



credit: @ Julien Mignot

19

**27-28/04**

**Giovedì 27 aprile 2023, 20.30\***

**Venerdì 28 aprile 2023, 20.00\*\***

**ROBERT TREVINO** *direttore*  
**ANTOINE TAMESTIT** *viola*

**Igor Stravinskij**  
**Alfred Schnittke**

---

\*In diretta su:

**Rai Radio 3**

\*\*Live streaming su:

**Rai Cultura**

[raicultura.it/orchestrarai](https://raicultura.it/orchestrarai)



DSNRai



OrchestraRai



orchestrasinfonicarai



Nella foto: Il compositore russo Alfred Schnittke, posa il 5 giugno 1992 all'Hotel Europe di Amsterdam.

# 19°

**GIOVEDÌ 27 APRILE 2023**

ore 20.30

**VENERDÌ 28 APRILE 2023**

ore 20.00

---

**ROBERT TREVINO**

*direttore*

**ANTOINE TAMESTIT**

*viola*

**Igor Stravinskij (1882-1971)**

***Symphonies of Wind Instruments***

(1920-1921, rev. 1947)

Durata: 17' ca.

Ultima esecuzione Rai a Torino:

20 gennaio 1967, Pierluigi Urbini

**Alfred Schnittke (1934-1998)**

**Concerto per viola e orchestra (1985)**

Largo

Allegro molto

Largo

Durata: 35' ca.

Ultima esecuzione Rai a Torino:

7 febbraio 2002, Djansug Kakhidze, Simone Briatore

---

**Igor Stravinskij**

***Le sacre du printemps* (1911-1912)**

Parte prima: L'adorazione della terra

Introduzione - Gli auguri primaverili, danze delle adolescenti - Gioco del rapimento - Ronde primaverili - Gioco delle tribù rivali - Corteo del saggio - Il saggio - Danza della terra

Parte seconda: Il sacrificio

Introduzione - Cerchi misteriosi delle adolescenti - Glorificazione dell'eletta - Evocazione degli antenati - Azione rituale degli antenati - Danza sacrificale. L'eletta

Durata: 33' ca.

Ultima esecuzione Rai a Torino:

25 maggio 2017, James Conlon

**Il concerto di giovedì 27 aprile è trasmesso in diretta su Rai Radio 3 per *Il Cartellone* di Radio 3**

**Suite e in differita sul circuito Euroradio.**

**Il concerto di venerdì 28 aprile è in live streaming su *raicultura.it*.**

**Il concerto è registrato da Rai Cultura e sarà trasmesso su Rai 5 in data da destinarsi.**

## Igor Stravinskij

### *Symphonies of Wind Instruments*

Uno dei fenomeni più sensazionali del Novecento è stata la metamorfosi artistica di Igor Stravinskij. Nel giro di tre o quattro anni, un oscuro giovanotto russo, pescato un po' per caso dall'impresario Sergej Diaghilev tra gli allievi di Rimskij-Korsakov per scrivere la musica dei suoi balletti, trasformò la musica occidentale senza essere iscritto a nessun movimento o tendenza d'avanguardia. La burrascosa *première* del *Sacre du printemps*, il 29 maggio 1913, fu una bomba gettata sul secolo passato. La musica brutale e cubista, la coreografia erotica, il carattere anti-narrativo del balletto scatenarono la reazione tumultuosa del pubblico, diviso tra chi riteneva quello spettacolo uno scandalo sacrilego e chi l'utopia del nuovo finalmente realizzata. Henri Ghéon, sulla «Nouvelle Revue Française», si spinse a definire i Ballets russes una nuova forma di opera d'arte totale, «il sogno di Mallarmé». La rapida evoluzione artistica di Stravinskij era solo la punta dell'iceberg. Il quinquennio 1909-1914 ha rappresentato una sorta di big bang della musica del Novecento. I 5 Pezzi per orchestra (1909) di Schönberg, *Il castello del duca Barbablù* (1911) di Bartók, gli *Altenberg-Lieder* (1911/12) di Berg, *Jeux* (1912/13) di Debussy, *Daphnis et Chloè* (1912) di Ravel, *Sechs Bagatellen* op. 9 (1913) di Webern hanno stabilito un nuovo canone della modernità, sovvertendo i principi che avevano retto per secoli il linguaggio musicale. Il Novecento appena iniziato aveva bisogno di esprimere una visione diversa dell'armonia, del ritmo, della melodia, della forma.

Questa rivoluzione musicale era portata avanti da musicisti che apparivano, agli occhi degli accademici, come un'orda di barbari. Stravinskij, per esempio, era un compositore del tutto irregolare. Rimskij-Korsakov lo aveva accettato come allievo privato, consigliandogli caldamente di non iscriversi al Conservatorio di San Pietroburgo. Il pittore Alexandre Benois, scenografo dei Ballets russes, lo ricordava così: «Al contrario della maggior parte dei musicisti, che in genere sono completamente indifferenti a tutto ciò che non rientra nella loro sfera, Stravinskij era profondamente interessato alla pittura, alla scultura, all'architettura. Malgrado non avesse una vera preparazione in questo campo, discutere con lui era sempre prezioso, perché "reagiva" a tutto ciò che costituiva la nostra ragione di vita. A quei tempi era un "allievo" incantevole e colmo di buona volontà. Aveva sete di chiarezza e aspirava senza tregua ad allargare le sue conoscenze». Stravinskij, come Schönberg del resto, non si riteneva un musicista d'avanguardia. Lo scandalo del *Sacre* gli procurò la fama di genio anarchico e arrogante, ma la sua autentica dimensione spirituale era diversa. «S'è fatto di me un rivoluzionario mio malgrado»<sup>1</sup>, dichiara il compositore nella *Poétique musicale*. Stravinskij arriva a Venezia nell'agosto 1912 con il manoscritto del *Sacre* sotto il braccio, da far ascoltare a Diaghilev e al direttore d'orchestra Pierre Monteaux. Diaghilev, che aveva un fiuto infallibile per ogni forma d'arte, intuì immediatamente che sarebbe stato un colpo vincente. Soltanto una città fragile come Venezia poteva reggere con leggerezza il contraccolpo di questa barbarica partitura. Tre mesi dopo, il 7 novembre, nella colta e intellettuale Parigi l'effetto fu totalmente diverso, esplosivo e devastante. Stravinskij suonò di nuovo il *Sacre* a quattro mani con Debussy, in casa di Louis Laloy: «Quando ebbero finito – ricordava il padrone di casa – non ci furono né abbracci né complimenti. Eravamo ammutoliti, travolti come dopo un uragano venuto dal fondo dei secoli a scuotere le nostre vite fin nelle radici»<sup>2</sup>. I due musicisti si erano conosciuti dopo la prima dell'*Oiseau de feu*, che aveva colpito immediatamente

1 Igor Stravinskij, *Poétique musicale sous forme de six leçons*, The Charles Eliot Norton Lectures for 1939-1940, Harvard University Press, Cambridge 1942, p. 68.

