

domenica 8 settembre 2002
ore 21

Teatro Regio

**Orchestra Sinfonica
Nazionale della Rai**
Grzegorz Nowak, *direttore*
Krystian Zimerman, *pianoforte*

In collaborazione con
Rai – Orchestra Sinfonica Nazionale

Charles Ives

(1874-1954)

Central Park in the Dark
per orchestra

Samuel Barber

(1910-1981)

First Essay op. 12
per orchestra

Wolfgang Amadeus Mozart

(1756-1791)

Sinfonia in do maggiore K. 551
(*Jupiter*)
*allegro vivace – andante cantabile – menuetto, allegretto –
molto allegro*

Johannes Brahms

(1833-1897)

Concerto n. 1 op. 15 in re minore
per pianoforte e orchestra
maestoso – adagio – rondò, allegro non troppo

L'Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai venne tenuta a battesimo nel 1994 da Georges Prêtre e da Giuseppe Sinopoli, raccogliendo l'eredità delle orchestre radiofoniche di Torino, Milano, Roma e Napoli e stabilendo a Torino la sede istituzionale della propria attività.

In Italia, oltre alla Stagione Sinfonica invernale e primaverile e alla rassegna cameristica "Domenica Musica" in sede, l'OSN della Rai tiene concerti nelle principali città e per i festival più prestigiosi. Numerosi gli appuntamenti all'estero tra cui le tournée in Giappone, Germania, Inghilterra, Irlanda, Francia, Spagna, Canarie, Sud America, Svizzera, Austria e Germania. Dal 1996 Eliahu Inbal ha assunto la carica di Direttore Onorario, mentre Jeffrey Tate nel 1998 è divenuto Primo Direttore Ospite: in tale veste sono stati entrambi insigniti del Premio "Abbiati" della critica italiana nel '97 e nel '99. Attuale Direttore Principale è il maestro Rafael Frühbeck de Burgos mentre Jeffrey Tate dal settembre 2002 ha assunto la carica di Direttore Onorario. Fra i direttori si annoverano Giulini, Sinopoli, Prêtre, Sawallisch, Chung, Rostropovich, Chailly, Maazel e Mehta.

L'Orchestra ha preso parte a eventi particolari (Conferenza Intergovernativa dell'Unione Europea, omaggio per il Giubileo Sacerdotale del Papa a Roma, celebrazioni per la Festa della Repubblica il 2 giugno del 1997, 1998, 1999 e 2001, Capodanno 2000 in piazza del Quirinale) tutti trasmessi in diretta televisiva. Il 3 e 4 giugno 2000, in diretta su RaiUno e in mondovisione, l'Orchestra è stata protagonista dell'evento televisivo *Traviata à Paris*, con la direzione di Zubin Mehta e la regia di Giuseppe Patroni Griffi. Il 27 gennaio 2001 ha aperto ufficialmente in diretta televisiva su RaiTre le celebrazioni verdiane nella Cattedrale di Parma, con la *Messa da Requiem* sotto la direzione di Valerij Gergiev.

Grzegorz Nowak ha studiato direzione, violino e composizione all'Accademia Musicale di Poznan, completando i suoi studi alla Eastman School of Music di Rochester; ha inoltre seguito i corsi di celebri maestri quali Leonard Bernstein, Seiji Ozawa, Igor Markevitch e Erich Leinsdorf. Oggi è il Direttore Artistico della

Edmonton Symphony Orchestra, della Nuova Orchestra Filarmonica di Varsavia, della Sinfonia Helvetica, del festival svizzero "Musique & Amitié", della Millennium Music Foundation di Calgary e della Vancouver Chopin Society.

La sua carriera internazionale ha preso il via dopo aver vinto nel 1984 il primo premio al Concorso per Direttori d'Orchestra "Ernest Ansermet" di Ginevra: ha poi diretto in tutto il mondo, collaborando con le migliori orchestre di Stati Uniti, Canada, Europa, Medio ed Estremo Oriente.

Kurt Masur lo ha invitato alla New York Philharmonic e nel 1992 lo ha promosso assistente. Successivamente è stato Direttore Musicale dell'Opera e dell'Orchestra Sinfonica di Slupsk, della Bowling Green Philharmonia (Ohio), dell'Orchestra Sinfonica e Teatro Lirico di Bienne (Svizzera), della Deutsches Kammerorchester Frankfurt a. Main e dell'Opera Nazionale di Varsavia.

