



credit: @ Bonnie Parkinson

6

7-9/12

Mercoledì 7 dicembre 2022, 20.30*

Venerdì 9 dicembre 2022, 20.00

JAMES CONLON direttore

Wolfgang Amadeus Mozart

Dmitrij Šostakovič

*Live streaming su:

N. 31. #

Paris, July 1778

di Wolfgang Amadeo Mozart

all.º a fac. Sinfonia à 10 instrumenti.

*mit
franz.
Handschrift.*

Violini
Violoncelli
Fleuti
Oboe
Clarinetto
Corni
Fagotti
Trombe
Tromboni
Bassoni
Bassi

all.º a fac.

121

K. 297

205

Nella foto: la prima pagina del manoscritto autografo della Sinfonia n. 31 in maggiore, K 297 Parigi (Biblioteca statale di cultura prussiana, sezione Musica, Berlino - pubblico dominio).

6°

MERCOLEDÌ 7 DICEMBRE 2022

ore 20.30

VENERDÌ 9 DICEMBRE 2022

ore 20.00

JAMES CONLON *direttore*

Wolfgang Amadeus Mozart

(1756-1791)

Sinfonia n. 31 in re maggiore, K 297

Parigi (1778)

Allegro assai

Andantino

Allegro

Durata: 17' ca.

Ultima esecuzione Rai a Torino:

15 giugno 2005, Robert King

Dmitrij Šostakovič (1906-1975)

Sinfonia n. 4 in do minore, op. 43 (1934-1936)

Allegretto poco moderato - Presto

Moderato con moto

Largo - Allegro

Durata: 60' ca.

Ultima esecuzione Rai a Torino:

14 marzo 2013, Andrey Boreyko

Il concerto di mercoledì 7 dicembre è in live streaming su raicultura.it, è registrato da Rai Radio 3 e sarà trasmesso in data da destinarsi. Il concerto è proposto in differita sul circuito Euroradio.

Wolfgang Amadeus Mozart

Sinfonia n. 31 in re maggiore K 297, Parigi

Nella prospettiva di questo concerto, per la Sinfonia n. 31 in re maggiore ("Pariser Sinfonie") di Mozart calzerebbe a pennello la definizione data da Schumann per la Quarta di Beethoven, una snella fanciulla greca stretta tra due giganti del Nord. Il contrasto tra la gioiosa eleganza della Sinfonia in re maggiore e il massiccio dramma in do minore della Quarta di Šostakovič, infatti, non potrebbe essere più netto e schiacciante. Come mette in rilievo il sottotitolo, la Sinfonia è stata scritta a Parigi tra la fine di maggio e l'inizio di giugno del 1778, durante l'ultimo e sfortunato viaggio di Mozart in Francia, accompagnato dalla madre, nel vano tentativo di trovare un buon incarico. Dal punto di vista umano e professionale, per Mozart l'ultimo viaggio a Parigi fu una cocente delusione e una dolorosa esperienza, ma per quanto riguarda la formazione artistica, fu almeno l'occasione di un interessante aggiornamento sulle novità musicali della scena europea. Il 3 luglio 1778 Mozart informa il padre che le condizioni della madre sono pessime ma che spera nella guarigione. È una bugia pietosa, perché il giorno stesso scrive una seconda lettera all'abate Joseph Bullinger, amico di famiglia, pregandolo di preparare l'animo del padre e della sorella Nannerl alla perdita della buona Anna Maria, spirata la sera prima. In questa stoica lettera al padre, scritta con il cuore a pezzi, Mozart finge un tono di normalità, raccontando per filo e per segno l'esito della sua nuova Sinfonia in re maggiore, un documento straordinario che getta una luce anche sul costume del pubblico a quei tempi:

«Ho dovuto fare una sinfonia per aprire il *Concert spirituel*. È stata eseguita il giorno del *Corpus Domini* con *aplaus* universale; ne ha pure, a quel che sento, dato notizia il *Couriere de L'Europe* - insomma è piaciuta straordinariamente. Durante la prova ero molto in ansia, perché in vita mia non avevo mai sentito niente di peggio; non può immaginare come hanno per due volte consecutive abborracciato e raschiato la sinfonia. Ero veramente assai in ansia - avrei voluto provarla un'altra volta ancora, ma siccome si provano sempre tante

