

STILI & INTERPRETI

Fondazione
Teatro La Fenice di Venezia

Stagione sinfonica
2005_2006

ottobre 2005
luglio 2006



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE DI VENEZIA

FONDAZIONE TEATRO LA FENICE DI VENEZIA

Consiglio di Amministrazione

Massimo Cacciari
presidente

Luigino Rossi
vicepresidente

Cesare De Michelis
Pierdomenico Gallo
Achille Rosario Grasso
Mario Rigo
Valter Varotto
Giampaolo Vianello
consiglieri

sovrintendente
Giampaolo Vianello

direttore artistico
Sergio Segalini

Collegio dei Revisori dei Conti

Giancarlo Giordano
presidente

Adriano Olivetti
Paolo Vigo
Maurizia Zuanich Fischer

SOCIETÀ DI REVISIONE
PricewaterhouseCoopers S.p.A.

Stili e interpreti

Stagione sinfonica 2005-2006

FONDAZIONE TEATRO LA FENICE DI VENEZIA
REGIONE DEL VENETO

Stili e interpreti

Stagione sinfonica 2005-2006

Venezia
13 ottobre 2005 – 14 luglio 2006

Sommario

- 6 *Dmitrij Kitajenko*
Teatro La Fenice giovedì 13 ottobre 2005
- 10 *György G. Ráth*
Teatro La Fenice martedì 29 novembre 2005
- 16 *Stefan Anton Reck*
Teatro La Fenice sabato 3 dicembre 2005
- 24 *Friedemann Layer*
Teatro La Fenice sabato 10 dicembre 2005
- 34 *Bernhard Klee*
Teatro La Fenice venerdì 16 dicembre 2005
- 40 *Claudio Scimone*
Basilica di San Marco mercoledì 21 dicembre 2005
- 48 *Gerd Albrecht*
Teatro Malibran domenica 8 gennaio 2006
- 60 *Jeffrey Tate*
Teatro Malibran sabato 11 febbraio 2006
- 68 *Gabor Ötvös*
Teatro Malibran venerdì 10 marzo 2006
- 78 *Kurt Masur*
Teatro Malibran sabato 8 aprile 2006
- 82 *Sir Andrew Davis*
Teatro Malibran sabato 6 maggio 2006
- 88 *Gennadi Rozhdestvensky*
Teatro Malibran domenica 4 giugno 2006
- 92 *Michel Tabachnik*
Teatro Malibran venerdì 9 giugno 2006
- 108 *Sir Neville Marriner*
Teatro La Fenice sabato 8 luglio 2006
- 114 *Michail Jurowski*
Teatro La Fenice venerdì 14 luglio 2006
- 121 Biografie
-

Teatro La Fenice
giovedì 13 ottobre 2005 ore 20.00, Turni S-T

Dmitrij Šostakovič
Sinfonia n. 7 in do maggiore op. 60
Leningrado
Allegretto
Moderato (poco allegretto)
Adagio
Allegro non troppo

direttore
Dmitrij Kitajenko

Orchestra del Teatro La Fenice

Rubens Tedeschi
NOTE AL PROGRAMMA

Composta fra il 1941 e il 1942, nei mesi più tragici della guerra, la Settima Sinfonia sollevò, come tutti i lavori di Šostakovič, entusiasmi ed estrazioni. Sulla cronologia, comunque, il compositore non lascia dubbi. A Leningrado, mentre l'avanzata dei nazisti si avvicina alla città, il musicista, pompiere volontario, monta la guardia sul tetto del conservatorio dove insegna durante il giorno. Le sue ripetute domande di arruolamento nell'esercito sono state respinte: si renderà più utile continuando a comporre.

Il 19 luglio (1941) prende forma il progetto sinfonico e tosto inizia la stesura. Le pagine si accumulano con febbrile velocità. «La mia esaltazione – confida l'autore – era straordinaria. I prime tre movimenti (cinquantadue minuti di musica) vennero annotati di volo. Temevo che la fretta mettesse in pericolo la qualità della partitura e che questa apparisse raffazzonata. La feci ascoltare agli amici che mi rassicurarono. Ricordo esattamente le date: il primo tempo è stato completato il 3 settembre, il secondo il 17, il terzo il 29 settembre. Lavoravo giorno e notte. Capitava che le bombe cominciassero a piovere e che la contraerea entrasse in azione, ma io non mi fermavo. Il 25 settembre festegiai il mio trentacinquesimo compleanno lavorando anche più del solito. Secondo gli amici, i passaggi scritti quel giorno sono tra i più commoventi».

Poco dopo, Šostakovič viene portato in volo a Kujbyšev dove erano già stati evacuati parecchi musicisti. Qui, in dicembre, anche la strumentazione è finita. Il 5 marzo 1942, l'orchestra dei Bol'šoj, anch'essa sfollata a Kujbyšev, ne dà la prima esecuzione pubblica. L'esito è trionfale. Un microfilm della partitura è spedito – via Teheran, Cairo, Casablanca, San Paolo – a New York dove, il 19 luglio, la sinfonia di Leningrado è diretta da Arturo Toscanini. Il maestro aveva cercato di ottenere la presenza dell'autore: «La vostra visita – telegrafò – avrebbe un grande significato, sia politico, sia artistico, e sarebbe di grande aiuto nel confermare lo stretto legame tra Stati Uniti e Unione Sovietica nella lotta comune». Il viaggio non si realizzò, ma la sinfonia fu ugualmente accolta con enorme successo e ripetuta ben sessantadue volte nella medesima stagione sotto la guida dei massimi direttori presenti in America: Koussevitzky, Stokowski, Ormandy, Rodzinski, Mitropoulos, Monteux e altri.

A Leningrado, la Settima fu eseguita il 9 agosto: la città era ancora chiusa nel cerchio di ferro e fuoco che sarebbe stato rotto soltanto nei mesi dopo. In quell'epoca, e in seguito, mentre l'antica capitale assurgeva a simbolo dell'eroica resistenza al nazismo, la Sinfonia si identificò con l'epopea. Solo dopo la morte del musicista, la «Testimonianza», stesa da Volkov, estese il significato alle vittime dello stanilismo. L'ipotesi lascia perplessi: nell'infuriare della guerra, i soli nemici erano gli invasori mentre gli orrori di Stalin scivolavano nell'ombra per riemergere poi dopo la vittoria.

In realtà, nel 1941-42, quando Šostakovič completa la monumentale partitura, il martirio di Leningrado è appena iniziato. La tragedia dell'assedio, il milione di morti, i bimbi portati a seppellire sugli slittini, il nutrimento sotto il limite vitale, tutto questo appartiene ai mesi successivi al compimento dell'opera. Le peggiori atrocità stanno per arrivare. Ma ciò che sin d'ora emerge è il crollo di una civiltà, la fine delle illusioni. L'invasione apre le porte al dramma concentrato negli stupendi versi di Pasternak: «Ricordate l'arsura nella gola – Quando sorgeva urlando – La potenza brutta del male – E quando l'autunno recava calamità e calamità».

Il senso della sinfonia è il medesimo: non la descrizione realistica della guerra e neppure la grandiosa retorica vista con gli occhi del futuro. L'autore stesso si mostra insolitamente cauto nel formulare un programma: «Il primo movimento – nota – descrive l'irruzione della guerra nella nostra terra pacifica. Non ho cercato di riprodurre i rumori (l'urlo degli aerei, lo sferragliare dei carri armati, il tuono dei cannoni), né ho composto una «musica di battaglia» come tante altre. Ho voluto interpretare il senso profondo degli avvenimenti. Così l'esplosione del primo tempo dipinge la vita felice delle genti pacifiche. In questo mondo irrompe la guerra. Un Requiem conclude il movimento, pieno di dolore per coloro che hanno incontrato la morte degli eroi sul campo di battaglia.

«Il secondo tempo è uno *Scherzo* di un delicato lirismo, una successione di moti felici, velati di una tristezza lieve e sognante.

«Il terzo è un *Adagio patetico* in cui si intrecciano i due grandi temi dell'amore della vita e dell'adorazione della natura. «Da qui si passa, senza interruzione, al quarto tempo: esso comincia con l'idea di una lotta per la vita e per la morte; l'intreccio di luce e ombra cresce sino ad una luminosa esaltazione. Si scatena la nostra offensiva, la patria è vittoriosa».

Appare chiaro, in questa traccia, il tema di fondo: la battaglia tra il bene e il male, la vita e la morte. Alla «potenza brutta» che incalza nel primo tempo, Šostakovič contrappone le visioni di pace, il compianto sui valori umani calpestanti.

Non si tratta però di una contrapposizione astratta, di una battaglia ideale in un tempo mitico. I sentimenti espressi sono quelli dei giorni in cui l'opera è scritta. Discende da ciò la semplicità del linguaggio, tale da venir inteso da ogni russo, da ogni ascoltatore colto o incolto.

Non ritroviamo, nella Settima, il tormentato clima della «risposta alla giusta risposta alla critica», tipico della Quinta Sinfonia; né il gelido distacco e la tagliente ironia della Sesta. Qui la chiarezza nasce dall'esigenza comunicativa che elimina la 'collosità' assieme al grottesco corrosivo e all'amarezza pessimistica. Sulle rovine di un passato divenuto ideale in confronto al presente, si eleva una costruzione spoglia di complicazioni.

Anni dopo, smorzati gli entusiasmi dettati dalla solidarietà bellica, non mancheranno le critiche, in Occidente come in patria. Possiamo riassumere le prime nel mordente *calembour* dell'inglese Ernest Newman che, censurando la durata di oltre settanta minuti, colloca la sinfonia «between so many degrees longitude and so many degrees platitude», ossia «tra tanti gradi di longitudine e altrettanti di *pianitudine*».

Nell'URSS, dopo l'iniziale apprezzamento, la demolizione sarà la 'normale' conseguenza delle condanne zdanoviane. Nel 1948, il servile Tikhon Krennikov,

assunto all'alta carica di segretario dell'Unione dei compositori, maneggerà la clava: «La Settima Sinfonia di Šostakovič dimostra che ha maggior talento quando impiega la sua intelligenza musicale per descrivere il minaccioso aspetto del fascismo e il proprio mondo soggettivo, mentre ne ha meno quando si sforza di incarnare gli ideali eroici contemporanei. I suoi toni astratti e il suo linguaggio musicale cosmopolita che, anche in tempo di guerra non si preoccupavano di corrispondere ai desideri del popolo, riuscirono dannosi a questa sinfonia che, di conseguenza, non poteva diventar popolare nell'Unione Sovietica».

In questi sfoggi di incomprendimento o di menzogna burocratica, il punto dolente per eccellenza è il *tema del male* che avanza nel primo tempo col suo ritmo ostinato, e si ripete undici volte in un *crescendo* di ossessionante sonorità. Le ultime note di questo tema (fa - mi bemolle - re - do - si bemolle - la bemolle) ricordano la canzonetta del tenente Danilo quando si reca da Chez Maxim per incontrare l'allegra vedova.

L'accostamento è voluto? La banalità del motivetto si attaglia alla pittura della bestialità nazista. Ma poi, nella ripetizione ossessiva accompagnata dalla crescente lacerazione strumentale, il temino finisce per acquistare – come afferma Alexander Werth nella sua *Storia della guerra* – «un senso terribile, inumano: questo tema, ripetuto undici volte e sempre più acuto, può apparire oggi rumoroso, melodrammatico e stucchevole. Ma come testimonianza del 1941, come immagine di quel male allo stato bruto che si abbatteva sulla Russia con potenza terrificante, arrogante, inumana, niente può eguagliare quella breve frase musicale».

Essa ritorna, in effetti, come un'eco, un inciso ritmico, nel corso della sinfonia. Risuona dietro il lirismo dello *Scherzo* e riaffiora nell'*Adagio* sotto i temi dell'amore e della natura: presagio di prossime sofferenze. È questo uno degli elementi che danno unità al vasto affresco; l'altro, non meno significativo, è il colore orchestrale. La *platitudo* denunciata dal Newman è corretta dall'uso raffinato dei timbri, sia nei passaggi drammatici, sia nelle atmosfere intime dove gli strumentini hanno una funzione determinante. Così, nello *Scherzo*, il forte episodio centrale è racchiuso tra due zone sospese: la prima affidata all'oboe e l'ultima al succedersi del clarinetto basso, del clarino e del flauto: strumenti classici della pittura 'pastorale'. Nell'*Adagio*, la cornice della nostalgia è disegnata invece dagli ottoni che intonano, all'inizio e alla fine, un solenne corale. Da qui, col misterioso ondeggiare dei bassi, si accumulano le ombre, annunciate dalle spettrali apparizioni del flauto e dalle pungenti interiezioni dell'ottavino. La progressione conduce al finale che, se il direttore allenta le redini, rischia di suonare enfatico, mentre, nel 1941, corrispondeva alle speranze generali di un futuro vittorioso.

Non a caso fu detto che la Sinfonia di Leningrado, apparsa quando le armate della croce uncinata sembravano invincibili, fu per Hitler una battaglia persa. Di ciò occorre tener conto ancor oggi: sul piano estetico la Settima può non essere la miglior sinfonia di Šostakovič; l'Ottava e la Decima la superano nei foschi presagi, la Tredicesima nella maestosità corale e la Quattordicesima nell'apertura di nuovi orizzonti stilistici. Ma quando le sorti nell'Unione Sovietica e dell'umanità intera erano in bilico, la Sinfonia di Leningrado diede quel segnale di speranza di cui tutto il mondo civile aveva bisogno anche se la notte della ragione restava ancora lunga.

La musica, poi, seguirà altre strade e lo stesso Šostakovič, nelle opere dell'ul-

tima maniera, cambierà radicalmente. Ma, come momento della vicenda storica dei popoli, la Settima – fluviale e incontenente – non può lasciarci indifferenti.

Teatro La Fenice
martedì 29 novembre 2005 ore 20.00, Turni S-T

Wolfgang Amadeus Mozart
Der Schauspieldirektor: Ouverture

Sinfonia n. 34 in do maggiore KV 338

Allegro vivace
Andante di molto più tosto allegretto
Allegro vivace

Ernst von Dohnányi

Sinfonia n. 1 in re minore op. 9

Allegro ma non troppo
Molto adagio
Scherzo (Presto)
Intermezzo (Andante con moto)
Allegro finale

direttore

György G. Ráth

Orchestra del Teatro La Fenice

Gianluigi Mattietti
NOTE AL PROGRAMMA

Datata 29 agosto 1780, la Sinfonia in do maggiore KV 338 è l'ultima composta da Mozart a Salisburgo, e costituisce, insieme alla Sinfonia in sol maggiore KV 318 e a quella in si bemolle KV 319 un anello importante nello sviluppo del linguaggio sinfonico mozartiano. Sono tre sinfonie che mostrano un estremo rigore nella costruzione, il frequente ricorso alla scrittura contrappuntistica, una costante ricerca della cantabilità (non solo nei temi, ma anche nelle sezioni di transizione e negli sviluppi), una grande raffinatezza dell'orchestrazione (soprattutto nella autonomia conferita ai disegni dei fiati). La sinfonia in do maggiore è composta di soli tre movimenti (anche se esiste lo schizzo di un *Minuetto*, abbandonato dopo poche battute), ma trattati con grande ampiezza. L'iniziale *Allegro vivace* porta ancora tracce dell'ouverture italiana, nel tono festoso e cerimoniale, sottolineato dai ritmi puntati, dalle fanfare di trombe e tamburi, dalla stessa tonalità di do maggiore. Ma compaiono anche tratti molto personali, negli incisi dal carattere intimistico, nelle improvvise modulazioni in tonalità minore, nel gioco dei contrasti dinamici, nell'atteggiamento quasi beffardo degli archi che riprendono il tema marziale, nel continuo avvicinarsi di pomposità e sottile umorismo, cui concorre anche il secondo tema, in sol maggiore, dal carattere danzante. Conclusa l'esposizione senza ritornello (altro tratto comune alle due precedenti sinfonie) lo sviluppo procede senza forti contrasti, in un'atmosfera un po' cupa e carica di *suspense* punteggiata dal melodizzare frammentato dei violini, che mette in risalto il tono trionfale della ripresa, accorciata rispetto all'esposizione, ma con il primo tema e la fanfara che riaffiorano nella smagliante coda. Il secondo movimento (*Andante di molto*), rappresenta uno stacco netto rispetto ai due movimenti che la incorniciano, per la sua scrittura cameristica a cinque parti affidata ai soli archi (due violini, due viole e bassi), e per il potere espressivo dei due temi: il primo, in fa maggiore, intonato «sottovoce» dai violini, il secondo, in do maggiore, dal carattere più scherzoso, movimentato dall'accompagnamento di semicrome dei violini secondi. La sinfonia si chiude con un *Allegro vivace*, su un ritmo di tarantella che evoca il finale della Sinfonia in si bemolle maggiore KV 319, basato su due temi briosi e ritmati – il primo sagomato come una lunga scala all'unisono con rapide contrapposizioni dinamiche, il secondo inframmezzato da energici unisoni e dagli assoli degli oboi – e su uno sviluppo fitto di cromatismi e di fugaci modulazioni. Sei anni dopo la composizione della Sinfonia n. 34, in un periodo di febbrile attività al quale risalgono tra l'altro *Le nozze di Figaro* e i concerti per pianoforte KV 482 e KV 491, Mozart ricevette l'incarico imperiale per un'opera sul mondo del teatro. Nacque così, nel gennaio del 1786, la «Komödie mit Musik» *Der Schauspieldirektor* (l'impresario teatrale) KV 486, che fu messa in scena, il 7 febbraio, al castello di Schönbrunn

(durante i festeggiamenti offerti dall'imperatore Giuseppe II per la visita della sorella, l'arciduchessa Maria Cristina e del marito, principe Albert di Sassonia-Teschen, governatore dei Paesi Bassi austriaci), insieme all'opera gemella, e rivale, *Prima la musica poi le parole* di Salieri: i due spettacoli, che mettevano a confronto il mondo dell'opera tedesca con quello dell'opera italiana, furono allestiti su due palcoscenici costruiti appositamente sui lati opposti dell'Orangerie e poi replicati per il grande pubblico al Teatro di Porta Carinzia. Il libretto dello *Schauspieldirektor* fu scritto da Johann Gottlieb Stephanie, che aveva già collaborato con Mozart per la *Entführung aus dem Serail*, e che si riface al genere, all'epoca assai diffuso, della satira sul mondo del teatro musicale, genere al quale appartengono *L'impresario delle Canarie* di Metastasio messo in musica da diversi compositori, *La bella verità* di Piccinni su libretto di Goldoni, *La critica* di Jommelli, *La canterina* di Haydn. *Singspiel* con molte parti recitate, *Der Schauspieldirektor* racconta le disavventure dell'impresario Frank (interpretato dallo stesso librettista) che deve metter insieme una compagnia di attori e di cantanti scontrandosi con i problemi economici, ma soprattutto con i capricci, le rivalità, le pretese, dei personaggi che gli ruotano intorno: l'attore Buff, che gli consiglia di non andare per il sottile e di contare sulla stupidità del pubblico; il banchiere Eiler che propone di sobbarcarsi tutte le spese a patto che reciti Madame Pfeil, sua amante; madame Krone che si propone come attrice tragica; Madame Vogelsang che vuole mostrare il suo talento di attrice comica; le cantanti Madame Herz e Mademoiselle Silberklang che fanno a gara di bravura. Nella partitura completata nell'arco di due settimane, il 3 febbraio 1786, l'intervento di Mozart si limita all'ouverture e quattro brani musicali tutti inseriti nella seconda parte, quando Frank dà inizio alle audizioni: l'Arietta di Madame Herz (soprano) «Da schlägt des Abschiedsstunde», pagina sentimentale in stile italiano; il Rondò «Bester Jüngling!» di Mademoiselle Silberklang (soprano), in stile francese; il virtuosistico Terzetto «Ich bin die erste Sängerin» che descrive i battibecchi tra le due, con il signor Vogelsang (tenore) che cerca di riappacificarle; il *vaudeville* finale nel quale si aggiunge anche il basso Buff. L'opera perse al confronto con quella di Salieri per la mancanza di sviluppo drammatico, e il prevalere dell'intento parodistico, che domina già nell'ouverture: in questa ampia pagina in do maggiore infatti il grande stile sinfonico collide con la frivolezza dei temi, il primo nel quale si fondono due accordi imperiosi di tutta l'orchestra con una frase nervosa e saltellante, il secondo dal tono sentimentale e stereotipato, giocato su imitazioni tra violini primi, oboi, fagotti e archi gravi. Lo sviluppo, introdotto dai fiati già sulle ultime battute dell'esposizione, si basa sul primo tema presentato in tonalità minore e in forma di progressione, in un contesto fitto di modulazioni e di frenetici disegni dei legni. Nella ripresa Mozart inserisce un incalzante *crescendo* tra il primo e il secondo tema e conduce la parodia al suo culmine nella coda, dove il primo tema si ripresenta, dilatato, in un enfatico unisono di tutta l'orchestra.

Considerato tra i padri della scuola nazionale ungherese, insieme a Bartók e Kodály, e per decenni una figura guida della vita musicale del suo paese, Ernst von Dohnányi (Ernö, volendo usare la forma ungherese del suo nome) – nato nel 1877 a Pozsony (oggi Bratislava) e morto a New York nel 1960 – si formò tuttavia sui modelli dei grandi compositori tedeschi dell'Ottocento, soprattutto di Brahms (come dimostra il Quintetto in do minore op. 1, composto a diciotto anni e molto ammira-

to dallo stesso Brahms che ne organizzò la prima esecuzione a Vienna). Ma Dohnányi fu considerato anche il naturale erede di Franz Liszt, non solo come compositore, ma anche come leggendario virtuoso del pianoforte, attività che lo portò a suonare in tutta Europa e negli Stati Uniti, dove visse anche per diversi anni. Certo, rispetto alla modernità del linguaggio musicale di Bartók e di Kodály, la sua musica appare ancorata al passato e priva di linfa folclorica, ma è piena di umori e di passioni, caratterizzata da un gusto armonico personalissimo, da un fluire fantasioso e trascinante delle idee musicali. Ne è una prova la sua Sinfonia n. 1, in re minore, composta nel 1900 da un Dohnányi appena ventitreenne, diplomatosi solo tre anni prima all'Accademia di Musica di Budapest. Partitura che viene considerata in assoluto la prima sinfonia ungherese (le sinfonie *Faust* e *Dante* di Liszt sono casi a parte) e che nacque proprio dal desiderio di fondere i modelli della grande tradizione tedesca (oltre a Brahms anche di Bruckner e di Strauss) con un particolare colore ungherese. Bartók, che considerava Dohnányi il più grande interprete vivente di Beethoven, Schubert, Schumann («il suo pianismo non è un fatto di vuota virtuosità, ma si impone attraverso una profonda e autentica poesia interpretativa. A ciò egli aggiunge una grande forza espressiva e uno squisito senso artistico [...]»), fu entusiasta di questa sinfonia, tanto da impararla a memoria e suonarla al pianoforte a casa di Emma Gruber (la futura moglie di Kodály). Eseguita per la prima volta a Manchester nel 1902, si articola in cinque movimenti, con due tempi lenti che inquadrano lo *Scherzo* centrale. Il primo movimento (*Allegro ma non troppo*) prende le mosse da un tema dei corni, dal sapore bruckneriano, che si snoda su un accompagnamento ostinato, seguito da un secondo tema melodioso, dipanato dalle viole nella lontana tonalità di si maggiore, e da un terzo dal carattere marziale. Tutto il movimento gioca su estesi sviluppi, e sulla ricerca di grandiosi *climax*, come la ripresa del tema iniziale riesposto da tutta l'orchestra, e poi del secondo trasformato in un grande unisono di tutti gli archi. La pagina dal colore più ungherese è il successivo *Molto adagio*, in la minore, che si apre con un espressivo assolo del corno inglese, molto esteso, accompagnato solo dal pizzicato degli archi gravi. Dopo l'esposizione di altri due temi, uno affidato al quartetto dei corni, l'altro al solo dell'oboe, Dohnányi costruisce una sezione centrale nella quale i legni si lanciano in raffinate e virtuosistiche rielaborazioni dei motivi principali, che sembrano introdurre nella sinfonia elementi (zigani) di improvvisazione. Il movimento centrale è uno *Scherzo (Presto)* in fa maggiore, dominato da un motivo di tre note che viene scandito all'unisono nelle prime battute. È una pagina carica di tensione e piena di sorprese – come il breve episodio lirico in 5/4 (che rimanda alla *Patetica* di Šajkovskij), gli improvvisi cambi di tonalità, una specie di cruda melodia di corale intonata dagli ottoni su un agitato controsoggetto – che ha il suo culmine nel monumentale *crescendo* finale costruito ancora sulla cellula tricordale. Il breve *Intermezzo (Andante con moto)*, innestato prima del finale e affidato ad un organico ridotto, è basato su una melodia della viola che è una variante del tema principale del secondo movimento; la tonalità di si maggiore rimanda a quella del secondo tema del primo movimento; il secondo tema, affidato all'oboe, è identico all'idea di apertura del primo movimento; l'accompagnamento pizzicato degli archi deriva dal tema dello *Scherzo*: questi legami con i movimenti precedenti (secondo un procedimento tematico già caro a Liszt nei suoi poemi sinfonici) fanno di questo *Intermezzo* una sorta di concisa ricapitolazione di tutto il materiale già

esposto, prima del movimento finale che porta verso direzioni del tutto nuove. Questo movimento è un *Tema con variazioni* preceduto da una tempestosa *Introduzione* (*Molto sostenuto*) e seguito da una fuga. Il tema viene presentato dagli archi, in una foggia piuttosto complicata per servire ad un set di variazioni, con la sua struttura fraseologia asimmetrica (7 + 11 battute) e le sue continue modulazioni. Le variazioni appaiono invece più tradizionali: la prima gioca su eleganti disegni dei legni; la seconda su una vigorosa scrittura degli ottoni; la terza ha un carattere *dolce*, sottolineato dagli impasti di archi e clarinetti; la quarta ha il contegno di un corale che, attraverso una transizione contrappuntistica, porta direttamente alla monumentale fuga finale (*Allegro energico*), dominata da accenti violenti e disegni di semicrome negli archi che si lanciano in una corsa a perdifiato, e che richiamano la scena della battaglia di *Ein Heldenleben* di Strauss.



Wolfgang Amadeus Mozart.

Teatro La Fenice
sabato 3 dicembre 2005 ore 20.00, Turni S-T

Carl Maria von Weber

Der Freischütz: Overture

Concerto per clarinetto e orchestra n. 1
in fa minore op. 73

Allegro

Adagio ma non troppo

Rondo: Allegretto

Robert Schumann

Requiem op. 148

per soli, coro e orchestra

Requiem aeternam

Te decet hymnus

Dies Irae

Liber scriptus proferetur

Qui Mariam absolvisti

Domine Jees Christe

Hostias

Sanctus

Benedictus

direttore

Stefan Anton Reck

clarinetto

Alessandro Fantini

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

direttore del Coro Emanuela Di Pietro

Gian Giacomo Stiffoni
NOTE AL PROGRAMMA

L'ORCHESTRA DI WEBER: TRA TEATRALITÀ E COLORE STRUMENTALE

Il *Freischütz* di Carl Maria Von Weber, messo in scena per la prima a Berlino il 18 giugno 1821, è senz'altro il titolo più rappresentativo della prima opera romantica tedesca; genere la cui storia abbraccia per lo meno tre decenni: dall'*Undine* di Hoffmann del 1816, sino al *Lohengrin* di Wagner del 1848 o la *Genoveva* di Schumann del 1850. I debiti di quest'opera con il *Singspiel* – per intenderci il genere cui appartiene *Die Zauberflöte* di Mozart – sono stati spesso evidenziati; meno quelli con l'*opéra-comique* francese, con il quale intrattiene legami più stretti di quanto normalmente si pensi. Non si tratta solo della presenza in ambedue i generi di dialoghi parlati, ma anche d'aspetti più strettamente strutturali, come la combinazione di forme vocali strofiche e pezzi d'insieme, e la tendenza a valorizzare il color locale e gli elementi folcloristici. Benché Weber fosse perfettamente conscio di tale influenza, nel 1816 sostenne che l'opera nazionale tedesca doveva essere intesa come un genere a sé, «nel quale le altre arti che contribuiscono a crearla si uniscono, spariscono e nello sparire costruiscono in qualche modo qualcosa di diverso»; un'unione di stili diversi capace di dar luogo a «una forma più profonda». Le parole del compositore circa l'origine della proclamata qualità dell'opera nazionale tedesca, chiaramente partono da posizioni, non tanto di natura stilistica, quanto di carattere ideologico: un'opera quindi in negativo e in via d'evoluzione, capace innanzitutto di superare i generi consolidati, senza per questo ignorarli del tutto.

Tra gli elementi formali ereditati dall'*opéra-comique*, troviamo anche l'impiego del motivo mnemonico in funzione di collegamento tra le diverse parti del dramma; un aspetto, quest'ultimo, presente anche nel *Freischütz* e al quale il capolavoro di Weber deve gran parte della sua coerenza drammatico-musicale. In tutto ciò l'orchestra gioca un ruolo fondamentale, in quanto prima responsabile – anche per ciò che riguarda l'aspetto timbrico – dei collegamenti tra i diversi temi musicali presenti nell'opera. La cosa è evidente già dall'ouverture. Ogni sezione è, di fatto, caratterizzata da un timbro specifico che di volta in volta riesce ad evocare le diverse atmosfere che si presenteranno nel corso della vicenda, così come i singoli personaggi. Nella trama si possono riconoscere due aspetti fondamentali: la natura, rappresentata dal cacciatore Max e l'antinaturale emanato dai poteri demoniaci di Samiel. Ognuno di questi elementi si serve di un colore orchestrale differente, che in certe occasioni è brillante – ricorrendo anche a melodie semplici e luminose –, in altre scuro e misterioso, impostato com'è sui registri gravi dei fiati e degli archi. Nell'ouverture tale contrapposizione si ravvisa già nel passaggio dall'*Adagio* ini-

ziale al *Molto Vivace*, come nella sezione conclusiva, dove d'improvviso – dopo un breve momento in cui ritorna l'atmosfera timbrica dell'introduzione – 'scoppia' letteralmente la brillante Coda finale. Le prime battute del brano sono un chiaro esempio dell'abilità compositiva di Weber. Il *crescendo* iniziale in do maggiore degli archi – un unisono orchestrale su tre note – precede una frase discendente dei violini che conduce alla dominante senza però abbandonare il fa naturale. Tale scelta compositiva, oltre a creare una sensazione di modalità, annulla per un istante le relazioni armoniche, portando l'ascoltatore in una dimensione quasi senza tempo. Il risultato è un momento musicale nel quale sembrano compenetrarsi aspetti naturalistici e psicologici e che non a caso più volte si è interpretato come la descrizione di quel bosco, avvolto nell'oscurità, che nel corso dell'opera diverrà l'elemento principale della scenografia. I motivi ricorrenti sono impostati quindi su semplici, ma efficaci, effetti timbrici. Come il tema di Samiel, esposto subito dopo il Solo dei corni incluso nell'*Adagio*; un tema che riapparirà nella famosa scena nella Gola del Lupo, nell'ultima parte del secondo atto. L'effetto timbrico ottenuto è assolutamente spettrale grazie alla combinazione di un accordo di settima diminuita, il tremolo di violini e viole e le note tenute di due clarinetti nel registro basso, il tutto impostato su un *pianissimo* accompagnato da tre rimbombi prodotti dai timpani e dal *pizzicato* dei contrabbassi. Un capolavoro d'essenzialità ed efficacia compositiva, dove la forza evocativa data dai suoni puri contribuisce ad aumentare il senso di mistero e sospensione.

All'infuori della musica teatrale, le pagine più conosciute di Weber sono senza dubbio quelle strumentali, soprattutto i concerti per strumento solista. La predilezione per la varietà timbrica è evidente nell'attenzione che il compositore pose soprattutto sugli strumenti a fiato. I due concerti per clarinetto – brani chiave dell'intero repertorio dedicato a questo strumento – sono un chiaro esempio. La loro composizione si deve all'incontro di Weber con il clarinettista Heinrich Baermann (1784-1847) per il quale nel 1810 il compositore scrisse il *Concertino* op. 26. L'esecuzione di questo brano colpì a tal punto Massimiliano I di Baviera da indurlo a commissionare a Weber due nuovi concerti completi. Le due opere furono seguite già nel 1811, ma dovettero aspettare sino al 1822 per essere pubblicate.

Il primo Concerto in fa minore op. 73 presenta la tipica struttura in tre tempi: *Allegro*, *Adagio*, *Allegretto*. Il primo movimento unisce sapientemente le evidenti influenze del concerto di Mozart KV 622 con la drammaticità e l'effusività tipica dello stile romantico di Weber. L'orchestra annuncia il primo tema servendosi, infatti, da un lato di colori scuri, dall'altro di brevi figurazioni insistenti, sempre degli archi, che conducono progressivamente, ma con rapidità, ad un *fortissimo* tempestoso placato solo dall'entrata del clarinetto. Questi, dopo sole quarantasei battute, intona un tema completamente diverso, basato su una melodia dai toni sensibilmente più lirici. L'abituale struttura in forma sonata è quindi sostituita da un gioco di contrapposizioni tra orchestra e strumento solista, dove il principio formale sembra essere quello dell'elaborazione del materiale tematico. Viene così a mancare una vera e propria ripresa. L'*Allegro* si chiude, infatti, con un sorprendente *pianissimo* che ricorda l'inizio della composizione unicamente per ciò che riguarda la dinamica orchestrale.

Il secondo tempo presenta contrariamente una struttura più lineare, in forma ABA. La lunga melodia, intonata dallo strumento nella prima e nell'ultima sezione, si appoggia su un semplice accompagnamento degli archi che ricorda, per stile, un'aria d'opera italiana. Il dialogo con l'orchestra si fa più complesso solo nella sezione centrale nella quale si stacca per originalità un breve momento in cui emergono i suoni puri del clarinetto solista e dei corni. L'*Allegretto* finale è probabilmente il movimento meno originale dell'intera composizione, ciononostante è l'unico impostato completamente sugli standard formali del concerto classico. La sua forma Rondò raggiunge perfettamente lo scopo di risaltare l'abilità del solista e il suo dialogo con un'orchestra che non resta mai subordinata ai virtuosismi del clarinetto.

SCHUMANN E IL 'RELIGIOSO' ROMANTICO

Nell'epoca romantica, dove in fin dei conti ciò che vigeva era la mentalità borghese, la musica sacra era concepita innanzitutto come musica 'edificante'. Una musica pertanto capace di risvegliare sentimenti devoti e che per essere pienamente «toccante» doveva servirsi della regola estetica della semplicità e della «pacata grandiosità»; questo sia che seguisse il recupero romantico dell'antico – in particolare della musica di Palestrina – sia che assumesse toni di stile Biedermeier, usando una scrittura appoggiata sulla valorizzazione della linea melodica. La reviviscenza del sacro nell'Ottocento inoltre – come ha indicato il musicologo tedesco Carl Dahlhaus –, se da un lato racchiudeva la musica da chiesa in una concezione di 'purezza' basata sulla valorizzazione del contrappunto rigoroso, dello stile a cappella e «dell'intergità morale in quanto musica fuori del mondo», dall'altro ampliava la categoria del 'religioso' proclamando la religione dell'arte, della cultura, dei sentimenti e della natura. È l'idea difesa da E. T. A. Hoffmann in *Alte und neue Kirchenmusik* del 1814. Un'opera dove lo scrittore tedesco dichiarò che tutta la musica, anche quella basata su uno strumentale sinfonico, doveva considerarsi religiosa, giacché «lo splendore dei molteplici strumenti, parecchi dei quali hanno così magnifica risonanza sotto le volte elevate, brilla dovunque». Con diverse parole Ludwig Tieck affermò un concetto analogo, dichiarando che la sinfonia era «certamente l'ultimo mistero della fede, la mistica della religione compiutamente rivelata».

Anche se non bisogna prendere alla lettera le parole dei due letterati, sta di fatto che proprio un compositore protestante come Schumann non trovò fuori luogo scrivere un *Requiem* senza avere chiara una specifica destinazione liturgica, interpretandolo come un articolato poema elegiaco. Non è quindi un caso che oggi questa composizione si esegua quasi esclusivamente nelle sale da concerto, avvalorando così l'affermazione, sempre di Dahlhaus, sulla musica religiosa romantica, dove non si riesce a capire «se scrivere una Messa da concerto volesse dire trasformare la sala da concerto in una chiesa o la Messa in un pezzo da concerto».

Nel 1850 Schumann fu nominato direttore musicale della città di Düsseldorf. Tra le sue mansioni c'era l'obbligo di eseguire due o tre volte l'anno musica per importanti funzioni cattoliche; si sperava che un compositore così eminente avrebbe fornito musiche sue, ma non lo si pretese. Ciò che Schumann attribuiva al progettato d'un oratorio su Lutero, che cioè fosse appropriato «per la chiesa e per la sala da

concerto», vale certo anche per la *Messa* op. 147 e per il *Requiem* op. 148. I due lavori nacquero tra il febbraio e il marzo del 1852, ma non furono eseguiti pubblicamente; non sappiamo quindi quale fosse la loro ultima destinazione. Ambedue presentano molte affinità, per impianto, stile e persino temi utilizzati e si caratterizzano per la libertà con cui il compositore lavorò sul testo sacro. Nello specifico caso del *Requiem* la successione delle nove sezioni, pur essendo mantenuta alla lettera, presenta una divisione del testo che in parte differisce dall'abituale e che forse può essere utile descrivere in dettaglio.

