



archinconcerto

ARCHINCONCERTO
SECONDO CONCERTO



Martedì 25 ottobre 2005 ore 21

SALA CINQUECENTO
Lingotto, Centro Congressi
Via Nizza 280, Torino

DE SONO
ASSOCIAZIONE PER LA MUSICA



LA COMPAGNIA DI SAN PAOLO PER LA MUSICA

Nell'ambito della sua attività in campo culturale, la Compagnia di San Paolo sostiene numerose iniziative nel settore della musica, con particolare attenzione a quelle che propongono progetti di formazione e divulgazione a livello di eccellenza, su scala nazionale e internazionale.

Queste sono le caratteristiche dell'attività della De Sono Associazione per la Musica di Torino, una delle più significative realtà musicali piemontesi, che opera a sostegno dei giovani musicisti.

La Compagnia, che offre il suo appoggio all'Associazione fin dal 1996, ha sostenuto con favore il nuovo progetto didattico "Accademia di perfezionamento per Orchestra da Camera". Essa rappresenta un'importante iniziativa, il cui obiettivo non si limita più solo alla preparazione specialistica dei giovani talenti, ma ne favorisce l'inserimento sul mercato professionale: un percorso che si completa in piena sintonia con le politiche di valorizzazione e formazione portate avanti dalla Compagnia di San Paolo.

COMPAGNIA
di San Paolo



ALBERT ROUSSEL

(1869 - 1937)

Sinfonietta op. 52

Allegro molto

Andante

Allegro

BENJAMIN BRITTEN

(1913 - 1976)

Lachrymae

Reflections on a song of John Dowland

op. 48a per viola e orchestra d'archi

RICHARD STRAUSS

(1864 - 1949)

Metamorphosen

studio per 23 archi solisti

ARCHI

orchestra da camera

ANTONELLO MANACORDA

direttore

SIMONE BRIATORE

viola

ALBERT ROUSSEL*Sinfonietta op. 52*

Quando vide la luce, la *Sinfonietta* non era ancora una *Sinfonietta*, ma solo un dittico di *Andante et Allegro*, composto nel giugno 1934 per ingannare i giorni di una lunga convalescenza: l'occasione esterna era l'impegno di scrivere un lavoro per orchestra d'archi, da destinare a Jane Evrard che infatti diresse questo lavoro alla sua prima esecuzione il 16 novembre 1934, a Parigi. Dopo la stesura della sua prima *Sinfonia* nel 1930, e a ridosso della seconda che vede la luce proprio nel 1934, la *Sinfonietta* si presenta quindi quasi per caso: questa volta l'attività creativa è una sorta di compagna di viaggio, una consolazione e insieme un prodotto di circostanze fortuite. Ma da questa casualità il compositore resta poi catturato; e in questo caso decide infatti che due tempi non bastano, sicché ne aggiunge un altro, quello iniziale, e chiama il brano col nome che conosciamo oggi, terminandolo il 6 agosto 1934.

La scrittura di Roussel è nitida e trasparente, con una vitalità interna sufficiente a immunizzarla contro rigidzze e calligrafismi; anche l'orecchio infallibile di Cortot aveva sottolineato questo aspetto a proposito della musica pianistica, e il riscontro orchestrale non delude. *L'Allegro molto* scatta senza preamboli in un tema tanto coerente in se stesso quanto asimmetrico; è tutto concepito su terze discendenti, gruppi pulitamente legati a due a due, ma poi scagliati e sparpagliati su gradi diversi della scala, quasi non sapessero dove andare. Questo accade ai primi violini, mentre i secondi insistono su un inciso che poco per volta ruberà la scena tutta per sé, ma che per ora passa quasi inosservato. Un'altra idea, più pacata, si fa sentire, mentre l'andamento rallenta e riprende fiato nell'enunciazione di una sorta di corale: poi torna a scatenarsi il tema d'apertura, divertendosi a far la voce grossa con tritoni che in realtà, ormai, hanno perso ogni sospetto di cacofonia e suonano anzi quasi espressivi.

