

MI
TO

Settembre
Musica

Torino Milano
Festival Internazionale
della Musica

04_21 settembre 2014
Ottava edizione

SETTIMO TORINESE
Polo Industriale Pirelli

Orchestra Filarmonica di Torino
Micha Hamel direttore

Lunedì 15.IX.2014
ore 20

Beethoven



Un progetto di



Realizzato da

Fondazione per
la Cultura Torino

Associazione per
il Festival Internazionale
della Musica di Milano

Con il sostegno di



I Partner del Festival

INTESA  SANPAOLO



Sponsor



Media partner

LA STAMPA

CORRIERE DELLA SERA



Sponsor tecnici



FAZIOLI



IGPDecaux
comunicazione esterna

THE WESTIN
PALACE
MILAN



MISTO
Carta da fonti gestite
in maniera responsabile
FSC
www.fsc.org
FSC® C009614



European
Festival
Association
www.efaa-ef.eu
Member dell'Associazione
Europea dei Festival

Ludwig van Beethoven

(1770-1827)

Prima Sinfonia in do maggiore op. 21

Adagio molto – Allegro con brio

Andante cantabile con moto

Minuetto. Allegro molto e vivace

Adagio – Allegro molto e vivace

Settima Sinfonia in la maggiore op. 92

Poco sostenuto – Vivace

Allegretto

Presto

Allegro con brio

Orchestra Filarmonica di Torino

Micha Hamel, direttore

In collaborazione con

Orchestra Filarmonica di Torino

È necessario ridare alla musica il suo ruolo di protagonista della grande cultura popolare, con la consapevolezza che le persone non hanno mai smesso di amare la musica classica e, semmai, anche tra le nuove generazioni, chiedono relazioni più aperte, intense, cariche di intelligenza e di emozioni. MITO SettembreMusica, a Torino e a Milano, ha da sempre un ruolo chiave. E Pirelli continua a esserne partner, con impegno crescente. Ecco perché tornano i concerti in fabbrica, allo stabilimento di Settimo Torinese della Pirelli, dopo le esperienze positive del 2010 e del 2011, confermando il legame tra luoghi del lavoro e della cultura, recuperando il senso di una solida tradizione.

C'è un nesso profondo, d'altronde, tra operare con consapevolezza in un'impresa e fare musica. Nel costruire comportamenti armonici, mettere insieme persone, accordare strumenti. E imparare a ricondurre a unità originali espressioni e, perché no? dissonanze.

Nei precedenti concerti erano stati centrali il lavoro e il suo "suono", la fatica dell'esecuzione, la ricerca del massimo della qualità. La sintesi? Produrre, comunque, bene. Trovare e realizzare nuove e inedite armonie.

Tradizione e innovazione, dunque. La scelta di Beethoven per questo concerto ne è conferma: la sua musica ha robuste radici nei canoni del miglior Settecento, interpreta una vivace attualità romantica e preannuncia le composizioni di quasi tutto un secolo dopo di lui. Straordinaria creatività. E rigorosissima strumentazione.

Anche il luogo scelto ha grande rilevanza. Dopo la Grande Crisi, l'industria è tornata al centro dell'economia. Si parla di "riscossione manifatturiero". Lo stabilimento di Settimo testimonia come sia cambiata e cresciuta la fabbrica, con le tecnologie più sofisticate. Metamorfosi. Impresa e cultura, nel segno della contemporaneità.