Per prima cosa Schumann divide l'*Introitus* in una parte lenta e meditativa – «Requiem aeternam» –, ed una dai toni più accesi impostata sul «Te decet hymnus». Questa sezione però non confluisce, come da norma, nella ripetizione del testo iniziale, bensì si unisce al *Kyrie* che diviene in tal modo l'asse portante del brano anche perché, contro ogni tradizione, è ripetuto due volte: prima cantato dai solisti, poi, dopo la ripetizione «Te decet hymnus», dal coro. Non dissimile è la libertà con cui sono separate le sezioni che formano la *Sequenza*, spezzata in tre brani autonomi. Il primo inizia con un singolare *Dies Irae* preparato su un affannoso *crescendo* degli archi le cui prime note servono anche per l'inizio del *Tuba mirum*. Il testo è diviso in due parti. In tal modo sulle parole «Liber scriptus proferetur» può iniziare un secondo brano formato, questa volta, dal *Rex tremendae* e la prima parte del *Recordare*. Di notevole raffinatezza musicale sono soprattutto il «Quid sum miser» e l'«Ingemisco» del *Recordare*. Ambedue le sezioni sono affidate ai solisti che attaccano con un motivo di quattro note di due quarte ascendenti in progressione e della sua inversione che Schumann già aveva utilizzato nel terzo tempo della seconda Sinfonia. La terza parte della *Sequenza* inizia sul «Qui Mariam absolvisti» del *Recordare*, cantato dal soprano. L'assolo si ripresenta anche nell'«Oro supplex et acclinis» del *Confutatis* dando forma così ad una struttura tripartita ABA dove la breve parte centrale è occupata dai primi versi del *Confutatis* cantati dal coro. Senza soluzione di continuità segue un breve *Lacrimosa*, affidato totalmente al coro. L'*Offertorio* si divide in due parti: il *Domine Jesus*, basato su un fugato del coro – forse il brano strutturalmente più rigoroso e meno personale del *Requiem* – e l'*Hostias* dove si ripresenta il tema dolente di quattro note sentito nel *Recordare*, questa volta però cantato sia dai solisti che dal coro. Ciò che colpisce maggiormente è come Schumann, dopo un breve *Sanctus*, unisce il *Benedictus* e l'*Agnus Dei* in un pezzo unitario. In questo brano di gran respiro, l'*Agnus Dei* diviene, infatti, la sezione centrale in do diesis minore tra il *Benedictus*, intonato dai solisti in re bemolle maggiore, e il «Et lux perpetua» finale. Il «Dona eis» che chiude la composizione, come da tradizione, riprende la delicata e dolente melodia con cui partiva la *Messa*. La presenza di una divisione delle diverse sezioni testuali in brani musicali autonomi palesa una tecnica compositiva ancorata più alla tradizione sinfonica che a quella della musica da chiesa. Si può dire che le idee di Hoffman e Tieck, citate in precedenza, trovarono parzialmente conferma nella composizione di Schumann? Forse, ad ogni modo l'originalità del *Requiem* non dovette lasciare indifferenti due autori tardo-romantici come Liszt e Brahms; la *Messa di Gran* del compositore ungherese e il *Deutsches Requiem* intrattengono, infatti, evidenti debiti con la scrittura sinfonica schumaniana.

Robert Schumann
Requiem op. 148

Requiem

Requiem aeternam dona eis, Domine,
et lux perpetua luceat eis.

Te decet hymnus, Deus, in Sion,
et tibi reddetur votum in Jerusalem;
exaudi orationem meam,
ad te omnis caro veniet.
Requiem aeternam dona eis, Domine,
et lux perpetua luceat eis.

Kyrie

Kyrie eleison,
Christe eleison,
Kyrie eleison.

Dies irae

Dies irae, dies illa
solvat saeculum in favilla,
teste David cum Sibilla.
Quantus tremor est futurus,
quando iudex est venturus,
cuncta stricte discussurus.

Tuba mirum

Tuba mirum spargens sonum
per sepulchra regionum,
coget omnes ante thronum.
Mors stupebit et natura,
cum resurget creatura,
judicanti responsura.

Liber scriptus proferetur,
in quo totum continetur,
unde mundus iudicetur.
Iudex ergo cum sedebit,
quidquid latet apparebit,
nil inultum remanebit.
Quid sum miser tunc dicturus,
quem patronum rogaturus,
cum vix justus sit securus

Requiem

L'eterno riposo dona loro, Signore,
e splenda ad essi la luce perpetua.

Si innalzi un inno a te, o Dio, in Sion,
e ti si renda grazie in Gerusalemme;
esaudisci la mia preghiera,
a te verranno tutti i corpi.
L'eterno riposo dona loro, Signore,
e splenda ad essi la luce perpetua.

Kyrie

Signore pietà,
Cristo pietà,
Signore pietà.

Dies irae

Giorno d'ira, quel giorno
distruggerà il mondo nel fuoco,
come affermano Davide e la Sibilla.
Quanto terrore ci sarà,
quando verrà il giudice,
per giudicare tutti severamente.

Tuba mirum

Una tromba che diffonde un suono meraviglioso
nei sepolcri di tutto il mondo,
chiamerà tutti davanti al trono.
La morte e la natura stupiranno,
quando la creatura risorgerà,
per rispondere al giudice.

Verrà aperto il libro,
nel quale tutto è contenuto,
in base al quale il mondo sarà giudicato.
Non appena il giudice sarà seduto,
apparirà ciò che è nascosto,
nulla resterà ingiudicato.
E io che sono misero che dirò,
chi chiamerò in mia difesa,
se a mala pena il giusto è tranquillo?

Rex tremendae

Rex tremendae maiestatis,
qui salvandos salvas gratis,
salva me, fons pietatis.

Recordare

Recordare Jesu pie,
quod sum causa tuae viae,
ne me perdas illa die.
Quaerens me sedisti lassus,
redemisti crucem passus;
tantus labor non sit cassus.
Iuste iudex ultionis,
onum fac remissionis
ante diem rationis.
Ingemisco tamquam reus,
culpa rubet vultus meus:
supplicanti parce, Deus.

Qui Mariam absolvisti,
et latronem exaudisti,
mihi quoque spem dedisti.
Preces meae non sunt dignae,
sed tu, bonus, fac benigne,
ne perenni cremer igne.
Inter oves locum praesta,
et ab haedis me sequestra,
tatuens in parte dextra.

Confutatis

Confutatis maledictis,
flammis acribus addictis,
oca me cum benedictis.
Oro supplex et acclinis,
cor contritum quasi cinis,
gere curam mei finis.

Lacrimosa

Lacrimosa dies illa,
qua resurget ex favilla
judicandus homo reus.
Huic ergo parce, Deus.
Pie Jesu Domine,
dona eis requiem! Amen!

Rex tremendae

Re di tremenda maestà,
tu che salvi per tua grazia,
salva me, o fonte di pietà.

Recordare

Ricordati, o Gesù pietoso,
che sono il motivo della tua via,
non perdermi, quel giorno.
Ti sedesti stanco di cercarmi,
mi hai salvato morendo in croce;
fa' che tanta fatica non sia inutile.
O giudice che punisci giustamente,
donaci la remissione dei peccati
prima del giorno del giudizio.
Piango in quanto colpevole,
il mio volto arrossisce per la colpa:
risparmia chi ti supplica, o Dio.

Tu che hai assolto Maria Maddalena,
e hai esaudito il ladrone,
hai dato speranza anche a me.
le mie preghiere non sono degne,
ma tu, buono, fa benignamente,
che io non bruci nel fuoco eterno.
Dammi un posto tra gli agnelli,
allontanami dai capretti,
ponendomi alla tua destra.

Confutatis

Confusi i maledetti,
gettati nelle vive fiamme,
chiama me tra i benedetti.
Prego suplice e prostrato,
il cuore contrito come cenere,
abbi cura della mia sorte.

Lacrimosa

Giorno di lacrime, quel giorno,
quando risorgerà dal fuoco
l'uomo reo per essere giudicato.
Ma tu risparmialo, o Dio.
Pietoso Signore Gesù,
dona loro requie! Amen!

Domine Jesu

Domine Jesu Christe! Rex gloriae!
 Libera animas omnium fidelium
 defunctorum
 de poenis inferni et de profundo lacu!
 Libera eas de ore leonis,
 ne absorbeat eas Tartarus,
 ne cadant in obscurum:
 sed signifer sanctus Michael
 repraesentet eas in lucem sanctam,
 quam olim Abrahae promisisti,
 et semini ejus.

Hostias

Hostias et preces tibi, Domine,
 laudis offerimus.
 Tu suscipe pro animabus illis,
 quarum hodie memoriam facimus:
 fac eas, Domine, de morte transire
 ad vitam,
 quam olim Abrahae promisisti,
 et semini ejus.

Sanctus

Sanctus, sanctus, sanctus Dominus Deus
 Sabaoth!
 Pleni sunt coeli et terra gloria tua.
 Osanna in excelsis.

Benedictus

Benedictus, qui venit in nomine Domini
 Osanna in excelsis.

Agnus Dei

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi,
 dona eis requiem.
 Agnus Dei, qui tollis peccata mundi,
 dona eis requiem sempiternam.

Lux aeterna luceat eis, Domine,
 cum sanctis tuis in aeternum, quia pius es.
 Requiem aeternam dona eis, Domine,
 et lux perpetua luceat eis.

Domine Jesu

Signore Gesù Cristo! Re di gloria!
 Libera le anime di tutti i fedeli defunti

dalle pene dell'inferno e dalla fossa profonda!
 Liberale dalla bocca dei leoni,
 affinché non vengano inghiottite dal Tartaro,
 affinché non cadano nell'oscurità:
 ma l'alfiere san Michele
 le porti nella luce santa,
 che un tempo hai promesso ad Abramo
 e alla sua stirpe.

Hostias

A te, o Signore, offerte e preghiere
 ti offriamo con lodi.
 Tu ricevile in favore di quelle anime,
 delle quali oggi facciamo memoria:
 falle, o Signore, passare dalla morte
 alla vita,
 che un tempo hai promesso ad Abramo
 e alla sua stirpe.

Sanctus

Santo, santo, santo il Signore Dio
 dell'Universo!
 I cieli e la terra sono pieni della tua gloria.
 Osanna nell'alto dei cieli.

Benedictus

Benedetto colui che viene nel nome del Signore.
 Osanna nell'alto dei cieli.

Agnus Dei

Agnello di Dio, che togli i peccati del mondo,
 dona loro il riposo.
 Agnello di Dio, che togli i peccati del mondo,
 dona loro il riposo eterno.

Splenda ad essi la luce perpetua, Signore,
 con i tuoi santi in eterno, poiché tu sei pietoso.
 L'eterno riposo dona loro, Signore,
 e splenda ad essi la luce perpetua.

Teatro La Fenice
sabato 10 dicembre 2005 ore 20.00, Turni S-T

Wolfgang Amadeus Mozart

Sinfonia n. 32 in sol maggiore KV 318

Allegro spiritoso
Andante
Allegro

Dmitrij Šostakovič

Sinfonia n. 3 in mi bemolle maggiore op. 20

Il 1° maggio
per coro e orchestra

Robert Schumann

Sinfonia n. 1 in si bemolle maggiore op. 38

Primavera

Andante un poco maestoso – Allegro vivace
Larghetto
Scherzo: Molto vivace
Allegro animato e grazioso

direttore

Friedemann Layer

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

direttore del Coro Emanuela Di Pietro

Carlo De Pirro
NOTE AL PROGRAMMA

SINFONIA N. 32 IN SOL MAGGIORE KV 318

Cose da fare in primavera: far finta che sia primavera, risvegliare il nostro animaletto, pensare alla pagnotta, comiziare festosamente in piazza, scrivere sinfonie. Ad esempio, il 26 aprile 1779, cosa si potrebbe fare a Salisburgo? Compiacere, innanzitutto. Perché se ti danno un posto di Konzertmeister, organista di corte e organista al Duomo devi aver vita cadenzata, produttiva e rispettosa. Mozart tornava da un lungo viaggio, i souvenir raccolti con le orecchie a Parigi e Mannheim, in forma di novità alla moda con cui omaggiare il principe Colloredo, vengono infiocchettati in questa sinfonia-ouverture. La KV 318 mescola la forma dell'ouverture alla francese alle pratiche orchestrali in voga a Mannheim, non solo in forma di *crescendo*. Si è formulata l'ipotesi, puramente cronologica, di un concepimento abortito per il *Singspiel Zaide*. D'altronde, fino a quando l'anticipazione dei temi principali non produsse l'ouverture *put-pourri*, ciascuna di queste creazioni produceva antipasti d'animo facilmente intercambiabili (si ricordi il viaggio dell'ouverture dall'*Aureliano in Palmira* (opera seria), passata all'*Elisabetta, regina d'Inghilterra* (opera seria), finita a simboleggiare il soffio vitale de *Il Barbiere di Siviglia*). Che i prestiti andassero anche a compositori altri, lo testimonia il viaggio della KV 318, della cui esecuzione a Salisburgo non si ha diretta testimonianza. Siccome in musica (come per il maiale) non si getta nulla, dopo quattro anni fece la sua comparsa a Vienna in veste di ouverture dell'opera di Francesco Bianchi *La villanella rapita*, di cui Mozart scrisse un quartetto «Dite almen in che mancai» (KV 479) e un terzetto, «Mandina amabile» (K 480) per accontentare Celeste Coltellini, figlia del librettista de *La finta semplice*. Come si diceva, il termine 'sinfonia' va inteso, per la KV 318, nella vecchia accezione di sinfonia *avanti l'opera*. Nel ventre di un *Allegro* in forma sonata si innesta un breve *Andante*, combinazione per altro ripresa due anni dopo nell'ouverture de *Il ratto del Serraglio*. Anche nell'ouverture da *Le nozze di Figaro* era presente un episodio centrale in tempo lento, episodio soppresso per l'evidente volontà di non spezzarne la furia motoria. Ouverture che per altro accoglie (battute 236-252, come nella KV 318, due volte, da battuta 49 e da battuta 236) un *crescendo* di dinamiche e altezze.

Fra i capitelli di un'orchestra insolitamente robusta (legni a due, quattro corni) va in scena un fluire teatrale che, nel vorticare di scene, armonizza episodi senza soluzione di continuità.

Quello iniziale, più che un tema, è una imperiosa successione di slanci. Del suo codice genetico (nota ribattuta, slanci di terzina e duina ascendente) si ricor-

derà anche il secondo tema.

Il periodo si compone di undici battute (5+6), con lo slancio della prima semifrase in una quinta ascendente in *forte*, della seconda in una quinta discendente in *piano*. Le ventuno battute di ponte modulante non aggiungono nulla, si giunge al secondo tema (battuta 33) con un improvviso precipitare sul re, seguito da un periodo di sedici battute suddiviso canonicamente in due frasi e quattro semifrasi. Struttura dimessa sia melodicamente che dinamicamente, appoggiata in una scrittura ridotta all'osso. L'abbassamento di tensione va interpretato in funzione teatrale, trampolino espressivo per il successivo *crescendo*. Sorvoliamo sullo sviluppo e arriviamo al suo incaglio finale. Da battuta 106 gli incisi girano a vuoto, determinando una tensione interrogativa la cui risposta è prima nella pausa coronata (che non conduce, come ci si aspetta, alla ripresa), poi nel cambio di pulsazione e carattere.

L'innesto di un *Andante* centrale pesca in molti affluenti archetipi. Innanzitutto dalle esigenze drammaturgiche dell'aria col *da capo*, in cui il cambio di tono e di tema determina una alternanza espressiva di affetti. Una evoluzione successiva è l'aria con il trio centrale, ad esempio in *Zaide*, «Tiger, wetze nur die Klauen». In ambito strumentale, oltre all'ouverture alla francese (come nota Rosen), un episodio *Adagio e cantabile* si insinua all'interno del movimento finale (*Alla breve*) della Sinfonia n. 67 di Haydn.

L'*Andante* apre le porte a nuovi personaggi sonori. La galanteria dei violini in terza, il profilo dimesso, languidamente discendente, la simmetria pedante porgono il cuscino dei sogni. Un secondo episodio alla dominante, senza soluzione di continuità, articolato in successive, fluide e brevi sezioni, inizia a battuta 127. Da battuta 132 un movimento discendente produce un cromatismo e qualche increpatura dolente, mentre un Solo di corni e oboi prelude alla ripresa dell'*Allegro*. Con una sezione che sembra di sviluppo, ma vista la successiva ripresa del secondo tema, si può considerarla come un nuovo ponte modulante, che quindi presupponga un primo tema che non c'è. Ma che poi arriverà! Per farla breve una libera ricomposizione di equilibri investe tutta la ripresa.

Quando Kandinskij, ne *Lo spirituale nell'arte*, sfida nuovi equilibri trascendenti e di materia, utilizza Mozart come prototipo di radio-segnali inerti: «Possiamo ascoltare le opere di Mozart con invidia, con affettuosa simpatia. Sono una pausa felice nel frastuono della nostra vita interiore, sono un conforto e una speranza. Eppure le avvertiamo come un'eco di un tempo diverso, passato, che ci è fondamentalmente estraneo. Lotta di toni, perdita di equilibrio, caduta dei "principi", inattesi colpi di tamburo, grandi interrogativi, tensioni apparentemente senza scopo, impeti e nostalgie apparentemente laceranti, catene e legami spezzati, *contrast*i e *contraddizioni*: questa è la nostra armonia». Spostate l'orologio al 26 aprile 1779, e immaginate quanto 'sperimentali' fossero i nuovi intrecci di opposti caratteri sottoposti a trasformazione. Armonia segreta dei contrari, come nel frammento 11 di Eraclito: «Ciò che si oppone converge, e dai discordanti bellissima armonia».

SINFONIA N. 3 IN MI BEMOLLE MAGGIORE OP. 20

Di palo in frasca, Paul Valéry: «La funzione di un poeta – questa osservazione non vi allarmi – non è di provare lo stato d’animo poetico: quello è un fatto privato. La sua funzione è quello di crearlo negli altri. L’uomo di genio è colui che infonde il genio in me». Gli ‘altri’ per cui lavorava Dmitrij Šostakovič corrispondevano al popolo russo in tenuta bolscevica. La Terza Sinfonia fu scritta a Leningrado nel 1929, prima esecuzione il 21 gennaio 1930 (tre giorni dopo la prima de *Il naso*), Orchestra Filarmonica di Leningrado diretta da Alexander Gauk.

Molte le relazioni con la Seconda Sinfonia (1927): flusso formale ininterrotto, dedica militante («Ottobre»; «Il Primo Maggio»), episodio corale a suggello, breve episodio in concertino solista. A quei tempi Šostakovič già possedeva l’invidiabile privilegio donato agli uomini di genio: maneggiare con la stessa arte l’invenzione astratta e quella realistica. La cui convivenza non è assolutamente preclusa. Pensate alla Sonata op. 35 di Chopin: ad una *Marcia funebre* estremamente realistica fa seguito il più imprevedibile dei *Presto*. Ma anche alla Nona Sinfonia di Beethoven, al cui suggello corale certamente Šostakovič pensò. L’inno elevato non è ora rivolto ad una generica umanità, ma alla sua «umanità», la nuova umanità sovietica che il testo di Simoneën Kirsanov esalta, fra conquiste sociali, lavoro e canti del Primo Maggio. Perché la Terza è una sinfonia all’aperto, itinerante, in cui si declama con strumenti, prima che con la voce del coro. Mandando in scena un vorticoso susseguirsi di piani sequenza. Proviamo a tradurne l’incipit. C’è un libero clarinetto che improvvisa in tempo sospeso. Ode un suono in lontananza (piccolo *crescendo*, in attesa). Sono passi cadenzati, in pizzicato. I passi scompaiono, i clarinetti diventano due, i passi ritornano, imitano il pulsare di clarinetti, scompaiono in lontananza. Scompaiono anche i clarinetti, i passi si avvicinano, acquistano presenza, s’avvanza una tromba, poi un corno, folate di legni festanti li portano via. Šostakovič si vantava orgoglioso: «Neppure un tema viene ripetuto». Tutto è nuovo («Buttate al fuoco i tempi passati» recita il testo finale), si parte: può cambiare il passo di marcia, possono cambiare le architetture di sfondo, la presenza di masse sonore e fervide, ma indietro mai! Non si fa a tempo a fissare una idea che già avanza la successiva. La tecnica a pannelli concatenati, priva di temi catalizzanti, porta in un ambito più colloquiale il mito della variazione continua sviluppato fin dai tempi dall’espressionismo. Anche questa, come in Mozart, è una non-sinfonia. Proprio perché viene a mancare uno dei suoi presupposti fondanti: il riverbero della memoria. Il tempo corre, non torna indietro a visitare ciò che è stato per sapere cosa sarà. Come elemento unificante viene scelto se mai quello metrico, segnatamente dattilico e il suo contrario anapestico.

Torniamo a puntare il microscopio sulla partitura. Il Solo di clarinetto già preannuncia una dialettica fra a-ricorsivo e ricorsivo. Le prime sei battute propongono ciascuna un modello ritmico differente, con lo stesso carattere semi improvvisato da cui si generava il *Sacre* di Stravinskij. In questo senso l’evocazione della primavera (con al centro il primo di maggio) è identica.

Ci pensa la comparsa dei pizzicati (1) a mettere in riga la ritmica. Si potrebbe azzardare l’idea che questo incontro «teatrale» fra due entità differenti rappresenti un primo impulso «in cammino». I due clarinetti (2) dilatano il lirismo con una

cantilena che ricorda la «Pastorale» dall'*Histoire du Soldat*. A battuta 4 la figura dattilica dei clarinetti in terza viene ripresa in eco dai pizzicati, ma con metro anapestico (primo esempio di relazione fra i due strati). continuo cambio di prospettiva. Cammino incessante, a volte affannoso, a volte in piccoli gruppi, in continuo cambio di prospettiva. Ad esempio, prima di battuta 8 un *accelerando* ed una scala portano all'*Allegro* come se una folata travolgesse il tranquillo passeggiare. I profili melodici si incaricano di segnalarci se ad essere in campo sono masse «inquadrate» e marziali o disordinatamente festose. Improvvisamente il colpo d'occhio si sposta su di un tamburo, a cui si aggiungono prima corni e poi tromba solista. Tono di Fa maggiore, chiarezza tonale, fierezza ritmica, richiamo di massa attorno a cui convergono piccoli gruppi strumentali. Come l'*ensemble* di legni a battuta 39. A battuta 2 dopo la 41 si aggiungono violoncelli e contrabbassi pizzicati, la loro è presenza ritrovata, breve allusione all'inizio modificata dal metronomo. Improvvisamente la marcia si spegne, la pulsazione idem, si passa ad un *Andante* (battuta 44) con liberi frammenti di archi nei registri estremi. L'esplorazione dei registri acuti coinvolge l'ottavino a battuta 46, poi dalla 52 si torna a pulsare in *Allegro*. Tutta la forma ha il carattere del *crescendo*, interrotto a battuta 63 nel passaggio al tempo tagliato. Nuovi episodi a battuta 65, poi la pulsazione si infittisce, prima con accordi pizzicati semplici, poi in sincope. Infine riprende il pulsare dattilico, con l'arco. A battuta 75 il *Poco meno mosso* porta nuova pulizia ritmica. È tempo di declamazioni di massa, prima a piena orchestra, poi appoggiate ad un lungo filo percussivo. Non è difficile leggersi i frammenti di un'infervorata oratoria, con virgole, cesure, accenti, sottolineati ogni volta dall'approvazione di terribili colpi di grancassa. D'altronde lo stesso testo del coro, che da qui a poco entrerà in azione, si conclude con un «Solenne ondeggia per la città \ una schiera di milioni di persone». Da battuta 88 si passa ad una declamazione rivolta al singolare, utilizzando sempre – tuba e tromboni – una parafrasi della tecnica oratoria. La situazione sembra accogliere echi di persone che agiscono nell'ombra (contrabbassi e violoncelli dalla 88) fino a che il *Moderato* di battuta 98 introduce il coro. Da questo punto la musica non disturba più l'oratoria, le certezze si fanno parola, il Primo Maggio trionfa.

SINFONIA N. 1 IN SI BEMOLLE MAGGIORE OP. 38

Ci poteva essere un testo (sottinteso) fra le righe della Sinfonia op. 38 di Schumann. Un poema di Adolf Böttger, ma questo riferimento scomparve (come i relativi titoli per ciascun movimento: «Risveglio della Primavera»; «Sera»; «Allegri compagni di giochi»; «La Primavera in fiore») prima della pubblicazione. L'unica traccia concreta che rimase (secondo quanto nota Alfred Einstein) sta nello scheletro ritmico che apre l'*Allegro molto vivace*, riferito al verso «Ecco fiorisce la primavera nella valle» (Im Tale blüht der Frühling auf). Il fatto che in quasi tutte le edizioni l'etichetta riapparve è certo dovuto ad esigenze di *marketing* culturale (meglio somministrare scintille profumate all'immaginazione). La composizione delle linee generali avvenne in soli quattro giorni, fra il 23 e il 26 gennaio 1841, l'orchestrazione lo tenne impegnato fino al 20 febbraio; il 31 marzo (Lipsia, Gewandhaus, direttore Felix Mendelssohn-Bartoldy) avvenne la prima esecuzione. In partitura la dedica è ad Friedrich August, re di Sassonia. Un certo timore reverenziale per la sinfonia (timore che Schumann trasmise all'amico Brahms) lo si desume non solo dal catalogo, dedicato nei primi 23 numeri esclusivamente al pianoforte. Per affrontare la sua prima composizione orchestrale Schumann arrivò alla 'veneranda' età di trentun anni, comportandosi da 'romantico' nei temi ma da epigono del classicismo nella forma.

Il sipario si alza su di un girovagare d'umori in tempo lento. L'*Andante un poco maestoso* porta a spasso l'ascoltatore in una rapsodia tematica fino a che il *crescendo* lo precipita nell'esplosione dell'*Allegro molto vivace*. È impressionante come Schumann si imponga di utilizzare in questo movimento esclusivamente frasi simmetriche con multipli di due. Un breve esempio nella costruzione del primo tema in otto battute. Questo alterna una semifrase dal carattere ascendente, segnata dalle note ribattute, ed una dal moto discendente, segnata dalle note scappate in semicroma. A battuta 56 Schumann comprime gli incisi delle due figure e ne ottiene un modello di quattro battute ripetuto due volte. Si comprime ancora e si giunge ad un modello di due battute (da battuta 64), ripetuto due volte, poi ad uno di una battuta (battute 68-69). Da battuta 70 si torna a quattro battute ripetute, con una liquidazione degli elementi precedenti che, scendendo di ottava nella ripetizione, sfocia in un diminuendo scritto (battute 78-81) che introduce il secondo tema. Identico discorso per il secondo tema, e questo sarebbe nulla, se gli stessi procedimenti non fossero ripetuti anche per lo sviluppo, notorio regno dell'imprevisto. Per iniziarlo Schumann rivolge il suo sguardo all'indietro. Recupera il primo tema (in registro grave), l'ascesa di terza dal tema dell'*Andante* e un modulo antifonale archi-legni di chiara ascendenza beethoveniana.

L'orchestrazione cambia veste ai temi, come quando ricompare quello principale (battuta 179): prima semifrase ai legni, con gli archi a stendere un eccitato tappeto di semicrome; seconda al flauto solista con triangolo. Il suo sfruttamento intensivo consiglia di cassarlo nella ripresa, peraltro riproposta canonicamente. Conforme alle tradizioni classiche è lo sviluppo secondario inserito fra ripresa e coda. L'introduzione di un nuovo tema, quasi in profilo di corale, serve a diminuire la tensione, come se improvvisamente l'euforia lasciasse posto ad una calma devozionale (la funzione è ovviamente quella di creare una stasi espressiva prima della roboante chiusa).

Nel *Larghetto* l'assoluto dominio del *melos* genera inizialmente un libero fluire in ventidue battute. Una seconda sezione utilizza due modelli di otto battute con caratteristiche dello sviluppo, a battuta 40 il tema iniziale riappare alla dominante, il canto è ai violoncelli, si sviluppano nuove figure ornamentali. A questo punto il gioco (e il modello) è chiaro. Ce lo fornisce Mozart (*Andante* dalla Sinfonia KV 550) o ancor meglio Beethoven (*Andante molto mosso* dalla Sinfonia op. 68 *Pastorale*).

Il tema principale si presenta in forma semplice e dimessa, per tornare, dopo un breve episodio complementare, avvolto in fioriture e nuove orchestrazioni.

Un altro espediente formale richiama la sperimentazione beethoveniana. Il tema finale del *Larghetto* sembra simulare una dissoluzione, in realtà ha la funzione di lanciare il successivo *Scherzo* (un po' come accade fra secondo e terzo movimento del V Concerto per pianoforte e orchestra di Beethoven). I caratteri dello *Scherzo molto vivace* sono assai compositi. Non solo nell'alleggerimento dei legni nella sezione B. Abbiamo addirittura due Trii. Il primo cambia di modo, passa al due quarti e al *Molto più vivace*, forma generata dal dialogo antifonale fra archi e legni. Il secondo passa a Si bemolle e ad una pulsazione di semiminime puntate.

L'introduzione all'*Allegro animato e grazioso* sembra riportare il clima solenne dell'*Andante* iniziale. Grandiosa apertura di sipario, che una doppia corona separa dal guizzante tema. Questo senso di mancata conclusione troverà una sua giustificazione più tardi, quando il tema (da battuta 66) compare in tutta la sua rotondità. Quello che consideriamo come primo tema (da battuta 7) corrisponde ad un cambio d'euforia. Perché pur restando in modo maggiore ed in Si bemolle si passa da un'euforia granitica ad una frizzante (moto continuo di crome, sorrette dall'intelaiatura ritmica del metro anapesto, pronte al gioco antifonale, stretto o stridente, fra legni ed archi). Il secondo tema (da battuta 42) si articola nel contrasto fra sezione armonizzata (in *piano*, puntata) e sezione in ottava (in *forte*, non legato, con seconda eccedente e trillo minaccioso). Come primo elemento viene ripreso l'incipit dell'ottavo episodio dalla *Kreislariana* op. 16, mentre l'ossatura ritmica del secondo deriva dall'introduzione del movimento. L'inserimento nello sviluppo di una cadenza solista (*Poco Adagio, Andante*) rammenta il grande archetipo beethoveniano (V Sinfonia, *Allegro con brio*, geniale Solo d'oboe alla ripresa dell'*Allegro*), mentre anche in questa ripresa viene escluso il tema introduttivo. Tutto prosegue regolarmente, secondo tema e *Poco a poco accelerando* in funzione di coda compresi.

Tre primavere sono passate per la vostra immaginazione. Nella (scrive Montale) «seconda vita dell'arte ... oscuro pellegrinaggio attraverso la coscienza e la memoria degli uomini». Disponetevi a desiderare (scrive Poe) «il profumo di un fiore mai visto».

Dmitrij Šostakovič
Sinfonia n. 3 in mi bemolle maggiore op. 20
Il 1° maggio

Oggi, nella gioiosa festa del 1 maggio,
il nostro canto risuona luminoso;
il mattino, messaggero di libertà,
arrossa di fiamme la foresta.

Un tempo, negli anni bui,
noi marciammo paurosi e trepidanti,
flebili erano le nostre voci,
deboli risuonavano i nostri canti di maggio.

Ma ora la regione è percorsa da sussurri,
il rosso del mattino rifulge.
Gioventù, tu vedi che ormai i giorni a venire
si appressano decisi!

Quando imperversava ancora l'inverno,
quando nei campi di battaglia ancora si sparava,
la schiena degli operai e dei contadini
investì il palazzo dello zar.

Arditamente si compì il primo passo
ed oltre ora ci conduce la nostra strada.
Maggio avanza con noi nel chiarore del sole,
le bandiere ci precedono spavalde.

In modo gagliardo e sempre più gagliardo
viene realizzato il nostro programma,
nuovi giganteschi lavori
nascono sul recente seminato.

Carbone, grano, acciaio,
queste sono le nostre nuove mete.
Gioventù, tu vedi
quale futuro maggio ci addita!

Con il lavoro la nostra terra
è pronta a difendersi;
la terra appartiene ai lavoratori,
a loro appartiene il tempo.
Ascoltate, proletari!
Le opere e le macchine parlano:
buttate al fuoco i tempi passati,
le fiamme recano nuova luce!

Innalzando la bandiera della festa di maggio,
cantate, compagni, con noi!
Popoli, ogni maggio è un passo
verso il socialismo!

Compagni, marciate avanti
sempre pronti alla difesa!
Solenne ondeggia per le città
una schiera di milioni di persone.

(da FERRUCCIO TAMMARO, *Le sinfonie di Šostakovič*, Torino, Giappichelli, 1988).



Dmitrij Šostakovič.

Teatro La Fenice
venerdì 16 dicembre 2005 ore 20.00, Turni S-T

Richard Strauss

Don Juan

Wolfgang Amadeus Mozart

Serenata notturna in re maggiore KV 239

Marcia. Maestoso

Menuetto

Rondeau. Allegretto

Luigi Dallapiccola

Variazioni (1954)

I. Quasi lento, misterioso – II. Allegro, con fuoco

III. Mosso, scorrevole – IV. Tranquillamente mosso

V. Poco allegretto, «alla Serenata» – VI. Molto lento, con espressione parlante

VII. Andantino amoroso – VIII. Allegro, con violenza

IX. Affettuoso, cullante – X. Grave

XI. Molto lento, fantastico

Wolfgang Amadeus Mozart

Sinfonia n. 39 in mi bemolle maggiore KV 543

Adagio – Allegro

Andante con moto

Minuetto: Allegretto – Trio

Finale: Allegro

direttore

Bernhard Klee

Orchestra del Teatro La Fenice

Giuseppe Pugliese

NOTE AL PROGRAMMA

Per decenni, *Don Juan*, il poema sinfonico ancora oggi più eseguito, popolare e amato del compositore bavarese, venne ritenuto l'esplosione improvvisa, quasi inattesa, isolata di un giovane autore ventiquattrenne.

Si trattava, ancora una volta, di un errore nel quale incorse la critica straussiana, favorita dalla negligente ignoranza del sontuoso iter compositivo dell'autore. Infatti nei diciassette anni che intercorrono fra l'op. 1 (una *Festmarch*, 1871) e l'opera 20 (appunto, *Don Juan*, 1888) è tracciato, con estrema chiarezza, l'intero cammino attraverso il quale Strauss sarebbe giunto al *Don Juan*. Ecco, dopo la *Festmarch*, due Ouvertures, due Sinfonie, una Suite per tredici strumenti a fiato. Con la *Burlesca*, per pianoforte e orchestra (1885), assieme alla Sinfonia in fa minore per grande orchestra (1884), Strauss compie il suo primo, importante riepilogo giovanile.

Attraverso un Quartetto per pianoforte e archi, e cinque *Lieder*, l'autore giunge al primo dei suoi dieci poemi sinfonici: *Dall'Italia*, fantasia sinfonica per grande orchestra (op. 16, 1866) eseguita la prima volta, sotto la direzione dell'autore, a Monaco il 2 marzo 1887.

Claudio Rostand giustamente ricorda il giudizio dell'autore su quel periodo e sulla *Fantasia*:

«La mia fantasia *Dall'Italia* è il punto di transizione fra la mia maniera antica e quella nuova».

Nessun dubbio, oggi ne siamo certi, che *Don Juan* doveva rimanere uno degli esempi più geniali di questa maniera nuova dell'autore. Modello di strumentazione, saggio superbo di equilibrio timbrico, di articolatissima calcolata successione, di fulminea, tesissima concisione, sia per la durata complessiva del poema, che per la stenografica stesura dei temi.

Si pensi ai primi due, con i quali ha inizio il poema. Ma soprattutto alla rigorosa continuità e unità di svolgimento, in una partitura che rimane un inno all'erotismo, attraversato da malinconici ripiegamenti, da arcane riflessioni, indugi e smarrimenti, in una partitura assolutamente libera da qualsiasi schema e forma tradizionali.

Quanto sarebbe andato lontano, quale cammino avrebbe compiuto, con il liberissimo schema del poema sinfonico, condotto a fasti di una inedita compiutezza, lo dicono quelli che seguirono *Don Juan*: da *Morte e Trasfigurazione* a *Macbeth*; dall'originalissimo, ironico *I Tiri burloni* di Till Eulenspiegel, a *Don Chischiotte* e *Vita d'eroe* fino alla monumentale *Sinfonia delle Alpi* (1915).

Dopo questo poderoso capitolo, il poema sinfonico si è identificato soprattutto con Richard Strauss. E dei suoi poemi, *Don Juan* doveva rimanere, piaccia, oppure no, il più popolare e amato.

[Composta nel gennaio 1776, la *Serenata notturna in re maggiore KV 239* prevede un organico piuttosto singolare, con due gruppi di archi: il primo costituito da due violini principali, una viola e un contrabbasso, il secondo da strumenti ad arco più timpani. Il quartetto principale sembra destinato ad assumere il ruolo di solista, mentre gli strumentisti del secondo gruppo sembrano rispondere, rispetto al primo, con la voce di un Tutti. Si tratta di un pezzo che sfrutta le caratteristiche ambientali della residenza di Salisburgo, quasi ricordando la tecnica compositiva veneziana nata per la Basilica di San Marco.