L'Andante è piuttosto breve, il che si può spiegare anche col fatto che in origine fosse l'introduzione al successivo *Allegro*. E infatti non è nemmeno una zona di alleggerimento; i tratti da *ouverture* di età sei-settecentesca sono ben scolpiti nell'attacco solenne, nelle iterazioni, nel nervosismo di un ritmo (due brevi e una lunga) che non ci abbandonerà più fino al termine della *Sinfonietta*. Proprio a questo ritmo tocca avviare il finale, in cui l'indicazione *avec rudesse* è sintomatica dell'atmosfera; non si tratta però di grossolanità nell'orchestrazione, la quale anzi ha la grazia dei funamboli, ma piuttosto di un taglio implacabile nelle simmetrie interne, negli innesti delle varie parti: su queste linee nette, alla Mondrian, Roussel conclude questa sinfonia in sedicesimo all'insegna di una semplicità apparente che in realtà è il prodotto di un ammirevole autocontrollo.

BENJAMIN BRITTEN*Lachrymae Reflections on a song of John Dowland Op. 48a*

È naturale che un artista sia imbevuto della cultura della sua terra, e non è straordinario di per sé che riprenda di tanto in tanto soggetti o pensieri attinti dal forziere del passato. Quando poi, come nel caso di Britten, la produzione autoctona in epoca recente sia singolarmente scarsa, lo sguardo retrospettivo finisce per attingere direttamente alle radici della civiltà, con uno stacco così netto rispetto al presente da sfatare qualsiasi epigonismo. E infatti per Britten il ricupero del passato inglese è un gesto caratteristico, vitale, purificatorio: non solo, beninteso, nei confronti della musica, ma anche dei testi poetici e letterari. La vena zampilla segreta in molti casi, e quasi non sapremmo più separarla dall'individualità di Britten, non sapremmo dove cominci l'una e dove l'altra; in altri casi è Britten stesso a metterci sulla strada giusta, segnalando temi e citazioni. Così accade anche nel caso di *Lachrymae*, che un sottotitolo stampato sul frontespizio ci avverte essere «Riflessioni su una melodia di John Dowland»: il che ci trasporta al 1597, quando Dowland pubblicò per l'appunto il suo *First Book of Songs*, per voci accompagnate dal liuto; alcuni di questi brani vennero rifusi di lì a poco, nel 1604, nella raccolta *Lachrymae, or Seven Tears*, e fra questi anche «If my complaints could passion move», che è tra i più intensi. Britten lo scelse nel 1950 come tema per una serie di variazioni da destinare a viola e pianoforte; in questa veste il lavoro fu presentato il 20 giugno 1950 al Festival di Aldeburgh, con il dedicatario William Primrose alla viola e il compositore stesso al pianoforte. Nel 1976, l'anno della morte, Britten lo riprese in mano e strumentò la parte pianistica per orchestra d'archi.

Il brano ci viene incontro con un'introduzione che pare uno studio sul susurro: gli accordi si costruiscono timidamente, nota per nota, intercalati da tremoli di cui percepiamo poco più che un frullo d'ali. Con qualche ritocco sul profilo ritmico, ecco il protagonista, quel tema di cui a Britten dovette piacere il gioco interno di simmetrie e il costruirsi della melodia a partire da piccole cellule, che ben si prestano a inversioni e smontaggi di vario genere. Le prime due variazioni sono costruite in maniera responsoriale, per così dire, lasciando che la viola si muova con agilità e compattando invece tutti gli altri strumenti; se nella prima variazione gli accordi dei "tutti" hanno un rimbombo viscerale, nella successiva la viola acquista inflessioni esotizzanti, da lamento orientale. In effetti, come Dowland aveva contrassegnato ogni "lacrima" con un titolo ("Lachrymae amantes", "Lachrymae tristes", "Lachrymae verae"...), anche Britten pur senza dirlo individua varie tipologie di pianto. Così la terza variazione è una grande scena tragica, che respi-

ra su note lunghe; la quarta lascia colare lacrime abbondanti, secondo il modulo per gradi congiunti discendenti già tipico del pianto barocco; dopo due momenti così “teatrali” ecco arrivare, per contrasto, il cuore lirico del brano, in cui i frammenti del tema sono ormai naufragati in orchestra, mentre la viola inventa una melodia nuova, “appassionata”.

