

mercoledì 18 settembre 2002  
ore 21

Auditorium  
Giovanni Agnelli  
Lingotto

**Philharmonia Orchestra**  
**Christoph von Dohnányi**, *direttore*



## **Antonín Dvořák**

(1841-1904)

Ottava Sinfonia in sol maggiore op. 88

*allegro con brio – adagio – allegretto grazioso – allegro  
ma non troppo*

## **Johannes Brahms**

(1833-1897)

Quarta Sinfonia in mi minore op. 98

*allegro non troppo – andante moderato – allegro  
giocoso – allegro energico e passionato*

## **Philharmonia Orchestra**

**HRH The Prince of Wales, KG, KT, PC, GCB**, Patron

**Vincent Meyer**, President

**Christoph von Dohnányi**, Principal Conductor

**Kurt Sanderling**, Conductor Emeritus

**Vladimir Ashkenazy**, Conductor Laureate

**James MacMillan**, Visiting Composer

**James Clark, Christopher Warren-Green**, Concert Masters

### Primi Violini

#### **Christopher Warren-Green**

Maya Iwabuchi

Clare Thompson

Antonio Cucchiara

Imogen East

Eleanor Wilkinson

David Thomas

Miranda Dale

Justin Jones

Stuart James

Adrian Varela

Soong Choo

Peter Fisher

Alan Brind

Rebecca Scott

Lucy Waterhouse

Kathleen Ruse

Rose Redgrave

Francis Harte

### Violencelli

#### **Deirdre Cooper**

Rhydian Shaxson

Michael Hurwitz

Jocelyn Gale

Ann Barber

Anne Baker

Avis Perthen

Katharine Thulborn

Judith Fleet

Vanessa Park

### Secondi Violini

#### **Helen Paterson**

Kirsten Le Strange

Samantha Reagan

Gillian Costello

Susan Hedger

Tamas Fejes

Simon Horsman

Gideon Robinson

Julian Milone

Brian Moyes

Olwen Castle

Andrew Wickens

Timothy Colman

Teresa Pople

### Contrabbassi

#### **Neil Tarlton**

Corin Long

Christian Geldsetzer

Simon Oliver

Dominic Worsley

Graham Mitchell

Natasha Hughes

Catherine Colwell

### Flauti

#### **Kenneth Smith**

June Scott

Sarah Newbold

### Viola

#### **Vicci Wardman**

Amelie Theurillat

Michael Turner

Gijs Kramers

Graham Griffiths

Rebecca Wade

Rebecca Carrington

Rebecca Cauthery

Sean Bishop

### Ottavino

#### **Keith Bragg**

### Oboi

#### **Gordon Hunt**

Jill Crowther

Eugene Feild

### Corno Inglese

#### **Jane Marshall**

Clarinetti

**Barnaby Robson**

Peter Seago

Jennifer McLaren

Duncan Swindells

Fagotti

**Robin O'Neill**

**Meyrick Alexander**

Michael Cole

Controfagotti

**Gordon Laing**

Corni

**Laurence Davies**

Cormac O'hAodain

Neil Shewan

Nicholas Smith

James Handy

Trombe

**Mark David**

Mark Calder

Tromboni

**Byron Fulcher**

David Whitehouse

Paul Milner

Tuba

**John Jenkins**

Timpani

**David Corkhill**

Percussioni

**Kevin Hathway**

STAFF

**David Whelton,**

Managing Director

**Fiona Martin,**

Deputy Managing Director

**Olga Geroulanos,**

Director of International

Strategy and Development

**Helen Scott,**

Tours Manager

**Roanna Chandler,**

Concerts and Tours Assistant

**Mansel Bebb,**

Personnel Manager

**Jacqui Compton,**

Librarian

**Roy Davies,**

Transport Manager

La **Philharmonia Orchestra** è oggi alla sua quinta stagione con Christoph von Dohnányi come direttore stabile: sotto la sua guida l'Orchestra ha consolidato una posizione di spicco nel panorama della musica inglese.

