



CITTA' DI TORINO

con il contributo della

**FONDAZIONE CRT**

Cassa di Risparmio di Torino

lunedì 18 settembre 2000  
ore 21

Auditorium  
Giovanni Agnelli  
Lingotto

**Mahler Chamber Orchestra**  
**Arturo Tamayo, direttore**

*In collaborazione con*

**A S S O C I A Z I O N E**  
**Lingotto Musica**

settembre  
musica

XXIII edizione



## **Luigi Nono**

(1924-1990)

*Prometeo, tragedia dell'ascolto*

suite per soli, voci recitanti, orchestra e live electronic

*Interludio primo (IV)*

*Tre voci a (V)*

*Interludio secondo (VIII)*

*Hölderlin (IIIb)*

**Petra Hoffmann,**

**Monika Bair-Ivenz,** *soprani*

**Susanne Otto,** *contralto*

**Peter Hall,** *tenore*

**Ulrike Krumbiegel,**

**Alexis Wagner,** *voci*

Produzione elettronica:

**Experimentalstudio der**

**Heinrich-Strobel-Stiftung**

**des Südwestrundfunks e.V., Freiburg (Breisgau)**

**André Richard,** *regia del suono*

**Michael Acker,** *tecnico del suono*

**Rudolf Strauß,** *ingegnere del suono*

**Sven Kestel,** *assistente*

## **Ludwig van Beethoven**

(1770-1827)

Prima Sinfonia in do maggiore op. 21

*Adagio molto - Allegro con brio*

*Andante cantabile con moto*

*Menuetto (Allegro molto e vivace)*

*Adagio - Allegro molto e vivace*

## Mahler Chamber Orchestra

Nono

solisti:

**Chiara Tonelli**, *flauto e flauto basso*

**Jaan Bossier**, *clarinetto e clarinetto basso*

**Klaus Burger**, *tuba e euphonium*

orchestra:

