

domenica 4 settembre 2005

ore 21

Auditorium

Giovanni Agnelli

Lingotto

London Philharmonic Orchestra

Kurt Masur, direttore

Sergey Khachatryan, violino

Michail Glinka

(1804-1857)

Ruslan e Ludmilla,
ouverture

Dmitrij Šostakovič

(1906-1975)

Primo Concerto in la minore per violino e orchestra op. 77

Notturmo

Scherzo

Passacaglia

Burlesca

Sergey Khachatryan, violino

Pëtr Il'ič Čajkovskij

(1840-1893)

Quarta Sinfonia in fa minore op. 36

Andante sostenuto – moderato con anima

Andantino in modo di canzona

Scherzo; pizzicato ostinato: allegro

Finale: allegro con fuoco

London Philharmonic Orchestra

Kurt Masur, direttore

Boris Garlitsky, primo violino

La **London Philharmonic Orchestra** deve la sua reputazione all'alta qualità e alla versatilità delle sue esecuzioni, ai numerosi premi discografici, alle prestigiose tournée e all'impegno pionieristico nel campo dell'educazione musicale.

Fondata da Sir Thomas Beecham nel 1932, l'Orchestra ha avuto come direttori principali Sir Adrian Boult, Sir John Pritchard, Bernard Haitink, Sir Georg Solti, Klaus Tennstedt, Franz Welser-Möst, fino all'attuale Kurt Masur che la conduce dal 2000. Orchestra in residenza alla Royal Festival Hall dal 1992, durante la stagione concertistica presenta programmi che, accanto al normale repertorio, comprendono spettacoli per le scuole, proiezioni di film muti con esecuzione dal vivo della colonna sonora, nuovi lavori appositamente commissionati a compositori di spicco (per questa stagione Marc-Anthony Turnage). In estate si trasferisce nel Sussex, dove da quarantun anni è Orchestra in residenza al Festival di Glyndebourne.

All'estero ha effettuato numerose tournée toccando tutti i continenti: nel 1973 è stata la prima orchestra occidentale invitata ad esibirsi in Cina.

Fra le sue numerose incisioni ricordiamo quelle delle colonne sonore per alcuni film di successo come *Lawrence d'Arabia*, *The Mission*, *Philadelphia*, *In nome del padre*, *Il Signore degli Anelli*.

Kurt Masur è uno dei direttori d'orchestra maggiormente acclamati e ammirati della sua generazione, per meriti artistici e impegno umanitario.

Dal 1970 al 1996 è stato Kapellmeister della Gewandhausorchester di Lipsia, posizione che nei secoli è stata ricoperta anche da Mendelssohn, Furtwängler e Walter, e al suo congedo ne è stato nominato "Conductor Laureate".

Dal 1991 al 2002 è stato direttore artistico della New York Philharmonic Orchestra e al termine del suo mandato è stato insignito, primo caso per un direttore artistico, del titolo di "Director Emeritus" dalla Philharmonic-Symphony Society di New York: sotto la sua guida la New York Philharmonic ha intrapreso innumerevoli iniziative di successo, tra cui il ritorno alle trasmissioni radiofoniche dal vivo e la fondazione di una etichetta discografica indipendente.

Nel 2000 ha ricoperto il ruolo di direttore musicale dell'Orchestre National de France.

È direttore ospite delle più importanti orchestre del mondo e detiene il titolo vitalizio di "Direttore ospite onorario" della Israel Philharmonic Orchestra. Professore presso l'Accademia

Musicale di Lipsia, fin dal 1975 ha ricevuto numerosi riconoscimenti (Croce dell'Ordine di Merito dalla Repubblica Federale Tedesca, Comandante della Legion d'Onore dal Governo Francese, Croce di Merito dei Comandanti dalla Repubblica Polacca, Croce Stellata dell'Ordine di Merito dalla Repubblica Federale di Germania).

Sergey Khachatryan è nato nel 1985 a Yerevan, in Armenia, da una famiglia di musicisti. Nel 2000 è stato il più giovane vincitore nella storia del concorso Jean Sibelius di Helsinki; il debutto inglese nel 2001 con la English Chamber Orchestra ha dato inizio a una carriera che lo ha visto esibirsi con le più grandi compagini internazionali. Negli anni immediatamente successivi ha suonato, fra gli altri, con l'Orchestre National de France diretta da Kurt Masur e la Tokyo Philharmonic con Vladimir Fedoseev, e ha eseguito il Doppio Concerto di Bach con Anne-Sophie Mutter e la London Philharmonic Orchestra. Nella stagione 2003-2004 si è particolarmente distinto nel Concerto di Sibelius con la Cleveland Orchestra diretta da Roberto Abbado, nel Concerto di Čajkovskij con il Concertgebouw Amsterdam sotto la guida di Manfred Honeck e nel Concerto di Beethoven con Günter Herbig e i Berliner Philharmoniker. Il 2005 lo ha visto esibirsi con la BBC Philharmonic e Gianandrea Noseda, la Philharmonia Orchestra con Alexander Lazarev, la Frankfurt Radio-sinfonieorchester con Daniel Harding. Ha tenuto recital presso il Mozarteum di Salisburgo, la Società del Quartetto di Milano, la Wigmore Hall di Londra, ed è stato ospite presso numerosi festival.

