

MUSICA

LUNEDÌ 28 NOVEMBRE 2016 - ORE 20.45

DRESDNER PHILHARMONIE

MICHAEL SANDERLING
direttore

JULIA FISCHER
violino



20 STAGIONE
2016/2017

Teatro
nuovo



giovanni
da udine

DRESDNER PHILHARMONIE
MICHAEL SANDERLING direttore
JULIA FISCHER violino

RICHARD WAGNER (1813 - 1883)

Rienzi - Ouverture

*Molto sostenuto e maestoso - Allegro energico - Un poco più vivace -
Molto più stretto*

ARAM KHAČATURJAN (1903 - 1978)

Concerto per violino e orchestra in Re minore

Allegro con fermezza

Andante sostenuto

Allegro vivace

LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770 - 1827)

Sinfonia n. 7 in La maggiore op. 92

Poco sostenuto - Vivace

Allegretto

Scherzo: Presto - Trio: Assai meno presto

Allegro con brio

Iniziativa realizzata con la partecipazione di



Wagner, *Rienzi* Ouverture

Si dimentica facilmente che il catalogo wagneriano annovera tre opere liriche concepite prima dell'ininterrotta serie di capolavori compresi tra *L'olandese volante* (1843) e *Parsifal* (1882). Queste tre opere – *Le fate* (1835), *Il divieto d'amare* (1836) e *Rienzi, l'ultimo dei tribuni*, (composta tra il 1837 ed il 1840 e presentata il 20 ottobre 1842 al Teatro di corte di Dresda) –, sono considerate pure testimonianze dei primi passi di Wagner nel teatro musicale e giudicate di scarso interesse in quanto legate all'eredità operistica tradizionale. Complice anche il ripudio da parte dello stesso Wagner, che le bandì dal Festspielhaus di Bayreuth, esse vengono eseguite assai di rado e più per soddisfare una curiosità che per le loro qualità intrinseche.

Alla non benevola consuetudine si sottrae solo la pregevole *Ouverture* del *Rienzi*, che figura con discreta frequenza nei programmi concertistici e contiene al proprio interno aspetti di degno interesse non solo in una prospettiva rivolta al passato, ma anche per le premonizioni dell'originale linguaggio musicale del venturo "mago" di Bayreuth. In gran maggioranza tali premonizioni si trovano – e non è un caso – nella sezione che, secondo i canoni, dovrebbe esser considerata la meno importante: quella introduttiva, tradizionalmente dalla forma più libera. Essa però, aspetto rivelatore, cronometro alla mano tiene banco per più della metà del brano, non potendo perciò stesso esser relegata ad un puro ruolo introduttivo, come del resto confermano le riapparizioni di alcuni suoi temi entro la seconda sezione.

Dopo le note lunghe della tromba, alternate ad oscuri interventi in recitativo strumentale degli archi gravi e dei meno lugubri ma pur severi fiati in stile di corale, un primo affascinante effetto viene dall'inatteso schiarimento armonico che conduce al sereno motivo lirico dei violini, caratterizzato da un intenso slancio all'acuto innescato da un gruppetto: figura melodica la cui rilevanza aumenta a dismisura per chi realizzi che anticipa addirittura il motivo chiamato, in conclusione del *Tristano*, a definire, in Isolde, la sublimazione del proprio amore nel destino di morte.

Ripetizioni del motivo lirico, in libera progressione verso l'acuto, conducono ad una breve transizione dove la salita progressiva degli archi sfrutta diffusamente la scala cromatica (effetto, anche questo, profetico) per un'intensificazione che sbocca nell'episodio più scopertamente anticipatore dell'ouverture: nel dialogo tra ottoni ed archi, un tema dalla forte connotazione tensiva si dispiega su un piano armonico che possiede tutti i motivi d'interesse del Wagner maturo, sfruttando quelli che il Maestro definirà «intervalli sensitivi», tendenti ad offuscare l'univocità tonale e procrastinare il punto d'approdo, distensivo, dell'armonia.

La sezione prosegue quindi su ripetizioni del motivo lirico a piena orchestra, sfocianti su un punto culminante che ripropone il tema tensivo sul rullo delle percussioni. Gli squilli di tromba ricapitolano poi il discorso, che si sofferma non brevemente su grandiosità accordali e varianti delle idee precedenti, conducendo infine alla seconda e meno originale sezione, dove la figura ritmica di *polacca* accompagna un'idea risolutamente scandita, non immemore dell'energica rudezza di certo tematismo weberiano. Sanguigno, estroverso e deciso, forse a tratti *pompier* ma non senza interessanti effetti

chiaroscurali – nonché accompagnato dalla frequente riemersione di un altro tratto anticipatore nel massiccio impiego dei prediletti ottoni – tale tema conduce il brano, tra crescenti grandiosità, all'apoteosi conclusiva.