**Stefan Rapp**,

**Slavik Stakhov**, *campane di vetro*

**Oleksiy Tkachuk**,

**Andrea Zucco**,

**Ulrich Kircheis**,

**Eric-Bernd Artelt**, *fagotti*

**Gianfranco Dini**,

**Alberto Simonelli**,

**Tom Rumsby**,

**Jorge Renteria Campos**, *corni*

**Rob O'Neill**,

**David Vines**,

**Wolfgang Tischhart**,

**Templeton Templeton**, *tromboni*

**Antonello Manacorda**,

**Mette Tjaerby**,

**Cindy Albracht**,

**Kirsty Hilton**, *violini gruppo I*

**Markus Däunert**,

**Gabor Barta**,

**Anna Rokicka**,

**Isabelle Briner**, *violini gruppo II*

**Paulien Holthuis**,

**Katarzyna Zawalska**,

**Nicola Birkhan**,

**May Kunstovny**, *violini gruppo III*

**Virpi Räisänen**,

**Michiel Commandeur**,

**Quinten de Roos**,

**Henja Semmler**, *violini gruppo IV*

**Konstantin Pfiz**,

**Philipp von Steinaecker**,

**Stefan Faludi**,

**Stefano Guarino**, *violoncelli*

**Slawomir Rozlach**,

**Jerzy Dybal**,

**Michal Paliwoda**,

**Ondrej Balcar**, *contrabbassi*

Beethoven

**Samantha Rutherford**,

**Chiara Tonelli**, *flauti*

**Sebastian Gimeno-Balboa,**  
**Ruth Contractor,** *oboi*  
**Jaan Bossier,**  
**Marco Thomas,** *clarinetti*  
**Oleksiy Tkachuk,**  
**Andrea Zucco,** *fagotti*  
**Gianfranco Dini,**  
**Alberto Simonelli,** *corni*  
**Philippe Scharz,**  
**Reinhard Schimpl,** *trombe*  
**Stefan Rapp,** *timpani*  
**Antonello Manacorda,** *violino di spalla*  
**Markus Däunert,** *concertino*  
**Cindy Albracht,**  
**Gabor Barta,**  
**Isabelle Briner,**  
**Mareije Grevink,**  
**Kirsty Hilton,**  
**May Kunstovny,**  
**Anna Rokicka,**  
**Henja Semmler,** *violini primi*  
**Nicola Birkhan,**  
**Michiel Commandeur,**  
**Lisa Ferguson,**  
**Paulien Holthuis,**  
**Virpi Räisänen,**  
**Quinten de Roos,**  
**Mette Tjaerby,**  
**Katarzyna Zawalska,** *violini secondi*  
**Diemut Poppen,**  
**Yannick Dondelinger,**  
**Stefano Marcocchi,**  
**Catharina Meyer,**  
**Thomas Rössel,**  
**Jörg Winkler,** *viola*  
**Konstantin Pfiz,**  
**Stefan Faludi,**  
**Stefano Guarino,**  
**Jan-Ype Nota,**  
**Philipp von Steinaecker,** *violoncelli*  
**Slawomir Rozlach,**  
**Jerzy Dybal,**  
**Michal Paliwoda,** *contrabbassi*

---

**ERNST  
VON SIEMENS  
STIFTUNG**

---

ZUG  
SCHWEIZ



**Roland Berger & Partner**  
International Management Consultants

La **Mahler Chamber Orchestra** è stata fondata su iniziativa di Claudio Abbado con elementi della Gustav Mahler Jugendorchester.

Provenienti da 15 paesi europei, i cinquanta musicisti della MCO sono già attivi come solisti o componenti di complessi orchestrali, quali la Berliner Philharmonisches Orchester e i Münchner Philharmoniker.

Ferrara Musica ha definito nel 1998 una collaborazione con l'orchestra, offrendole una residenza stabile a Ferrara per due cicli di concerti l'anno; la scelta del repertorio, dei direttori e dei solisti avviene in collaborazione con Ferrara Musica. Il progetto ha avuto, per il 1998 e il 1999, il sostegno economico dell'Unione Europea nell'ambito del Programma Caleidoscopio.

Nella primavera 1998 la MCO ha debuttato a Ferrara e, in seguito, al Festival di Pasqua di Salisburgo, con concerti diretti da Daniel Harding – direttore ospite principale dell'orchestra – e Ivan Fischer. Durante l'estate dello stesso anno, diretta alternativamente da Claudio Abbado e Daniel Harding, è stata impegnata ad Aix-en-Provence nel *Don Giovanni* di Mozart con la regia di Peter Brook. Questa stessa produzione è stata successivamente presentata a Stoccolma, Lione, Milano, Bruxelles, Tokyo e riproposta, nell'estate del 1999, al Festival di Aix-en-Provence, dove l'orchestra sarà presente anche nei prossimi anni, con concerti sinfonici e con produzioni liriche diretta, tra gli altri, da Daniel Harding.

Impegnata ogni anno in oltre sessanta appuntamenti tra opere e concerti, la MCO ha instaurato forti legami di collaborazione con la città tedesca di Landshut e ha debuttato nel settembre del 1999 al Festival di Lucerna, diretta da Kurt Masur e con la partecipazione di Anne-Sophie Mutter. Dal 1999 la Mahler Chamber Orchestra collabora regolarmente con Marc Minkowski.

Nel maggio dello stesso anno, nell'ambito della Stagione Lirica di Ferrara Musica e del Teatro Comunale, la MCO è stata impegnata nella produzione di *Falstaff* diretta da Claudio Abbado e Stefan Anton Reck, mentre nel novembre del 1999 si è esibita a Ferrara con la direzione di Daniel Harding e la partecipazione di Lilya Zilberstein in un concerto portato poi in tournée a Roma, Torino, Milano, Genova e Madrid.

Nel febbraio del 2000, sempre a Ferrara, ha preso parte alla produzione di *Così fan tutte* di Mozart diretta da Claudio Abbado.

