

domenica 15 settembre 2002
ore 21

Auditorium
Giovanni Agnelli
Lingotto

**Orchestra dell'Accademia
Nazionale di Santa Cecilia**
Myung-Whun Chung, *direttore*
Dmitry Sitkovetsky, *violino*

Ludwig van Beethoven

(1770-1827)

Concerto in re maggiore op.61

per violino e orchestra

allegro ma non troppo – larghetto – rondò

Terza Sinfonia in mi bemolle maggiore

op.55 (*Eroica*)

*allegro con brio – marcia funebre, adagio assai –
scherzo, allegro vivace - finale, allegro molto*

L'Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia è stata la prima in Italia a dedicarsi esclusivamente al repertorio sinfonico, promuovendo prime esecuzioni di importanti capolavori del Novecento (tra cui le *Fontane di Roma* e i *Pini di Roma* di Respighi). L'Orchestra ha tenuto circa 14.000 concerti collaborando con i maggiori musicisti del secolo: è stata diretta, tra gli altri, da Mahler, Debussy, Strauss, Stravinskij, Hindemith, Toscanini, Furtwängler, De Sabata e Karajan. I suoi direttori stabili sono stati Bernardino Molinari, Franco Ferrara, Fernando Previtali, Igor Markevitch, Thomas Schippers, Giuseppe Sinopoli, Daniele Gatti e, attualmente, Myung-Whun Chung. Dal 1983 al 1990 Leonard Bernstein ne è stato il Presidente Onorario. Dal 1908 al 1936 le stagioni concertistiche dell'Accademia hanno avuto luogo all'Augusteo, il grande teatro costruito sulle rovine del mausoleo dell'imperatore Augusto. Attualmente l'attività si svolge all'Auditorium Pio XII di Roma, in attesa del definitivo trasferimento, nel febbraio 2003, nell'Auditorium Parco della Musica, progettato da Renzo Piano. Durante le tradizionali stagioni concertistiche l'Orchestra, spesso coadiuvata dal Coro, affronta le grandi opere sinfonico-corali con un repertorio che spazia dal Settecento ai nostri giorni. Le compagini ceciliane sono inoltre regolarmente invitate dalle più prestigiose istituzioni musicali del mondo.

Fra i più recenti impegni dell'Orchestra sono di particolare rilievo le presenze al Festival delle Notti Bianche di San Pietroburgo e alle manifestazioni per i 100 anni dei PROMS (prima orchestra italiana ospite del prestigioso festival londinese). Con Myung-Whun Chung ha tenuto concerti in Spagna, Portogallo e Belgio; nel novembre 1999 ha raccolto un trionfale successo alla Royal Festival Hall di Londra e ha svolto numerose tournée in Estremo Oriente.

Oltre agli appuntamenti annuali con i più importanti festival musicali italiani, nell'anno 2001 l'Accademia ha accresciuto notevolmente il proprio prestigio internazionale grazie al successo ottenuto alla Philharmonie di Berlino, prima orchestra italiana ospite nella storica sede dei Berliner Philharmoniker, all'Istanbul Music Festival, al Festival di Santander in Spagna e alla lunga tournée in Giappone nell'ambito delle manifestazioni di "Italia in Giappone".

L'attività discografica è stata in questi ultimi anni molto intensa: tra le numerose incisioni segnaliamo una serie di cd, diretti da Chung, dedicati alla musica sacra in occasione dell'anno giubilare. Fra le ultime realizzazioni, sempre con Chung e per la DGG, ricordiamo un cd dedicato ai *Te Deum* di Charpentier, Mozart e Pärt, uno dedicato alla musica sacra di Giuseppe Verdi con Carmela Remigio e la *Misa Tango* di Bacalov che ha appena ottenuto la nomination per il Grammy Award.

