

domenica 26 settembre 2004
ore 18

Auditorium
Giovanni Agnelli
Lingotto

I Virtuosi di Praga
Mstislav Rostropovič, violoncello

Leoš Janáček

(1854-1928)

Suite per due violini, viola, violoncello e contrabbasso

moderato

adagio

andante con moto

presto - andante - presto

adagio

andante

Pëtr Il'ič Čajkovskij

(1840-1893)

Serenata in do maggiore per archi op. 48

Pezzo in forma di sonatina (andante ma non troppo - allegro moderato)

Valzer (moderato)

Elegia (larghetto elegiaco)

Finale (tema russo) (andante - allegro con spirito)

Franz Joseph Haydn

(1732-1809)

Concerto in re maggiore per violoncello e orchestra Hob. VIIb:2

allegro moderato

adagio

rondò - allegro

Wolfgang Amadeus Mozart

(1756-1791)

Sinfonia in n. 29 in la maggiore K. 201

allegro moderato

andante

menuetto

allegro con spirito

I Virtuosi di Praga

Mstislav Rostropovič, violoncello

Oldřich Vlček, violino, maestro concertatore

I **Virtuosi di Praga** hanno una posizione unica tra le orchestre ceche, in quanto suonare senza direttore richiede un rapporto speciale tra tutti i membri dell'orchestra: ognuno si pone in relazione non con la bacchetta del direttore, ma con tutto l'insieme, giocando lo stesso ruolo che avrebbe in un gruppo da camera, pur con una formazione più ampia che comprende dodici violini, quattro viole, quattro violoncelli, due contrabbassi, due flauti, due oboi, due clarinetti, due fagotti, due corni, due trombe e timpani. Il repertorio di questo ensemble spazia soprattutto dal barocco di Bach, Händel e Vivaldi agli autori classici come Haydn, Mozart e Beethoven, pur trovando ancora una nutrita letteratura negli autori del primo periodo romantico e in alcuni compositori del XX secolo come Britten, Honegger, Prokof'ev, Stravinskij. Una parte fondamentale della loro attività è ovviamente rivolta ai compositori di area boema e comprende autori come Michna, Zelenka, Stamitz, Mysliveček, Vanhal, Dvořák, Janáček, Martinu.

In questo contesto, particolare importanza assume il ruolo del maestro concertatore, che oggi viene ricoperto dal violinista **Oldřich Vlček**.

Oltre alla regolare attività concertistica presso la propria sede e nei più prestigiosi festival locali come Primavera di Praga, l'ensemble si esibisce in tutto il mondo in tournée, non disdegnando a volte di lasciarsi condurre da illustri direttori quali Neumann, Benda, Schreier, Swoboda, al fianco di solisti del calibro di Plácido Domingo, José Cura, Barbara Hendricks, Igor Ojstrach, Pavel Kogan.

Mstislav Rostropovič, acclamato dalla critica e dal pubblico di tutto il mondo come uno dei più raffinati musicisti dei nostri giorni, ha eseguito innumerevoli e memorabili spettacoli e ha ispirato compositori come Britten, Šostakovič, Prokof'ev, Kachaturian, Bernstein, Dutilleux e Lutos'avski.

Rostropovič è nato nel 1927 a Baku nell'Azerbadjan, figlio e nipote di violoncellisti; a quattro anni ha iniziato a prendere lezioni di pianoforte da sua madre e poi a

studiare violoncello con il padre, continuando presso il Conservatorio di Mosca.

Nel 1955 ha sposato Galina Vishnevskaya, primo soprano del Bolshoi di Mosca: da allora ha impiegato sovente la sua abilità di pianista in una raffinata collaborazione musicale con la moglie. Anche le figlie Olga e Elena sono musiciste.

Strenuo difensore delle libertà umane e artistiche, nel 1974, dopo aver ospitato Solgenitzin per quattro anni, ha lasciato l'Unione Sovietica con la moglie: da allora ha dedicato gran parte della sua attività a devolvere aiuti umanitari in tutto il mondo.

Rostropovič ha anche ricevuto numerosi riconoscimenti come direttore d'orchestra dirigendo le maggiori formazioni del mondo, è direttore musicale della National Symphony Orchestra di Washington e direttore artistico del festival di Aldenburg.

