

Rai Orchestra

Stagione 2018 - 2019

Auditorium Rai "Arturo Toscanini", Torino



osn.rai.it

 OSNrai

 orchestrasinfonicarai

 orchestraRai



II

7-8/3

giovedì 7 marzo 2019 ore 20.30

venerdì 8 marzo 2019 ore 20.00

Edward Gardner *direttore*

Anna Caterina Antonacci *soprano*

Janáček

Berlioz

Mahler

11^o

GIOVEDÌ 7 MARZO 2019

ore 20.30

VENERDÌ 8 MARZO 2019

ore 20.00

Edward Gardner *direttore*
Anna Caterina Antonacci *soprano*

Leoš Janáček (1854-1928)

Žárlivost (*Gelosia*), **preludio all'opera *Jenůfa*** (1894)

Prima esecuzione assoluta della nuova versione critica
di Jiří Zahrádka (2019)

Durata: 6' ca.

Hector Berlioz (1803-1869)

***La mort de Cléopâtre*,**
scena lirica per voce e orchestra su testo
di Pierre-Ange Veillard (1829)

Allegro vivace con impeto - Recitativo:

C'en est donc fait!

Lento cantabile - [Aria]:

Ah! Qu'ils sont loin ces jours

Recitativo: *Au comble des revers*

Méditation. Largo misterioso - [Aria]:

Grands Pharaons

Allegro assai agitato - [Aria]:

Non, de vos demeures funèbres

Tempo primo - Moderato - Recitativo misurato:

Dieux du Nil

Durata: 22' ca.

Gustav Mahler (1854-1928)

Sinfonia n. 5 in do diesis minore (1901-1911)

I

Trauermarsch. In gemessenem Schritt. Streng. Wie ein Kondukt

(Marcia funebre. Con andamento misurato. Severo.
Come un corteo funebre)

Strürmisch bewegt. Mit grösster Vehemenz

(Agitato tempestoso. Con il più grande impeto)

II

Scherzo. Kräftig, nicht zu schnell

(Scherzo. Vigoroso, non troppo presto)

III

Adagietto. Sehr langsam

(Adagietto. Molto adagio)

Rondo-Finale. Allegro – Allegro giocoso, Frisch (Vivo)

– Grazioso – Tempo primo

Corno obbligato **Guglielmo Pellarin**

Durata: 68' ca.

Il concerto di giovedì 7 marzo è registrato da Radio3 che lo proporrà in data da destinarsi.

Il concerto è ripreso da Rai Cultura e sarà trasmesso su Rai5 il 4 aprile 2019.

Leoš Janáček

Žárlivost, preludio all'opera *Jenůfa*

Alla soglia dei 50 anni, nel 1904, Leoš Janáček era ancora un compositore marginale. La sua musica era a malapena conosciuta anche in patria, come dimostra la smilza voce a lui dedicata nell'ampio volume sull'opera ceca pubblicata dai fratelli Horn a Praga nel 1903. La sua produzione si riduceva a un ristretto gruppo di lavori, e il suo nome era in pratica sconosciuto al di fuori di Brno, capitale della Moravia, all'epoca una regione del vasto territorio dell'Impero austro-ungarico. In quest'ambito provinciale, tuttavia, Janáček occupava una posizione preminente, in quanto ispiratore e direttore della Scuola d'organo, divenuta in seguito, dopo la Prima Guerra Mondiale, Conservatorio cittadino. Janáček era stimato, invece, come studioso del folklore moravo. I suoi lavori più noti, in effetti, erano le raccolte di canti popolari, frutto di una ricerca pionieristica nelle campagne della Moravia condotta in collaborazione con il collega František Bartoš. Festeggiando il mezzo secolo di vita, dunque, Janáček poteva rallegrarsi di aver conquistato una solida reputazione, non certo di aver raggiunto il successo.

Il maggior regalo per il compleanno tondo fu la rappresentazione della sua nuova opera *Její pastorkyňa* (La sua figliastra), al Teatro Nazionale di Brno il 21 gennaio 1904, passata come la precedente *Pocatek Romanu* (L'inizio di un romanzo), sempre tratta da un racconto di Gabriela Preissová, fra l'indifferenza generale. Quando però l'opera fu ripresa a Praga, nel 1916, qualcuno se ne accorse, trasformando in maniera sbalorditiva l'ultima parte della sua vita. Max Brod, infatti, l'intimo amico di Kafka, e uno degli intellettuali più raffinati di Praga, scrisse un memorabile articolo sull'opera, rappresentata adesso con il titolo della protagonista. *Jenůfa* aveva rivelato a Brod l'esistenza di un artista, spuntato come dal nulla in mezzo ai tempi bui della guerra, in grado di resuscitare l'umanesimo e l'etica del teatro di Smetana. In maniera analoga al racconto della Preissová, Janáček portava in teatro una storia cruda e realistica, lontana da ogni forma di compatimento sentimentale, sebbene la versione di Praga, rivista da Karel Kovařovic, avesse alquanto smussato gli spigoli di una partitura impregnata di umori popolari e calata nella vitalità antiaccademica della musica popolare. Per la prima versione del 1904, Janáček aveva pensato di aggiungere un'ouverture composta nel 1894 (1895 per orchestra) su materiale proveniente da una canzone popolare morava intitolata *Na horách, na dolách*, che parla di un uomo in punto di morte, geloso al punto di voler tagliare la testa all'amata per essere sicuro che non l'avrebbe

tradito. Janáček sosteneva di aver raccontato nell'ouverture ogni dettaglio della storia, compresa una mosca che ronzava attorno al guerriero morente. Nutriva scarso interesse per il linguaggio musicale astratto, che considerava una tradizione influente per i musicisti cechi. «Per me – dichiarava nel 1926 – la musica che proviene dagli strumenti, sia nelle opere di Beethoven, sia in quelle di qualunque altro compositore, contiene poca verità». Alla fine, comunque, Janáček decise di togliere il preludio, e di far iniziare l'opera direttamente dalla prima scena. L'ouverture rimase un lavoro a parte, e fu eseguito nel 1906. La musica è scritta principalmente in 6/4, ma con una gran quantità di figure ritmiche irregolari, sincopate, in emiola eccetera, in modo da rompere un'idea simmetrica della forma, e lasciar pulsare invece l'orchestra con la libertà improvvisativa della canzone popolare.