Prima di concludere, manca ancora la lacrimetta stoica di Pierrot: ed ecco un *Valzer* dal ritmo azzoppato, sul quale la viola tenta a singhiozzo di riprendere il suo canto, facendo finta di niente; subito dopo, ecco una marcetta alla Šostakovič, in cui il tono impetito è contraddetto dal timbro spettrale ottenuto suonando sul ponticello. Più spettrale ancora l’ultima variazione, con la viola che torna a volare all’impazzata, quasi senza poter pronunciare le singole note, sulla linea lunga e plumbea degli archi; ma per concludere Britten estrapola in una sorta di postludio un frammento della seconda parte del tema, preservata finora dal lavorio delle variazioni, e su di essa costruisce un corale che sotto alle *Lachrymae* ritrova la speranza.

RICHARD STRAUSS

Metamorphosen

«Anche se il corpo è morto, lo spirito è vita»: sono versi di Lutero che Richard Strauss annotò su una pagina di diario intitolata «Germania 1945». Le *Metamorfosi* nascono proprio nell’anno che vede la disfatta tedesca e la fine della guerra, strette nello spazio fra la rovina definitiva e la conclusione dell’incubo. Materialmente la stesura occupa una trentina di giorni e si conclude il 12 aprile 1945, a un mese preciso dal bombardamento dell’Opera di Vienna, ennesimo luogo di memorie musicali e straussiane che veniva spazzato via.

Dopo i fasti timbrici dei lavori giovanili, dai poemi sinfonici a *Elektra*, il suono straussiano era andato gradualmente prosciugandosi: il che non era inaridimento, ma esplorazione di gradazioni più tenui, delicate, introspettive. La scelta di un organico anomalo quale quello di ventitré strumenti ad arco approfondiva quella dimensione cameristica che aveva gradualmente ridefinito anche l’orchestrazione dei lavori teatrali: l’ultima opera di Strauss, *Capriccio*, si apre in punta di piedi con un sestetto d’archi; e *Daphne* si chiude su una sorta di sottrazione sonora che dopo tanto rigoglio *liberty* trattiene appena poche linee essenziali. L’idea della metamorfosi, che era stata per l’appunto alla base del mito di Dafne, non è scindibile da quel titolo di “studio” che in apparenza suona così distaccato; come rampicanti sonori, i temi – uno più bello dell’altro – zampillano senza concederci pause ragionate o parentesi di transizione; e dopo que-

sta esposizione di non comune intensità cominciano a sovrapporsi, intrecciarsi, elidersi l'un l'altro. Ecco una delle possibili metamorfosi: da intendere forse nel senso goethiano, visto che lo Strauss degli ultimi anni rilesse sistematicamente gli scritti di Goethe: anzi, ricopiò una poesia della raccolta *Xenien* sui fogli pentagrammati di *Metamorphosen*. Anche la mutazione di Dafne in alloro trasformava prima di tutto la sonorità dell'orchestra e, indovinando il dramma dietro al mito, metteva a tacere i timbri bucolici dei fiati e si avviava a concludere l'opera quasi esclusivamente sul suono più ascetico degli archi: anzi, Strauss aveva provato a radicalizzare questa tendenza nello Studio *Daphne* per violino solo. E proprio l'idea rigorosa dello studio, l'operosità umile di un genere considerato prima di tutto funzionale redime quanto di edonistico poteva nascondersi dietro le meravigliose trasmutazioni che avevano segnato l'intera opera di Strauss: ognuno dei ventitré solisti ha la sua autonomia, ma nessuno svetta sugli altri, e dallo sforzo comune prende vita un organismo nuovo: partendo dall'idea tenace di studio collettivo si riscoprono via via tesori insospettati di bellezza.

Altra metamorfosi, sottile e inafferrabile, è quella costante dei timbri: la partitura si apre nel segno di violoncelli e contrabbassi, per poi schiarirsi gradualmente con l'intervento delle viole e solo in ultimo dei violini; e tutto il lavoro è anche uno studio di luci e ombre, su cui comunque pesa sempre l'accento tragico del motto d'apertura, col suo tritono spalancato come una voragine a distorcere ogni pacificazione provvisoria e ogni sicurezza tonale. Ecco perché il brano non respira mai: lì per lì sembra fiorire in arabeschi davvero degni di *Daphne*, che infiammano i ventitré archi in un lirismo sempre più appassionato e luminoso; ma quest'accelerazione muta segno senza che ce ne accorgiamo, e si fa febbrile: la compagine si è rotta, e adesso gli archi sembrano esili, impegnati con sforzo nevrotico a farsi sentire gli uni sugli altri.