Boris Garlitsky ha iniziato lo studio del violino a sei anni, con suo padre, alla Scuola Speciale di Mosca. Dopo aver vinto il Premio Paganini in Italia nel 1982, ha girato tutto il mondo in tournée con I Virtuosi di Mosca, esibendosi anche come solista a Vienna, Mosca e New York con direttori come Semkow, Steinberg e Krivine e partecipando a festival internazionali (Pablo Casals in Francia, Mostly Mozart a New York, Proms a Londra); come musicista da camera ha collaborato con Gidon Kremer, Pinchas Zukerman, Maria João Pires, fra gli altri. È stato primo violino di alcune grandi orchestre quali London Symphony Orchestra, Royal Philharmonic Orchestra, Baltimore Symphony Orchestra e dal 2003 London Philharmonic Orchestra.

La decisione di rivolgersi al mondo fiabesco, così come ritratto dalla penna giocosamente ironica di Puškin, consentì a Glinka di potenziare le peculiarità del suo linguaggio, facendole convergere in un'opera aggiornata sul versante tedesco del genere fantastico e pur diversissima per "genetica" fisionomia. Sebbene accolta freddamente alla prima del 1842, *Ruslan e Ludmilla* divenne così una sorta di vangelo per i compositori russi della generazione successiva: una miniera, per quanto si potè trarre dall'esuberanza dei colori orchestrali, dalla germinazione melodica sul ceppo folclorico, dal rinnovamento armonico legato alla dimensione "magica". E, per quest'ultimo caso, basti l'esempio della scala esatonale che Glinka, dopo averne dato un assaggio al termine dell'ouverture, collegherà alla figura del mago Cernomor. L'ouverture stessa, tra i migliori esempi dell'orchestra glinkiana, fonde nello stampo della forma-sonata una pasta sonora di effervescente vitalità (memore di Weber) con elementi melodici di cui si nutriranno i motivi dell'opera: il secondo tema si farà infatti riascoltare nell'aria di Ruslan, mentre il primo fungerà da "matrice", percorrendo l'intera partitura.

Terminato nella primavera del 1948, proprio all'epoca della più massiccia repressione artistica perpetrata dallo stalinismo, il Primo Concerto per violino potrà "uscire allo scoperto" solo nel 1955: quando il dedicatario David Ojstrach lo presenterà a Leningrado, portandolo al successo con l'esecuzione newyorkese dello stesso anno.

I commentatori inclini a sottolineare il peso schiacciante della politica sul percorso di Šostakovič, leggono nel Concerto un messaggio di rivolta morale; in ogni caso, non vi è dubbio che il lavoro si avvicini al cupo mondo sinfonico dell'autore, restituendone la duplice attrazione per un vitalismo che devia al grottesco o per il lamento che scivola nel rimuginare introverso, fino all'abulia.

Il *Notturmo* iniziale è un monotematico e involuto girovagare del violino, ora su impasti di legni gravi (se ne ascolti il corale), ora su impennate d'archi, ora sulle sonorità traslucide di arpe e celesta. È un clima che si approfondisce nella *Passacaglia*, collocata al terzo posto, dove il principio reiterativo è tutt'uno con l'exasperarsi del lamento, con un gonfiarsi del tema che, una volta sondate tutte le possibilità della sua collocazione al registro grave, passa subitaneamente al solista in uno sforante acuto.

Si deve invece ai movimenti pari l'escursione in un grottesco che qui sfiora la mimesi dell'insania, dell'ossessione compulsiva, del turbinio insensato. Tra accentuazioni violente e

spericolate, glissandi e deformati ritmi di danza, si colgono sonorità da musica ebraica, nonché quella sigla personale (una figura musicale dedotta dalle iniziali dell'autore) che si affermerà prepotentemente nella Decima Sinfonia.