Grzegorz Nowak è il direttore preferito di Krystian Zimerman. Nel 1996 i due artisti hanno realizzato una tournée in Spagna con la Sinfonia Helvetica, riscuotendo un entusiastico successo di pubblico e critica. Ha partecipato a tournée anche con Mstislav Rostropovich, Vladimir Ashkenazy, Henryk Szeryng, Gil Shaham, Jorge Bolet. Ha inoltre diretto famosi solisti, tra cui Martha Argerich, Pinchas Zukerman, Anne-Sophie Mutter, Yefim Bronfman, Shlomo Mintz, Midori, Rudolf Buchbinder.

Krystian Zimerman aveva sei anni quando debuttò alla televisione polacca, suonando due sue composizioni. Dopo le primissime lezioni avute dal padre ha frequentato l'Accademia di Musica di Katowice, dove ha studiato con Andrzej Jasinski. Due mesi dopo aver completato gli studi superiori, all'età di 18 anni vinse il prestigioso Concorso Chopin (1975), vittoria che lo lanciò nella vita concertistica internazionale.

Zimerman considera come il più importante avvenimento della sua vita l'incontro e lo studio con il grande musicista Artur Rubinstein, al quale lo ha legato una grande amicizia personale. Il lavoro sia in concerto sia in sala di registrazione con direttori quali Bernstein,

Giulini e Karajan è stato un altro punto importante della sua formazione musicale, così come lo è stato il *Concerto per pianoforte* che Lutoslawski gli ha dedicato e che Zimerman ha eseguito in prima mondiale nel 1989. Il suo repertorio spazia dalla musica per pianoforte solo ai concerti con orchestra e alla musica da camera. Benché sia stato vincitore di numerosi concorsi nei primi tempi della sua carriera, Zimerman rimane fermo oppositore dell'idea del concorso quale metodo di selezione musicale e rifiuta qualsiasi invito a far parte di giurie. Oltre al pianoforte, Zimerman ha una quantità di altri interessi che vanno dal suonare l'organo, all'elettronica, alla psicologia.

Se il nostro futurismo musicale avesse saputo eguagliare il magnifico movimento pittorico, qualcuno ne avrebbe, forse, modellato l'immagine sull'opera di Charles Ives; mentre sulla vocazione sperimentale del compositore si è ampiamente detto quanto anticipi tecniche e soluzioni sviluppate dall'avanguardia storica europea. Tuttavia, l'"utopia sonora" di Ives è inscindibile dall'*humus* che l'ha prodotta, mutuando dalla cultura americana tensioni ideali (il pensiero trascendentalista) e attitudine pragmatica, retaggi tradizionali e un'impronta vitalistica che gli deriva dal contatto con un preciso mondo sonoro: il repertorio di inni, concerti bandistici, danze moderne che la vita di provincia offrì alla sua prima formazione. Né andrà trascurata quella figura di accanito sperimentatore che fu il padre, George Ives (tra le sue imprese, quella di dividere la sua banda in due gruppi che, partiti da punti diversi della piazza, si sarebbero poi incontrati continuando a suonare ciascuno una propria melodia): basti pensare come il concetto di sovrapposizione sonora, le soluzioni spaziali e la tecnica della citazione diventeranno tra gli aspetti più interessanti del linguaggio ivesiano.

In *Central Park in the Dark* (1898-1906), concepito inizialmente come pannello complementare al celeberrimo *The Unanswered Question*, due dimensioni spazio-temporali si trovano a coesistere: lo sfondo notturno della piazza, nella serie di accordi costantemente ripetuti dagli archi, e i frammenti di melodie, i suoni occasionali che provengono dai locali circostanti o dai passanti che vi transitano. Immagini del passato, citazioni semanticamente identificabili e trasfigurazione della memoria che circonfonde gli oggetti sonori in un clima irrealistico; ma anche temporalità sospesa, adirezionale (il *continuum* degli archi) che trattiene, lasciandosene solcare, la contingenza e l'effimero dei suoni di strada. Il tutto in un montaggio ingegnoso, con il chiaro effetto di *zoom* sulla "guerra di *ragtimes*" e l'improvviso stacco che ci riconsegna al "silenzio sonoro" della notte. Lezione preziosa, tra l'altro, per molto cinema a venire.

