

sabato 20 settembre 2003
ore 21

Auditorium
Giovanni Agnelli
Lingotto

London Symphony Orchestra
Sir Colin Davis, *direttore*

Jean Sibelius

(1865-1957)

Le ninfe dell'oceano

poema sinfonico op. 73

Sostenuto assai

Largamente

Terza Sinfonia in do maggiore op. 52

Allegro moderato

Andantino con moto, quasi allegretto

Moderato – Allegro (ma non tanto)

Antonín Dvořák

(1841-1904)

Nona Sinfonia in mi minore op. 95 "Dal nuovo mondo"

Adagio – Allegro molto

Largo

Scherzo. Molto vivace

Allegro con fuoco

London Symphony Orchestra

Sir Colin Davis, *direttore*

Gordan Nikolitch, *primo violino*

In un pomeriggio di giugno del 1904, Hans Richter alzò la bacchetta per dirigere il concerto inaugurale della **London Symphony Orchestra**: la prima orchestra indipendente d'Inghilterra divenne presto una società di proprietà dei musicisti. Alla sua guida si sono susseguiti direttori di altissimo livello come Sir Edward Elgar, Artur Nikisch, Sir Thomas Beecham, Pierre Monteux, André Previn, Claudio Abbado, Michael Tilson Thomas e Sir Colin Davis. Durante la sua esistenza la LSO ha nominato presidenti onorari alcuni eminenti musicisti, stringendo così una relazione privilegiata con Sir William Walton, Sir Arthur Bliss, Karl Böhm e Leonard Bernstein. L'orchestra ha sempre attratto musicisti di altissimo livello, anche garantendo loro la necessaria flessibilità per continuare una carriera solistica e cameristica a fianco del lavoro orchestrale.

È stata la prima orchestra inglese a recarsi all'estero (Parigi 1906), la prima orchestra europea ad arrivare in America, oggi è normalmente in tournée in Europa, Giappone e Stati Uniti, dove è orchestra residente presso la New York's Avery Fisher Hall e il Barbican Centre. Lontano dal palcoscenico, in collaborazione con i più celebri musicisti, la LSO conduce dal 1913 una prolifica attività discografica, che nel 2000 è sfociata nella creazione di una propria etichetta che le permette di produrre grandi incisioni a prezzi accessibili. Il suo innovativo programma educativo, LSO Discovery, si prefigge di portare la conoscenza della musica a persone di ogni età e provenienza. Dal 2003 LSO Discovery ha sede presso il St Luke's UBS e LSO Music Education Centre, una ex chiesa abbandonata trasformata in centro artistico, che vede crescere a livello nazionale e internazionale il programma di diffusione musicale della London.

Sir Colin Davis è direttore principale della London Symphony Orchestra dal 1995 ed è anche direttore ospite principale della New York Philharmonic. Agli inizi della carriera ha diretto la BBC Scottish Orchestra; è poi passato al Sadler's Well, alla BBC Symphony Orchestra, alla Royal Opera House, Covent Garden, alla Boston Symphony Orchestra, alla Bavarian Radio Symphony Orchestra e alla Dresdner Staatskapelle.

Ha iniziato la stagione 2002-2003 con *La clemenza di Tito* di Mozart alla Royal Opera House, festeggiando così il suo settantacinquesimo compleanno con gli amici della London; ha quindi diretto la Bavarian Radio Symphony Orchestra, poi ha proseguito per gli Stati Uniti, dove con la New York Philharmonic ha eseguito un programma di musica inglese che com-

prende *Les illuminations* di Britten con Ian Bostridge. Il ritorno alla London Symphony lo ha visto impegnato nel *Sansone e Dalila* di Saint-Saëns con José Cura e Olga Borodina, nel *Flauto magico* di Mozart al Covent Garden, poi in un tour in cui ha diretto musiche di Berlioz, Benjamin, Walton, Tippett e Mozart ai BBC Proms, fra gli altri.

Sir Colin Davis ha effettuato alcune celebri incisioni *live* per l'etichetta della LSO con musiche di Berlioz, Dvořák e Elgar. Ha ricevuto numerose onorificenze in Italia, Francia, Germania e Finlandia; recentemente è stato nominato Ufficiale della Légion d'Honneur, ha vinto il premio "Maximilian" della Baviera ed è diventato membro dell'Order of Companions of Honour in occasione del compleanno della Regina nel 2001. Nel 2002 è stato insignito dalla Regina di Spagna del premio "Yehudi Menuhin" per il lavoro svolto con i giovani.

