

domenica 21 settembre 2003
ore 21

Auditorium
Giovanni Agnelli
Lingotto

London Symphony Orchestra
Sir Colin Davis, *direttore*
Sarah Chang, *violino*
Christine Pendrill, *corno inglese*

Ludwig van Beethoven

(1770-1827)

Concerto in re maggiore per violino e orchestra op. 61

Allegro ma non troppo

Larghetto

Rondò. Allegro

Sarah Chang, *violino*

James MacMillan

(1959)

The World's Ransoming (1996)

per corno inglese e orchestra

Christine Pendrill, *corno inglese*

Jean Sibelius

(1865-1957)

Settima Sinfonia in do maggiore op. 105

Adagio – Vivacissimo – Adagio – Allegro molto moderato –

Allegro moderato – Vivace – Presto – Adagio – Largamente

molto – Affettuoso

London Symphony Orchestra

Sir Colin Davis, *direttore*

Gordan Nikolitch, *primo violino*

In un pomeriggio di giugno del 1904, Hans Richter alzò la bacchetta per dirigere il concerto inaugurale della **London Symphony Orchestra**: la prima orchestra indipendente d'Inghilterra divenne presto una società di proprietà dei musicisti. Alla sua guida si sono susseguiti direttori di altissimo livello come Sir Edward Elgar, Artur Nikisch, Sir Thomas Beecham, Pierre Monteux, André Previn, Claudio Abbado, Michael Tilson Thomas e Sir Colin Davis. Durante la sua esistenza la LSO ha nominato presidenti onorari alcuni eminenti musicisti, stringendo così una relazione privilegiata con Sir William Walton, Sir Arthur Bliss, Karl Böhm e Leonard Bernstein. L'orchestra ha sempre attratto musicisti di altissimo livello, anche garantendo loro la necessaria flessibilità per continuare una carriera solistica e cameristica a fianco del lavoro orchestrale.

È stata la prima orchestra inglese a recarsi all'estero (Parigi 1906), la prima orchestra europea ad arrivare in America, oggi è normalmente in tournée in Europa, Giappone e Stati Uniti, dove è orchestra residente presso la New York's Avery Fisher Hall e il Barbican Centre. Lontano dal palcoscenico, in collaborazione con i più celebri musicisti, la LSO conduce dal 1913 una prolifica attività discografica, che nel 2000 è sfociata nella creazione di una propria etichetta che le permette di produrre grandi incisioni a prezzi accessibili. Il suo innovativo programma educativo, LSO Discovery, si prefigge di portare la conoscenza della musica a persone di ogni età e provenienza. Dal 2003 LSO Discovery ha sede presso il St Luke's UBS e LSO Music Education Centre, una ex chiesa abbandonata trasformata in centro artistico, che vede crescere a livello nazionale e internazionale il programma di diffusione musicale della London.

Sir Colin Davis è direttore principale della London Symphony Orchestra dal 1995 ed è anche direttore ospite principale della New York Philharmonic. Agli inizi della carriera ha diretto la BBC Scottish Orchestra; è poi passato al Sadler's Well, alla BBC Symphony Orchestra, alla Royal Opera House, Covent Garden, alla Boston Symphony Orchestra, alla Bavarian Radio Symphony Orchestra e alla Dresdner Staatskapelle.

Ha iniziato la stagione 2002-2003 con *La clemenza di Tito* di Mozart alla Royal Opera House, festeggiando così il suo settantacinquesimo compleanno con gli amici della London; ha quindi diretto la Bavarian Radio Symphony Orchestra, poi ha proseguito per gli Stati Uniti, dove con la New York Philharmonic ha eseguito un programma di musica inglese che com-

prende *Les illuminations* di Britten con Ian Bostridge. Il ritorno alla London Symphony lo ha visto impegnato nel *San-sonne e Dalila* di Saint-Saëns con José Cura e Olga Borodina, nel *Flauto magico* di Mozart al Covent Garden, poi in un tour in cui ha diretto musiche di Berlioz, Benjamin, Walton, Tippett e Mozart ai BBC Proms, fra gli altri.