Myung-Whun Chung inizia la sua carriera musicale come pianista, debuttando all'età di sette anni con la Seul Philharmonic. Nel 1974 vince il secondo premio al Concorso Pianistico "Čajkovskij" di Mosca. Completa i suoi studi musicali alla Juilliard School di New York e nel 1978 diventa assistente e poi Direttore Associato di Carlo Maria Giulini alla Los Angeles Philharmonic, Direttore Musicale dell'Orchestra della Radio di Saarbrücken dal 1984 al 1990, Direttore Ospite Principale del Teatro Comunale di Firenze dal 1987 al 1992 e Direttore Musicale all'Opéra di Parigi dal 1989 al 1994; dal 1997 è Direttore Principale dell'Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia. Nel 2000 assume inoltre la direzione musicale dell'Orchestre Philharmonique de Radio France. Ha diretto le più prestigiose orchestre europee e statunitensi, fra cui i Berliner Philharmoniker, il Concertgebouw di Amsterdam, la London Symphony, l'Orchestra Filarmonica della Scala, i Wiener Philharmoniker, la Chicago Symphony e la New York Philharmonic.

Artista esclusivo della Deutsche Grammophon dal 1990, le sue numerose produzioni hanno spesso ricevuto l'attenzione e il plauso della critica musicale. Le sue recenti incisioni includono una serie dedicata a Dvořák realizzata con i Wiener Philharmoniker e una serie di musica sacra con l'Orchestra di Santa Cecilia. Numerosi i premi e i riconoscimenti alla sua attività artistica, tra cui il premio "Abbiati" e il premio "Arturo Toscanini"; nel 1991 è stato nominato "Artista dell'anno" dall'Associazione dei Teatri Francesi, nel 1992 il governo francese gli ha conferito la Legion d'Onore per il contributo dato all'Opéra di Parigi e nel 1995 è stato insignito tre volte del premio "Victoire de la Musique".

Parallelamente alla sua attività musicale, Chung è da sempre attivamente impegnato in iniziative di carattere umanitario e di salvaguardia dell'ambiente. Dal 1992 è Ambasciatore per il "Drug Control Program" alle Nazioni Unite. Nel dicembre 1995 è stato nominato "Man of the Year" dall'UNESCO e nel 1996 il Governo della Corea gli ha conferito il "Kumkuan", il più importante riconoscimento in campo culturale del suo paese. Attualmente ha l'incarico di Ambasciatore Onorario per la Cultura della Corea, il primo nella storia del governo del suo paese.

Dmitry Sitkovetsky fa parte di una cerchia ristretta di artisti la cui carriera si è sviluppata con successo in molteplici direzioni. Come violinista ha collaborato con le migliori orchestre del mondo: la Filarmonica di Berlino, la Gewandhaus di Lipsia, l'Orchestra Sinfonica di Londra, la BBC Symphony

Orchestra, le Orchestre di Chicago, Philadelphia, Los Angeles, New York e Cleveland. Si è inoltre esibito al Festival di Salisburgo e ai Festival di Lucerna, Edinburgo, Verbier e "Mostly Mozart".

Durante gli anni passati ha sviluppato un'importante carriera come direttore. È Direttore Principale e Sovrintendente Artistico della Ulster Orchestra, ed è inoltre fondatore e direttore della NES Chamber Orchestra, che comprende rinomati musicisti provenienti da tutto il mondo. È stato anche *guest conductor* dell'Academy of St. Martin in the Fields, della BBC Philharmonic, della MDR Leipzig e della NDR Hannover, dell'Accademia di Santa Cecilia, della Bergen Philharmonic, della Hong Kong Philharmonic Orchestra, della Stuttgart Chamber Orchestra, della Munich Chamber Orchestra e delle Los Angeles e St. Paul Chamber Orchestra.

Può inoltre vantare un'ampia discografia: ha registrato tutti i principali concerti per violino, includendo le rinomate esecuzioni dei concerti di Bartók, Šostakovič e Prokof'ev. Le sue registrazioni di musica da camera includono opere di Bach, Schubert, Brahms, Grieg, Ravel, Debussy e Janáček.

Sitkovetsky è inoltre impegnato in un progetto di registrazioni con la Ulster Orchestra (BMG/Conifer/Classic FM) per le sinfonie di Mendelssohn, Sibelius e Bizet.

A ccolto sfavorevolmente alla “prima” del 1806 (violinista Franz Joseph Clement), il *Concerto in re maggiore* non si giovò neppure della trascrizione per pianoforte che Beethoven volle approntare con la speranza di favorirne il rilancio, dovendo attendere la riscoperta di Joachim, nella memorabile esecuzione londinese del 1844, e poi ancora una decina d’anni per la consacrazione definitiva, a Düsseldorf, complice sempre Joachim sotto la direzione di Schumann.