In occasione del suo sessantesimo compleanno ha tenuto una serie di otto concerti con la London Symphony Orchestra; ha inoltre diretto una serie di grandi opere che hanno un significato speciale per lui, in particolare il *War Requiem* di Britten e alcuni lavori dedicati a lui personalmente come il Primo Concerto di Šostakovič, la Sinfonia per violoncello e orchestra di Britten, *Tout un Monde Lointain* di Dutilleux.

È Cavaliere Onorario dell'Impero Britannico, ha ricevuto la Legion d'Onore, il Premio Lenin, il riconoscimento annuale della Lega per i Diritti Civili e numerose lauree ad honorem.

Composta nel 1877, la *Suite* è uno dei primi lavori strumentali di Janáček, ancora largamente sotto gli influssi della musica di Liszt e Wagner, di cui erano stati allora eseguiti a Brno per la prima volta alcuni estratti del *Lohengrin*. Ma anche nel clima di un rinascendo classicismo, che fra l'altro spinse inizialmente Janáček ad assegnare a ciascuno dei sei movimenti della *Suite* un incongruo titolo di danza sul modello della suite barocca (Allemanda, Sarabanda, ecc.).

Il primo movimento (*moderato*, originariamente "Preludio") è incorniciato, al modo di un concerto grosso, da un robusto motivo in ottave, da cui scaturiscono sia il tema principale (violini e viole) sia, più avanti, un episodio contrappuntistico di sapore bruckneriano.

Violoncelli e contrabbassi tacciono nell'angelico *adagio* (pianissimo, con sordina), in forma AABB e coda, dove gli echi wagneriani appaiono più evidenti, ad esempio nel cromatismo fluente e nei moti delle parti interne a violini divisi.

Il terzo movimento (*andante con moto*) è un breve pezzo salottiero, giocato capricciosamente sullo spostamento d'accenti fra battere e levare.

Il quarto movimento ha il carattere e la forma di uno Scherzo (*presto*), in tonalità minore ma armonicamente ambiguo, con un Trio centrale (*andante*) in maggiore, caratterizzato dall'andamento asimmetrico della melodia. Segue nuovamente un *adagio*, che si sviluppa in un dialogo sommesso fra una sorta di recitativo di violoncelli e contrabbassi e una melodia ariosa dei violini in tessitura grave.

Il finale è un *andante*, basato su due temi (spigoloso e mobile il primo, più cupo e rigido il secondo), in una tonalità (si minore) lontanissima da quella d'inizio della composizione (sol minore), alla quale tende ad avvicinarsi attraverso un percorso armonico avventuroso.

Creata nelle stesse settimane dell'*Ouverture 1812*, la *Serenata* op. 48 rappresentò per Čajkovskij il contraltare di quella musica *pompier*: il piacere ritrovato della familiarità, della melanconia della conversazione fra amici, senza pennacchi e stivali. Nell'inviare la parti-

tura all'editore Jurgenson, Čajkovskij gli scrive: «amo questa Serenata alla follia, non vedo l'ora di vederla pubblicata». Il modello era il *divertimento* settecentesco, il *notturmo* in stile galante, musiche da giardino ideale che richiedono freschezza di temi e varietà di caratteri, senza troppo indulgere all'elaborazione e ostentare troppa dottrina. E tuttavia anche qui Čajkovskij ragiona da sinfonista. In testa al manoscritto si premura di annotare: «più numerosa sarà l'orchestra d'archi, più risponderà al desiderio dell'autore». E tutta la *Serenata* è costruita come una miniatura di sinfonia in quattro movimenti, il primo dei quali è intitolato *Pezzo in forma di sonatina* ed è preceduto da un'introduzione più lenta (*andante non troppo*), in stile corale, un solenne *cortège* che inizia *forte* e chiude *pianissimo* restando sospeso sulla dominante di la minore. L'attacco del primo tema è una di quelle pennellate che danno l'impronta: un motto di tre accordi che svia la tonalità di do maggiore al modo lidio, e tornando più volte in seguito aggiunge un sapore esotico, lievemente asprigno, al vero e proprio tema, molto nobile e brahmsiano. Tanto il primo quanto il secondo tema sono subito lavorati all'interno dell'esposizione e, come usa nelle sonatine, si passa dall'esposizione immediatamente alla ripresa, poi a una coda in cui torna il corale d'inizio. Il secondo tempo è un *Valzer* lento, di forma simmetrica, ABA e coda, attacco a scaletta ascendente, di una semplicità deliziosa, con tutti i *ritardando* e le esitazioni al punto giusto. Segue l'*Elegia* (*larghetto*), e allora siamo al più puro Čajkovskij: inizio introspettivo, come un vortice di melanconia irresistibile, violini e viole che salgono, violoncelli e contrabbassi che spingono al grave per moto contrario. Quindi (*poco più animato*), introdotta dal pizzicato degli altri strumenti, la melodia dei violini primi, avvolgente e sinuosa, in contrappunto con le viole, poi con i violoncelli: lirismo allo stato puro, quasi un adagio di balletto. La si ascolterà ancora in coda, dopo la ripresa del Tempo I. Il *Finale* è il più convenzionale dei quattro movimenti. È costruito su due motivi popolari russi che Čajkovskij ricavò dalla raccolta di Balakirev: il primo, dolce e solenne, funge da introduzione (*andante*); il secondo, energico e rudimentale (*alle-*