2 In Louis Laloy, *La Musique retrouvée*, Plon, Paris, 1928, p. 213.

Debussy. «Bacia la mano alle signore nel momento stesso in cui calpesta loro i piedi», disse di lui. La guerra separò Stravinskij e Debussy, che morì a Parigi il 25 marzo 1918, pochi mesi prima della fine del conflitto. Per onorare il maestro scomparso, Henry Prunière, direttore della rivista «La revue musicale», chiese a una serie di musicisti, tra i quali Ravel, Bartók, Satie, Falla e Malipiero, di scrivere un lavoro per un numero speciale, che fu pubblicato nel 1921 con il titolo di *Tombeau de Claude Debussy*. Stravinskij contribuì con un *Fragment des Symphonies pour instruments à vent*, trascritto per pianoforte e dedicato «à la mémoire de C.A. Debussy». Era il corale che chiude le Sinfonie per strumenti a fiato, scritte nel 1920 per ventiquattro strumenti ed eseguite per la prima volta a Londra il 10 giugno 1921 con la direzione di Serge Koussevitzky. La partitura fu pubblicata soltanto nel 1947, dopo una revisione del lavoro che riduceva il numero dei musicisti a ventitré. Il plurale Sinfonie sottolinea l'etimologia del termine e il suo significato nella musica del Rinascimento, ovvero un pezzo di polifonia strumentale. Sinfonie indica, inoltre, che il lavoro, pur essendo un unico tronco, è articolato in diversi episodi di carattere contrastante, imbevuti di elementi ritmici e melodici che riecheggiano la musica popolare russa. Il compianto per l'amico scomparso, infatti, si lega con il trauma della perdita della patria. Dopo la Rivoluzione d'ottobre e la guerra civile, il governo bolscevico confiscò i beni di Stravinskij, costringendolo a rimanere in Occidente e a troncarsi per sempre i legami con la sua terra e la città d'origine, San Pietroburgo. Sebbene si fosse trasferito in Svizzera già nel 1910, Stravinskij sentì la perdita della nazionalità come una ferita insanabile, in primo luogo per la privazione del suono e della lingua materna. Stravinskij viveva all'estero da ben prima che scoppiasse la rivoluzione bolscevica, ma ora la sua lontananza si era trasformata in esilio. Lo choc ha prodotto una sorta di inibizione verso la lingua che incarnava questo mondo perduto. Dopo le Sinfonie per strumenti a fiato, infatti, Stravinskij inizia a parlare nel linguaggio astratto del neoclassicismo, abbandonando per così dire la lingua materna. Le musiche "russe" degli anni della guerra, come *Renard* e i *Quattro canti russi*, erano lavori d'occasione, e anche l'opera buffa *Mavra*, scritta nel 1921 per completare una ripresa del *Sacre* e deliberatamente pensata per mostrare un lato diverso della musica russa dell'Ottocento, non investiva un problema che Stravinskij aveva sostanzialmente aggirato rivolgendosi alla forma del balletto, come nelle *Noces*. Le *Sinfonie per strumenti a fiato* esprimono il sentimento di perdita irreparabile che porta con sé la condizione di esule. «L'esilio – osserva lo scrittore palestinese Edward Said – è qualcosa di singolarmente avvincente a pensarsi, ma di terribile a viverlo. È una crepa incolmabile, per lo più imposta con forza, che si insinua tra un essere umano e il posto in cui è nato, tra il sé e la sua casa nel mondo. La tristezza di fondo che lo definisce è inaggrabile»<sup>3</sup>. Una tristezza, in fondo, che Stravinskij sentiva anche nella solitudine di un mondo senza più Debussy.

## Alfred Schnittke

### Concerto per viola e orchestra

Alfred Schnittke ha sempre dimostrato uno spiccato interesse per la musica di Stravinskij, anche quando il suo nome era messo al bando in Unione sovietica. Uno dei suoi scritti più brillanti sulla musica del Novecento, per esempio, s'intitola *Il paradosso come caratteristica della logica musicale di Stravinskij* (1973)<sup>4</sup>. Il paradosso, infatti, è un espediente certamente

3 In Edward Said, *Nel segno dell'esilio. Riflessioni, letture e altri saggi*, Feltrinelli, Milano, 2008, p. 216.

4 Alfred Schnittke, *Paradox as a Feature of Stravinsky's Musical Logic* (1973), in *A Schnittke Reader*, ed. by Alexander Ivashkin, transl. by John Goodliffe, Indiana University Press, Bloomington&Indianapolis 2002, pp. 151-200.

congeniale anche ai processi compositivi di Schnittke, che partiva da una riscrittura postmoderna dei generi tradizionale che mostra delle analogie con i travestimenti stilistici del suo grande predecessore. Non a caso una delle citazioni più rilevanti del Concerto per viola sono i massicci accordi degli Augures printaniers del *Sacre du printemps* che spuntano nel mezzo del movimento centrale. Il Concerto è stato scritto per il violista Yuri Bashmet, che ha collaborato gomito a gomito con il compositore nella stesura del lavoro. Bashmet, uno dei musicisti più carismatici del tardo mondo sovietico, aveva chiesto un concerto a Schnittke fin dal 1977, ma solo nel 1985 il lavoro fu portato a termine. Pochi giorni dopo la fine della composizione, Schnittke fu colpito dal primo, violento infarto, che lo tenne tra la vita e la morte per qualche mese. Superata la crisi, Schnittke ricominciò subito a comporre ma la malattia segnò un punto di svolta nel suo lavoro, aprendo una nuova e conclusiva fase della sua produzione. A posteriori, Schnittke riconobbe al Concerto per viola un carattere di congedo, seppure temporaneo: «Come una premonizione di ciò che sarebbe successo, la musica prese il carattere di un inseguimento senza soste lungo la vita (nel secondo movimento) e di un lento e triste riepilogo della vita sulla soglia della morte (nel terzo movimento)»<sup>5</sup>.