Sir Colin Davis ha effettuato alcune celebri incisioni *live* per l'etichetta della LSO con musiche di Berlioz, Dvořák e Elgar. Ha ricevuto numerose onorificenze in Italia, Francia, Germania e Finlandia; recentemente è stato nominato Ufficiale della Légion d'Honneur, ha vinto il premio "Maximilian" della Baviera ed è diventato membro dell'Order of Companions of Honour in occasione del compleanno della Regina nel 2001. Nel 2002 è stato insignito dalla Regina di Spagna del premio "Yehudi Menuhin" per il lavoro svolto con i giovani.

Nata a Filadelfia da genitori coreani, **Sarah Chang** ha iniziato lo studio del violino a quattro anni e nel giro di un anno aveva già suonato con alcune orchestre locali; le sue prime audizioni a otto anni con Zubin Mehta e Riccardo Muti le fruttarono immediatamente degli ingaggi con la New York Philharmonic e la Philadelphia Orchestra, mentre contemporaneamente portava a termine gli studi presso la Juilliard School.

Nel corso della sua carriera ha suonato con le maggiori orchestre del mondo, diretta da nomi illustri come James Levine, Lorin Maazel, Kurt Masur, Sir Simon Rattle, Wolfgang Sawalisch, Michael Tilson Thomas, e ha raggiunto un pubblico sempre più vasto grazie anche a incisioni discografiche, programmi televisivi e radiofonici; come musicista da camera ha collaborato con Pinchas Zuckerman, Vladimir Ashkenazy, Yefim Bronfman, Martha Argerich, Yo-Yo Ma, Lynn Harrell, Isaac Stern. Fra i molti riconoscimenti tributati alla sua luminosa carriera, ricordiamo nel 1999 l'Avery Fischer Prize, uno dei premi più prestigiosi conferiti a uno strumentista. La stagione 2002/2003 l'ha vista impegnata in duo con il pianista Lars Vogt in una tournée che ha toccato i maggiori centri europei e americani.

Christine Pendrill è il primo corno inglese della London Symphony Orchestra dal 1986. Ha iniziato la sua carriera con la New Philharmonia Orchestra mentre studiava ancora al

Royal College of Music; dopo alcuni anni in cui ha lavorato con le maggiori orchestre londinesi, è entrata alla Philharmonia nel 1980. Nel corso della sua carriera come orchestrale ha girato tutto il mondo e ha inciso la maggior parte dei più celebri *solo* per corno inglese del repertorio sinfonico, come *Il cigno di Tuonela* di Sibelius e *Quiet City* di Copland, oltre alla colonna sonora del film *Il paziente inglese*. Come membro della London Symphony Orchestra è stata la prima donna iscritta nella "Board of Directors": nel 1996 ha partecipato alla prima mondiale di *The World's Ransoming*, eseguendolo con grande successo per sei volte sotto la guida di Sir Colin Davis. Suona un Howarth S2 costruito nel 1969.

Accolto 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; dovette attendere la riscoperta di Joachim, nell’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, anche condividendone il clima, appare difficile eguagliare la perfezione, l’equilibrio tra senso improvvisativo, allentamenti sognanti e complessità di concezione. Quasi Beethoven, scegliendo toni amabili e distesi, avesse voluto spingersi in quella poesia dell’intimità che non teme i rischi della semplificazione formale. Del resto, dopo il *Quarto Concerto* e i Quartetti “Rasumovskij”, lavori che si intersecano nel biennio 1805-06 con il *Concerto*, 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 appianamento 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 pastorale ai legni introdotta dal timpano, coltivandola poi nei tempi successivi, quando il solista prediligerà dialoghi con le singole voci strumentali. Nel complesso, il miglior antidoto contro l’immagine monolitica del Beethoven eroico.