gro con spirito), imprime al seguito del movimento un ritmo di danza campestre, interrotto per alcune battute verso la fine dalla riapparizione del corale d'inizio (*tempo del comincio*).

Nell'Ottocento si è a lungo dubitato della paternità haydniana di questo celebre concerto. Il lessicografo tedesco Gustav Schilling (1837) lo attribuì, non senza qualche fondamento, ad Anton Kraft (1778-1853), emérito violoncellista dell'orchestra di Esterháza e autore egli stesso di concerti per violoncello. Il problema fu definitivamente risolto nel 1951 con il ritrovamento nella Biblioteca Nazionale di Vienna del manoscritto autografo, con la data (1783) e la firma di Haydn. È tuttavia probabile che Anton Kraft avesse fornito a Haydn dei suggerimenti per la stesura della parte solistica, cosa che spiegherebbe il taglio più virtuosistico rispetto agli altri concerti di Haydn e l'impiego del violoncello nel registro acuto, che pare fosse una specialità di Kraft. Il Concerto fu pubblicato soltanto una ventina d'anni dopo, dall'editore André di Offenbach, ed è facile che fosse lo stesso Haydn, con la sua consueta premura verso i colleghi meno famosi, a rinunciare alla pubblicazione per lasciarlo in esclusiva all'amico. Tuttavia, per quanto fosse sempre disposto ad accontentare le richieste dei musicisti, Haydn non gradiva troppo comporre concerti e pezzi di bravura. Si deve forse a ciò se i suoi concerti, compresi questo per violoncello e quello egualmente celebre per clavicembalo (anche in re maggiore e press'a poco degli stessi anni), appartengono quasi tutti al tipo del "concerto da camera", dove il solista è *primus inter pares*, collabora con l'orchestra più che contrapporvisi drammaticamente da protagonista, come invece avviene nel "concerto di bravura". Non a caso, nel Concerto per violoncello il solista attacca a suonare sin dall'inizio, rinunciando all'effetto dell'entrata da solo. A parte questa peculiarità, il Concerto si sviluppa nelle linee consuete.

Dopo il ritornello d'apertura, il violoncello presenta una versione estesa e ornata del primo tema; quindi,

dopo un breve “tutti”, il secondo gruppo tematico. Un nuovo “tutti” apre la sezione di sviluppo che vede orchestra e solista impegnati in un fitto scambio, dove domina il violoncello ma emergono anche le virtù di Haydn orchestratore. Concludono il movimento la ripresa ridotta dei due temi, una cadenza solistica e la coda.

Il secondo movimento è un *adagio* (in la maggiore) in forma di rondò, con un'incantevole melodia principale e due episodi che fanno risaltare le qualità cantabili del violoncello in tessitura acuta. Un *rondò* è anche l'*allegro* finale, in re maggiore ma con un ampio episodio drammatico in re minore nella seconda parte.