La collaborazione con Bashmet, dedicatario di altri lavori di Schnittke come *Monologue* per viola e orchestra d'archi (1989), Concerto per tre per violino, viola, violoncello e orchestra (1994), è un tratto caratteristico della musica sovietica del secondo Novecento. Prokof'ev e Šostakovič lavorarono con Mstislav Rostropovic, David Ojstrach e Sviatoslav Richter. La generazione successiva, quella di Schnittke, Sofia Gubaidulina, Arvo Pärt, proseguì la tradizione con Gidon Kremer, Natalja Gutman, Bashmet. Il complesso rapporto tra il potere politico e l'autonomia della ricerca musicale, a volte in odore di dissidenza come nel caso di Schnittke, tendeva a serrare i confini della comunità artistica e a stabilire forti rapporti personali tra compositori e interpreti. Il Concerto per viola segna un altro spartiacque nella storia musicale sovietica, nascendo in contemporanea alla *perestrojka* di Gorbačëv, che per i musicisti significava una maggior possibilità di viaggiare e avere un'attività internazionale. Il Concerto per viola, per esempio, fu eseguito per la prima volta ad Amsterdam il 9 gennaio 1896, con la Royal Concertgebouwe Orchestra diretta da Lukas Vis. Bashmet, scritto Bashmet in tedesco, è l'ispiratore del Concerto anche in termini strettamente musicali, perché il tema principale, che ritorna in maniera ciclica lungo tutto il lavoro, è formato da una serie di sei note tratta dalla traslitterazione musicale del suo nome nell'alfabeto musicale tedesco: B (si bemolle) – A (la) – eS (mi bemolle) – C (do) – H (si naturale) – mEt (mi; m e t non hanno un equivalente nella notazione musicale). La forma tradizione del concerto è in qualche modo rovesciata, perché il movimento rapido è racchiuso tra due Largo che avvolgono il lavoro in un pessimismo tragico ed eroico. L'incontro tra due personalità musicali di straordinario livello come Schnittke e Bashmet ha prodotto uno dei lavori più avvincenti del Novecento, e ha allargato enormemente i confini espressivi di uno strumento 'di mezzo' come la viola. L'incredibile facilità di Bashmet di superare qualunque difficoltà tecnica e interpretativa ha permesso a Schnittke di liberare completamente la sua eccezionale immaginazione sonora, creando una partitura ricca di invenzioni timbriche e forza espressiva, che consente alla viola di emergere sempre nonostante una scrittura orchestrale densa e variegata. Per prima cosa, Schnittke ha tolto dall'orchestra i violini, il cui timbro tende a coprire quello della viola. Inoltre, ha immaginato una quantità di aggregazioni timbriche imprevedibili e sorprendenti, come quelle tra i suoni secchi e articolati del clavicembalo e le note tenute degli ottoni, capaci di dipingere infinite

5 Cit. in Jean T. Chang, *The Role of Alfred Schnittke's Viola Concerto in the Development of the Twentieth Century Viola Concerto*, Electronic Dissertation, The University of Arizona, 2007, pp. 47-48, <https://repository.arizona.edu/handle/10150/195445>

sfumature del paesaggio sonoro che fa da sfondo alle gesta tragiche ed eroicomiche della viola solista. Come un novello Don Chisciotte, infatti, la viola racconta come in un sogno i momenti lirici o drammatici della propria vita, tenuti insieme dal filo di un tema che passa e si trasforma in un processo continuo di lotta e di tregua, di furore e di autocommiserazione. Dal punto di vista del linguaggio musicale, il Concerto per viola è uno dei migliori esempi del cosiddetto polistilismo, caratteristico della musica di Schnittke dalla fine degli anni Sessanta. La scrittura del Concerto, infatti, è frutto una miscela di stili e di processi compositivi disparati, nel quale si fondono tecniche seriali e passaggi di stampo tardoromantico, intervalli microtonali e armonie modali, fragori mahleriani e sonorità minimaliste. Schnittke, però, evita l'effetto del collage, perché questo puzzle stilistico è amalgamato dal fil rouge della serie BAeSCHmEt, che rappresenta una sorta di bussola musicale per l'intero lavoro, e soprattutto da una tinta poetica unitaria, che ordina le tessere del mosaico in una potente e struggente rapsodia della memoria.