cose insieme, non ve n'era più il tempo; sicché me ne son dovuto andare a letto con il cuore gonfio, e l'animo scontento e adirato. Il giorno dopo avevo deciso di non andare al concerto; ma la sera il tempo si mise al bello, e alla fine mi risolsi col fermo proposito, che se fosse andata male come alla prova, sarei andato tra l'orchestra, e avrei tolto al primo violino sig. Lahoussè il violino di mano, e avrei diretto io stesso. Pregai Dio di farmi la grazia che tutto andasse bene, tornando il tutto a Suo sommo onore e gloria, ed *Ecce*, la sinfonia incominciò, Raff mi era accanto, e subito nel primo *Allegro* c'era un passaggio che io ben sapevo che sarebbe piaciuto, tutti gli spettatori ne furono trasportati - e vi fu un grande *applaudissement* - ma giacché sapevo, scrivendolo, quale effetto avrebbe fatto, lo avevo ripreso ancora alla fine - e così ci fu il *Da capo*. Anche l'*Andante* piacque, particolarmente tuttavia l'*Allegro* finale - avendo io inteso che qui tutti gli *Allegro* finali incominciano, così come quelli iniziali, con tutti quanti gli strumenti insieme e in genere all'*unisono*, incominciai *piano* coi due violini soli per appena otto battute - subito dopo venne un *forte* - onde gli spettatori (come mi ero aspettato) al *piano* fecero sst - poi venne subito il *forte* - ascoltare il *forte* e batter le mani fu tutt'uno - sicché io poi per la gioia andai subito dopo la sinfonia al Palais-Royal - mi presi un buon gelato - dissi il rosario che avevo promesso - e andai a casa».

Il *Concert spirituel* era una delle grandi istituzioni orchestrali d'Europa, una tradizione che risaliva ai tempi di Lully e della corte di Re Sole. I francesi erano molto orgogliosi della loro orchestra, in una maniera che quasi inevitabilmente attirava la caustica ironia di Mozart. «Ai pochi francesi intelligenti che ci sono, garantisco che piacerà; - aveva scritto al padre il 12 giugno precedente - agli stupidi, non mi pare una gran disdetta se a questi non piace - tuttavia ho speranza che anche i somari ci troveranno qualcosa che possa piacere loro; e poi non ho mancato il *Premier Coup d'archet!* - e tanto basta. I bovi di qua ne fanno un affare di Stato! - Che diavolo! Io non ci noto differenza - incominciano insieme anche qui - come si fa altrove. È tutta da ridere». Il *premier coup d'archet* non era altro che un gesto orchestrale

vigoroso, in genere suonato all'unisono, per catturare immediatamente l'attenzione del pubblico. Mozart imbastisce all'inizio dell'Allegro assai un fragoroso unisono di re maggiore - era la prima volta, forse, che aveva a sua disposizione un organico così robusto, compresa una coppia di clarinetti - talmente conforme al presunto modello da sembrare in realtà una velenosa parodia. La grandezza di Mozart, tuttavia, sta nel trasformare in musica anche la più vuota delle idee, come avviene in questo caso. Il gagliardo tema tutto impennacchiato, infatti, è messo in contrasto con un secondo tema pieno di grazia e di moine, allestendo un balletto di statuine di porcellana e soldatini di piombo governato di nascosto da perfetti e razionali ingranaggi di logica musicale. Quale sia il passaggio di cui Mozart era sicuro dell'effetto non è del tutto chiaro, probabilmente si tratta dell'elaborazione a canone del tema iniziale tra i legni e gli archi bassi, uno dei tanti esempi di tecnica contrappuntistica presenti nella scrittura della Sinfonia. Dopo la prima esecuzione del 18 giugno, il direttore del *Concert spirituel* Joseph Le Gros pregò Mozart di riscrivere il semplice Andante centrale in 3/4, che fu sostituito nella successiva esecuzione, in agosto, da un nuovo Andante in 6/8 in sol maggiore. L'organico è ridotto a un flauto, due oboi, due fagotti, due corni e archi, con una sonorità più pastorale e ovattata. L'Andante è avvolto da una timida ed elegante malinconia, ravvivata da qualche moderata screziatura espressiva dovuta ai numerosi cromatismi sparsi sulla linea melodica. Il finale, così ben raccontato da Mozart, non è, però, un mero deposito di effetti spettacolari. Al contrario, la scrittura contrappuntistica innesta un carattere drammatico nel vitalismo dell'Allegro, con una ruvidezza barbarica che non tutti i commentatori dell'*ancien régime* erano pronti ad apprezzare, per esempio il recensore del «*Mercure de France*», che nel 1779 scriveva: «Riguardo al terzo [movimento], nel quale brilla tutta la scienza del contrappunto, l'Autore ha riscosso il plauso degli Amatori di un genere di musica che può interessare la mente, senza mai andare al cuore».