Si può immaginare che fossero disposti due gruppi di strumenti nelle stanze attigue, o quanto meno in parti diverse di una grande stanza in modo da permettere ai gruppi di suonare l'uno in risposta all'altro. L'uso del quartetto solo contro tutti evoca il modo di comporre tipico del concerto grosso barocco, con Mozart che spinge le possibilità di questa forma verso nuove direzioni. Si veda in questo senso la marcia del primo movimento, sottolineata dai timpani e che trova risposta nelle eco pizzicato tra i due gruppi.

Il secondo movimento è un tipico Minuetto viennese con il *Trio* eseguito dai solisti. Il quartetto sembra predominare quindi, per guidare nel *Rondo* finale in un fluido tema di danza, e si ferma con un *Adagio*, per risolvere in una ben nota melodia di marcia viennese prima di tornare al tema del Rondo. Una delle sei serenate che Mozart scrisse durante gli anni in cui visse a Salisburgo è probabilmente destinata in origine ad un'esecuzione serale dunque e domestica. N.d.r.]

La nascita di queste *Variazioni* (1954), poggia saldamente su di un conflitto, o meglio un contrasto, che finora non ha trovato una spiegazione convincente. Infatti, da una parte abbiamo la brevità della composizione e, a ben guardare, la sua relativa importanza, nell'omnia dell'autore; dall'altra, l'itinerario, lungo, complesso, diretti tortuoso della tormentata stesura.

Nella sua breve ma densa e preziosa monografia dedicata al compositore, Dietrich Kämper (*Luigi Dallapiccola*, Sansoni, 1985) ne ha seguito l'intero iter, dal quale citerò le osservazioni di maggiore interesse:

«Nel periodo in cui lavoravo ai *Canti di prigionia* ero un compositore interessato al sistema dodecafonico, quando mi sembrò di potermi accingere ai *Canti di liberazione*, sentivo venuto il momento di tentare di veder meglio in certi problemi strutturali della dodecafonia stessa». Così scrive Dallapiccola nel 1951. «[...] Il lavoro principale di questi primi anni Cinquanta sono i *Canti di liberazione*, preceduti dal *Quaderno musicale* e dalla versione orchestrale di questo, le *Variazioni*, quasi studi preparatori».

Andiamo oltre:

«Nella tarda estate di quello stesso anno [1952], durante il lungo viaggio dal Canada al Messico, Dallapiccola scrive una serie di pezzi per pianoforte, sulla stessa 'speciale' serie dodecafonica, comprendente tutti gli undici intervalli possibili nel sistema temperato dei dodici semitoni: nasce così il *Quaderno musicale di Annalibera*, dedicato alla figlia».

Ancora lungo e tortuoso è il cammino. Esso mi costringe a riassumere e frammentare un iter che possiede, invece, una sua logica.

Nel 1953, «Dallapiccola offre una versione orchestrale del *Quaderno musica-*

le di *Annalibera* e porta a termine la partitura del nuovo lavoro orchestrale. Il titolo *Variazioni per orchestra* aiuta anche a capir meglio la versione originaria per pianoforte, il cui vero carattere si rivela completamente soltanto nella versione orchestrale».

«I critici che avevano osservato come la versione orchestrale mettesse ancor più in risalto il carattere «frammentario» sono costretti a modificare il loro primo giudizio dopo le esecuzioni esemplari di Lorin Maazel (tra cui Roma, marzo 1957).

E per concludere:

«D'Amico definisce le *Variazioni* la partitura probabilmente più bella di Dallapiccola, una partitura che non dovrebbe mancare in nessuna antologia della musica sinfonica posteriore al 1945».

Giudizio più impegnativo, convinto non poteva darsi, e uscito da una delle penne più acute, intelligenti del nostro tempo. Ciò che non impedisce, non deve impedire, all'ascolto, di averne una impressione diversa.

A proposito della Sinfonia n. 39 in mi bemolle maggiore KV 543, Robin Golden, nel 1971 scriveva:

«Secondo la numerazione «ufficiale» della collezione completa di Breetkopf e Härtel edita fra il 1875 e il 1905, Mozart scrisse quarantuno Sinfonie; ma ormai da molti anni è stato dimostrato che questa numerazione (e quella seguita dalle prime edizioni del monumentale catalogo tematico di Köchel, pubblicato per la prima volta nel 1862) non è soltanto cronologicamente inesatta, ma che comprende anche parecchie sinfonie mai scritte da Mozart e ne tralascia invece una dozzina veramente dovute a lui».

Alfred Einstein, uno dei maggiori studiosi mozartiani, si limita a dichiarare: «Mozart scrisse più di cinquanta Sinfonie, di cui poche soltanto (della sua giovinezza) sono andate perdute».

Aloys Greither, in una sua monografia afferma:

«Secondo le più recenti indagini musicali (H. Hengel) Mozart ha scritto 53 Sinfonie complete».

Infine nelle note introduttive che accompagnano l'edizione discografica omnia di tutte le Sinfonie dirette da Karl Böhm (edizione D. G. G.) si parla di «50 Sinfonie».

E si potrebbe continuare ma senza giungere, egualmente, ad una maggiore precisione. Conviene tornare alla nostra Sinfonia.

«La Sinfonia n. 39, in mi bemolle» scrive Goldin «la prima della grande trilogia mozartiana, è datata 26 giugno ed è strumentata per archi, flauti, clarinetti, fagotti, corni, trombe e timpani ed è l'unica che sappia trarre un pieno vantaggio dall'impiego dei clarinetti».

E Giacomo Manzoni giustamente osserva: «È la prima delle sinfonie che formano la triade conclusiva della produzione sinfonica mozartiana, triade che corona superbamente la sua immensa produzione strumentale (Mozart compose queste tre sinfonie di getto, nell'estate del 1788, e la triade da esse formata è conosciuta anche come «il canto del cigno»).

La *Sinfonia* si apre con un *Adagio* introduttivo ampio, solenne di ventotto misure che conduce al $\frac{3}{4}$ dell'*Allegro* dal quale affiora un tema cantabile, analogo

al secondo tema. I *ritmi punteggiati*» scrive Goldin «e i passaggi cromatici sono una caratteristica del clamoroso *tutti* che separa i due temi principali dell'*Allegro*».

«L'*Andante* in la bemolle» prosegue «è prodigo di temi». Manzoni aggiunge: «è un brano di grande e toccante nobiltà espressiva, dove il dramma interiore del musicista tocca vertici fin'allora ignorati».

«Nell'impetuoso *Finale*» prosegue «ritornano gli accenti inquieti se non drammatici».

Il primo tema viene subito ripreso con accenti selvaggi che Beethoven ricorderà nello *Scherzo* della Quinta: è un movimento rapido, inesorabile, che nello sviluppo conosce contrasti drammatici quali solo raramente si sogliono incontrare in un finale di sinfonia».

Questa inattesa soluzione, molto apprezzata, costituisce invece, a mio giudizio, il punto critico, dolente della Sinfonia. Il linguaggio, l'universo musicale di Mozart, sono nonostante alcune ingannevoli apparenze, profondamente diversi. Perciò questo beethovenismo avanti lettera, questa drammaticità beethoveniana, senza Beethoven, formano per i miei gusti, proprio i limiti, se non gli aspetti critici di questa Sinfonia.



Richard Strauss.

Basilica di San Marco
mercoledì 21 dicembre 2005 ore 20.00, Turno S

Apertura delle celebrazioni dedicate
a Baldassare Galuppi (1706-1785)
nel terzo centenario della nascita

Baldassare Galuppi
«Nunc dimittis», cantico R I.2.5
Kyrie R I.2.5
Gloria R I.2.18
Credo R I.3.3

prima esecuzione in tempi moderni

direttore

Claudio Scimone

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

direttore del Coro **Emanuela Di Pietro**

in collaborazione con
Procuratoria di San Marco

Franco Rossi
NOTE AL PROGRAMMA

La devozione popolare a Venezia ha suggerito lungo tutta la storia della repubblica l'edificazione e l'arredo di alcune tra le più belle chiese di tutti i tempi; gli ordini religiosi hanno avuto sicuramente un peso molto accentuato in questa attività, contribuendo in maniera determinante all'arricchimento del tessuto urbano e proponendo alcuni tra gli edifici più significativi, dalle chiese domenicane dei Santi Giovanni e Paolo e dei Gesuati, a quelle francescane dei Frari e di San Francesco della Vigna, a quelle agostiniane di Santo Stefano e di San Salvador e a tante altre magari di minori dimensioni ma non per questo meno significative e importanti, o meno ricche di arredi e quadri che fanno di questo insieme di edifici uno dei più ricchi musei diffusi del mondo. Eppure due chiese, tra le altre, si sono distinte per un significato più profondo, più ricco: la chiesa di San Pietro di Castello è il duomo della città e ospita la cattedra patriarcale, degna erede della tradizione altinate, mentre il valore di chiesa di stato viene attribuito a San Marco, simbolo stesso della città, preziosa unione tra la parte laica e la diffusa religiosità veneziana: la separazione fisica tra il rappresentante della chiesa di Roma, verso cui la storia veneziana in tempi diversi ha dimostrato non poca animosità, e il centro del potere laico veneziano è stato sempre un modo per marcare le differenze e – grazie a questa distanza – per mantenere quel distacco indispensabile ad una autonoma azione politica. Non sarà un caso se lo spostamento della sede patriarcale da San Pietro di Castello a San Marco avverrà solo nel 1807, dieci anni dopo gli avvenimenti che portarono alla fine della repubblica, e ad opera del cardinal Pyrker, persona amatissima dai veneziani per il suo evangelico prodigarsi nei confronti della popolazione e in particolare dei suoi strati più umili.

San Marco è quindi chiesa dello stato, accostando quindi in un tanto apparente quanto prezioso ossimoro la profonda religiosità di Venezia e l'ossequio politico al potere romano. In questa ottica va vista sicuramente la dedizione manifestata nella cura dell'edificio marciano, delle cerimonie ivi organizzate, dell'arredo musicale, considerato come elemento del tutto indispensabile al corretto funzionamento del rito. La magistratura responsabile del buon andamento dell'area marciana, i procuratori di San Marco, rappresenta un gradino sempre importante e spesso foriero di ulteriori alti incarichi, su su fino al soglio dogale; l'efficienza dei procuratori si riflette nella bellezza e nella ricchezza della chiesa e dei suoi arredi e trova consacrazione nella cappella ducale, definita senza reticenze come «la gemma più preziosa del serto ducale». È per questo motivo che la scelta dei ruoli chiave nell'organismo musicale è sempre estremamente oculata, spesso lungimirante, come avviene nel caso dell'ancor giovane Adrian Willaert fortemente voluto alla guida della cappella nel 1527 da Andrea Gritti, il fiammingo non a caso considerato il vero e proprio fondatore della grande

tradizione musicale veneziana. Uno sguardo anche superficiale agli organici, limitato ai soli maestri di cappella, è sufficiente a confermare l'assoluta eccellenza di questo organismo: Cipriano de Rore, Gioseffo Zarlino, Giovanni Croce, Claudio Monteverdi, Francesco Cavalli, Giovanni Legrenzi, Antonio Lotti, Baldassare Galuppi, Ferdinando Bertoni sono solo alcuni dei nomi appartenenti all'*entourage* marciano, quelli che giunsero a coprire l'incarico di maestro, ma tante altre personalità, i Gabrieli per esempio, vennero chiamate per ricoprire le cariche di vicemaestro e di organista, anche a voler tacere della eccellenza dei cantori e degli strumentisti regolarmente stipendiati.

Proprio nel periodo coperto da Baldassare Galuppi la cappella conosce uno dei numerosi aggiustamenti degli organici, più volte proposti sia per garantire un costante aggiornamento della struttura sia per svecchiare con opportune 'giubilazioni' i ranghi di cantanti ed orchestrali. Grazie soprattutto al buon lavoro dell'allora vicemaestro Gaetano Latilla, i procuratori di San Marco fissano l'organico della cappella su ventiquattro cantori complessivi (naturalmente tutti maschi: i sei soprani vengono scelti tra i castrati, i sei contralti sono per la metà contraltisti e per la restante parte controtenori, più gli ordinari sei tenori e sei bassi), mentre l'assieme orchestrale conta due rappresentanti per ciascun fiato (flauti, oboe, fagotti, corni e trombe) e un nutrito gruppo di archi (dodici violini, sei viole, quattro violoncelli, quattro violoni), oltre naturalmente ai due organi principali e ad altri due organi portativi. È un organico di tutto rispetto che si esibisce però al gran completo solo in alcune festività, fissate nel numero di trentacinque giorni all'anno; la presenza dei cantori deve essere invece garantita per circa duecento presenze l'anno, mentre per la restante parte dei giorni (prevalentemente feriali) il servizio viene garantito lasciando l'attività anche musicale al coro dei religiosi marciani. Nelle festività maggiori allo sfarzo della musica si unisce l'esposizione della pala d'oro: sono i giorni più significativi per la città, e costituiscono la base della creazione di quello che da molti studiosi è stato spesso visto come un vero e proprio 'mito di Venezia'. Tra le tante festività (il giorno di san Marco, la festa dell'Ascensione con la cerimonia dello sposalizio del mare, il giorno dei santi Pietro e Paolo, il giorno della Madonna della Salute e tanti altri) spicca per importanza la celebrazione della messa della vigilia di Natale: l'attenzione nei confronti di questa cerimonia e del rispettivo aspetto esecutivo è tale da rasentare spesso una forma maniacale. Le stesse prove d'assieme per la concertazione dei brani sono oggetto del più imbarazzante *gossip*; la più alta nobiltà gareggia nel volerle ospitare presso i più ricchi palazzi, invitando le personalità più in vista a questa sorta di anteprima assoluta di musiche che, ovviamente, vengono ogni anno composte *ex novo*. L'imponente messe di notizie conservata nei preziosi *Notatori Gradenigo* (oggi quasi integralmente conservati nella biblioteca del Museo Correr) sottolinea spesso l'attesa della città nei confronti di questo avvenimento mondano. La stessa biografia di Galuppi conferma questa tendenza: quando la zarina Caterina II ottenne l'invio del musicista a San Pietroburgo, al compositore venne non solo conservato il ruolo marciano (unico precedente era stato Francesco Cavalli, compositore ospite a Parigi per le nozze di Luigi XIV) ma anche venne versato l'intero ammontare dello stipendio all'unica condizione che Galuppi garantisse con debito anticipo proprio l'invio della partitura della messa di Natale, obbligo puntualmente rispettato.

Il fasto della musica marciana, e anche una sorta di evidente predisposizione alla teatralità, prevedeva una distribuzione spaziale che occupasse l'intero presbiterio, luogo deputato ad ospitare le più importanti cariche dello stato. L'organico veniva suddiviso non solo tra le due cantorie ancor oggi esistenti, allora ambedue arredate con due organi affrontati uguali tra loro e simili a quello da pochi anni ricostruito nella cantoria meridionale, bensì venivano disposte anche nei due palchetti che sono testimoniati per la prima volta con assoluta certezza nei dipinti (l'unico superstite conservato al museo Correr) che ritraggono la consegna del pileo e dello stocco al doge Francesco Morosini in partenza per la Morea; dopo un uso costante documentato per l'intero Settecento e per i primi decenni del secolo successivo, i palchetti vennero rimossi nell'ambito dei lavori di restauro diretti dall'architetto Forlati nel 1952 e volti al consolidamento delle strutture che reggono la cupola centrale. I due palchetti erano delle strutture verosimilmente in legno poste immediatamente al di sopra delle due logge sansoviniane, appoggiate al cornicione e 'schiacciate' dalla volta; lo spazio così ricavato, esiguo quanto mai, permetteva comunque la presenza di almeno un cantore solista accompagnato dal gruppo del continuo: l'organo portativo, un violone e un violoncello con i rispettivi esecutori.

In casi particolari questi gruppi potevano ulteriormente espandersi a sei posizioni variamente disposte, come avviene il giorno dell'assunzione di Maria del 1770 testimoniato tra gli altri dai ricordi di viaggio di sir Charles Burney: «Il conte Bujovich mi condusse poi, passando attraverso il palazzo, alla galleria del grande organo della cattedrale di S. Marco dove ascoltai la messa eseguita da sei cori e da sei orchestre, e diretta dal signor Galuppi, maestro di cappella di Stato ed autore della musica. Essendo un giorno festivo era presente il doge, e per tale occasione c'erano sei orchestre, le due maggiori nelle gallerie dei due organi principali e le quattro minori due per ogni lato dove vi erano anche dei piccoli organi».

La celebrazione della messa seguiva una procedura organizzata che ci viene testimoniata dai cerimoniali della chiesa ancor oggi conservati presso la biblioteca nazionale di San Marco; per quanto riguarda la parte musicale alla sua realizzazione non partecipavano solo i cantori e gli strumentisti marciiani, bensì anche alcuni solisti di grande valore ospitati per l'occasione e il coro stesso dei prelati marciiani: il proprio della messa veniva cantato in canto 'piano' arricchito dalle intonazioni di quel canto patriarchino che fino a qualche anno fa veniva ancora abitualmente intonato; l'ordinario della messa prevedeva invece l'uso della musica concertata limitatamente ai primi tre tempi (Kyrie, Gloria e Credo), mentre il posto idealmente occupato dal Sanctus veniva sostituito da una toccata all'elevazione o comunque da un brano strumentale, e il momento dell'Agnus Dei era a sua volta rimpiazzato dalla esecuzione di un mottetto eucaristico. Per il brano strumentale venivano sempre ingaggiati i virtuosi in quel momento più vicini a Venezia, come avvenne ad esempio nel caso di Francesco Maria Veracini, mentre il livello di assoluta eccellenza dei cantori spesso attribuiva a uno tra loro l'onore e il piacere anche economico della esecuzione del mottetto eucaristico. I brani più sontuosi restavano però proprio il Kyrie, Gloria e Credo, ricchi dell'alternanza tra soli e coro e della presenza della intera compagine orchestrale. Ciascuno di questi tre brani era strutturato sul modello del mottetto settecentesco, alternando cioè brani per solo coro a quelli per voce solista e coro o ancora per voci alterne.

Kyrie à 4:° concertato con Ist.^{ti}

Kyrie, Maestoso C sol minore (tutti)

Kyrie, Svelto C sol minore (tutti)

Gloria in excelsis deo/à 4:° Conc.^{to} con Ist.^{ti}/di Baldassar Galuppi d.^{to} il Buranello/1761

Gloria, Allegro 3/4 la (tutti)

Et in terra pax, Larghetto maestoso C fa# minore (B I e B II)

Laudamus te, Andante grazioso 3/4 re (S, A, coro, orch)

Gratias agimus, Andante C la minore (tutti)

Domine Deus, Andantino C sol (S, archi, bc, *in palchetto*)

Qui tollis, Largo C mi minore (coro, orch, bc)

Suscipe, Allegro assai 3/8 mi minore (tutti)

Qui sedes, Larghetto 3/8 do (S, archi, bc, *in palchetto*)

Quoniam, Andante spiritoso C re (A, coro, orch, bc)

Cum Sancto Spiritu, Allegro moderato C la

Credo à 4:° / concertato con Istromenti / Del Sig.^r Baldassar Galuppi d. Buranello / 1782.

Credo, C mi (tutti)

Et incarnatus, Larghetto C si minore (tutti)

Crucifixus, Largo 3/4 mi minore (tutti)

Et resurrexit, Allegretto C mi (tutti)

La strutturazione in movimenti è coerente con la grande tradizione marciata; fin dal primo tempo il Kyrie mostra la rituale divisione nei tre tempi canonici per il *Kyrie eleison*, quindi il *Christe eleison* e la ripresa del *Kyrie*, però intonato in diversa maniera; tutti e tre i tempi sono in Sol minore, notato nell'autografo – come tradizione suggerisce – con un solo bemolle in chiave. Il Kyrie è naturalmente un brano corale, con ben pochi spazi lasciati alle prime parti piuttosto che a veri e propri solisti: risalta così anche la diversa impostazione tra gli insiemi vocali attuali e quelli di allora; nella cappella ducale l'organico corale era formato sempre e comunque da solisti di grande fama, spesso ospiti anche nelle stagioni operistiche veneziane (e talvolta – grazie a permessi – anche estere) e alla omogeneità e alla fusione vocale che oggi può essere perseguita e ottenuta dai migliori cori professionali si preferiva il virtuosismo e le diverse possibilità interpretative di un coro di solisti, che sistematicamente si esibiscono in veste solistica, situazione oggi difficilmente riproponibile. Maggiormente articolato è per forza di cose il Gloria, suddiviso in più sezioni: come sempre l'avvio e la chiusura beneficiano del coro completo e dell'alternanza di soli e di prime parti. I momenti tradizionalmente meno estroversi sono quelli centrali, dal *Gratias agimus* al *Quoniam*, passando via via per il *Laudamus te*, il *Domine Deus* e il *Qui sedes*, questi ultimi spesso proposti da solisti posizionati sui palchetti e marcatamente orientati verso un canto più languido, anche se il termine può risultare poco coerente con il luogo sacro. L'alternanza delle tonalità è un altro elemento del quale il compositore si serve per donare varietà alla composizione, e la successione delle stesse garantisce allo stesso tempo la coerenza e la tenuta del brano, quasi a voler riproporre anche a livello della tonalità una cadenza musicale: la, fa diesis minore, re, la minore, sol, mi minore, do, re la.

Un discorso a parte merita il *Nunc dimittis*, cantico non solo idealmente associato al Natale: il vecchio profeta Simeone ha ricevuto la promessa di vivere tanto a lungo da poter giungere a contemplare con i propri occhi il Messia, che egli riconoscerà nel bimbo presentato al tempio da Giuseppe e da Maria. Questa composizione venne redatta nel 1772 da Galuppi per l'ospedale degli Incurabili: l'importante luogo pio è con San Marco destinatario negli anni settanta e ottanta di buona parte delle composizioni del Buranello, che aveva nel frattempo abbandonato completamente la composizione operistica e si era ritagliato solo un piccolo spazio dedicato allo strumento prediletto, il cembalo, per il quale proprio in questo periodo scrive le sonate più tarde e il prezioso *Passatempo al cembalo*. Il testo del *Nunc dimittis* è sotto molti punti di vista più stimolante di quello dell'*ordinarium missae*: la delicatezza con la quale Galuppi sottolinea la stanchezza di Simeone (*Nunc dimittis servum tuum Domine, secundum verbum tuum in pace*) e allo stesso tempo anche la gioia e l'orgoglio con i quali il vegliardo accoglie nelle proprie braccia il messia appena nato e destinato a redimere Israele (*lumen ad revelationem gentium, et gloriam plebis tuae Israel*) trovano nelle note di Galuppi l'energia e l'orgoglio di un popolo ma anche allo stesso tempo la delicatezza materna sottolineata dalla scelta di utilizzare la 'materna' voce femminile.

Baldassare Galuppi

«Nunc dimittis», cantico R I.2.5

Kyrie R I.2.5

Gloria R I.2.18

Credo R I.3.3

Kyrie eleison.

Christe eleison.

Kyrie eleison.

Signore, abbi pietà di noi.

Cristo, abbi pietà di noi.

Signore, abbi pietà di noi.

Gloria in excelsis Deo. Et in terra pax
hominibus bonae voluntatis.Laudamus te. Benedicimus te. Adoramus te.
Glorificamus te.Gratias agimus tibi propter magnam
gloriam tuam.Domine Deus, Rex coelestis, Deus Pater
omnipotens. Agnus Dei, Filius Patris.Domine Fili unigenite, Jesu Christe. Domine
Deus.

Qui tollis peccata mundi, miserere nobis.

Qui tollis peccata mundi, suscipe
deprecationem nostram.Qui sedes ad dexteram Patris, miserere
nobis.

Quoniam tu solus Sanctus. Tu solus Dominus.

Tu solus Altissimus, Jesu Christe.

Cum Sanctu Spiritu in gloria Dei Patris.

Amen.

Quoniam tu solus Sanctus. Tu solus

Dominus. Tu solus Altissimus, Jesu Christe.

Gloria a Dio nell'alto dei cieli, e pace in
terra agli uomini di buona volontà.Noi ti lodiamo, ti benediciamo, ti adoriamo,
ti glorifichiamo.Ti rendiamo grazie per la tua gloria
immensa.Signore Dio, Re del cielo, Dio Padre
onnipotente, Signore, Figlio unigenito,
Gesù Cristo, Signore Dio, Agnello di Dio,
Figlio del Padre.Tu che togli i peccati del mondo, abbi pietà
di noi; tu che togli i peccati del mondo,
accoglila nostra supplica;Tu che siedi alla destra del Padre, abbi pietà
di noi.Perché tu solo il Santo, tu solo il Signore, tu
solo l'Altissimo Gesù CristoCon lo Spirito Santo nella gloria di Dio
Padre, Amen.Perché tu solo il Santo, tu solo il Signore, tu
solo l'Altissimo Gesù Cristo.

Credo in unum Deum, Patrem omnipotentem, factorem cæli et terræ, visibilium omnium et invisibilium.

Et in unum Dominum, Jesum Christum, Filium Dei unigenitum.

Et ex Patre natum, ante omnia sæcula.

Deum de Deo, lumen de lumine, Deum verum de Deo vero. Genitum, non factum, consubstantialem Patri: per quem omnia facta sunt.

Qui propter nos homines, et propter nostram salutem, descendit de cælis.

Et incarnatus est de Spiritu Sancto ex Maria Virgine, et homo factus est.

Crucifixus etiam pro nobis, sub Pontio Pilato passus, et sepultus est.

Et resurrexit tertia die secundum Scripturas.

Et ascendit in cælum: sedet ad dexteram Patris.

Et iterum venturus est cum gloria judicare vivos, et mortuos: cujus regni non erit finis.

Et in Spiritum Sanctum, Dominum et vivificantem: qui ex Patre Filioque procedit.

Qui cum Patre, et Filio simul adoratur, et conglorificatur: qui locutus est per Prophetas.

Et unam, sanctam, catholicam et apostolicam Ecclesiam.

Confiteor unum baptisma in remissionem peccatorum.

Et expecto resurrectionem mortuorum.

Et vitam venturi sæculi.

Amen.

Credo in un solo Dio, Padre onnipotente, Creatore del cielo e della terra, di tutte le cose visibili e invisibili.

E in un solo Signore, Gesù Cristo, Figlio unigenito di Dio, nato dal Padre prima di tutti i secoli.

Dio da Dio, Luce da Luce.

Dio vero da Dio vero. Generato, non fatto, consostanziale al Padre, per cui tutte le cose furono fatte.

Il quale per noi uomini e per la nostra salvezza discese dal cielo.

E s'incarnò da Maria Vergine per opera dello Spirito Santo; e si fece uomo.

Per noi fu anche crocifisso, sotto Ponzio Pilato patì e fu sepolto.

E risuscitò il terzo giorno secondo le Scritture.

E salì al Cielo, dove siede alla destra del Padre.

E con la gloria tornerà a giudicare i vivi ed i morti, e il suo regno non avrà mai fine.

E nello Spirito Santo, Signore e vivificante, che procede dal Padre e dal Figliuolo; che è adorato e glorificato insieme col Padre e col Figliuolo; che parlò per mezzo dei profeti.

Credo in una sola Chiesa, santa, cattolica, ed apostolica.

Credo in un solo battesimo, per la remissione dei peccati.

E aspetto la risurrezione dei morti e la vita futura.

Così è.

Teatro Malibran
domenica 8 gennaio 2006 ore 17.00, Turni S-T

Robert Schumann
Sinfonia n. 4 in re minore op. 120
Andante con moto – Vivace
Andante
Scherzo: Presto
Largo – Allegro vivace – Presto

Alexander von Zemlinsky
Die Seejungfrau
Sehr mässig bewegt
Sehr bewegt, rauschend
Sehr gedehnt, mit schmerzvollem Ausdruck

direttore
Gerd Albrecht

Orchestra del Teatro La Fenice

Mirko Schipilliti
NOTE AL PROGRAMMA

Verrà dopo la mia morte il mio momento.
Alexander von Zemlinsky

FANTASIE SINFONICHE

«Ho la tentazione di distruggere il mio pianoforte: è diventato troppo angusto per contenere le mie idee. Ho davvero ben poca esperienza in fatto di musica orchestrale, ma non dispero di acquisirne», scriveva Robert Schumann (1810-1856) accingendosi a imprimere un giro di vite alla propria attività di compositore, dopo il decennio dedicato quasi interamente alla musica pianistica, consapevole della necessità di misurarsi con forme più vaste, come raccomandò a un giovane compositore: «almeno non scriva troppe cose piccole e si cimenti con forme di più ampie proporzioni». L'aspirazione ad ampliare non solo l'ambito d'azione, ma anche le forme, l'esigenza di espandere le prospettive creative dal nucleo poetico del breve pezzo per pianoforte (sua specialità) al più vasto organismo della musica da camera e della sinfonia, la cosiddetta «musica assoluta», fu decisamente incoraggiato dall'ascolto nel 1840 della Sinfonia di Schubert D944 *La Grande*, che lo impressionò fortemente: «Nella coscienza delle sue forze più modeste egli [Schubert] evita di imitare le forme grottesche, le ardite relazioni che troviamo nelle ultime opere di Beethoven; ci dà un'opera dalla forma più leggiadra, tuttavia il suo modo di intrecciare [i motivi] è nuovo, non ci porta mai troppo lontano dal punto centrale e ci riconduce sempre ad esso [...] Non si può descrivere; sono voci umane, tutti gli strumenti, e una vita interiore ricca oltre ogni dire, e la strumentazione nonostante Beethoven – e la lunghezza, la divina lunghezza, come un romanzo in quattro tomi scritto alla maniera di Jean Paul, più lunga della Nona Sinfonia», al punto da dichiarare all'amata Clara che «sono molto felice, desiderando null'altro di più, che tu possa essere mia moglie e che io possa comporre tali sinfonie». Scrivere sinfonie significava inoltre aprirsi la via del Gewandhaus di Lipsia, diretto da Mendelssohn, l'istituzione musicale più importante della città, e alle soglie degli anni '40 mettersi in buona luce e in bella vista di fronte a Friedrich Wieck, pianista, didatta e padre di Clara, futura moglie. Clara – che ricevette la prima versione della Sinfonia in re minore come regalo di compleanno – si sarebbe del resto resa consapevole delle aspirazioni di Schumann, durante la stesura della prima sinfonia, perché «quando un uomo sta scrivendo una sinfonia non si può davvero aspettarsi che si occupi di altre cose».

Sviluppando anche le considerazioni sulle soluzioni adottate da Schubert («colore nelle gradazioni più fini, significato dappertutto, particolari nitidamente intagliati»), per Schumann era indispensabile rileggere, rivedere il genere della sinfonia, ripensarne le strutture per trovare una mediazione tra schema classico e percorsi romantici, forma divenuta ormai campo minato, genere aulico e sfida verso i monumenti beethoveniani, in cui tutti i compositori, grandi e piccoli, si erano cimentati. «Si dice spesso dinanzi alla costernazione dei compositori «dopo Beethoven è meglio astenersi dalla sfera delle sinfonie» – scrive Schumann – ho sempre sperato, e molti con me, senza dubbio, che Schubert, che ha dimostrato se stesso così fermo nel controllo della forma, così creativo, così versatile negli altri generi, sarebbe tornato alla sinfonia lasciando il suo segno, e attraverso di essa sul pubblico; questa speranza si è realizzata nel modo più splendido». Lo scontro era con la forma-sonata, che nel genere del breve brano pianistico non veniva chiamata in causa, ad eccezione, ovviamente, della Sonata propriamente detta, e ben conosciamo la posizione di Schumann su questo punto, poiché «sembra che la forma abbia concluso il suo ciclo vitale, e questo è nell'ordine delle cose; perciò non dovremmo ripetere per secoli sempre le stesse cose, ma mirare anche al nuovo. Si scrivano dunque Sonate o fantasie (che importa il nome!) ma non si dimentichi la musica, e il resto imploratelo al vostro buon genio». Analogamente, con coerenza, Schumann esponeva il proprio disappunto sulle sinfonie in voga – e qui il demone del compositore incontra l'animo del critico – perché «le più recenti sinfonie ricadono nello stile delle ouvertures, particolarmente il primo movimento; il tempo lento sta dov'è solo perché non può essere omissso; lo scherzo mantiene solamente il nome; il movimento finale non richiama nulla di più di quanto sia contenuto nei precedenti». D'altro canto egli aveva considerato il genere sinfonico come possibile entità strumentale analoga all'opera, se non altro per l'intrinseco racconto interiore che vi si poteva celare, chiedendosi «perché non ci potrebbe essere un'opera senza testo? Sarebbe ugualmente drammatica», entusiasta delle contestate soluzioni impiegate da Berlioz nella *Symphonie phantastique*: «quanti più elementi in qualche modo musicali recano in sé i pensieri o le immagini prodotte per mezzo dei suoni, tanto più poetica e plastica sarà l'espressione della composizione; e quanto più fantasiosa o penetrante sarà in generale la concezione del musicista, tanto più la sua opera eleverà l'animo degli ascoltatori o li commuoverà».

La necessità di giungere a una nuova forma sinfonica, fluida e duttile, assolutamente flessibile, trova innanzitutto sviluppo dal tipico interesse schumanniano per la melodia, già ampiamente perfezionata con esiti sublimi nel genere pianistico e liederistico, da cui estrapola ora un principio organizzatore, alla base soprattutto della Quarta sinfonia: è il frammento, o meglio, una piccola ed essenziale idea motivica a divenire elemento strutturale determinante e portante, in grado di permettere fortissimi riferimenti tematici fra tutti i movimenti, conferendo un respiro unitario – rafforzato dalla mancanza di interruzione fra movimenti – e un senso di progressione, portando con sé non solo un'anticipazione ma una continua idea di reminiscenza, che Schumann ravvedeva nelle grandi forme, «dove battuta dopo battuta le idee sembrano cambiare invece sono connesse da un legame spirituale interiore», secondo il principio auspicato da Mendelssohn sulla «relazione di tutti [...] i movimenti di una sonata con gli altri e fra le parti, così che dal mero inizio e per tutta l'esi-

stenza di un tale movimento si sa già il segreto, ciò deve essere realizzato dalla musica», anche se «c'è un lato rischioso – scrive Schumann – nelle cosiddette «reminiscenze»; se non [...] si affacciano nel libero volo della fantasia, tanto che dobbiamo dirci: non può essere altrimenti, appaiono un po' forzate e artefatte, tuttavia già nell'intenzione c'è qualche cosa di sensato e l'accettiamo sempre con piacere». Fra gli altri aspetti introdotti da Schumann si afferma l'indebolimento della forma sonata in funzione di un'unità più estesa di tutta la composizione anche attraverso l'abolizione della ripresa o riesposizione nel primo e nell'ultimo movimento (è il caso, in particolare, della Quarta Sinfonia), quindi facilitando ulteriormente il senso di avanzamento del discorso musicale; va aggiunta la scomparsa dell'importanza conclusiva dell'ultimo movimento, come al contrario era accaduto in Beethoven (Quinta e Nona Sinfonia) e successivamente in Mahler, inteso invece non più come punto di arrivo e culmine, bensì come completamento espressivo e comunicativo di quanto prima enunciato. Nella partitura potevano inoltre comparire parti aggiunte, più sezioni di Trio nello Scherzo o numerose code per esaurire meglio ogni epilogo. Di fatto, la discussione sulle sinfonie di Schumann ha sempre suscitato numerose critiche negative, per le anomalie che nel panorama della letteratura sinfonica spuntavano quasi *ex abrupto*, ma in realtà perfettamente comprensibili e comunque meno rilevanti di quanto sembri rispetto al valore della sostanza compositiva, sia sul piano delle idee motiviche che su quello strutturale. Uno degli argomenti più dibattuti è infine l'orchestrazione: l'accusa più pesante è che Schumann non sapesse orchestrare, al punto che lo stesso Mahler revisionò tutte le sinfonie inclusa l'ouverture *Manfred*, per migliorarne la definizione strumentale e tematica (tagli inclusi), il ritmo e il fraseggio, gesto mosso peraltro da sincera ammirazione e appassionata consapevolezza della bellezza di queste pagine. In sostanza si contesta ancora oggi l'adozione di una scrittura pianistica in ambito sinfonico: una volta evidenziato il tema principale momento per momento, Schumann lo raddoppia e riempie il resto con note d'armonia o figure d'accompagnamento, quindi appesantendo un'orchestrazione che si rivela troppo fitta, ricadendo in combinazioni strumentali ritenute non sempre efficaci, raddoppiando troppo le parti, o addirittura sfruttando nel registro medio troppo spesso gli ottoni, che rischiano di offuscare il resto della partitura. Considerazioni di cui tenere conto, ma con moderazione: 1) ogni pagina sinfonica ha un suo colore unico e irripetibile, che va compreso e valorizzato attraverso una corretta e sensibile concertazione da parte del direttore (per intenderci, se vogliamo far risaltare maggiormente i fiati, basterà chiedere agli archi di suonare più piano); 2) Schumann dovette forse fare i conti, specie per la Terza e la Quarta sinfonia, con il livello non brillante dell'orchestra di Düsseldorf, che poteva essere in qualche modo compensato da un'orchestrazione *ad hoc*; 3) Schumann non è un compositore prevedibile e non si allinea con quanto tradizionalmente riconosciuto, è invece l'artista dell'irregolarità, dell'intuizione colta al volo e allo stesso tempo messa sulla carta spesso asimmetricamente e angolosamente: ne scaturisce un colore acustico particolarissimo.