## Igor Stravinskij

### *Le sacre du printemps*

Il balletto *Le sacre du printemps*, il cui titolo russo è *Vesna Svja[sc]ennaja*, fu allestito la prima volta nel maggio del 1913 al Théâtre des Champs-Élysées, con la coreografia di Vaclav Nizinskij e le scene di Nikolaj Roerich. Marie Pilz interpretava l'Eletta, e Pierre Monteaux dirigeva l'orchestra. L'origine del *Sacre* è una visione. «L'idea della Sagra – racconta Stravinskij – mi venne in mente mentre stavo ancora componendo l'*Uccello di fuoco*. Avevo sognato una scena di un rito pagano in cui una vergine sacrifica la danza fino a morire»<sup>6</sup>. Il musicista ne parlò subito con Roerich, anche autorevole conoscitore della cultura slava primitiva, e con Diaghilev. Stravinskij terminò il lavoro il 17 novembre 1912 a Clarens, in Svizzera, un giorno in cui era afflitto da «un feroce mal di denti»<sup>7</sup>. Pochi lavori del Novecento vantano una letteratura critica così sterminata. Pierre Boulez scrisse nel 1951 un saggio epocale, che metteva in luce l'aspetto innovativo dell'invenzione ritmica. Secondo l'autore, la partitura era così ardita per l'epoca da non aver generato alcuna discendenza. Gli elementi innovativi erano tre: la complessità ritmica eccezionale, mediante un uso raffinato di combinazioni matematiche; lo sviluppo di strutture ritmiche anziché armonico-tonali; l'intuizione di una forma dinamica basata sul ritmo. Al di fuori dell'aspetto ritmico, Boulez non apprezzava altro nella scrittura di Stravinskij. Sul fronte opposto, il direttore d'orchestra svizzero Ernest Ansermet vedeva in Stravinskij l'esempio del genio creatore, l'artista capace di saldare la forma sonora al senso delle cose. Il segreto di questa partitura sconvolgente, secondo Ansermet, consisteva nell'intuizione sensibile dell'essere. Il famoso inizio del *Sacre*, con il do acutissimo del fagotto, rappresentava l'emblema della musica di Stravinskij, in quanto «esso è altrettanto espressivo di ciò che deve rappresentare – l'estrema tensione di una voce umana immaginaria – che la melodia stessa»<sup>8</sup>.

I principi compositivi del *Sacre* erano del tutto estranei al linguaggio sinfonico tardo romantico, fondato sulla simmetria e l'organizzazione tonale. Il famoso accordo ribattuto su un ritmo irregolare con cui iniziano gli Au-

---

6 Igor' Stravinskij-Robert Craft, *Ricordi e commenti*, trad. di Franco Salvatorelli, Adelphi, Milano 2008, p. 134 (ed. or. *Memories and Commentaries*, Faber&Faber, London 2002).

7 Ivi, p. 136.

8 Ernest Ansermet, *I fondamenti della musica nella coscienza dell'uomo*, trad. di Anna Maria Ferrero, Campanotto Editore, Udine 1995, p. 263 (ed. or. *Les fondements de la musique dans la conscience humaine*, Editions de la Baconnière, Boudry 1987).



*gures printaniers*, probabilmente la prima idea musicale del *Sacre*, sfugge a qualunque definizione della forma armonica. I molteplici tentativi di un'analisi della sua struttura intervallare sfuggono, in effetti, a un'interpretazione definitiva e convincente. Ma all'ascolto, le relazioni armoniche dell'accordo scivolano in secondo piano rispetto all'impatto della pura materia sonora generata dalla sua ripetizione martellante. L'attenzione si sposta giocoforza sugli accenti irregolari del ritmo, accentuati dal colpo secco dei corni. Eppure non c'è dubbio che in questo episodio si sviluppi in modo avvincente il senso di una forma, nonostante l'assenza di una struttura tematica e di una costruzione tonale. L'introduzione della prima parte, L'adorazione della terra, mostra come Stravinskij crei una forma musicale dosando con raffinato senso compositivo il colore e lo spessore dei timbri. Le idee principali del lavoro (la melodia modale, l'appoggiatura di seconda minore, l'intervallo di quarta, il cromatismo, la quarta discendente, l'acciacatura) si presentano all'inizio nel canto del fagotto, che espone in maniera grezza il materiale. Poi una delicata velatura sonora, attorno a un tema del clarinetto, conferisce alla scrittura orchestrale un primo accenno di prospettiva. Comincia a manifestarsi un'incerta dimensione armonica, con un disegno dell'oboe oscillante tra modo maggiore e minore. In questo brodo armonico primordiale si percepisce la prima pulsazione di un ritmo, con la nota pizzicata di un violoncello incastrata tra le voci dei legni e lo squillo del clarinetto piccolo, che risveglia lentamente tutta l'orchestra. Il fagotto riprende il tema iniziale, ma abbassato di un semitono, come se fosse più lontano. La forma musicale dell'introduzione esprime perfettamente il soggetto teatrale, senza ricorrere ai processi compositivi tradizionali.

Nel *Sacre* l'orchestra accumula tensione tramite la sovrapposizione timbrica e la stratificazione degli elementi ritmici. I picchi d'energia si esauriscono di solito all'improvviso, con un simultaneo passaggio da una sezione all'altra. Gli strumenti manifestano un ampio spettro di stili, che passano dalla finezza decorativa alla brutalità selvaggia.

Il *Sacre* rimane in ogni caso, come ogni capolavoro, al di là di una comprensione definitiva. Come per il pellegrino interrogato da Jung o da Freud, si potrebbe chiedere alla partitura tanto «dove vai?», quanto «da dove vieni?». La potenza della sua forza espressiva rimane invece indiscutibile. L'autentica sorgente poetica del *Sacre* è l'impressione profonda della *vesna*, della primavera russa, con il disgelo dei grandi fiumi, gli sciami di insetti nelle immense paludi, le fioriture improvvise. Le memorie di Stravinskij sull'arrivo della primavera a San Pietroburgo sono incantevoli, un immenso magazzino di percezioni sensoriali accumulate nell'infanzia. L'odore di muffa del mantello di lana cotta zuppo di pioggia, il sapore dei gamberi d'acqua dolce e del tabacco *machorka*, il colore ocra dei palazzi, il rumore dello schiocco della frusta sul dorso dei cavalli che attraversavano il Canale Krukov, questi ricordi, in definitiva, sono la fonte d'ispirazione del *Sacre*. La storia della musica deve forse ringraziare un ignoto mugiko, che divertiva il figlio del padrone producendo rumori poco edificanti con la mano sotto l'ascella. La meraviglia di quel suono inaspettato non ha mai abbandonato il fanciullo Stravinskij.