Se l'istanza sperimentale attecchì prepotentemente nella musica americana degli anni '20 (oltre al grande esem-

pio di Varèse, va almeno ricordato Henry Cowell), nei decenni successivi la Grande Depressione e il New Deal favorirono piuttosto una poetica volta alla semplificazione linguistica, sull'onda di valori cementanti quali il populismo e il nazionalismo. Cosicché, mentre in modo del tutto indipendente tanto Ives che Cowell avevano gettato basi teoriche e pratiche per ricerche successive, lungo il *fil rouge* di un'avventura magari sotterranea ma mai interrotta, il panorama degli anni '30 risulta dominato da musicisti estranei alla causa sperimentale e votati a un linguaggio eclettico, aggiornato ora al gusto parigino, ora a un deciso ritorno alla tradizione classico-romantica. Tra questi ultimi spicca il nome di Samuel Barber, compositore che pure più avanti si renderà disponibile a nuove aperture, ma i cui esordi compositivi sono stati appunto bollati con l'etichetta di "neoromantici" proprio per l'aproposita eloquenza espressiva. Invenzione melodica di ampio respiro, fluidità del discorso garantita da un tessuto armonico prevalentemente consonante sono i contrassegni del primo *Essay* per orchestra op.12 (1937); lavoro che pure, per la pregevole fattura e un'indubbia vena inventiva, ottenne (insieme al celebre *Adagio* per archi) il privilegio della direzione di Toscanini.

Se l'appellativo "olimpico" (di provenienza inglese e, secondo alcuni, dovuto all'impresario Salomon) di cui fu insignita l'ultima sinfonia mozartiana resiste nel tempo, come traduzione del senso di grandezza che vi si respira, esso rischia in parte di offuscarne l'aspetto inaudito: la commistione estrema di registri, l'ampiezza del campo visivo, un confronto tra diverse regioni stilistiche che qui prepara il terreno a un'operazione di supremo controllo intellettuale, quale è la fusione di fuga e forma-sonata. "Sinfonia con fuga" era infatti indicata in ambito tedesco la K. 551, punto d'arrivo di quel miracoloso slancio creativo che in un paio di mesi (estate 1788) aggiunse al catalogo mozartiano i tre ultimi capolavori sinfonici; ma non vi è composizione che più di questa celebri la forma principe del classicismo viennese. Il fatto è che la forma-sonata non è solo perseguita tenacemente al punto di informare tutti e quattro i movimenti, ma risulta vitalizzata fin dal principio da un uso così organico del con-

trappunto da conquistare spazi, arcate, tessiture sinfoniche fino allora mai concepite.

L'allegro vivace esordisce con maestà perentoria, ma a volare così in alto ci si allontana dal gran teatro del mondo; ed ecco allora che il discorso scende dall'Olimpo per inscenare una commedia umana di apparizioni: nemmeno temi, ma complessi tematici ciascuno con la propria fisionomia espressiva. Si va dalla grazia affettuosa del motivo col trillo ai violini, a un improvviso trasalire nel tragico (do minore), fino al tema danzante, da opera buffa, che Mozart riprende da un'aria per basso composta tre mesi prima. Ed è proprio sull'innocenza di quest'ultima idea che si eserciterà l'arduo gioco contrappuntistico dello sviluppo. Analoga mobilità espressiva mette in campo l'*andante*, inibendo la promessa cantabile che sembra prefigurare l'attacco, in realtà sul passo severo di sarabanda, per lasciare che la melodia si dispieghi nel secondo tema; non prima però di essere passata attraverso un angoscioso squarcio in do minore, ricco di cromatismi e sincopi, che nel riannodarsi allo spunto fornito dal movimento precedente, fornirà la sostanza dello sviluppo. Del *menuetto* si noti il fare sonatistico che coinvolge il motivo cromatico discendente posto in contrappunto con se stesso, e, nel *trio*, l'anticipazione del "motto" con cui si aprirà sottovoce, e con tono di mistero, il finale.