La Quarta Sinfonia era nata in realtà come seconda: dopo la Prima op. 38, Schumann aveva completato la partitura della Sinfonia in re minore tra il 30 maggio e il 9 ottobre 1841 («sento un re minore – scriveva Clara nei diari – quindi già in anticipo so che sarà di nuovo un'opera che viene dal profondo dell'anima»). Si

trattava di un periodo in cui l'esperienza dell'orchestra veniva vissuta secondo più manifestazioni, in un percorso di scoperta e ricerca, visto che nello stesso anno egli compose la prima versione del Concerto per pianoforte (in origine una Fantasia, quindi anch'esso considerato forma libera e in via di definizione), l'Ouverture, Scherzo e Finale (struttura formalmente inclassificabile) e gli abbozzi della Sinfonia op. 61. La Sinfonia in re minore venne eseguita il 6 dicembre 1841 al Gewandhaus, diretta dall'amico Ferdinand David, ma non riscosse adeguato successo, come testimoniato dalla stampa dell'epoca: «queste nuove composizioni del Sig. Schumann – si leggeva sulla *Allgemeine Musikalische Zeitung* – non sono carenti nel materiale né nelle idee, ma nella realizzazione; non nel talento, ma nell'accurata abilità tecnica, in quel tocco finale che passa sopra a tutto ancora una volta nel dettaglio, aggiungendo qualcosa da una parte, togliendola da un'altra». Si trattava di quella oggi nota come prima versione: Schumann mise da parte il lavoro, che revisionò a partire dal 1851, dopo essere divenuto, nel 1850, direttore dei concerti a Düsseldorf, e che diresse il 3 marzo 1853, nella versione rimasta ufficialmente «Quarta Sinfonia» op. 120: «Questa sera concerto. Sinfonia in re minore, e buon divertimento!», affermò, dichiarando di aver «completamente revisionato la strumentazione, e che la sinfonia è ora migliore e più efficace». Rimangono gli ingredienti della versione di dieci anni prima, persino il carattere generale, formalmente libero, viene riaffermato nel sottotitolo di «Fantasia sinfonica», ma il rimaneggiamento, su cui Brahms non era d'accordo, è molto più radicale di quanto l'autore affermasse, coinvolgendo soprattutto il primo e il quarto movimento. La definizione dei temi è maggiore e migliore, se non altro per il rinforzo della strumentazione in certi punti, e vengono talora modificate le strutture di accompagnamento, tanto da far preferire in alcune parti la prima versione, indubbiamente molto brillante e timbricamente più trasparente. L'esperienza ormai acquisita da Schumann nella composizione si coglie tuttavia nella superiore fluidità formale, grazie a una semplificazione della polifonia in funzione di una più sicura e marcata elaborazione motivica, chiarendo cioè maggiormente le relazioni tematiche fra i singoli movimenti, che rinforzano pertanto il senso di progressione. Nel Finale, per esempio, l'accompagnamento ai bassi nel *Lebhaft* riprende il primo tema del primo movimento, particolare invece assente nella versione del 1841. Restano le irregolarità e l'architettura generale: nessuna interruzione fra movimenti, assenza di riesposizioni, cellule melodiche brevi, forti contrasti, piano tonale generale fisso sull'asse re minore-re maggiore.

L'insolito inizio in levare del primo movimento, non più in battere come nella versione del 1841, è un tratto tipico dello Schumann irregolare, che così carica subito di tensione l'avvio della sinfonia, poiché annulla il rapporto fisiologico levare/battere, proprio prima di un lungo *crescendo* introduttivo che accumula ulteriormente energia. Il mesto tema discendente dell'introduzione (*Ziemlich langsam*), ai fiati (fa-mi-re-do#-re-mi), costituisce la prima cellula motivica della sinfonia (ritornerà nella *Romanza* e nel *Trio*), la seconda è una quartina ascendente affidata ai violini, che fa da ponte verso il *Lebhaft*, e da cui si genera il primo tema dello stesso (sarà motivo di accompagnamento nel *Finale*): sono queste le due cellule base della sinfonia, due idee contrastanti, due caratteri che ancora una volta si identificano nel dualismo schumanniano dei personaggi fittizi di Eusebio – introverso e

meditativo – e Florestano – appassionato ed estroverso – i due poli della partitura. Il secondo tema, in fa maggiore, mostra invece una stretta relazione col primo, per la medesima coda, derivata per aumentazione (è più lento). Altra asimmetria schumanniana è l'enorme discrepanza tra l'esposizione e lo sviluppo dei temi, ben quattro volte più lungo, che rimarca gli aspetti dinamici del discorso musicale, grazie alla ripetizione di intere lunghe sezioni a intervalli di terza ascendente (procedimento ereditato da Schubert, si pensi al suo Trio op. 100), dove il carattere dei due temi principali si intensifica sempre più (fra numerose modulazioni vengono infatti toccate le tonalità principali di mi bemolle minore a fa # minore a la minore).

È lo spirito di Eusebio a dominare la *Romanza* anche per il ritorno del tema dell'introduzione, che in quanto reminiscenza, rafforza l'atmosfera narrativa da ballata, già apprezzabile dalla melodia evocativa dell'oboe in apertura, dopo un accordo iniziale che oltre a riprendere quello che avvia l'intera sinfonia, sembra citare l'incipit dell'*Allegretto* dalla Settima di Beethoven. Il senso poetico-narrativo si approfondisce grazie a un nuovo tema in re maggiore affidato al violino solista concertante, che apre scenari inattesi, la cui melodia non è altro che un'insospettabile variazione fiorita in tonalità maggiore del tema dell'introduzione (possibile omaggio al celebre violinista e amico Joseph Joachim, al quale è dedicata la sinfonia).

La versione della *Romanza* è quasi identica a quella del 1841, così come lo *Scherzo*, che insieme ad essa costituisce un nucleo espressivo portante. In netto contrasto, il carattere tempestoso dello *Scherzo* (torna in mente Florestano) ricorda l'energia cinetica di certe pagine pianistiche (come *Aufschwung* dai *Phantasiestücke* op.12): il tema è comunque un'ulteriore derivazione della malinconica melodia che introduce la sinfonia, ma per inversione (fa-mi-re-do#-re-mi muta in re-mi-fa-sol-fa-mi, con il mi che funge da asse di simmetria), modo subliminale ma geniale per unire i caratteri di Eusebio e Florestano, due facce intimamente legate della stessa persona. Le dimensioni sono ampie, con ripetizioni interne che distinguono cinque sezioni (Scherzo-Trio-Scherzo-Trio-Coda), dove quella più lenta e contrastante (ossia il Trio) riprende il tema violinistico della *Romanza*, nuova reminiscenza, secondo tipiche irregolarità schumanniane: la melodia di terzine ai violini in metro binario si sovrappone a un accompagnamento in ritmo ternario.

La cellula del primo tema del primo movimento, ai violini, domina una cupa sezione di transizione (*Andante*), di fatto introduzione al *Finale* vero e proprio, lunga preparazione per tornare a procedimenti di accumulo progressivo di tensione, rafforzata da squilli minacciosi di corni e trombe, che sfocia e si sfoga nel brillante re maggiore del *Lebhaft* conclusivo. Un esuberante ritmo di marcia (tipica soluzione schumanniana per l'epilogo) si sovrappone alla cellula motivica precedentemente ascoltata ai violini (quella del primo tema del primo movimento), ma ora spostata ai bassi; il secondo tema, più cantabile, introduce un ritmo danzante, che si tramuta in un fugato nello sviluppo; una coda travolgente, quasi parossistica, conclude trionfalmente la sinfonia.

Escludendo l'abbozzo di una sinfonia in sol minore rimasta a tre soli movimenti, l'atipia, sotto molti aspetti, delle quattro sinfonie schumanniane, successivamente criticate aspramente, va dunque necessariamente contestualizzata e inserita in una visione generale della dialettica musicale e dell'evoluzione della scrittura secondo le peculiari spinte interiori di Schumann, inclassificabile e votato alla continua

ricerca, che emblematicamente traccia, seppur inconsapevolmente, questo ritratto di sé, del genio, poiché «se anche la teoria è uno specchio fedele ma inanimato, che riproduce muto la verità, ma rimane morto senza un oggetto che lo vivifichi, la fantasia per me è una veggente con gli occhi bendati, alla quale nulla è precluso, e spesso è negli errori che mostra i suoi momenti più affascinanti».

Una delle realtà più affascinanti del Romanticismo è quanto il mondo legato all'infanzia fosse stato integrato nell'arte, andandosi a fondere con espressioni fantastiche, magiche e arcaiche: la dimensione della fiaba e del fiabesco veniva conquistata dai romantici e grazie ad essi trasformata in eredità per i posteri. Proprio Robert Schumann aveva accolto una risorsa così preziosa nelle serie di brani pianistici dedicate ai bambini come *Album für die Jugend* (1848) o *Ballszenen* (1851), durante gli anni in cui fiorivano raccolte di fiabe: Ludwig Richter, per esempio, chiamato da Schumann a illustrare il suo *Album*, aveva illustrato le fiabe dei fratelli Grimm, pubblicate alcuni decenni prima (1812-1822). Erano anche gli anni delle fiabe di Hans Christian Andersen, peraltro amico degli Schumann, scritte dal 1835 al 1872, e a cui appartiene *La Sirenetta*, pubblicata nel 1836. Se nel Novecento, per altre fiabe, fu Ravel a mettere in musica alcuni racconti di Perrault in *Ma mère l'Oye*, o Puccini e Busoni a riprendere la fiaba di *Turandot* di Gozzi, era stato Alexander von Zemlinsky a musicare tra il 1902 e il 1903 la *Sirenetta* di Andersen, ovvero *Der Seejungfrau*, che sotto forma di «fantasia sinfonica» costituisce, insieme alla *Lyrische Symphonie*, il vertice della sua produzione per orchestra. La fortuna che certe fiabe conquistarono grazie ad alcuni compositori del Novecento non fu dovuta solo ai felici esiti delle composizioni musicali, ma alle possibili riletture, in un secolo in cui l'analisi interiore unita all'evoluzione della scrittura per orchestra poteva cogliere proprio nella musica un complemento imprescindibile. *Der Seejungfrau* debuttò il 25 gennaio 1905, diretta dall'autore, accanto a *Pelléas et Mélisande* di Schönberg, allievo, amico e cognato di Zemlinsky. Se Schönberg si era valso del testo di Maeterlinck per *Pelléas*, Zemlinsky, rinunciando a pedanti aspetti narrativi, scelse la via del viaggio interiore e della dinamica psichica come linea guida, per una sinfonia vera e propria in tre parti, ma che si discostava dal genere propriamente detto, verso nuovi orizzonti.

La figura del compositore austriaco Alexander von Zemlinsky (1871-1942) è stata riabilitata con crescente interesse negli ultimi decenni, per il suo contributo alla transizione dal postromanticismo verso l'era moderna, artista uscito definitivamente dall'oblio della seconda guerra mondiale, costretto all'emigrazione negli Stati Uniti quando il nazismo lo aveva progressivamente annichilito, e dall'ombra dei suoi allievi, figure fondamentali per l'evoluzione della musica del Novecento. Il destino volle anche che *Der Seejungfrau* fosse considerata perduta fino al 1984, quando venne definitivamente ricostituita unendo il manoscritto della prima parte, rimasto a Vienna e già di proprietà di Maria Pappenheim (autrice del libretto di *Erwartung* di Schönberg, diretta da Zemlinsky) con le altre due ritrovate in America negli anni '80 fra le carte del compositore.

Proprio Schönberg, Berg e Webern – la triade della Scuola di Vienna – avevano studiato composizione con Zemlinsky, insieme a Korngold e Ullmann. Zemlinsky conobbe Schönberg nel 1895, quando questi era violoncellista nella sua orchestra amatoriale «Polhymnia», notandone subito le doti fuori dal comune, presto suo

mentore e insegnante: abbandonata la carriera di eccezionale pianista quale era, furono proprio le attività di didatta e direttore d'orchestra – «il più grande direttore vivente» per Schönberg, molto ammirato anche da Stravinskij – quelle che all'epoca affermarono il suo prestigio. Stimato comunque come compositore anche da Brahms – presidente onorario della società musicale di Vienna «Wiener Tonkünstler-Verein» di cui Zemlinsky era membro –, fu maestro di Alma Schindler-Mahler-Gropius-Werfel, con la quale ebbe un breve *flirt*, prima di rimanere profondamente addolorato dalla nuova relazione di lei con Mahler, futuro marito. Ma fu proprio Mahler a divenire un'altra figura determinante nella vita di Zemlinsky, amico e collaboratore, direttore della prima dell'opera *Es war einmal* («C'era una volta», 1900) e artefice del suo incarico come direttore all'Opera di Corte di Vienna. Zemlinsky diresse anche la Volksoper, trasferendosi in seguito al Deutsches Landsteater di Praga e a Berlino, chiamato da Klemperer alla Kroll Opera, insegnante alla Deutsche Akademie für Musik di Praga e alla Musikhochschule di Berlino. Nel 1938, a 67 anni, avvenne l'esodo in America con la seconda moglie, di ventinove anni più giovane, e nel 1942 la morte, dimenticato da tutti fino ai simposi e le pubblicazioni dedicategli negli anni '70 e le successive riprese di alcuni lavori operistici.

Nonostante i continui impegni di direttore d'orchestra (non dimentichiamo che lo stesso Mahler fu più conosciuto come direttore che come compositore, aspetto che non favorì la ricezione delle sinfonie presso la critica dell'epoca), Zemlinsky si dedicò sempre con profonda dedizione alla composizione. «È colui al quale più che ad ogni altro devo la conoscenza della tecnica e dei problemi della composizione – scriveva Schönberg –. Ho sempre pensato, e ancora ritengo, che fosse un grande compositore. Può darsi che il suo momento venga più presto di quanto crediamo. Una cosa è certa, secondo la mia opinione: non conosco nessun altro compositore dopo Wagner che fosse in grado meglio di lui di soddisfare le esigenze del teatro con maggiore sostanza musicale. Le sue idee, le sue forme, le sue sonorità ed ogni tratto della sua musica scaturivano direttamente dall'azione, dalla scena e dalle voci dei cantanti, con una naturalezza e una finezza di qualità superlativa». In effetti, Zemlinsky fu con Schönberg e Mahler fra i più importanti compositori della Vienna dei primi del Novecento, autore di una produzione non imponente, nella quale tuttavia spiccano i 107 *Lieder*, i quattro Quartetti per archi e una decina di complessi e intensi lavori operistici. La mancanza di una fortuna immediata fu dovuta alla sua difficile collocazione stilistica all'epoca, mai radicale, indietro rispetto agli allievi, pur scrivendo «sono dei vostri anche se sono diverso» nella dedica a Schönberg del Secondo quartetto. «Ieri concerto Zemlinsky-Schönberg – scriveva Alma Mahler – Il mio sospetto è stato confermato. Zemlinsky, nonostante una quantità di piccole trovate deliziose e nonostante il suo enorme sapere, non è all'altezza di Schönberg, che è un tipo confusionario ma interessante», drastico e premonitore giudizio dopo la prima di *Der Seejungfrau*, testimonianza anche dell'incomprensione che fu alla base di un ingiusto destino. Zemlinsky raccolse ecletticamente tutta la ricchezza del mondo musicale viennese dell'epoca ma senza divenire un epigono del postromanticismo, anzi, costituì di fatto il *trait d'union* tra il postromanticismo di ascendenza brahmsiana, il wagnerismo e l'era moderna, oltre alle personali relazioni intessute con le figure portan-

ti del progresso musicale e gli influssi diretti esercitati su di esse: rinunciò a completare *Lulu* di Berg ma aveva diretto la prima di *Erwartung* di Schönberg, aveva trascritto la Sesta sinfonia di Mahler per pianoforte citandola nella *Lyrische Symphonie*, era stato diretto da Mahler stesso, con Schönberg fondò l'associazione di compositori di cui volle Mahler presidente, mentre Berg gli dedicò la *Lyrische Suite*, citandovi un frammento della *Lyrische Symphonie*.

L'eclittismo di Zemlinsky, grande artigiano della composizione incredibilmente ricettivo – come ha sottolineato Adorno – lo avvicina molto a Mahler («lo adorava come un dio», scriveva Alma), e a Richard Strauss, di cui riprende la complessità del tessuto armonico e timbrico orchestrale (citò *Salome* nella *Lyrische Symphonie*), in un'ottica che non impone mai la rinuncia alla tonalità, ma afferma una straordinaria ricchezza d'invenzione nella melodia, nella forma e nell'armonia. Inoltre, se da un lato si percepisce una densità di scrittura e una polifonia avanzate, il marcato tematismo e il lirismo di linee melodiche curatissime, unite ai ricami continui di un'orchestrazione finissima, avvicinano lo stile di Zemlinsky alle tendenze *Jugendstil* di allora, soprattutto quando la musica incontra l'estetismo letterario, come nella *Lyrische Symphonie* (1923) o nelle opere *Eine florentinische Tragödie* («Una tragedia fiorentina», 1916) o *Der Kreidekreis* («Il cerchio di gesso», 1932), trovando prima espressione proprio in *Der Seejungfrau*, che colloca il racconto di Andersen in una scrittura musicale esteticamente raffinatissima, ma allo stesso tempo spinta tuttavia a indagarne una narrazione interiore. Quest'ultima fondamentale componente, la dimensione soggettiva nella versione sinfonica di Zemlinsky viene confermata soprattutto da alcune considerazioni:

1) L'allora recente pubblicazione de *L'interpretazione dei sogni* di Freud, nel 1899, che stimolò, anche non direttamente, nei musicisti, la riflessione sulle esperienze interiori;

2) La verosimile componente autobiografica in *Der Seejungfrau*, che Zemlinsky inizia a comporre nel marzo 1902 a pochi giorni dal matrimonio dell'amata Alma Schindler 'in' Mahler, in piena delusione amorosa, proprio come ammonisce la strega del racconto alla Sirenetta: «la mattina in cui egli [il principe] sposerà un'altra, il tuo cuore si spezzerà» (vedi anche l'origine autobiografica del testo di Andersen, che vi sublima una propria passione omosessuale non corrisposta). Si aggiunga la predilezione per tematiche tragiche (a Schönberg confidò che doveva trattarsi di uno studio preliminare per una «Sinfonia di morte», mai compiuta) e l'analogia con la rappresentazione della sofferenza universale nell'opera *Der Zweig* («Il nano», 1921), sul brutto nano innamorato della bella Infanta di Spagna (Alma Mahler descriveva impietosamente Zemlinsky come un «piccolo orribile gnomo, senza mento, sdentato, puzzolente», ma è nota la sua attrazione per uomini brutti e intelligenti, mentre il compositore conduceva una vivace vita erotica nonostante l'aspetto). La Sirenetta diventa emblema del dolore, eroina postromantica in un'allegoria della sofferenza d'amore, del sogno contrapposto alla rinuncia, alla disillusione e alla delusione per la vita reale da un lato, alla redenzione dall'altro.

3) La peculiare inclinazione di Zemlinsky nel mettere in musica un racconto, appunto «con una naturalezza e una finezza di qualità superlativa» che Schönberg aveva acutamente notato, e che fa di *Der Seejungfrau* il ponte tra la produzione strumentale precedente (le tre sinfonie) e quella operistica successiva, supera la

divisione tra sinfonia tradizionale e musica a programma, quindi abbandona il descrittivismo e la didascalìa, che avrebbero ridotto a puro intrattenimento questa pagina sinfonica.

Così, *Der Seejungfrau* incontrò perfettamente la progressiva dissoluzione del sistema sinfonico tradizionale, entro la rottura con quella rigidità classica che separava nettamente i movimenti principali, ereditata in parte da Brahms, ora riavvicinati in un unico percorso non tanto secondo concezioni cicliche, per le quali altri avevano optato (un tema principale che ritorna in ogni movimento) ma tendendo alla soluzione in un solo affresco verso un'unica e unitaria condizione spirituale. Per questo a *Der Seejungfrau* è giusto accostare la *Lyrische Symphonie*, appunto una sinfonia di *Lieder* in cui i contenuti extramusicali si esplicitano invece nel canto, direttamente avvicinabile a *Das Lied von der Erde* di Mahler, nuove concezioni sinfoniche. *Der Seejungfrau* andava quindi a inserirsi nella ricchissima varietà che il flusso del sinfonismo stava dispiegando, coeva non solo di *Pelleas* di Schönberg ma anche di *Pelléas* e delle prime sinfonie di Sibelius, di *La mer* di Debussy, del *Poema divino* di Skrjabin, a pochi anni dalle prime quattro sinfonie di Mahler, dall'ultima di Bruckner e da *Ein Heldenleben* di Strauss (partitura che Zemlinsky si procurò fra l'altro poco dopo l'inizio della composizione di *Der Seejungfrau*).

La dimensione onirica in cui viene collocata la fiaba di Andersen incontra la fervida immaginazione e l'astrazione di Zemlinsky attraverso il complesso tessuto orchestrale in cui si fondono timbri e melodie evocative. In *Der Seejungfrau* egli dimostra la necessità e la capacità di saper sfruttare un organico enorme, tratto tipico dell'epoca (4 flauti, 2 ottavini, 2 oboi e corno inglese, 2 clarinetti, clarinetto in mi bemolle, clarinetto basso, 3 fagotti, 6 corni, 3 trombe, 4 tromboni, tuba, 2 arpe, *Glockenspiel*, triangolo, piatti sospesi, campane tubulari, timpani, archi): il colorismo e il virtuosismo timbrico di Zemlinsky scuotono continuamente un'orchestrazione lussureggiante, che scopre inediti effetti come il *glissando* del trombone nella seconda parte (utilizzato anche da Schönberg in *Pelleas*). Giunta alle massime dimensioni e in pieno concertismo è infatti l'orchestra stessa a suggerire ogni possibile soluzione formale, timbrica e strumentale, anzi, come scrisse Mahler «noi moderni abbiamo bisogno di un apparato così grande per esprimere le nostre idee, siano esse grandi o piccole. Primo, perché siamo costretti, per poter proteggere noi stessi dalla falsa interpretazione, a distribuire i vari colori dell'arcobaleno su diverse tavolozze; secondo, perché il nostro occhio sta imparando a distinguere sempre più i colori dell'arcobaleno e persino la più delicata e lieve modulazione; terzo, perché allo scopo di essere ascoltati da molti nelle nostre ultra-ampie sale da concerto e teatri d'opera dobbiamo fare anche noi un gran chiasso».

L'incipit di *Der Seejungfrau* descrive immediatamente non solo l'atmosfera marina del contesto narrativo, ma anche quella psichica di incertezza e indefinitezza della protagonista che non appartiene agli umani. «In mezzo al mare – scrive Andersen – l'acqua è azzurra come i petali dei più bei fiordalisi e trasparente come il cristallo più puro; ma è molto profonda, così profonda che un'anfora non potrebbe raggiungere il fondo; bisognerebbe mettere molti campanili, uno sull'altro, per arrivare dal fondo fino alla superficie». Nella prima sezione (*Sehr mässig bewegt*, «Con andatura moderata»), la Sirenetta, innamoratasi di un bel principe dopo averlo salvato da un naufragio, decide di voler assumere sembianze umane per cono-

scerlo, quindi rinuncia alla coda di pesce in cambio delle gambe. Accompagna il principe su una spiaggia, dove viene soccorso da alcune ragazze. Per poter realizzare il suo desiderio si recherà da una strega, ottenendo una pozione: sarà costretta a rinunciare alla voce e soffrirà grande dolore ogni volta che camminerà. Anche se non vi sono esatte corrispondenze tra la partitura e il racconto di Andersen, colpisce immediatamente l'attacco dei bassi contrapposto a sinuose linee melodiche ascendenti, segno caratteristico per evocare la profondità, che da un lato ricorda l'avvio dell'*Oro del Reno* di Wagner, dall'altro sfrutta un'orchestrazione a fasce sonore, procedimento tipico delle strumentazioni che alludono a paesaggi (vedi *Il mattino* di Grieg da *Peer Gynt*): emerge un tema che cita l'attacco della Quarta Sinfonia di Beethoven e della Prima sinfonia di Mahler, in un clima di persistente immobilità. Non sfugge l'accostamento ad altri contesti musicali acquei oltre all'*Oro del Reno* e a *L'olandese volante* di Wagner, come *La mer* di Debussy, *Sadko* e *Shéhérazade* di Rimskij-Korsakov, *Fontane di Roma* di Respighi (1917), *Rusalka* di Dvořák, quest'ultima rappresentata a Praga nel 1901 e pure indirettamente ispirata alla *Sirenetta* di Andersen. Per la tempesta e il naufragio la partitura fa tradizionalmente uso di squilli di tromba e ottoni, ma senza eccessi, non è didascalica, sono i vissuti psicologici che contano. Il canto sinuoso del violino evoca l'esile e tenero personaggio della Sirenetta, «la più giovane delle sei sorelle era anche la più bella», come Zemlinsky stesso trascrisse sul manoscritto, ricordandoci altre figure femminili in musica, *Melisande* (sia nelle versioni di Debussy e Schönberg che di Fauré) o *Shéhérazade* nella versione di Rimskij-Korsakov, anch'essa emblematicamente evocata da un violino. La melodia del violino, ripresa con toni appassionati da tutti gli archi, ritornerà sotto forma di varianti nelle due sezioni successive, procedimento alla base della costruzione musicale di questa complessa partitura, in cui non esiste una formula motivica univoca, ma frasi polivalenti: i processi di metamorfosi melodica sono anche l'emblema in musica della trasformazione della Sirenetta. Un'ampia melodia lirica cita invece un frammento del secondo movimento della Quinta Sinfonia di Čajkovskij – anch'esso ripreso nella terza sezione – rielaborato con tratti che ricordano il neoclassicismo di Richard Strauss, ma con toni d'infuocata passione: è l'ansia d'amore ad attraversare queste pagine sotto molteplici forme.

Zemlinsky segue i tratti essenziali e i momenti salienti del racconto, col quale non è ovvio incontrare esatte corrispondenze sulla partitura, che va soprattutto a delineare un grande ritratto della Sirenetta. *Sehr bewegt, rauschend* («Molto vivo, vorticoso»), ricorda il ballo prima e durante il matrimonio del principe con un'altra sposa, balli venivano organizzati nel palazzo in fondo al mare della Sirenetta, lei stessa, sotto umane spoglie, era una straordinaria ballerina. Il principe voleva sposare chi l'aveva salvato, ma la speranza della Sirenetta si infrange quando egli sceglie una principessa, credendola sua salvatrice; la verità rimarrà nascosta, poiché la Sirenetta ha rinunciato alla parola. Nella musica di Zemlinsky scorre un valzer in un clima festoso, ma al ritmo ternario delle danze si contrappone quello in controtempo della melodia del violino, ovvero la Sirenetta, estranea a quella realtà: «Sentì che il suo cuore si spezzava – scrive Andersen. [...] Sentiva i piedini come tagliati da coltelli affilati, ma non vi badò, le faceva più male il cuore. Sapeva che quella era l'ultima sera in cui vedeva colui per il quale aveva lasciato la sua gente e la sua casa, per il quale aveva rinunciato alla sua bella voce, per il quale aveva sofferto ogni

giorno tormenti senza fine, che lui neppure poteva immaginare. Quella era l'ultima notte in cui avrebbe respirato la sua stessa aria; guardò verso il profondo mare e verso il cielo stellato: una notte eterna senza pensieri né sogni la aspettava, perché non aveva un'anima, né poteva ottenerla».

Molto singolare è l'indicazione agogica per il terzo episodio, *Sehr gedehnt, mit schmerzvollem Ausdruck* («Molto pronunciato, con un'espressione piena di dolore»), dedicato all'epilogo: il triste canto del corno inglese, suggestiona non solo per il colore malinconico ma per il desiderio amoroso che evoca, con le dovute cautele sulle analoghe possibili allusioni in *Tristan und Isolde* di Wagner. Le sorelle della Sirenetta, recatesi dalla strega, ottengono un pugnale con cui essa potrebbe uccidere il principe per ritornare alle sembianze originarie nel mondo marino e per non morire dissolta in schiuma salata. Tuttavia, per amore, rinuncia all'omicidio, conquistando invece un'inattesa immortalità, sotto forma di spirito dell'aria. L'intervento della musica è avvincente e costituisce una sfida per il compositore, stando a quanto narra Andersen: ««Dove sto andando?» chiese la Sirenetta, e la sua voce risuonò come quella delle altre creature, così spirituale che nessuna musica terrena poteva riprodurla». Drammatici toni wagneriani si tramutano in rarefazioni acustiche e registri acuti, si anticipa quella «musica della trasformazione» che realizzerà Strauss in *Daphne*, mentre un ultimo slancio d'amore e passione, unito a un tenero dolore consumato intimamente, suggella questa fantasia sinfonica.

Teatro Malibran
sabato 11 febbraio 2006 ore 20.00, Turni S-T

Wolfgang Amadeus Mozart

Ave verum corpus

mottetto per coro e orchestra in re maggiore KV 618

Sinfonia n. 38 in re maggiore KV 504

Praga

Adagio – Allegro

Andante

Presto

Robert Schumann

Nachtlied (Canto notturno) op. 108

per coro e orchestra

Edward Elgar

Variations on an Original Theme (Enigma) op. 36

Dedicated to my friends pictured within

Enigma: Andante – (C.A.E.) L'istesso tempo – (H.D.S-P.) Allegro – (R.B.T.) Allegretto
(W.M.B.) Allegro di molto – (R.P.A.) Moderato – (Ysobel.) Andantino – (Troyte.) Presto
(W.N.) Allegretto – (Nimrod.) Adagio – (Dorabella.) Intermezzo: Allegretto
(G.R.S.) Allegro di molto – (B.G.N.) Andante – (***) Romanza: Moderato
(E.D.U.) Finale: Allegro

direttore

Jeffrey Tate

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

direttore del Coro Emanuela Di Pietro

Angelo Foletto
NOTE AL PROGRAMMA

Meno di cinquanta battute di musica, un solenne e sommesso capolavoro. Il motetto eucaristico in re maggiore scritto nel giugno del 1791, sei mesi prima della morte, fu dedicato a Anton Stoll (1747-1805), amico personale della coppia Mozart e direttore del coro parrocchiale di Baden. Nella località termale, frequentata con assiduità da Constanze, Stoll si era prodigato per essere vicino alla donna in attesa del sesto figlio e il compositore si volle sdebitare con questa breve pagina che Stoll eseguì tra i canti per la festività del Corpus Domini. Del resto Stoll, tipico *Landschumeister* di provincia, aveva già ottenuto per la sua minuscola cappella vocale la *Missa* KV 317.

La semplicità del trattamento complessivo che evidentemente tenne conto della destinazione amatoriale degli esecutori e della ristrettezza del luogo insieme alla scorrevolezza soave della polifonia – intrisa però della caratteristica e pungente malinconia d'autore, come denuncia l'impennata melodica iniziale – fanno dell'*Ave verum*, ultimo lavoro mozartiano sacro portato a termine, dopo otto anni di inatteso silenzio nel repertorio religioso, una sorta di meraviglioso (e carico di mistero) gioiello musicale. La brevità del brano per quattro voci, archi e organo completato il 17 giugno finisce per accentuarne la maliosità, prolungandola in un'eco soffusa di mestizia dolce e toccante. Il tutto affidato a una scrittura trasparente e lineare che appartiene alla stessa dimensione poetica essenziale e purissima delle ultime composizioni strumentali mozartiane (pensiamo al Concerto per clarinetto, ai pezzi per Glassharmonica, alle ultime due partiture teatrali) ma che il *Requiem* nelle sue parti compiute celebrerà con pienezza offrendo un sigillo artistico enigmatico e sublime all'immagine della religiosità d'autore.

La trentottesima Sinfonia in re maggiore *Praga*, composta dopo oltre tre anni di disimpegno nell'ambito sinfonico (surrogato dalla prodigiosa creatività indirizzata al concerto pianistico) è un ideale e concreto anello di congiunzione tra la Sinfonia KV 425 *Linz* e gli ultimi lavori orchestrali. In questa partitura composta a Vienna nel dicembre del 1786 su richiesta dell'«orchestra e di un gruppo di grandi intenditori e appassionati di musica» – così ne scrisse il padre Leopold il 12 gennaio successivo – il linguaggio si fa intenso e drammatico mentre la complessità del pensiero musicale, che profetizza per molti aspetti il sinfonismo beethoveniano, non verrà uguagliato nemmeno nell'ultima solenne Sinfonia in do maggiore KV 551 *Jupiter*. Eppure una patina di naturalezza sembra distendersi sulla struttura della sinfonia, concepita quasi simultaneamente al Concerto in do maggiore KV 503, che non «puzza di erudizione» fu osservato fin dalle prime

audizioni. La complessità della costruzione è controllata con la massima cura; la musica giunge all'ascoltatore nella maniera più facile e immediata possibile. La partitura si apre nel segno di un'energia espressiva trascinate: l'*Adagio* introduttivo, il più ampio scritto per una sinfonia, negli accenti cupi d'avvio richiama la tragicità di fondo e il pathos del *Don Giovanni*, l'opera destinata a rinnovare gli entusiasmi a Praga in dicembre che gli verrà commissionata dallo stesso gruppo di intenditori-appassionati di musica. La vivace capitale boema, del resto, gli dimostrò sempre fedeltà assoluta e fiducia incondizionata; in una recensione della sinfonia scritta tre anni dopo la morte, leggiamo: «Mozart sembra aver scritto solo per la Boemia, in nessun luogo la sua musica è stata capita ed eseguita meglio che a Praga».

A parte la vasta e importante introduzione, la composizione si caratterizza per la mancanza del *Minuetto*, probabilmente sacrificato per non appesantire quantitativamente una partitura già così monumentale e che, come osservò l'olimpico Alfred Einstein, «esprime tutto quello che ha da esprimere in tre tempi». Infatti la memorabile *Adagio* segue un *Allegro* altrettanto curato e originale (Mozart, contrariamente al solito, vi dedicò molto tempo e numerose attenzioni in fase di rifinitura) in cui brillantezza e intensità cantabile, espressione naturale e nobile architettura risultano straordinariamente fusi. E l'insolito equilibrio sinfonico maturato con l'assenza del *Minuetto* viene bilanciato dall'audace accostamento tra un *Andante* di vibrante concezione 'rappresentativa' e sofisticata cesellatura timbrico-strumentale – dove si nota l'esperienza maturata nei concerti pianistici a proposito del trattamento dei fiati (ancora senza clarinetti) – e un *Presto* bruciante e dionisiacamente cabalettistico.

La Sinfonia in re maggiore fu eseguita, come ricorda l'appellativo, nella seconda capitale, prima città dell'impero per attività culturale, il 19 gennaio 1787. Accolta con un entusiasmo pieno dal pubblico che aveva eletto Mozart a 'suo' compositore dopo l'esito travolgente delle *Nozze di Figaro*. Tant'è che come fuori programma l'autore regalò ai «grandi intenditori e appassionati di musica» boemi una serie di improvvisate variazioni sull'oramai popolarissima «Non più andrai farfallone amoroso».

Per capire con che furore artistico Schumann visse l'anno 1849, nei mesi che seguirono i drammatici moti di Dresda basta scorrere rapidamente l'elenco sorprendente di musiche portate a termine. Non meno di quaranta, distribuite in quasi tutti i generi comprese le musiche per il teatro (*Manfred* e *Genoveva*) e un gran numero di composizioni vocali per diversi organici. Solo nella seconda parte dell'anno, tornato a Dresda col sesto figlio (Ferdinand, il terzo maschio, nato il 16 luglio), il compositore, che aveva appena licenziato il *Liederalbum für die Jugend* op. 79, si dedicò a *Verzweifle nicht im Schmerzenstal* op. 93, su testo di Rückert (doppio coro maschile con una parte d'organo *ad libitum*, orchestrata nel maggio 1852), il *Minnespiel* op. 101, un altro ciclo per più voci, le *Marce* op. 76 e 99 (presentate agli amici note come «le marce delle barricate») e, pensando all'imminente centenario di Goethe, aveva iniziato a musicare altre canzoni di Mignon, abbozzando il *Requiem für Mignon* che divenne una sorta di laboratorio poetico per le successive *Szenen aus Goethes Faust* concluse il 29 agosto, giorno successi-

vo al centenario compleanno del poeta. Insieme videro la luce alcuni *Duetti per soprano e tenore* op. 78, pezzi per pianoforte a quattro mani «per bambini piccoli e grandi», l'*Introduzione e Allegro per pianoforte e orchestra* op. 92 e brani per doppio coro (pubblicati postumi). In novembre-dicembre Schumann aveva completato il «secondo Spanisches Liederspiel» con accompagnamento di pianoforte a quattro mani (*Spanische Liebeslieder* op. 138), musicato tre delle *Hebrew Melodies* di Byron con accompagnamento d'arpa e le *Romanze per oboe e pianoforte*, concepito l'accompagnamento pianistico per la declamazione di *Schön Hedwig* di Hebbel (op. 106) e abbozzato il *Neujahrslied* di Rückert per coro e orchestra.