Dmitrij Šostakovič

Sinfonia n. 4 in do minore op. 43

Šostakovič iniziò a scrivere la Quarta Sinfonia al culmine del successo, dopo la sua seconda opera *Lady Macbeth del distretto di Mcensk*, e terminò il lavoro nel maggio del 1936 ancora sotto lo choc dei due famigerati editoriali della «Pravda», del 28 gennaio e del 6 febbraio, piombati come una ghigliottina rispettivamente sulla *Lady Macbeth* e sul balletto *Il limpido ruscello*. Con due articoli dell'organo ufficiale del Partito Comunista, Šostakovič precipitava dal rango di campione musicale del mondo sovietico allo scomodo ruolo di artista infettato dal formalismo borghese. La nuova Sinfonia, la più mahleriana e colossale concepita fino ad allora da Šostakovič, si trovava sul crinale di massicci cambiamenti della vita artistica e politica sovietica, che passava bruscamente dalla breve *perestrojka* culturale fiorita nei primi anni Trenta, e immediatamente soffocata dopo l'assassinio di Sergej Kirov, segretario del Partito Comunista di Leningrado, l'1 dicembre 1934, all'imposizione autoritaria dei valori estetici del «realismo socialista» e alla repressione brutale di ogni opposizione alla politica di Stalin all'interno del Partito, con le purghe e i processi ai dirigenti non allineati. La crepa psicologica provocata dagli articoli della «Pravda» e dalle tremende incertezze di quegli anni, di cui fecero le spese molti artisti e amici di Šostakovič, come il drammaturgo Adrian Piotrovsky, autore del libretto del *Limpido ruscello*, arrestato e giustiziato nel 1937, si avverte chiaramente nella Quarta Sinfonia, che racchiude non solo il terrore ma anche la speranza, l'utopia, l'assoluta follia di quegli anni. La prima esecuzione della Quarta era prevista alla Filarmonica di Leningrado l'11 dicembre 1936, con la direzione del distinto émigré austriaco Fritz Stiedry, già assistente di Gustav Mahler all'Opera di Vienna. Alla vigilia del concerto, però, Šostakovič ritirò improvvisamente il lavoro, che rimase inedito fino al 1961, a parte un'esecuzione di Šostakovič e di Mojsze Wajnberg della trascrizione per due pianoforti nel 1945, all'Unione dei Compositori. I motivi del ritiro sono ancora avvolti nel mistero, dal momento che nessuna delle ipotesi avanza-

te da testimoni e studiosi è pienamente documentata. La prima spiegazione, naturalmente, riguarda il particolare momento storico, perché secondo alcuni testimoni autorevoli, come la figlia del grande amico di Šostakovič Ivan Sollertinskij, un lavoro così drammatico e lontano dai canoni del realismo socialista avrebbe messo in pericolo la vita stessa dell'autore. In realtà, questo argomento non quadra fino in fondo con le scarse notizie sulle circostanze della prima esecuzione. La partitura della Quarta, infatti, non era affatto segreta, anzi era ben conosciuta nell'ambiente musicale; Šostakovič l'aveva suonata al pianoforte in molte occasioni, davanti a colleghi come Mjaskovskij e Chačaturjan. In generale, la Sinfonia era stata lodata, e il direttore d'orchestra Otto Klemperer, di passaggio a Leningrado per dirigere alcuni concerti, aveva addirittura proposto di inserirla in un suo prossimo tour in Sud America. Ovviamente non ci furono soltanto lodi ma anche critiche nell'ambiente musicale, specie verso un compositore caduto in disgrazia. Si era sparsa la voce, nel frattempo, che Šostakovič fosse rimasto totalmente deluso dall'incapacità di Stiedry di comprendere il lavoro. Solomon Volkov, nel suo controverso libro di memorie intitolato *Testimony*, fa dire a Šostakovič che Stiedry aveva fatto naufragare le prove di proposito, per non avere nulla a che fare con un compositore bollato come "formalista". Amici molto vicini al compositore come Isaak Glikman, però, hanno respinto con sdegno questo racconto, ben conoscendo la reciproca stima tra i due musicisti. Nonostante qualche tentativo di portare alla luce il lavoro, specialmente negli anni più rilassati culturalmente della guerra, la Quarta Sinfonia rimase un oggetto misterioso per altri sedici anni, dopo l'esecuzione su due pianoforti del 1945. Ancora nel 1956, in un articolo sulla rivista «Sovetskaja muzika», Šostakovič criticò severamente la Sinfonia sostenendo che fosse «formalmente imperfetta ed eccessivamente prolissa e soffre, direi, di 'mania di grandezza'». Evidentemente, Šostakovič sentiva che non era ancora arrivato il tempo per un lavoro di tale intensità emotiva e rilievo personale, sebbene nel 1935 l'avesse definito, invece, «il credo del mio lavoro creati-