A differenza di Schönberg, la metamorfosi artistica di Igor Stravinskij è stato uno dei fenomeni più sensazionali del Novecento. I tre balletti scritti per Diaghilev (*Loiseau de feu*, 1910; *Petruška*, 1911; *Le Sacre du Printemps*, 1912) trasformarono dall'oggi al domani l'oscuro discepolo di Rimskij-Korsakov nella celebrità del giorno di Parigi. Il *Sacre* rappresenta l'apice di questa prima fase della sua produzione. Come già detto la burrascosa première del balletto, il 29 maggio 1913, fece l'effetto di una bomba gettata sul secolo passato. La musica brutale e cubista, la coreografia erotica, il carattere anti-narrativo del soggetto, l'irritazione per la claqué organizzata scatenarono la reazione tumultuosa del pubblico. Il *Sacre* fu il momento culminante dell'esaltante esperienza artistica dei Ballets russes. L'arrivo di Diaghilev a Parigi fu vissuto come l'avvento di un teatro nuovo e sconvolgente. Henri Ghéon sulla *Nouvelle Revue Française* si



spinse a definire i Ballets russes una nuova forma di opera d'arte totale, "il sogno di Mallarmé". Da quel momento Stravinskij è stato considerato per antonomasia il campione della musica moderna, come dimostra agli albori della cultura pop anche la versione del *Sacre* usata da Walt Disney per *Fantasia*.

La rapida evoluzione di Stravinskij tuttavia era solo la punta dell'iceberg. Il quinquennio 1909-1914 ha rappresentato una sorta di big bang della musica del Novecento: i 5 Pezzi per orchestra (1909) e *Pierrot lunaire* (1912) di Schönberg, *Il castello del duca Barbablù* (1911) di Bartók, gli *Altenberg-Lieder* (1911/12) di Berg, *Jeux* (1912/13) di Debussy, *Sechs Bagatellen* op. 9 (1913) di Webern, *Daphnis et Chloé* (1912) di Ravel. Questa serie di lavori ha stabilito un nuovo canone estetico, sovvertendo i principi che avevano retto fino allora il linguaggio musicale. Il nuovo secolo aveva bisogno di esprimere una visione diversa dell'armonia, del ritmo, della melodia, della forma.

La rivoluzione musicale appariva agli occhi degli accademici come l'assalto di un'orda di barbari. Stravinskij era un compositore irregolare. Rimskij-Korsakov lo aveva accettato come allievo, con il consiglio però di non iscriversi al Conservatorio di San Pietroburgo.

Il pittore Alexandre Benois lo ricordava così, all'epoca dei Ballets Russes: "Al contrario della maggior parte dei musicisti, che in genere sono completamente indifferenti a tutto ciò che non rientra nella loro sfera, Stravinskij era profondamente interessato alla pittura, alla scultura, all'architettura. Malgrado non avesse una vera preparazione in questo campo, discutere con lui era sempre prezioso, perché "reagiva" a tutto ciò che costituiva la nostra ragione di vita. A quei tempi era un "allievo" incantevole e colmo di buona volontà. Aveva sete di chiarezza e aspirava senza tregua ad allargare le sue conoscenze".

Stravinskij, come Schönberg del resto, non si riteneva affatto un sovversivo. La forza barbarica del *Sacre* gli procurò fama di musicista anarchico, geniale e arrogante, ma la sua autentica dimensione spirituale era un'altra. "S'è fatto di me un rivoluzionario mio malgrado", si lamentava il compositore nella *Poétique musicale*. "Bacia la mano alle signore nel momento stesso in cui calpesta loro i piedi", disse in maniera piccante Debussy. I due musicisti si conobbero dopo la prima dell'*Oiseau de feu*, che suscitò in Debussy una "sympathie artistique". Stravinskij e Debussy, in un luminoso pomeriggio parigino del 1912, suonarono a quattro mani la riduzione per pianoforte del *Sacre*. "Eravamo muti, sgomenti come dopo un uragano sopraggiunto da epoche remote a sconvolgere alle radici la nostra vita", ricordava alcuni anni dopo il padrone di casa, Louis Laloy.

Il balletto, il cui titolo russo era *Vesna Svja[sc]ennaja*, fu allestito la prima volta al Théâtre des Champs-Élysées con la coreografia di Vaclav Nijinskij e lo scenario dipinto da Nikolaj Roerich; Marie Pilz interpretava l'Eletta e Pierre Monteaux dirigeva l'orchestra. L'origine del *Sacre* fu una visione. Stravinskij stava lavorando all'*Uccello di fuoco*, a San Pietroburgo, nel 1910. "Un giorno, in modo assolutamente inatteso, giacché la mia mente era occupata da cose affatto diverse, intravidi nell'immaginazione lo spettacolo di un grande rito sacro pagano: i vecchi saggi, seduti in cerchio, osservano la danza di morte di una giovane che essi stanno sacrificando per propiziarsi il dio della primavera". Il musicista ne parlò subito con Roerich, autorevole studioso della cultura slava primitiva, e con Diaghilev. Stravinskij terminò il lavoro il 17 novembre 1912 a Clarens, in Svizzera, un giorno in cui era afflitto da un fortissimo mal di denti.

Pochi lavori del Novecento possono vantare una letteratura critica così ampia. Pierre Boulez scrisse nel 1951 un saggio epocale, che metteva in luce l'aspetto innovativo dell'invenzione ritmica. Secondo l'autore, la partitura era così ardita per l'epoca da non generare alcuna discendenza. Gli elementi innovativi erano tre: la complessità ritmica eccezionale, mediante un uso raffinato di combinazioni matematiche; lo sviluppo di strutture ritmiche anziché armonico-tonali; l'intuizione di una forma dinamica basata sul ritmo. Al di fuori dell'aspetto ritmico, Boulez non

apprezzava altro nella scrittura di Stravinskij. Su un fronte culturale opposto, il direttore d'orchestra svizzero Ernest Ansermet vedeva in Stravinskij l'esempio del genio creatore, l'artista capace di saldare la forma sonora al senso delle cose. Il segreto di questa partitura sconvolgente, secondo Ansermet, consisteva nell'intuizione sensibile dell'essere. Il famoso inizio del *Sacre*, con il do acuto del fagotto solo, rappresentava l'emblema della musica di Stravinskij, in quanto "esso è altrettanto espressivo di ciò che deve rappresentare - l'estrema tensione di una voce umana immaginaria - che la melodia stessa".

