

lunedì 17 settembre 2001
ore 21

Auditorium
Giovanni Agnelli
Lingotto

Tokio Symphony Orchestra
Kazuyoshi Akiyama, *direttore*
Nobuko Imai, *viola*

*Il concerto è reso possibile dall'intervento
dell'Ambasciata Giapponese in Italia
e del Consolato Giapponese a Milano
ed è sostenuto da*

Nikon

Luigi Nono

(1924-1990)

A Carlo Scarpa architetto, ai suoi infiniti possibili
per orchestra (1984)

Tōru Takemitsu

(1930-1996)

A string around Autumn
per viola e orchestra (1989)

Johannes Brahms

(1833-1897)

Seconda Sinfonia op. 73 in re maggiore
allegro non troppo
adagio non troppo
allegretto grazioso (quasi andantino)
allegro con spirito

L'Orchestra Sinfonica di Tokio fu fondata nel 1946 e da allora occupa una posizione di guida nel mondo musicale giapponese, dando vita a numerose prime rappresentazioni di opere di compositori locali e stranieri, e affrontando anche lavori impegnativi come *Moses und Aron* e *Die Jacobsleiter* di Schönberg e *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern* di Lachenmann. Alla sua guida si sono avvicendati Kazuyoshi Akiyama, Naoto Otomo, Norichika Iimori e Hubert Soudant. È stata diretta da artisti ospiti di fama internazionale quali Lorin Maazel, Pablo Casals, Daniel Oren, Paavo Jaevi, Arvid Jansons, e si è esibita a fianco di solisti del calibro di Alfred Cortot, Wilhelm Kempff, Wilhelm Backhaus, Josè Carreras, Plácido Domingo, Mstislav Rostropovich e Jean-Pierre Rampal.

Nel 1996, in occasione del suo 50° anniversario, l'Orchestra ha compiuto una lunga tournée in Europa, riscuotendo ovunque un grande successo; da quell'anno è sostenuta dal Ministero giapponese degli Affari Culturali. In Giappone ha ricevuto diversi premi: il Premio musicale Mainichi nel 1952 e nel 1994, il Premio del Ministero dell'Istruzione nel 1954, il Premio Ongaku-no-tomo nel 1990, il Premio musicale di Kyoto nel 1993, il Premio musicale Suntory nel 1998.

Kazuyoshi Akiyama si è laureato presso la Scuola musicale Toho Gakuen sotto la guida di Hideo Saito, maestro anche di Seiji Ozawa. Nel 1964, un anno dopo la laurea, ha debuttato con l'Orchestra di Tokyo, accettando in seguito l'incarico di direttore musicale e di direttore stabile, che mantiene tuttora. Come ospite ha diretto l'Orchestra Sinfonica di S. Francisco, la Filarmonica di Los Angeles, la Filarmonica di New York, l'Orchestra Sinfonica di Boston; i suoi numerosi impegni hanno incluso la direzione musicale dell'Orchestra Sinfonica Americana, dell'Orchestra Sinfonica di Vancouver e dell'Orchestra Sinfonica di Siracusa. Nel 1991 ha condotto l'Orchestra di Tokyo in una acclamata tournée mondiale; nel 1994 ha diretto in forma di concerto *Moses und Aron* di Schönberg, prima rappresentazione giapponese con artisti giapponesi, oltre ad altri titoli di grande impegno.

Nobuko Imai ha studiato presso la scuola musicale di Toho, l'Università di Yale e la Juilliard School. È l'unica violista ad aver vinto il primo premio al Concorso Internazionale di viola di Monaco di Baviera e di Ginevra. Ha fatto parte del Quartetto Vermeer, ed attualmente concilia un'intensa carriera concertistica con l'attività didattica presso la Scuola superiore di musica

di Detmold, in Germania. Ha suonato con le maggiori orchestre del mondo, fra cui l'Orchestra Sinfonica di Londra, l'Orchestra Sinfonica di Montréal, di Chicago e di Detroit, la Filarmonica di Berlino, il Concertgebouw di Amsterdam e l'Orchestra di Parigi; è stata direttore artistico del Festival Internazionale di viola "Hindemith" di Tokyo nel 1995-96, ed ha realizzato numerose incisioni per Philips, Chandos, BIS e EMI. Nel 1993 ha ricevuto ben tre premi in Giappone, ed altri due nel 1996.