vo», la sua «via nuova» come sinfonista¹. Il tempo della Quarta sarebbe arrivato solo nel 1961, quando la Sinfonia fu eseguita finalmente a Mosca il 30 dicembre, nella Sala Grande del Conservatorio, diretta da Kirill Kondrašin. La partitura, che era stata persa durante la guerra, sarebbe stata ricostruita da uno dei più fedeli amici di Šostakovič, Levon Atovm'jan, grazie alle parti conservate nell'archivio musicale della Filarmonica di Leningrado. Kondrašin racconta che con la partitura in mano era andato a trovare il compositore, per sapere se fosse d'accordo sull'esecuzione. «Dal momento che la partitura si è persa – avrebbe detto Šostakovič – ho dimenticato molte cose. Ho bisogno di vedere la partitura, per capire se la Sinfonia è degna di essere eseguita, e se richiede dei cambiamenti». Il giorno dopo, Kondrašin ricevette una telefonata da Šostakovič, che dichiarava di essere contento dell'esecuzione e che non era necessario alcun cambiamento: «Il lavoro mi è molto caro così com'è»².

In che cosa Šostakovič vedeva la «via nuova» della Quarta Sinfonia, il suo nuovo credo artistico? Dopo le sperimentazioni avanguardistiche della Seconda e Terza Sinfonia, Šostakovič sentiva la necessità di trovare un linguaggio sinfonico che rispecchiasse le caratteristiche democratiche della società sovietica senza perdere di vista, allo stesso tempo, l'autonomia della ricerca artistica, il rapporto dialettico tra forma e contenuto. Da questo punto di vista, la Quarta era radicalmente differente dal contesto sinfonico sovietico degli anni Trenta, sia nell'approccio innovativo ai principi formali che nel codice narrativo. L'ampio ricorso a formule stereotipate come la marcia, il valzer, l'aria permetteva a Šostakovič di sfruttare la generosa vena della musica popolare per allontanarsi dal convenzionale e ingessato linguaggio dei sinfonisti sovietici contemporanei, che si limitavano a riverniciare le vecchie forme accademiche di ottimismo politico, secondo il famoso slogan di Stalin del 1935: «La vita è diventata migliore, la vita è diventata più gioiosa». Šostakovič non rinnega la dram-

1 Dimitrij Šostakovič, 'Moy tvorcheskiy put' [My creative path], «Izvestija», 3 aprile 1935.

2 In Elizabeth Wilson, Shostakovich: A Life Remembered, Faber, London 1994, p. 348.

maturgia sovietica, soprattutto nelle aspettative legate al messaggio positivo del finale e della coda, ma la riformula nel contesto di una visione che ne comprende anche aspetti più sfuggenti come la nostalgia e la critica. La sinfonia sovietica del suo tempo era incapace di raccontare una storia senza ricorrere a testi, sottotitoli, programmi e magari una cruda pittura musicale (si pensi, per esempio, alla *Fonderia d'acciaio* di Mosolov). La Quarta di Šostakovič, invece, era un monumentale tentativo di raccogliere la sfida di una drammaturgia sviluppata esclusivamente attraverso un linguaggio musicale. Il modello più vicino al suo ideale di sinfonia drammatica era Mahler, grazie in particolare alla nuova e originale lettura del suo mondo da parte di un intellettuale raffinato e perspicace come Igor Sollertinskij, che nel 1932 aveva pubblicato un importante saggio sul maestro viennese. In particolare, Šostakovič era rimasto colpito dall'idea di un sinfonismo "democratico", che Sollertinskij ravvisava nell'influsso di forme musicali popolari e persino triviali sulle sinfonie di Mahler. Sfidando le convenzioni del realismo socialista applicate al linguaggio sinfonico, Šostakovič pescava il materiale dalle forme più basse e consumistiche della musica quotidiana non soltanto in una dimensione per così dire democratica, ma anche con una prospettiva critica. In molti punti della Quarta, infatti, i vocaboli della musica leggera sono il veicolo di un sentimento di nostalgia, ma in molti altri, spesso presentati in un contesto armonico sfalsato, si trasformano in elementi grotteschi. I valzer suonano spesso incongrui, le polke esageratamente banali, le marce grottescamente trionfali. In altre parole, la nostalgia convive con un elemento critico, di estraniamento sociale e psicologico.