Khačaturjan, *Concerto per violino e orchestra*

Il *Concerto per violino* di Khačaturjan offre un pregevole saggio di una non secondaria tendenza novecentesca, ripetutamente manifestatasi in determinati periodi, in specifici compositori o in precise aree geografiche. Tale tendenza era volta a tramandare ricette già caratteristiche del secondo Ottocento, aperte ai tradizionali modelli eurocolti, "rivitalizzati" attraverso la contaminazione con aspetti d'ascendenza popolare o popolareggiante. Essa risultò particolarmente radicata nella musica sovietica, la quale – anche per precise direttive politiche – rigettava le tendenze più radicali del Novecento "occidentalizzante", bollate come frutti della decadente civiltà borghese, favorendo nella musica l'assunto d'una più facile comunicatività.

Concepito nel 1940 e dedicato al grande violinista Igor Oistrach, che lo accolse di buon grado e lo condusse da par suo all'esordio il 16 settembre a Mosca (nondimeno, sfruttando anch'egli abitudini storicamente codificate, previa riscrittura della cadenza), il *Concerto* ottenne subito un gran successo e venne insignito del prestigioso Premio Stalin nel 1941. Oggi esso figura tra le composizioni più eseguite ed apprezzate di Khačaturjan, anche grazie alla trascrizione approntata dal celebre flautista Jean-Pierre Rampal, che, rivoltosi al compositore col fine di ottenerne un nuovo concerto per il proprio strumento, ne ricavò invece il nulla-osta alla trascrizione, completata nel 1968. Il tratto saliente del *Concerto* consiste nell'inclinazione, particolarmente sentita da Khačaturjan, verso le musiche popolari della nazione d'origine, la Georgia, o più in generale della zona caucasica. Non sembra tuttavia che il Maestro abbia impiegato motivi di diretta provenienza popolare, bensì che egli abbia inteso riprodurre l'*aura*, il carattere; sotto questo profilo il referente storico-musicale appare dunque più ottocentesco che novecentesco: più dvořákiano che bartókiano.

Quanto alla contaminazione fra l'ascendente popolare ed una tecnica esoterica, colta, anch'essa trae linfa dal passato: nel nostro *Concerto* essa si caratterizza fundamentalmente nel rinvio a modelli classico-romantici. Nel primo tempo, *Allegro con fermezza*, si tratta della struttura di forma-sonata: con il caratteristico contrasto fra i due temi principali dell'esposizione – il primo mosso, il secondo lirico –, la complessa sezione dello sviluppo ed una ricapitolazione variata; tutte fasi le quali, proprio come nei modelli classici, lasciano spazio a vari interventi atematico-virtuosistici del solista. Sola vistosa eccezione ai canoni è nel posizionamento della cadenza, atipicamente situata in un punto d'articolazione nevralgico come la chiusa dello sviluppo, con l'effetto di rendere ancor più chiara l'articolazione del pezzo.

Il fascinoso secondo tempo, *Andante sostenuto* in forma ternaria ABA, malgrado i tre episodi, peraltro piuttosto brevi, caratterizzati da sonorità imponenti, si rivolge a suggestioni desunte dal notturno chopiniano, con le atmosfere diafane, le ampie escursioni delle figurazioni d'accompagnamento (al tempo stesso, però, occhieggianti

a Satie), la pacatezza intima del cantabile solistico attraversata da subitanee accensioni virtuosistiche e infine il netto contrasto fra la sezione principale e quella centrale, qui principalmente caratterizzata da un motivo scattante e nervoso.

Echi čajkoskiani introducono grandiosamente il finale, *Allegro vivace*: una sorta di *rondò* rapsodico che consta di un vivace alternarsi fra temi e ritmi di carattere danzante e sfrutta, con estrema evidenza anche a fine virtuosistico, caratteristiche figurazioni a moto perpetuo capaci di conferire al decorso un netto senso di scorrevolezza: temi caucasici a parte, qualcosa di molto simile – quanto ad effetto – al senso di superamento dei contrasti trasmesso dai finali classici.

Beethoven, Sinfonia n. 7

Presentata l'8 dicembre 1813 a Vienna, la *Settima* testimonia una decisa virata stilistico-espressiva di Beethoven: dopo la fase dominata dal contenutismo etico delle sinfonie *Terza* e *Quinta* e dopo l'"intermezzo bucolico" della *Sesta*, egli si rivolge a valori più autonomamente musicali. Tale inclinazione si sostanzia nello studiato effetto contrastante desunto dalla coesistenza di un diffuso dinamismo elaborativo col proprio opposto, la ripetitività, sulla base di semplicissime cellule di natura prevalentemente ritmica.