I principi compositivi del *Sacre* erano in sostanza estranei al linguaggio sinfonico tardo romantico, fondato sulla simmetria fraseologica e l'organizzazione tonale. Il famoso accordo ribattuto su un ritmo sghebro con cui iniziano gli *Augures printaniers*, probabilmente la prima idea musicale del *Sacre*, sfugge a qualunque definizione della forma armonica. Le varie analisi della sua struttura intervallare, in pratica una per ciascuna nota di cui è formato, non forniscono un'interpretazione definitiva e convincente. Ma all'ascolto, le relazioni armoniche dell'accordo scivolano in secondo piano rispetto al puro blocco sonoro formato dalla sua ripetizione martellante. L'attenzione si sposta giocoforza sugli accenti irregolari del ritmo, accentuati dal colpo secco del suono dei corni. Eppure non c'è dubbio che, malgrado l'assenza di una struttura tematica e di una costruzione tonale, in questo episodio si sviluppi in modo avvincente il senso di una forma.

L'Introduzione della prima parte, L'adorazione della terra, mostra come Stravinskij conferisca forma musicale all'intuizione sonora, dosando con raffinato senso della composizione il colore e lo spessore dei timbri. Le idee principali de *Sacre* (la melodia modale, l'appoggiatura di seconda minore, l'intervallo di quarta, il cromatismo, la quarta discendente, l'acciacatura) si presentano all'inizio in modo grezzo nel solo di fagotto, nella nuda esposizione del materiale. Poi una delicata velatura sonora, attorno a un tema del clarinetto, conferisce all'orchestra un primo accenno di prospettiva. A quel punto comincia a manifestarsi un'incerta dimensione armonica, con un disegno dell'oboe oscillante tra modo maggiore e minore. In questo brodo armonico primordiale comincia a pulsare il ritmo, con la nota pizzicata di un violoncello incastrata tra le voci dei legni e lo squillo del clarinetto piccolo che risveglia poco a poco tutta l'orchestra. Il fagotto riprende il tema iniziale, ma abbassato di un semitono, come se provenisse da lontano. La forma musicale dell'Introduzione esprime perfettamente il soggetto teatrale, senza ricorrere ai processi compositivi tradizionali.

Nel *Sacre* l'orchestra accumula tensione tramite la sovrapposizione timbrica e la stratificazione degli elementi ritmici. I picchi d'energia si esauriscono di solito all'improvviso, con un simultaneo cambiamento d'atmosfera. Gli strumenti manifestano uno spettro di atteggiamenti che va dalla finezza filosofica alla brutalità selvaggia.

Il *Sacre* rimane in ogni caso, come ogni capolavoro, al di là di una comprensione definitiva. Come per il pellegrino interrogato da Jung o da Freud, si potrebbe chiedere al *Sacre* sia "dove vai?", sia "da dove vieni?", sapendo che la risposta cambierà nel tempo. La potenza della sua forza espressiva rimane invece indiscutibile. L'autentica sorgente poetica del *Sacre* è l'impressione profonda della vesna, della primavera russa, con il disgelo dei grandi fiumi, gli sciami di insetti nelle immense paludi, le fioriture improvvise. Le memorie di Stravinskij sull'arrivo della primavera a San Pietroburgo sono incantevoli, un deposito di sensazioni dei cinque sensi. L'odore di muffa del mantello di lana cotta infradiciato dalla pioggia, il sapore dei gamberi d'acqua dolce e del tabacco machorka, il colore ocra dei palazzi, il rumore dello schiocco della frusta sul dorso dei cavalli che attraversavano il Canale Krukov sono la fonte d'ispirazione del *Sacre*. La storia della musica deve ringraziare un ignoto mugiko, che produceva dei rumori poco edificanti mettendo la mano sotto l'ascella per divertire il figlioletto del padrone. La meraviglia di quel suono inaspettato non ha mai abbandonato il piccolo Stravinskij.



# Robert Trevino

## Direttore ospite principale dell'Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai.

È Direttore musicale dell'Orchestra Nazionale Basca e Consulente artistico dell'Orchestra Sinfonica di Malmö. È rapidamente diventato uno dei più entusiasmanti direttori d'orchestra americani, nonché uno dei talenti più richiesti tra le giovani generazioni, altrettanto emozionante nelle sue interpretazioni titaniche del repertorio principale come nelle sue esplorazioni della musica contemporanea.

Si è affermato a livello internazionale al Teatro Bolshoi nel dicembre 2013 guidando, con breve preavviso, una nuova produzione del *Don Carlo* di Verdi, per il quale è stato in nomination per il Premio Maschera d'Oro come Miglior direttore di una nuova produzione. La stampa russa ha scritto: "Non c'è stato un successo americano di questa portata a Mosca dai tempi di Van Cliburn".

I recenti impegni europei di Trevino hanno incluso, la London Symphony Orchestra, la London Philharmonic, i Münchner Philharmoniker, l'Orchestre De Paris, l'Orchestre National de Toulouse, la Filarmonica della Scala, l'Orchestra di Santa Cecilia, la Tonhalle di Zurigo, il Gewandhaus di Lipsia, la Filarmonica di Dresda, l'Orchestra Sinfonica della radio di Berlino, la SWR Symphonieorchester, la MDR-Sinfonieorchester, la NDR Elbphilharmonie Orchester, i Bamberger Symphoniker, i Wiener Symphoniker, la Tonkünstler Orchestra e la Filarmonica di Helsinki. In Nord America ha diretto la Cleveland Orchestra e le orchestre sinfoniche di Baltimora, San Francisco, Cincinnati, Utah, Toronto e Detroit. Ha diretto inoltre l'Orchestra Sinfonica di San Paolo, la NHK Symphony e la Filarmonica di San Pietroburgo. Gli impegni operistici lo hanno portato all'Opera del Bolshoi e alla Washington National Opera. Ha condotto numerosi tour internazionali in estremo Oriente, Europa e Nord America. I prossimi debutti includono la Filarmonica di Osaka, l'Orchestra Sinfonica di Basilea, l'Opera di Zurigo e il Festival Puccini a Torre Del Lago.

Robert Trevino è stato Direttore principale dell'Orchestra Sinfonica di Malmö e la loro collaborazione continua in qualità di Consulente artistico.

