

Torino · Auditorium Rai

NOVE MESI IN CRESCENDO

Concerti 2010 · 2011

1°

GIOVEDÌ 7 OTTOBRE 2010 ore 20.30
VENERDÌ 8 OTTOBRE 2010 ore 21.00

Juraj Valčuha *direttore*

WAGNER
MAHLER



Rai



Orchestra
Sinfonica Nazionale

La musica colta sul fatto.

SI AVVISA IL PUBBLICO CHE:

- Il turno rosso del 12° concerto è spostato da giovedì 17 febbraio a sabato 19 febbraio 2011.
- Il turno rosso del 18° concerto è spostato da giovedì 14 aprile a sabato 16 aprile 2011.

L'orario resta invariato.



Ascoltare, conoscere, incontrare, ricevere inviti per concerti fuori abbonamento, scoprire pezzi d'archivio, seguire le *tournee* 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 tutti i giovedì dalle 10 alle 12, presso la Biglietteria dell'Auditorium Rai, oppure il martedì e il giovedì dalle 10 alle 12, telefonando al 346 8483394.

GIOVEDÌ 7 OTTOBRE 2010 ore 20.30

VENERDÌ 8 OTTOBRE 2010 ore 21.00

Juraj Valčuha direttore

Richard Wagner (1813-1883)

Tristan und Isolde. Vorspiel und Isoldes Liebestod

(Tristano e Isotta. Preludio e Morte di Isotta)

Durata: 17' circa

Ultima esecuzione Rai a Torino: 4 aprile 2007, Rafael Frühbeck de Burgos.

Gustav Mahler (1860-1911)

Sinfonia n. 5

I

1. *Trauermarsch. In gemessenem Schritt. Streng. Wie ein Kondukt*
(Marcia funebre. Con andamento misurato. Severo. Come un corteo funebre)

2. *Stürmisch bewegt. Mit grösster Vehemenz*
(Agitato tempestoso. Con il più grande impeto)

II

3. *Scherzo. Kräftig, nicht zu schnell*
(Scherzo. Vigoroso, non troppo presto)

III

4. *Adagietto. Sehr langsam*
(Adagietto. Molto adagio)

5. *Rondo-Finale. Allegro - Allegro giocoso, Frisch (Vivo) - Grazioso - Tempo primo*

Corrado Saglietti corno obbligato

Durata: 70' circa

Ultima esecuzione Rai a Torino: 11 novembre 2005, Jukka-Pekka Saraste.

Il concerto ha luogo senza intervallo

Il concerto di giovedì 7 ottobre è trasmesso in collegamento diretto su Radio3 e in *streaming* audio video sul sito www.orchestrasinfonica.rai.it



Il 1° ottobre Radio3 ha festeggiato i suoi primi sessant'anni, tre volte venti compleanni pieni di idee e di voci. **Il concerto inaugurale della stagione dell'Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai è dedicato a questo evento.** Da sempre Radio3 è il naturale *partner* dell'orchestra trasmettendo in diretta i concerti, cor-

redati di interviste e commenti dei protagonisti e diffondendo in differita le registrazioni tramite il circuito Euroradio. Un rapporto molto stretto quello tra Radio3 e la musica, che si concretizza con la trasmissione di circa 900 concerti l'anno, di cui circa 250 in diretta. Circa 500 le riprese audio affidate alla Produzione Radiofonia, quasi 150 i contributi trasmessi provenienti dal resto del mondo.

Oggi possiamo dire che Radio3 è stata un'invenzione straordinaria: la prima radio culturale, la prima emittente in modulazione di frequenza, la prima che non cercasse un pubblico generalista, la prima a proporre programmi 'differenti'. Da allora molte cose sono cambiate, naturalmente. Ma quella vocazione resta intatta. Radio3 deve trasmettere la bellezza del mondo (la musica, l'arte, il teatro, i libri, la poesia, la letteratura, la scienza...) senza considerarla evasiva o decorativa. E senza ignorare la complessità, le contraddizioni, i conflitti del proprio tempo. Così in questi anni Radio3 ha conquistato un pubblico 'particolare', ampio e attivo (e oggi interattivo).

Con questi ascoltatori Radio3 festeggia i suoi sessant'anni attraverso una serie di iniziative che sono partite con la mostra fotografica *La voce delle immagini* all'Auditorium Parco della Musica di Roma e sono culminate il 1° ottobre, giorno esatto della nascita del Terzo Programma, con una maratona-happening in diretta dalla storica sede di via Asiago.

