? Io farò il possibile per farli circolare a beneficio della vedova; ho scritto alla povera donna tre settimane fa e le ho detto che quando il figlio da lei prediletto avrà l'età, gli darò lezioni di composizione al meglio delle mie capacità e senza alcun compenso, perché egli possa occupare in qualche modo la posizione che fu di suo padre».

Sergio Alapont



Nato a Benicàssim (Spagna), ha studiato a Valencia, Madrid e Monaco; successivamente ha seguito corsi di perfezionamento in direzione d'orchestra con Jorma Panula a Helsinki, Helmuth Rilling a Stoccarda e Masaaki Suzuki, nonché alla Scuola Superiore di Musica di Pescara con Donato Renzetti.

Vincitore del Concorso Internazionale per direttori d'orchestra di Granada nel 2005, è Direttore artistico e Direttore principale dell'Orquesta Sinfónica de Castellón e Direttore musicale del Festival Lirico Benicàssim Opera.

In ambito operistico è stato assistente di Marco Armiliato in numerose produzioni al Metropolitan di New York, fra le quali *Madame Butterfly*, *La Bohème* e *Sly*. Nel 2007 ha lavorato come assistente alla Wiener Staatsoper per *Tosca* e alla Bayerische Staatsoper per *La traviata*.

Ha collaborato con numerose orchestre, fra le quali: Orchestra Sinfonica di Barcellona, Sinfonietta di Vigo, Orchestra Sinfonica di Bilbao, Bach Collegium di Spagna, Orchestra Filarmonica di Katowice, Bach Collegium di Stoccarda, Orchestra di Granada, Orchestra Sinfonica Nazionale Danese. Fra i festival cui ha preso parte, si ricordano: Quincena Musical Donostiarra di San Sebastián (2005), Euro Music Festival di Lipsia (2006) e Festival Internazionale di Varna (2007).

Recentemente ha diretto l'Orquesta Sinfónica de Castellón al Musikverein di Vienna, *Una cosa rara* a Valencia e a Valladolid, un concerto con musiche di Mahler al Teatro San Carlo di Napoli, un concerto sinfonico con l'Orchestra Sinfonica del Principato delle Asturie a Oviedo e *Il barbiere di Siviglia* a Sassari.

Ha inciso la *Sinfonia in re minore* di Franck, la *Prima* e la *Quarta Sinfonia* di Mahler, *l'Uccello di fuoco* di Stravinskij e la *Quinta Sinfonia* di Čajkovskij per le etichette EGT e VERSO. Ha registrato inoltre per la Rai e per enti televisive spagnole.



Detlef Roth

Nato a Freudenstadt, in Germania, ha studiato canto con Georg Jelden presso la Musikhochschule di Stoccarda; durante il periodo della formazione ha ottenuto numerosi riconoscimenti in competizioni nazionali e internazionali, tra cui il Belvedere Competition di Vienna.

Viene regolarmente invitato da enti illustri quali: Teatro alla Scala di Milano, Royal Opera House di Londra, Opera Bastille di Parigi, Grand Théâtre di Ginevra, Opera di Francoforte e Festival di Salisburgo.

Nel 2007 ha debuttato al Teatro alla Scala nelle vesti di Heerrufer (*Lohengrin*) e l'anno seguente ha interpretato Pentheus (*Die Bassariden*) ad Amsterdam; nel 2008 ha invece debuttato al Teatro Comunale di Bologna, interpretando il ruolo principale nel *Vampiro* di Marschner, e al Festival di Bayreuth, nel ruolo di Amfortas (*Parzifal*) sotto la direzione di Daniele Gatti, esecuzione poi replicata l'anno successivo.

Il suo repertorio comprende opere quali *Hans Heiling* di Marschner, *The Bassarids* di Henze e *Die Königskinder* di Humperdinck, nonché numerosi ruoli fra cui: Minister (*Leonore*), Donner (*L'oro del Reno*), Yeletski (*La Dama di Picche*), Papageno (*Il Flauto Magico*), Conte (*Nozze di Figaro*).

In ambito concertistico ha cantato con le principali orchestre europee e il suo vasto repertorio comprende opere di Mendelssohn (*Elijah, Paulus, Die Walpurgisnacht*), Mahler, Orff (*Carmina Burana*), il *Deutsches Requiem* di Brahms, le Passioni di Bach.

Tra i direttori con cui ha collaborato si annoverano: Riccardo Chailly, Daniele Gatti, Valery Gergiev, David Zinman, Marek Janowski, Myung-Whun Chung, Christian Thielemann, Kent Nagano, Roger Norrington, Giuseppe Sinopoli, Lorin Maazel, Pinchas Steinberg, Wolfgang Sawallisch, Simon Rattle e Jeffrey Tate.