Hector Berlioz

La mort de Cléopâtre, scena lirica per voce e orchestra

Berlioz compose la cantata *La mort de Cléopâtre*, su testo del poeta Pierre-Angé Vieillard, nel luglio del 1829. Era il terzo tentativo di vincere il *Prix de Rome*, che questa volta sembrava a portata di mano. L'anno prima, infatti, era arrivato secondo con la cantata *Hérminie*, sempre su testo di Vieillard, e la prassi voleva che la vittoria andasse al musicista arrivato secondo l'anno precedente. Berlioz era talmente sicuro di vincere che si sentì libero di seguire il suo istinto artistico, anziché le convenzioni estetiche conservatrici della giuria. Calcolo sbagliato, perché la commissione fu talmente scandalizzata dall'audacia del lavoro da decidere di non assegnare quell'anno il premio. Luigi Cherubini, direttore del Conservatorio, e un maestro rispettato come Boïeldieu votarono a favore di Berlioz, pur dichiarando di non comprendere la sua musica, ma il loro appoggio non fu sufficiente a superare l'ostilità degli altri giurati. Il giorno dopo la votazione Berlioz incontrò per strada Boïeldieu, che gli rinfacciò di aver buttato via la vittoria scrivendo un lavoro così provocatorio. Berlioz lo assicurò di aver fatto solo del suo meglio, al che Boïeldieu ribatté: «Sapete, è proprio questo il punto. Non avreste dovuto fare del vostro meglio. Il meglio è nemico del bene». Berlioz intese la lezione, e l'anno successivo vinse finalmente il *Prix de Rome* con la cantata *La Mort de Sardanapale*, scritta in maniera più giudiziosa, proprio nello stesso anno, il 1830, in cui presentava al pubblico il suo lavoro più rivoluzionario, la *Symphonie Fantastique*. In ogni caso, Berlioz evitò accuratamente d'irritare la commissione del premio

cercando di far eseguire *La mort de Cléopâtre*, che rimase in un cassetto fino al 1840 e fu pubblicata postuma. Non era lavoro buttato via, comunque, perché da *Hérminie* Berlioz riprese il tema dell'*idée fixe* della *Fantastica*, e da *La mort de Cléopâtre* il materiale per il coro delle ombre del *Lélio* e per qualche scena del *Benvenuto Cellini*.

Il soggetto della *scène lyrique*, com'è definita la cantata, è il suicidio di Cleopatra dopo la battaglia di Azio. La Regina d'Egitto, vinta e incapace di sedurre l'incorruttibile Ottaviano, decide di togliersi la vita, ma prima di morire, tra le convulsioni provocate dal morso dell'aspide, invoca lo spirito dei Faraoni per sapere se riuscirà anche lei, nonostante i suoi crimini e la sua vita dissipata, a varcare la soglia delle piramidi che racchiudono le ombre degli antichi monarchi.

La cantata è articolata in vari episodi, che modellano in maniera plastica i versi di Vieillard con una forza espressiva di natura assolutamente teatrale. Il punto cruciale è l'invocazione ai *Grands Pharaons*, che Berlioz indica come *Méditation*. Una citazione di Shakespeare, *How if, when I am laid into the tomb...*, riportata da Berlioz sulla partitura direttamente in inglese, rivela come il monologo di Cleopatra sia ispirato alla grande scena di Giulietta davanti alla tomba, terrorizzata dall'idea di risvegliarsi prima che Romeo giunga a salvarla. Berlioz, nei *Mémoires*, insinua il sospetto che questa citazione in inglese fosse la ragione della sua sconfitta, ma in realtà era stato il trattamento barbaro e tumultuoso del testo, al di là di ogni misura e distacco emotivo, e in barba a ogni regola dello stile classico, a scatenare la reazione del mondo accademico. La parte finale, in particolare, era la più ripugnante per il gusto conservatore. Cleopatra si rende conto di non meritare il rispetto degli avi, dopo aver messo il regno d'Egitto nelle mani dei Romani e aver distrutto il culto di Iside. Raccoglie quel poco d'orgoglio che le resta, e sceglie un "vile serpente" come strumento di morte. Nella cantata non c'è la minima ombra di eleganza, di nobiltà patrizia negli spasimi d'agonia di questa donna orgogliosa e violenta, che Berlioz raffigura con un realismo musicale tragico, aspro e crudele.