Nato a Madrid, **Arturo Tamayo** si è laureato in Giurisprudenza e ha studiato pianoforte, percussioni, teoria musicale e composizione al Conservatorio di Madrid, dove si è diplomato nel 1970. Dopo aver frequentato un corso di direzione d'orchestra con Pierre Boulez, nel 1971 si è trasferito in Germania per seguire i corsi dell'Accademia Statale di Musica di Freiburg/Baden e studiare composizione con Wolfgang Fortner e Klaus Huber e direzione d'orchestra con Francis Travis. Terminati gli studi a Vienna con Witold Rowicki nel 1976, l'anno seguente ha intrapreso l'attività concertistica, prendendo parte a produzioni radiofoniche e televisive e dirigendo complessi quali, tra gli altri, la Radio Sinfonie Orchester di Francoforte, l'Orchestre Philharmonique di Radio France, l'Orchestra Sinfonica Siciliana e l'Orchestra Sinfonica della Bayerischen Rundfunk. Ospite regolare di festival internazionali, tra i quali Donaueschinger Musiktagen, Berliner Festwochen, Biennale di Venezia, Salzburger Festspiele e Wien Modern, ha diretto anche varie prime assolute, opere e balletti, presentando un repertorio comprendente autori quali Berg, Bellini, Britten, Busoni, Donizetti, Honegger, Massenet, Mozart, Nono, Pergolesi, Ravel, Stravinsky, Čajkovskij, Verdi e Weber.

L'**Experimentalstudio** della fondazione Heinrich-Strobel des Südwestrundfunk di Freiburg è un luogo dove la sintesi dell'arte e della tecnica si realizza secondo il principio del dialogo: in generale, infatti, le opere di musica elettronica che vi nascono sono il frutto di una collaborazione fra musicisti e tecnici. Così, da un lato lo Studio può contare su di una équipe permanente di specialisti, dall'altro la fondazione Heinrich-Strobel assegna regolarmente a dei compositori delle borse di studio, le quali consentono loro di lavorare con l'équipe dello studio. L'inizio degli anni '90 ha segnato il passaggio alla nuova era della digitalizzazione e dell'informatica musicale. La realizzazione di concerti rappresenta un significativo campo di attività dell'Experimentalstudio, che ha interpretato in tutta Europa brani live-electronics di compositori di orientamento diverso, come Stockhausen, Boulez, Globokar, Dittrich, Huber, Nono, Schnebel, ed altri, in collaborazione con innumerevoli orchestre ed interpreti.

**André Richard**, nato a Berna nel 1944, ha studiato canto, teoria e composizione prima al Conservatorio di Ginevra, poi alla Hochschule di Freiburg im Breisgau, dove ha seguito i corsi di composizione con Klaus Huber e Brian Ferneyhough. Ulteriori studi sulla musica elettronica lo hanno condotto all'Experimentalstudio e all'IRCAM di Parigi. Tra le sue opere spiccano in particolare *Quatuor à cordes*, *Echanges*, *Musique de rue* e *Glidif*. Negli anni '80 ha lavorato in stretta collabo-

razione con Luigi Nono alla realizzazione di *Prometeo*, *Camnantes...*, *Ayacucho* e altre opere di quel periodo. Si è esibito per la prima volta come direttore d'orchestra al festival Autunno di Varsavia 1988 nella prima polacca di *Quando stanno morendo*, *diario polacco n. 2* di Nono. Dal 1989 André Richard dirige l'Experimentalstudio della fondazione Heinrich-Strobel, con il quale partecipa come interprete alla realizzazione in campo internazionale di opere che prevedono un'integrazione con la live-electronics. Nel 1998 ha ricevuto il Premio europeo della cultura per la musica contemporanea.

**Monika Bair-Ivenz** ha iniziato la sua formazione musicale alla Musikhochschule di Stuttgart. Partendo da una base culturale essenzialmente classica, ha poi allargato il suo repertorio solistico fino alla musica contemporanea. Ha così partecipato alle prime rappresentazioni di opere di Steve Reich, Reinhard Febel, Manfred Trojahn e Wolfgang Rihm, dimostrando comunque una predilezione per la musica di Luigi Nono che l'ha vista interprete della prima di *Diario polacco* e di *Prometeo* dirette da Claudio Abbado, opere che ha poi eseguito durante gli anni in tutta Europa. Ha cantato come solista alla Biennale di Venezia, al Gulbekian Festival di Lisbona, alle Donaueschinger Musiktage, al Teatro alla Scala di Milano, al Festival d'autunno di Parigi e al Festival di Salisburgo.