Questa miscela di tragedia e ironia è calata, nel primo movimento Allegretto poco moderato, in una narrazione altamente drammatica. Già dal primo dei tre laceranti accordi che introducono il tema principale dei legni, rinforzati dal suono alienante dello xilofono, emerge potente la forza eversiva della dissonanza do-re bemolle. Gli stridenti richiami gettano immediatamente l'ascoltatore al centro di un mondo buio, ottuso, violento, fissando i termini di quella contrapposizione tra forma

e contenuto che rappresenta l'elemento principale della strategia di Šostakovič in questo primo movimento. L'Allegretto racconta una storia profondamente tragica e disperata, ma sotto forma di una parodia della forma sonata che presenta in maniera eccentrica ed embrionale il tradizionale percorso di esposizione, sviluppo e ripresa. La scommessa di Šostakovič in questa eccezionale Sinfonia, che assieme a *Lady Macbeth* rappresenta forse il punto più alto della sua mente creativa, era esattamente di rendere moderno e accessibile a un pubblico più vasto il linguaggio sinfonico sovietico, proprio attraverso le eccentricità e le caratteristiche teatrali del suo stile. Quello che nel primo movimento è raccontato in maniera tragica, nel secondo e nel terzo passa piuttosto attraverso altri mezzi stilistici, come l'allusione e la parafrasi. La musica di Šostakovič è sempre stata afflitta dal tentativo di interpretare i suoi lavori alla luce di risvolti politici o comunque extramusicali ritenuti impliciti al testo. Difficilmente si riesce ad accettare il suo messaggio in maniera diretta, senza dubitare perlomeno del suo reale significato e del contesto storico in cui è stato formulato. Eppure sarebbe arrivato il momento di ascoltare senza pregiudizi il suo lavoro, spesso prigioniero di un groviglio d'interpretazioni controverse. Un musicista che ha scritto sinfonie per tutta la vita, da quando è uscito dal Conservatorio fin quasi sul letto di morte, difficilmente concepisce il lavoro sinfonico se non come una vocazione. E la parte più vitale di una vocazione del genere è il desiderio di raccontare qualcosa al pubblico del suo tempo, sia in maniera esplicita che tramite un codice in qualche modo comprensibile. Il messaggio della Quarta Sinfonia è estremamente vario e multiforme, in parte drammatico e teatrale come nel primo movimento, in parte allusivo e metaforico come nel terzo. Non c'è un testo, un titolo, un contenuto semantico a cui aggrapparsi per sciogliere l'enigma del messaggio di questa Sinfonia, che l'autore riteneva troppo pericoloso o troppo ermetico per essere ascoltato dal pubblico del suo tempo. Non c'è dubbio, tuttavia, su qual è l'arco narrativo del racconto, che inizia come una storia angosciosa e termina in una sorta di estatica trasfigurazione, definita dal limpido arpeggio di do minore