Gustav Mahler

Sinfonia n. 5 in do diesis minore

La prima notizia della Quinta Sinfonia risale al 1901, appena a un anno di distanza dalla Quarta. La violinista Natalie Bauer-Lechner riferisce nel suo diario che ai primi d'agosto di quell'estate, a Maiernigg am Wörthersee, Mahler le parlò di una nuova sin-

fonia. L'intenzione di Mahler era di scrivere "una regolare sinfonia in quattro movimenti, ciascuno a sé stante e in sé compiuto, collegati tra di loro solo da uno stato d'animo affine". Nel corso dell'anno, però, le cose cambiarono, perché poco tempo dopo accadde un fatto che trasformò la morfologia e il carattere del lavoro. Tornato a Vienna, in novembre, Mahler conobbe a una cena in casa di conoscenti Alma Maria Schindler, figlia di un noto pittore paesaggista viennese e allieva di Zemlinsky per la composizione. Per Mahler fu amore "al primo sguardo". Lui aveva da poco passato i quarant'anni, lei appena compiuti ventidue, il 31 agosto. Il corteggiamento fu rapido e ardente, ma, dato il carattere forte di entrambi, tutt'altro che un roseo idillio. Alma, titubante e circondata di spasimanti, in crisi d'identità e ancora mezza innamorata del suo maestro Zemlinsky, alla fine cedette, dopo una fluviale lettera brutalmente franca in cui Mahler le imponeva, senza alcuna indulgenza, di abbandonare ogni velleità di comporre musica. Le nozze furono celebrate il 9 marzo 1902 nella barocca e cattolica Karlskirche, dato che Mahler aveva abbandonato la religione ebraica prima di essere nominato all'Opera di Vienna. Freud sostiene che il matrimonio d'amore è una sorta di pazzia, fondata su un "danneggiamento dell'io". Questo sentimento improvviso e impetuoso, comunque, invase anche la nuova Sinfonia. Il direttore d'orchestra olandese Willem Mengelberg, fervido apostolo della musica di Mahler, annotò sulla propria partitura della Quinta: «N.B. Questo Adagietto fu la dichiarazione d'amore di Gustav Mahler ad Alma! Invece di una lettera le inviò questo in manoscritto, senza aggiungere una parola. Lei lo ha capito e gli scrisse: venga subito!!! Mi è stato raccontato da tutti e due! W.M.». Anche se non vi è motivo di dubitare di Mengelberg, la sintonia spirituale tra Gustav e Alma, in realtà, era molto più precaria di quanto sembrasse. Qualche giorno dopo aver suonato al pianoforte con Mahler alcune parti della Quinta, Alma scrisse nel suo diario il 16 gennaio 1902: «Mi parla continuamente di incoraggiare la sua arte. Questo non posso farlo. Con Zemlinsky era possibile, dal momento che potevo dividerla con lui. Che genio! Ma Gustav è così povero, così miserabile! Se sapesse fino a che punto è povero, si nasconderebbe gli occhi e proverebbe vergogna!».

La Quinta Sinfonia fu terminata nell'estate 1902 a Maiernigg, nella forma definitiva di cinque movimenti divisi in tre parti: I (*Trauermarsch*) e II (*Stürmisch bewegt*) - III (Scherzo) - IV (Adagietto) e V (Rondo-Finale). La prima esecuzione, diretta dall'autore, avvenne il 18 ottobre 1904 a Colonia. Né la prima esecuzione, né la pubblicazione della partitura furono comunque l'ultima parola su questa Sinfonia, la più tormentata dai ripensamenti. Mahler

ritoccò più volte la strumentazione, dalla prova generale fino agli ultimi anni di vita. «Ho finito la Quinta, dovrebbe essere in effetti completamente ristrumentata - scrive a Georg Göhler l'8 febbraio 1911 - È inconcepibile fino a che punto allora potessi sbagliarmi come un principiante». E aggiunge una frase significativa: «Avevo chiaramente messo da parte la routine acquisita nelle precedenti quattro Sinfonie - uno stile tutto nuovo richiedeva una nuova tecnica». In che consiste questo "stile tutto nuovo"?

La novità più vistosa è l'assenza della voce umana, dopo tre Sinfonie (Seconda, Terza e Quarta) in cui il riferimento al mondo liederistico aveva segnato il carattere poetico di ciascun lavoro. Alla svolta del secolo, Mahler ritorna a una scrittura puramente strumentale, come sarà anche per le successive Sesta e Settima. Questa scelta però non ha nulla a che vedere con il ritorno all'idea di musica assoluta, come se Mahler avesse voluto purgare la propria arte dal sospetto di essere contaminata da un programma extra-musicale. Mahler si incammina su strade nuove, voltando consapevolmente le spalle alle convenzioni sinfoniche tradizionali. La Quinta è tanto eversiva nel gesto, quanto coerente nell'integrità complessiva della forma. Il suo nuovo linguaggio sinfonico lasciò perplessi i critici, e indignò buona parte del pubblico, che si riteneva preso per i fondelli da una mostruosa sfilata di volgarità da caserma e di musicchette da bettola, presentate come opere d'arte in mezzo a un frastuono di strumenti in cui dominava il suono delle percussioni. Mahler stesso era consapevole delle difficoltà, come lascia intendere nella lettera ad Alma del 16 ottobre 1904, subito dopo la prima prova con l'orchestra: «Lo Scherzo è un movimento maledetto! Che storia lunga e dolorosa sarà la sua! Per i prossimi cinquant'anni, i direttori lo prenderanno troppo veloce e ne faranno qualcosa di insignificante, e il pubblico - o Cielo! - che faccia può fare di fronte a questo Caos, che partorisce eternamente un nuovo mondo, per dissolverlo un momento dopo, di fronte a questo universo sonoro primigenio, a questo mare ribollente, muggiante, sibilante, a questi astri danzanti, a queste onde inquiete, cangianti, scintillanti?». Pochi erano in grado di scorgere, tra i cumuli di detriti ammuccati da Mahler, un'architettura rigorosa, addirittura classicista nel suo amore per la simmetria, per l'economia, per il ritmo della forma. Mahler rinuncia all'espressione verbale, ma non a una strategia poetica. L'afasia della Quinta nasconde in realtà un'intensa luce lirica. Le parole non sono più sufficienti a esprimere l'emozione. Si vorrebbe dire, ma le frasi affiorano alle labbra già sgualcite e impoverite. La musica invece dilata i confini verso orizzonti più ampi, in territori lontani e indescrivibili con il linguaggio verbale. L'introspezione della Quinta, però, non significa una frattura

netta nel percorso creativo di Mahler, ma piuttosto una trasformazione degli strumenti. La Quinta è un ponte fra il mondo della sinfonia drammatica degli anni del *Wunderhorn*, e quello della sinfonia lirica ed estatica che culmina nel *Lied von der Erde* e nella Nona Sinfonia.

