altro lemma musicale: l'appoggiatura per grado congiunto (codificato *topos* lessicale del "sospiro"), perdipiù proiettata su un altro vocabolo: quello, mortuario, della nota ribattuta al timpano. Quanto, infine, al pirotecnico terzo tempo, come nel "valzer zoppo" il senso dell'invenzione musicale non s'inquadra certo nel semplice richiamo all'oggettiva funzione di una musica d'uso: anche in questo caso il materiale appare investito di una valenza soggettiva, addirittura espressionistica *ante litteram*. Gli elementi codificati della marcia vi sono infatti sospinti a sollecitazioni estreme: al travolgente eccesso d'un vitalismo parossistico, forse correlabile agli incubi della *Marcia al supplizio* contenuta nella *Fantastica* di Berlioz.
Chi "semplicemente" desidera la morte non compone, non *crea*. Anche ove parli di annichilimento, di nullità del mondo, di nausea per la vita, di prostrata disperazione, di desiderio di morte, un atto creativo rimane pur sempre un atto vitale. *Patetica* è, questa «Sinfonia della vita», non solo perché esprime il tragico paradosso d'una vita disperata sulla quale incombe la morte, ma perché, di una vita (di *quella* vita specifica), esprime il *pathos* nel senso più vasto e profondo del termine: quello, antichissimo, di alterazione ed obnubilamento dell'anima razionale; quello, emotivo e pulsionale, di un'irresistibile forza dionisiaca – persino autodistruttiva ma, appunto, non esclusivamente – che alberga nell'oscurità profonda dell'io.

Testi di **Gianni Ruffin**

Nata a Tokyo, **Sayaka Shoij** ha studiato all'Accademia Musicale Chigiana di Siena con Uto Ughi e Riccardo Brengola. Si è perfezionata poi in Germania con Saschko Gawriloff e Zakhar Bron. Nel 1997, giovanissima, ha debuttato al Festival di Lucerna e al Musikverein di Vienna con Rudolf Baumgartner. È stata la prima giapponese, e l'artista più giovane, a vincere il Premio Paganini, nel 1999. Zubin Mehta è stato uno dei suoi primi sostenitori, invitandola per memorabili concerti e registrazioni con Israel Philharmonic, Bavarian State Opera e Los Angeles Philharmonic. Da quel momento le principali orchestre del mondo l'hanno ospitata, tra cui Berlin Philharmonic, London Symphony Orchestra, Philharmonia Orchestra, New York Philharmonic, Baltimore Symphony, Filarmonica di San Pietroburgo, Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia e WDR Symphony Orchestra. Tra i direttori d'orchestra con i quali ha collaborato ricordiamo Lorin Maazel, Sir Colin Davis, Wolfgang Sawallisch, Kurt Masur, Mariss Jansons, Semyon Bychkov, Myung-Whun Chung, Riccardo Chailly, Valery Gergiev, Vladimir Ashkenazy, Paavo Järvi, Krzysztof Penderecki e Sir Antonio Pappano. Recentemente è stata impegnata con Philharmonique de Radio France, Mariinsky Orchestra, NDR Sinfonieorchester, Tonkustler Orchestra, NHK Symphony Orchestra. Speciale mentore di Sayaka fin dal 2001 è Yuri Termikanov, che l'ha invitata in tournée con l'Orchestra Filarmonica di San Pietroburgo in Russia, Europa, Messico, Giappone e USA. Hanno registrato assieme i *Concerti per violino* di Prokof'ev, Beethoven e Sibelius per la Deutsche Grammophon. Sayaka suona lo Stradivari Recamier del 1729 Stradivarius, per concessione della Ueno Fine Chemicals Industry Ltd.