**Peter Hall** si è formato musicalmente presso il King's College di Cambridge. Come concertista è stato impegnato in tutta Europa, Nord America, Caraibi, Asia e Australia con un repertorio che spazia da Bach a Stravinsky. Ha eseguito ed inciso molti lavori di compositori contemporanei, fra cui Berio, Carter, Maderna, Knussen, Nono, Schnittke, Taverner e Vivier. Fra gli impegni più recenti sono da segnalare le partecipazioni a due opere di Berio: la ripresa de *La vera storia* al Maggio Musicale Fiorentino, con repliche ad Amsterdam, Roma e Londra, e la prima di *Outis* alla Scala di Milano nel 1998. Nello stesso anno è stato invitato ad interpretare il ruolo di Čebutkin nella prima lionese de *Le tre sorelle* di Peter Eötvös; ricopre regolarmente il ruolo del tenore solista nel *Prometeo* di Nono.

**Petra Hoffmann** ha studiato canto alla Hochschule für Musik und Darstellende Kunst di Francoforte, dove si è diplomata con Elsa Cavelti, e ha poi seguito numerosi corsi di specializzazione in opera e liederistica con Charles Spencer, Jessica Cash, Paul Esswood e Sir John Eliot Gardiner. Ha interpretato numerosi ruoli operistici (Frasquita nella *Carmen*, Zerlina nel *Don Giovanni*, la Regina della notte nel *Flauto magico*) sotto la guida di direttori di prestigio, oltre ad esibirsi in numerose "Liederabend" in tutta

Europa. Nel 2000 sarà ospite a Rotterdam, Vienna, Parigi, Milano, Monaco e Venezia, dove si esibirà con la Gustav Mahler Jugendorchester. Il suo vasto repertorio è documentato da produzioni discografiche, radiofoniche e televisive.

**Ulrike Krumbiegel** è nata nel 1961 a Berlino, dove dopo il diploma ha studiato presso la scuola di recitazione "Ernst Busch". Ha lavorato per quattro anni al Mecklenburgischen Staatstheater Schwerin, e ora è da quattordici anni al Deutschen Theater di Berlino. Il suo repertorio, sia tedesco che internazionale, spazia dal classico al moderno (*Egmont* di Goethe, *Otello* di Shakespeare, *Edoardo II* di Marlowe, *Zio Vanja* di Čecov). Nel frattempo ha lavorato per il cinema (fra gli altri, *Das Versprechen* di Margarethe von Trotta), per la radio e per la televisione, oltre che con i Berliner Philharmoniker.

**Susanne Otto**, nata ad Ansbach, dopo il diploma si è trasferita a Monaco, dove ha iniziato lo studio del flauto diritto che ha poi proseguito insieme al canto alla Musikhochschule di Freiburg. Nel 1983 ha conosciuto Luigi Nono, che appositamente per la sua voce ha scritto *Risonanze Erranti, Caminantes...Ayacucho, Prometeo*. Ha partecipato a numerosi lavori di Wolfgang Rihm, Klaus Huber, Pierre Boulez e altri sotto la guida di direttori di fama internazionale come Claudio Abbado, Michael Gielen, Ernest Bour, nelle sale da concerto e nei festival più prestigiosi di tutta Europa. È stata ospite del Festival di Salisburgo, del Festival Musica di Strasburgo, e nel 1999 ha tenuto il suo primo recital alla Carnegie Hall di New York. Da alcuni anni lavora regolarmente con gruppi sia di musica antica che di musica contemporanea.

**Alexis Wagner** ha compiuto gli studi musicali presso le Musikhochschulen di Freiburg, Karlsruhe e Saarbrücken, diplomandosi in canto. La sua carriera concertistica lo ha visto interprete a livello internazionale di opere importanti quali il *Requiem* di Brahms, le *Passioni* di J.S. Bach e *I sette peccati capitali* di Kurt Weill al Festival d'autunno di Parigi, alle Settimane europee di Passau e nella stagione sinfonica di Palermo; in teatro è stato Figaro ne *Le nozze di Figaro*, Dulcamara ne *L'elisir d'amore*, Moses in *Ascesa e caduta della città di Maba-gonny*. Ha partecipato alla prima del *Prometeo* di Nono a Venezia e Milano sotto la direzione di Claudio Abbado.