Le sue incisioni includono: *Ottava Sinfonia* di Mahler con la Deutsches Symphonie-Orchester di Berlino e la direzione di Kent Nagano per Harmonia Mundi; *Nona Sinfonia* di Beethoven con la Tonhalle Orchester di Zurigo diretta da David Zinman per Arte Nova; un cd con *Lieder* poco noti di Schubert con il pianista Ulrich Eisenlohr per Naxos.

PARTECIPANO AL CONCERTO

VIOLINI PRIMI

*Alessandro Milani (*di spalla*), °Marco Lamberti, °Giuseppe Lercara, Irene Cardo, Claudio Cavalli, Patricia Greer, Valerio Iaccio, Elfrida Kani, Kazimierz Kwiecien, Martina Mazzon, Francesco Punturo, Rossella Rossi, Lynn Westerberg, Nicola Paolicelli, Elisa Papandrea, Francesca Sgobba.

VIOLINI SECONDI

*Paolo Giolo, °Enrichetta Martellono, Maria Dolores Cattaneo, Carmine Evangelista, Jeffrey Fabisiak, Rodolfo Girelli, Alessandro Mancuso, Antonello Molteni, Francesco Sanna, Isabella Tarchetti, Igor Cantarelli, Carlotta Conrado, Paolo Lambardi, Emanuela Schiavonetti.

VIOLE

*Luca Ranieri, °Matilde Scarponi, °Geri Brown, Antonina Antonova, Massimo De Franceschi, Rossana Dindo, Federico Maria Fabbris, Alberto Giolo, Margherita Sarchini, Luciano Scaglia, Matteo Brascioli, Davide Ortalli.

VIOLONCELLI

*Massimo Macri, °Wolfgang Frezzato, °Giuseppe Ghisalberti, °Ermanno Franco, Giacomo Berutti, Pietro Di Somma, Carlo Pezzati, Stefano Pezzi, Fabio Storino, Cristiano Sacchi.

CONTRABBASSI

*Augusto Salentini, °Silvio Albesiano, °Gabriele Carpani, Giorgio Curtoni, Luigi Defonte, Maurizio Pasculli, Paolo Ricci, Virgilio Sarro.

FLAUTI

*Giampaolo Pretto, Fiorella Andriani, Paolo Fratini.

OTTAVINO

Fiorella Andriani

OBOI

*Carlo Romano, Franco Tangari.

CORNO INGLESE

Franco Tangari

CLARINETTI

*Cesare Coggi, Graziano Mancini, Francesco Scozzaro.

CLARINETTO BASSO

Francesco Scozzaro

FAGOTTI

*Elvio Di Martino, Mauro Monguzzi.

CORNI

*Corrado Saglietti, Valerio Maini, Emilio Mencoboni, Giuseppe Merlo.

TROMBE

*Roberto Rossi, Roberto Rivellini.

TROMBONI

*Jiří Kadlec, Devid Ceste.

TROMBONE BASSO

Antonello Mazzucco

TIMPANI

*Stefano Cantarelli

PERCUSSIONI

Alberto Occhiena

ARPA

*Margherita Bassani

* prime parti ° concertini

**Alessandro Milani suona un violino "Francesco Gobetti" del 1711
messo a disposizione dalla Fondazione Pro Canale di Milano.**

SI AVVISA IL PUBBLICO CHE:

**Il servizio bar dell'Auditorium Rai è attivo a partire da un'ora
prima dell'inizio di ogni concerto.**

CONVENZIONE OSN RAI - VITTORIO PARK

Tutti gli Abbonati, i possessori di Carnet e gli acquirenti dei singoli Concerti per la Stagione Sinfonica OSN Rai 2010/11 che utilizzeranno il VITTORIO PARK DI PIAZZA VITTORIO VENETO nelle serate previste dal cartellone, validando 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.

23°

GIOVEDÌ 19 MAGGIO 2011 ore 20.30

VENERDÌ 20 MAGGIO 2011 ore 21.00

Jazz Concert

William Eddins *direttore*

Jean-Yves Thibaudet *pianoforte*

George Gershwin

I got Rhythm Variations

George Gershwin

Concerto in fa per pianoforte e orchestra

Duke Ellington

Harlem

Dmitrij Šostakovič

Suite n. 2 per orchestra jazz

SINGOLO CONCERTO

Poltrona numerata: da 30,00 a 15,00 euro (ridotto giovani)

INGRESSO

Posto non assegnato: da 20,00 a 9,00 euro (ridotto giovani)

BIGLIETTERIA

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

biglietteria.osn@rai.it - www.orchestrasinfonica.rai.it