Si è anche detto che *Metamorphosen* è un lavoro ricco di reminiscenze: la più celebre è quella che affiora fin dalle prime battute, all'attacco delle viole, e che nelle battute di chiusura si metamorfoserà, per l'appunto, nel tema beethoveniano della *Marcia funebre* dalla *Sinfonia Eroica*, citato testualmente dai contrabbassi. Strauss disse di essersene reso conto solo a composizione inoltrata; ma certo non gli era sfuggita l'affinità di un altro tema, esposto da altre due viole subito dopo quello "beethoveniano", con la scrittura del *Tristano* di Wagner. *Metamorphosen* non cerca tanto l'originalità quanto la memoria: in certi punti la compagine degli archi si fa austera come una polifonia antica, usando poi sapientemente la dissonanza per mostrare l'impossibilità del recupero. Come ogni nevrosi, anche quella che congestiona il nucleo centrale del brano implode in una calma mortale: il motto torna a imporsi, e con lui anche tre

fatidiche note ripetute, così innocenti al loro primo apparire e ora tanto minacciose. I timbri riprendono a scurirsi, il discorso sembra infrangersi all'improvviso su una battuta vuota che piomba inattesa; poi però, dopo un montaggio ardito dei temi in cui la metamorfosi pare ormai una babele, trova le parole per concludere nella citazione beethoveniana, esposta dalle voci spettrali dei tre contrabbassi.

ELISABETTA FAVA

L'orchestra da camera **ARCHI** è composta da musicisti di talento, in massima parte borsisti o ex-borsisti della De Sono, alcuni già affermati e inseriti in orchestre stabili o in formazioni cameristiche, altri ancora impegnati negli studi di perfezionamento.

L'idea di riunire musicisti di qualità per costituire un nuovo organico – nata da Simone Briatore, oggi prima viola dell'Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI – ha incontrato immediatamente il favore dell'Associazione, da sempre impegnata in iniziative rivolte ai giovani; questo progetto ha ben presto assunto contorni più ampi: la De Sono ha avviato un'Accademia di studio biennale per orchestra da camera, che prevede alcuni stages sotto la guida delle prime parti, professionisti con funzione di tutor, e un concerto finale alla fine di ogni sessione; quello di stasera è il secondo.

Protagonista attivo di questo progetto è Antonello Manacorda, invitato dalla De Sono – che sostiene il suo perfezionamento a Helsinki con Jorma Panula – a dirigere l'orchestra, mettendo a disposizione dell'ensemble la pluriennale esperienza maturata come primo violino della Mahler Chamber Orchestra insieme ai più importanti direttori e solisti; al tempo stesso, quest'esperienza gli offre un'occasione positiva e molto rara per un giovane direttore: un gruppo con cui lavorare, crescere e sperimentare, con cui concretamente “suonare insieme”.

VIOLINI PRIMI

Markus Däunert*, Valentina Busso, Carlotta Conrado, Daniela Godio, Enrico Palascino, Cosetta Ponte

VIOLINI SECONDI

Roberto Righetti*, Claudia Curri, Francesca Dardani, Alessandra Genot, Gianmario Mari

VIOLE

Simone Briatore*, Erica Alberti, Valentina Busso, Alessandro Cipolletta, Magdalena Vasilescu

VIOLONCELLI

Giorgio Casati*, Alessandro Copia, Michelangiolo Mafucci, Gianluca Muzzolon, Paola Perardi

CONTRABBASSI

Paolo Borsarelli*, Federico Marchesano, Samuele Sciancalepore

* *prime parti*

ANTONELLO MANACORDA si è diplomato in violino al Conservatorio “Giuseppe Verdi” di Torino con il massimo dei voti, lode e menzione speciale sotto la guida di Sergio Lamberto.

Grazie a una borsa di studio pluriennale della De Sono Associazione per la Musica si è perfezionato con Herman Krebbers, Eduard Schmieder e Franco Gulli.