*Antonio Calabrò
Consigliere Delegato Fondazione Pirelli*

Il concerto di stasera accosta due composizioni che, pur essendo opera dello stesso autore, occupano un posto molto diverso nell'immaginario degli appassionati: la *Settima* è uno dei brani più amati ed eseguiti del repertorio, mentre la *Prima* continua ad essere la meno eseguita e – possiamo dirlo? – la meno amata delle nove sinfonie scritte dal musicista di Bonn. Almeno a partire da metà Ottocento, e fino ai nostri giorni, si è sostenuto e si continua a sostenere che il brano non avrebbe un carattere “beethoveniano”, che appare troppo influenzato dallo stile di Mozart e che non presenta reali novità nel campo della composizione sinfonica. Le affinità con Mozart ci sono, indubbiamente: il tema principale del primo movimento sembra una citazione dell'inizio della *Jupiter*, e la somiglianza tra il tema del secondo movimento e quello dell'*Andante* nella mozartiana Sinfonia KV 550 è stata spesso sottolineata. È come se Beethoven dichiarasse di voler cominciare la propria avventura sinfonica rendendo un esplicito omaggio al suo grande predecessore – un gesto tutt'altro che isolato nella storia della musica: basti pensare a Brahms che nella sua *Prima Sinfonia* cita a sua volta, e in modo perfino più evidente, la *Quinta* e la *Nona* beethoveniane. Eppure, a me sembra che altrettanto importante del riferimento a Mozart sia la distanza che Beethoven ricerca rispetto al suo modello: le citazioni mozartiane sono illuminate di nuova luce, indagate da uno sguardo compositivo che non si volge verso la simmetria, la grazia, l'equilibrio ma ricerca piuttosto la potenza dei contrasti, la tensione, la continua trasformazione. E queste differenze si mostrano soprattutto nella scrittura orchestrale, ovviamente uno degli aspetti cruciali da prendere in considerazione quando si vuole giudicare una sinfonia.

La *Jupiter* inizia con una regolare, aggraziata frase simmetrica, sia nell'armonia sia nell'orchestrazione: proposta e risposta, tonica / dominante a cui risponde dominante / tonica: un classico periodo di otto battute, divise simmetricamente. La *Prima Sinfonia* di Beethoven, invece – dopo la magnifica, dissonante introduzione lenta – inserisce la citazione mozartiana in un processo di accelerazione, di accumulo progressivo della tensione. Le frasi si fanno via via più brevi, e la stessa orchestra si presenta nettamente divisa in due gruppi strumentali – archi e legni, ai quali si aggiungono prima i corni, poi trombe e timpani – che si ravvicinano progressivamente: quattro battute degli archi, due dei legni; quattro battute degli archi, due di legni e corni. Poi, improvvisamente, una battuta degli archi, una di legni e corni; una degli archi, una di legni, corni, e ora anche le trombe e i timpani. Siamo quindi pronti a udire l'intera orchestra che infatti suona insieme, *fortissimo*, per alcune battute. Beethoven ci sta insomma presentando non solo i materiali musicali della Sinfonia ma anche l'orchestra, sia nelle sue singole parti costitutive (archi, legni, ottoni, timpani) sia nelle sue possibilità sonore complessive.

Poche battute più tardi, all'arrivo del secondo tema, la separazione dell'orchestra in archi e fiati è altrettanto radicale: il tema si presenta infatti diviso tra flauto e oboe, che si alternano e rispon-

dono mentre gli archi, staccati e leggeri, accompagnano. Quando il tema viene ripetuto, ad alternarsi saranno da una parte i violini, dall'altra flauto e oboe, mentre l'accompagnamento è diviso tra archi gravi e fagotti. I ruoli orchestrali, che all'apparire del tema sembravano rigidamente assegnati, si scambiano, i gruppi strumentali interagiscono progressivamente rendendo più complessa la forma, il divenire del brano.

È importantissimo, per comprendere appieno la ricchezza della concezione beethoveniana, sottolineare il fatto che il processo avviato nelle prime battute dell'*Allegro* troverà una risoluzione non solo tonale, ma soprattutto orchestrale, all'inizio della Ripresa: in questo punto cruciale del brano il tema viene infatti esposto dall'intera orchestra, non dai soli archi. La Ripresa non appare dunque solo come punto di arrivo del processo tematico e tonale, ma anche come il risultato di un processo di fusione tra le varie componenti dell'orchestra, che il compositore ci ha presentato separatamente all'inizio del brano. Il senso di risoluzione risulta ancora più accentuato e liberatorio.