Dopo una fitta serie di concerti e trasmissioni speciali (tra cui quattro radiodrammi commissionati a quattro giovani scrittori italiani), il mese di festeggiamenti si concluderà il 28 ottobre con una giornata dedicata al futuro delle radio culturali in Europa, con la partecipazione di alcune nostre 'radio gemelle' (BBC4, France Culture, la tedesca hr2-kultur, la Radio pubblica polacca, la Radio della Svizzera italiana) e l'intervento di scrittori e intellettuali particolarmente interessati al ruolo vitale di questo mezzo di comunicazione. E alla Sempre Nuova Radio3.



60 anni fra cultura e innovazione

«Tra qualche minuto il Terzo Programma della Radio Italiana comincerà ad esistere, non sembri strano od esagerato che dica che questo evento suscita una certa emozione in me ed in tutti coloro che,

come me, danno la loro opera per la radiofonia italiana».

Con queste parole, alle ore 21.00 del primo ottobre 1950, dai microfoni del Centro di Produzione di via Asiago in Roma, il Direttore Generale della Rai Salvino Sernesi dà l'annuncio dell'avvio delle trasmissioni del nuovo programma.

Esso sarà il prototipo di un rinnovato assetto della programmazione radiofonica che, abbandonata la vecchia formula generalista, intende pervenire a una caratterizzazione tematica dei propri canali radiofonici. Di questa straordinaria innovazione il Terzo Programma sarà il primo e più riuscito esempio.

Il palinsesto della prima giornata di trasmissioni esplicita chiaramente la qualità e l'importanza proprie del nuovo canale, che reca chiaramente l'impronta del suo primo direttore, Alberto Mantelli, noto musicologo e apprezzato intellettuale.

Recita una pubblicità della Rai del tempo: «Il Terzo Programma presenta all'ascolto: serate a soggetto, musiche sinfoniche e da camera, opere liriche d'eccezione, teatro di oggi e di ieri, cicli culturali e scientifici, prospettive e dibattiti, inchieste e documenti».

Nel 1951 subentra alla guida del Terzo Programma Cesare Lupo, un esperto dirigente che ne conserverà la direzione per circa 12 anni. In questo non breve arco di tempo il Terzo Programma non solo rafforza la sua vocazione di rete culturale di alto profilo, ma anche, e soprattutto, di luogo molto fecondo di azione e sperimentazione per gli intellettuali italiani.

Nel 1962, un nuovo assetto organizzativo della Radio stabilisce la soppressione delle direzioni autonome dei tre canali, istituendo nuove strutture comuni a ciascuna delle quali è affidato uno specifico genere di trasmissioni.

Con la complessiva direzione dei programmi radio, si avvicendano nella diretta responsabilità anche del Terzo Programma, dapprima Leone Piccioni quindi Giuseppe Antonelli.

Considerata l'elevata caratura intellettuale di questi due storici dirigenti della radio italiana, il Terzo Programma non poteva trovare guida migliore.

Tra la fine degli anni '60 e il primo scorcio degli anni '70 il Terzo Programma si apre alle problematiche contemporanee, apertura che anticipa la decisiva svolta che verrà impressa alla rete dopo la riforma del 1975. Ad assumere la direzione della neonata Radio3, che a seguito di detta riforma subentra al Terzo Programma, ma con un più spiccato carattere di autonomia, è il giornalista Enzo Forcella, il quale formò un gruppo di collaboratori attento ai conflitti della società contemporanea, ai ritmi delle radio private e ai grandi temi culturali del mondo. Senza trascurare la tradizionale proposta musicale e drammatica del Terzo, alcune trasmissioni fortemente innovative caratterizzano la Radio3 di Forcella: una autentica pietra miliare è ad esempio *Prima Pagina*.

L'impegnativa eredità di Enzo Forcella è raccolta da un protagonista del Terzo Programma, Fabio Borrelli, che poi passa il testimone a Paolo Gonnelli. La direzione di Gonnelli (dal 1987 al 1993), al pari di quella del suo predecessore, si svolge nel segno di una sostanziale continuità con il carattere innovativo impresso alla nuova rete da Enzo Forcella.

Nel 1994 il modello organizzativo di Radio Rai viene nuovamente modificato. Infatti, pur rimarcando il carattere distintivo delle tre reti (informativa la prima, di intrattenimento la seconda e culturale la terza), si ripristina una Direzione Programmi Radio unitaria. Alla guida si avvicendano ben quattro direttori in circa cinque anni. Si tratta di apprezzati giornalisti: il primo, Aldo Grasso, è un noto critico televisivo del *Corriere della Sera*; seguono tre valenti professionisti interni, Paolo Francia, Stefano Gigotti e Giancarlo Santalmassi.