Il breve *Nachtlied*, ancora su testo di Friedrich Hebbel – autore del poema da cui era stato tratto con non poche vicissitudini il libretto della *Genoveva* – fu imbastito il 4 novembre e orchestrato tra l'8 e l'11 (la prima esecuzione avvenne a Düsseldorf il 13 marzo 1851). «Quest'opera mi è particolarmente cara» scrisse l'autore. I versi distribuiti in tre strofe descrivono il passaggio dalla vita alla morte, in un clima poetico sognante sottolineato da un'orchestrazione che si affida al descrittivismo degli assoli dei fiati, assecondando le immagini della poesia. Secondo alcuni studiosi il clima del *Nachtlied* influenzò profondamente la concezione del *Deutsches Requiem* di Brahms, che in modo forse inconsapevole riprese anche un motivo della seconda sezione di questo singolare piccolo e delicato capolavoro liederistico nella Terza Sinfonia.

Significativo personaggio moderno espresso prima di Benjamin Britten dalla musica inglese, autore che ha prestato nome e talento alla sua rinascita dopo quasi due secoli di latitanza, Edward Elgar (Broadheath 1857 – Worcester 1934) fu compositore fecondo e versatile, di indole colta e ispirazione nobile. Divenne popolare per le brillanti marce – chi non ha ascoltato almeno una volta *Pomp and Circumstance?* (citato anche da Disney in un episodio di *Fantasia 2000*) – e per le *Variations on an Original Thema* op. 36, che poco più d'un secolo fa rivelarono ai continenti il talento di strumentatore del quarantaduenne musicista, sostanzialmente autodidatta. L'idea del travestimento, combinata con un modello classico di Variazioni su tema, a sua volta scelto con cura ma non definito (insolito sì, ma orecchiabile e dal sapore popolare, forse addirittura anagrafabile) ha reso subito intrigante la partitura.

Il titolo *Variazioni «enigma»* che ha soppiantato l'impertinente definizione originaria è subito legittimato (bastano le dieci misure del tema): giustificato dal carattere sfuggente del nostalgico disegno principale che pare a tutta prima una rivisitazione dei languori di Henry Purcell (il padre della musica inglese). Ma la melodia è biforcuta come ambito tonale (la prime sei battute sono in sol minore, le successive nel relativo maggiore: rimarranno le tonalità dominanti del brano), equivoca nella sua intonazione malinconica priva di agganci tonali identificativi per quanto adescante e fascinosa nell'esposizione a soli archi: pare di conoscerla, di poterla ricantare subito, invece non si lascia possedere con facilità. Si sono fatte molte ipotesi sul modello che ha ispirato Elgar. Qualcuno ha rilevato impronte del Notturmo in sol minore op. 37 n. 1 di Chopin, qualcun altro, sciovinisticamente, le assonanze con *God Save the King*; i più sofisticati hanno inteso delle parentele

con *Pop Goes the Weasel* e *Auld Lang Syne*, il malinconico *Song* settecentesco (1794, testo di Robert Burns; per la musica esiste un'attribuzione a William Shields contestata da chi lo considera una melodia popolare scozzese) diffuso in tutta Europa, nella versione in ritmo ternario come *Valzer delle candele*, che Beethoven rielaborò per terzetto vocale nel 1817 (l'undicesimo degli *Scottische Lieder* WoO 156).

La realtà, avvalorata dalle testimonianze della moglie dell'ottobre 1898, ci dicono che il tema nacque un po' casualmente al pianoforte. E, certo, quel che importa è la natura singolarmente ambigua, 'variabile' e priva di colorazioni storiche precise dello spunto iniziale, nonché la concezione musicale della partitura (un tema e quattordici Variazioni) che si fonda su un'interpretazione molto libera dell'antica prassi del «tema-e-variazioni», seppure profondamente influenzata dagli esempi ottocenteschi più vicini e avanzati (Brahms, anzitutto). Elgar procede per intuizioni strumentali, spesso per accensioni timbriche o di colore orchestrale, che hanno un rapporto (spesso emotivo) col Tema, ma raramente lo citano per intero o lo sottopongono a ornamentazioni. «L'enigma resterà un enigma», scriverà Elgar a proposito del Tema ufficiale d'avvio presentando la prima esecuzione (Londra, St. James's Hall, 19 giugno 1899; sul podio Hans Richter, il più grande direttore di quegli anni: primo interprete della *Tetralogia* di Wagner e di molti lavori sinfonici brahmsiani), salvo poi accendere l'immaginazione degli ascoltatori svelando la presenza di un altro tema-guida «più ampio e che percorrere tutto il lavoro, senza essere mai suonato per intero». La spiegazione d'autore continuava, giocando sull'equivoco: «il vero tema dominante non appare mai, come accade in alcune pièces teatrali (ad esempio *L'Intruse* o *Les Sept Princesses* di Maeterlinck) in cui il personaggio principale non è mai in scena».

Come se non bastasse, a rendere ancora più suggestivo e degno del titolo di *Enigma Variations* c'è la premeditata concezione enigmistico-affettiva del lavoro. Il compositore la dichiara attribuendo un nome o una sigla a ogni movimento; fa eccezione l'anonimo tredicesimo, denominato ****Romanza*. La dedica globale apposta in frontespizio, «To my friends pictured within» («Agli amici che vi sono descritti»), è precisa: l'autore ha ideato i quattordici numeri come ritratti in musica di persone note, non necessariamente parenti. I quadretti di famiglia sono incorniciati dalle due Variazioni più personali: la prima intitolata alla giovane moglie, l'ultima, ampia e umoristicamente enfatica, a se stesso. Per curiosità, indichiamo la successione e le attribuzioni, accertate con la complicità del musicista.

Variazione I (C. A. E.), ritratto di Caroline Alice Elgar, sua moglie da qualche mese. *Variazione II* (H. D. S.), brano rapido, ternario e in stile di toccata, per Hew David Steuart-Powell pianista dilettante. *Variazione III* (R. B. T.), quasi una mazurka, in sol maggiore, per il vecchio Richard Baxter Townshend. *Variazione IV* (W. H. B.), per William Heath Baker, un vicino di casa del Worcestershire, dai modi bruschi. Nella *Variazione V* (R. P. A.) 'sentiamo' Richard P. Arnold, amico e appassionato di musica dalla conversazione seria (la variazione è in do minore), frequentemente ravvivata da battute e motti umoristici. La *Variazione VI* (*Ysobel*), ancora in do minore, è ispirata nell'andamento elegiaco e trepidante, alla violista Isabel Fitton. La *Variazione VII* (*Troyte*) è un numero irruento che utilizza la prima semifrase del tema, incalzato dal ritmo dei timpani, a mimare gli

sconsolanti tentativi dell'architetto Arthur Troyte Griffith di imparare a suonare il pianoforte. La *Variazione VIII* (W. N.), pagina cullante in sol maggiore, cinguettante di legni contrapposti agli archi, è suggestionata dal ricordo di un palazzo del Settecento e dedicata all'amico di famiglia Winifred Norbory. La *Variazione IX* (*Nimrod*), Adagio nobile in do minore, con citazione dell'inizio della Sonata *Patetica* di Beethoven intrecciato con la testa del tema principale è un ritratto intenso e affettuoso per August Johannes Jaeger, amico e collaboratore della casa editrice musicale Novello (Jaeger avrebbe poi scritto tre importanti volumi critici su Elgar). Nella *Variazione X* (*Dorabella*) la citazione mozartiana epigrafa la variazione più frivola e Šajkovskiana: la destinataria è Dora Powell, scherzosamente chiamata Dorabella (quella del *Così fan tutte*) dal compositore, e in seguito autrice dello studio *E. Elgar. Memories of a Variation*. La *Variazione XI* (G. R. S.) è per George Robinson Sinclair, organista della cattedrale di Hereford, qui fotografato dalla musica in compagnia del suo irruento cane di nome Dan. Nella *Variazione XII* (B. G. N.), la più struggente e 'purcelliana', l'assolo del violoncello che richiama con toni accorati la testa del tema dichiara la dedica al violoncellista dilettante e «amico devoto» Basil G. Nevinson. Nella *Variazione XIII* (***) (*Romanza*), la citazione d'avvio del clarinetto (l'ouverture di Mendelssohn ispirata a Goethe *Meerestille und glückliche Fahrt*, «Calma di mare e viaggio felice») ci suggerisce l'attribuzione a Lady Mary Lyon o a Julia H. Worthington, signorine conosciute anni addietro in una crociera e amate da Elgar (ma che cavallescamente non confermò mai l'ipotesi). Infine il tronfio autoritratto della *Variazione XIV* (E. D. U.): Edo era il nomignolo affettuosamente usato da Alice-CAE per il marito.

Wolfgang Amadeus Mozart

Ave verum corpus

mottetto per coro e orchestra in re maggiore KV 618

Ave verum Corpus natum
de Maria Virgine,
vere passum, immolatum
in cruce pro homine,
cujus latus perforatum
fluxit aqua et sanguine.

Esto nobis praegustatum
mortis in examine,
o Jesu dulcis, o Jesu pie,
o Jesu fili Marie.

Ave Corpo vero
nato dalla Vergine Maria,
il quale veramente soffrì
e si immolò sulla croce per l'uomo,
tu, il cui costato trafitto
grondò sangue e acqua.

Sii per noi un'anticipazione
in quella prova che è la morte.
o Gesù dolce, o Gesù buono,
o Gesù figlio di Maria.

Robert Schumann
Nachtlied (Canto notturno) op. 108
per coro e orchestra

Nachtlied

Quellende, schwellende Nacht,
Voll von Lichtern und Sternen:
In der ewigen Fernen,
Sage, was ist da erwacht?

Herz in der Brust wird beengt,
Steigendes, neigendes Leben,
Riesenhaft fühle ich's weben,
Welches das meine verdrängt.

Schlaf, da nahst du dich leis',
Wie dem Kinde die Amme,
Und um die dürftige Flamme
Ziehst du den schützenden Kreis.

Canto notturno

Notte che sgorga e si spande,
Piena di luci e di stelle:
Nelle lontananze eterne,
Dì, cosa si è dunque risvegliato?

Il cuore nel petto è stretto,
Crescente, declinante vita,
Io sento, come un gigantesco tessere,
Qualcosa che opprime la mia.

Sonno, ecco che ti avvicini lieve,
Come la balia al bambino,
E intorno alla fiamma stenta
Tracci il cerchio protettivo.

testo di *Christian Friedrich Hebbel*

Teatro Malibran
venerdì 10 marzo 2006 ore 20.00, Turni S-T

Wolfgang Amadeus Mozart
Sinfonia n. 33 in si bemolle maggiore KV 319
Allegro assai
Andante moderato
Menuetto
Finale (Allegro assai)

Robert Schumann
Requiem für Mignon op. 98b
per soli, coro e orchestra
Chor. Langsam Feierlich
Etwas bewegter
Lebhaft
Feierlich, doch nicht zu langsam
Die Viertel wie vorher die Habeln
Chor. Lebhaft

Dmitrij Šostakovič
Sinfonia n. 10 in mi minore op. 93
Moderato
Allegro
Allegretto
Andante – Allegro

direttore
Gabor Ötvös

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
direttore del Coro Emanuela Di Pietro

Paolo Petazzi, Franco Pulcini
NOTE AL PROGRAMMA

SINFONIA IN SI BEMOLLE MAGGIORE K 319 (1779)

All'epoca di Mozart il genere della sinfonia non era investito da un'aura mitica, non aveva i caratteri di centralità e di supremo impegno che avrebbe assunto nel secolo XIX, dopo i momenti culminanti del sinfonismo di Haydn, dello stesso Mozart e di Beethoven. Non è dunque strano che il rapporto di Mozart con la sinfonia presenti aspetti prevalentemente episodici e occasionali (nel secondo Settecento rappresenta un caso a parte quello di Haydn e delle particolari circostanze che favorirono la relativa continuità del suo interesse per la sinfonia, e il gusto sperimentale con cui, soprattutto in alcune fasi, si accostò al genere). L'occasionalità non comporta ovviamente esiti di scarso rilievo, né di limitato impegno, e non occorre aspettare i capolavori del decennio viennese per incontrare, almeno dal 1773 (dalla Sinfonia in sol minore K 183), sinfonie in tutto e per tutto degne della grandezza del loro autore, e di ciò Mozart sembra essere stato pienamente consapevole.

La Sinfonia in si bemolle maggiore, finita il 9 luglio 1779, è la penultima delle sinfonie composte da Mozart a Salisburgo, pochi mesi dopo la Sinfonia in sol maggiore KV 318 (finita il 26 aprile 1779) e un anno prima della Sinfonia in do maggiore KV 338, dell'agosto 1780. Era concepita originariamente in tre tempi, come quelle KV 318 e 338; ma riprendendola a Vienna nel 1782 Mozart aggiunse il *Minuetto*, senza rivederne peraltro la strumentazione 'leggera' (2 oboi, 2 fagotti, 2 corsi, archi, senza flauti, trombe e timpani). La diede alle stampe nel 1785 (in parti staccate, come allora era consuetudine) insieme con la prima delle Sinfonie composte a Vienna (in re maggiore K 385): ai nostri occhi, questo accostamento può apparire un riconoscimento della contiguità di questa partitura con i capolavori sinfonici degli anni viennesi. La Sinfonia KV 319 è infatti una delle più affascinanti tra quelle composte a Salisburgo, presenta una raffinatezza di scrittura davvero cameristica e una grande felicità inventiva.

Il primo tema propone subito i caratteri di vitalità e di agile scioltezza che prevalgono nella Sinfonia KV 319: si caratterizza per i netti contrasti tra *piano* e *forte* che ne pongono in luce l'articolazione. Il secondo tema presenta una particolare ricchezza di motivi e di colori, e le invenzioni non vengono meno nel tema conclusivo, dove si nota anche il ritorno di uno dei motivi del primo tema. La concisa esposizione non è ripetuta: Mozart evita il consueto ritornello e passa direttamente allo sviluppo, che si basa per intero su una nuova idea, di particolare interesse: i trilli iniziali si possono ricollegare a materiali dell'esposizione; ma la seconda parte

anticipa le prime note del tema del *Finale* della Sinfonia K 551. Non avrebbe senso tentare paragoni con la complessità e l'ampiezza monumentale di quel *Finale*; ma si segue con interesse il nitido gioco contrappuntistico di cui è protagonista questo materiale nello sviluppo. Seguono la ripresa un poco variata e la coda.

Accenti di idillio caratterizzano il primo tema dell'*Andante moderato*, dove prevale fin dall'inizio il colore caldo degli archi, sebbene poi intervengano sobriamente anche i fiati a creare una delicata varietà. Il pezzo è tripartito, con una sezione centrale molto breve (una nuova idea presentata dagli archi passa ai fiati), dopo la quale il ritorno del secondo tema precede quello del primo, che conclude.

Il *Minuetto* aggiunto in un secondo momento (come l'autografo rivela chiaramente, anche grazie al tipo di carta diverso) risale ai primi anni viennesi (1782) e si inserisce bene in una delle sinfonie più vicine al periodo viennese fra quelle composte a Salisburgo. In essa introduce accenti vigorosi, che conoscono anche singolari chiaroscuri (all'inizio della seconda parte del *Minuetto*).

Una estrosa vitalità si scatena nel vivacissimo *Finale*, con prodigiosa ricchezza di idee. A partire dallo slancio giocoso del primo tema (basato su due motivi diversi) le invenzioni si succedono con la più seducente scorrevolezza, fino alla spiritosa fanfaretta dei fiati (di sapore quasi paesano) che, passando al Tutti conclude l'esposizione (questa volta ripetuta con il consueto ritornello). Come nel primo tempo, lo sviluppo si basa per intero su un nuovo tema, che qui presenta un accattivante profilo cantabile.

Paolo Petazzi

REQUIEM FÜR MIGNON OP. 98B (1849)

Nella ricca produzione vocale schumanniana del 1849 i testi di Goethe (di cui si celebrava il centenario della nascita) hanno un posto di eccezionale rilievo con alcune delle *Scene dal Faust*, i nove *Lieder und Gesänge aus Wilhelm Meister* op. 98a e il *Requiem für Mignon* op. 98b, rapidamente composto tra il 2 e il 3 luglio. Questa breve pagina per soli, coro e orchestra non appartiene ad un genere convenzionale, ed è legata idealmente ai *Lieder* che in parte la precedono, in parte immediatamente la seguono: tutti i pezzi raccolti nell'op. 98a e 98b nascono dalla suggestione della rinnovata lettura del Wilhelm Meister, che fu, accanto al *Faust*, il testo goethiano più importante per la musica di Schumann. Lo fu grazie ai personaggi di Mignon e dell'arpista, i due sradicati colpiti da un oscuro destino, ai quali Goethe fa cantare versi tra i suoi più alti, tutti musicati da Schumann. All'interno del romanzo i versi sono riservati quasi esclusivamente a questi due personaggi, che soltanto nella poesia e nel canto possono manifestare la più segreta e profonda verità dell'anima. La loro voce sembra quella della poesia pura e dello struggimento doloroso e inappagabile e nel loro oscuro destino sembra raccogliersi tutto il dolore dell'esistenza, tanto che Goethe per costruire l'armoniosa visione complessiva degli «anni di apprendistato» di Wilhelm Meister si congeda da loro consegnandoli ad una sorte funesta. La fortuna dei due personaggi presso i Romantici ne coglie il fascino al di fuori degli equilibri della visione goethiana, e questo fascino sentì intensamente anche Schumann, dopo Schubert e prima di Wolf: i canti di Mignon e dell'arpista

consentirebbero di per sé di ripercorrere alcune vicende essenziali della storia del *Lied* romantico.

Dai *Lieder* arcane suggestioni si prolungano nel *Requiem für Mignon*, basato sulle prime pagine del capitolo VIII dell'ottavo libro del *Wilhelm Meister*, quelle dedicate al rito funebre per Mignon, improntato a un carattere vagamente massonico. Alla partitura Schumann premette le prime frasi del capitolo VIII, con la descrizione seguente (che riportiamo nella traduzione di Anita Rho ed Emilio Castellani):

«La sera ebbero luogo le esequie di Mignon. Tutti si recarono nella Sala del Passato e la trovarono illuminata e addobbata in modo assai singolare. Le pareti erano quasi interamente rivestite di tendaggi celesti, così da lasciar vedere soltanto lo zoccolo e il fregio. Grandi ceri ardevano nei quattro candelabri agli angoli e così pure, in proporzioni ridotte, nei quattro più piccoli intorno al sarcofago centrale. Accanto a questo stavano quattro fanciulli, vestiti di celeste e d'argento, e facevano il gesto di ventilare con larghi flabelli di penne di struzzo una figura giacente sul sarcofago. I convenuti sedettero, e due cori invisibili iniziarono un canto soave chiedendo: «Chi portate nel silenzioso consesso?». I quattro fanciulli risposero con amabile voce: «Vi portiamo una stanca compagna di giochi; lasciate che ella riposi fra voi, sino al giorno che la ridesteranno i canti di giubilo dei fratelli e delle sorelle celesti».»

Le frasi dei cori invisibili e dei quattro fanciulli (in Schumann due soprani e due contralti) sono le prime del rito, che prosegue in Goethe con la regolare alternanza del coro e dei fanciulli. La raccolta, struggente mestizia del compianto è seguita dall'esortazione a tornare alla vita. Nel musicare questo testo (in prosa) Schumann, seguendo la logica delle proprie ragioni musicali, in diversi momenti frammenta e rende più complessa la alternanza goethiana di soli (i quattro fanciulli) e coro. Talvolta la prosa goethiana si spezza nell'intrecciarsi e nel ripetersi di brevi frasi-motto, sottratte alla continuità dell'originale: perciò, anche se la lettura può riuscire più scomoda, mi è parso opportuno riprodurre il testo non come è stampato nel *Wilhelm Meister*, ma seguendo almeno a grandi linee la costruzione schumanniana, con le sue frammentate alternanze e ripetizioni, che comportano fra l'altro una singolare varietà e flessibilità nel rapporto musica-testo, nel modo di articolare la ritmica della parola cantata. Il 3 luglio 1849 Schumann suonò a Clara la composizione appena finita (nelle linee essenziali, la strumentazione fu compiuta in seguito), e Clara annotò questa prima impressione: «Da tempo nulla mi ha commosso come questa unione di parole e musica, che dà l'impressione che entrambe siano scaturite da una sola anima...».

Alla purezza del testo goethiano Schumann sembra accostarsi con sobria, nitida delicatezza, perseguendo una essenziale, ricercata semplicità, che si traduce nella concentrazione sulla struggente evidenza espressiva della invenzione melodica, nella rinuncia a complessità contrappuntistiche, in una scrittura corale straordinariamente ricca di chiaroscuri e di sfumature. Predomina nel *Requiem für Mignon* il tono elegiaco, una arcana dolcezza venata di struggente mestizia. Questo clima è definito subito dall'andamento di marcia funebre delle prime battute e dal sottile cromatismo del benvenuto che il coro degli spiriti dei defunti porge a Mignon («primo fiore di giovinezza»), un esempio bellissimo della scrittura corale schumanniana, una pagina

dove certe inflessioni melodiche fanno presagire il *Requiem tedesco* di Brahms. La composta e dolente malinconia del distacco e del rimpianto si esprime con accenti controllati, ma intensissimi in tutto il dialogo tra gli spiriti dei defunti e i quattro fanciulli, che prosegue nei primi quattro dei sei episodi nei quali è suddivisa (senza cesure) la partitura: nel terzo e nel quarto non mancano momenti di contrasto, quando il coro evoca le «ali possenti» o invita a guardare in alto. Nel quinto episodio interviene la voce del baritono solista (mentre il testo goethiano attribuisce le sue parole al coro) ed esorta i fanciulli a tornare alla vita e ad asciugare le lacrime. L'espressivo declamato della breve esortazione è affiancato da un suggestivo disegno di oboi e fagotti: nella vivace concitazione delle pagine seguenti si introducono più raccolte e trepide inflessioni cromatiche dove si parla del «serto dell'immortalità». E l'invocazione dell'ultima pagina si spegne in un delicato pianissimo.

La prima esecuzione del *Requiem für Mignon* fu diretta da Schumann a Düsseldorf il 21 novembre 1850. Tredici anni dopo, nel novembre 1863, Brahms incluse questo pezzo nel programma con cui aperse la sua nuova attività di direttore della Singakademie di Vienna: non sorprende che egli avesse particolarmente cara questa partitura.

Paolo Petazzi

DMITRIJ DMITREVNA ŠOSTAKOVIŠ (1906-1975)

Fu la figlia Galina Dmitrevna, nel marzo del 1953, ad annunciare con gioia a Šostakoviš la notizia della morte di Stalin, che tanto dolore aveva portato al loro paese sottoponendolo a un terrore nel quale era rientrato anche il musicista, oggetto di censure, reprimende le critiche ideologiche: fra le tante, la cancellazione dai repertori del suo capolavoro operistico *Una lady Macbeth del distretto di Mcensk*. Oltre a non scrivere opere da quasi vent'anni, in quel momento Šostakoviš non scriveva sinfonie dalla fine della guerra, quando aveva presentato l'anti-retorica Nona. La morte eccellente del «capo di tutti i capi» lo fece tornare dopo otto almeno alla sinfonia, la forma con cui aveva iniziato la sua carriera. Alla Decima lavorò intensamente nell'estate successiva a Komarovo terminandola già il 20 ottobre. Esecuzione a ruota il 17 dicembre 1953 alla Filarmonica di Leningrado, con la direzione di Evgenij Mravinskij. Successo strepitoso, non senza il dissenso dei colleghi invidiosi; poi la conquista delle maggiori sale sinfoniche mondiali.

Una fiammata creativa collegata come questa ad una morte non è rara nel catalogo di Šostakoviš, anche se l'opera in questione non ha certo un carattere di elegia e di rimpianto; e se di lutto si vuole parlare, non è per la persona del dittatore scomparso, quanto per le sue vittime. È stato Maksim, figlio del compositore, a dichiarare che lo Scherzo della *Decima*, sarebbe, nelle intenzioni dell'autore, il «ritratto del volto spaventevole di Stalin». L'opera è stata talora corredata del titolo d'uso 'Sinfonia di Stalin'.

Se ne potrebbe tuttavia coniare un altro: La 'Resurrezione Russa', anziché la solita Rivoluzione. Cercherò di spiegarmi. Il tipico stile 'cifrato' del sinfonista di Leningrado, fatto d'indizi, riferimenti, allusioni e citazioni mascherate, ha scelto e ben celato come epigrafe della Decima Sinfonia una significativa citazione della 'Resurrezione' Seconda Sinfonia di Mahler, suo ammiratissimo predecessore sinfonico. Dopo la strisciante e 'pre-tematica' introduzione degli archi, il 'clarinetto solo' cita, proprio in apertura, il tema del canto *Urlicht*, in cui Mahler musica i versi popolari di fede cristiana «L'uomo giace nella più immensa miseria! L'uomo vive il più immane supplizio!». Mahler se ne serve per esaltare la vita eterna, Šostakoviš per descrivere il suo paese nella palude della prostrazione. Stalin muore e Šostakoviš cita la Resurrezione... Del paese? Del tiranno? Direi del paese, ma l'ambiguità resta, come un'ombra.

La Decima, tuttavia, prima ancora di essere la sinfonia di Stalin o la sinfonia della Resurrezione di una Russia che si risveglia da un incubo, rappresenta nelle evidenti intenzioni di Šostakoviš la contrapposizione fra l'artista e il tiranno, nella fattispecie tra lui e Stalin. In nessun altro lavoro il musicista ha iterato con altrettale insistenza la figurazione musicale «re, mi bemolle, do, si» in cui s'annidano le proprie iniziali secondo l'alfabeto tedesco (D. Sch.). E al di là dei significati autobiografico-nazionali, l'opera vive di straordinari pregi costruttivi: nella Decima vengono stravolte strutture e articolazioni passate e la strumentazione assume una compattezza e un'oggettività sonora molto lontana dalla tradizione romantica.

Il *Moderato* iniziale, in assoluto una delle pagine migliori di Šostakoviš, è senza dubbio anche una delle più funeree: un disperato deserto, una tetra trenodia di miseria e desolazione. La stessa struttura interna, con inizio informe, apice

drammatico al centro e un'allucinata estinzione alla fine, acuisce il senso di umana prostrazione. Il *klagen* mahleriano – il lamento accusatorio – ha rinnovato una sua nuova dimensione, livida e abbruttita.

Come in questo grandioso movimento, la coerenza elaborativa è somma anche nel fulminante *Allegro* che segue, dove tutto germina dalle poche battute iniziali. È brevissimo e concentratissimo, in paragone al precedente, e di una sbalorditiva potenza espressiva. Questo *Scherzo-Stalin* è basato su una sorta di contrappunto arcaico, quasi un mottetto tardo-medioevale accelerato in cui, al posto delle melodie, si sovrappongono blocchi sonori intagliati su calchi di *melos* russo. Sembra un gioco a incastri che ha qualcosa di incalzante e 'pericoloso' (più che 'spericolato' in senso virtuosistico), una macchina diabolica, inesorabile e imprevedibile. Squisitamente 'diabolico', in particolare, è l'intervallo di quarta eccedente in *fortissimo* tra corno e timpano, nel *climax* percussivo prima della ripresa. Percussioni, ottoni, ma anche legni all'acuto e masse d'archi ben differenziate nel gioco dei piani acustici, partecipano a questa ridda che finisce brutalmente com'era iniziata. (Il tema di questo scherzo si trova significativamente anche in una scena di carica della polizia nel film *Unità (Il canto dei grandi fiumi)*, dell'anno successivo, prodotto nella Germania Democratica; ergo: Stalin = polizia).

Nel terzo movimento (*Allegretto*), ove ritorna anche un frammento del primo, è incuneato il *tenor cavato* (D. Sch.), che s'aggira con evidente insistenza. L'autore ha scelto per sé un tempo di valzer, che nel corso delle trasformazioni si fa parecchio aggressivo. Spicca, come una specie di secondo motto, una piccola frase intonata dal corno solo, che pare un altro richiamo a Mahler. A questo inciso si contrappone spesso, fino alle ultime battute, il tema D. Sch. variamente trasposto, come per voler suggerire reconditi significati.

Il finale è un *Allegro* (introdotto da un *Andante*) nel quale si riprende con meno furiosa aggressività l'incalzare dello *Scherzo-Stalin*, che viene infatti citato nel culmine degli sviluppi; ad esso si contrappone, annientandolo in modo spettacolare, quasi teatrale, con potente cesura, il motto D. Sch., che guida il discorso musicale fino alla fine della sinfonia: l'interpretazione è inequivocabile. L'isterica aggressività della chiusa – in *cauda venenum* – è una forte affermazione di trionfante soggettivismo artistico, da parte di un artista stanco di vessazioni ideologiche. Il tema-sigla dell'autore, la sua firma in calce, schizza in ogni angolo della sala – *accelerato* e *ritardato*, «per aumentazione» e «per diminuzione» – fin quando un'orchestra impazzita estingue la sua corsa con un *glissando* rabbioso verso l'acuto.

Franco Pulcini

Robert Schumann
Requiem für Mignon op. 98b
 per soli, coro e orchestra

1.

Chor

Wen bringt ihr uns zur stillen Gesellschaft?

Sopran I und II, Alt I und II

Einen müden Gespielen bringen wir euch;
 laßt ihn unter euch ruh'n, bis das Jauchzen
 himmlischer Geschwister ihn dereinst wieder
 aufweckt!

Chor

Erstling der Jugend in unserm Kreise, sei
 willkommen! mit Trauer willkommen! Dir
 folge kein Knabe, kein Mädchen nach! Nur
 das Alter nahe sich willig und gelassen der
 stillen Halle, und in ernster Gesellschaft
 ruhe das liebe Kind!

2.

Sopr. I, Alt I

Ach! wie ungern brachten wir ihn her! Ach!
 und er soll hier bleiben! Laßt uns auch
 bleiben, laßt uns weinen, weinen an seinem
 Sarge! Ach! wie ungern brachten wir ihn her!

3.

Chor

Seht die mächtigen Flügel doch an! seht das
 leichte, reine Gewand! wie blinkt die
 gold'ne Binde vom Haupt! Seht die schöne,
 würdige Ruh'! Seht die mächtigen Flügel
 doch an! seht das reine Gewand!

Soprano I

Ach! Die Flügel heben sie nicht;

Chor

Seht das reine Gewand!

1.

Coro

Chi portate nel silenzioso consesso?

Soprani I e II, contralti I e II

Vi portiamo una stanca compagna di giochi;
 lasciate che ella riposi fra voi, sino al giorno
 che la ridesteranno i canti di giubilo dei
 fratelli e delle sorelle celesti.

Coro

O primo fiore di giovinezza, benvenuta sii
 nella nostra accolta! tristemente benvenuta!
 Né ragazzi né fanciulle ti seguano! Al
 silenzioso recinto solo la vecchiezza si
 approssimi, remissiva e pacata, e in severa
 adunanza riposi la cara bambina.

2.

Soprani I e II

Ah, quanto a malincuore la portammo! E
 qui, ahimé, bisogna che resti! Restiamo
 anche noi, piangiamo, piangiamo sulla sua
 bara! Ah, quanto a malincuore la portammo!

3.

Coro

Mirate le ali possenti! mirate la lieve, pura
 veste! e come la benda d'oro rifulge sul
 capo! Mirate la bella e nobile pace!
 Mirate le ali possenti! mirate la pura veste!

Soprano I

Ah, quelle ali non la innalzano,

Coro

Mirate la pura veste!

Sopr. II
im leichtem Spiele flattert es nicht mehr;

Chor

Seht, wie blinkt die gold'ne Binde vom
Haupte!

Sopr. I und II

als wir mir Rosen kränzten ihr Haupt,
blickte sie hold und freundlich nach uns,

Chor

seht die schöne Ruh'!

Sopr. I und II

blickte sie hold und freundlich nach uns.

Chor

Seht die Flügel doch an,

Sopr. I

Ach! die Flügel heben sie nicht!

Chor

seht die mächtigen Flügel doch an!

Sopr. II

Ach! die Flügel heben sie nicht!

Chor

Schaut mit den Augen des Geistes hinan!

4.

Chor

In euch lebe die bildende Kraft, die das
Schönste, das Höchste, hinauf über die
Sterne das Leben trägt.

Sopr. I und II

Aber ach! wir vermissen sie hier,

Chor

Schaut hinan!

Sopr. I und II, Alt I

in den Gärten wandelt sie nicht,

Chor

mit den Augen des Geistes hinan!

Sopr. I und II

Wir vermissen sie hier, in den Gärten

wandelt sie nicht,

Chor

schaut hinan!

Sopr. I und II

sammelt der Wiese Blumen nicht mehr.

Chor

schaut hinan!

Soprano II

più non ondeggia in lieve gioco;

Coro

Mirate come la benda d'oro rifulge sul
capo!

Soprani I e II

quando le cingevamo il capo di rose, mite e
gentile su noi posava il suo sguardo.

Coro

mirate la bella pace!

Soprani I e II

mite e gentile su noi posava lo sguardo.

Coro

Mirate le ali,

Soprano I

Ah, quelle ali non la innalzano!

Coro

mirate le ali possenti!

Soprano II

Ah, quelle ali non la innalzano!

Coro

Volgete al cielo gli occhi dello spirito!

4.

Coro

Sia viva in voi la forza creatrice, che porta
in alto ciò che v'è di più bello e sublime, al
di sopra degli astri: la vita.

Soprani I e II

Ma qui, ahimé, ella ci è tolta,

Coro

Guardate al cielo!

Soprani I e II, Contralti I

non s'aggira più nei giardini,

Coro

al cielo con gli occhi dello spirito!

Soprano I e II

Qui ella c'è tolta, non s'aggira più nei

giardini,

Coro

guardate al cielo!

Soprano I e II

né più raccoglie i fiori del prato.

Coro

guardate al cielo!

Sopr. II

Laßt uns weinen!

Chor

schaut hinan!

Alt I

Wir lassen sie hier!

Chor

schaut hinan!

Sopr. I und II

Laßt uns weinen, wir lassen sie hier!

laßt uns weinen und bei ihr bleiben!

Chor

schaut hinan, mit den Augen des Geistes hinan!

Soprano II

Piangiamo!

Coro

guardate al cielo!

Contralto I

Qui la lasciamo!

Coro

guardate al cielo!

Soprani I e II

Piangiamo, la lasciamo qui!

piangiamo e restiamole vicino!

Coro

Volgete al cielo gli occhi dello spirito!

5.

*Bariton*Kinder, kehret in's Leben zurück! Eure
Tränen trockne die frische Luft, die um das
schlängelnde Wasser spielt. Entflieht der
Nacht! Tag und Lust und Dauer ist der
Lebendigen Loos!*Sopr. I und II, Alt I und II*Auf, wir kehren ins Leben zurück! Gebe der
Tag uns Arbeit und Lust, bis der Abend uns
Ruhe bringt*Sopr. I*

und der Schlaf uns erquickt.

Chor

und der Schlaf uns erquickt.

5.

*Baritono*Fanciulli, tornate alla vita! Le vostre lacrime
si asciugano all'aria fresca che gioca
intorno alle acque serpeggianti! Fuggite la
notte! Il giorno, la gioia, la durata è sorte ai
viventi!*Soprani I e II, Contralti I e II*Orsù, torniamo alla vita! Lavoro e
gioia ci dia il giorno, finché la sera
ci porti riposo*Soprano I*

e il sonno ci ristori.

Coro

e il sonno ci ristori.

6.

*Chor*Kinder! eilet in's Leben hinan! In der
Schönheit reinem Gewande begegne euch
die Liebe mit himmlischem Blick und dem
Kranz der Unsterblichkeit...*Sopr. I und II*

Auf! wir kehren in's Leben zurück!

*Chor*Kinder eilet in's Leben hinan! Auf, auf, auf,
auf, auf!

6.

*Coro*Fanciulli, correte verso la vita! Nella pura
veste della bellezza vi venga incontro
l'amore con splendore celeste e col serto
dell'immortalità!...*Soprani I e II*

Orsù, torniamo alla vita!

*Coro*Fanciulli, correte verso la vita! Su, su, su,
su, su!

(adattamento dalla traduzione di Anita Rho e Emilio Castellani da GOETHE
Wilhelm Meister: Gli anni dell'apprendistato, Adelphi Edizioni, Milano, 1976).

Teatro Malibran
sabato 8 aprile 2006 ore 20.00, Turni S-T

Felix Mendelssohn-Bartholdy
Ein Sommernachtstraum: Ouverture

Sinfonia n. 4 in la maggiore op. 90

Italiana

Allegro vivace

Andante con moto

Con moto moderato

Presto

Dmitrij Šostakovič

Sinfonia n. 5 in re minore op. 47

Moderato

Allegretto

Largo

Allegro non troppo

direttore

Kurt Masur

Orchestra del Teatro La Fenice

Mario Merigo
NOTE AL PROGRAMMA

Quando si pensa a Mendelssohn non può non tornare alla memoria l'efficace definizione di «classicista romantico»¹ che Alfred Einstein attribuì al musicista tedesco. Sono infatti estranei a Mendelssohn gli aspetti più oscuri ed eversivi del romanticismo. Nella sua musica, secondo l'ideale artistico di Goethe, non vengono mai meno misura ed equilibrio, che si manifestano nella simmetria della forma, nella genuina invenzione melodica e nella chiarezza dei percorsi armonici. L'elemento romantico non «disturba» dunque il suo classicismo che, da un lato, fa i conti con il modello beethoveniano – si pensi alla scrittura sinfonica – e, dall'altro, si nutre di una consapevole riflessione sul passato (Bach e Händel in particolare). Per usare le parole di Massimo Mila, un romanticismo felice, dunque, quello di Mendelssohn, per il quale la musica traduce in linguaggio dei suoni avvenimenti intimi della vita sentimentale, ma con compostezza e decoro, senza eccessi e attutendo ogni acceso contrasto. Il rapporto con la categoria della «musica poetica», fondamentale nel pensiero del primo Ottocento, rimane dunque generico e l'idea 'programmatica' resta solo un punto di partenza, senza esoteriche complicazioni.