La Philharmonia Orchestra suona regolarmente con i più grandi direttori dei nostri tempi, ed è orgogliosa di aver collaborato con personalità come Toscanini, Furtwängler, Richard Strauss, Cantelli e Karajan, oltre ad aver avuto come direttori stabili nomi come Otto Klemperer, Lorin Maazel, Riccardo Muti e ad aver suonato con solisti di levatura internazionale, fra i quali ricordiamo Mikhail Pletnev, Arcadi Volodos, Krystian Zimerman, András Schiff, Murray Perahia.

Nelle stagioni passate è stata più volte premiata con prestigiosi riconoscimenti, oltre a ricevere l'unanime consenso per la sua innovativa politica di programmazione, al centro della quale c'è la committenza di nuovi lavori ai compositori contemporanei di tutto il mondo.

Anche la registrazione discografica e radiofonica ha una parte rilevante nelle attività dell'Orchestra, che spesso realizza le colonne sonore per film e telefilm.

Le sue frequenti tournée (Giappone, Austria, Francia, Italia, Germania, Grecia, Belgio) ne fanno un instancabile ambasciatore della cultura britannica all'estero.

**Christoph von Dohnányi**, uno dei più celebri direttori del nostro tempo, sta per festeggiare i vent'anni consecutivi come direttore musicale della Cleveland Orchestra, una delle più lunghe collaborazioni fra direttore e orchestra della sua generazione.

Oltre alla stagione a Cleveland, guida regolarmente l'orchestra in lunghe tournée in America, Europa e Asia.

Negli ultimi anni sono stati ospiti abituali del festival di Salisburgo, dove Dohnányi ha anche diretto la Filarmonica di Vienna in numerose produzioni.

All'inizio della stagione 1997/98 è diventato direttore principale della Philharmonia Orchestra.

Il successo di questa collaborazione ha dato come risultato una serie di concerti di altissimo livello a Londra e a Parigi, oltre ad impegni per regolari tournée e alla partecipazione a numerose produzioni del Théâtre du Châtelet.

Come direttore ospite di opere e concerti, Christoph von Dohnányi si trova alla testa delle migliori orchestre internazionali; i suoi impegni futuri prevedono concerti con la Zürich Opernhaus, Covent Garden, Israel Philharmonic Orchestra, Chicago Symphony, Philadelphia Orchestra, New York Philharmonic e Boston Symphony.

“Un’opera diversa dalle mie altre sinfonie, con pensieri individuali elaborati in modo nuovo”: così aveva definito lo stesso Dvořák la sua *Ottava Sinfonia*, composta nel settembre del 1889 in meno di venti giorni e presentata a Praga, sotto la direzione dell’autore, il 2 febbraio dell’anno successivo. La novità non sta nelle scelte tematiche, bensì nell’elaborazione alla quale esse vengono sottoposte, sostanzialmente concepita nello spirito della variazione, nei rapporti armonici, nelle caratteristiche formali dei movimenti. Se si vogliono cogliere, malgrado le fondamentali differenze, le influenze brahmsiane sulla produzione strumentale di Dvořák, questa sinfonia è certamente un buon terreno di ricerca.

L’*allegro con brio* presenta tre temi. Al tema principale in sol maggiore è infatti anteposto un tema introduttivo in sol minore, la seconda frase del quale fornirà uno degli elementi costitutivi del secondo tema, in do maggiore. Le caratteristiche compositive più interessanti di questo primo movimento risiedono nei procedimenti di variazione e nell’elaborazione contrappuntistica con cui gli elementi tematici vengono utilizzati, che alterano lo schema della forma sonata, e nel gioco tra modo maggiore e minore.

Anche l’*adagio* presenta una grande ricchezza tematica e alterna minore e maggiore (do minore, mi bemolle maggiore, do maggiore), tracciando un romantico “quadro poetico”, come può essere definito per analogia con alcuni brani della raccolta pianistica composta da Dvořák nella stessa estate del 1889 e intitolata, appunto, *Quadri poetici*.

Il terzo tempo è quello che più di tutti reca l’impronta popolare così tipica di Dvořák; è uno *scherzo* di forma tradizionale, uno dei più belli della sua produzione.