A Carlo Scarpa architetto, ai suoi infiniti possibili è opera dell'ultima vertiginosa stagione creativa del compositore veneziano, segnata dall'assoluta libertà formale, da un tessuto musicale fatto di lancinanti frammenti e importantissimi silenzi di varie sfumature, di anticipi e tensioni a quello che ancora manca o a quello che a fatica si ode. Dopo i trent'anni di una splendida stagione creativa, dai contenuti umanissimi e politici, Nono approda all'*Unklangbar* di Wittgenstein, alla violenza espressiva dell'irresonabile (come può tradursi il neologismo wittgensteiniano). Il compositore, anima autenticamente rivoluzionaria, intesse le sue partiture di *pianissimo* (sino a sette *p!*) contro la violenza non solo acustica del quotidiano contemporaneo ma anche contro la violenza di un passato musicale spesso subito, cerca un "mondo lontanissimo e misterioso [...] per sognare vari possibili futuri". Il lavoro compositivo è sempre più fatto con altri, che sia l'Iperuranio di menti elevate che abitano gli studi, le letture e il lavoro intellettuale del compositore, che sia fisicamente il lavoro sperimentale fatto con i musicisti interpreti, ormai consustanziale all'idea creativa: "ascoltare nel silenzio gli altri l'altro". Il suono si carica del senso dell'essere e la sua naturale evidenza, non piegata da ragioni formali, crea una condizione di tensione permanente sentita come l'unica autenticamente umana. Evidentemente non c'è nulla di superfluo in questi luoghi sonori di arrischiata immaginazione. Se già del *Canto sospeso* erano stati rilevati la concentrazione eloquente e il riserbo, le isole di suono dell'ultima produzione, "infiniti colori-suoni-echi-spazi", sono le illuminazioni di un mistico. E Nono trova il motto del suo ultimo ciclo di lavori, "caminantes, no hay camino, hay que caminar" a Toledo nel chiostro di un convento francescano del XVIII secolo. In *A Carlo Scarpa* risuona l'utopia degli *infiniti possibili*, in perfetta consonanza col lavoro creativo dell'architetto amico, che parimenti usava dello spazio come elemento compositivo. Una natura aristocraticamente artigianale, il genio per i dettagli tecnologici, la raffinata sensibilità materica e la tensione creativa verso spazi possibili (e impossibili) avvicinano Scarpa a Nono, che nell'opera in memoria dell'amico realizza i suoi frammenti su due sole note mosse da micro-intervalli di 1/4, 1/8 e 1/16 di tono, sugli aloni e gli "infiniti colori-suoni-echi-spazi" derivati da una impressionante gamma di dinamiche: "Microintervalli di altezza e di dinamica sono tecnicamente possibili evitando banali approssimazioni ed effetti inquinanti di ottave, articolando tecnica e qualità del suono, vari gradi di sua presenza-pensiero, varie gradualità possibili tante, tutte da poter ascoltare". L'orchestra è attentamente pensata: mancano gli oboi e la tuba e sono rafforzati i flauti e i tromboni, il gruppo ascetico delle percussioni (campane, timpani e 7 triangoli di diversa altezza)

è come un'orchestra *Zhou* (Cina 1075-221 a.C.) e gli archi senza secondi violini sono otto per sezione. Ne nasce un'opera ieratica, di spazi cupi e sacri che potrebbero essere occupati da silenziosi e misteriosi rituali.

Non si può tacere il nome di Scelsi parlando di un lavoro sulle variazioni microtonali di due unici suoni, e tutto sommato il nome di Scelsi getta luce sul percorso estremo di Nono legato a tante fascinazioni alchemiche, al confine del non poter dire – un processo che Cacciari, che così spesso ha trovato all'ultimo Nono le parole per dire, definisce *kenotico*, di svuotamento. Dunque anche Nono verso una riduzione che apre l'ascolto di tempi e spazi inauditi; il ricercare luoghi sonori abitati da una tensione verso l'infinito avvicina Nono a Scelsi, e a Scarpa, come Scelsi più consapevole dell'Oriente presente in tale percorso. Eppure per Nono, diversamente che per Scelsi, non si tratta di una liberazione dal mondo ma di una liberazione *del* mondo, dall'imposizione che lo condanna al male dell'insignificanza o alla meccanicità dell'accadere, sognando un futuro concretamente possibile, come gli infiniti di Carlo Scarpa, per “non dire addio alla speranza”.