La musica strumentale e il *Lied* non sono due regni separati. Il mondo di Mahler è un groviglio di segni, che rimandano continuamente le informazioni da un lavoro all'altro. I periodi in cui l'orbita del *Lied* si allontana da quella sinfonica preparano il terreno per accogliere una lingua poetica nuova. Durante la gestazione della Quinta, Mahler compose anche un certo numero di *Lieder*. *Tamboursg'sell*, per esempio, è una cupa marcia funebre che accompagna un miserabile tamburino alla forca, un chiaro modello per la *Trauermarsch*. Il primo dei *Kindertotenlieder*, *Nun will die Sonn' so hell aufgeh'n*, contiene un tema citato nel I movimento. Ma il *Lied* che compie per intero la trasfigurazione poetica è *Ich bin der Welt abhanden gekommen* (Ormai non mi ha più il mondo, mi ha perduto, trad. Q. Principe) che, in pianissimo e con le risonanze lontane dell'arpa, forma il nucleo dell'Adagietto. Il vocabolo musicale più importante di questo *Lied* è l'intervallo discendente di seconda, che nella voce del corno inglese caratterizza la dolcissima coda strumentale (l'indicazione è *verklärt*, trasfigurato). L'immagine trova corrispondenza nell'Adagietto, con un grandioso arpeggio discendente in fortissimo dei primi violini che sfocia in un enfatico intervallo di seconda.

La complessa trama del romanzo psicologico mahleriano confluisce verso questo snodo fondamentale, trovando poi una strada espressiva per lo scioglimento finale. Il modello è il viaggio dantesco, rivisto in chiave moderna, che disegna un arco emotivo dal dramma all'estasi. Il percorso inizia con una marcia funebre, e si conclude con l'ultraterrena apoteosi del corale finale. Lo schema drammaturgico si rispecchia nella struttura armonica: I mov. = do diesis minore; II = la minore; III = re maggiore; IV = fa maggiore; V = re maggiore.

All'inizio, una tromba solitaria lancia un richiamo tragico, esasperato dalla netta contrapposizione tra suono e silenzio. Nelle ultimissime battute del finale, ritroviamo ancora il suono delle trombe, che suggellano la Sinfonia con un motto icastico e di nitore quasi neoclassico, soverchiando un globo orchestrale infuocato di suoni. La forma della Quinta segue un ordine preciso. Le parti esterne sono simmetricamente formate da due movimenti, che ruotano attorno all'imponente Scherzo centrale. I e III parte sono speculari sia dal punto di vista dinamico (I e IV movimento andamento lento/II e V andamento veloce), sia per la tecnica compositiva (I e IV variazione/II e V sviluppo). Il legame tra le due parti

è il corale dei fiati in re maggiore, che appare nel II movimento come una sorta di visione improvvisa, e che si afferma in tutta la sua magnificenza nell'ultima sezione del V movimento.

Il carattere dominante di questa complessa articolazione strutturale è la predilezione per le forme cicliche, che si sviluppano come una spirale ascendente. Il materiale musicale, come il corpo di Eraclito, non si bagna mai due volte nella stessa acqua. Il celebre tema della marcia funebre in apertura della sinfonia, per esempio, rimane pressoché intatto, persino quando ritorna intonato dal timpano nel silenzio dell'orchestra. Eppure proprio questa sua astrazione narrativa genera una permanente fermentazione musicale. Immutato nella fisionomia sonora, diventa l'elemento portante della narrazione musicale della *Trauermarsch*, fino alla dissoluzione finale, con l'ultima terzina del flauto volata via come una foglia, immagine poetica di straordinario effetto. Lo *Stürmisch bewegt*, con moto tempestoso, è improntato invece a una violenta drammaticità. Gli elementi essenziali del movimento sono un icastico inciso degli archi bassi, le strappate ritmiche degli ottoni, il gemito stridente dei legni con un salto di nona, e la tumultuosa galoppata dei violini. Gran parte di questo materiale deriva dalla *Trauermarsch*, in particolare l'episodio in fa minore che svolge la funzione di secondo soggetto. Un altro vocabolo del teatro sinfonico di Mahler fa qui la sua comparsa, una discesa di tritono, dal do al fa diesis, suonata a tutta forza dalle quattro trombe, a cui rispondono gli strumenti ad ancia con una ventata cromatica discendente. Questi vari elementi formano la struttura del movimento, che rappresenta in effetti un primo tempo di sonata. Culmine di questo travagliato episodio è l'improvvisa apparizione del corale in re maggiore, il cui significato mistico è svelato solo al termine della Sinfonia.