Ne è un esempio l'ouverture *Ein Sommernachtstraum*, scritta nel 1826 come pezzo autonomo e destinata poi, nel 1842, a trovare proseguimento nelle musiche di scena per una rappresentazione del *Sogno di una notte di mezza estate* di Shakespeare a Berlino. Non esiste alcuna frattura tra queste pagine e il lavoro composto a diciassette anni, mirabile esempio di come fiabesco e fantastico escludano nel romanticismo di Mendelssohn ogni inquietudine demoniaca. Il mondo degli abitanti del regno di Titania diviene nell'ouverture un compatto movimento in forma di sonata. Gli accordi iniziali preannunciano quell'atmosfera sospesa e sognante che avvolge tutto il pezzo di indicibile, aereo fascino. Questa concezione serena e luminosa del mondo fatato degli elfi determina una linea melodica trasparente ed essenziale, mentre l'armonia in diversi momenti assurge a valori autonomi. La strumentazione, con un lucido contrasto di timbri e trasparenze pressoché inedite per l'epoca, preannuncia quelle qualità di grande orchestratore che fanno di Mendelssohn l'erede diretto di Weber.

A parte le giovanili dodici sinfonie per archi, composte tra il 1821 e il 1823, il catalogo mendelssohniano comprende cinque sinfonie 'ufficiali' per grande orchestra. La Prima, ancora legata a questa esperienza adolescenziale, è del 1824; seguono la *Riforma* (1832, pubblicata come n. 5), l'*Italiana* (1833, n. 4), la *Sinfonia-cantata Lobgesang* (1840, n. 2), la *Scozzese* (1842, n. 3).

Come indicano i titoli, tanto l'*Italiana* quanto la *Scozzese* nascono ispirate da due viaggi di formazione. Dapprima, nel 1829, Mendelssohn visita l'Inghilterra e la Scozia. Dell'orizzonte romantico settentrionale e ossianico, la definitiva testimonian-

za musicale arriva solo dopo tredici anni di lunga elaborazione, con la *Scozzese* appunto. Dell'altro orizzonte romantico, quello meridionale e solare, il prodotto definitivo è la Quarta Sinfonia in la maggiore op. 90 (*Italiana*), nata dopo il viaggio in Italia iniziato verso la metà del 1830 e presentata a Londra, diretta dallo stesso autore, il 13 maggio 1833. Rielaborata più volte, la versione definitiva fu eseguita per la prima volta nel 1849, ovvero due anni dopo la morte del compositore, a Lipsia.

L'opera è in quattro tempi, ma solo i movimenti estremi in qualche modo rispecchiano, nella loro duttile levità, quel carattere 'mediterraneo' richiamato dal titolo. Temi e ritmi popolari vengono interpretati con grande libertà e l'orchestrazione è di fatto d'impronta francese: viene valorizzato il timbro delle singole famiglie strumentali nella loro purezza, evitando impasti sonori.

Nell'*Allegro vivace* iniziale, brillante ed eccitato, in forma-sonata, si stabilisce un dialogo tra archi e fiati che espongono con pertinente caratterizzazione timbrica il primo e il secondo tema. Da segnalare l'anomalia, nello sviluppo, di un nuovo tema che consente un efficace gioco contrappuntistico, nonché l'insolita dimensione della coda, con le sue centotrenta battute. L'*Andante* è anch'esso in forma-sonata, ma senza sviluppo. La nobile melodia d'inizio è quasi un canto processionale, nella tonalità di re minore, dal vago sapore modale. Le possibilità timbrico-espressive vengono affidate quasi completamente agli strumenti a fiato. Segue un minuetto (Mendelssohn in partitura indica solo *Con moto moderato*) d'impronta schubertiana, contrassegnato da un tema vago e scorrevole; il Trio si apre invece con un ritmico richiamo di corni e fagotti. Chiude la sinfonia il famoso *Saltarello* (*Presto*), personalissima interpretazione della popolare danza, conclusivo omaggio al mito di una solare, impetuosa e fremente latinità.

Dmitrij Šostakovič, dopo l'esecuzione della sua Prima Sinfonia, il 12 maggio 1926 a Leningrado, conosce una fama che varca immediatamente i confini nazionali, tanto che direttori come Bruno Walter, Toscanini e Stokowski lo includono nei loro programmi. Conseguentemente, proprio per aver conquistato una posizione di rilievo, l'autore attira su di sé l'attenzione dei supervisori delle attività artistiche sovietiche. Le due sinfonie successive non suscitano una aperta opposizione, benché l'avanguardismo marcato del compositore russo sia alquanto evidente. Una vera campagna anti-Šostakovič ha inizio a partire dalla fine del 1935: il 26 dicembre Stalin sbatte la porta del Teatro Bol'šoi di Mosca, indignato dopo aver assistito al primo atto della *Lady Macbeth del distretto di Mzensk*; il 28 gennaio del 1936, la Pravda accusa Šostakovič di scrivere musica caotica, radicale e astrusa. Le sue colpe sono l'eccessivo 'modernismo' che nega la comprensibilità e l'abbandono dell'immenso tesoro della musica popolare russa.

Come conseguenza, la Quarta Sinfonia, ultimata nell'aprile del 1936 e di arduo ascolto, non viene eseguita. La tiene lontana dalle sale concertistiche un *niet* lungo fino al 1961.

Se egli deluse, almeno in parte, le aspettative sinfoniche del potere e di una fetta del pubblico – desiderosi di eroismi e trionfalismi – la causa è da ricercarsi nell'affinità elettiva del musicista con il mondo di conflitti drammatici e con il profondo spirito di tragedia mahleriani, di cui egli è il massimo prosecutore moderno.²

Šostakovič teme non di non poter più svolgere la sua professione, nonché le terribili ritorsioni riservate a quanti risultano sgraditi alle autorità sovietiche. Alla fine non può che riconoscere di aver contravvenuto alle direttive del regime nel campo della produzione artistica. E il ‘ravvedimento’, ovvero il riconoscimento ufficiale della sua colpa, è rappresentato proprio dalla Quinta Sinfonia in re minore op. 47. Un lavoro assolutamente tonale, con un brillante e apparentemente ottimistico finale.

L'anno di composizione, il 1937, segna una data cruciale della storia russa: Stalin ordina una massiccia deportazione cui segue una delle più feroci esecuzioni di massa. Anche il musicista paventa una sorte simile, che è quanto accade a molti suoi amici. Šostakovič deve assolutamente riscattarsi dall'accusa di «antipopolare e formalista» e la riabilitazione avviene da una parte grazie all'interessamento di Maksim Gorkij, che interviene presso Stalin, e, dall'altra, con una sinfonia priva di radicalismi e scritta con un linguaggio «comprensibile», senza avanguardistiche sperimentazioni.

La Quinta Sinfonia viene dunque eseguita per la prima volta a Leningrado il 21 novembre 1937 diretta da Evgenij Mravinskij e con grande successo. È un'opera nella quale – a differenza di precedenti lavori in cui l'autore celebrava la Rivoluzione d'Ottobre o il Primo Maggio – parla l'uomo che subisce una tremenda pressione e che deve prendere una decisione. Ma questa urgenza d'espressione interiore trova sfogo in una forma assolutamente classica. Il *Moderato* iniziale vede sostanzialmente l'elaborazione di due temi: il primo, in forma di canone, viene protratto a lungo e sviluppato in attesa che il secondo, di nobile liricità, venga esposto dai violini e poi rinforzato da legni e ottoni. La spettrale conclusione è affidata a un ottavino e ai rapiti tocchi di una celesta. Il secondo movimento, in forma di scherzo, è un amabile *Allegretto* che riallaccia i legami con la tradizione del sinfonismo russo ottocentesco. Il successivo *Largo* è sicuramente il movimento più intenso e pregnante, ampio nelle proporzioni e profondamente espressivo. L'inizio, sommerso, vede gli archi in evidenza, prima di lasciar spazio agli interventi solistici dei fiati, sostenuti da delicati tremoli. Emerge la capacità di orchestratore di Šostakovič con il suo gusto coloristico incline agli impasti timbrici acidi. Moduli classico-romantici ricevono qui un nuovo impulso vitale. L'*Allegro non troppo* che chiude questo lavoro «dà una risposta ottimistica ai momenti intensamente tragici dei movimenti precedenti».³ Un ottimismo, beninteso, concepito come lotta ansiosa, che non conosce beethovenianamente un passaggio dalle tenebre alla luce. Ritmo incalzante e sonorità bandistiche connotano icasticamente il tema d'esordio che riascoltiamo più volte variato. Il movimento si chiude con un poderoso, intenso *crescendo*, animato da tutta l'orchestra. Tra le quindici sinfonie di Šostakovič, scritte in poco meno di mezzo secolo, questa è una delle più equilibrate e mature, sicuramente tra le più eseguite e amate dal pubblico.

¹ A. EINSTEIN, *La musica nel periodo romantico*, Firenze, Sansoni, 1978, p. 175. Il volume appare per la prima volta in lingua inglese nel 1947.

² F. PULCINI, *Šostakovič*, Torino, EDT, 1988, p. 140.

³ Da un'intervista del compositore alla «Vešernaja Moskva» dell'11 dicembre 1940. Vedi: Šostakovič, *Sinfonie nn. 5 e 6*, Editor's note, C. W. 3, Moskva, Muzyka 1980.

Teatro Malibran
sabato 6 maggio 2006 ore 20.00, Turni S-T

Edward Elgar

Serenade in mi minore per archi op. 20

Allegro piacevole
Larghetto
Allegretto

Wolfgang Amadeus Mozart

Sinfonia n. 40 in sol minore KV 550

Allegro molto
Andante
Menuetto: Allegretto
Allegro assai

Robert Schumann

Sinfonia n. 2 in do maggiore op. 61

Sostenuto assai – Un poco più vivace – Allegro, ma non troppo
Scherzo: Allegro vivace
Adagio espressivo
Allegro molto vivace

direttore

Sir Andrew Davis

Orchestra del Teatro La Fenice

Carla Moreni
NOTE AL PROGRAMMA

Che rivincita, per lo snobbato compositore di provincia, il mite autodidatta, cattolico oltretutto, che dall'insignificante periferia di Worcester tentava di farsi strada a Londra: che riscatto per Edward Elgar. Il suo non fittissimo, ma compatto catalogo è diventato oggi il baule da cui pescano un po' tutti. Le composizioni per orchestra funzionano a meraviglia, nella loro cristallina strumentazione si adattano come un bell'abito a qualsiasi compagine; i sontuosi Oratori rievocano la grande tradizione corale inglese, con qualche tocco di modernità; il Concerto per violino torna non di rado sui leggii e in disco, già storico cavallo di battaglia dei più grandi virtuosi, da Kreisler protagonista della prima esecuzione a un sedicenne, trascinate Menuhin, che ne lasciò una registrazione per la EMI, dagli studi di Abbey Road, con lo stesso compositore ormai anziano sul podio. Bianco di capelli, corpulento e protetto da un buffo recinto di legno, simile ai box dei cavalli (Elgar adorava le corse dei cavalli).

Il musicista si poneva dichiaratamente nel solco della scrittura ottocentesca. Aveva per maestri, ampiamente citati come modello di riferimento, i prediletti romantici tedeschi: Mendelssohn, Brahms, Strauss, Bruckner. Ma possedeva anche una precisa fisionomia che venne a fecondare una scuola inglese, in declino e stagnante dopo i fasti del secolo precedente, e fino a lui priva di autentiche personalità. Samuel Wesley, John Field, Michael William Balfe, George Alexander Macfarren, William Sterndale Bennett, si possono considerare pedine di raccordo, operanti sul terreno della musica organistica, virtuosi di pianoforte, devoti e severi maestri e direttori della nobile Royal Academy di Londra. Tra loro, nonostante gli sporadici apprezzamenti dei compositori importanti che venivano in Inghilterra dalle capitali tedesche, nonostante l'ammirazione e l'influenza di Field su Chopin, nessuno segnò con tratti forti la storia della musica del tempo; nessuno rimase in repertorio negli anni dopo. Nemmeno i due padri della musica vittoriana, Hubert Parry e Charles Stanford, che erano stati esaminatori severi della musica di Elgar, si spinsero oltre il ruolo di solidi didatti e divulgatori.

Furono Elgar e Frederick Delius a promuovere con una specifica identità e qualità ovunque riconosciute la nuova musica d'Inghilterra. La trahettarono, nel ruolo di padri, verso quel Novecento che avrebbe visto le grandi figure di Britten, Vaughan Williams e Walton. La carriera di Elgar prese le ali quando il compositore aveva superato la trentina, e si era liberato della compiacente vena salottiera, sentimentale, che dominava nell'età vittoriana. Messo da parte il gusto provinciale, Elgar combinò con felice intuizione la solidità del robusto ceppo romantico con una espressività più riservata, controllata. Amava i giochi di parole, era intriso di spirito inglese, con distaccata disinvoltura (ben lontano dall'inquietudine beethoveniana, e anche dai suoi

numeri) cambiò ben trentacinque case. Ma restando sempre nell'area di Worcester, dopo alcune puntate a Londra e le visite negli adorati mari del sud, che per lui erano quelli di Alassio (*In the South*).

Un pizzico della sua storia tenuta ai margini della cultura e della vita musicale del suo tempo traluce tuttavia anche nelle notizie relative alla Serenata in mi minore op. 20, un miniaturistico Concerto per archi, che nell'arcata dei tre movimenti alterna clima pastorale, malinconie e tenerezze nel *Larghetto*, e spolvero nel finale. La prima esecuzione del brano ebbe luogo sotto la guida dell'autore, a Worcester, nel 1892. Nulla di strano, fin qui. Se non che le prime interpreti andavano sotto il nome di «Worcester Ladie's Orchestral Class»: falange vittoriana che ci fa sorridere. Le immaginiamo, abiti lunghi e sguardi severi, sotto il comando dei baffoni di Elgar. Squadra femminile dominante, come fu, per tutta la sua vita, la moglie Clarice (Caroline Alice, gli piacevano i giochi di parole). Aveva nove anni più di lui e quando morì, nel 1820, a lui venne meno il desiderio di scrivere.

Ma ormai era un affermato musicista, chiamato persino nell'America del Sud. Nel 1931, tre anni prima di morire, avrebbe ottenuto da Giorgio V il titolo di baronetto. Sir Edward Elgar.

Il primo sapore della KV 550 viene dalla tonalità: sol minore. Non è una tonalità rara eppure Mozart, fondatore del genere, insieme a Haydn, non la utilizzerà che due volte. Qui e nella n. 25, K 183, detta *la piccola*, per non confonderla con questa, *la grande*. Il sol minore conferisce a entrambe una tinta inconfondibile: la tonalità sembra il tappeto su cui il compositore declina una nuova espressività, costruita su un più duttile e sorprendente contrappunto.

Il secondo sapore, inimitabile, viene dall'attacco, quel disegno su due note di violini primi e secondi, sul brusio sommesso delle viole divise. Balbetta, ripetendola, una sorta di acciaccatura (il cosiddetto «sospiro di Mannheim»), che alla terza volta si libera nel salto di sesta, spiccato con slancio dolcissimo, sottovoce (*piano*), legato. Quanto lontano dalle distorte e compresse sonerie dei cellulari, dove il motto della n. 40 svetta oggi incontrastato in testa, tra i preferiti.

Ma siamo ancora in superficie, siamo solo all'esordio della Sinfonia. Eppure l'unicità si staglia con forza impressionante. Tale è la profondità del segno di Mozart, che bastano le prime otto battute, due frasi di una semplicità assoluta – un mistero, per i direttori più meditativi – per dire la perfezione che nella sua musica sembra sempre prefigurare l'assoluto di un ordine divino. «L'*Allegro* della Sinfonia in sol minore inizia con un tema cantabile. Prodigiosa simmetria dei moti affettivi! Incessante salire e ricadere della linea melodica fino all'urlo stridente, fino all'imperioso «maggiore» a piena orchestra, fino al distendersi nella quieta rassegnazione del secondo tema. L'*Allegro cantabile* di Christian Bach, cui Mozart si era attenuto dai primi saggi londinesi in poi (...) qui appare ritemperato nel fuoco della sofferenza. Lontana, nelle serene regioni del sentimentalismo galante, era l'origine di quella animata cantabilità; ora il Maestro, superata anche l'ultima maniera di Joseph Haydn, le spalancava le porte del luminoso domani per consegnarla a Beethoven e Schubert, alfieri dell'era nuova e affratellati in uno stesso spirito, e degni entrambi di raccoglierne la divina eredità.» Così Bernhard Paumgartner, nel saggio su Mozart, sintesi di poesia e analisi, da rileggere sempre come punto di riferimento.

Nell'arco di soli tre mesi, giugno, luglio e primi di agosto del 1788, Mozart scolpisce in terna unitaria le statuarie Sinfonie KV 543, 550, 551. È sempre il Paumgartner a suggerire di leggerle in successione, come calco perfetto degli stati d'animo specchiati nei tre movimenti delle ultime Sonate per pianoforte: «vigorosa energia nel primo tempo, massima intensità emotiva nel secondo, vittoriosa affermazione di vita nel finale.» Inedita quest'invenzione formale, simile a un polittico che leghi in blocco solido tre dei monumentali approdi del percorso sinfonico estremo del Salisburghese. Della K 550 si conoscono due versioni, la prima dall'orchestrazione più scarna rispetto alla Sinfonia precedente, mancando dei clarinetti, e la seconda invece con i due fiati aggiunti.

Sarà proprio quel «sospiro di Mannheim» a dettare il clima delle tempestose modulazioni dello sviluppo del primo movimento, dove anche il secondo tema – sebbene in maggiore – appare screziato da cromatismi inquieti. Il motto diventa un fantasma inquietante, sbalzato tra i vari pentagrammi dell'orchestra, fino a generare, del tutto inaspettato e al di fuori dell'accademia delle regole, un secondo sviluppo, che si genera dopo la riesposizione del primo tema, solo apparentemente placato.

Nel mi bemolle maggiore dell'*Andante*, con le tre ancore solide dei bemolli di massonica memoria, si mischiano cantabilità ampia e vezzi rococò, dove le frasi sembrano germinare l'una dall'altra, in fioritura senza fine. Robusta è la scolpitura del *Menuetto*, per contrasto. Mentre l'ultimo *Allegro assai* riporta al clima complesso del contrappunto del primo tempo, fittamente intrecciato, come in una danza che oscilla tra sarcasmo e classico nitore, energia e olimpica perfezione. E dove il clima continuamente modulante contribuisce a creare effetti di tensione, chiaroscuro e anelito verso approdi fino allora sconosciuti alla forma sinfonica.

«La Sinfonia la scrissi nel dicembre del 1845, ancora per metà malato. Mi sembra che ciò si debba avvertire. Solamente nell'ultimo movimento potei di nuovo sentire me stesso. E davvero ora, dopo la rifinitura di tutto il lavoro mi trovo di nuovo meglio. Tuttavia, come dissi, la Sinfonia mi riporta a un periodo nero. Il fatto tuttavia che questi suoni del dolore possano risvegliare un qualche interesse, mi testimonia la vostra partecipazione. Tutto quanto avete detto a proposito mi mostra quanto conosciate la musica. E il fatto che non vi sia sfuggito il mio malinconico fagotto nell'*Adagio*, nel passo che io ho scritto con particolare predilezione, mi ha dato sopra tutto gioia.»

Così scriveva Robert Schumann, in una lettera al direttore d'orchestra D. G. Otten, di Amburgo, svelando apertamente gli stretti intrecci autobiografici legati alla sua Seconda Sinfonia. Cronologicamente essa andrebbe ascritta a terza, nel catalogo del compositore, dal momento che venne schizzata nel dicembre 1845, mentre gli inizi della Quarta datano al 1841. Dettagliatamente ne possiamo seguire le varie tappe della stesura, attraverso le annotazioni meticolose – venate da un filo di nevrosi – con le quali Schumann registrava ogni fatto della propria vita, e in particolare le spese, nei fitti «Quaderni di casa». Nello «Haushaltbuch» del 1845 si evidenzia che l'anno non fu particolarmente proficuo per il musicista, coi primi segni manifesti dalla malattia mentale. Prima della Sinfonia, iniziata a dicembre, Schumann aveva composto solo il secondo e terzo movimento del Concerto per pianoforte e alcuni lavori contrappuntistici, che allora appassionavano sia lui che Clara, la moglie.

Nel dicembre 1845, l'orchestra di Dresda – dove allora risiedevano gli Schumann – diretta da Ferdinand Hiller eseguì la Sinfonia in do maggiore, «La Grande», di Franz Schubert. Il concerto era stato organizzato da Schumann, che aveva scoperto quella Sinfonia durante il suo soggiorno a Vienna, nell'inverno 1838-39, e ne aveva scritto con entusiasmo sulla «Neue Zeitschrift für Musik». Il 21 marzo 1839 (anniversario del compleanno di Johann Sebastian Bach) Mendelssohn diresse a Lipsia la Sinfonia, con l'Orchestra del Gewandhaus. È molto probabile che l'ascolto abbia direttamente influenzato la nascita della nuova Sinfonia di Schumann. Egli stesso lo confermava in una lettera del dicembre 1845 a Mendelssohn: «Percussioni e trombe suonano molto forte, da alcuni giorni dentro di me (in do maggiore). Non so che cosa ne uscirà».

Tre giorni dopo il concerto, il 12 dicembre, Schumann annotò nello «Haushaltbuch» che aveva iniziato a schizzare la Sinfonia in do maggiore. Alla fine del mese tutto l'impianto era stato abbozzato, ma ci sarebbe voluto un anno, e molte correzioni, perché la composizione, coi suoi «Schmerzenklängen» finisse orchestrata. I suoni del dolore ebbero una prima esecuzione il 5 novembre 1846 a Lipsia, tra gli attriti del direttore, Mendelssohn, e dell'autore. Ancora alcuni mesi dovettero passare prima della pubblicazione a stampa. Nel Festival dedicato a Schumann, organizzato a Zwickau, città natale del compositore, nel luglio 1847, la Sinfonia n. 2 fu di nuovo sui leggii: questa volta la dirigeva lo stesso Schumann. Gli orchestrali avevano le parti stampate, ma sul podio del direttore, a causa delle infinite correzioni, la partitura stava ancora manoscritta.



Edward Elgar.

Teatro Malibran
domenica 4 giugno 2006 ore 20.00, Turni S-T

Wolfgang Amadeus Mozart
Le nozze di Figaro: Ouverture

Sinfonia n. 41 in do maggiore KV 551

Jupiter

Allegro vivace

Andante cantabile

Menuetto – Allegretto

Molto allegro

Dmitrij Šostakovič

Sinfonia n. 6 in si minore op. 54

Largo

Allegro

Presto

direttore

Gennadi Rozhdestvensky

Orchestra del Teatro La Fenice

Carmelo Di Gennaro
NOTE AL PROGRAMMA

Lo straordinario incontro tra Wolfgang Amadeus Mozart, avvenuto nel 1783 grazie a un comune amico (il barone Wetzlar, confratello massone del compositore), col poeta e scrittore italiano Lorenzo Da Ponte rimane uno dei momenti più felici della storia della cultura occidentale¹. Come scrive Stefan Kunze², «Da Ponte doveva aver capito sin da subito con chi aveva a che fare», accettando una collaborazione che, per i posteri, si sarebbe rivelata sommamente prestigiosa, ma che per i contemporanei era soprattutto foriera di guai e pettegolezzi, dati la quantità (e soprattutto la qualità) dei nemici che il genio di Mozart aveva attirato sulla sua persona. Com'è noto, *Le nozze di Figaro* (da un'idea di Mozart, non va dimenticato) sono il primo frutto del lavoro comune, che trova la via dei teatri imperiali nel 1786, superando non pochi problemi di censura, causati dallo scandaloso testo originale di Beaumarchais (*Le mariage de Figaro ou la folle journée*, 1777-1780), già vietato a Parigi e in seguito anche a Vienna; le molteplici sfaccettature e implicazioni di un simile capolavoro (sotto l'aspetto non solo musicale, ma anche sociale e politico) sono state ampiamente discusse³; qui interessa rilevare, sia pure rapidamente, le caratteristiche sintattiche della celeberrima *Ouverture*, quattro minuti di sconvolgente bellezza. Mozart, che pur conosceva bene i canoni della riforma gluckiana, evita in questo caso (contrariamente a quel che accade, per esempio, nel *Don Giovanni* e nel *Così fan tutte*) di inserire nel frammento introduttivo temi che saranno poi ripresi nell'opera. Verrebbe da dire che Mozart cerchi una introduzione psicologica agli accadimenti che sta per descrivere; è certamente così, anche se le strategie formali utilizzate nell'*Ouverture* verranno poi più ampiamente riprese e messe in atto nell'opera. Infatti, la stranezza, la singolarità di quanto Mozart e Da Ponte si accingono a raccontare sono sottolineate sin dalla struttura asimmetrica della celeberrima frase iniziale, affidata ai violini in *pianissimo*: si tratta di un frammento di sette battute (invece delle canoniche otto), articolato in modo irregolare (1 + 2 + 4), intercalato da pause cariche di notevole pregnanza formale: altre cinque battute interlocutorie, affidate ai fiati, ed ecco arrivare, improvviso il *fortissimo* dell'orchestra intera. Mozart, qui, utilizza uno schema non nuovo nella storia dell'opera buffa, ma – come scrive ancora Kunze – «Per comprendere l'incommensurabile multiformità di questa partitura è sufficiente confrontarla, per esempio, con l'inizio della sinfonia che apre *Il maestro di cappella* di Cimarosa, dove pure si ritrova la successione 'piano-unisono', gioco dei fiati e serrato 'tutti' orchestrale». Altri tre soggetti si alternano nell'esposizione (il secondo è riservato agli archi, mentre la cadenza del terzo, che modula in la minore, conduce direttamente all'ultimo, in la maggiore), prima che una lunga coda chiuda il pezzo col più eccitante dei *crescendo*. La varietà e multiformità del sogget-

to, già evidenziate da Da Ponte nella sua introduzione al libretto e nelle sue memorie (in questo caso, egli si riferiva al mirabolante genio di Mozart), vengono raccolte dal musicista e fatte diventare struttura portante non solo dell'*Ouverture*, ma di tutta l'opera. La 'varietà', dunque, «compenetra fin nei più intimi recessi non soltanto le strutture sonore ma anche il rapporto che s'instaura fra la musica e tutto ciò che accade in scena» (Kunze).

Il rapporto tra la musica e la scena è centrale in tutta l'opera di Mozart, anche in quella strumentale, come sottolineato in maniera impagabile da Georg Knepler⁴, autore di un saggio fondamentale per una corretta comprensione della musica del salisburghese. L'idea cardine di Knepler è che determinate idee musicali, che nascono nella testa di Mozart, pur mantenendo alcune delle loro caratteristiche, poi si modificano, ampliano, rinnovano in maniera tale che sia difficile riconoscerne il nucleo originario. Ciò soprattutto accade quando Mozart si serve di «contrasti», vale a dire di alternanza tra sezioni seriamente elaborate e parti di carattere scherzoso. L'uso di tali contrasti, dunque, corrisponderebbe alla cangiante natura dell'animo umano, che Mozart descrive in termini musicali «semantizzati». Un esempio straordinario lo si trova nel primo movimento della maestosa Sinfonia KV 551 *Jupiter* (composta nel 1788, ultimo lavoro sinfonico del suo autore, *summa* inarrivabile di antico e moderno): dopo il solenne *incipit*, che conduce a un tema lirico non meno famoso, «si slancia poi un passaggio appassionato e grandioso, *forte*, che attacca in minore con tutta l'orchestra e che con le sue diciotto battute è quasi lungo come il primo tema ed esattamente come il secondo. Poi accade qualcosa di inatteso, di cui sarebbe bello sapere come si può spiegare in termini 'puramente musicali'. Introdotto da una graziosa figura ascendente dei violini inizia (al contrario dell'uso mozartiano in questa fase creativa) un terzo tema; proviene da un'aria che Mozart aveva scritto due-tre mesi prima della composizione della sinfonia per Albertarelli, interprete dell'edizione viennese del *Don Giovanni*, cantata come inserto in un'opera buffa di Anfossi» (Knepler). Si tratta di un frammento galante, definito «l'aria del *baciamano*», nella quale un lezioso cavaliere impartisce a un certo «caro Pompeo» una lezione su come prendere le cose del mondo, vale a dire in maniera meno seria. Insomma, non c'è bisogno di cadere nel patetico: a studiare le usanze del mondo si possono trovare toni amichevoli per dire ciò che va detto. Effettivamente, questo tono effusivo, caldo, anche se a tratti disperato, lo si ritrova in tutto il sublime pezzo, a partire dal seguente, meraviglioso *Andante cantabile (con sordini)*, che si apre con una melodia quasi banale nella sua struttura, ma che cede il passo a un secondo soggetto (nella tragica, per Mozart, tonalità di re minore, quella del *Don Giovanni*) carico di malinconia; ancora una volta, è il terzo tema che conferma, col suo tono maestoso e calmo, che il patetico non è necessario per comprendere «le usanze del mondo». Non a caso, nel seguente *Menuetto: Allegretto*, la solennità orchestrale, con la quale è rivestito il semplice tema iniziale, viene in qualche modo mitigata dall'ironia conferitagli dai legni, che persiste grazie a un complesso contrappunto. Contrappunto che sarà, assieme alla forma-sonata, il grande protagonista, in termini formali, del *Finale: molto allegro*; i tre soggetti (il terzo dei quali in sol maggiore) vengono elaborati nella sezione di sviluppo in un magnifico fugato, che sfocia fondendosi nella magistrale e conclusiva coda, dove un contrappunto di rara perfezione riveste e maschera la (apparente) semplicità dell'insieme.

Altrettanto stretto il rapporto biografico che lega, come accade in Mozart, Šostakovič alla sua opera; la brutale censura zdanoviana della *Lady Macbeth del distretto di Mcensk* costringe al silenzio operistico per il resto della sua vita uno dei talenti teatrali più fecondi dell'intero ventesimo secolo; ma i gesti sonori radicali, quei «contrasti musicali» (ai quali anche Mozart faceva riferimento) resi dal compositore sovietico ancora più dirompenti, rimarranno una delle caratteristiche teatralmente più rilevanti anche della sua musica strumentale. Ingiustamente poco nota, poiché incastonata tra due celebri capolavori come la Quinta e la Settima, la Sesta Sinfonia (1939, diretta in prima assoluta da Evgeni Mravinskij a Leningrado⁵) di Šostakovič mette in luce invece non solo la diretta influenza dell'amatissimo modello mahleriano (rilevabile nel *Largo* d'apertura, che s'ispira in maniera evidente al primo movimento della Nona sinfonia del grande boemo), ma anche proprio quella vena teatrale sopra sottolineata, rilevabile in particolare nel conclusivo *Presto*, in forma di rondò-sonata. Il tema principale richiama alla mente, come avrebbe affermato già all'epoca Isaac Glinkman, uno dei più intimi amici del compositore, «lo spirito di Mozart e di Rossini». Il lavoro, a sua volta cronologicamente compreso tra la creazione del Primo Quartetto e del Quintetto per pianoforte in sol minore, mitiga la profonda disperazione che aleggia, soprattutto nel quintetto, con uno sfrenato vitalismo, che – secondo le parole dello stesso compositore – avrebbe certamente disturbato più di un critico. In effetti, la singolare struttura in tre movimenti (*Largo*, *Allegro*, *Presto*) fece sì che il pezzo fu definito come «Sinfonia senza testa»; in realtà, anche Šostakovič predilige le strutture asimmetriche (in particolare sotto l'aspetto ritmico, come testimoniato dal contrale *Allegro*, la cui sezione mediana mette in luce numerose sincopi e cambiamenti di ritmo), in modo tale da impedire una percezione lineare del suo lavoro; così, quegli effetti da «baccanale musicale», che si trovano soprattutto nel finale, contribuiscono a creare la sensazione che un simile, orgiastico profluvio di note in realtà nasconda la più totale impotenza nell'affrontare, dal punto di vista proprio ideologico/musicale, la complessità del mondo.

¹ Si veda il recente e dettagliatissimo saggio di Richard Bletschacher *Mozart und Da Ponte. Chronik einer Begegnung*, Salisburgo 2004.

² Vedi il volume di Kunze *Il teatro di Mozart*, trad. it. Venezia 1990.

³ Tra gli ultimi contributi, si segnala come decisivo e convincente quello di Udo Bermbach, intitolato *Und die Adler tanzt*, contenuto nel volume dello stesso autore *Wo Macht ganz auf Verbrechen ruht. Politik und Gesellschaft in der Oper*, Amburgo 1997. Interessante anche il più agile saggio di Mariano Longo, sociologo dell'Università di Lecce, intitolato *Mozart e l'opera buffa, ovvero della complessità sociale* (inedito); lo studioso italiano sostiene che *Le nozze di Figaro* evidenziano «come lo smantellamento delle antiche certezze, delle inveterate differenze, dei privilegi tradizionali, produca sì insicurezza, ma contemporaneamente anche azione, incremento della comunicazione, individuazione di tattiche e strategie socialmente adeguate. [...] Rispetto alla fissità dell'opera seria, la commedia dimostra le implicazioni evolutive dell'abbattimento delle differenze».

⁴ Si tratta del volume intitolato *Wolfgang Amadé Mozart. Nuovi percorsi*. Milano/Lucca 1995. In particolare, si veda il Capitolo XX, *Semantizzazione della musica strumentale per mezzo della musica vocale*, pagg. 283 e ss.

⁵ La collaborazione col grande direttore russo, all'epoca poco più che un giovane di belle speranze, era iniziata con la *Quinta sinfonia* e sarebbe proseguita per diversi anni, sino al rifiuto di Mravinskij di dirigere la *Tredicesima sinfonia*, a causa della presenza di testi musicati. Si veda il volume di Elizabeth Wilson *Shostakovich. A life remembered*, Princeton 1994.

Teatro Malibran
venerdì 9 giugno 2006 ore 20.00, Turni S-T

Wolfgang Amadeus Mozart
Sinfonia n. 31 in re maggiore KV 297

Parigi
Allegro
Andante
Allegro
Andante

Luca Mosca

Down by the delta
cantata per coro e orchestra su testo di Gianluigi Melega
commissione Fondazione Teatro La Fenice di Venezia
prima esecuzione assoluta

Karlheinz Stockhausen

Formel per orchestra

Robert Schumann

Sinfonia n. 3 in mi bemolle maggiore op. 97

Renana
Lebhaft
Scherzo: Sehr mäßig
Nicht schnell
Feierlich
Lebhaft

direttore

Michel Tabachnik

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

direttore del Coro Emanuela Di Pietro

Paolo Petazzi
NOTE AL PROGRAMMA

SINFONIA IN RE MAGGIORE K 297 (300A) (1778)

All'epoca di Mozart il genere della sinfonia non era investito da un'aura mitica, non aveva i caratteri di centralità e di supremo impegno che avrebbe assunto nel secolo XIX, dopo i momenti culminanti del sinfonismo di Haydn, dello stesso Mozart e di Beethoven. Non è dunque strano che il rapporto di Mozart con la sinfonia presenti aspetti prevalentemente episodici e occasionali (nel secondo Settecento rappresenta un caso a parte quello di Haydn e delle particolari circostanze che favorirono la relativa continuità del suo interesse per la sinfonia, e il gusto sperimentale con cui, soprattutto in alcune fasi, si accostò al genere). L'occasionalità non comporta ovviamente esiti di scarso rilievo, né di limitato impegno, e non occorre aspettare i capolavori del decennio viennese per incontrare, almeno dal 1773 (dalla Sinfonia in sol minore K 183), sinfonie in tutto e per tutto degne della grandezza di Mozart. Le circostanze occasionali hanno rilevanza ed effetti differenti caso per caso, possono essere uno stimolo, una sfida o un condizionamento.

Ascoltando la Sinfonia in re maggiore è bene tener presenti le circostanze in cui fu composta, il pubblico cui era destinata, e le lettere di Mozart al padre ci forniscono su tutto ciò notizie precise. L'intenso impegno che Mozart vi pose era legato alla assoluta necessità di conquistare un successo a Parigi. Vi era giunto insieme con la madre nel marzo 1778, dopo aver lasciato Mannheim, dove era definitivamente caduta ogni speranza di impiego a corte. Dal punto di vista pratico, anche il soggiorno a Parigi si sarebbe risolto in un fallimento, che lo costrinse a tornare al servizio dell'arcivescovo di Salisburgo; ma dal punto di vista musicale, anche se non gli fu possibile scrivere un'opera teatrale (la sua massima aspirazione), i frutti furono di grande rilievo.