Di lontane origini gregoriane, rintracciabile un po' dappertutto da Palestrina a Brahms e già frequentato da Mozart in altre occasioni, il "motto" di quattro note è solo la prima delle sei idee tematiche che innervano la straordinaria costruzione conclusiva: struttura classica contagiata da vertigine contrappuntistica, forma-sonata conquistata da cima a fondo a un principio di sviluppo. La fusione di cui si diceva, ma anche la solarità della sinfonia, trovano dunque entrambe ragioni d'essere nella superba tentazione intellettuale di questo finale (nella *coda*, cinque dei sei temi già ascoltati si ritrovano in un contrappunto di mirabile e trasparente complessità): apologia di un'arte del combinare e insieme fiducia nel proprio potere creativo, slancio demiurgico che trascorre dalla commedia del mondo a un "prosperiano" governo degli elementi naturali.

Laura Cosso

Terminato di comporre verso la fine del 1858, il *Concerto in re minore* ebbe una gestazione lunga e faticosa: non a caso esso costituì la prima occasione per Johannes Brahms di affrontare le problematiche legate alla composizione sinfonica. L'idea iniziale, infatti, doveva essere proprio quella di scrivere una sinfonia, ma in questa fase giovanile della produzione brahmiana e nel severo spirito di autocritica del compositore, il progetto sinfonico venne archiviato in favore del concerto per pianoforte e orchestra e portato a termine, dopo tormentati ripensamenti, solo un ventennio più tardi (la composizione della *Prima Sinfonia* fu infatti conclusa nel 1876).

La prima esecuzione in forma semiprivata del *Concerto* risale al 22 gennaio 1859 ad Hannover, organizzata e diretta da Joseph Joachim, seguita qualche giorno dopo da una "prima" ufficiale al Gewandhaus di Lipsia: Brahms stesso lo eseguì al pianoforte sotto la direzione di Julius Rietz. In entrambi i casi il pubblico lo accolse negativamente e la critica definì il *Concerto* "una sinfonia per pianoforte obbligato, in cui la parte a solo è sgradevole al massimo e la parte orchestrale è un susseguirsi di note laceranti". Ciò che creava sconcerto era una scrittura pianistica apparentemente poco virtuosistica, la presenza di una densa e ricca trama orchestrale che si compenetra completamente con il discorso solistico, stravolgendo il tradizionale rapporto di preminenza del solista sull'accompagnamento e il carattere cupo e tempestoso che domina l'intero concerto. Fin dalle prime battute del *maestoso* iniziale, infatti, si entra nel clima espressivo dell'opera. Il primo tema, esposto dagli archi su un rullo di timpani e un pedale dei bassi, si impone con tutta la sua drammaticità e con una tensione che gli deriva anche da una struttura armonica caratterizzata da cromatismi, cambi repentini di tonalità, uso abbondante di accordi dissonanti. Esso è intervallato da momenti di calma apparente, in un gioco continuo di ombre e luci che coinvolge anche il pianoforte. Proprio al solista è affidata l'esposizione del secondo tema che si inserisce nel movimento in forma di breve intermezzo pianistico, subito seguito e sviluppato dall'orchestra in un episodio di ampia cantabilità, dove emerge più volte un richiamo sconsolato

del corno. Lo sviluppo seguente, basato interamente sulla prima idea tematica, spazza via questo clima lirico e riporta in primo piano l'atmosfera drammatica dell'inizio.

Nel successivo *adagio* la consueta forma ternaria del *Lied* è elaborata in modo da diventare quasi irriconoscibile e il canto del pianoforte è pervaso da una malinconia solenne, tanto da infondere una calma di spirito meditativo e religioso: non a caso nella prima edizione del concerto appariva l'epigrafe "Benedictus qui venit in nomine Domini". Anche il movimento conclusivo, *rondò, allegro non troppo* non si allontana dal clima severo che caratterizza l'intero concerto, anche se non raggiunge le vette di tensione drammatica del primo tempo. L'idea principale, brillante e incisiva, tradisce nel ritmo sincopato dell'attacco un'intima parentela con l'andamento danzante di certe melodie popolari ungheresi. Essa è subito esposta dal solista e collegata ad altri episodi più distesi, in cui il pianoforte alterna momenti di ampia cantabilità ad altri di grande difficoltà tecnica. Questo procedimento chiaroscurale sembra fermarsi improvvisamente su una cadenza *quasi fantasia* del pianoforte per poi riprendere senza più interruzioni, dopo un richiamo malinconico ancora una volta affidato a un corno, fino alla conclusione, breve ed energica.

Gabriella Gallafrio