Il poema sinfonico fu, con la sinfonia e le musiche di scena, uno dei terreni privilegiati della poetica di Jean Sibelius. Fra le plastiche suggestioni nordico-mitologiche di *Una Saga* op. 9 (1892) e l'austera meditazione naturalistica di *Tapiola* op. 112 (1926), il suo catalogo ne elenca almeno quindici, cui si aggiungono numerose composizioni che, pur non essendo menzionate esplicitamente sotto la specie del poema sinfonico, a essa di fatto si richiamano. In questo sviluppo novecentesco di un genere musicale che aveva preso le mosse da Liszt – sviluppo che fu anche un coronamento e a cui contribuirono autori come Strauss e Debussy – va osservato che la concezione lisztiana di “opera d’arte come espressione di idee” giocò un ruolo solo parziale. Dall’esplicito “programma” narrativo delle origini, collegato alle singole sezioni di un lavoro, si passò infatti a una visione meno deterministica in cui il dato extramusicale di fondo, fantastico o naturalistico che fosse, tendeva a porsi più liberamente come elemento di “atmosfera”, senza vincoli stringenti sul piano della forma. In quest’ambito si colloca, con le sue evidenti inflessioni impressioniste, il poema sinfonico *Le ninfe dell’oceano* op. 73. Sibelius lo compose nel 1914, parte a Berlino e parte in patria, grazie a una commissione giunta-gli da Norfolk (Connecticut), dove il miliardario Carl Stoeckel e sua moglie Ellen Battell avevano istituito fin dal 1906 un festival che si onorava di invitare i compositori più significativi del vecchio continente. Il nuovo lavoro “per l’America” entusiasmò Sibelius, le cui opere riscuotevano successi oltre oceano già dai primi del secolo. La composizione lo occupò fra l’inizio del 1914 e durante la traversata oceanica nel mese di maggio. Ai primi di giugno, sotto la direzione dell’autore e assieme ad altri suoi lavori, l’opera fu presentata a Norfolk, dove ottenne un pieno successo. Benché la suggestione dell’oceano colpisse fortemente la sensibilità naturalistica del compositore (come testimoniano le sue lettere), la partitura è assai parca di intenti descrittivi. Il mare di Sibelius non è un fenomeno da dipingere nella sua esuberanza cromatica, e nemmeno nei suoi echi mitologici, a dispetto del titolo. Esso rappresenta per lui nulla più di un’altra via per cogliere in senso profondo il respiro della natura, per dare forma cioè a quell’“imperativo” autenticamente sinfonico che egli contrappose sempre al “pittorresco”. L’orchestra, di vaste proporzioni, si scioglie in una minuta molteplicità di rifrazioni timbriche giocate sul divenire di pochi frammenti tematici in continua evoluzione – spesso affidati ai legni su instabili fondali d’archi – con un’unica concessione davvero “visiva” nella grande ondata del climax che precede il finale. Per il resto, l’evanescenza armonica e la

microscopia timbrico-tematica della scrittura effondono ovunque quel senso di vitalità e insieme di inconsistenza della materia che fa di questa pagina sibeliana un raffinato esempio di impressionismo di matrice nordica.

Con la Prima (1899) e la Seconda Sinfonia (1902) Sibelius si era ritagliato il proprio spazio stilistico nell'ambito di un soggettivismo tardo-romantico di marca čaikovskjana. La *Terza Sinfonia*, iniziata nel settembre 1904 e diretta dall'autore a Helsinki il 25 settembre 1907 con scarso successo, si allontana con un deciso cambio di rotta da questa linea e si colloca idealmente nella tradizione d'impronta classica di Mendelssohn e di Gade. Così facendo Sibelius sceglie non solo una snellezza formale di ordine esteriore (tre movimenti all'uso settecentesco italiano invece dei canonici quattro) ma ribadisce anche la propria presa di distanza da ogni aggancio descrittivo e dalle troppo facili suggestioni folcloriche basate su temi di estrazione popolare. Anche sul piano della strumentazione la *Terza Sinfonia* testimonia la ricerca di una leggerezza e di un nitore che si oppongono all'opulenza della macchina orchestrale tardo-romantica.