Il primo tempo si apre con una lunga introduzione lenta: un'originale rivisitazione di stilemi d'ascendenza barocca. L'introduzione si salda senza soluzione di continuità all'unico tema del movimento, dal quale viene estratta una cellula elementare, caratteristica della *giga* (una danza ampiamente sfruttata nel periodo barocco), cui è assegnato il compito di reggere pressoché per intero la costruzione del brano. Da segnalare le polifonie per moto contrario dello sviluppo e la raffinata alchimia timbrico-armonica realizzata all'inizio della coda, dove, con strepitoso effetto di compressione energetica, poi sfogata nella tripudiante chiusa, archi gravi e viole vengono bloccati per ben 22 battute su un ostinato cromatico di tre suoni (Re, Do#, Si#) mentre i fiati tengono un lunghissimo Mi e i violini disegnano l'accordo di La maggiore.

L'*Allegretto* in La minore è caratterizzato dalla pulsazione d'una semplice formula ritmica composta dall'allineamento di due "piedi", dattilo e spondeo, che – in coppia o isolatamente, in primo piano o in controcanto – lo percorrono da cima a fondo facendolo assomigliare ad una misteriosa marcia intercalata da rasserenati episodi in modo maggiore. Pagina fra le più affascinanti di Beethoven, eccezionalmente bissata nel concerto d'esordio ed in tutti i successivi con l'autore presente, essa è racchiusa da due accordi dei fiati che la introducono e concludono come un'onirica parentesi, chiamata a sospendere il turbinio vorticoso degli altri tempi. Nella terza sezione risalta un leggerissimo episodio fugato: un poetico librarsi dello spirito geometrico astratto, emblematicamente sgravato dallo straziante *pathos* che, nell'*Eroica*, aveva caratterizzato l'omologo episodio della *Marcia funebre*.

Il terzo tempo, *Presto* in Fa maggiore, è uno scherzo dagli improvvisi sbalzi dinamico-motori e di strumentazione. Ulteriore occasione esplorativa sulle possibilità d'uso di brevi incisi, anche questo brano è intercalato due volte da un episodio contrastante: un luminoso trio (*Assai meno presto*) caratterizzato da estesi La acuti. Il ritorno alla tonalità

d'impianto è celebrato nel finale, *Allegro con brio*, con grandiosa energia: esasperando con demoniaco vitalismo la tecnica dell'immersione nel ricco flusso elaborativo di brevi incisi, gestiti radicalizzando la dialettica di compressione/liberazione energetica. La celebre definizione wagneriana della *Settima* quale «apoteosi della danza» ne coglie la preponderante natura ritmico-motoria, ma forse è incompleta: a differenza dalle sinfonie del periodo eroico, il titanismo beethoveniano non è qui il valore etico simboleggiato dal *pathos* del dramma sonoro, ma riguarda l'atto stesso del comporre. Concerne insomma la stupefacente capacità di trasfondere con tanta *vis imaginifica* energia e moto ad entità elementari: l'apoteosi della danza è, insomma, anche un'apoteosi di Beethoven; un po' come se, fra le righe, egli suggerisse «la musique c'est moi».

Testi di Gianni Ruffin

Michael Sanderling, nato e cresciuto a Berlino ha iniziato la sua formazione musicale come violoncellista. Dopo aver vinto numerose competizioni, ha iniziato a collaborare, su invito di Kurt Masur, con la Gewandhausorchester di Lipsia, con la Berlin Radio Symphony Orchestra e come ospite solista di innumerevoli orchestre europee e americane, dalla Orchestre de Paris alla Boston Symphony Orchestra. Come direttore debutta nel 2005 con la Dresdner Philharmonie divenendone nel 2011 direttore principale. Sanderling ha collaborato con innumerevoli orchestre internazionali tra cui Tonhalle-Orchester Zürich, Sinfonieorchester des Bayerischen Rundfunks, Münchner Philharmoniker, Sächsische Staatskapelle di Dresda, Konzerthausorchester Berlin, Radio-Sinfonieorchester di Stoccarda, Orchester Köln Gürzenich, Nederlands Orkest Philharmonisch, Gewandhausorchester di Lipsia, WDR Sinfonieorchester Köln, Bamberger Symphoniker, Yomiuri Nippon Symphony Orchestra, Orchestre Philharmonique de Monte-Carlo, Orchestra Filarmonica Nazionale di Taiwan e Philharmonia Orchestra London.