Nato nel Caucaso, **Yuri Temirkanov** ha studiato al Conservatorio di Leningrado. Nel 1966, dopo aver vinto il Concorso Nazionale Sovietico per direttori d'orchestra, è invitato da Kirill Kondrašin per una tournée con David Oistrakh e l'Orchestra Filarmonica di Mosca. Ha ricoperto il ruolo di direttore musicale della Kirov Opera and Ballet (ora Teatro Mariinsky) dal 1976 fino al 1988 quando venne eletto direttore artistico e direttore principale dell'Orchestra Filarmonica di San Pietroburgo. È stato direttore ospite e direttore principale delle orchestre Royal Philharmonic, Dresdner Philharmonie, Sinfonica della Radio Nazionale Danese, Sinfonica di Baltimora, del Teatro Bol'šoj, del Teatro Regio di Parma ed ha diretto le principali orchestre internazionali tra cui Berliner Philharmoniker, Wiener Philharmoniker, Staatskapelle di Dresda, London Philharmonic, London Symphony, Royal Concertgebouw, Accademia Nazionale di Santa Cecilia, Filarmonica della Scala e le grandi orchestre degli Stati Uniti. Nel dicembre 2018 Mariss Jansons, Rudolf Buchbinder, Nikolai Lugansky, Denis Matsuev, Gidon Kremer, Julian Rakhlin, Vadim Repin, Yuri Bashmet, Dinara Aliyev, Paata Burchuladze, Matthias Goerne, Leif Ove Andsnes, Ignat Solzhenitsyn e altri hanno partecipato alla XIX edizione dell'International Winter Art Square Festival, di cui Temirkanov è direttore artistico, volendo rendere uno speciale omaggio al Maestro in occasione del suo ottantesimo compleanno. È stato insignito più volte in Russia dell'Ordine "al Merito per il Paese", e, nel 2018, del Premio di Stato della Federazione Russa per il suo straordinario contributo artistico. Accademico Onorario di Santa Cecilia, ha ricevuto in Italia i Premi Abbiati, Benedetti Michelangeli, e "Una vita nella musica".

Fondata nel 1882 su ordine dello Zar Alessandro III, l'**Orchestra Filarmonica di San Pietroburgo** è la più antica compagine sinfonica russa. Inizialmente costituita quale Coro Musicale di Corte con il compito di esibirsi alla presenza dei sovrani durante le cerimonie ufficiali, nel 1897 diventò Orchestra di Corte e solo all'inizio del XX secolo venne concesso ai musicisti di esibirsi in concerti a pagamento aperti al pubblico. Con quest'orchestra Čajkovskij diresse la prima assoluta della sua Sinfonia *Patetica* poco prima di morire. Nel 1917 la compagine divenne Orchestra di Stato e nel 1921 fu integrata con l'appena fondata Filarmonica di Pietrogrado. Sul podio s'avvicendarono direttori quali Richard Strauss, Arthur Nikisch, Alexander Glazunov e Sergej Koussevitsky, Otto Klemperer, Bruno Walter e Felix Weingartner. Solisti come Vladimir Horowitz e Sergej Prokof'ev – quest'ultimo eseguendo i suoi concerti per pianoforte – si esibirono spesso con l'orchestra che si aprì al repertorio di autori contemporanei quali Stravinskij, Schönberg, Šostakovič, Berg, Hindemith, Honegger e Poulenc. Nel 1938 Evgeny Mravinsky iniziò il suo sodalizio con l'orchestra trasformandola gradualmente nel corso dei cinquant'anni successivi in un modello di riferimento per l'esecuzione delle opere di Čajkovskij e Šostakovič, eseguendo di quest'ultimo molte delle sue sinfonie in prima esecuzione. A partire da questo periodo l'orchestra è stata diretta tra gli altri da Leopold Stokowski, Igor Markevich, Kurt Sanderling, Georg Solti, Gennady Rozhdestvensky e Mariss Jansons.

#teatroudine WWW.TEATROUDINE.IT

REGIONE AUTONOMA FRIULI VENEZIA GIULIA

COMUNE DI UDINE

WWW.TEATROUDINE.IT

graphic: anthes

pt: Stas Levshin

MUSICA *Gold*

DOMENICA 12 MAGGIO 2019 - ORE 20.45

ORCHESTRA FILARMONICA DI SAN PIETROBURGO

Yuri Temirkanov direttore
Sayaka Shoji violino

TEATRO NUOVO GIOVANNI DA UDINE

ORCHESTRA FILARMONICA DI SAN PIETROBURGO

Yuri Temirkanov direttore
Sayaka Shoji violino

PËTR IL'IČ ČAJKOVSKIJ (1840-1893)
Concerto per violino e orchestra in re maggiore op. 35
Allegro moderato
Canzonetta. Andante
Finale. Allegro vivacissimo