Nei movimenti successivi, come a marcare un distacco emotivo, Mahler adopera i termini antichi di Scherzo, Adagietto, Rondo. Lo Scherzo è la combinazione di un principio formale e di una dialettica poetica. Questo poderoso torso di oltre 800 battute occupa una posizione unica nella storia. Mahler, secondo la Bauer-Lechner, pensava questo pezzo come l'espressione di "un uomo nel pieno della maturità, nel punto più alto della vita. Così è anche strumentato: niente arpa, niente corno inglese". Forse l'autore intendeva mettere in luce la contrapposizione tra lo slancio vitale e l'idea di morte, di cui i due strumenti citati sono i rappresentanti simbolici. Lo Scherzo esprime la tragica ironia della vita, inutile anche nel pieno della sua bellezza. Gli elementi rilevanti sono due. Il primo è la presenza di un corno obbligato, quasi concertante. *Töne, Schwager, in's Horn* (suona, compare, nel corno), recita la poesia di Goethe *An Schwager Kronos*, dove

il compare è il tempo che soffia tumultuosamente nel corno della vita. Il secondo è l'aspetto dinamico impresso alla forma. Da una parte c'è il mondo civile, incarnato dall'eleganza del valzer viennese; dall'altra, invece, il richiamo di una natura arcana, di cui il suono del corno rappresenta il simbolo. Mahler sembra prendere commiato dalla società in questa terribile ironia, nella quale è colato tutto il suo disagio esistenziale. Il mondo è il sogno di un folle, che non scorge la morte dietro lo splendore della vita. La sua attrazione per il misticismo si rivela nella parodia, nel gusto per il capriccio e nel sarcasmo.

Richard Strauss trovava l'Adagietto troppo sdolcinato, ma in realtà il suo significato è più oscuro. Dopo la castrofe dello Scherzo, rimangono le ultime illusioni, cioè l'amore, la natura e l'arte. Mahler si gettò in questo intenso amore per Alma con l'emozione di un'anima sensibile. Il messaggio racchiuso nella parte centrale è una citazione molto riconoscibile del *Tristan*. I primi violini, in un disteso re bemolle maggiore, intonano il tema dello sguardo d'amore. Il significato era inequivocabile, ti ho amata *al primo sguardo*.

La semplice forma ternaria è sostenuta unicamente dal suono degli archi e di un'arpa. La parte centrale, in un dolcissimo sol bemolle maggiore, alza di un semitono il fa maggiore iniziale. Mahler cerca la religiosa tenerezza dei corali bachiani, separando nettamente la tinta di questo movimento dal roboante frastuono degli altri. Da un punto di vista poetico e musicale, il Rondo finale è il rovesciamento della *Trauermarsch*. La presenza del corale impone un significato positivo e trionfante, che contrasta nel modo più drastico con il clima della marcia funebre. Per essere precisi, il finale *imita* una musica fresca, gioiosa e vibrante. Per il suo Paradiso di terracotta Mahler recupera le linee purissime del contrappunto bachiano, nel quale in quegli anni aveva cominciato a sciogliere il suo stile. I temi saltellanti e staccati sono pescati da un repertorio generico di formule musicali. L'unico riferimento esplicito è il tema intonato dal fagotto, che cita testualmente uno dei *Wunderhorn Lieder*, *Lob des hohen Verstandes*, lode del sapientone. L'allusione sarcastica, all'inizio di un movimento improntato alle severe leggi del contrappunto, è rivolta a sé stesso, come se Mahler si guardasse da fuori. Il Rondo è in sostanza una iper-composizione del Corale, che è il punto d'arrivo della Sinfonia. Lo sforzo sovrumano di immaginare con la fantasia musicale questo tragitto dal finito all'infinito, dalla Terra al cielo stellato, è quello che rende la Quinta Sinfonia un capolavoro assoluto della civiltà del Novecento.

La mort de Cléopâtre,

scena lirica per soprano e orchestra, H 36

Testo originale di Pierre-Ange Vieillard.

RÉCIT

C'en est donc fait! Ma honte est assurée.
Veuve d'Antoine et veuve de César,
au pouvoir d'Octave livrée,
je n'ai pu captiver son farouche regard.
J'étais vaincue, et suis déshonorée.
En vain, pour ranimer l'éclat de mes attraits,
j'ai profané le deuil d'un funeste veuvage;
en vain, de l'art épuisant les secrets,
J'ai caché sous des fleurs les fers de l'esclavage;
Rien n'a pu du vainqueur désarmer les décrets.
À ses pieds j'ai traîné mes grandeurs opprimées.
Mes pleurs même ont coulé sur ses mains répandus,
et la fille des Ptolémées a subi l'affront du refus.

[AIR]

Ah! Qu'ils sont loin ces jours, tourment de ma mémoire,
où sur le sein des mers, comparable à Vénus,
d'Antoine et de César réfléchissant la gloire,
j'apparus triomphante aux rives du Cydnus!
Actium m'a livrée au vainqueur qui me brave;
Mon sceptre, mes trésors ont passé dans ses mains;
ma beauté me restait, et les mépris d'Octave
pour me vaincre ont fait plus que le fer des Romains.
Ah! Qu'ils sont loin ces jours, tourment de ma mémoire,
où sur le sein des mers, comparable à Venus,
j'apparus triomphante aux rives du Cydnus!
En vain, de l'art épuisant les secrets,
j'ai caché sous des fleurs les fers de l'esclavage;
rien n'a pu du vainqueur désarmer les décrets.
Mes pleurs même ont coulé sur ses mains répandus.
J'ai subi l'affront des refus.
Moi!... Qui du sein des mers, comparable à Vénus,
m'élançai triomphante aux rives du Cydnus!

La morte di Cleopatra,

scena lirica per soprano e orchestra, H 36

Traduzione italiana di Olimpio Cescatti. Dagli archivi Rai.