Dal punto di vista formale, il più particolare tra i quattro movimenti è l’ultimo, l’entusiasmante finale costruito secondo uno schema A-B-A in cui la prima e l’ultima sezione sono costituite da due blocchi di variazioni su un tema di sedici battute, esposto inizialmente dai violoncelli e introdotto da una fanfara delle trombe e da cupi rintocchi di timpani. Il primo blocco, di cinque variazioni, è in sol maggiore e disegna un crescendo che, portando in primo piano una cellula del tema con funzione sempre più fortemente ritmica, sfocia in un marziale e fragoroso pieno d’orchestra. Segue un episodio centrale in do minore che prende il via da una grave marcia di oboi e clarinetti, via via variata: nella parte melodica dominano i legni, mentre la cellula ritmica precedente si trasforma in una cupa pulsazione. Il ritorno al sol maggiore segna anche il ritorno del tema dei violoncelli seguito da altre cinque variazioni: più morbide delle precedenti, con-

trappuntistiche, si chiudono però con una ripresa del finale smagliante della prima sezione.

Non è probabilmente casuale che l'idea di impostare una sinfonia su un trattamento del materiale prevalentemente variativo e di concluderla con un finale almeno parzialmente in forma di tema con variazioni sia nata in Dvořák pochi anni dopo la *Quarta* di Brahms. Se lo schema generale richiama quello brahmsiano (ripartizione ternaria, cambio di modo per la sezione centrale), il trattamento del tema e la sua stessa concezione sono però totalmente diversi: la melodia qui utilizzata non ha niente di arcaico, non può dare origine a un'austera ciaccona ma a variazioni più "normali", come si trovano abbondantemente nella musica classica e romantica, non tanto nella produzione sinfonica quanto in quella cameristica. Dvořák non "imita" Brahms, è troppo intelligente e creativo per farlo: prende, da lui come dai "classici", gli insegnamenti che lo stimolano e li coniuga con la sua personale cifra stilistica.

Così come la *Terza Sinfonia* era stata il solo frutto dell'anno 1883, la *Quarta* lo fu del 1885: dopo un 1884 interamente dedicato alla musica vocale da camera e dopo alcuni mesi di inerzia, almeno apparente, Brahms consacrò ad essa la primavera e l'estate del 1885, durante un soggiorno fra le montagne della Stiria. Rientrato a Vienna con la partitura completata, com'era sua abitudine la presentò privatamente agli amici nella riduzione per pianoforte a quattro mani, con la collaborazione di Ignaz Brüll: lo sconcerto con il quale i suoi privilegiati uditori accolsero l'opera lo scosse non poco, ma ogni dubbio fu presto fugato dall'entusiastico giudizio di Hans von Bülow, allora direttore dell'orchestra di corte di Meiningen. Fu là che la *Quarta Sinfonia* ebbe la sua prima esecuzione, diretta dal compositore stesso: due settimane di prove estremamente minuziose, prova generale il 24 ottobre (alla sola presenza del duca, del pianista inglese Frederic Lamond e del giovane Richard Strauss, che di lì a poco avrebbe sostituito Bülow), esecuzione pubblica il giorno dopo, conclusasi con un'autentica ovazione: a stento il compositore riuscì ad eseguire l'intero lavoro di seguito, bloccando gli applausi del pubblico che esigeva un *bis* immediato del terzo movimento. Nei mesi seguenti l'orchestra ducale portò la sinfonia in tournée per tutta la Germania e l'Olanda, sempre con altrettanto favore, finché, a metà gennaio del 1886, l'opera approdò a Vienna, dove l'accoglienza fu invece discorda: in generale venne giudicata troppo austera, intimista, costruita. Furono proprio queste caratteristiche che piacquero invece a Lipsia, una "piazza" quanto



mai difficile per Brahms, e decretarono all'opera un successo al di là delle più ottimistiche speranze.