Doveroso infine menzionare i più recenti responsabili di Radio3: Roberta Carlotto, esperta dirigente, con la cui nomina si ripristina la direzione di rete autonoma, e Sergio Valzania, che comprende l'importanza di lasciare immutato l'assetto delle strutture di programmazione delle reti affidategli, proponendo a ciascuna un vice direttore responsabile.

Nell'agosto 2010 alla guida di Radio3 si insedia Marino Sinibaldi, già vicedirettore e conduttore del noto programma *Fahrenheit*.

GIORGIO MAGI

Richard Wagner

Tristan und Isolde. Vorspiel und Isolde's Liebestod

Una vela nera

Nel *Trionfo della morte* di Gabriele D'Annunzio c'è una pagina in cui il protagonista descrive l'emozione provata all'ascolto di *Tristano e Isotta*: «Nell'ombra e nel silenzio dello spazio raccolto, su dall'orchestra saliva un sospiro invisibile, un gemito spirava, una voce sommessa diceva il primo richiamo del desiderio in solitudine, la prima confusa angoscia nel presentimento del supplizio futuro». Le parole sono riferite al *Preludio* che introduce il primo atto; ma sono perfette per leggere un'opera che racconta un'inarrestabile corsa all'annientamento. Lo stesso Wagner, quando nel 1854 cominciò a lavorare sulla leggenda trovadorica di Tristano e Isotta, accennò senza troppe reticenze alla volontà di tornare sul binomio amore-morte:

Poiché in tutta la mia esistenza non ho mai accolto nella sua perfezione la felicità dell'amore, voglio elevare a questo, che è il più bello di tutti i sogni, un monumento, un dramma in cui il desiderio d'amore sia pienamente soddisfatto. Ho in mente il progetto di un *Tristano e Isotta*, la concezione musicale più semplice, ma più intensa; con la vela nera che sventola alla fine io voglio poi avvolgermi per morire.

Quella vela nera era il simbolo concreto di una concezione poetica che anela al punto di contatto sottile e inesprimibile che separa la vita dalla morte. Le parole pronunciate da Isotta, alla fine dell'opera, sono lo specchio di una ricerca che valica i confini della musica e del teatro: «Sento l'esser mio svanire! Ne l'immenso ondeggiar, nel crescente clangore, nel fulgore d'una luce immortale, attratta... rapita... mi sento smarrire! Sommo bene». Tutto il *Tristano* esiste in funzione di questo momento, di una riflessione musicale che cerca di avvicinarsi alla filosofia, per capire se davvero avesse ragione Schopenhauer quando diceva che «vivere non è altro che un morire perennemente trattenuto». Gli anni, del resto, erano proprio quelli in cui il pensiero di Schopenhauer cominciava a pesare non poco sulle esperienze estetiche. Wagner in quella concezione filosofica avvertiva un «cordiale e sincero desiderio di morte»; non poteva quindi trascurare l'invito contenuto nel *Mondo come volontà e rappresentazione*, quando solo alla musica viene accordato il privilegio di coincidere con la volontà di sopravvivenza, intesa

come forza e insieme sofferenza di un'esperienza condannata inevitabilmente alla fine.

La storia di Tristano e Isotta era perfetta. Lei è la promessa sposa del re di Cornovaglia, lui il fedele cavaliere che ha il compito di condurla all'altare. Ma tra i due c'è una vicenda in sospenso: Tristano ha ucciso il fidanzato di Isotta, e ora attende la vendetta di una donna lacerata dal dolore. Il viaggio in mare dall'Irlanda alla Cornovaglia li obbliga a condividere la stessa nave. Isotta ricorre alle arti magiche apprese dalla madre: invita Tristano a bere in un calice dove pensa di aver messo il filtro della morte, ma la sua ancella ha sostituito le fiale. Il loro brindisi avviene pertanto con una pozione che dà l'amore, un sentimento cieco e incondizionato che porta i due a dimenticarsi immediatamente del passato. Ma quando re Marke li sorprende in intimità, Tristano viene sfidato dallo scudiero di corte, Melot, che gli infligge una ferita mortale. La stoccata non ha conseguenze immediate e Tristano viene esiliato in Bretagna, dove attende con ansia l'arrivo di Isotta e dei suoi filtri terapeutici. La nave, però, tarda a giungere; e quando arriva, ormai è troppo tardi. Tristano muore tra le braccia dell'amata; e Isotta lo segue poco dopo, sublimando nella morte il dolore dell'amore.