Terminata a Salisburgo il 6 aprile 1774 da un Mozart diciottenne, la Sinfonia K. 201, insieme alla consorella in sol minore K. 183 del 1773, è ormai universalmente considerata uno dei capolavori che precedono e anticipano la grande stagione delle sinfonie viennesi che dovrà iniziare un decennio dopo. Lo spirito viennese già aleggia in queste sinfonie (a cui occorre aggiungere le più modeste K. 199 e K. 202), scritte sotto l'impressione del viaggio a Vienna dell'estate precedente col padre Leopoldo, durante il quale Mozart aveva potuto ascoltare le sinfonie e quartetti di Stamitz, di Vanhal, di Monn e soprattutto di Joseph Haydn. La ricettività mozartiana verso gli stili e i linguaggi con cui viene a contatto è, in questi anni, rapidissima e prensile. I modelli italiani, così fruttuosi nel terzo e ultimo viaggio compiuto al di qua delle Alpi nel 1782-83, sono ormai lontani e quasi dimenticati, come la sinfonia in tre tempi, il pathos pergolesiano, i fremiti repentini, la cantabilità fascinosa: valori non del tutto perduti che dovranno riaffiorare in seguito, per il momento oscurati dai modelli austro-tedeschi che proprio allora cominciavano a essere guardati come più moderni e progrediti. Sul piano esteriore è l'adozione ormai stabile della forma in quattro tempi, col minuetto in terza posizione. Su un piano più sostanziale, è la tenuta del discorso musicale su archi narrativi più ampi, che conduce a concepire la sinfonia secondo un disegno espres-

sivo più organico e coerente, spesso e volentieri proiettato verso il movimento finale. Se la Sinfonia gemella K. 183, intrisa di umori “Sturm und Drang”, era il dominio della tragedia, la Sinfonia K. 201 si presenta invece come l'equivalente di una commedia di mezzo carattere, condotta sui toni della cordialità colloquiale, attenta a evitare gli eccessi, a smussare i contrasti troppo evidenti. A questa *medietas* si ispira anche l'organico quasi cameristico dell'orchestra, che prevede soltanto una coppia di oboi e di corni in aggiunta agli archi, senza flauti, fagotti o trombe.

Il primo tema (*allegro moderato*) è del tipo che Massimo Mila definiva “dell'insinuazione”: a passettini, quasi di soppiatto, con gli archi da soli, una piccola figura sommersa a note ribattute che sale via via di un semitono, per poi ricadere con una *broderie* alla nota di partenza. Lo si ascolta due volte, la seconda più forte e all'ottava superiore, su un pedale dei fiati.

Tutt'altro che contrastante nel carattere, il secondo tema vi aggiunge un tocco di maniera in stile galante, con acciacature, trilli e giochini *forte/piano*, ed è certo un voluto anti-climax il fatto che esso inizi quando la nuova tonalità della dominante (mi maggiore) si è ormai ben insediata attraverso l'episodio modulante. Una citazione stilistica della maniera galante sono anche l'esiguità dello sviluppo, tematicamente poco caratterizzato, e la ripresa letterale. Ma alla fine una Coda rimette in gioco il primo tema, sottoponendolo a un piccolo sviluppo che ne fa balenare le potenzialità drammatiche. Se il primo movimento è una scena di reticenze e di sottintesi, il secondo (*andante*) è invece una scena notturna, musica da giardino sotto la luna, che attacca ai violini in sordina con una melodia frastagliata ma dolcissima, sapientemente costruita su una complessa stratificazione.

Il *minuetto* è ormai lontano dalle esili stilizzazioni di danza, per assumere la sostanza più robusta dei minuetti sinfonici alla Haydn. Ma il movimento decisivo è l'ultimo (*allegro con spirito*), autentico finale di opera buffa in cui trovano soluzione le ambiguità e le allusioni accumulate in precedenza. Da notare la stretta parentela fra il primo tema del finale e il tema iniziale della Sinfonia, entrambi introdotti da un salto discendente di

ottava ai violini primi. Ma le figure ora acquistano slancio con ampi salti staccati per intervalli di quinta o di sesta, che i violini e i bassi si scambiano a mimare un battibecco fra il soprano e il vecchio barboglio. Il secondo tema è più aggraziato e lezioso, e ricorda anch'esso nelle acciaccature (ma non nel ritmo spiritato) il secondo tema dell'*allegro* iniziale. La forma è, al solito, quella del rondò-sonata, con le regolari articolazioni sonatistiche mascherate dall'alternanza fra digressioni e ritornelli.

Andrea Lanza