Tra questi c'è il ritorno ad un genere come la sinfonia, trascurato per quattro anni, dal 1774 (dopo un primo vertice raggiunto con le Sinfonie K 183, 200, 201). La Sinfonia in re maggiore fu scritta per i celebri Concerts Spirituels, di cui era impresario Le Gros. Gli aveva commissionato in maggio la sinfonia per compensare in qualche modo la mancata esecuzione della Sinfonia concertante (K 297b), e Mozart l'aveva scritta in giugno, entro il 12. Ne annuncia il compimento in un lettera al padre (12 giugno), dice di non essere preoccupato per le accoglienze, perché non gli importa di non piacere agli sciocchi, precisando tuttavia: «ma spero che anche gli asini ci trovino qualcosa che possa loro piacere, e perciò non ho mancato il *Premier Coup d'archet*». Con queste parole (in francese nell'originale) Mozart allude a un modo di cominciare una sinfonia caro al pubblico francese, con un *forte* dell'intera

orchestra, spesso all'unisono, e la Sinfonia K 297 (300a) comincia con un accordo di re maggiore a piena orchestra, ripetuto energicamente tre volte e seguito da una veloce scala ascendente di flauti, fagotti e archi all'unisono.

La Sinfonia fu eseguita il 18 giugno 1778, con un successo di cui Mozart informò il padre nelle celebri lettere del 3 e 9 luglio 1778. La madre Maria Anna, che lo aveva accompagnato nel lungo viaggio del 1777-78, morì a Parigi nella notte del 3 luglio; ma Mozart, scrivendo in quella notte, non volle dare subito la notizia e per preparare il padre gli fece sapere che la situazione era grave e che era possibile un esito infausto, insistendo sulla necessità di accettare il volere di Dio e passando subito dopo al successo della sinfonia. La lunga lettera del 9 luglio comincia in modo esplicito con la notizia della morte; ma si occupa poi di molti altri argomenti, e ritorna anche sul rapporto con Le Gros e sul successo della sinfonia.

Fin dal piglio energico delle prime battute si ha l'impressione che il compositore sia ben felice di disporre di un grande organico. L'orchestra dei Concerts Spirituels era molto numerosa, e Mozart colse l'occasione per sfruttare questa circostanza in modo efficace e brillante. La partitura è scritta per 2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 2 corni, 2 trombe, timpani e archi: per la prima volta Mozart inserisce in orchestra i clarinetti. Al pubblico parigino (ed anche a quello di Mannheim) piacevano gli effetti fragorosi e i netti contrasti dinamici, e Mozart se ne compiace proponendo fin dall'inizio con marcata evidenza i contrasti tra *forte* e *piano*. Un omaggio al gusto francese si può riconoscere anche nella rapida scioltezza con cui si avvicendano diverse idee e nella brevità, nella compattezza della articolazione in esposizione-sviluppo-ripresa-coda senza cesure e ritornelli.

Nel primo gruppo tematico assume un ruolo di protagonista l'idea energica e fragorosa delle prime quattro battute, l'inizio dall'effetto sicuro di cui parla Mozart nella citata lettera del 3 luglio. Questa idea ha grande evidenza in tutte le sezioni del primo tempo: fra l'altro, dopo l'agile secondo tema, verso la fine dell'esposizione ritorna per dar vita a un fitto gioco di imitazioni e in seguito segna l'inizio del breve e non molto elaborato sviluppo (dove le succede una elegante idea nuova).

L'ammirazione del pubblico parigino per il primo e per il terzo tempo (non c'è Minuetto) era stata senza riserve; ma l'*Andante* centrale forse fu meno apprezzato: verso la fine della lunga lettera al padre del 9 luglio Mozart, dopo aver ribadito che «Le Gros è così soddisfatto che dice che è la sua migliore sinfonia», aggiunge: «ma l'*Andante* non ha avuto la fortuna di convincerlo: dice che ci sono dentro troppe modulazioni, e che è troppo lungo. Ma ciò dipende dal fatto che gli spettatori avevano dimenticato di fare, battendo le mani, un rumore così forte e prolungato come per il primo e l'ultimo tempo, poiché l'*Andante* ha il massimo successo *secondo me*, secondo tutti i conoscitori, gli appassionati e la maggior parte del pubblico. È proprio il contrario di quello che dice Le Gros, molto naturale e breve». Mozart volle però accontentare Le Gros scrivendo un secondo *Andante*, più breve (non raggiunge i quattro minuti, contro i sei del primo), e pur apprezzandoli entrambi preferiva forse il secondo. Quest'ultimo si trova nella prima edizione a stampa della Sinfonia in re maggiore; in seguito a Vienna Mozart ebbe modo di farla ristampare, scegliendo il primo *Andante* (di solito il più eseguito).

A proposito del terzo tempo è famoso un passo della già citata lettera del 3 luglio: Mozart spiega di aver colto di sorpresa il pubblico parigino contraddicendo-

ne in modo calcolato le attese. Egli sapeva bene che nel Finale ci si aspettava un inizio *forte* con tutta l'orchestra, come nel primo tempo: «allora cominciai *piano* con i primi e secondi violini soltanto per otto battute; poi venne di colpo il *forte*. Così gli ascoltatori, come mi aspettavo, fecero sss al *piano*, poi venne d'un tratto il *forte*, e per loro udire il *forte* e battere le mani fu tutt'uno. Per la gioia subito dopo la sinfonia andai al Palais Royal e presi un buon gelato».

Questo passo ci ricorda che nel portico che circonda il giardino del Palais Royal c'erano caffè e negozi (non diversamente da oggi) e che il pubblico ai concerti non ascoltava in silenzio. Al di là della brillantezza della scrittura e dell'efficacia dei contrasti *piano-forte* all'inizio, questo *Finale* (in forma sonata senza ritornelli, come il primo tempo) offre altre sorprese: se già il primo tema con la sua vitalità correva sul filo di una energica tensione, il secondo tema la accresce con il suo inizio in imitazione, come un fugato, e soprattutto con la svolta segnata dal suo proseguimento, una nuova idea in minore, che improvvisamente e brevemente erompe a svelare gli aspetti demoniaci del genio di Mozart. Il gioco di imitazioni del secondo tema è protagonista dello sviluppo, mentre non lo ritroviamo nella ripresa, che è sensibilmente variata e ove ritorna soltanto, del secondo tema, l'idea in minore.

DOWN BY THE DELTA (2005)

Luca Mosca racconta che era stato Mario Messinis a segnalargli le poesie di Gianluigi Melega, intuendone con ragione che il compositore le avrebbe trovate congeniali. E infatti subito, aprendo la raccolta *Concerto and Collected Poems* pubblicata da Archinto nel 2002, Mosca, trovò, all'inizio del volume, un testo che si sentì immediatamente portato a musicare, il ciclo di sei liriche *Concerto*. La prima scintilla era stata determinata proprio da un aspetto musicale della prima poesia, dalla vitalità del ritmo verbale («You left me in an icy night. / And, then, life left me, in the silent way / a dying day is left by light»), perfettamente congeniale alla nervosa mobilità inventiva che caratterizza la poetica di Mosca: la percezione della stringatezza del ritmo della parola (assai più difficile in italiano che in inglese) aveva colpito la fantasia del compositore prima ancora del significato della poesia. La lettura del brevissimo testo consente anche di intuire alcune delle ragioni, direi di natura musicale, che hanno indotto Melega a scrivere poesie in inglese.

Il sottotitolo di *Concerto* è «sei liriche per contralto e uno strumento», e nella musica di Mosca lo strumento di volta in volta indicato diventa effettivamente protagonista, da solo (la viola) o con gli altri. *Concerto* fu composto tra la fine del 2002 e l'inizio del 2003. Seguirono l'incontro personale e l'amicizia con Melega, la collaborazione all'opera *Mr. Me* (2003), altri lavori su testi di poesie già pubblicate, da *An Ode to Ludwig Wittgenstein* per Milano Musica (2004) a *A lie in high C* per il Bologna Festival (2004). Melega ha scritto appositamente i testi per il ciclo di ventisette canzoni *Words to score a rhyme* per soprano, violino, violoncello e pianoforte.

Down by the Delta, il pezzo per coro e orchestra commissionato a Mosca dalla Fenice, ha come testo una poesia di Melega del 1991, pubblicata da Scheiwiller nella raccolta *Inner Cities*, e riproposta nel già citato *Concerto and Collected Poems* pubblicato da Archinto nel 2002. È la trasfigurazione poetica di un'esperienza persona-

le: Gianluigi Melega è stato per tre settimane in Bangladesh sul vastissimo delta del Gange e del Brahmaputra con una missione ONU, visitando una regione di estrema povertà. La poesia è concepita quasi come una cantilena, che idealmente si ispira ai canti di lavoro della gente del Bangladesh, ovviamente senza imitarli direttamente o tentare di trarne citazioni. La città di Chittagong è invocata all'inizio di ogni sezione perché, pur nella miseria, appare come una sorta di mito alla gente del luogo. L'andamento cantilenante mi sembra determinante per la trasfigurazione poetica di un contenuto atroce: la denuncia di condizioni di miseria disperata si tiene lontana da ogni rischio di retorica ed emerge in modo indiretto (e tanto più intenso) dal tono di fatalistica rassegnazione ad un destino immutabile, dalla ciclicità ossessiva che caratterizza le ripetizioni di parole e frasi e che fa parte del procedere cantilenante, della peculiare dimensione musicale del testo.

Da parte di Mosca la scelta di questo testo ha molteplici implicazioni: nasce anche da una profonda solidarietà ideale, da una adesione morale che non comporta tuttavia, nella musica, un condizionamento, un tipo di rapporto immediato di natura 'madrigalistica'. La ciclicità ossessiva, i ritornelli, le ripetizioni che appartengono alla musica verbale del testo offrono al compositore lo stimolo ad una specie di sfida, perché la ripetizione non appartiene ad una musica come la sua, che si presenta come un flusso di idee caratterizzato da nervosa mobilità. E infatti alle ripetizioni del testo non corrispondono ripetizioni nella musica di Mosca: le stesse parole riappaiono sempre in una luce diversa, in nuove atmosfere. Nemmeno i 'ritornelli' che troviamo all'inizio e alla fine di ognuna delle quattro parti del testo sollecitano riprese musicali letterali. Ogni sezione della poesia comincia con un'invocazione alla città di Chittagong (evocata anche nell'ultimo verso) e finisce con una preghiera ad Allah. Il pezzo composto da Mosca le varia ogni volta. Dovunque troviamo una scrittura mobile, frammentata, minuziosamente definita in ogni dettaglio, in modo da offrire all'ascoltatore una mobile molteplicità di sollecitazioni. L'estrema mobilità rimanda tuttavia, in ultima analisi, ad una concezione del tempo statica, immobile. Al di là delle specifiche soluzioni che di volta in volta caratterizzano il rapporto testo-musica, anche questa concezione del tempo si incontra con l'amaro fatalismo della poesia.

Il pezzo si articola in quattro sezioni: la prima e la seconda, pur senza interruzioni, sono definite da un cambio di tempo e da uno stacco immediatamente percepibile, e corrispondono alla prima e seconda parte del testo. All'interno della seconda, in tempo prevalentemente lento, si evoca in un *Allegro tempestoso* lo scatenarsi del monzone. La conclusione della seconda sezione si collega al testo della terza parte della poesia tralasciando l'invocazione alla città di Chittagong. Nel corso della quarta sezione uno dei momenti più atroci del testo, là dove si parla di spezzare le braccia a un bambino per metterlo in condizione di chiedere più efficacemente l'elemosina, la musica si attiene ad una raffinata leggerezza creando un gelido (e tanto più terribile) effetto di straniamento. Alla fine l'ultima invocazione ad Allah rappresenta la conclusione di una specie di *crescendo* che caratterizza le diverse apparizioni di questa preghiera. Ma il *fortissimo* alla fine non ha nulla di trionfale: sembra cadere nel vuoto come una interruzione brutale.

FORMEL (1951)

Formel è uno dei primi lavori di Stockhausen ed è stato composto nel novembre-dicembre 1951, subito dopo *Kreuzspiel*. Si intitolava originariamente «Studio per orchestra», non fu pubblicato subito, perché il compositore non lo considerava coerente con quella fase della sua ricerca, dove aveva una posizione davvero singolare. Fu eseguito per la prima volta a Parigi il 22 ottobre 1971 sotto la direzione di Stockhausen.

Per spiegare la pubblicazione di *Formel* con un ritardo di vent'anni, è necessario ricordare brevemente che cosa rappresentano nella ricerca di Stockhausen le date 1951 e 1971.

Nel 1951-52 Stockhausen (come, ognuno in modo personale, gli altri protagonisti della sua generazione) esplorava le tecniche della serialità integrale (l'estensione di criteri seriali all'organizzazione di tutti gli aspetti del linguaggio musicale) radicalizzando la lezione di Webern (o meglio, ciò che allora si voleva vedere e accogliere dell'ultimo Webern e della sua concezione della dodecafonìa). Si parlò di *puntillismo* con riferimento all'effetto disgregante, dissociativo della serialità integrale. Le singole note erano trattate come 'punti' isolati, in assoluta indipendenza: invece di aggregarsi in configurazioni suggerite in qualche misura da una logica tradizionale, venivano organizzate, si potrebbe dire, suono per suono, 'punto' per punto, con criteri seriali nelle altezze, nelle durate, nel timbro ecc., cancellando ogni residuo di discorsività, di riflesso condizionato della memoria attraverso una rigorosa progettazione.

Il rigore, la complessità dell'organizzazione in ogni dettaglio sono rimasti caratteri essenziali del pensiero di Stockhausen in quasi tutte le fasi della sua incessante ricerca, che ha conosciuto però profonde trasformazioni. Lo stesso Stockhausen, parlando della propria evoluzione, ebbe a scrivere: «Per dieci anni ho voluto cancellare dalla mia musica ogni elemento riconoscibile. Ero in assoluto il compositore più astratto. Ora che sono penetrato in questi nuovi regni della coscienza e ho tagliato i ponti con il passato, con la memoria, con il mondo delle forme convenzionali, ora il riconoscibile è divenuto molto misterioso, molto magico». Tralasciando altre fasi, basta qui ricordare che, a partire da *Mantra* per due pianoforti, il cui suono è trasformato da modulatori ad anello (1970), Stockhausen basa l'organizzazione di un pezzo sulla elaborazione di una formula, cioè su un nucleo generatore che differisce dall'astrattezza della serie, perché ha una precisa, concreta configurazione nel profilo melodico, nel ritmo, nel timbro ecc. Su una articolata «superformula» si basa l'intero ciclo *Licht* di sette opere, una per ogni giorno della settimana, cui Stockhausen si è dedicato per più di venticinque anni e che ha concluso nel 2004. Lavorando su formule egli non rinuncia al razionalismo costruttivo tipico della sua poetica, ma si allontana dal radicalismo e dal purismo di un tempo, riscoprendo i piaceri della melodia e della eterogeneità stilistica. Proprio dopo *Mantra* il compositore ritenne opportuno pubblicare il suo pezzo orchestrale giovanile, in cui poteva riconoscersi assai più dopo il 1970 che negli anni Cinquanta, e non per caso cambiò il titolo da «studio» in «formula» (*Formel*). Nella partitura si legge questo suo breve testo:

Formel per orchestra fu scritto nel novembre-dicembre 1951 subito dopo la composizione di *Kreuzspiel*. Mentre in *Kreuzspiel* ogni aspetto melodico era composto 'puntillisticamente', con 'punti' come singole note isolate, *Formel* consiste nel processo di crescita e trasformazione di una 'formula' di dodici membri (segmenti).

I singoli membri si distinguono per specifici caratteri, per ciò che riguarda il numero di strati, il tempo, la struttura ritmica, la dinamica, la strumentazione, il registro.

Dopo aver finito la partitura di *Formel* (originariamente chiamato Studio per orchestra), decisi di non far eseguire il pezzo, perché lo consideravo «davvero troppo tematico» [*viel zu thematisch*].

Soltanto dopo aver composto *Mantra* (1970) mi divenne chiaro che tutti i caratteri di *Mantra* sono già preannunciati in *Formel* per orchestra.

Ascoltando alcuni pezzi fondamentali, cronologicamente vicini a *Formel*, come *Kreuzspiel* o *Kontra-Punkte*, si comprende immediatamente perché *Formel* appariva a Stockhausen troppo *tematico*, anche se ha in comune con loro la trasformazione di una situazione iniziale con procedimenti rigorosi. La formula presentata subito all'inizio comprende dodici brevissimi segmenti (di una, due o tre battute), facilmente distinguibili ad un primo ascolto se non altro perché in ciascuno suonano strumenti diversi. Questi segmenti non sono 'punti', ma vere e proprie unità melodiche o armoniche, unità strutturali ben definite e immediatamente riconoscibili, caratterizzate anche ognuna da un proprio tempo, sottoposte agli stessi processi di elaborazione dei 'punti'. L'orchestra è molto ridotta, un gruppo di ventotto esecutori: 3 oboi, 3 clarinetti, 3 fagotti, 3 corni, 6 violini, 3 violoncelli, 3 contrabbassi, vibrafono (e *Glockenspiel*), celesta, pianoforte, arpa (amplificata). Come si vede sono tutti strumenti ad intonazione determinata e sono tutti riuniti per tre e per dodici, con dodici fiati, dodici archi, un gruppo di tre formato da celesta, piano e arpa, mentre sta a sé il vibrafono, che ha un ruolo particolare perché è lo strumento presente con maggiore continuità, soprattutto all'inizio: per le prime dodici pagine (su trentadue) la sua presenza è un filo rosso ininterrotto.

L'estrema varietà delle situazioni timbriche, con il predominio di tinte fredde, è uno dei motivi di fascino più evidente e immediato; i continui cambiamenti di tempo e di andamento producono inoltre l'effetto di una condizione temporale sospesa, non lineare, suscitando in ultima analisi una impressione di staticità. Sembra quasi di essere di fronte a una serie di pannelli, dove vengano continuamente spostati o mutati alcuni elementi.

SINFONIA N. 3 IN MI BEMOLLE MAGGIORE (1850)

La terza sinfonia di Schumann appartiene all'ultima fase della sua produzione e si colloca nel momento di felice energia creativa che seguì al trasferimento a Düsseldorf, dove nel 1850 aveva accettato il posto di direttore musicale dei concerti. Era giunto il 2 settembre, aveva ricevuto ottime accoglienze, e nei primi mesi del soggiorno aveva portato a termine lavori di ampio respiro come il Concerto per violoncello (scritto, sembra, in due sole settimane nell'ottobre 1850) e la Sinfonia in mi bemolle maggiore (n. 3, in realtà la quarta composta tra quelle pubblicate), iniziata subito dopo il compimento del Concerto, il 2 novembre, e finita il 9 dicembre 1850. Schumann stesso ne diresse la prima esecuzione a Düsseldorf il 6 febbraio 1851.

Ad alcuni anni di distanza dalla tormentatissima, febbrile, visionaria Seconda (1845-46), un capolavoro a lungo misconosciuto, che nei suoi *Schmerzensklänge*

(suoni dolorosi, la parola è di Schumann) porta il segno di tempi oscuri, la Terza ha un carattere profondamente diverso, che si è soliti associare alla breve felicità dei primi mesi di Düsseldorf (dove assai presto Schumann avrebbe trovato gravi difficoltà nella sua attività di direttore e nei rapporti con l'orchestra) e all'evocazione o trasfigurazione musicale del paesaggio renano, che valse alla sinfonia il soprannome con cui è nota. Su questo punto converrà evitare interpretazioni riduttive, di carattere descrittivo o programmatico. Il nome di 'Sinfonia Renana' non risale a Schumann, ma alla testimonianza di Joseph Wilhelm von Wasielewski, il suo primo biografo (1858), e suo assistente a Düsseldorf, che scrisse:

«La Sinfonia in mi bemolle maggiore [...] si potrebbe chiamare *Renana* nel vero senso della parola, perché, secondo le sue stesse dichiarazioni, Schumann ne ebbe la prima ispirazione dalla vista del Duomo di Colonia. Durante la composizione il Maestro fu influenzato anche dalle solenni cerimonie (che ebbero luogo allora) per l'elevazione a cardinale dell'arcivescovo di Colonia von Geissel». Secondo Wasielewski, per due dei movimenti centrali Schumann aveva pensato anche a dei titoli di forte immediatezza evocativa; ma rinunciò per evitare che venissero intesi come veri e propri 'programmi'. E aveva parlato della presenza, nei tempi centrali, di «elementi popolareschi».

Al di là dei titoli cancellati, il carattere, l'idea poetica, la *Stimmung* della Terza Sinfonia si riconducono al germanesimo di Schumann, al culto romantico della patria tedesca, e a uno degli elementi chiave di tale culto, la religione del Reno, quella del n. 6 della *Dichterliebe* e di altri *Lieder*: il Reno come paesaggio dell'anima, come mito in cui convergono memorie storiche, tradizioni artistiche, suggestioni della natura sentita misticamente e poeticamente. In questo paesaggio non poteva mancare la celebrazione del duomo di Colonia (la «grande», la «santa» Colonia che nel citato sesto Lied della *Dichterliebe* si specchia «im heiligen Strome», nella santa corrente del Reno), emblema di una Germania gotico-cavalleresca.

L'evocazione di questo paesaggio dell'anima, di questo mondo, lascia il segno nel numero e nella disposizione dei cinque movimenti. Lo slancio vitale e l'impeto affermativo (cui, come si è visto, non sono estranei stimoli di natura autobiografica) porta per alcuni aspetti ad una ricerca di maggiore trasparenza e chiarezza, rispetto alle sinfonie vicine (si è già ricordata la Seconda; la Quarta fu in realtà, nel 1851, la rielaborazione della Sinfonia in re minore composta da Schumann nel 1841). Meno «sperimentale» di altre sinfonie schumanniane, rivela però anch'essa complessità e sottigliezza di elaborazione, ad esempio nella ricerca di una coerenza nel materiale tematico.

La Sinfonia in mi bemolle maggiore è l'unica in cui Schumann rinuncia all'introduzione lenta (e alla complessità non convenzionale del suo modo di inserirsi nel primo tempo): si inizia subito con lo slancio intensissimo del primo tema, legato ad un originale profilo ritmico (articolazione aperiodica, combinazione di tempi binario e ternario). Il tema si dilata senza cedimenti in un episodio di ampio respiro, che all'impetuosa energia dell'idea iniziale accosta altri materiali motivici (destinati in parte ad assumere rilievo autonomo negli sviluppi successivi). In confronto il secondo tema ha proporzioni limitate, come un breve episodio con funzione di chiaroscuro e di contrasto, con accenti di suadente tenerezza lirica; ma assume maggior rilievo nel corso del vasto sviluppo (la sezione più lunga del primo tempo), fondato in

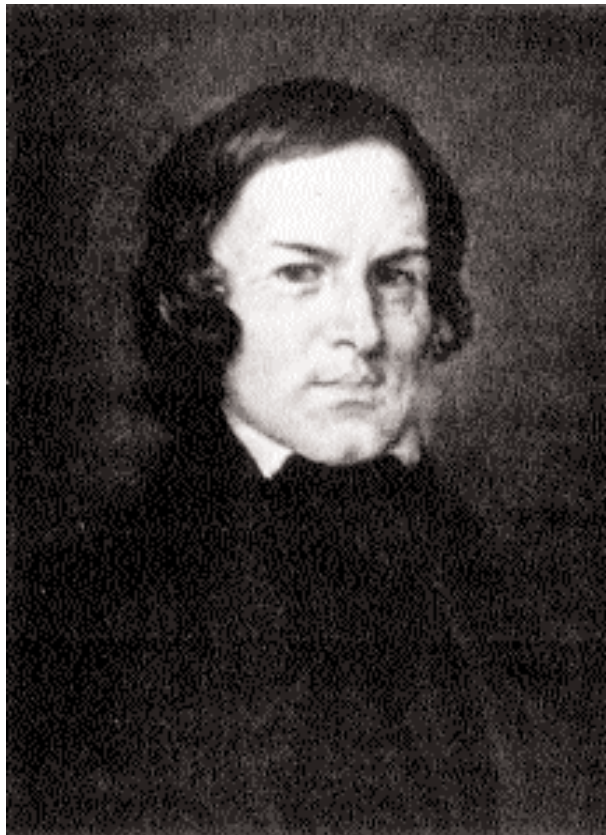
gran parte sulla elaborazione dei motivi del primo tema: la ricerca dell'ultimo Schumann di recuperare anche aspetti del classicismo trova qui un esito di straordinaria compattezza e coerenza. Alla ripresa abbreviata segue una concisa coda.

Il secondo movimento porta il nome di *Scherzo*, in un tempo però *sehr mäßig* («molto moderato»), con caratteri assai diversi dalla accesa drammaticità di altri Scherzi schumanniani. Secondo Wasielewski, Schumann aveva pensato di intitolarlo «Mattino sul Reno». Nel suo andamento scorrevole evoca caratteri di danza, quasi da *Ländler*: quel sapore di ispirazione popolare di cui parla Wasielewski si può riconoscere senza che venga meno la raffinatezza della elaborazione del pezzo, che anche dal punto di vista formale si discosta dagli schemi tipici dello Scherzo classico-romantico. Non c'è la consueta tripartizione con Trio centrale; ma una articolazione più sottile, dove l'idea iniziale riappare variata, ampliata o posta in rapporto con altre.

Non minor suggestione presenta il movimento successivo, non un vero e proprio tempo lento, ma una sorta di *Allegretto* (l'indicazione è *nicht schnell*, «non veloce») con un carattere di breve Intermezzo, che si è portati a confrontare con il fascino, l'intonazione intima, l'iridescente cangiare di invenzioni e atmosfere di certe pagine pianistiche di Schumann (si pensi anche al secondo tempo del Concerto per pianoforte). Anche qui si evitano gli schemi formali convenzionali, elaborando con sottigliezza tre idee che si prestano a diverse combinazioni dei loro materiali (la prima è molto concisa, occupa cinque battute, la seconda, un poco più ampia, segue immediatamente, cominciando con una quartina di sedicesimi *staccato*, la terza presenta maggiore compattezza cantabile).

Il quarto movimento, *Feierlich* (solenne, maestoso) secondo Wasielewski portava originariamente l'indicazione «Nel carattere dell'accompagnamento di una cerimonia solenne». Schumann la cancellò, presumibilmente giudicandola superflua e limitativa, come di fatto sarebbe stata. E del tutto irrilevante è la leggenda secondo cui Schumann sarebbe stato ispirato dalla cerimonia di insediamento dell'arcivescovo di Colonia, il 12 novembre 1850. Dal suo diario apprendiamo che Schumann in quel giorno si trovava a Düsseldorf; ma aveva visitato il duomo di Colonia con Clara il 29 settembre e il 5-6 novembre. Comunque dettagli di cronaca e indicazioni di programma scompaiono di fronte al grado di astrazione e di trasfigurazione musicale della concezione di Schumann, che evoca una austera, severa gravità 'gotica' confrontandosi con una densa e complessa scrittura contrappuntistica e con un *topos* della tradizione sacra barocca, con la forza espressiva della figura della quarta ascendente seguita da una seconda discendente. Nella fuga in do diesis minore del primo libro del *Clavicembalo ben temperato*, uno dei testi bachiani più familiari a Schumann, troviamo il possibile punto di riferimento per l'idea iniziale del quarto tempo. La successione di quarte di questo tema è proposta inizialmente dai tromboni, che qui si ascoltano per la prima volta nella Sinfonia e sono determinanti per il colore del pezzo (dove l'impiego romantico degli ottoni non è poi troppo lontano, come ha notato Arnfried Edler, da quello della «Todesverkündigung», dell'annuncio di morte del secondo atto della *Walküre*, posteriore di quattro anni). L'elaborazione contrappuntistica eccezionalmente densa e sapiente si svolge in tre fasi: nel corso della terza una svolta netta è segnata dall'irrompere di una scrittura accordale, come un'epifania che fa presentire Bruckner.

Il *Finale*, in forma sonata, è dominato dal primo tema, che si articola in tre diversi motivi (il secondo tema è poco più di una parentesi, e nella sua parte iniziale è uguale al terzo motivo): lo slancio e la vitalità di questo pezzo uniscono umori popolari a complessità di elaborazione, di cui è esempio la animata vitalità della scrittura contrappuntistica dello sviluppo, dove accanto ai motivi del primo tema entrano in gioco materiali del quarto tempo (fra cui la trasformazione della fanfara che appariva alla fine, e che assume qui particolare luminosità); inoltre, nella coda conclusiva un episodio contrappuntistico si richiama al tema per quarte.



Robert Schumann.

Luca Mosca

Down by the delta

cantata per coro e orchestra su testo di Gianluigi Melega

Aah-ooh, aah-ooh, aah-ooh
Aah-ooh, aah-ooh, aah-ooh
Chittagong! Chittagong! Aah-ooh!
Chittagong! Chittagong! Aaaaah-oooooh!

I weigh down with my weight on the water pump,
I pull a ship walking alongshore,
I dig clay on the river banks, I carry in on my head in baskets.
I break with my hammer ten thousand million bricks
into one thousand million chips.
I crouch in the mud fishing for shrimp fry,
one third of a cent every ten fries, fifty on a good day.
I sell watermelon pieces fanning away the flies.
I weigh with my weight on a rickshaw's pedals.
I beg with flies in my tracomaeed eyes.
I spray hot macadam with a square can, I slay a rat.
I cut rice with a hand sickle along a paddy's edge.
I carry a load of bamboo canes. I punt on a bamboo raft.
I sew a fisherman's net. I stack high cones of betel leaves.
I lead a pair of water buffaloes, I weave.
I bake bricks of red clay. I build long dykes of clay.
I build long dykes of clay, I build long dykes of clay
I build long dykes of clay, I pray:

Allah the magnificent! Allah the merciful!
Give us our bowl of rice today!
Aah-ooh, aah-ooh, aah-ooh
Aah-ooh, aah-ooh, aah-ooh
Chittagong! Chittagong! Aah-ooh!
Chittagong! Chittagong! Aaaaah-oooooh!

I'm born at the water's edge. I die at the water's edge.
I'm born. I die. I'm born. I die. I'm born. I die.
I'm born. I drink what milk's left in my mother's
dry tits. I die. I'm born. I drink what milk's left
in my mother's dry tits. I shit vermin. I die.
I'm born. I drink what milk's left in my mother's

Aah-ooh, aah-ooh, aah-ooh!
 Aah-ooh, aah-ooh, aah-ooh!
 Chittagong! Chittagong! Aah-ooh!
 Chittagong! Chittagong! Aaaaa-hooooah!

Peso col mio peso sulla pompa dell'acqua,
 tiro una barca camminando sulla riva,
 scavo argilla sulla riva dei fiumi, la trasporto in ceste sulla testa.
 Rompo col mio martello diecimila milioni di mattoni
 in mille migliaia di milioni di scaglie.
 Mi accosco nel fango a pescare larve di scampi,
 un terzo di centesimo ogni dieci, e cinquanta in una buona giornata.
 Vendo pezzi di cocomero scacciando le mosche.
 Peso col mio peso sui pedali del riscìò.
 Chiedo l'elemosina con le mosche nei miei occhi infettati dal tracoma.
 Spruzzo catrame caldo da una latta quadrata. Ammazzo un topo.
 Taglio il riso con un falchetto lungo l'orlo di una risaia.
 Porto un carico di canne di bambù. Spingo con una pertica una zattera di bambù.
 Cucio la rete da pesca. Accatasto foglie di betel.
 Guido una coppia di bufali d'acqua. Tesso.
 Cuocio mattoni di argilla rossa. Costruisco lunghe dighe di argilla.
 Costruisco lunghe dighe di argilla, costruisco lunghe dighe di argilla,
 costruisco lunghe dighe di argilla, costruisco lunghe dighe di argilla, prego:
 Allah il grande! Allah il misericordioso!
 Dacci oggi la nostra tazza di riso!
 Aah-ooh, aah-ooh, aah-ooh!
 Aah-ooh, aah-ooh, aah-ooh!
 Chittagong! Chittagong! Aah-ooh!
 Chittagong! Chittagong! Aaaaa-hooooah!

Nasco sull'orlo dell'acqua. Muoio sull'orlo dell'acqua.
 Nasco. Muoio. Nasco. Muoio. Nasco. Muoio.
 Nasco. Bevo quel che di latte è rimasto
 nel secco seno di mia madre. Muoio. Nasco. Bevo quel che di latte è rimasto
 nel secco seno di mia madre. Cago vermi. Muoio.
 Nasco. Bevo quel che di latte è rimasto

dry tits. I play. I car some chewed rice. I car
too little chewed rice. I die. I'm born. I drink
what milk's left in my mother's dry tits. I play.
I eat some chewed rice. I drink water from the gutter
behind the hut. I die. I'm born. I drink what milk's
left in my mother's dry tits. I play. I huddle
with my mother and brothers when the monsoon strikes
with a ridal wave. I die. I'm born. I drink what milk's
left in my mother's dry tits. I play. I fish in the mud
for shrimp fry, one third of a cent every ten
fries, fifty on a good day, I pray:

Allah the magnificent! Allah the merciful!
Give us our bowl of rice today!
Aah-ooh, aah-ooh, aah-ooh
Aah-ooh, aah-ooh, aah-ooh
Chittagong! Chittagong! Aah-ooh!
Chittagong! Chittagong! Aaaaah-oooooh!

I walk in the mud under torrents of rain.
I wash up in the village puddle. I walk in the everlasting humidity.
I walk ten miles to the ferry, under my load,
under torrents of rain. I slosh through the paddy.
I bake under the scorching sun, I steam
in the everlasting humidity. I swar the mosquitoes.
I swear for malaria. I shit in the gutter
under the scorching sun. I walk in the gutter
under torrents of rain. I slosh through the gutter
in the everlasting humidity. I pump the gutter's water
into the village puddle under torrents of rain.
I shit vermin. I swim in the village puddle
under the scorching sun. I wash the cow
in the village puddle. I play in the gutter. I cut myself
with a discarded spike under torrents of rain.
I do the laundry in the village puddle
in the everlasting humidity, I play with a discarded spike.
I slosh in the village puddle, I pray:

Allah the magnificent! Allah the merciful!
Give us our bowl of rice today!
Aah-ooh, aah-ooh, aah-ooh
Aah-ooh, aah-ooh, aah-ooh
Chittagong! Chittagong! Aah-ooh!
Chittagong! Chittagong! Aaaaah-oooooh!

nel secco seno di mia madre. Gioco. Mangio un po' di riso masticato. Mangio
 troppo poco riso masticato. Muoio. Nasco. Bevo
 quel che di latte è rimasto nel secco seno di mia madre. Gioco.
 Mangio un po' di riso masticato. Bevo acqua dalla fogna
 dietro la capanna. Muoio. Nasco. Bevo quel che di latte
 è rimasto nel secco seno di mia madre. Gioco. Mi stringo
 con mia madre e i miei fratelli quando il monsone ci viene addosso
 con l'onda di piena. Muoio. Nasco. Bevo quel che di latte
 è rimasto nel seno secco di mia madre. Gioco. Pesco nel fango
 larve di scampi, un terzo di centesimo ogni dieci
 larve, cinquanta in una buona giornata. Prego:
 Allah il grande! Allah il misericordioso!
 Dacci oggi la nostra tazza di riso!
 Aah-ooh, aah-ooh, aah-ooh!
 Aah-ooh, aah-ooh, aah-ooh!
 Chittagong! Chittagong! Aah-ooh!
 Chittagong! Chittagong! Aaaaa-hooooah!

Cammino nel fango sotto torrenti di pioggia.
 Mi lavo nella pozza del villaggio. Cammino nell'eterna umidità.
 Cammino dieci miglia al traghetto, sotto il mio carico,
 sotto torrenti di pioggia. Mi trascino traverso la risaia.
 Cuocio sotto il sole bruciante, vapore
 nell'eterna umidità. Scaccio le zanzare.
 Sudo per la malaria. Cago nella fogna
 sotto il sole bruciante. Cammino nella fogna
 sotto torrenti di pioggia. Mi trascino traverso la fogna
 nell'eterna umidità. Pompo l'acqua della fogna
 nella pozza del villaggio sotto torrenti di pioggia.
 Cago vermi. Nuoto nella pozza del villaggio
 sotto il sole bruciante. Lavo la vacca
 nella pozza del villaggio. Gioco nella fogna. Mi taglio
 con un ferro abbandonato sotto torrenti di pioggia.
 Lavo i panni nella pozza del villaggio
 nell'eterna umidità. Gioco con un ferro abbandonato.
 Sguazzo nella pozza del villaggio, prego:
 Allah il grande! Allah il misericordioso!
 Dacci oggi la nostra tazza di riso!
 Aah-ooh, aah-ooh, aah-ooh!
 Aah-ooh, aah-ooh, aah-ooh!
 Chittagong! Chittagong! Aah-ooh!
 Chittagong! Chittagong! Aaaaa-hooooah!