RECITATIVO

È dunque finita! La mia vergogna è certa.
Vedova di Antonio e vedova di Cesare,
offerta in potere di Ottavio,
non ho potuto sedurre il suo sdegnoso sguardo.
Ero vinta, e son disonorata.
Invano, per rinvigorir lo splendore del mio fascino,
ho profanato il lutto d'una funesta vedovanza;
invano, sfruttando i segreti dell'arte,
ho nascosto sotto i fiori i ferri della schiavitù;
nulla ha potuto disarmare le decisioni del vincitore.
Ai suoi piedi ho trascinato la mie vilipese grandezze.
Anche le mie lacrime si sono sparse sulle sue mani,
e la figlia dei Tolomei ha subito l'affronto di un rifiuto.

[ARIA]

Ah! Son lungi quei giorni, tormento della mia memoria,
quando, in seno all'onde, simile a Venere,
specchio della gloria d'Antonio e di Cesare,
apparvi trionfante sulle rive del Cidno!
Azio mi ha data in preda al vincitore che mi sprezza.
Il mio scettro, i tesori son passati nelle sue mani;
mi restava la mia bellezza, e lo spregio d'Ottavio
mi ha vinta più del ferro dei Romani.
Ah! Son lungi quei giorni, tormento della mia memoria,
quando, in seno all'onde, simile a Venere,
apparvi trionfante sulle rive del Cidno!
Invano, sfruttando i segreti dell'arte,
ho nascosto sotto i fiori i ferri della schiavitù;
nulla ha potuto disarmare le decisioni del vincitore.
Anche le mie lacrime si sono sparse sulle sue mani.
Ho subito l'affronto d'un rifiuto.
Me!... Che dal seno dell'onde, simile a Venere,
mi slanciai trionfante sulle rive del Cidno!

RÉCIT

Au comble des revers, qu'aurais-je encore à craindre?
Reine coupable, que dis-tu?
Du destin qui m'accable est-ce à moi de me plaindre?
Ai-je pour l'excuser les droits de la vertu?
J'ai d'un époux déshonoré la vie.
C'est par moi qu'aux Romains l'Égypte est asservie,
et que d'Isis l'ancien culte est détruit.
Quel asile chercher! Sans parents! Sans patrie!
Il n'en est plus pour moi que l'éternelle nuit!

Méditation

[AIR]

Grands Pharaons, nobles Lagides,
verrez-vous entrer sans courroux,
pour dormir dans vos pyramides,
une reine indigne de vous?

[AIR]

Non, de vos demeures funèbres
je profanerais la splendeur.
Rois, encor au sein des ténèbres,
vous me fuiriez avec horreur.
Du destin qui m'accable est-ce à moi
de me plaindre?
Ai-je pour l'accuser, le droit de la vertu?
Par moi nos Dieux ont fui d'Alexandrie,
et d'Isis le culte est détruit.
Grands Pharaons, nobles Lagides,
vous me fuiriez avec horreur!
Non, j'ai d'un époux déshonoré la vie.
Sa cendre est sous mes yeux,
son ombre me poursuit.
C'est par moi qu'aux Romains l'Égypte est asservie.
Par moi nos Dieux ont fui les murs d'Alexandrie,
et d'Isis le culte est détruit.
Osiris proscriit ma couronne.
À Typhon je livre mes jours!
Contre l'horreur qui m'entourne
un vil reptile est mon recours.

RÉCIT MESURÉ

Dieux du Nil, vous m'avez trahie!
Octave m'attend à son char.
Cléopâtre en quittant la vie
Redevient digne de César!

RECITATIVO

Al colmo delle sventure, che avrei da temere ormai?
Regina colpevole, che dici?
Devo forse lagnarmi del destino che mi opprime?
Per scusarlo, ho forse i diritti della virtù?
Ho disonorato la vita di uno sposo.
Per me, l'Egitto è asservito ai Romani,
e l'antico culto di Iside è distrutto.
Qual rifugio cercare! Senza genitori! Senza patria!
Per me non c'è che la notte eterna!

Meditazione

[ARIA]

Grandi Faraoni, nobili Làgidi,
vedrete, senza sdegno, entrare
una regina indegna di voi
per dormire nelle vostre piramidi?

[ARIA]

No, profanerei lo splendore
delle vostre funebri dimore.
O re, anche in seno alle tenebre,
voi mi fuggireste con orrore.
Devo forse lagnarmi del destino
che mi opprime?
Per accusarlo, ho io il diritto della virtù?
Per me, i nostri dèi son fuggiti d'Alessandria,
il culto di Iside è distrutto.
Grandi Faraoni, nobili Làgidi,
voi mi fuggireste con orrore!
No, ho disonorato la vita d'uno sposo.
Le sue ceneri son sotto i miei occhi,
la sua ombra mi perseguita.
Per me, l'Egitto è asservito ai Romani.
Per me, i nostri dèi son fuggiti dalle mura d'Alessandria,
E il culto di Iside è distrutto.
Osiride bandisce la mia corona.
Abbandono i miei giorni in preda a Tifone!
Contro l'orrore che mi circonda
un rettile vile è il mio rifugio.

RECITATIVO MISURATO

Dèi del Nilo, mi avete tradita!
Ottavio mi attende al suo carro.
Cleopatra, lasciando la vita,
Ritorna degna di Cesare!



Edward Gardner

Direttore principale dell'Orchestra Filarmonica di Bergen (Norvegia) dall'ottobre 2015, Edward Gardner ha guidato l'orchestra in diversi tour internazionali, tra cui Berlino, Monaco e Amsterdam, ai BBC Proms e al Festival Internazionale di Edimburgo.