Naturalmente non stupisce il fatto che molto del *Tristano* sia nato a Venezia, la città che da sempre fonda gran parte del suo fascino sull'agonia nella quale è costretta a vivere. Nel 1857 tutto il secondo atto fu composto in laguna, e poco importa che la partitura sia stata completata in Svizzera, due anni dopo. Certamente quell'atmosfera in bilico tra la vita e la morte deve aver lasciato un segno incisivo nella sensibilità di Wagner: la stessa cellula generatrice dell'opera, il celeberrimo "accordo del *Tristano*" (si-re#-fa-sol#) su cui si apre il *Preludio all'atto I*, accompagna per tutta l'opera un presentimento di morte, il *Liebestod* (morte d'amore), verso cui tendono sistematicamente tutte le azioni dei protagonisti.

La prima rappresentazione avvenne a Monaco nel 1865; ma nel frattempo Wagner estrasse dall'opera un dittico sinfonico, composto dal *Preludio all'atto I* e dal finale (la morte d'amore di Isotta, con parte vocale trascritta in orchestra), che venne eseguito nel 1859 a Praga sotto la direzione di Hans von Bülow. La pagina raccorda alfa e omega dell'opera mettendo in evidenza quanto l'esordio sia proteso verso l'epilogo: come se il *Liebestod* fosse un concetto perfettamente chiaro fin dalle prime battute. Tutto nasce da un lamento dei violoncelli, che si abbatte su un arcano incontro

dei legni (l'accordo del *Tristano*, appunto), creando una tensione destinata a sfociare poche battute dopo in un sospiro che sa di amore e di morte nello stesso tempo, proprio come i sentimenti dei protagonisti. Poi l'orchestra progressivamente si ispessisce, continuando a muoversi su due idee brevilinee che sembrano una conseguenza dell'altra. Il segreto sta tutto nell'armonia, quel flusso di accordi impossibile da analizzare con l'orecchio della tradizione, che in Wagner diviene lo strumento di una tensione continua, sistematicamente frustrata. È proprio quel movimento in cerca di un centro gravitazionale a rendere impercettibile la saldatura con il *Liebestod* di Isotta, l'epilogo di una vicenda inesorabilmente in bilico tra la gioia e il dolore: quell'anelito all'infinito che anima il *Preludio* è la perfetta preparazione di un finale che in realtà, pretendendosi verso il nulla, grida a ogni nota il suo struggente attaccamento alla vita.

La sera del 10 giugno 1865, uscendo dallo spettacolo al Teatro Nazionale di Monaco, Ludwig II di Baviera mandava a Wagner un biglietto in cui parafrasava le ultime battute di Isotta: «Mio unico, mio santo! Quale rapimento. Perfetto. Sopraffatto dalla delizia. Naufragare... affondare - inconscio - suprema voluttà - Opera divina! Eternamente, sinceramente, fino alla morte e oltre». Sembrano le parole di un ascoltatore in preda al delirio, spintosi al di là del normale confine che separa uno spettatore dal palcoscenico. Ma in realtà Ludwig aveva colto in pieno il senso di un'arte che ambiva a prendere il posto della religione: si era accorto subito che per assistere al *Tristano e Isotta* occorreva lasciare da parte ogni forma di razionalità.