Ciò che Nono aveva chiesto a Renzo Piano, non era una scenografia, ma uno “spazio musicale” per *Prometeo*. Uno spazio architettonico la cui logica appartenesse alla musica. All’inizio, in realtà, il progetto doveva comprendere anche una parte visiva; e ci furono infatti incontri e conversazioni con Emilio Vedova, finché Nono non fu colto da una sorta di “sindrome anti-visualistica”, dalla necessità di concentrarsi unicamente sull’ascolto. Voci, strumenti e live electronic: gli eventi elettroacustici che estendono l’interpretazione vocale e strumentale, la possibilità di penetrare i suoni, trasformarli e distribuirli nello spazio-tempo, dinamizzando simultaneamente più percorsi. Attraverso tutto questo si poteva inventare una drammaturgia acustica.

L’avventura di *Prometeo* coincide così anche con un atto di spoliazione: tragedia dell’ascolto, appunto, che si libera di ogni elemento narrativo, di ogni dinamica consequenziale, di ogni apparenza figurativa; di modo che accadimenti, conflitti, tensioni appartengano solo alla vita interna del suono. Che poi è la ricerca di una dimensione assoluta dall’illustrazione di un contenuto, dalle metafore che traducono il suono in immagine, da quell’usura dell’esperienza che fa del “vedere” una sorta di garanzia rispetto alla veridicità di ciò che stiamo percependo. Nono pensava che i teatri e le sale da concerto avessero istituzionalizzato questa prevaricazione del vedere sull’ascoltare. C’è bisogno di altri spazi, diceva, ma soprattutto di farli suonare diversamente...e lo spazio di *Prometeo*, quello ideato da Piano, ma ancor prima quello connaturato allo stesso pensiero compositivo, è un “multiversum” aperto ai possibili: molteplici piani acustico-spaziali, differenti velocità di diffusione dei suoni che hanno origini diverse. “Teatro” di traiettorie e sensi possibili che nascono dalla complessità delle relazioni sonore, senza lasciarsi incanalare in un’unica lettura.

Un dramma che è come un arcipelago. Ti trovi in mezzo e percepisci ciò che ti sta intorno: ci sarà qualcosa che ti sorprende alle spalle, una presenza che entra nel tuo campo visivo, qualcos’altro che sfugge, ma è solo l’ascolto che consente di orientarsi. Gli episodi di *Prometeo* sono le isole di questo arcipelago: tenute assieme da un disegno, ma senza un itinerario tracciato verso una conclusione. Non si incontra la voce di un personaggio, ma voci che si imbattono con la parola, urtano contro le immagini che vorrebbero sprigionarsi dal testo e le dislocano. La musica, dice Cacciari, vuole strappare la parola verso la sua più segreta anima vocalica. E l’episodio più radicale delle innumerevoli vicende tra musica e testo si trova nell’*Isola I* (non compresa nella *Suite*): le parole sono scritte sulla partitura non per essere cantate, ma perché vengano ricordate nei suoni strumentali.

*Prometeo*, la cui prima veneziana, nella chiesa di San Lorenzo, è dell'84, (seconda versione, Milano, '85) è il compendio di un percorso compositivo che attraversa almeno gli ultimi dieci anni dell'attività di Nono; mentre il testo di Massimo Cacciari, una rete di citazioni di varia provenienza, in italiano, tedesco e greco antico, rappresenta una stratificazione attraverso la quale si può leggere questo percorso: la metamorfosi di un tema che abbandona le proprie origini mitologiche, ma anche i valori del "prometeismo" romantico, per farsi tensione prometeica, indagine sulle modalità stesse del ricercare.