I momenti salienti della stagione 2018-19 comprendono i rinnovati inviti a dirigere la Chicago Symphony, la Radio Filharmonisch Orkest (RFO) di Hilversum (Olanda), la Royal Stockholm Philharmonic, l'Orchestra del Teatro alla Scala di Milano e la London Philharmonic Orchestra, quest'ultima per concerti a Londra e New York. Sempre nella stagione in corso sono previsti i debutti con la WDR Sinfonieorchester di Colonia, la Wiener Symphoniker, la Rundfunk Sinfonieorchester di Berlino, l'Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai e una nuova produzione di *Káťa Kabanová* di Janáček alla Royal Opera House. Continua inoltre le sue collaborazioni di lunga data con la Symphony Orchestra di Birmingham, dove è stato Direttore ospite principale dal 2010 al 2016, e con la BBC Symphony Orchestra, che ha diretto ai BBC Proms.

Direttore musicale della English National Opera per dieci anni (2006-15), Edward Gardner ha un rapporto continuo con la Metropolitan Opera di New York, dove ha diretto *Carmen*, *Don Giovanni*, *Der Rosenkavalier* e *Werther*. Ha anche diretto opere al Teatro alla Scala, alla Lyric Opera di Chicago, al Glyndebourne Festival Opera e all'Opéra National de Paris; mentre l'opera in forma di concerto continua a far parte del suo lavoro con l'Orchestra Filarmonica di Bergen, tra cui l'acclamato *Peter Grimes* ai Festival Internazionali di Bergen e di Edimburgo.

Appassionato sostenitore di giovani talenti, Edward Gardner ha fondato l'Orchestra giovanile Hallé nel 2002 e conduce regolarmente la National Youth Orchestra of Great Britain. Ha una stretta relazione con la Juilliard School of Music, e con la Royal Academy of Music.

Artista discografico esclusivo di Chandos, la premiata discografia di Edward Gardner comprende musiche di Grieg, Bartók, Sibelius, Janáček, Elgar, Mendelssohn, Walton, Lutosławski, Britten, Berio e Schönberg.

Nato a Gloucester nel 1974, Edward Gardner ha studiato a Cambridge e alla Royal Academy of Music.

In seguito è presto diventato Direttore assistente dell'orchestra The Hallé di Manchester e Direttore musicale del Glyndebourne Touring Opera. Ha ricevuto numerosi riconoscimenti, tra i quali Direttore dell'anno dalla *Royal Philharmonic Society Award* (2008), il *Laurence Olivier Award for Outstanding Achievement in Opera* (2009) e ha ricevuto un *OBE* per i servizi per la musica ai *Queen's Birthday Honors* (2012).

Foto di Benjamin Ealovega



Anna Caterina Antonacci

I premi che hanno salutato l'arrivo di Anna Caterina Antonacci sulla scena lirica sono tanto prestigiosi quanto significativi; tra essi il Concorso Internazionale di Voci Verdiane a Parma nel 1988, il Concorso Maria Callas, e il Concorso Pavarotti. Dal Rossini brillante del debutto è presto passata al Rossini serio con *Mosè in Egitto*, *Semiramide*, *Elisabetta, regina d'Inghilterra*, ed *Ermione*. Ha poi proseguito con parti nobili e classiche quali le regine di Donizetti, le mozartiane Donna Elvira nel *Don Giovanni*, Elettra nell'*Idomeneo* e Vitellia nella *Clemenza di Tito*, e infine l'*Armide* di Gluck, con la regia di Pier Luigi Pizzi e diretto da Riccardo Muti, che aprì la stagione 1996-97 alla Scala. Seguirono l'*Alceste*, sia a Parma che a Salisburgo, e la *Medea* di Cherubini (a Tolosa e al Théâtre du Châtelet di Parigi).

Nel 2003 il suo trionfo come Cassandra in *Les Troyens* allo Châtelet con Sir John Eliot Gardiner ha segnato il passaggio alle grandi eroine del repertorio francese, sulle orme di Régine Crespin, nonché la nascita di una *tragedienne* e di una grande attrice. Ne *La Juive* e nella *Carmen* (rispettivamente al Covent Garden con Pappano e all'Opéra Comique con Gardiner) la Antonacci ha fatto rivivere la tradizione lirica francese all'insegna di Pauline Viardot, altra grande interprete rossiniana. Dopo *Agrippina* e *Rodelinda* di Händel, è stata Poppea nell'*Incoronazione di Poppea* a Monaco e *Atte* in *Nerone* a Parigi. Ultimamente, la collaborazione con Donald Sulzen ha portato Anna Caterina Antonacci a concentrarsi sempre più sulla melodia, sia questa italiana (Tosti, Respighi) o francese, come Fauré (*L'horizon chimérique*), Debussy e Reynaldo Hahn. Il 2013 ha rappresentato una pietra miliare, con la prima de *La Voix humaine* e due concerti, *Pénélope* di Fauré e *Sigurd* di Reyer seguito dalla *Carmen* al Royal Opera House di Londra con Roberto Alagna, e Cassandra in *Les Troyens* di Berlioz alla Scala diretta da Antonio Pappano.