della celesta. Attraverso drammi, speranze, nostalgie, fantasie grottesche, feroce sarcasmo e cento altre sfumature di umanità, Šostakovič ci conduce alla sua terra promessa, che non è bagnata dai raggi sfolgoranti del sol dell'avvenire, né rischiarata dalla trascendenza della luce divina, ma abitata da uomini e donne sfiniti dalla lotta ma finalmente in pace con il mondo. L'ultimo movimento, infatti, inizia con un Largo, che è una marcia funebre nel più puro stile mahleriano, ma con una tinta livida dovuta a strumenti come il fagotto, il clarinetto basso, i contrabbassi che ricorda l'Autodafè del *Don Carlos* di Verdi. Da questa morte germoglia un selvaggio istinto di vita, che si manifesta in forme contrastanti, attraverso parodie di espressioni quotidiane come la musica da ballo, deformate e ingigantite fino a dimensioni epiche in una grottesca apocalisse del presente. La catarsi di questo vortice di energia e disperazione è accompagnata da un ossessivo battito di timpano, arpa e contrabbassi, che si propaga in maniera meccanica su una natura muta e indifferente alle tragedie degli uomini. Ma la coda, propiziata dalla sonorità eterea dei violini con sordina, lascia aperto uno spiraglio di speranza, dopo tanta desolazione, un ottimismo della volontà non del tutto risolto, nel contrasto tra la delicata fascia sonora di do maggiore degli archi e il melanconico arpeggio di do minore della celesta.

Oreste Bossini



James Conlon

È uno dei direttori d'orchestra più versatili e rispettati di oggi, ha coltivato un vasto repertorio sinfonico, operistico e corale. Dal suo debutto nel 1974 con la New York Philharmonic, ha diretto praticamente tutte le principali orchestre sinfoniche americane ed europee e in molte delle principali istituzioni operistiche al mondo, incluso il Metropolitan Opera House. Attraverso tournée in tutto il mondo, un'ampia discografia e videografia, numerosi scritti, apparizioni televisive e interventi come ospiti, James Conlon è una delle figure più riconosciute della musica classica.

È Direttore musicale dell'LA Opera dal 2006 e Consulente artistico della Baltimore Symphony Orchestra dal 2021. Precedentemente è stato Direttore principale dell'OSN Rai dal 2016 al 2020; Direttore principale dell'Opera di Parigi dal 1995 al 2004; Direttore musicale generale della Città di Colonia, dal 1989 al 2003, dove è stato Direttore musicale sia dell'Orchestra Gürzenich che dell'Opera di Colonia; e Direttore musicale dell'Orchestra Filarmonica di Rotterdam dal 1983 al 1991.

È stato Direttore musicale del Ravinia Festival, sede estiva della Chicago Symphony, dal 2005 al 2015; ed è ora Direttore musicale laureato del Cincinnati May Festival, dove è stato Direttore musicale per trentasette anni, dal 1979 al 2016. Come Direttore ospite al Metropolitan Opera, ha diretto più di duecentosettanta spettacoli dal suo debutto nel 1976. Ha inoltre diretto nei principali teatri d'opera e festival come la Wiener Staatsoper, il Festival di Salisburgo, il Teatro Alla Scala, il Teatro dell'Opera di Roma, il Teatro Mariinskij, il Covent Garden, la Chicago Lyric Opera, il Teatro Comunale di Bologna e il Teatro del Maggio Musicale Fiorentino.

Come Direttore musicale dell'LA Opera ha diretto più spettacoli di qualsiasi altro direttore nella storia della compagnia, fino ad oggi, più di quattrocento rappresentazioni di oltre sessanta opere diverse. I momenti

salienti del suo mandato all'LA Opera includono il primo ciclo del *Ring* della compagnia; l'avvio dell'innovativa serie *Recovered Voices*, un impegno costante nella messa in scena di capolavori dell'opera europea del XX secolo soppressi dal Terzo Reich; l'essere stato la punta di diamante di *Britten 100/LA*, una celebrazione in tutta la città in onore del centenario del compositore; la direzione della "prima" sulla costa occidentale di *The Anonymous Lover* di Joseph Bologne Chevalier de Saint-Georges, un importante compositore nero nella Francia del XVIII secolo. In questa stagione all'LA Opera, dirige una nuova produzione de *Le nozze di Figaro* di Mozart con la regia di James Gray e i costumi di Christian Lacroix, e *Pelléas et Mélisande* di Debussy con la regia di David McVicar e con Susan Graham al debutto nel ruolo di Geneviève. Dirige anche l'*Otello* di Verdi, continuando il suo focus sulle opere del grande compositore italiano. Ad oggi, Conlon ha diretto più di 500 esecuzioni internazionali del repertorio verdiano.