La stagione 2016/2017 vede Michael Sanderling alla guida della Dresdner Philharmonie in una tournée in Asia ed Europa, che fa seguito ai grandi successi dei precedenti tour in Sud America, Asia e Stati Uniti. I concerti propongono il ciclo completo delle Sinfonie di Beethoven e Šostakovič, cui sta facendo seguito un innovativo progetto discografico per Sony dedicato ai due compositori.

Nata a Monaco di Baviera **Julia Fischer** inizia lo studio sia del violino che del pianoforte in tenerissima età. Allieva della violinista Ana Chumachenco al Conservatorio di Monaco di Baviera, nel 1995, a soli 11 anni, vince il Concorso violinistico Internazionale Yehudi Menuhin, che la catapulta nel mondo del concertismo, facendole incontrare le maggiori orchestre e direttori del mondo tra i quali si ricordano solo, nelle più recenti stagioni, la Bavarian State Orchestra con Kirill Petrenko, la Chicago Symphony

Orchestra diretta da Riccardo Muti e i Wiener Philharmoniker diretti da Esa-Pekka Salonen, parallelamente alle collaborazioni con i protagonisti della scena cameristica mondiale, tra cui il violoncellista Daniel Müller-Schott e i pianisti Martin Helmchen e Milana Chernyavska. Julia Fischer continua tuttavia lo studio del pianoforte e debutta professionalmente come pianista, nel 2008, in un concerto con la Junge Deutsche Philharmonie e Matthias Pintscher, nel quale esegue sia il *Concerto per pianoforte* di Grieg che il *Concerto n. 3 per violino* di Saint Saëns. Negli anni, i riconoscimenti internazionali quali "Instrumentalist of the Year" 2007, Gramophone "Artist of the Year" 2007 e "Instrumentalist of the Year" MIDEM Classical Awards nel 2009, si affiancano alle segnalazioni di eccellenza - ECHO Award, Diapason d'Or; CHOC del Monde de la Musique e del BBC Music Magazine Award, ecc. - delle più accreditate riviste musicali internazionali per le sue registrazioni. Nella stagione 2016-17 Julia Fischer è artista *in residence* a Lugano Musica e a München Musik e sarà impegnata in un concerto con Ana Chumachenco, le cui esibizioni sono rarissime, mentre il suo repertorio la vedrà concentrata su compositori del XX secolo, accanto a direttori quali Charles Dutoit alla Tonhalle Zurich, Yuri Temirkanov sia con l'Orchestra Filarmonica di San Pietroburgo che con l'Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia e ancora con la Cleveland Orchestra diretta da Franz Welser-Möst.

Dresdner Philharmonie è l'erede diretta di ensemble musicali fondati dalle municipalità locali, tradizione tedesca testimoniata fin dal XV secolo. La fondazione in Orchestra data all'inizio del XIX secolo e dal 1870, anno in cui Dresda ha avuto la sua prima grande sala da concerto, i concerti sinfonici della Filarmonica sono divenuti una consolidata proposta della vita concertistica della città. L'orchestra è ospitata nel Kulturpalast nel cuore della città vecchia, che nel 2017 sarà dotato di una modernissima sala da concerto. Fino ad allora, le principali sedi dei concerti della Filarmonica sono l'Albertinum e lo Schauspielhaus. Guidata fin dalla fondazione da direttori di fama e compositori - ricordiamo solo Johannes Brahms, Pëtr Il'ič Čajkovskij, Antonín Dvořák, Richard Strauss, Erich Kleiber, Hans Knappertsbusch, André Previn, Sir Neville Marriner, Andris Nelsons e Kristjan Järvi - l'orchestra ha potuto mantenere un proprio suono "tedesco" nel repertorio Romantico, ma anche sviluppare una peculiare flessibilità di stile per la musica barocca, per le composizioni del classicismo viennese nonché per le opere moderne. I concerti ospitati in tutto il mondo in tournée di grande successo propagano la notorietà internazionale della Filarmonica di Dresda. Impressionante è la discografia della Filarmonica, le cui prime registrazioni risalgono al 1937. Attualmente è in corso un ciclo di registrazioni per l'etichetta Sony Classical, sotto la guida di Michael Sanderling, dedicato alle Sinfonie di Šostakovič e Beethoven.

FONDAZIONE
TEATRO NUOVO GIOVANNI DA UDINE
VIA TRENTO, 4 - 33100 UDINE - I
TEL. CENTRALINO 0432 248411
FAX 0432 248452
INFO@TEATROUDINE.IT
WWW.TEATROUDINE.IT