*“Affonda, non cantare
ma silenzioso
fatti filo ad
avvolgere un paesaggio d'autunno.”*

Su questi versi di Oka Makoto, Takemitsu compose *A string around Autumn* su commissione del Festival d'Automne 1989, per le celebrazioni del bicentenario della Rivoluzione Francese. Takemitsu Tōru è stato forse il primo compositore a porre al mondo intero il pensiero dell'altro musicale, presentando una musica di veste “occidentale” ma di concezione non occidentale nel modo personale di accostare frasi e gesti, di concepire metro e variazione, con una sensibilità molto “tattile” del suono. C'è spesso nella inquieta sensibilità di questa musica un che di estatico, una sensazione di spossessamento: “Non posso ignorare i miei dubbi riguardo alla falsità della cosiddetta *espressione*”. Il linguaggio di Takemitsu si concentra cromaticamente senza rinunciare mai del tutto ad una qualche sequenzialità melodica; un'armonia evanescente è realizzata spesso con semi-cluster orchestrali che scivolano cromaticamente creando una statica sensazione di accostamento di colori. Questi impasti timbrici raffinatissimi svolgono un pensiero giapponese, *spaziale* della musica; è la ricorrente metafora del giardino da attraversare per scoprirne il disegno, sfumando la nozione di spazio in quella di tempo – un tempo dall'andamento ieratico di mobilità tutta interiore. Negli anni Settanta Takemitsu aggiunge alla

propria tavolozza una sintassi a forti contrasti, segnata dal sopravvenire di improvvisi accumuli sonori di tensione, con un particolare uso del silenzio come momento di contrasto: come in molta arte giapponese Takemitsu rompe deliberatamente l'equilibrio, la simmetria, l'armonia per accentuare l'opposizione fra il pieno e il vuoto, fra il suono e il silenzio.

Un evidente virtuosismo coloristico arriverà in alcune opere fra i tardi anni Settanta e gli Ottanta anche ad un manierismo autoreferente; il linguaggio si stabilizza: i brani sono costruiti su riesposizioni e variazioni di frammenti di un motivo iniziale, cangianti timbricamente. Nel fluttuare del motivo emerge la tipica magia affascinante, dolce e sofferente della musica di Takemitsu; è il suono affabulante che diventerà marchio distintivo della sua musica e resterà carattere dominante sino almeno al 1989, nel brano *A string around Autumn*.

Quest'opera segna il nucleo di una svolta nel percorso di Takemitsu, un'intenzione compositiva che maturerà nelle ampie e pregnanti opere degli anni Novanta (*Archipelago S.*, *Spirit garden*): le preoccupazioni tematiche svaniscono, il materiale viene usato come elemento di un percorso sempre più indifferente al "dove"; scompaiono i grandi gesti ad esempio del violino solista in *Far calls. Coming, far!* (1980) e il passato modo immaginifico della variazione motivica lascia posto a movimenti minimi, centrati su variazioni di dettagli – ritmi, altezze – e come sempre sul colore; pochi sono i momenti di acme agogico, il tessuto è come pacificato. Tutta la variegata sapienza musicale di Takemitsu si cristallizza in una musica a suo modo minimale, di splendide immagini ricche di vuoto o appena colorate da fremiti e baluginii, create con una linea ascendente che si costruisce e decostruisce eternamente alzandosi e abbassandosi di semitono, per poi allontanarsi quietamente in armonici senza sostanzialmente mutare negli intervalli – i prediletti seconda minore, quarta e sesta. Alla complessità della scrittura precedente, *A string* oppone un'intenzione più trasparente, di una particolare cantabilità che segnerà l'ultimo periodo creativo. "Non voglio prefiggermi di controllare i suoni. Preferisco lasciarli liberi, se possibile senza controllarli. Mi basterebbe raccogliermeli intorno". Ciò che Takemitsu si raccoglie intorno in *A string* – e l'occasione gliene dà agio – sono anche certi aspetti della musica francese: qualcosa di Messiaen, massimamente Debussy. Si tratta di una sorta di corto circuito fra quanto di "occidentale" c'è nella tavolozza dei colori orchestrali di Takemitsu, in quest'opera e in altre direttamente ispiratosi a Debussy, e quanto di "orientale", di proprio, Takemitsu ritrova nella sintassi musicale debussyiana, le immagini momentanee e cangianti di un divenire sottratto alla consequenzialità, in cui l'ambiguità neutralizza il funzionamento della macchina armonica.