Oggi è naturalmente considerato un caposaldo della letteratura violinistica, ma nel catalogo beethoveniano soffre in parte la vicinanza con il *Quarto Concerto* per pianoforte, di cui condivide il clima spirituale senza eguagliarne la perfezione, l’equilibrio tra senso improvvisativo, allentamenti sognanti e complessità di concezione: quasi Beethoven si fosse lasciato prendere la mano da toni amabili e distesi, spingendosi in quella poesia dell’intimità che non teme i rischi della ripetizione o della semplificazione formale. Ma dopo il *Quarto Concerto* e i *Quartetti Rasumowskij*, lavori che si intersecano nel biennio 1805-06 con il *Concerto*, la compattezza sinfonica, il perentorio gesto creativo della *Quinta Sinfonia* (in gestazione anch’essa in quegli anni) è solo una delle scelte possibili. C’è posto tanto per un appiattamento dei contrasti come per escursioni in regioni diversificate, che nei *Quartetti* toccano le sfumature della mezza tinta, della bizzarria, della mestizia. E c’è spazio pure per quella dimensione cameristica che, ad onta del vasto respiro sinfonico, il *Concerto* op. 61 lascia già presagire all’esordio, con la piccola pastorale ai legni introdotta dal timpano, coltivandola poi soprattutto nei dialoghi che il solista, nei tempi successivi, intrattiene con le singole voci strumentali: nel complesso, il miglior antidoto contro l’immagine monolitica del Beethoven eroico.

Proprio sulla icastica figura che gli archi ereditano dal timpano, ricorrente pulsazione di cinque note, si costruisce la maglia connettiva dell’*allegro ma non troppo*, lasciando invece che la dilatazione formale nasca per un diffondersi pacato delle sezioni, mentre l’essenzialità si gioca tutta sul terreno del linguaggio armonico: ad esempio, in quella semplice alternanza tra maggiore e minore che consente ai motivi di essere subito reiterati su diversi impasti strumentali, e che la melodia del secondo tema devia poi verso un vago sapore tzigano. Suggestivo è l’attacco del solista, subito condotto a inerpicarsi nella zona acuta, secondo un’esplorazione tim-

brica da cui dipenderà poi il fascino del *larghetto*. E lì, infatti, la sonorità violinistica inventa una cantabilità estatica, capace di riscattare ogni tentazione puramente esornativa; vi si respira un'aria non così immateriale come sarà nel "terzo stile", ma di una sua eterea luminosità.

Il *rondò* conclusivo condivide invece la carica estroversa di alcuni finali dei *Rasumowskij*, una cordialità popolaresca fatta di umori pastorali, fanfare e richiami di corni. Al centro, un episodio in minore sul dialogo tra violino e fagotto coniuga la melodia più spontanea al tono malinconico di ballata.

Da qualunque punto di vista la si consideri, l'*Eroica* rappresenta, ancorché una svolta fondamentale nella produzione sinfonica beethoveniana, un salto radicale nella concezione stessa del genere. Dilatazione estrema dell'involucro formale, superata solo dalle dimensioni della *Nona*; nuova concezione del suono connesso a fattori dinamici e di orchestrazione, più che a un mero fatto di "volume" (nelle prime esecuzioni semiprivatistiche l'organico, salvo la presenza dei tre corni, era ancora quello consueto); tendenza al monumentale e tensione epica tale da attrarre nella propria sfera concetti e idee che non solo sbaragliano ogni improbabile nozione di "musica pura", ma puntano direttamente a legare l'opera alla storia, e, della storia, alla scottante attualità. La dedica a Napoleone Bonaparte, stracciata poi in un impeto di collera repubblicana e sostituita col titolo *Sinfonia eroica...composta per festeggiare il sovvenire di un grand'Uomo*, diventa infatti elemento intrinseco alla composizione: comportando una trasfigurazione del dato concreto (malgrado il cambiamento, Beethoven scriverà all'editore: «a dire il vero, la Sinfonia è intitolata *Bonaparte...*») che ne rende possibile la sua assunzione a oggetto dell'invenzione musicale.