***

Sinfonia n. 6 in si minore op. 74 "Patetica"
Adagio – Allegro non troppo – Andante – Moderato mosso – Andante – Moderato assai – Allegro vivo – Andante come prima – Andante mosso
Allegro con grazia
Allegro molto vivace
Finale. Adagio lamentoso – Andante

TITLE PARTNER OF THE D.D.SHOSTAKOVICH SAINT PETERSBURG ACADEMIC PHILHARMONIA ROSNEFT

La Stagione di Musica e Danza è realizzata con il sostegno di: FONDAZIONE FRIULI

Concerto per violino e orchestra op. 35
Condotto all'esordio il 4 dicembre 1881 a Vienna dal giovane dedicatario, il violinista Adolf Brodskij, malgrado la guida del celebre Hans Richter il Concerto op. 35 non fu molto gradito dal pubblico ed incontrò addirittura feroci stroncature da parte della critica. Non è improbabile che le ragioni dell'acre ostilità risiedessero negli stessi aspetti che oggigiorno affascinano di più, vale a dire nel fatto che il Concerto è ricco d'inflessioni melodiche slave, non per nulla meglio accolte all'esordio in madrepatria (Mosca, agosto 1882); ma c'è la possibilità che la ragione dello scarso incontro viennese fosse più profonda: a proposito del primo tempo, *Allegro moderato*, il musicologo Giorgio Pestelli spiega che «Čajkovskij ha portato il salotto, il femmineo fantasticare dell'*Onegin* nell'augusta cornice del Concerto, lasciando ai capricciosi disegni ritmici, alle incalzanti terzine, alle virtuosistiche scale, il compito di sostituire lo sviluppo sonatistico e il chiaroscuro di una base contrastante». Passi pure che la forma del concerto prevedeva una struttura più rilassata rispetto alla sinfonia, ma rinunciare a scrivere la sezione dello sviluppo in forma di sviluppo (gioco di parole al tempo stesso necessario e rivelatore) era, per una piazza come Vienna, troppo già in sé, ma ancor di più lo era per un pubblico che solo due anni prima aveva tributato ampio favore al Concerto per violino più sinfonico ed elaborativo che mai: l'op. 77 di Brahms. Proprio questo aspetto, tuttavia, è probabilmente quello che rende oggi l'op. 35 una delle pagine più amate, poiché la scrittura, ai limiti del rapsodico, consente gran immediatezza d'ascolto: una facilità che ben si attaglia a valorizzare dono melodico ed ideazione virtuosistica, aspetti che nell'op. 35 toccano vertici di qualità e popolarità, a partire dalle irte e spettacolari arditezze tecniche richieste al solista.
Quanto a melodismo, va da sé che il tempo lento (*Canzonetta*) ne costituisca il luogo deputato per eccellenza, fin dal titolo che lo assimila al tipo della romanza senza parole. Čajkovskij inserisce un canto estatico, delicatissimo, nell'intima serenità notturna dell'affascinante introduzione (non per nulla ripresa in chiusura del brano), impreziosita dalle macchie di colore create dall'accompagnamento e dagl'interventi dei soli. Di carattere contrastante è la sezione centrale, dove l'espressione lirica vira verso un tono sempre ammorbidito da sfumature e mezzitoni ma più appassionato.
Il finale, *Allegro vivacissimo*, attacca senza soluzione di continuità e, dopo una breve sezione introduttiva, procede nella consueta forma del rondò, alternando alla brillante idea principale temi popolareggianti e soprattutto imponendo al violinista, quasi costantemente esposto in primo piano, uno strepitoso *tour de force* di clamorosa densità virtuosistica. Oggi è superata la semplicistica tesi che fa coincidere il virtuosismo con un vuoto d'idee musicali: lo si accetta, ed apprezza, come un'opportunità che la musica, nella sua storia, ha sfruttato con dovizia, stimolando la crescita d'interpreti capaci di destreggiarsi in spettacolari funambolismi. Un brano come questo finale testimonia ad altissimo livello proprio tale possibilità, certificando che la musica può essere, al tempo stesso, un'arte da ascoltare e da vedere.