Conclusa all'inizio del 1878, la Quarta Sinfonia si colloca in un momento critico della biografia čajkovskijana, sconvolta dall'esperienza di un matrimonio vissuto come quanto di più contrario alle proprie inclinazioni. Naturale allora che con l'amica Nadezda von Meck, di fronte all'insistenza circa il significato del lavoro, Čajkovskij si abbandonasse a una sorta di confessione. Il motto introduttivo, con lo spiccare di corni e trombe sul ritmo di terzina, diventa così "la forza fatale" che si oppone alla felicità, mentre nel primo movimento "disperazione", "tristezza" e "sogno" si alternano come nella vita, in un «navigare su questo mare finché esso non ci inghiotte nel profondo». In realtà, tuttavia, la lettera concludeva con il rammarico per aver ceduto alla tentazione di trasferire nelle parole pensieri e immagini musicali; tant'è vero che, poco più tardi, nelle righe scritte a Taneev, il compositore si provò a rettificare: «Naturalmente la mia sinfonia è a programma, ma il programma non può essere formulato a parole...».

Un programma segreto e in traducibile, allora, malgrado la confessione strappata dalla von Meck. Certo, i maligni potrebbero pensare a un *escamotage*: la ritrosia a rendere espliciti riferimenti che, invece di aprire la musica a valori filosofico-letterari (si pensi al poema sinfonico di Liszt), si riducono a un semplice autobiografismo: il complesso persecutorio sentito come destino, la nevrosi, e, perché no, l'omosessualità. Al contrario, credo che l'idea possieda una sua dignità estetica. Ci dice che esiste una narrazione e induce a cercarne l'adempimento nella musica, senza il soccorso di ciò che Mahler chiamava i "segnali stradali" del programma. Nessuna traccia da seguire, solo l'avvertimento che quella traccia esiste. E che talora essa si inveri in un linguaggio a nervi scoperti, costituisce il discrimine per cui Čajkovskij o lo si ama o lo si rifiuta. Ma è difficile negare che l'intensità di quel mettersi a nudo (isterico o estetizzante) non disegni percorsi musicali capaci di darsi come grandi metafore.

Ricorrendo alla metafora dell'autore, si direbbe che, nel primo movimento, la componente di frustrazione compaia nelle sembianze di un valzer esitante e stravolto qual'è il primo tema, mentre il trascolorare di dimensioni esistenziali opposte stia nelle trasformazioni con cui lo stesso tema assume poi un'*allure* di scherzo, nell'articolazione in "staccato" ai legni. Tra questi due episodi, il secondo motivo è come un

piccolo adagio, con l'emergere di un clarinetto, contornato dai riverberi di altri legni, cui rispondono viole e violoncelli. Sono tecniche proprie del poema sinfonico, come pure il carattere ciclico del motto iniziale, chiamato a segnare gli snodi di una costruzione complessa e del tutto originale.

Dopo il motto "del destino", il valzer è subito esasperato, come incapace di sottrarsi al metro di danza che lo governa. Il secondo tema introduce caratteri "sognanti", ma nulla della sospensione propria al sogno: è come se Čajkovskij avesse rivestito di sostanza lirica il passaggio modulante che conduce al lontano si maggiore del terzo episodio. L'intera esposizione diventa così un luogo governato da logiche occulte e disgiunte: forze che sembrano direzionali e invece si inviluppano in se stesse, momenti che trascinano lontano senza nemmeno darlo a vedere, elementi che assumono volti diversi, lasciando in uno stato di balia, di soggezione.

L'idea dell'"essere soggiogati" trova conferma in uno sviluppo che, pur basandosi sul tema di valzer, viene prima inaugurato, poi condotto al culmine dalla violenta irruzione del motto: quasi il processo elaborativo sentisse il bisogno di un intervento esterno per acquisire forza propulsiva. Difficile pensare a un confronto con la fatalità più distante da quello beethoveniano.

Rispetto alla complessità del primo movimento, i due successivi suonano come intermezzi. L'*Andantino* affida a sempre nuovi impasti timbrici la morbida melodia inaugurata dall'oboe solo; al centro, un episodio di immobile reiterazione affidato al colorismo delle varianti armoniche. Elegia e stanchezza, verrebbe da dire, cui fa da contrappeso la mobilità fantasmagorica di uno *Scherzo* capace di combinare paesaggi diversissimi: l'iniziale episodio in pizzicato, il trio dedicato ai legni e poi agli ottoni, il ritorno del pizzicato che infine ingloba gli elementi del trio.

Così concepita, la Quarta chiederebbe al finale una risposta ai caratteri formali ed espressivi della sua prima grande pagina. Risposta elusa, in realtà; e bisognerà attendere la Sesta perché il sinfonismo čajkovskijano accetti le sue estreme conseguenze: mimando l'immagine dell'annullamento, della estinzione. Qui, al contrario, un tema rutilante, come all'apertura di un sipario, attraversa il *rondò* alternandosi a un motivo popolare in forma di variazioni. Ingegnose, certo, ma insufficienti a scacciare il sospetto di un semplice gioco giustappositivo; sospetto cui non sfugge neppure la tardiva ricomparsa del motto, a perorare una causa di cui si sono ormai perse le tracce.