Il primo movimento, ad esempio, si organizza con semplicità sul modello della forma sonata: un primo tema di carattere essenzialmente ritmico, esposto dai violoncelli e dai contrabbassi, un secondo di carattere più malinconico e cantabile ai violoncelli. Il secondo movimento, anch'esso idealmente ispirato alle movenze eleganti di una danza settecentesca, deve la propria grazia al gioco sapiente dei legni sul pizzicato degli archi e sulle note tenute dei corni, ma soprattutto alla delicata instabilità ritmica generata dalla continua oscillazione del metro fra 6/4 e 3/2 (due accentuazioni ben diverse tra loro al di là dell'equivalenza aritmetica). Un'architettura più complessa è quella del movimento finale strutturato in due sezioni di analoga lunghezza: la prima ha funzioni di esposizione-sviluppo, la seconda, a sorpresa, evita la semplice ricapitolazione e introduce un nuovo tema, ancora ai violoncelli, dal cui andamento di marcia prende avvio l'energica apoteosi finale.

«Qualsiasi cosa io abbia scritto in America, in Inghilterra o in qualunque altro posto, non può che essere e sempre sarà soltanto musica boema...». Le parole rivolte da Dvořák nel 1900 all'amico e direttore d'orchestra Oskar Nedbal troncano di netto l'annosa questione dei prestiti, veri o presunti, di cui la sua Sinfonia n. 9 sarebbe debitrice nei confronti del mondo musicale americano di fine Ottocento. Certamente l'orecchio del compositore, nei tre anni del suo soggiorno statunitense

iniziato a settembre del 1892 (gli era stato conferito l'incarico di direttore del National Conservatory di New York), venne in contatto con una molteplicità di materiali e tradizioni – cerimonie, spirituals, canti di piantagione, temi popolari, canti dei pellerossa, scale pentatoniche – ai quali rivolse un'attenzione attiva e instancabile, trascrivendo, annotando, elaborando. Ma è altrettanto vero che poi l'assunzione di tali materiali nel tessuto sinfonico non è mai letterale e la mediazione di una sensibilità europea si avverte ovunque, ad esempio nella condotta ritmica che in molti casi denuncia in modo aperto le proprie radici legate al folclore slavo. D'altra parte gli effetti interculturali dell'"americanismo" di Dvořák sono talmente profondi da viaggiare a doppio senso: è accaduto ad esempio che melodie originali del compositore entrassero, riarrangiate e fornite di testo, nel repertorio popolare degli spirituals. Ciò che conta dunque non è tanto la questione genetica della melodia di Dvořák, quanto il suo impiego all'interno di un edificio sinfonico – e strumentale in genere – che è tale da trascendere le singole delimitazioni etniche e collocarsi nel grande scenario del tardo Romanticismo. Sotto questo aspetto l'op. 95, culmine di un'avventura sinfonica di alto significato, vanta credenziali tanto poetiche – si pensi ai caratteri elegiaci del *Largo*, a metà strada fra intimità brahmiana ed effusione čaikovskjana – quanto formali. Ad esempio nella classica disposizione dei quattro movimenti, o nella stessa formula d'apertura che ricalca il topos dell'introduzione lenta seguita da un *Allegro* in forma-sonata (a tre temi). Ma ancor più per la ricerca formale che l'intera sinfonia mette in gioco con i suoi richiami a una concezione "ciclica" che, affacciata nella Nona di Beethoven, nella *Wanderer-Fantasie* di Schubert, in molte pagine di Schumann, prosegue il suo cammino multiforme nella musica europea di fine secolo attraverso Bruckner, Mahler, César Franck, la cui Sinfonia in re minore precede di soli cinque anni la Sinfonia "Dal nuovo mondo". Questa, scritta fra il 19 dicembre 1892 e il 24 maggio 1893 a New York, fu diretta da Anton Seidl alla Carnegie Hall il 16 dicembre 1893. L'idea "ciclica" si realizza nel frequente ricorrere del primo tema, esposto dai corni nell'*Allegro* iniziale, lungo tutto l'arco della composizione assieme ad altro materiale melodico. Ma soprattutto nella struttura dell'ultimo tempo che accoglie in sé i temi di tutti i movimenti che lo precedono: architettura dagli effetti spazio-temporali particolarmente spiccati, giacché l'effetto è quello di una musica che riecheggia nel presente come giungendo da tempi e luoghi lontani.

Antonio Cirignano