Sinfonia n. 6 *Patetica*
Lascia increduli la notizia che alla prima (Pietroburgo, 28 ottobre 1893) la *Patetica* sia stata accolta con scarso favore, tanto oggigiorno essa è amata da pubblico ed interpreti. La Sinfonia ha comunque ben presto incontrato il meritato riscatto, divenendo un (se non persino "il") capolavoro paradigmatico della diffusa idea che intende la musica quale luogo deputato per l'espressione emotiva, per la confessione autobiografica del genio artistico. Coerente a quest'idea è che essa rechi un titolo e che Čajkovskij l'abbia definita «sinfonia a programma», ma curioso e al tempo stesso allettante è che il programma sia stato intenzionalmente celato dall'autore: «mi è venuta l'idea per una nuova sinfonia, con un programma che resti enigmatico per chiunque, l'indovini chi potrà; tale programma è colmo di emozione soggettiva; nel corso del mio ultimo viaggio, mentre ci pensavo, piangevo di frequente».
Quest'indicazione è preziosa perché situa l'enigma in un preciso ambito autobiografico e perché aiuta a comprendere in quale senso vada inteso il termine *Patetica*: termine che, quantunque apocrifo (fu suggerito da Modest, il fratello di Pëtr Il'ič), appare oggi tanto indovinato quanto irrinunciabile. Nel moderno senso di lamentosi, afflitti, addolorati, accorati, possono senza dubbio risultare "patetici" il contrastato primo tempo (ben nove i cambi d'indicazione agogica), ed il cupissimo quarto (più una *decomposizione* che una *composizione*). Il primo esordisce con un tema che, nella struttura intervallare, allegorizza la crocifissione, perdipiù disposto sopra ad un tetracordo cromatico (storico "vocabolo" musicale del dolore). A questo tema, protagonista di vari episodi turbinosi ed inquieti, se ne oppone un secondo, celeberrimo, la cui distesa cantabilità si giova d'ampie iterazioni, tanto poco spiegabili nell'ottica d'una logica formale ma d'immediata decifrabilità sul piano contenutistico-autobiografico: con i traumi sonori che sopraggiungono a sconvolgere quella distesa cantabilità, il movimento parla di felicità chimerica, di vanità dell'abbandono alle illusioni, infrante dall'irruzione d'immagini da incubo. Emblematico è il caso della tempestosa *climax* del movimento, dove un basilare principio formale ottocentesco – quello dell'unità tematica – è violato dall'inattesa apparizione del tema del requiem ortodosso.
Trasparente, nella prospettiva del patetismo, è pure il senso del finale, che non a caso elegge a principale elemento tematico proprio il tetracordo (qui diatonico). Nel buio contesto d'una timbrica terrea, esso trascorre fra accorate perorazioni e puntuali ripiegamenti, se non crolli, fino all'impressionante disfacimento della coda. Di rilievo è anche l'inusuale scelta del tempo lento: solo antecedente par essere quello, scherzoso, della haydniana Sinfonia n. 45 *Degli addii*; anche la *Patetica*, col suo lugubre finale, è una sinfonia d'addio, ma il commiato in causa è ben più terribile e definitivo, com'è tragicamente avvalorato (ove non bastasse il semplice, diretto ascolto d'una musica tanto tremendamente espressiva) da dichiarazioni dello stesso Čajkovskij, che definiva sì la *Patetica* «Sinfonia della vita» ma al tempo stesso annotava «la fine si avvicina».
Nei due tempi interni prevalgono invece immagini vitali. Il secondo, *Allegro con grazia*, esordisce con un incantevole, solare "valzer zoppo": l'inusuale scansione di 5/4 strania l'oggettività codificata del modello, proiettandone l'immagine in una sorta di reminiscenza fantastica, deformata dal ricordo. Felicità perduta? Probabile, considerando la sezione centrale, che torna ad inequivocabili accenti patetici costituendosi su un