Wagner a Venezia

Wagner arrivò a Venezia il 29 agosto del 1857 in compagnia dell'amico Karl Ritter. Il treno giunse in stazione al tramonto, e il primo giro in gondola sul Canal Grande lasciò subito un senso di oppressione nei due forestieri. Wagner affidò al suo diario la lugubre sensazione provata all'incontro con la città lagunare: «L'aspetto delle gondole, dipinte in nero su nero, mi sorprese assai spiacevolmente: quando dovetti entrare sotto il tetto drappeggiato di nero, lì per lì la mia impressione non fu diversa da quella che avevo provato al tempo del colera; mi pareva assolutamente di far parte d'un corteo funebre di appestati. Il lungo percorso del Canal Grande, con tutte le sue curve, mi pareva seducente, ma la novità delle impressioni non riusciva a liberarmi dall'oppressione dell'anima». Lo sguardo del compositore non era tanto attratto dagli sfarzosi palazzi affacciati sul Canal Grande, ma dalle rovine che si annidavano tra un edificio e l'altro. Anche le camere affittate al Danieli avevano qualcosa di sinistro: «buie, e affacciate su piccoli e angusti canali». Wagner preferì installarsi in uno spazioso appartamento a palazzo Giustiniani: lì affittò una camera con un ampio salone attiguo, nel quale fece portare un pianoforte Erard a coda. I sei mesi a Venezia trascorsero all'insegna della regolarità quotidiana: composizione del *Tristano* fino alle due del pomeriggio, pranzo in «piazzetta» (così viene definita nel diario) San Marco, passeggiata in compagnia di Karl, rientro in casa per rivedere il lavoro svolto in mattinata, cena e chiacchierata con il compagno di viaggio. Rare le uscite serali; facevano eccezione solo gli spettacoli organizzati al Teatro Camploy, dove Wagner amava assistere alle commedie di Goldoni, e i concerti di musica militare che ogni tanto l'esercito austriaco organizzava in piazza San Marco: in quelle occasioni spesso risuonavano le *ouvertures* del *Rienzi* o del *Tannhäuser*, ma rigorosamente senza applausi, onde evitare un intollerabile gesto di devozione nei confronti dei dominatori austriaci. Fu proprio di ritorno da una di quelle serate che Wagner avvertì in lontananza il canto malinconico di un gondoliere: quel «lamento», ascoltato sul ponte di Rialto, ispirò la strascicata melodia del corno inglese che vibra nel terzo atto del *Tristano*.

Gustav Mahler

Sinfonia n. 5

Morte e rinascita

Luchino Visconti aveva capito tutto della *Quinta sinfonia* di Mahler. *Morte a Venezia*, Gustav von Aschenbach, un artista con i minuti contati che si invaghisce di un giovane adolescente: un soggetto contraddittorio, in cui la pulsione alla vita si abbatte contro un'esistenza arrivata inesorabilmente al capolinea. Tutto in quel film (1971), esattamente come nel romanzo scritto da Thomas Mann nel 1912, allude al conflitto tra la vita e la morte; qualcosa che succede da sempre a Venezia, tanto quanto nella musica di Mahler. Ecco perché Visconti colpì nel segno quando decise di utilizzare l'*Adagietto* della *Quinta sinfonia* come colonna sonora di *Morte a Venezia*.

L'intera composizione combatte dall'inizio alla fine con il trascendente; prima una marcia funebre che tende verso l'alto, poi uno *Scherzo* che sembra raccontarci l'umorismo di chi volta le spalle all'aldilà, quindi una pagina (l'*Adagietto* appunto) in cui l'eterno risuona in tutta la sua consolatoria bellezza, infine una chiusura che aggredisce l'ascoltatore con la violenza di una risurrezione. Niente di meglio per incorniciare una vicenda che viaggia ostinatamente al confine tra la vita e la morte. Mahler abbozzò la composizione nel 1901, ma da subito capì che si sarebbe trattato di un lavoro complesso. Impiegò dieci anni per completare l'orchestrazione; e nel 1911, dopo le ultime correzioni, dichiarò all'amico Georg Göhler:

Ho finito la *Quinta*: di fatto doveva essere completamente ristrumentata. È incomprendibile come allora potessi commettere errori da autentico principiante (evidentemente la *routine* acquisita nelle prime quattro sinfonie mi aveva completamente abbandonato, poiché uno stile completamente nuovo richiedeva una nuova tecnica).

Quello «stile completamente nuovo» esige una svolta. Via l'orizzonte letterario coltivato nel corso delle quattro sinfonie precedenti: *Des Knaben Wunderhorn*. Nessun programma esplicito: «Comincio ora la *Quinta*, e non conosco altro programma al di fuori di questo: la musica nasce senza una motivazione esplicabile. È dentro di me. Non cerco e non voglio più giustificare niente. Nessuno me ne deve domandare il perché». Nessuna descrizione illustrativa, nessun riferimento letterario (solo alcune velate allusioni alla produzione liederistica). Nuovissimi, in particolare, gli orizzonti sotto il

profilo formale: lo *Scherzo* assume un'importanza tale da apparire il fulcro dell'intera composizione. I cinque movimenti sono divisi in tre parti, la condivisione di materiale tematico è intensa, ma tutto ruota attorno alla centralità del terzo brano.