La *Prima Sinfonia* è insomma una riuscita orchestrale assoluta e completamente nuova rispetto al sinfonismo di Mozart e di Haydn. La scrittura e l'arcata formale sono talmente sapienti e calibrate da farci capire perché Beethoven abbia voluto attendere così a lungo – oltre sette anni dall'arrivo a Vienna, visto che la prima esecuzione ebbe luogo nell'aprile 1800! – prima di cimentarsi nel più importante genere “pubblico” della sua epoca.

Lo spazio non ci permette di parlare in dettaglio degli altri tre movimenti della Sinfonia. Basterà quindi accennare all'ingannevole delicatezza dell'*Andante cantabile con moto* – che in realtà utilizza l'intera orchestra completa di trombe e timpani, distaccandosi dalla prassi mozartiana di ridurre l'organico orchestrale nel movimento lento; all'energia ritmica del *Minuetto*, a cui si ispirerà Schubert nella sua *Sesta Sinfonia*; e al Finale, che comincia in un clima leggero e spensierato ma si conclude con l'improvvisa irruzione di una marcia militare: una sorpresa, che tuttavia alle nostre orecchie suona come una sorta di premonizione degli anni a venire e delle Guerre Napoleoniche.

Ascoltata subito dopo la *Prima*, la celebre *Settima Sinfonia* ci rivela aspetti che in genere restano un po' nascosti, offuscati dalla straordinaria energia ritmica e motoria che Beethoven sperimenta in questo capolavoro. Notissima è la definizione che Wagner volle dare della *Settima*: «apoteosi della danza». Sappiamo addirittura che in un'occasione Wagner danzò l'intera Sinfonia, accompagnato al pianoforte da Liszt. In effetti nei quattro movimenti della Sinfonia il discorso musicale procede spesso per “incisi” ritmici ostinati – l'inizio del *Vivace* nel primo movimento, il tema ritmico nell'*Allegretto*, la ripetizione di due note discendenti nel *Presto*, il tema principale del Finale. Proprio il tema dell'*Allegretto*, uno degli incipit più famosi della storia della musica, potrebbe essere stato il punto di partenza della concezione ritmicamente unitaria

della *Settima*: lo troviamo infatti tra gli abbozzi per il Quartetto op. 59 n. 3, nel 1806 (la Sinfonia sarebbe stata completata solo sei anni più tardi). Accennerò poi di sfuggita al fatto che l'abbondanza di cellule ritmiche ripetute è stata spesso messa in relazione con i metri greci e latini: l'inizio del secondo movimento, ad esempio, mostra una reiterata combinazione di dattilo e spondeo. Molti studiosi sono quindi partiti da questa constatazione per enfatizzare il carattere "dionisiaco" della *Settima*, considerata come una sorta di evocazione beethoveniana del ditirambo greco.

Ma come detto, se si lascia per un momento in disparte l'energia ritmica della Sinfonia per esaminare altri elementi del discorso musicale, la continuità di pensiero con la *Prima*, e allo stesso tempo l'evoluzione della tecnica orchestrale beethoveniana, ci appaiono con grande chiarezza.

L'introduzione lenta del primo movimento comincia con un grande accordo *forte* affidato all'intera orchestra; questo è immediatamente seguito dalla linea singola, *piano*, di un oboe in registro acuto; abbiamo poi un secondo accordo, sempre *forte* e a piena orchestra, a cui seguono brevi frasi dell'oboe e dei clarinetti, in registro acuto e medio; terzo accordo, al quale seguono dapprima oboe, clarinetti e corni nel registro centrale, quindi si aggiunge il flauto, ancora più acuto; dopo il quarto accordo suonano tutti i legni: flauto, due oboi, due clarinetti, corni e due fagotti che si spingono fino al registro grave. L'inizio del brano realizza insomma un ispessimento progressivo di tessuto, di registro e di massa strumentale che dà all'ascoltatore la sensazione inconfondibile della graduale conquista dello spazio sonoro da parte dell'orchestra. La conseguenza è che all'inizio del successivo *Allegro* la divisione dell'orchestra in archi e fiati appare ancora più integrata, fa parte di un processo già avviato. E vale la pena di notare che anche in questa Sinfonia, come nella *Prima*, la Ripresa si presenta "trasfigurata", completamente riscritta a piena orchestra.