Nella sua seconda stagione come Consulente artistico della Baltimore Symphony Orchestra, Conlon dirige tre settimane di concerti, iniziando a ottobre 2022 con un programma di musica e parole che vede l'esecuzione della Sinfonia *Kaddish* di Bernstein con un testo aggiornato dal sopravvissuto all'Olocausto Samuel Pisa (narrato dalla sua famiglia), in coppia con *Prelude to a Drama* di Franz Schreker, un'opera che fa parte della serie *Recovered Voices* in onore dei compositori messi a tacere dal regime nazista. Conlon torna alla BSO nel gennaio 2023 per dirigere il *Requiem* di Verdi con gli artisti ospiti il soprano Michelle Bradley, il mezzosoprano Yulia Matochkina, il tenore Russell Thomas, il basso Morris Robinson, e con il Washington Chorus. La stagione della BSO si concluderà nel giugno 2023 con un programma che riflette un tema ricorrente in tutta la consulenza di Conlon: portare l'attenzione su opere di compositori americani trascurati a causa della loro razza, incluso *Epitaph for a Man Who Dreamed*, l'omaggio di Adolphus Hailstork a Martin Luther King Jr., *56 Blows* di Alvin Singleton e *To Awaken the Sleeper* di Joel Thompson (una co-commissione della BSO), con la Sinfonia n. 10 di Šostakóvič.

Altri momenti salienti della stagione includono il Pe-

ter Grimes di Britten alla Bayerische Staatsoper, il suo debutto con l'*Ernani* di Verdi all'Opera di Firenze, *Lo Schiaccianoci* di Čajkovskij con l'Orchestra Sinfonica di Berna e le sinfonie di Šostakóvič con la Dallas Symphony, l'Orchestra del Maggio Musicale e l'Orchestra del Teatro Comunale di Bologna. Tornerà anche al Cincinnati May Festival per dirigere la "prima mondiale" di una nuova opera corale di Julia Adolphe e il *Requiem* di Mozart con il May Festival Chorus e la Cincinnati Symphony.

Nel tentativo di richiamare l'attenzione su opere meno conosciute di compositori messi a tacere dal regime nazista, James Conlon si è dedicato a un'ampia programmazione di questa musica in tutta Europa e Nord America. Per i suoi sforzi, è stato insignito del *Roger E. Joseph Prize* all'Hebrew Union College-Jewish Institute of Religion (2013), per i suoi sforzi volti a sradicare pregiudizi e discriminazioni razziali e religiose; il *Crystal Globe Award* dall'Anti-Defamation League (2007); e il *Premio Zemlinsky* (1999), con sede a Vienna, per il suo lavoro che ha portato la musica del compositore a un pubblico più ampio. Il suo lavoro per conto di compositori soppressi ha portato alla creazione della Fondazione OREL, una risorsa inestimabile sull'argomento rivolto ad amanti della musica, studenti, musicisti e studiosi; dell'Iniziativa *Ziering-Conlon* presso la Colburn School; e un recente TEDx Talk virtuale intitolato *Resurrecting Forbidden Music*. In questa stagione, Conlon porta la sua serie *Recovered Voices* alla UC Davis, per una residenza e un concerto con opere di Zemlinsky, Schönberg e Korngold.

James Conlon è un entusiasta sostenitore delle borse di studio pubbliche e delle istituzioni culturali come luogo per lo scambio di idee e l'indagine sul ruolo che la musica gioca nella vita. Presso la LA Opera, i suoi popolari discorsi pre-spettacolo attingono alla musicologia, agli studi letterari, alla storia e alle scienze sociali e sono pensati per contemplare il potere duraturo e l'importanza dell'opera e della musica classica in generale. Le sue apparizioni in tutto il paese come relatore su una varietà di argomenti culturali ed educativi sono ampiamente elogiate.

James Conlon vanta una vasta discografia per le etichette Bridge, Capriccio, Decca, EMI, Erato e Sony Classical;

le sue registrazioni di produzioni con l'LA Opera, tra cui *The Ghosts of Versailles* di John Corigliano pubblicato su PentaTone e *Rise and Fall of the City of Mahagonny* di Kurt Weill su EuroArts hanno ricevuto quattro *Grammy® Awards*. Da ricordare anche un ciclo di registrazioni di opere e opere orchestrali di Alexander Zemlinsky, vincitore dell'*ECHO Klassik Award*; una versione in CD/DVD di opere di Viktor Ullmann, che ha vinto il *Preis der deutschen Schallplattenkritik*; e la registrazione in prima mondiale dell'oratorio *St. Stanislaus* di Liszt.