Profondamente innovativa è anche la concezione della polifonia. Un anno prima di intraprendere la stesura, in una conversazione con Natalie Bauer-Lechner, Mahler aveva descritto con trasporto il fascino di una situazione polifonica di strada, tra suoni di organetti, caroselli, altalene, baracche di tiro a segno, teatri di burattini e corali maschili: «Sentite? Questa è la polifonia! Finalmente l'ho trovata. Poco importa che i suoni vengano da questo chiasso: i temi devono proprio venire così, da tante parti differenti, e devono essere profondamente diversi nel ritmo e nella melodia». Tutti appunti per la *Quinta sinfonia* con la sua sistematica stratificazione di linee melodiche apparentemente scollegate; è come se i temi principali fossero sempre accompagnati da idee rubate a un'altra dimensione (in particolare nel terzo e nel quinto movimento). E poi c'è quella categoria che Adorno definiva «irruzione»; quell'apparizione luminosa, sospesa nel tempo come un orologio ormai incapace di contare, che si oppone al frenetico e mutevole corso del mondo. Il corale accennato alla fine del secondo movimento, e poi ripreso in tutto il suo turgore nell'epilogo della *Sinfonia*, si pone come frattura e insieme perfetta conseguenza di quanto precede: un episodio nuovo, e nello stesso tempo familiare che vive in uno straordinario equilibrio tra fusione e antitesi.

La casa della *Quinta*

La *Quinta sinfonia* nacque in una villa affacciata sul Wörthersee, presso il villaggio austriaco di Maiernigg. L'edificio era stato costruito nel 1901, all'epoca del matrimonio con Alma Schindler, ma fu abbandonato dai Mahler nel 1907, quando fece da cornice alla tragica morte di Maria (detta Putzi), una delle loro due bambine. Il musicista, in questa come in molte delle

sue abitazioni, fece costruire sul retro una minuscola *dépendance* da adibire esclusivamente all'attività compositiva (nel riquadro della fotografia). Generalmente vi lavorava all'alba e a mezzogiorno; e nessuno aveva il permesso di avvicinarsi in quegli orari.



(da *Gustav Mahler*, a cura di F. Pulcini, Torino, De Sono, 2007, p. 48)

Del resto, che la *Quinta sinfonia* tenda verso un culmine emotivo lo si capisce fin dalle prime battute, con quegli squilli di tromba alternati a un disegno etereo degli archi. La marcia funebre ideata da Mahler avanza per contrasti, facendosi ora esteriormente celebrativa - proprio come la ritualità messa in scena dalla musica *en plein air* - ora intima come il dolore di chi preferisce osservare la cerimonia da lontano. È da questi due poli che prende forma quella tensione elettrica, che ci spinge ad attendere con ansia un momento di sintesi. Ma il percorso verso l'alto è tortuoso, e Mahler sceglie di proseguire con quello che Paul Bekker definiva un «secondo primo movimento», ovvero un brano che nelle sezioni in *Presto* si agita in maniera scomposta, senza additare alcuna direzione precisa. La sua caratteristica, come ha lucidamente osservato Adorno, è quella di essere una pagina «senza storia», ovvero priva di uno sguardo in avanti, e in quanto tale costretta alla reminiscenza del materiale presentato nel corso della *Marcia funebre* (in particolare il ritmo danzante del secondo Trio). Il lavoro fatto da Mahler sulla memoria impone una sintassi frammentaria; motivo per cui la già citata irruzione conclusiva degli ottoni, prima parziale valvola di sfogo di tutta la tensione accumulata nel corso dei due movimenti iniziali, non può che estinguersi non appena prende forma.

Lo spazio alla visione collettiva è tutto lasciato allo *Scherzo*, un «tempo maledetto» stando alle parole dello stesso Mahler, terrorizzato all'idea che il brano fosse frainteso sia dal pubblico che dagli interpreti. La difficoltà di questa pagina sta tutta nella sua fisionomia deliberatamente caotica, pensata proprio con l'intenzione di dipingere «un mondo che dura un istante per tornare subito a dissolversi», come diceva lo stesso autore. Tutto si fa immanente nella scrittura di Mahler: la polifonia evita accuratamente il lezioso rigore della tradizione sacra, il corno obbligato si abbandona a un canto malinconico dalla fisionomia popolare, gli archi lasciano da parte l'archetto per accompagnare in pizzicato una serenata che ricorda quella di Boccherini nella *Musica notturna per le strade di Madrid*. L'unica regola è quella dell'imprevedibilità; proprio come accade in un mondo che inevitabilmente tende a dimenticarsi di alzare gli occhi verso il cielo.