Ha commissionato, eseguito in prima assoluta e lavorato a stretto contatto con molti importanti compositori, tra cui John Adams, Philip Glass, Sofia Gubaidulina, Jennifer Higdon, Andre Previn, George Walker, Augusta Read Thomas, Ramon Lazkano, Shulamit Ran e John Zorn. I suoi numerosi progetti educativi includono, di recente, residenze al Musikene di San Sebastian e alla Royal Academy of Music.

Robert Trevino ha un contratto discografico pluriennale con l'etichetta classica Ondine, che ha già portato all'apprezzata realizzazione di un ciclo sinfonico completo di Beethoven con l'Orchestra Sinfonica di Malmö, al rilascio di un album molto apprezzato dedicato a Ravel e una rassegna di capolavori americani poco conosciuti, *Americascapes*, entrambi con l'Orchestra Nazionale Basca. L'incisione di *Americascapes* è stata nominata *Editor's Choice* dalla rivista Gramophone e "Miglior registrazione del 2021" da Presto Music, mentre *Ravel* è stata nominata registra-

zione del mese da *Limelight*, *Recording Of The Week* da France Musique e *Critic's Choice* da Record Geijutsu. Il suo ciclo di sinfonie di Bruch con i Bamberger Symphoniker è stato pubblicato da CPO nell'agosto 2020, ottenendo recensioni universalmente positive. L'ultima registrazione di Trevino è di opere di Rautavaara, che include alcune prime mondiali, con l'Orchestra Sinfonica di Malmö.



## Antoine Tamestit

È internazionalmente noto come uno dei più grandi violisti al mondo – sia come solista, sia come concertista e musicista da camera. Oltre che per le impareggiabili doti tecniche e l'intensa musicalità, è molto apprezzato anche per le sue sonorità ricche di sfumature. Il suo vasto repertorio spazia dalle opere del Barocco a quelle dei giorni nostri e tale dedizione alla musica contemporanea si riflette nelle sue numerose prime esecuzioni mondiali. Nella stagione 2021/2022, Antoine Tamestit ha avuto occasione di mettere in mostra il suo grande talento grazie a 'residenze' con la London Symphony Orchestra (Artist Portrait), la Staatskapelle di Dresda (Capell-Virtuos) e la Philharmonie di Colonia (Porträtkünstler). Nella stagione 2022/2023 è 'Artist-in-Residence' al Prague Spring Festival.

Fra le orchestre con cui si è esibito nelle ultime stagioni figurano i Wiener Philharmoniker, la Boston Symphony, l'Orchestra Sinfonica della Radio Bavarese, l'Orchestre de Paris, la Filarmonica Ceca, l'Orchestre National de France, l'Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, la Chamber Orchestra of Europe, la Mahler Chamber Orchestra e l'Akademie für Alte Musik Berlin. Si esibisce regolarmente insieme ad eminenti direttori d'orchestra, fra cui Sir John Eliot Gardiner, Alan Gilbert, Daniel Harding, Pavo Järvi, Klaus Mäkelä, Yannick Nezet-Seguín, Sir Antonio Pappano, Kirill Petrenko, Sir Simon Rattle, François-Xavier Roth e Christian Thielemann.

È membro fondatore del Trio Zimmermann con Frank Peter Zimmermann e Christian Poltera. Il Trio ha realizzato diverse registrazioni di successo per BIS Records, tra cui un recente CD contenente un suo arrangiamento delle *Variazioni Goldberg* di Bach e si è esibito nelle più famose sale da concerto e serie europee. Altri partner artistici nell'ambito della musica da camera includono Emmanuel Ax, Isabelle Faust, Martin Fröst, Leonidas Kavakos, Nikolai Lugansky, Yo-Yo Ma, Emmanuel Pahud, Francesco Piemontesi, Cédric Tiberghien, Yuja Wang, Jörg Widmann, Shai Wosner ed il Quatuor Ébène.

Fra le sue più acclamate prime esecuzioni mondiali figurano il Viola Concerto di Jörg Widmann, *La Nuit Des Chants* di Thierry Escaich, il Concerto per due Viole di Bruno Mantovani con Tabea Zimmermann, *Sakura* di Gérard Tamestit e *Remnants of Songs* e *Weariness Heals Wounds* di Olga Neuwirth.

Antoine Tamestit e Nobuko Imai condividono da dieci anni la direzione artistica del Viola Space Festival in Giappone, che si concentra sullo sviluppo del repertorio per viola e un ampio ventaglio di programmi didattici. Antoine Tamestit registra regolarmente per Harmonia Mundi continuando ad ampliare il proprio orizzonte discografico. Fra le numerose incisioni di successo figura *Round Midnight*, realizzata con il Quatuor Ébène e ultimamente insignita del *Chamber Award 2022* degli ambiti Premi Gramophone. Fra le sue registrazioni più recenti si trovano le Sonate per Viola e Pianoforte di Johannes Brahms con Cédric Tiberghien e un CD di opere di Telemann con l'Akademie für Alte Musik Berlin. Un'altra delle sue pubblicazioni più acclamate è stata quella del Concerto di Widmann, registrato con l'Orchestra Sinfonica della Radio Bavarese e Daniel Harding nel febbraio 2018. La registrazione è stata selezionata come *Editor's Choice* nel BBC Music Magazine e ha vinto il *Premier Award* ai BBC Music Magazine Awards del 2019.

Nato a Parigi, Antoine Tamestit ha studiato con Jean Sulem, Jesse Levine e Tabea Zimmermann. È stato insignito di numerosi riconoscimenti, tra i quali il primo premio alla William Primrose Competition nel 2001 e all'ARD International Music Competition nel 2004, oltre ad aver vinto il *Credit Suisse Young Artist Award* nel 2008. Il 2022 lo vede inoltre destinatario del Paul-Hindemith-Preis della Città di Hanau.

Antoine Tamestit suona una viola del 1672, la prima viola in assoluto che Antonio Stradivari abbia creato, su gentile concessione della *Habisreutinger Foundation*.