Nelle stagioni successive di particolare rilievo sono state *Iphigénie en Tauride* al Grand Theatre de Geneve e al Hamburgische Staatsoper, la *Pénélope* di Faure' all'Opera du Rhin a Strasburgo e alla Monnaie, la prima mondiale della *Ciociara* di Marco Tutino all'Opera di San Francisco e al Teatro Lirico di Cagliari, la *Sancta Susanna* di Hindemith alla Bastille. Recentemente ha interpretato la *Carmen* al Teatro Regio di Torino, *La Voix humaine* in una nuova regia di Emma Dante al Teatro Comunale, il *Werther* al Liceu di Barcellona e al Palau de les Arts Reina Sofia. Ha anche avuto uno strepitoso successo con la *Gloriana* di Britten in una nuova produzione di David McVicar al Teatro Real di Madrid e recentemente con l'interpretazione dei ruoli principali in *Cassandra* (di Vittorio Gnegghi) e *Les Troyens* alla Wiener Staatsoper.

Foto di Jason Daniel Shaw

Partecipano al concerto

Violini primi

*Alessandro Milani
(di spalla)
°Giuseppe Lercara
°Marco Lambertini
Antonio Bassi
Lorenzo Brufatto
Irene Cardo
Aldo Cicchini
Patricia Greer
Valerio Iaccio
Martina Mazzon
Enxhi Nini
Fulvia Petruzzelli
Matteo Ruffo
Elisa Schack
Claudia Curri
Lorenzo Gentili Tedeschi

Violini secondi

*Paolo Giolo
Valentina Busso
Enrichetta Martellono
Roberto D'Auria
Michal Ďuriš
Rodolfo Girelli
Paolo Lambardi
Carola Zosi
Chiara Dibert
Mina Jakovljevic
Rita Mascagni
Alessia Menin
Anna Pecora
Cosetta Ponte

Viole

*Luca Ranieri
Margherita Sarchini
Giovanni Matteo Brasciolu
Giorgia Cervini
Federico Maria Fabbris
Riccardo Freguglia
Agostino Mattioni
Davide Ortalli
Clara Trullén-Sáez
Greta Xoxi
Martina Anselmo
Francesco Tosco

Violoncelli

*Massimo Macrì
Ermanno Franco

Stefano Blanc
Eduardo dell'Oglio
Pietro Di Somma
Amedeo Fenoglio
Michelangiolo Mafucci
Carlo Pezzati
Fabio Storino
Davide Pracca

Contrabbassi

*Gabriele Carpani
Antonello Labanca
Alessandro Belli
Friedmar Deller
Pamela Massa
Francesco Platoni
Vincenzo Antonio Venneri
Cecilia Perfetti

Flauti

*Alberto Barletta
Luigi Arciuli
Paolo Fratini
Fiorella Andriani

Ottavini

Fiorella Andriani
Alberto Barletta
Luigi Arciuli
Paolo Fratini

Oboi

*Francesco Pomarico
Sandro Mastrangeli
Franco Tangari

Corno inglese

Franco Tangari

Clarinetti

*Luca Milani
Graziano Mancini
Salvatore Passalacqua

Clarinetto piccolo

Graziano Mancini

Clarinetto basso

Salvatore Passalacqua

Fagotti

*Simone Manna
Mauro Monguzzi
Bruno Giudice

Controfagotto

Bruno Giudice

Corni

*Guglielmo Pellarin
Marco Panella
Marco Peciarolo
Marco Tosello
Paolo Valeriani
Francesco Mattioli

Trombe

*Roberto Rossi
Ercole Ceretta
Daniele Greco D'Alceo
Alessandro Caruana

Tromboni

*Joseph Burnam
Devid Ceste

Trombone basso

Gianfranco Marchesi

Tuba

Matteo Magli

Timpani

*Claudio Romano

Percussioni

Carmelo Giuliano Gullotto
Alberto Occhiena
Emiliano Rossi
Andrea Zito

Arpa

*Margherita Bassani

**prime parti*

°concertini

Alessandro Milani
suona un violino Carlo
Ferdinando Landolfi del
1751 messo a disposizione
dalla Fondazione Pro
Canale di Milano.

le omeniche dell'Auditorium

Domenica 10 marzo 2019 ore 10.30

Ensemble ArchiClari

Pietro Bernardin *violino*

Constantin Beschieru *violino*

Federico Maria Fabbris *viola*

Eduardo dell'Oglio *violoncello*

Vincenzo Venneri *contrabbasso*

Salvatore Passalacqua *corno di bassetto
e clarinetto basso*

York Bowen

Phantasy Quintet op. 93 per clarinetto
basso e quartetto d'archi

Stefano Pierini

Erstarrung (dopo una lettura della Sonata
Arpeggione D821 di Franz Schubert)
per corno di bassetto e quintetto d'archi
Prima esecuzione assoluta

Camille Saint-Saëns

Sonata op. 167 per clarinetto e pianoforte,
versione per clarinetto basso e quintetto
d'archi a cura di Giuseppe Saggio
Prima esecuzione assoluta

Poltrona numerata: 5,00 €

I2

L4-I5/3

giovedì 14 marzo 2019 ore 20.30

venerdì 15 marzo 2019 ore 20.00

Constantinos Carydis *direttore*

Sol Gabetta *violoncello*

Ernest Guiraud

Chasse fantastique, poema sinfonico

Édouard Lalo

Concerto in re minore per violoncello
e orchestra

Nikolaj Rimskij-Korsakov

Shéhérazade, suite sinfonica op. 35
da *Le mille e una notte*

SINGOLO CONCERTO

Poltrona numerata:

30.00 €, 28.00 €, 26.00€

15.00€ (ridotto Under35)

INGRESSO

Posto non assegnato:

da 20,00 € a 9,00 €

(ridotto Under35)

BIGLIETTERIA

via Rossini, 15

011.8104653

biglietteria.osn@rai.it

www.osn.rai.it