Adagietto tacet

La prima esecuzione della *Quinta sinfonia* avvenne il 18 ottobre 1904 al Gürzenich di Colonia sotto la direzione dello stesso Mahler. Successivamente apparve al Festival di Strasburgo e a Vienna, rispettivamente nel maggio e nel dicembre del 1905. A Vienna, in seguito al concerto, il caricaturista Rudolf Effenberger realizzò un disegno in cui il suonatore di tuba si fa un sonnellino durante l'*Adagietto*. In bella evidenza, nel riquadro inferiore, campeggia l'indicazione presente in tutte le parti degli strumenti a fiato durante il movimento lento: *Tacet*. Il disegno evidentemente intendeva ironizzare sull'organico della pagina, che prevede solo l'intervento di archi e arpa.



(da Jeremy Barham, *Perspectives on Gustav Mahler*, Burlington, Ashgate Publishing, 2005, p. 381)

Per tornare ad avvertire una spinta verso l'alto ci vuole tutta la leggerezza dell'*Adagietto*: musica estranea al tempo e alla storia, perfetta per trovare un punto di incontro tra ciò che è e ciò che non è. Inutile cercare a tutti i costi un programma letterario, come suggerito dalla somiglianza con il *Lied* su testo di Rückert *Ich bin der Welt abhanden gekommen* (Sono perduto ormai al mondo). Così come non sembra affatto calzante la lettura di Adorno, che liquidava causticamente il movimento accennando a un «sentimentalismo culinario». La pagina non parla la lingua dell'universo terreno e colpisce per la sua opposizione dialettica al *Rondo-Finale*, che riporta l'ascoltatore in un tumulto fragorosamente terreno. L'attacco affidato al corno è un ponte gettato sullo *Scherzo*; mentre il fagotto, citando il *Lied Lob des hohen Verstandes* (Lode dell'alto intelletto), allude a una gara di canto tra cuculo e usignolo lasciata al giudizio di un asino. Siamo indubbiamente tornati con i piedi per terra, e anche il tema dell'*Adagietto* ricompare completamente svuotato del suo lirismo. La spessa materialità del movimento sembra quasi stridere a confronto con l'immateriale evanescenza della pagina precedente. Ma l'irruzione esige gli strumenti della concretezza; ed ecco ricomparire in chiusura il corale degli ottoni lasciato in sospenso nel corso del secondo movimento. Il suo volto non è più in controluce, ma radioso e splendente come lo sguardo di chi ha trovato la forza di andare avanti, lasciandosi alle spalle il dolore e le inquietudini.



Juraj Valčuha

Nato nel 1976 a Bratislava, in Slovacchia, ha studiato composizione, direzione e cymbalon nella città natale; 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'Orchestra e l'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 con 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 Čapočnikov a Parigi con l'Orchestre National de France nonché l'Orchestre Philharmonique de Monte-Carlo per il Festival Printemps des Arts. Nel 2007/2008 ha debuttato con l'Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai a Torino, con la Filarmonica di Rotterdam ed è salito sul podio della Philharmonia Orchestra di Londra, dei Münchner Philharmoniker, della Filarmonica di Oslo e della Deutsches Sinfonie Orchester di Berlino. Ha diretto inoltre l'Orchestra del Teatro San Carlo di Napoli e nuovamente l'Orchestra del Comunale di Bologna. Ha debuttato anche negli Stati Uniti con la Pittsburgh Symphony Orchestra.

Nella stagione 2008/2009 ha diretto l'Orchestra del Gewandhaus di Lipsia, l'Orchestra della Radio Svedese ed è tornato a Torino con l'Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai. Ha inciso musiche di Hans Pfitzner e Richard Strauss con la Saarländische Rundfunk per il canale televisivo ARTE. Ha anche diretto la Philharmonia di Londra, *Madama Butterfly* alla Deutsche Oper di Berlino e alla Ba-

yerische Staatsoper di Monaco, nonché un omaggio a Toscanini con la Filarmonica Toscanini a Parma. Con l'Orchestra del Teatro alla Fenice di Venezia ha partecipato alla prima stagione di Abu Dhabi Classics. In estate 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 una nuova produzione di *Elisir d'amore*, nonché recite delle *Nozze di Figaro* alla Bayerische Staatsoper di Monaco e *Turandot* all'Opera di Stoccarda. È in seguito salito sul podio con la Philharmonia di Londra e con l'Orchestra della Fenice di Venezia. È ritornato negli Stati Uniti alla testa della National Symphony Orchestra di Washington e della Pittsburgh Symphony Orchestra. Nel corso di questa stagione dirigerà i Münchner Philharmoniker nei concerti di capodanno, eseguendo la *Nona sinfonia* di Beethoven, e durante le celebrazioni mahleriane, dirigendo la *Quinta sinfonia*. Dirigerà inoltre una nuova produzione de *La Bohème* alla Fenice di Venezia e tornerà a capo della Philharmonia di Londra, della Los Angeles Philharmonic, dell'Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, nonché, ad Abu Dhabi, dell'Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai, di cui è direttore principale dal novembre 2009.