Inevitabile cogliere una svolta rispetto al dichiarato impegno politico del primo Nono, verso ciò che è parso un misticismo estatico, affiso nel mondo dei suoni. Conviene allora segnalare quanto sia altrettanto radicale l'opposizione a un modo di pensare dogmatico, che la sua musica prosegue giungendo a toccare le ragioni della propria esistenza, mettendo in discussione la condizione dell'ascolto.

Dietro c'è l'esito di esperienze molteplici, studi, riflessioni quotidiane, tutti di una straordinaria concretezza. C'è la vita ascoltata nella sua Venezia, dove i suoni delle campane si sommano, vengono trasportati dall'acqua, trasmessi dai canali; ma anche la Venezia della grande polifonia cinquecentesca, di cui sappiamo quanto Nono abbia saputo catturare lo spirito: reinventando un'arte vocale, ma anche il senso del "concertare", le polifonie spaziali dei cori battenti. Si ascolti allora il gioco tra i diversi piani acustici in *Tre voci a*, con le sonorità vocali che si appoggiano su un impercettibile fondo di archi e l'ulteriore livello creato dai timbri di fiati trasformati elettronicamente; oppure, in *Interludio II*, l'accerchiamento prodotto dai quattro gruppi strumentali: il loro affondare nei registri gravi entro i quali si insinuano riverberazioni di campane di vetro. Ma Nono pensa anche alla precisione con cui Verdi sottolinea le intensità e le qualità della voce: i suoi pianissimi, le indicazioni "voce offuscata", "un filo di voce". Sono quei sensi plurimi che nascono dalle connotazioni, dalla "grana" della vocalità. Nel brano conclusivo della *Suite* (in *Prometeo* è il IIIb), il testo è tratto dall'ultima strofa dello *Schicksalslied* holderliniano, nel momento in cui il poeta oppone alla superba vita degli dei la miseria dell'umano: "Ma a noi non è dato riposare in un luogo...". Proprio su quella celebre avversativa iniziano i due soprani, a cui si chiede di articolare le consonanti del testo tedesco pur spingendosi nella tessitura più acuta; di tenere quei suoni pur nella continua varietà delle dinamiche, con impervi crescendo e diminuendo ad ogni battuta. E quando infine il testo è ripreso dalle voci recitanti, ancor più "esplosive" e "durissime" dovranno risuonare quelle consonanti. Impossibile riconoscere a senso le parole; eppure qual-

cosa di Hölderlin trapassa e si trasforma nella nuova sonorità della lingua.

Sia chiaro, dietro la musica di Nono non c'è la memoria di altre musiche. C'è piuttosto la memoria di altri ascolti, l'individuazione di momenti in cui la musica ha saputo interrogarsi sulla peculiarità fonica dei propri sensi possibili. Ad esempio, anche parlandone con Abbado, Nono scopre nell'attacco della Prima di Mahler la mimesi dell'origine: non banalmente l'origine della musica, ma un passaggio dal silenzio al suono, dove il silenzio si dà come potenzialità, dimensione da cui si produce ogni suono. Imparare ad ascoltare questo silenzio, o percepire il limite tra l'udibile e l'inudibile, è ciò che chiede l'ultima produzione di Nono, l'esperienza a cui ci introducono la voce di contralto, le filigrane flauto, clarinetto e tuba nell'*Interludio I* (IV): momento altissimo, posto ad inaugurare la *Suite*.

E non è detto che dietro questi pianissimi, come dietro la violenza consonantica di Hölderlin, non si celino ancora muti furori.

Per un Berlioz all'accanita ricerca della "idea poetica" beethoveniana, l'unica vera novità della *Prima Sinfonia* era lo *Scherzo*: scherzo, si badi, e non minuetto, come riporta la partitura, poiché tanto il tempo che il carattere del terzo movimento gli sembravano già inaugurare quella nuova forma inventata di sana pianta da Beethoven per sostituire il "vecchio" minuetto di Haydn e Mozart.