Nel 1994 è stato scelto da Claudio Abbado come Konzertmeister della Gustav Mahler Jugendorchester, con cui ha partecipato a numerose tourné in tutto il mondo con direttori quali lo stesso Abbado, Bernard Haitink, Ivan Fischer e Pierre Boulez.

Nel 1997, insieme ad alcuni colleghi della GMJO, ha fondato la Mahler Chamber Orchestra, di cui è stato per alcuni anni violino di spalla e vice presidente e con cui ha tenuto concerti in tutto il mondo.

È docente di violino all’Accademia orchestrale della Fondazione Gustav Mahler a Bolzano e Ferrara e direttore artistico per la musica da camera della Académie Européenne de Musique du Festival d’Aix en Provence.

Dopo il successo ottenuto nel 2001 dirigendo *La Clemenza di Tito* nell’allestimento di Pier Luigi Pizzi si è dedicato alla carriera di direttore d’orchestra, perfezionandosi con Jorma Panula a Helsinki grazie a una borsa di studio della De Sono. Ha diretto la Pärnu City Orchestra in Estonia, l’Orchestra di Padova e del Veneto e la Helsingborgs Symfoniorkester.

Nel febbraio 2005 ha vinto il primo premio al Concorso internazionale per direzione d’orchestra di Norimberga; nel 2006 sarà assistente di Claudio Abbado per la tourné di Pasqua della Gustav Mahler Jugendorchester.

SIMONE BRIATORE ha compiuto gli studi musicali al Conservatorio di Torino, diplomandosi prima in violino poi in viola. Si è distinto nei concorsi di Moncalieri, Stresa, San Bartolomeo, Vittorio Veneto e ha seguito i corsi di perfezionamento di Pavel Vernikov, Vadim Brodski, Mikhail Kugel.

Successivamente, con il sostegno di una borsa di studio della De Sono, ha studiato con Christoph Schiller alla Musik Akademie di Basilea, con Bruno Giuranna all'Accademia Stauffer di Cremona e con Wolfram Christ al Conservatorio della Svizzera Italiana. Ha partecipato ai corsi di Tabea Zimmermann al Centre de musique Hindemith di Blonay.

Ha collaborato con le principali istituzioni musicali torinesi, quali il Teatro Regio, l'Orchestra Filarmonica di Torino, la De Sono, Settembre Musica e l'Unione Musicale. Ha tenuto concerti in diverse formazioni da camera accanto a musicisti come Mario Brunello, Enrico Dindo, Andrea Lucchesini, Alexander Lonquich, Giuliano Carmignola, Massimo Quarta, Domenico Nordio, Danilo Rossi, Pavel Vernikov, Enrico Pace, Mariusz Patyra. Da alcuni anni collabora stabilmente con il Trio di Torino. Come prima viola ha suonato con l'Orchestra da camera di Mantova e con la Filarmonica della Scala.

Dal '97 ricopre il ruolo di prima viola presso l'Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai, con la quale nel 2002 ha eseguito il concerto per viola e orchestra di Alfred Schnittke con la direzione di Djansug Kakhidze.

A M I C I D E L L A D E S O N O

Anna Accusani Trossi

Domitilla Baldeschi

Francesco Bernardelli

Milena Isabella Boni

Bruno e Maria Luisa Bonino

Edoardo Borgna

Cristina Camerana

Marco Camerana

Pia Campi

Carlo Cornacchia

Enrica Dorna Metzger

Luigi Dotta

Luca e Antonia Ferrero Ventimiglia

Lucrezia Ferrero Ventimiglia

Leopoldo Furlotti

Frieda Gatti Levi

Italo e Mariella Gilardi

Gian Massimo Gioria

Carlo Girardi

Zinetta Giusiana

Mario e Gabriella Goffi

Cristiana Granzotti

Marcello Levi

Silvia Marchesi

Maria Teresa Marocco

Cen Massobrio

Mariella Mazza Midana

Anna Mezzina

Carina Morello

Antonio e Lee Mosca

Silvia Novarese di Moransengo

Roberta Pellegrini

Camilla Peradotto

Giuliana Prever Calissano

Giorgio von Slawik

Bianca Vallora

Itala Viglino Cibrario

Vladimira Zanon di Valgiurata

e

Amici di Ginevra della De Sono