Foto di Philippe Matsas

## Partecipano al concerto

### Violini primi

\*Alessandro Milani  
(di spalla)  
°Marco Lamberti  
°Giuseppe Lercara  
Constantin  
Beschieru  
Lorenzo Brufatto  
Aldo Cicchini  
Roberto D'Auria  
Patricia Greer  
Valerio Iaccio  
Sawa Kuninobu  
Giulia Marzani  
Martina Mazzon  
Enxhi Nini  
Fulvia Petruzzelli  
Matteo Ruffo  
Elisa Schack

### Violini secondi

\*Paolo Giolo  
Francesco Punturo  
Giacomo Bianchi  
Roberta Caternuolo  
Alice Costamagna  
Michal Ďuriš  
Paolo Lambardi  
Arianna Luzzani  
Marco Mazzucco  
Elisa Scaramozzino  
Isabella Tarchetti  
Olga Beatrice Losa  
Michele Pierattelli  
Federica Severini

### Viole

\*Luca Ranieri  
Margherita Sarchini  
Matilde Scarponi  
Nicola Calzolari

Giorgia Cervini  
Federico Maria Fabbris  
Riccardo Freguglia  
Davide Ortalli  
Lizabeta Soppi  
Greta Xoxi  
Maria Beatrice Aramu  
Elena Favilla

### Violoncelli

\*Pierpaolo Toso  
Marco Dell'Acqua  
Stefano Blanc  
Eduardo dell'Oglio  
Pietro Di Somma  
Amedeo Fenoglio  
Francesca Fiore  
Michelangiolo Mafucci  
Fabio Storino  
Dylan Baraldi

**Contrabbassi**

\*Francesco Platoni  
Silvio Albesiano  
Alessandra Avico  
Alessandro Belli  
Friedmar Deller  
Pamela Massa  
Cecilia Perfetti  
Vincenzo Antonio  
Venneri

**Flauti**

\*Giampaolo Pretto  
\*Marco Jorino  
\*Dante Milozzi  
Luigi Arciuli

**Flauto in sol**

Luigi Arciuli

**Ottavini**

Fiorella Andriani  
Marco Jorino

**Oboi**

\*Nicola Patrussi  
Franco Tangari  
Andrea Martinella  
Nicola Tapella

**Corni inglesi**

Teresa Vicentini  
Andrea Martinella

**Clarinetti**

\*Enrico Maria Baroni  
Graziano Mancini  
Lorenzo Russo  
Salvatore Passalacqua  
Rui Ferreira

**Clarinetto piccolo**

Lorenzo Russo

**Clarinetti bassi**

Salvatore Passalacqua  
Rui Ferreira

**Fagotti**

\*Alexander Grandal  
Hansen-Schwartz

Cristian Crevena  
Simone Manna  
Bruno Giudice  
Lorenzo Mastropaolo

**Controfagotti**

Bruno Giudice  
Simone Manna

**Corni**

\*Francesco Mattioli  
\*Ettore Bongiovanni  
Gabriele Amarù  
Marco Panella  
Marco Peciarolo  
Marco Tosello  
Paolo Valeriani  
Mattia Venturi

**Tube wagneriane**

\*Ettore Bongiovanni  
Marco Tosello

**Trombe**

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

**Tromba piccola**

\*Marco Braitto

**Tromba bassa**

Devid Ceste

**Tromboni**

\*Massimo La Rosa  
Antonello Mazzucco

**Trombone basso**

Gianfranco Marchesi

**Tube**

Matteo Magli  
Fabio Pagani

**Timpani**

\*Gabriele Bartezzati  
\*Radiana Redaelli

**Percussioni**

Carmelo Giuliano  
Gullotto  
Emiliano Rossi  
Carlo Alberto  
Chittolina  
Roberto Di Marzo  
Matteo Flori  
Sara Gasparini

**Arpa**

\*Margherita Bassani

**Celesta**

Chiara Sarchini

**Cembalo**

Massimiliano Genot

**Pianoforte**

\*Roberto Galfione

*\*prime parti*  
*°concertini*

Alessandro Milani  
suona un violino  
Francesco Gobetti  
del 1711 messo a  
disposizione dalla  
Fondazione Pro  
Canale di Milano.



[www.sistemamusica.it](http://www.sistemamusica.it) è il nuovo portale della musica classica a Torino nel quale troverete notizie, appuntamenti e approfondimenti su concerti, spettacoli ed eventi realizzati in città. Dal sito è inoltre possibile acquistare on line i biglietti delle principali stagioni torinesi.

#### **CONVENZIONE OSN RAI – VITTORIO PARK**

Tutti gli abbonati, i possessori di Carnet e gli acquirenti dei singoli concerti della "Stagione Sinfonica 2022/2023" dell'OSN Rai che utilizzeranno il VITTORIO PARK di PIAZZA VITTORIO VENETO nelle serate previste dal cartellone, vidimando il biglietto del parcheggio nell'obliteratrice presente nella biglietteria dell'Auditorium Rai "A. Toscanini", avranno diritto alla riduzione del 25% sulla tariffa oraria ordinaria all'atto del pagamento del parcheggio presso la cassa automatica.

**Per informazioni rivolgersi al personale di sala o in biglietteria**





Il prossimo concerto

---

2C

2/05

**RAI NUOVAMUSICA**

**Martedì 2 maggio 2023 ore 20.30**

**ENSEMBLE "GEOMETRIE VARIABILI"  
DELL'OSN RAI**

**FRANCESCO POMARICO** *direttore*

**Wolfgang Rihm**

*Chiffre VI*

Prima esecuzione Rai a Torino

**Stefano Pierini**

*Clockworks*

Prima esecuzione Rai a Torino

**Franco Donatoni**

*Tema*

Prima esecuzione Rai a Torino

**Arnold Schönberg**

*Kammersymphonie in mi maggiore op. 9 n.1*

Prima esecuzione Rai a Torino

**SINGOLO CONCERTO RAI NUOVAMUSICA:**

Poltrona numerata (tutti i settori) 5€,

Under35 (tutti i settori) 3€,

ingresso gratuito per gli abbonati previa  
prenotazione del posto e salvo disponibilità

**BIGLIETTERIA:**

Auditorium Rai "A. Toscanini"  
Via Rossini, 15  
Tel: 011/8104653 - 8104961  
biglietteria.osn@rai.it  
www.bigliettionline.rai.it