Certo, a un orecchio come il suo non sfugge poi l'arguzia contrappuntistica dell'*Andante*, o l'effetto provocato da quel sommo accompagnato di timpani, che gli sembrava puro imprinting beethoveniano (Haydn, per Berlioz, era quasi uno sconosciuto); loda "l'arte" con cui è trattato il tema principale nel primo *Allegro*, ciò che oggi un po' asetticamente si chiama espansione elaborativa del materiale; ma non può che lamentare complessivamente la timidezza con cui l'autore si muove ancora sotto "l'impero" del Settecento. Non che Berlioz non veda giusto; ma l'atteggiamento complessivo con cui si pone, mette in luce un pericolo sempre in agguato: quello di leggere la *Prima* (scritta al volger del secolo ed eseguita per la prima volta nel 1801), già sulla scorta delle otto Sinfonie che verranno. Naturale, invece, che alla grande eredità settecentesca si rivolgesse Beethoven al suo primo passo nel genere sinfonico. Leggenda tuttavia attraverso la lente di una personalità assolutamente definita: inequivocabile nel modo con cui subito, nell'*Allegro con brio*, mette a fuoco il materiale tematico, o scolpisce con massima evidenza il quadro tonale, quasi a farne un trampolino di lancio per le successive avventure modulanti dello sviluppo. È un Beethoven in vena di buon umore e dun-

que portato a innervare tutti i movimenti in tempo veloce di una giovanile impetuosità. La si coglie nella spigliatezza con cui tratta l'orchestra, anche quando le fa fare la voce grossa, o la trascina, dopo la pausa amabile dell'*Andante*, nelle rapide scorribande del *Minuetto-Scherzo*. Il finale è invece preceduto da un *Adagio* introduttivo dove si concentra il gusto haydniano per la sorpresa, per il gesto impreveduto: il compositore gioca sui gradi della scala e imbastisce una piccola gag teatrale, preparando il tono giocoso della pagina conclusiva.

**Laura Cosso**

*Prometeo, tragedia dell'ascolto*  
suite

*Interludio primo (IV movimento)*

Il maestro del gioco IV/V

IV

Non sperderla

V

Non sperderla

Questa debole  
messianische Kraft

Non {appartiene a noi soli.}

{Come} resiste {nelle voci} l'eco  
{dei} silenzi trascorsi,

{così questa debole forza  
sorregge quest'}attimo,  
{stringe intese segrete,  
indissolubili.}

{Il vento d'Aprile  
sulla guancia del fiore,  
il tuo volto  
nella distesa del prato-  
non sperderli}

*Stasimo primo*

και πλείστων

ἀψαμενος λόγων

κρείσσον

οὐδέν

Ἀνάγκας ἡύρον

*[e dopo essermi occupato*

*della maggior parte delle ragioni*

*non ne ho trovate*

*di più forti*

*della necessità]*

*Tre voci a* (V movimento)

Il maestro del gioco VII/VIII/IX

VII

VIII

IX

Cogli quest'attimo.  
Balena un instante,  
un batter del ciglio.

Non dire dell'ieri  
Oggi  
il Sole lancia il laccio dell'alba,  
{versa il suo rosso sigillo  
nella coppa del cielo}  
Qui  
vibrano intese segrete.

Al colmo del pericolo,  
al centro del deserto.  
Stendi le ali.  
(Fa che il fiato),  
l'intesa segreta,  
trascini il tuo volo

Irrompono Angeli  
a volte  
{nel} cristallo del mattino.  
Battono ali di porpora.

{Qui}  
la misura del tempo si colma.

{tra i tralci maturi}  
Ascolta...

*IIIb Hölderlin*

**DOCH**

uns ist gegeben  
auf keiner Stätte  
zu ruhn...

es schwinden  
es fallen  
die leidenden

**MENSCHEN**

blindlings

wie Wasser  
von Klippe  
zu Klippe  
ins Ungewisse

**hinab...**

**DOCH**

Una dell'**U**omo  
Una del **D**io  
la stirpe  
Del **D**io  
fratelli infelici.

*Testo di Massimo Cacciari  
allegato al cd della  
EMI Classics Ricordi, 1995*

**[DUNQUE]**

*non ci è dato  
in nessun luogo  
di riposare...*

*scompaiono  
cadono*

*i dolenti*

**UOMINI**

*ciecamente*

*come acqua*

*di roccia*

*in roccia*

*nell'incerto*

**scende...**

**DUNQUE]**