Tra le maggiori conseguenze biografiche, formali e poetiche ci sono: la lunga elaborazione del lavoro (1802-04), del tutto inconsueta per l'epoca; la continuità discorsiva e il carattere teleologico del materiale tematico, connessi all'espansione formale (basti l'esempio del motivo principale – primo movimento – che deve attendere la conclusione per presentarsi nella sua forma "risolta" e completa); la destinazione ideale della Sinfonia a un pubblico che non è più quello borghese-

aristocratico, ma si identifica con la grande cerchia degli uomini sensibili alle nuove idealità.

Dei tanti racconti fioriti intorno all'*Eroica*, vale la pena isolarne qualcuno connesso agli elementi della scrittura musicale. Ries ricorda, ad esempio, che durante la prova della Sinfonia, quando si giunse al punto in cui, nel primo movimento, il corno anticipa la ripresa generale evocando il primo tema (suonandolo però sulle note della tonica, mentre l'orchestra è ancora su un'armonia di dominante), ebbe un moto di imprecazione contro il cornista, reo a suo parere di essere entrato prima del tempo, col risultato di meritarsi un'occhiataccia del compositore. L'audacia armonica era incomprendibile ai suoi orecchi, ma sarà dura da digerire anche nell'Ottocento: lo stesso Berlioz, che pure adorava Beethoven, la considerava una gratuita stravaganza, ed è noto che Wagner usava in quel punto "correggere" direttamente le note in partitura. Il dato si presta a molti commenti, ma il più interessante riguarda il valore in sé dell'infrazione, dal momento che l'*Eroica* ne conta più d'una, soprattutto sul piano metrico e stilistico, tanto da essere stata giudicata dai primi commentatori "una massa di idee sconnesse e sovraccariche".

Ora, di infrazioni linguistiche è piena la storia della musica e, almeno a partire da Monteverdi, esse trovano una giustificazione nella necessità di nuove modalità espressive. Ma si presti attenzione a quel lungo episodio nello sviluppo del primo movimento, quando la sostanza musicale coincide, per quasi trenta battute, con una scansione accordale a piena orchestra sconvolta da sincopi e sforzandi: se si riuscisse ad isolarlo dal contesto, ci sentiremmo immersi in pieno Novecento. Le giustificazioni espressive non mancano certo all'*Eroica* (Napoleone, le alte idealità...): ma qui il fatto è diverso. Il significato di questo momento coincide con lo scombusolamento del tempo musicale, col lavoro sulla materia sonora: il "nuovo" linguistico si fa esso stesso ragione espressiva e non suo semplice corollario, con conseguenze incalcolabili sul piano estetico.

Seguendo questa via, potremmo dire allora che la sostituzione del tradizionale movimento lento con la *Marcia funebre*, sebbene già attuata nella *Sonata* op. 26, è una novità legata al programma implicito (il compianto dell'eroe prima della sua apoteosi), mentre un inaspettato colpo d'ala musicale è lo sbocconcellamento del tema alla conclusione. Ma in fondo

sono distinzioni troppo rigide; basti pensare come lo straordinario episodio fugato all'interno della *Marcia* trovi ragione in se stesso, pur nascendo da un'acuta intuizione: quella che tra il "celebrativo" delle musiche francesi nate in clima di Rivoluzione (dalle quali Beethoven saccheggia più di un vocabolo) e il "religioso" (il fugato come stile da musica sacra) ci fosse più di qualcosa in comune.

Con il terzo movimento, Beethoven inventa il concetto di scherzo sinfonico; e qui le novità vanno giudicate alla luce della progenie ottocentesca: la velocissima corsa in punta di piedi del *Sogno* shakespeariano di Mendelssohn o quella, sempre shakespeariana, nel *Roméo et Juliette* di Berlioz. Vero compendio conclusivo è poi il *finale*, con il tema principale tratto dal balletto *Le creature di Prometeo*: trasfigurazione definitiva dell'eroismo nella figura dell'artefice mitologico, assecondata da una struttura che insuffla lo spirito della forma sonata in quello del tema con variazioni, a sua volta arricchito da iniezioni di stile fugato. E si noti infine, qui come nel primo movimento, la combinazione tra la franca semplicità del materiale tematico e la complessità formale che lo governa. Come dire che l'"eroismo" è in primo luogo un fatto di pensiero costruttivo.

Laura Cosso