Ma è nel brano più celebre della *Settima Sinfonia*, l'*Allegretto*, che la forza dell'orchestrazione beethoveniana si mostra nel modo più efficace: la divisione dell'orchestra in archi e fiati raggiunge qui un punto estremo nell'intera opera beethoveniana, l'*Allegretto* sembra composto per due orchestre sovrapposte – una di archi e una di fiati (più i timpani) – che suonano quasi sempre cose diverse. È una suddivisione che si mostra fin dalle prime battute in cui Beethoven contrappone un accordo immobile, impassibile dei fiati (che ritornerà, identico, al termine del movimento) a un tessuto al contrario mobile, in evoluzione negli archi. Ma la medesima suddivisione si riflette nella struttura tematica del brano, basato su due diversi temi sovrapponibili, il primo dal carattere ritmico e ripetitivo, il secondo invece cantabile ed espressivo. La potenza esplosiva di questo movimento, che non a caso venne bissato in occasione della prima esecuzione nel 1812, si coglie fin dalle prime battute, nelle quali Beethoven ci offre uno splendido esempio di orchestrazione progressiva: introduce in successione gli archi (dapprima contrabbassi, violoncelli e viole, ai quali si

aggiungono prima i secondi e infine i primi violini), ci presenta allo stesso tempo i diversi elementi musicali della composizione – i due temi, l’accompagnamento, il basso – e in più conquista pian piano, passo dopo passo, lo spazio musicale attraverso il *crescendo* e l’estensione di registro verso l’acuto. Il punto culminante di questo processo graduale è l’ingresso dell’intera orchestra, che tuttavia resta separata in due tronconi: fiati e timpani eseguono da soli il tema “ritmico”, mentre agli archi sono riservati l’altro tema, quello dal carattere cantabile, l’accompagnamento e il basso. Il dualismo su cui è costruito il brano, due temi sovrapponibili ma di carattere contrastante, si estende ora alla veste strumentale: diventa allo stesso tempo dualismo tematico e orchestrale, da una parte gli archi e dall’altra fiati e timpani. In questa meravigliosa composizione Beethoven fa inoltre rinascere la forma haydniana della “Doppia Variazione” in modo originalissimo: il brano sembra svilupparsi secondo le linee di una tradizionale forma ABA, ma Beethoven amplia la Ripresa attraverso un improvviso, memorabile episodio fugato che crea, contrariamente a ogni aspettativa, un aumento della tensione; per risolverla è quindi necessario riprendere la “sezione centrale”, variata, dopo la quale torna per la terza volta il tema iniziale ma come ridotto all’essenza, semplicemente “suggerito” o “ricordato” piuttosto che suonato (vengono alla mente le ultime battute della *Marcia Funebre* dell’*Eroica*, o la conclusione del *Coriolano*) e significativamente diviso tra le diverse sezioni orchestrali.

Un’eco di questa stupefacente costruzione formale si ritrova nel terzo movimento dove Beethoven ripete per due volte il Trio, riproponendo (in maniera però più lineare e “simmetrica”) la medesima forma ABABA dell’*Allegretto*. È un esperimento formale che il compositore aveva già proposto negli Scherzi di alcune opere precedenti, in particolare nella *Quarta Sinfonia*.