Proprio sulla figura che gli archi ereditano dal timpano, ricorrente pulsazione di cinque note, si costruisce la maglia connettiva dell’*Allegro ma non troppo*, lasciando che la dilatazione formale nasca per diffondersi pacata nelle sezioni, mentre l’essenzialità si gioca sul terreno armonico: in quell’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 verso un vago sapore tzigano. Suggestivo è l’attacco del solista, subito lanciato nella zona acuta secondo un’esplorazione timbrica da cui dipenderà poi il fascino del *Larghetto*. E lì, infatti, la sonorità violinistica inventa una cantabilità estatica, capace di riscattare ogni tentazione 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 “Rasumovskij”, 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.

Pensato per Christine Pendrill (solista anche in questo concerto), *The World's Ransoming* (1995-96) è il primo pannello di un vasto trittico che il poco più che quarantenne compositore scozzese James MacMillan ha scritto su commissione della London Symphony Orchestra e il cui seguito è costituito da un Concerto per violoncello (1996) dedicato a Rostropovich e da una pagina sinfonica, la *Vigil Symphony* (1997), battezzata dallo stesso Rostropovich in qualità di direttore d'orchestra. Ciò che unisce tali composizioni, indipendenti anche se idealmente collegate, è il loro riferirsi al triduo pasquale (giovedì santo, venerdì santo e vigilia della Resurrezione), con la volontà di offrire un duplice piano di meditazione musicale, tanto sugli eventi che scandiscono la passione di Cristo, quanto sulle modalità con cui tali eventi sono celebrati dal rito cattolico.

Ecco allora che il tessuto musicale ingloba precisi riferimenti ai canti della liturgia (l'inno *Pange lingua* attribuito a San Tommaso d'Aquino, dal cui testo deriva anche il titolo del lavoro, nonché il corale bachiano *Ach wie wichtig*) interpolandoli con una serie di segnali musicali che nel corso dei tre lavori percorrono quasi una vicenda drammatizzata: sono i "suoni di campana", simbolo di benedizione (in *The World's Ransoming* evocati fin dal principio da crotali e cembali antichi), le fanfare agli ottoni che, senza anticipare prematuri trionfi, si piegano a violente deformazioni, e altri elementi di un carattere più "realistico", ma riscattati da compiti meramente descrittivi. Tra questi, l'uso percussivo di un cubo di compensato ("strumento" impiegato per la prima volta, con analogo funzione rituale, dalla compositrice russa Galina Ustvol'skaya, amata da Šostakovič), la cui presenza sonora compare alla fine di *The World's Ransoming* con significato premonitore, anticipando ciò che nel Concerto per violoncello sarà più direttamente riferito all'atto della crocifissione.

Pur con questi tratti e malgrado qualche compiacimento, *The World's Ransoming* si ritaglia una propria dimensione nel panorama del post-modernismo: l'assillo verso una comunicatività immediata non esonera il lavoro da una dignitosa complessità formale, al riparo sia dal facile effetto, sia da certo pauperismo misticheggiante, in odore di New Age. Suggestivo è il trattamento delle citazioni, con il corale bachiano che si lascia udire da lontano, quasi straniato dalle sonorità

raggelate che vi si intercalano, mentre improntati a una molteplicità di soluzioni sono i rapporti che il quasi onnipresente lamento del corno inglese intrattiene con l'ordito strumentale. Momenti di pura alonatura, intromissioni oppositive che raggiungono la conflagrazione, riduzioni di organico che privilegiano il dialogo cameristico, con le coppie di fagotti, violoncelli, corni, percussioni, ottavini, violini, via via chiamate a confrontarsi con il solista.

Oltre al famoso "silenzio" rossiniano, vi sono altri, anche se talora più brevi, silenzi: quelli di compositori che invece di cavalcare o misurarsi col proprio tempo, a un certo punto decidono di instaurare con il tempo una muta, ostile, disincantata o pacificata resistenza. Tra questi, anche Sibelius. E se il suo caso è meno noto, non è solo perché egli resta escluso dalla ristretta cerchia degli eccelsi; dipende dal fatto che per un artista infine confinatosi su posizioni di retroguardia, sembra più naturale che il ciclo creativo non coincida con quello biologico; senza contare come l'immagine di un compositore inattivo, ma tutto compreso nel ruolo di patriarca della musica finlandese, concorra a eliminare quel tanto di inquietante che la decisione del "silenzio" porta con sé.