PARTECIPANO AL CONCERTO

VIOLINI PRIMI

*Alessandro Milani (*di spalla*), °Giuseppe Lercara, °Marco Lamberti, Antonio Bassi, Irene Cardo, Claudio Cavalli, Patricia Greer, Elfrida Kani, Kazimierz Kwiecien, Alfonso Mastrapasqua, Martina Mazzon, Fulvia Petruzzelli, Rossella Rossi, Ilie Stefan, Lynn Westerberg, Elisa Schack.

VIOLINI SECONDI

*Paolo Giolo, °Enrichetta Martellono, Maria Dolores Cattaneo, Carmine Evangelista, Rodolfo Girelli, Alessandro Mancuso, Antonello Molteni, Vincenzo Prota, Francesco Sanna, Isabella Tarchetti, Elitza Demirova, Daniela Godio, Elsa Martignoni, Efix Puleo, Federico Silvestro, Francesca Viscito.

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, Emanuela Bosco, Flavia Giordanengo.

VIOLONCELLI

*Massimo Macri, °Wolfango Frezzato, °Giuseppe Ghisalberti, °Ermanno Franco, Giacomo Berutti, Pietro Di Somma, Carlo Pezzati, Stefano Pezzi, Fabio Storino, Sara Bennici, Mauro Greco, Michele Spellucci.

CONTRABBASSI

*Augusto Salentini, °Silvio Albesiano, °Gabriele Carpani, Giorgio Curtoni, Luigi Defonte, Maurizio Pasculli, Paolo Ricci, Luca Bandini, Federico Marchesano, Francesco Violato.

FLAUTI

*Alberto Barletta, Fiorella Andriani, Luigi Arciuli, Carlo Bosticco.

OTTAVINI

Carlo Bosticco, Luigi Arciuli.

OBOI

*Carlo Romano, Sandro Mastrangeli, Teresa Vicentini.

CORNO INGLESE

Teresa Vicentini

CLARINETTI

*Enrico Maria Baroni, Franco Da Ronco, Lorenzo Iosco.

CLARINETTO PICCOLO

Franco Da Ronco

CLARINETTO BASSO

Lorenzo Iosco

FAGOTTI

*Elvio Di Martino, Cristian Crevena, Bruno Giudice.

CONTROFAGOTTO

Bruno Giudice

CORNI

*Corrado Saglietti, Valerio Maini, Marco Panella, Emilio Mencoboni,
Giuseppe Merlo, Bruno Tornato.

TROMBE

*Roberto Rossi, Ercole Ceretta, Daniele Greco D'Alceo, Roberto Rivellini.

TROMBONI

*Joseph Burnam, Antonello Mazzucco.

TROMBONE BASSO

Gianfranco Marchesi

TUBA

Daryl Smith

TIMPANI

*Claudio Romano

PERCUSSIONI

Maurizio Bianchini, Carmelo Gullotto, Alberto Occhiena, Antonio Ceravolo.

ARPA

*Nabila Chajai

*prime parti ° concertini

CONCERTI FUORI SEDE:

UDINE - SABATO 9 OTTOBRE 2010

Teatro Nuovo Giovanni da Udine, ore 20.45

PORDENONE - DOMENICA 10 OTTOBRE 2010

Teatro Comunale G. Verdi, ore 20.45

Juraj Valčuha *direttore*

Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai

Richard Wagner

Tristano e Isotta. Preludio e Morte di Isotta

Gustav Mahler

Sinfonia n. 5

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, 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.

2°

GIOVEDÌ 14 OTTOBRE 2010 ore 20.30

VENERDÌ 15 OTTOBRE 2010 ore 21.00

Jeffrey Tate *direttore*

Giampaolo Pretto *flauto*

Margherita Bassani *arpa*

Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)

Concerto in do maggiore KV 299 (297 c)

per flauto, arpa e orchestra

Anton Bruckner (1824-1896)

Sinfonia n. 6 in la maggiore

CARNET da un minimo 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

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