La prima menzione della Seconda Sinfonia è in una scherzosa lettera che Brahms scrisse ad Hanslick nell'estate del 1877: Brahms parla di una sinfonia "serena e amabile" composta per l'amico o addirittura per la di lui giovane moglie. La composizione occupò effettivamente l'estate di quell'anno, trascorsa come sempre a Pörschach su un lago in Carinzia, e fu conclusa insieme alla trascrizione per pianoforte a quattro mani della Prima Sinfonia – concomitanza significativa, considerata la differenza fra le due opere. Alla fine dell'estate Brahms visita la carissima Clara Schumann, che scrive: "Brahms è di buon umore [...] ha una nuova Sinfonia in re maggiore pronta nella testa", il cui primo movimento sarebbe "davvero elegiaco". Ma dopo averne concluso la scrittura, in diverse lettere Brahms parla di questa Seconda con compiacimento come di un "amabile mostro" (ottobre 1877), la definisce "così melanconica" da risultare insostenibile (novembre 1877). Questa ambiguità di sentimenti è l'ovvio indizio di come la Seconda rappresenti una svolta del sinfonismo brahmsiano, ed anche un segnale estetico del momento storico; non a caso piacque molto a Vienna (dove avvenne la prima esecuzione il 30 dicembre) e fu un fiasco a Lipsia, città di saldi presupposti beethoveniani – in cui era stata acclamata la Prima.

Oltre alla contraddittorietà dei caratteri, la gaiezza comunque venata da un bordone di inquietudine, c'è una disequaglianza fra i movimenti. I primi due, pensosi e sorridenti salvo i soliti brahmsiani squarci di melancolia, si contrappongono ai secondi due, fra le pagine più gaie uscite dalla penna dell'amburghese. Il primo movimento dura da solo quasi gli altri tre, il terzo con i suoi cinque minuti e il colore più leggero (mancano gli ottoni) non è più che un intermezzo, e la disparità non viene risolta dall'ibrido e trascinante finale, vistosamente sopra le righe con la cordialissima conclusione a fanfara, che neppure redime la serpeggiante irrequietezza dei primi due movimenti. È come se Brahms non riuscisse a realizzare il vagheggiato idillio "sereno ed amabile" mantenendo la monolitica monumentalità collaudata al genere "sinfonia". Perché è vero che, anche se la Seconda è intessuta di elementi beethoveniani, il distacco è in corso; la Seconda, nella sua problematica grazia, rappresenta un medium fra la grandiosa strategia della Prima e l'inquieto carattere scultoreo della Terza e soprattutto della Quarta.

Una sostanziale unità tematica si sposa in tutti i movimenti ad una coinvolgente ricchezza inventiva. La usuale complessa tessitura a variazione si dipana per tutta l'opera a partire dal primo sommesso motto di tre note con cui violoncelli e contrabbassi aprono la sinfonia, e dalla seguente chiosa di fagotti e corni seguiti dai legni – che instillano l'evidente e pervasivo tenore pastorale, con quelle terze boeme (direbbe Adorno) e i cor-

rispondenti intervalli di sesta. Tutta la ricchezza di melodie e motivi, forza centrifuga nella costruzione formale, è in relazione con quel motto re-do#-re; il carattere pastorale delle terze anima i momenti più amati (il poetico secondo tema del primo movimento, il passaggio più malinconicamente desolato dell'*adagio*, largamente i due trii del terzo movimento).

La verità è che nella sua pastoralità la Seconda Sinfonia rappresenta una svolta nella rappresentazione romantica della natura. Schiller aveva distinto due diverse condizioni dell'uomo, l'“ingenuo” e il “sentimentale”: l'ingenuo, uno stato di armonia e solidarietà con la natura in sé e fuori di sé (e poteva essere ancora l'atteggiamento beethoveniano della Sesta), il sentimentale, la condizione di riflessione, di ricerca di un'armonia perduta e ormai soltanto ideale; la Seconda è evidentemente sentimentale. L'idillio brahmsiano, con l'intensità e la complessità strutturale della sua riflessione, è dolorosamente scolpito dalla coscienza di uno *Spätzeit*, di un “tempo scaduto”: “Brahms non fu soltanto quel carducciano cantore di sublimi veri, rigorosamente in bilico sul rischio dell'accademismo, ma fu invece un esploratore di regioni sconosciute dell'anima, un poeta dello *spleen* e del male del secolo.” (Massimo Mila).

Luciana Galliano