Questo lungo proemio non è soltanto anedddotico. La misura del successo della *Quarta Sinfonia* nasce dalle caratteristiche intrinseche del lavoro stesso. Claude Rostand parlava di «sinfonia autunnale [...] essenzialmente nordica. Vi ritroviamo gli aspetti del pensiero brahmsiano vicini a Hebbel e a Storm, ma in un clima poetico di rassegnazione, di meditazione solitaria, di malinconia grave che preludono a quello degli ultimi pezzi per pianoforte». La gravità seria della sinfonia proviene in parte dalla tonalità di mi minore (poco usata nel genere sinfonico) e ancor più dai processi compositivi, in cui uno spirito variativo «all'antica» permea non solo l'ultimo movimento, ma anche altre sezioni e in particolare il primo gruppo tematico dell'*allegro non troppo* iniziale. Brahms si proponeva come l'erede della tradizione sinfonica classica, ma poco o nulla in questo primo movimento ricorda i procedimenti di esposizione ed elaborazione dei temi così come si trovano nell'ultimo Mozart e in Beethoven, sebbene il «guscio», quello della forma sonata, rimanga il medesimo, con qualche licenza per quanto concerne i rapporti tonali. Il motivo che apre il secondo movimento, introdotto da corni, fagotti, oboi e flauti, assume una funzione sia di ostinato, sia di cellula germinatrice degli altri elementi tematici. La forma è libera ma disegna uno schema frequente nei movimenti lenti di sinfonia: alternato a un secondo tema, più lirico, il motivo principale ritorna ciclicamente, dando origine a episodi di variazione e a elementi secondari. La tonalità è quella di mi maggiore, il colore espressivo è sfumato.

L'*allegro giocoso* è in do maggiore e si apre con tono marziale. La sua funzione, nell'architettura della sinfonia, è quella dello scherzo, ma è costruito in forma sonata, con un primo tema ricco di sfaccettature e un secondo indicato «grazioso» in partitura.

È però nel quarto movimento che si concentrano le particolarità compositive che suscitarono più entusiasmo o più sconcerto. Un tema di otto note (una per battuta), dà origine a una grandiosa ciaccona con trentun variazioni rigorose più quattro di coda, la cui caratteristica più stupefacente è quella di delinarsi secondo uno schema A-B-A più «coda» sinfonicamente costruito. Al termine del primo blocco, le variazioni XI-XII introducono una sospensione armonica e fungono da ponte modulante; la variazione XIII raddoppia la durata della battuta passando da 3/4 a 3/2 e lascia ancora l'ascoltatore nell'incertezza, proponendo un ricamo del flauto, solo intorno alle note del tema, che dà origine a tre variazioni in maggiore, misteriose, basate su arpeggi e piccoli arabeschi; l'ul-

tima variazione di questo blocco presenta una nuova, più breve sospensione tonale e riporta al “tempo primo”, al modo minore e alla fanfara iniziale (variazione XVII): è la ripresa del primo blocco, costituito da altre 15 variazioni più grandiose delle precedenti; il tema si nasconde sempre più profondamente fra le maglie della tessitura armonica finchè la variazione XXXI funge da ponte alla coda: in essa si possono ancora trovare altre quattro variazioni che non rispettano più la scansione di otto battute ma si allargano in un imponente finale.

Possiamo capire, dunque, lo sconcerto di una parte del pubblico viennese, quella che già giudicava Brahms un po' troppo “tedesco” e ripiegato sul passato. Tale ricezione fu esattamente speculare a quella che la sinfonia incontrò a Lipsia e che indusse l'autorevole critico Bernhard Vögl (di solito prevenuto nei confronti di Brahms) a scrivere: «Il finale è certamente il brano più originale, e costituisce l'argomento più inattaccabile che sia mai stato offerto a coloro che vedono in Brahms un Bach moderno. Questo movimento non solo è costruito nella forma utilizzata da Bach nella sua ciaccona per violino, ma è interamente impregnato dello spirito di Bach. [...] Non può essere paragonato ad alcuna altra opera di Brahms e costituisce un caso unico nella letteratura sinfonica del presente e del passato».

**Rosy Moffa**