Nell’ultimo movimento della *Settima* l’enfasi ritmica raggiunge la vera e propria apoteosi: lo slancio del brano è davvero irresistibile, e si combina con le raffinatezze orchestrali e armoniche in modo superbo. È memorabile in particolare la Coda conclusiva, con la linea del basso che scende tortuosa, insinuante, nota dopo nota; proprio quando i bassi raggiungono l’ultima nota al grave (sulla quale continuano ad oscillare mantenendo la tensione), i violini cominciano a salire, crescendo lentamente e altrettanto inesorabilmente sul ritmo “ostinato” di base del movimento: l’ultima e la più grandiosa e risolutiva conquista progressiva dello spazio sonoro, in cui il compositore spinge la tensione fino all’estremo. Quando finalmente Beethoven ci fa sentire l’accordo di tonica abbiamo l’impressione che si risolva qui la tensione armonica e strumentale accumulata nell’intera Sinfonia.

Giovanni Bietti

L'**Orchestra Filarmonica di Torino** è nata nell'aprile 1992, dopo una decina d'anni di attività sotto la denominazione di Filarmonici di Torino, periodo durante il quale sono state attuate importanti coproduzioni con l'Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai e la Compagnia di San Paolo per le stagioni sinfoniche Rai realizzate tra il 1991 e il 1994. Dal 1993 l'OFT realizza presso il Conservatorio di Torino una propria stagione sinfonica, che dall'anno 2005-2006 è concepita in modo che ogni concerto sia un "evento speciale", sviluppato attorno a uno specifico tema.

L'attività dell'OFT si è svolta in Italia, Francia, Svizzera, Spagna, Belgio, Estremo Oriente e ha visto la realizzazione di numerose collaborazioni con prestigiosi direttori, tra i quali Aldo Ceccato, Sergiu Celibidache, Victor Dubrovskij, Carlo Maria Giulini, James Levine, Giuseppe Patané, Gennadij Roždestvenskij, Thomas Sanderling, Marcello Viotti, Francesco Cilluffo, Silvia Massarelli, Christian Benda – primo direttore ospite della formazione – e con solisti di fama mondiale, tra i quali Boris Belkin, Andrea Bocelli, Walter Boeykens, Maurice Bourgue, Michele Campanella, Bruno Canino, Olivier Charlier, Daniele Damiano, Thomas Demenga, Rocco Filippini, Laura De Fusco, Cecilia Gasdia, Eugene Istomin, Alexander Lonquich, Antonello Manacorda, Francesco Manara, Shlomo Mintz, Boris Petrushansky, Ruggero Raimondi, Jean-Pierre Rampal, Marco Rizzi, Mstislav Rostropovič, Maxim Vengerov, Massimo Quarta, Simonide Braconi, Enrico Dindo.

Nel 2013 e nel 2014 l'Orchestra è stata inoltre protagonista, insieme ad altre realtà torinesi, del Festival Beethoven e del Festival Mozart organizzati dalla Città di Torino nella splendida cornice di piazza San Carlo.

Le numerose incisioni dell'OFT riguardano principalmente la musica sinfonica con alcune incursioni in campo operistico; per l'etichetta Naxos è uscito un cd con la *Gran Sinfonia Pastorale* di Knecht.

L'attività dell'Orchestra Filarmonica di Torino è sostenuta dal Ministero per i Beni e le Attività Culturali, dalla Regione Piemonte, dalla Città di Torino, dalla Compagnia di San Paolo, dalla Fondazione CRT e da altri sponsor privati, tra i quali Lavazza, Dayco Europe, Studio Torta di Torino e Pragmata di Reggio Emilia.

Nato nel 1970, **Micha Hamel** si è diplomato al Conservatorio Reale di Amsterdam, specializzandosi in composizione e direzione d'orchestra. Successivamente ha studiato composizione presso il Tanglewood Music Center (Stati Uniti) con Mario Davidovsky e Louis Andriessen.

Ha diretto numerose prime assolute, collaborando con particolare continuità insieme a compositori di spicco come Elliott Carter, György Ligeti, Giya Kancheli, Jonathan Harvey e Louis Andriessen per esecuzioni delle loro opere. Dal 1993 Micha Hamel ha lavorato regolarmente con il Nieuw Ensemble, lo Schönberg Ensemble e lo Slagwerkgroep Den Haag.