Con la n. 7, numero imponente ma sufficientemente distante dal fatidico nove beethoveniano, si conclude la parabola delle sinfonie di Sibelius, mentre di lì a poco (con *Tapiola*) terminerà anche quella, strettamente intrecciata, dei poemi sinfonici. A partire dagli anni Trenta il compositore, che morirà nel 1957, non produrrà quasi più nulla; anche il progetto di un'ottava sinfonia verrà presto abbandonato, con l'accortezza di distruggere ogni abbozzo.

La *Settima* venne ultimata nel 1924 e subito presentata in una serie di concerti in Svezia col titolo di *Fantasia sinfonica*; più tardi circolò negli Stati Uniti, e solo nel 1927 acquisì la denominazione di *Settima Sinfonia*. La questione terminologica non è un dettaglio di cronaca: suggerisce quanto Sibelius sentisse la distanza dal modello tradizionale, avendo optato per un brano in un unico movimento, entro il quale si può giusto scorgere una vaga struttura di rondò; ci fa capire al tempo stesso come egli, dopo i primi tentennamenti, non potesse che avvertire la continuità con cui il lavoro coronava la sua esperienza, indirizzata, già con la *Quinta* e la *Sesta*, verso un'unica campata espressiva.

Del resto, non solo una certa indipendenza da schemi pre-stabiliti è ciò che salva il sinfonismo di Sibelius da ogni accademismo, ma proprio il modo in cui il compositore risolve

il problema della compattezza discorsiva rappresenta il dato che più ha concorso a svincolare il suo ruolo da quello di un epigone: anzi, a proposito della *Quarta* (1911), si è parlato addirittura di una concordanza con le ragioni della musica moderna, di cui il brano condividerebbe la volontà di lavorare su strutture musicali latenti, invece che affidarsi a contenitori formali calati dall'esterno.

Questa logica costruttiva, a prima vista non avvertibile in un compositore che si dichiarava "schiavo dei suoi temi", non scompare nelle Sinfonie successive: si potrebbe dire piuttosto che non sia più capace di imprimersi nella musica, determinandone il carattere. Non ritroveremo così nella *Settima* l'idea di un discorso che si definisce poco alla volta, coagulando frammenti in sé prossimi alla dispersione, né quel colore scarno, livido, che Sibelius volle collegare alla propria terra, parlando di una Finlandia dove "domina il latte acido". Eppure, anche nella *Settima* l'unità è affidata a ragioni sotterranee che creano parentele tra i diversi motivi, tutti generati sia da quel movimento oscillante presentato all'inizio dai legni, sia dall'ascesa e discesa sui gradi della triade che si incarna nel tema del trombone solo: quest'ultimo vero tema principale nei suoi tre ritorni, nonché portato a ricomparire nella parte conclusiva in una sorta di vasta consacrazione. Su un analogo disegno triadico si fonda anche il tema danzante, ai flauti e oboi, nella seconda metà della Sinfonia; stesso materiale dunque per due motivi quantomai diversi: solenne quello al trombone, pastorale quest'ultimo, con un involontario richiamo alle *Ebridi* mendelssohniane che ci conferma come il linguaggio "astratto" della sinfonia abbia poi i suoi luoghi semantici consolidati, e quando si tocca il tema della natura (fondamentale in Sibelius), l'impronta sia inequivocabile; poco importa che si tratti di tundra finlandese, marine scozzesi o campagne continentali.

Certo, dopo tutto questo ricorrere di triadi arpeggiate, l'immagine di un compositore placidamente pago della fiducia nei valori della tonalità è dura da scalfire. È tuttavia una fiducia espressa in toni discreti, con la capacità di alleggerire il discorso sinfonico ogni qual volta l'organico si addensa verso più turgide perorazioni, mentre la concisione del brano contribuisce all'idea di una musica che coltiva certezze non esibite, in un'atmosfera espressiva interiorizzata.

Laura Cosso