James Conlon è stato insignito di quattro lauree *honoris causa*, è stato uno dei primi cinque destinatari degli *Opera News Awards* e si è distinto alla New York Public Library come alla Library Lion. È stato nominato *Commendatore dell'Ordine al Merito della Repubblica Italiana* da Sergio Mattarella e *Commandeur de L'Ordre des Arts et des Lettres* dal Ministro della Cultura francese. Nel 2002 ha ricevuto la più alta onorificenza francese, la *Legion d'Honneur* dall'allora presidente della Repubblica francese Jacques Chirac.

Foto di Dan Steinberg / LA Opera

Partecipano al concerto

Violini primi

*Alessandro Milani (di spalla)

°Marco Lamberti

Constantin Beschieru

Lorenzo Brufatto

Irene Cardo

Aldo Cicchini

Roberto D'Auria

Patricia Greer

Valerio Iaccio

Giulia Marzani

Martina Mazzon

Alice Milan

Enxhi Nini

Fulvia Petruzzelli

Matteo Ruffo

Elisa Schack

Violini secondi

*Valentina Busso

Francesco Punturo

Pietro Bernardin

Giacomo Bianchi

Alice Costamagna

Antonella D'Andrea

Michal Ďuriš

Paolo Lambardi

Marco Mazzucco

Elisa Scaramozzino

Marta Scrofani

Isabella Tarchetti

Carola Zosi

Olga Losa

Viola

*Luca Ranieri

Matilde Scarponi

Giovanni Matteo Brasciolu

Nicola Calzolari

Giorgia Cervini

Federico Maria Fabbris

Agostino Mattioni

Davide Ortalli

Lizabeta Soppi

Clara Trullén Sáez

Greta Xoxi

Diego Romani

Violoncelli

*Massimo Macrì

Marco Dell'Acqua

Stefano Blanc

Eduardo dell'Oglio

Pietro Di Somma

Amedeo Fenoglio

Francesca Fiore

Michelangiolo Mafucci

Fabio Storino

Dylan Baraldi

Contrabbassi

*Gabriele Carpani

Silvio Albesiano

Antonello Labanca

Alessandra Avico

Alessandro Belli

Friedmar Deller

Cecilia Perfetti

Vincenzo Antonio Venneri

Flauti

*Dante Milozzi

*Alberto Barletta

*Marco Jorino

Luigi Arciuli

Ottavini

Fiorella Andriani

Paolo Fratini

Oboi

*Nicola Patrussi

Sandro Mastrangeli

Teresa Vicentini

Andrea Secondo Morello

Corno inglese

Teresa Vicentini

Clarinetti

*Enrico Maria Baroni
Graziano Mancini
Fabio Lo Curto
Paolo Poma

Clarinetto piccolo

Lorenzo Russo

Clarinetto basso

Salvatore Passalacqua

Fagotti

*Francesco Giussani
Cristian Crevena
Lorenzo Mastropaolo

Controfagotto

Bruno Giudice

Corni

*Ettore Bongiovanni
Gabriele Amarù
Marco Panella
Emilio Mencoboni
Marco Peciarolo
Marco Tosello
Paolo Valeriani
Alberto Bertoni
Pietro Cannata
(assistente)

Trombe

*Marco Braitto
Alessandro Caruana
Ercole Ceretta
Daniele Greco D'Alceo

Tromboni

*Joseph Burnam
Devid Ceste

Trombone basso

Gianfranco Marchesi

Tube

Matteo Magli
Alessio Barberio

Timpani

*Biagio Zoli
*Davide Tonetti

Percussioni

Emiliano Rossi
Alberto Bosio
Luca Femminò
Matteo Flori
Sara Gasparini
Sebastiano Giroto
Luca Ranalli

Arpe

*Margherita Bassani
Ilaria Bergamin

Celesta

Mara Maldera

**prime parti*
°concertini

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



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

7 **15-16/12**

Giovedì 15 dicembre 2022, 20.30

Venerdì 16 dicembre 2022, 20.00

JAMES CONLON *direttore*

Benjamin Britten

Sinfonia da Requiem, op. 20

Dmitrij Šostakovič

Sinfonia n. 10 in mi minore, op. 93

CONCERTO DI STAGIONE:

Poltrona numerata: Platea 30€ - Balconata 28€

Galleria: 26€ - Abbonati 20€ - Under35 15€

Ingresso (posto non assegnato): 20€ - Under35 9€

BIGLIETTERIA:

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