Per due stagioni è stato direttore assistente di Edo de Waart presso la Radio Filharmonisch Orkest in Olanda, esperienza che gli ha dato modo di lavorare anche al fianco di direttori come Peter Eötvös, Esa-Pekka Salonen e Claus Peter Flor. Nel 1999 ha fatto il suo debutto con l'Ensemble Modern di Francoforte.

Micha Hamel ha ricevuto diversi riconoscimenti sia come compositore sia come direttore d'orchestra. Nel 1994 gli è stato conferito il premio dell'Amsterdam Fund for the Arts per la sua composizione *Fructus*, scritta per il Percussion Group Den Haag e il Quartetto Mondriaan, e nel 1999 ha ricevuto sia il Premio Elizabeth Everts per i musicisti di talento sia la borsa di studio "Kersjes van de Groenekan", che gli ha offerto la possibilità di viaggiare e di studiare con Mark Elder.

Nel 2001 ha debuttato in Italia con l'Orchestra Sinfonica del Friuli-Venezia Giulia e successivamente con l'Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai, l'Orchestra del Teatro "Gaetano Donizetti" a Bergamo, l'Orchestra Regionale della Toscana, l'Orchestra Città di Ferrara.

Ha inciso diversi cd con il Viotta Ensemble (composto da membri del Royal Concertgebouw), con la Radio Chamber Orchestra e con lo Schönberg Ensemble.

Micha Hamel ha diretto la Nationale Reisopera di Enschede nella prima olandese (2003) di *Re Priamo* di Michael Tippett, così come la prima mondiale di *Wet Snow* di Jan van de Putte (Holland Festival 2004). Del 2006 è il suo debutto britannico con la Hallé Orchestra (Manchester), che è stato elogiato per la sua interpretazione di Berlioz e Ravel, e nel 2008 ha debuttato con la Mozarteumorchester di Salisburgo.

Per le edizioni del 2008 e del 2009 Micha Hamel è stato il direttore artistico del Festival della Musica Olandese al Muziekgebouw di Amsterdam.

In rete

- [facebook.com/mitosettembremusica.torino](https://www.facebook.com/mitosettembremusica.torino)
- twitter.com/mitotorino
- [pinterest.com/mitotorino](https://www.pinterest.com/mitotorino)
- [instagram/mitotorino](https://www.instagram.com/mitotorino)
- #MITO14

Rivedi gli scatti e le immagini del festival

- [youtube.com/mitosettembremusica](https://www.youtube.com/mitosettembremusica)
- [flickr.com/photos/mitosettembremusica](https://www.flickr.com/photos/mitosettembremusica)

CI PIACE DARE IL MASSIMO SEMPRE. PER QUESTO
METTIAMO LO STESSO KNOW HOW E LA STESSA
CAPACITÀ DI INNOVARE IN TUTTE LE SFIDE, DALLA
FORMULA 1™ ALLA STRADA. L'ESEMPIO È P ZERO™,
LO PNEUMATICO CHE ESPRIME IL MASSIMO DELLA
TECNOLOGIA E DELL'ESPERIENZA PIRELLI, DANDOTI
UN ELEVATO GRIP SIA IN CURVA CHE NELLE
SITUAZIONI DI PERICOLO. PERCHÉ CHI GUIDA
MERITA SEMPRE CONTROLLO, IN PISTA E FUORI.

PIRELLI.IT

P ZERO.™ THE GRIP FACTOR.



POWER IS NOTHING WITHOUT CONTROL



The F1 FORMULA 1 logo, F1, FORMULA 1, FIA FORMULA ONE WORLD CHAMPIONSHIP, GRAND PRIX and related marks are trade marks of Formula One Licensing B.V., a Formula One group company. All rights reserved.

Milano Torino unite per il 2015

-1

Con il Patrocinio di



MILANO 2015

NUTRIRE IL PIANETA
ENERGIA PER LA VITA