I've seen it all coming and going. I see it all.
I chew a betel leaf. I break a child's leg so he inspires
more pity when he begs for me, I see it all through tracomaed
eyes. Coming and going. Coming and going, some sort
of evil tide. I bide my time. I lay at night
at the edge of the road, I lay in the dark
of my tracomaed eyes. I don't swat th flies.
I've seen it all coming and going. At the edge of the gutter.
At the edge of the water, the tide. At the edge
of the road feet come and go. Water buffaloes' feet
goats' feet, cows' feet, trucks' tires,
children's feet, rickshaws' wheels, police feet, jackals' feet,
chickens' feet, dogs' feet, I've seen them all coming
and going. I break a child's arm so he inspires more pity
when he begs for me. I chew a betel leaf. I bide my time.
I lay in the dark full of feet ever coming
and going through some tidal time. At thee edge of life, I pray:
Allah the magnificent! Allah the merciful!
Give us our bowl of rice today!
Chittagong! Chittagong! Aaaaah-oooooh!

Ho visto tutto venire e andare. Ho visto tutto.
Mastico una foglia di berel. Spezzo le gambe di un bambino così fa
più pietà quando chiede l'elemosina per me. Vedo tutto traverso gli occhi infettati
dal tracoma. Venire e andare. Venire e andare, una specie
di maligna marea. Aspetto la mia ora. Aspetto di notte
all'orlo della strada, aspetto nel buio
dei miei occhi infettati dal tracoma. Non scaccio le mosche.
Ho visto tutto venire e andare. All'orlo della fogna.
All'orlo dell'acqua, la marea. All'orlo
della strada piedi vengono e vanno. Piedi di bufali d'acqua,
piedi di capre, piedi di vacche, gomme di camion,
piedi di bambini, ruote di riscìò, piedi di poliziotti, piedi di sciacalli,
piedi di galline, piedi di cane. Li ho visti tutti venire
e andare. Spezzo il braccio di un bambino così fa più pietà
quando chiede l'elemosina per me. Mastico una foglia di bertel. Aspetto la mia ora.
Giaccio nel buio pieno di piedi che sempre vengono
e vanno traverso qualche tempo da marea. All'orlo della vit, io prego:
Allah il grande! Allah il misericordioso!
Dammi un altro giorno da vivere oggi!
Chittagong! Chittagong! Aaaaah-oooooah!

Teatro La Fenice
sabato 8 luglio 2006 ore 20.00, Turno S

Wolfgang Amadeus Mozart
Sinfonia n. 15 in sol maggiore KV 124

Allegro
Andante
Menuetto
Presto

Concerto per clarinetto e orchestra in la maggiore KV 622

Allegro
Adagio
Rondo

Ralph Vaughan Williams
Toward the Unknown Region
per coro e orchestra

direttore
Sir Neville Marriner

clarinetto
Andrew Marriner

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
direttore del Coro Emanuela Di Pietro

Maria Giovanna Miggiani
NOTE AL PROGRAMMA

Ancora verso il 1770 «le sinfonie non erano classici da gustare, riascoltare e lasciare ai posteri ma musica di consumo, da godere sul momento e sostituire poi con lavori sempre nuovi» (Neal Zaslaw). Queste composizioni, squisitamente d'intrattenimento, potevano fungere da brani d'apertura, da fanfare che annunciavano l'inizio di drammi, cantate, oratori, concerti pubblici e privati. Nei monasteri benedettini della Baviera e dell'Austria sinfonie erano talvolta impiegate come *Tafelmusik* per rallegrare le mense. Esse potevano essere eseguite anche in chiesa per rendere più solenne la celebrazione della messa o dei vesperi oppure *en plein air*, nelle sere estive, come serenate all'aperto. È inoltre significativo che *ouverture* teatrale e sinfonia orchestrale in senso stretto fossero ancora indifferentemente designate con lo stesso termine di 'sinfonia' a dimostrare una stretta interdipendenza delle loro forme e funzioni che caratterizza buona parte del Settecento. Le date parlano chiaro: l'ultima *ouverture* teatrale riutilizzata da Mozart come sinfonia a sé stante fu quella del *Re pastore*, K 213c, nel 1775; la prima *ouverture* che il compositore non impiegò, o non poté impiegare, in modo autonomo fu invece quella dell'*Idomeneo* nel 1780, ove il musicista, in osservanza alle teorie 'riformiste' sostenute in primo luogo da Gluck, volle attribuire all'introduzione orchestrale una forte riconoscibilità programmatica in relazione agli avvenimenti del dramma.

Sappiamo poco sulla recezione di questo tipo di pezzi da parte dei contemporanei. Da una parte l'attenzione degli ascoltatori era prevalentemente catalizzata dai brani vocali che offrivano spunti più vari di interesse; dall'altra nei periodici del tempo le osservazioni critiche, spiccatamente cursorie, erano più rivolte alla qualità dell'esecuzione che alla fattura delle musiche nuove. Senza dubbio nei primi anni giovanili lo stesso Mozart risentì della forte convenzionalità del genere sinfonico, praticandolo in modo intensivo per il consumo della corte di Salisburgo oppure come biglietto di presentazione della propria abilità finché viaggiò attraverso i principali centri musicali d'Europa.

La Sinfonia n. 15 in sol maggiore KV 124 fa parte di un gruppo di otto sinfonie scritte tra la fine del 1771 e il 1772, dopo il secondo viaggio in Italia. In esse predomina il gusto italiano, che si rivela nel contrappunto piuttosto essenziale e nella brevità degli sviluppi tematici. Nel contempo Mozart offre già la piena misura della propria padronanza tecnica e della smagliante fertilità della sua vena espressiva (più tardi la moglie Constanze dichiarerà che il marito «scriveva musica come se scrivesse una lettera»). Va segnalato che appartengono a questo insieme di lavori i primi esempi di quelle che Alfred Einstein definì *Final-Symphonie*, anche se quella eseguita questa sera non ne fa parte in senso stretto: si tratta cioè di sinfonie il cui ultimo

movimento compete con il primo per lunghezza e complessità, a superamento dell'impostazione barocca che vedeva invece nel tempo iniziale il fulcro poderoso della composizione, poi alleggerito in una *suite* di danze. La brillantezza giovanile e il brio gioioso che caratterizzano questa Sinfonia n. 15 possono essere messi in relazione con i nuovi orientamenti della corte di Salisburgo. Alla morte del principe-vescovo Sigismondo di Schrattenbach era infatti succeduto alla fine del 1771 il più rigido e autoritario Gerolamo di Colloredo, particolarmente amante dello stile italiano e della nuova sensibilità galante. Le note, incresciose tensioni e i malumori che porteranno all'allontanamento di Mozart dalla città natale nel 1777 sono evidentemente ancora ben distanti in questo pezzo sfavillante del giovanetto sedicenne.

Il Concerto per clarinetto in la maggiore K. 622, scritto nell'ottobre 1791, è invece l'ultimo concerto del salisburghese che morirà il 5 dicembre dello stesso anno. Esso appartiene, con il Quintetto in mi bemolle KV 614 e l'*Ave verum*, al gruppo delle composizioni composte *in limine vitae*, «musica che, totalmente rinnovato il linguaggio nella perfetta assimilazione del contrappunto modernamente inteso, rifiorisce in un empito incredibile d'ultima giovinezza, come una luminosa e disincarnata apparizione trascendente, epurata d'ogni vibrazione troppo umana, in un potere miracoloso di astrazione dalle miserie terrene» (Massimo Mila). Sono qui ben percepibili, rispetto alla Sinfonia n. 15, la levigatezza della scrittura orchestrale e timbrica, l'incremento della lunghezza dei singoli movimenti, la maggior densità contrappuntistica e una stupefacente sensibilità melodica e cromatica. Tuttavia questo lavoro, che mostra con assoluta chiarezza i tratti dello stile ultimo di Mozart, fu composto in funzione del solista per cui spesso l'orchestra si limita a ruoli di mero accompagnamento. Colpisce come il musicista tenga conto fin nei minimi particolari del carattere dello strumento, allora in continua evoluzione, e ne sfrutti con efficacia i vari registri, dando modo all'esecutore di dimostrare le proprie capacità nel cantabile più spiegato come nei passi più impervi di agilità. Questo Concerto fu destinato da Mozart a un amico, il musico di corte Anton Stadler, provetto cornista di bassetto e clarinettista, anch'egli appartenente alla massoneria e primo esecutore di gran parte dei pezzi mozartiani per clarinetto. Il nome di Stadler è però oscurato da una serie di episodi che mettono in rilievo l'inettitudine pratica ed economica del compositore e la sua fondamentale ingenuità: alla morte di Mozart il clarinettista risultava debitore nei confronti del compositore – certamente non ricco! – di ben 500 fiorini. Secondo la biografia di Otto Jahn pare che Stadler abbia più volte approfittato della buona fede del musicista, il quale lo metteva al corrente di introiti inaspettati oppure lo incaricava di riscattare i beni che aveva impegnato: in queste occasioni il clarinettista non si faceva scrupolo di ricorrere a Mozart per un prestito oppure teneva per sé il denaro che gli era stato affidato. Malgrado tutto ciò, forse in forza di ideali tenacemente condivisi e di una simpatia umana irrinunciabile, Mozart rifornì di denaro, di lettere e di questo nuovo Concerto, composto poche settimane prima di morire, l'amico in partenza per una *tournee* a Praga.

«Il pubblico inglese è bizzarro – scriveva il compositore Hubert Parry nel 1818 – riesce ad apprezzare solo un musicista alla volta. Una volta c'era Sullivan. Ora c'è Elgar». Questa constatazione potrebbe essere ampliata, aggiungendo al sintetico

elenco i nomi di Ralph Vaughan Williams e successivamente di Benjamin Britten quali numi tutelari di una tradizione orgogliosamente autoctona. Terzo ed ultimo di tre figli, Vaughan Williams (1872-1958) nacque da una famiglia di eminenti avvocati per parte di padre e di abbienti industriali (le celebri porcellane Wegwood!) per parte di madre, la quale era anche discendente di Charles Darwin. Dopo la precoce morte del padre, pastore anglicano, il compositore trascorse gli anni della prima giovinezza nella sontuosa residenza seicentesca della madre a Leith Hill Place nel Surrey. Studiò pianoforte, organo, violino, armonia, dapprima privatamente, poi al Royal College of Music di Londra e al Trinity College di Cambridge. Desideroso di mettersi al passo con le più prestigiose esperienze europee il giovane musicista volle perfezionarsi con Bruch a Berlino (1897) e con Ravel a Parigi (1910). Per tutto il corso della sua vita Vaughan Williams svolse un'attività multiforme di compositore, di pubblicista e anche di organizzatore, visto che tra il 1905 e il 1953 diresse presso la dimora materna il Leith Hill Music Festival, sede tra l'altro di memorabili esecuzioni bachiane sotto la sua bacchetta. A ciò va aggiunta l'opera di ricercatore della tradizione popolare inglese, alla cui salvaguardia egli contribuì validamente, svolta fino a circa il 1910 anche assieme all'amico Gustav Holst. L'interesse per l'etnomusicologia è un tratto che lo accomuna a Janáček, suo predecessore, e a Bartók e Kodály, più affini in termini generazionali. Alla morte di Elgar nel 1934 egli si impose come la figura più rappresentativa del panorama musicale inglese: la sua fama resta affidata soprattutto alle sinfonie e a una cospicua produzione di musica corale, eseguita con frequenza in Inghilterra anche da formazioni amatoriali. I suoi ultimi anni, dopo la morte della prima moglie, furono particolarmente operosi e sereni: il compositore si risposò nel 1953 con un'amica di famiglia e si dedicò a una brillante attività di conferenziere anche all'estero.

Toward the Unknown Region, scritto da Vaughan Williams tra il 1904-06 ed eseguito la prima volta al Festival di Leeds nel 1907, appartiene alla produzione giovanile del musicista e lo rivelò come personalità di punta della sua generazione. Il testo di questo «song for chorus and orchestra» è tratto da *Leaves of Grass* di Walt Whitman, un poeta che egli considerava parte della propria personale mitologia assieme a John Bunyan e a William Blake. In questo brano, di ispirazione dichiaratamente visionaria, si fanno già strada alcuni caratteri tipici del suo stile, come l'interazione tra tonalismo e movenze accordali modali e pentatoniche, il ritmo semplice e fluido, una melodicità ininterrotta ed eloquente. Vaughan Williams si rivela certamente molto lontano dalle coeve avanguardie musicali europee e sembra risentire tra l'altro dell'influsso di Brahms, Wagner, Čajkovskij e Verdi. Va comunque tenuto presente che fu uno dei primi compositori inglesi ad assimilare la lezione di Ravel e Debussy e contribuì a creare un linguaggio musicale tipicamente nazionale di cui i suoi successori poterono avvalersi con libertà, senza contare che la sua visione illuminata della condizione umana, presentata in questo e in altri brani, costituisce un contributo di assoluta unicità.

Ralph Vaughan Williams
Toward the Unknown Region
per coro e orchestra

Darest thou now O soul,
walk out with me toward the unknown region,
where neither ground is for the feet nor any path to follow.

No map there, no guide,
nor voice sounding, nor touch of human hand,
nor face with blooming flesh, nor lips, nor eyes, are in that land.

I know it not O soul,
nor dost thou, all is a blank before us,
all waits undreamed of in that region, that inaccessible land.

Till when the ties loosen,
all but the ties eternal, time and space,
nor darkness, gravitation, sense, nor any bounds bounding us.

Then we burst forth, we float,
in time and space O soul, prepared for them,
equal, equipt at last (O joy! O fruit of all!) them to fulfil O soul.

(Walt Whitman)

Oseresti tu adesso, anima,
incamminarti con me verso la regione sconosciuta
dove non c'è né terra da calpestare né alcun sentiero da seguire?

Non vi sono carta geografica, né guida,
né voce che risuoni, né tocco di mano umana,
né faccia con carne florida, né labbra, né occhi in quella terra.

Non la conosco, anima,
né la conosci tu, è tutto un gran vuoto davanti a noi,
tutto attende non ancora sognato in quella regione, quella terra inaccessibile.

Fin quando si sciolgano i legami,
tutti tranne i legami eterni, Tempo e Spazio,
né tenebre, né forza di gravità, senso, né qualsiasi limite che ci limita.

Allora emergeremo d'un balzo, fluttueremo
nel Tempo e nello Spazio, o anima, preparati per essi,
uguali, pronti infine (o gioia! o ricompensa di tutto!) a completarli, o anima.

(traduzione di Maria Giovanna Miggiani)

Teatro La Fenice
venerdì 14 luglio 2006 ore 20.00, Turno S

Wolfgang Amadeus Mozart
Sinfonia n. 29 in la maggiore KV 201
Allegro moderato
Andante
Menuetto – Trio
Allegro con spirito

Johannes Brahms
Schicksalslied (Canto del destino)
per coro a 4 voci e orchestra, op. 54
Langsam und sehnsuchtvoll
Allegro
Adagio

Dmitrij Šostakovič
Sinfonia n. 1 in fa minore op. 10
Allegretto
Allegro
Lento
Allegro molto

direttore
Michail Jurowski

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
direttore del Coro Emanuela Di Pietro

Enrico Girardi
NOTE AL PROGRAMMA

Chissà perché, quando si riflette sull'arte di Johannes Brahms, si sente spesso il bisogno di formulare una sorta di gerarchia dei generi nei quali il compositore tedesco volle addentrarsi lungo la sua parabola creativa. Questo, d'altra parte, un po' lo suggerisce la cronologia stessa delle cose brahmsiane, che vede il musicista di Amburgo dedicarsi prevalentemente, a seconda dei periodi, alla musica da camera piuttosto che alla produzione pianistica, alla liederistica piuttosto che a quella corale, ai Concerti piuttosto che alle Sinfonie. E un po' induce a pensarlo il fatto che la contaminazione stilistica non era certo cosa che Brahms praticasse, cosicché ciascun «territorio» del suo catalogo conserva caratteri distinti e definiti, in quel supremo equilibrio tra tradizione e innovazione che è forse il vero marchio di fabbrica della sua creatività.

E così in un famoso saggio tra i suoi ultimi, Massimo Mila accordò il primato alla musica da camera, preceduto in ciò da alcuni critici tedeschi. Ma a questi ultimi se ne opponevano, già negli anni trenta – a partire cioè dal momento in cui la musica brahmsiana iniziò a divenire frequente oggetto di osservazione critica – altri che prediligevano le Sinfonie: genere affrontato invero con molta cautela dal compositore, non dopo una lunga marcia di avvicinamento.

Ipotizzare che la vertigine la si percepisca ascoltando la musica sinfonico-corale, tuttavia, non è un'iperbole. Non lo dice, perlomeno non in questi termini, ma lo fa supporre, però, lo splendido, recente volume einaudiano di Giorgio Pestelli sui «Canti del destino»: quei brani cioè per coro e orchestra, con e senza voci soliste, nei quali il compositore affronta direttamente il tema travagliato del destino traendo materia testuale da liriche di tre fra i massimi poeti tedeschi, Goethe, Hölderlin e Schiller. Tre poeti sospesi tra Classicismo e Romanticismo, che radicano i rispettivi tumulti interiori nel terreno dell'antichità classica, parlando degli stessi dèi e demoni di quella tradizione ellenica di cui, del resto, proprio la cultura tedesca del tempo (letteraria, pittorica, ma anche musicale: basti pensare a Wagner) si sentiva la custode privilegiata.

Si tratta della *Rapsodia per contralto, coro maschile e orchestra* del 1869, ispirata al *Viaggio invernale nello Harz* di Goethe; del *Canto del destino* del 1868-71, ispirata a Hölderlin; della *Nenia* del 1881, ispirata a Schiller; del *Canto delle Parche* del 1882, da Goethe: cronologicamente parlando, due coppie di composizioni che precedono rispettivamente altre celebri coppie di lavori brahmsiani, le Sinfonie n. 1 e n. 2 del 1876-77 e la n. 3 e n. 4 del 1883-85.

«Esperimenti», «pezzi d'occasione», «cosette delicate», le aveva definite Brahms, ma con quel riserbo pudico che si suole esercitare di fronte alle cose veramente amate. E che non di «cosette» si trattasse, lo dimostra in primo luogo la cautela con cui egli decise di presentarle al pubblico e darle alle stampe, solo dopo averle lungamente provate e ripro-

vate al pianoforte con gli amici; secondariamente, la consapevolezza di aver «detto qualcosa che non è nella poesia», e dunque d'aver aggiunto qualcosa ad essa, nonostante si fosse misurato, non con i testi semplici e popolari che solitamente sceglieva per i Lieder o i brani corali, ma con alcune delle liriche più alte della tradizione letteraria in lingua tedesca.

Il brano eseguito nella presente occasione, il *Canto del destino*, trae materia da Hölderlin, come si diceva; precisamente dall'*Hyperions Schicksalslied* (Canto del destino di Hyperion), lirica in cui il più romantico tra i poeti del Classicismo tedesco mette a contrasto la beatitudine degli dei immortali e la disperazione degli uomini abbandonati da quest'ultimi. La lettura del testo poetico (Brahms vi si imbattè casualmente presso la biblioteca di un amico) e i primi abbozzi della composizione, tosto annotati sulla scorta della profonda emozione ricevutane, risalgono al 1868, all'indomani della trionfale debutto di *Un Requiem tedesco* a Brema. Rimasero tuttavia a covare per anni nel cassetto, quegli abbozzi, prima che Brahms decidesse di dare ad essi forma compiuta. Ciò avvenne nel 1871, dopo che già erano venute alla luce altre opere vocali come la sopracitata *Rapsodia*, il *Rinaldo*, la prima serie dei *Liebeslieder* e – prossimo al *Canto del destino* in termini cronologici ma lontanissimo per stile, poetica, estetica – il *Triumphlied*, canto patriottico scritto allo scoppiare della guerra franco-prussiana.

Il battesimo del pubblico il Canto del destino lo ebbe il 18 ottobre 1871 a Karlsruhe (non una grande città, e anche questo è indice della cautela di cui si parlava poc'anzi), nel corso di una serata alla Società Filarmonica che prevedeva Brahms e l'amico Hermann Levi alternarsi sul podio per eseguire anche l'ultima delle *Scene dal Faust* di Schumann e due Lieder schubertiani orchestrati da Brahms. Non è dato sapere perché il *Canto del destino* lo diresse Levi, ma è noto che la temuta «prima» del pezzo a Vienna, nel gennaio successivo, Brahms la organizzò solo dopo aver registrato il successo di quel debutto, e ancora affidandone la direzione a mani diverse dalle proprie, precisamente ad Anton Rubinstein.

Il *Canto del destino di Iperione* di Hölderlin è diviso in tre strofe e in altrettante parti è strutturata la composizione: una classica forma ABA' nella quale tuttavia non v'è esatta corrispondenza con la tripartizione del testo. Più precisamente: le prime due strofe di Hölderlin corrispondono alla sezione A di Brahms (o meglio, la prima strofa corrisponde alla sezione A e la seconda a una ripetizione della stessa sezione A) e la terza strofa di Hölderlin alla sezione B, mentre la ripresa della sezione iniziale è solo strumentale. Non a caso nel programma del concerto di Karlsruhe il musicista aveva tenuto a scrivere l'indicazione «Postludio dell'orchestra» in calce al testo. Come sottolinea Pestelli, ciò rivela ciò che Brahms sentiva questo finale come un «punto critico». Mentre infatti il testo poetico termina con una sentenza inappellabile – gli esseri immortali vivono lassù, beati, nella luce; i mortali giù, negli «abissi dell'incerto» –, la composizione musicale termina con la ripresa dell'introduzione strumentale alla prima strofa: con una musica, dunque, che il pubblico ha ormai associato al mondo felice dei beati. E se è pur vero che a un maniaco della forma come Brahms non dovesse affatto dispiacere di chiudere il cerchio formale con la classica, simmetrica forma ternaria A(A)BA', è ancor più vero che egli non poteva non percepire quanto ciò attenuasse il senso tragico di incomunicabilità tra la sfera di coloro i quali sono «sopra» il destino e la sfera di quanti ne sono «dentro» quale manifesta il testo holderliniano, poiché tale finale lascia quantomeno il dubbio di una possibile conciliazione. D'altra parte, parlano a favore di ciò sia le successive riflessioni

al riguardo, espresse da Brahms in frequenti lettere agli amici, sia la stessa cura persino diligente con quale la musica segue il testo lirico in ogni sua piega, rievocandone il senso: un insieme di circostanze che lasciano intendere, insomma, che pur tra mille dubbi, Brahms avesse effettivamente pensato, con il suo finale, di aver «detto qualcosa che non è nella poesia».

Ma fino a quel punto la relazione tra testo e musica è strettissima. L'incedere calmo e possente delle linee polifonicamente intrecciate, il tono maestoso e solenne, l'impianto tonale in un luminoso mi bemolle maggiore (do maggiore nella ripresa strumentale), la «nobile semplicità e quieta grandezza» del passo: insomma, la materia che vive nelle sezioni estreme della partitura, in tempo «lento e piano di nostalgia» contrasta come più aspramente non si riesce a immaginare con il contenuto musicale della sezione mediana, quella relativa alla sfera degli uomini. Qui la musica è franta, tesa, drammatica, in un oscuro do minore, nei _ di un rapido «Allegro», tra audaci progressioni armoniche e terribili omoritmie del coro, fino alle sette note discendenti sulle sette sillabe («Ins Ungewisse hinab») degli «Abissi dell'incerto».

Nasce, la Prima Sinfonia di Šostakovič, come maturo saggio per il conseguimento del diploma di composizione al conservatorio del giovane Dmitrij: talmente maturo da non fargli neanche prendere in considerazione di non inserirlo a pieno titolo nel suo catalogo, a dispetto dei tanti «numeri zero», clandestini o semi-ufficiali, che costellano l'apprendistato di tanti altri compositori. Era il 1925, Šostakovič aveva diciannove anni, ma era consapevole che si trattasse di lavoro compiuto. D'altra parte l'autorevole Glazunov l'aveva giudicato «opera di un talento evidente e impressionante, nella quale appaiono già ben delineate le caratteristiche tipiche della sua musica»: la tendenza al burlesco e all'ironia, ma anche all'espressività più intensa; i repentini cambiamenti d'umore, i bruschi contrasti e le irruzioni violente, il trattamento libero e scherzoso della tradizione, l'originalità dell'orchestrazione. Figurarsi se non lo percepiva il giovane compositore, che di fronte a una commissione rigida e severa come quella del glorioso Conservatorio di Leningrado si permetteva di inserire in organico uno strumento non ortodosso come il pianoforte, di organizzare i gruppi tematici del primo movimento nel contrasto tra un tempo di marcia e un tempo di valzer, o quelli del secondo movimento tra l'umore burlesco dello *Scherzo* e i materiali arcaicizzanti del *Trio*.

La consapevolezza più importante, ad ogni modo, Šostakovič non la nutrì tanto sulla qualità e sulla maturità del suo lavoro – ché anzi, una foto lo ritrae qualche tempo dopo presso lo studio di Milhaud, in fremente attesa di un giudizio che gli valesse come una conferma – quanto piuttosto sulla propria predisposizione al genere in quanto tale, non percepito come un insieme pedante di regole stratificate dalla storia da rispettare – come è il caso invece dello Stravinskij della Sinfonia n. 1 composta per compiacere al maestro Rimskij-Korsakov – ma come luogo nel quale poter sbrigliare la propria espressività, il gesto repentino e improvviso, paradossalmente «aiutato», e non disperso, dagli argini della forma. Di ciò è consapevole Šostakovič quando compone la Prima delle sue Quindici Sinfonie; e oltre che dagli illustri maestri come Milhaud, la conferma gli viene dal vivo successo che l'opera si guadagna sia alla prima esecuzione, avvenuta il 12 maggio 1926 sotto la bacchetta esperta di Nikolai Malko, sia alle successive che hanno luogo un po' in ogni dove e che contribuiscono a lanciare il ventenne compositore nel firmamento della nuova musica sovietica.

Il primo movimento muove da una introduzione in tempo *Allegretto* e che dunque, diversamente dalla norma, non contrasta con l'*Allegro* che segue ma lo prepara. Come nella tradizione, in tale introduzione vengono enunciati, se non i temi, i diversi motivi che danno forma ai materiali di cui il movimento si compone. Trattasi dei due temi che appaiono nell'*Allegro*, rispettivamente affidati al clarinetto e al flauto: ritmico, marcato il primo; più leggero – seppure di una leggerezza venata da una punta beffarda – il secondo. Allo sviluppo, nel quale i materiali perdono per strada i loro orpelli cromatici, segue poi una riosposizione in ordine inverso dei materiali principali.

Dello *Scherzo* che segue, s'è già detto in parte. Basti aggiungere che ancor più che nel movimento precedente il tono beffardo, sardonico, si accentua in virtù di un'orchestrazione che tende sempre a isolare i timbri anziché a fonderli. Ciò spiega la preferenza accordata dal debuttante Šostakovič al nitore abrasivo dei legni piuttosto che al vibrato degli archi. E ancora in tale ottica va intesa la presenza del pianoforte, utilizzato non come strumento armonico ma come amplificatore della natura percussiva dei materiali.

Ciò spiega perché al sopraggiungere del tempo lento, il panorama sonoro si muti repentinamente. Qui Šostakovič non si fa scudo degli spigoli della modernità ma esibisce un'espressività rotonda, romantica, effusiva, sfruttando appieno il morbido della sezione degli archi, specie quelli gravi, e la cantabilità dell'oboe. Non per molto, però. Esaurita l'esposizione dei due temi, ecco un tamburo annunciare, con i richiami delle trombe, una nuova sezione dal tono nemmeno troppo velatamente militaresco. La ripresa della sezione principale, con tratti vagamente mahleriani, è poi seguita da un coda – ancora il tamburo in evidenza – che lega questo movimento al successivo senza soluzione di continuità.

La parte introduttiva del movimento finale è ancora in tempo lento, come non fosse stato marcato l'avvenuto passaggio al finale vero e proprio. Questo si ode invece con l'esposizione del tema ritmato assai, tipo moto perpetuo, che riporta alla ribalta, intensificandolo, il tono graffiante e beffardo dei primi due movimenti. E anche il pianoforte riappare, sempre al fine di un incremento dei tratti percussivi. La sezione conclusiva, una fanfara segnata da elementi cromatici e prossima al parossismo ritmico, è anch'essa preceduta, poi, da un breve indugio su un tempo lento, in una dinamica tra lo stringere e il rilasciare nel governare la quale Šostakovič sembra già in grado di ben calcolare gli effetti di teatralità.

Johannes Brahms
Schicksalslied (Canto del destino)
per coro a 4 voci e orchestra op. 54

Ihr wandelt droben im Licht
Auf weichem Boden, selige Genien!
Glänzende Götterlüfte
Rühren euch leicht,
Wie die Finger der Künstlerin
Heilige Saiten.

Schicksallos, wie der schlafende
Säugling, atmen die Himmlischen;
Keusch bewahrt
In bescheidner Knospe,
Blühet ewig
Ihnen der Geist,
Und die seligen Augen
Blicken in stiller
Ewiger Klarheit.

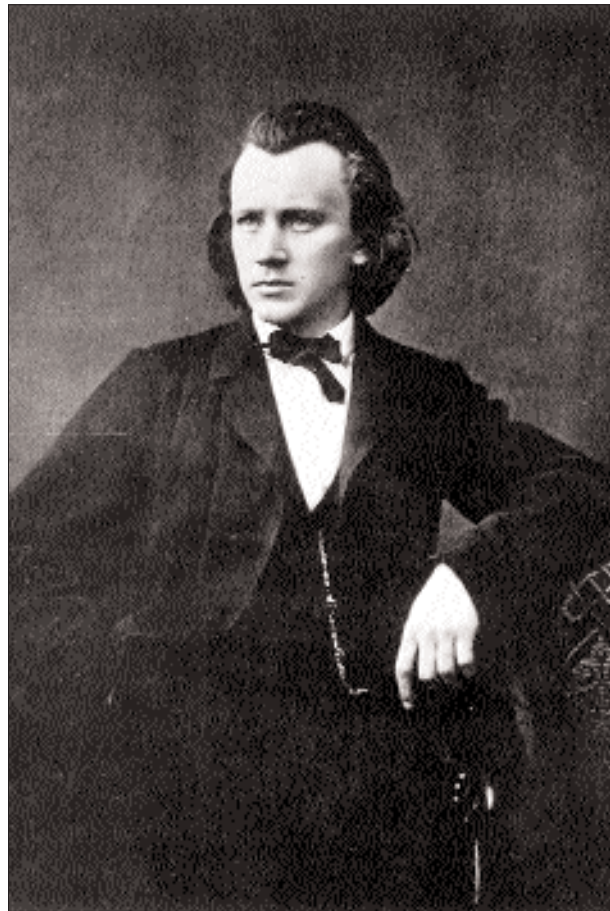
Doch uns ist gegeben,
Auf keiner Stätte zu ruhn,
Es schwinden, es fallen
Die leidenden Menschen
Blindlings von einer
Stunde zur andern,
Wie Wasser von Klippe
Zu Klippe geworfen,
Jahrlang ins Ungewisse hinab.

Camminate nella luce
Per morbide vie, Geni felici;
Aliti divini d'aria luminosa
Leggeri vi toccano
Come dita d'artista
Corde sacre.

Fuori del Fato
Come neonato che dorme
Respirano gli Immortali:
Puro e protetto
In una gemma inavvertita
Fiorisce eterno il loro spirito,
E gli occhi felici
Splendono d'una calma
Chiarità senza fine.

Ma a noi non è dato
Riposare in un luogo,
Dileguano precipitano
I mortali dolenti, da una
All'altra delle ore,
ciecamente,
Come acqua di scoglio
In scoglio negli anni
Giù nell'Ignoto.

(Friedrich Hölderlin, *Hyperions Schicksalslied*)



Johannes Brahms.

BIOGRAFIE

14 ottobre 2005

DMITRIJ KITAJENKO

Nato a Leningrado, ha studiato presso la Scuola di musica Glinka, il conservatorio di Leningrado e il conservatorio di Mosca. La sua formazione è stata particolarmente influenzata dagli studi con E. Kudriavtseva, L. Ginzburg e, all'Accademia Musicale di Vienna, con H. Swarowski e K. Osterreicher. Nel 1969 ha vinto il primo premio al Concorso internazionale della Herbert-von-Karajan-Foundation a Berlino. Decisiva per la sua formazione è stata inoltre la collaborazione con il produttore tedesco W. Felsenstein con cui ha realizzato una memorabile *Carmen*, a Mosca e a Berlino. A soli ventinove anni è stato nominato direttore principale del Teatro dell'Opera di Mosca. Ha diretto numerose opere a Mosca e all'estero, in teatri rinomati quali quelli di Vienna, Monaco, Bruxelles. Contemporaneamente ha tenuto diverse tournée come direttore sinfonico. Ha debuttato in concerto con le migliori orchestre del mondo, tra cui le Filarmoniche di Vienna e Berlino, la Gewandhaus di Lipsia, la Filarmonica di Praga e l'Orchestra di Filadelfia. Nel 1976 ha accettato la carica di direttore principale dell'Orchestra Filarmonica di Mosca. Nei quattordici anni successivi la Filarmonica di Mosca è divenuta una delle migliori orchestre del mondo. Numerose tournée sono state effettuate in Europa, Stati Uniti e Giappone, includendo i Festival di Salisburgo, Edimburgo e dello Schleswig-Holstein. Nel 1990 ha lasciato la Filarmonica di Mosca, trasferendosi nell'Europa occidentale. È diventato contemporaneamente direttore principale dell'Orchestra Sinfonica della Radio di Francoforte (1990-1996) e dell'Orchestra Filarmonica di Bergen in Norvegia (1990-1998). Con queste orchestre ha tenuto numerose tournée negli Stati Uniti, in Sud America, in Giappone e in Europa. Come direttore ospite continua ad apparire con molte delle più grandi orchestre del mondo tra cui la Bayerischer Rundfunk, la Filarmonica di Monaco, la London Symphony Orchestra, il Royal Concertgebouw, la NHK e diverse orchestre americane. Ha realizzato diversi cd, in collaborazione con la Hessischer Rundfunk Orchester, la Filarmonica di Bergen e l'Orchestra della Radio Danese. Ha recentemente pubblicato le Sinfonie di Šostakovič. È direttore dell'Orchestra Giovanile del Festival dello Schleswig-Holstein e della Bayerischer Rundfunk.

29 novembre 2005

GYÖRGY G. RÁTH

È stato direttore principale e artistico dell'Opera di Stato di Budapest (2001-2002) e ha lavorato precedentemente con direttori quali Kurt Masur a Weimar, Leonard Bernstein, Seiji Ozawa, Gennadi Rozhdestvensky. La sua carriera lo ha visto dirigere regolarmente l'Orchestra della Radio di Berlino, l'Orchestra Filarmonica di San Pietroburgo, la RTL Orchestra di Lussemburgo, l'Orchestra Filarmonica Reale di Anversa, l'Orchestra Sinfonica Gulbenkian di Lisbona, l'Orchestra Sinfonica del Cile, l'Orchestra Rai di Milano, la ORT di Firenze, l'Orchestra Toscanini di Parma, l'Orchestra Filarmonica di Lubiana, l'Orchestra della Radio Ungherese, l'Orchestra di Stato di Budapest, la Filarmonica di Budapest, l'Orchestra Filarmonica di Sofia, l'Orchestra Filarmonica di Auckland e l'Orchestra Sinfonica di Taipei. È stato più volte nominato direttore principale ospite di prestigiose orchestre tra le quali l'Orchestra della Rai di Torino (1986-1992), l'Orchestra Filarmonica di Zagabria (1989-1992), l'Orchestra Sinfonica Reale di Siviglia (1990-1996), l'Orchestra Filarmonica di Seoul (2002-2004). In ambito lirico ha debuttato nel 1988 all'Opera di Stato di Budapest dirigendo *La traviata*. Hanno fatto seguito *Otello* e *Die Zauberflöte*. In Italia ha diretto *Macbeth* e *Andrea Chénier* al Teatro dell'Opera di Roma, *Rigoletto* al Teatro Verdi di Trieste e *Le nozze di Figaro* al Teatro Comunale di Bologna, *La forza del destino* al Festival Verdiano di Parma, *Nabucco* al PalaFenice di Venezia nel 2003. Ha diretto *Macbeth* e *Turandot* all'Opera di Stoccarda; nel 1999 *Mefistofele* di Arrigo Boito al Teatro Colón di Buenos Aires. Nel 2001 ha diretto *Il trovatore* a São Paolo. Nel 1998 ha avuto luogo il suo debutto alla Lyric Opera di Chicago con *Mefistofele*. Nel 2004 ha diretto *Manon Lescaut* a Buenos Aires, nel 2005 *Pikovaia Dama* e *Tosca* ad Amburgo.

3 dicembre 2005

STEFAN ANTON RECK

Dopo aver vinto il primo concorso internazionale di direzione d'orchestra «A. Toscanini» nel 1985, ha studiato al Tanglewood Music Festival con Seiji Ozawa e Leonard Bernstein. Dal 1990 al 1994 è stato direttore stabile dell'Orchestra Sinfonica di Sanremo e dal 1994 al 1998 è stato direttore principale dell'Orchestra Regionale del Lazio a Roma. Dal 2000 al 2002 è stato direttore stabile del Teatro Massimo di Palermo. Dal 1997 al 2000 è stato l'assistente di Claudio Abbado, iniziando con la produzione di *Wozzeck* al Festival di Salisburgo. Per Pierre Boulez ha preparato la Gustav Mahler Jugendorchester per *Le sacre du printemps* di Stravinskij, *Notations* di Boulez e *Il castello del duca Barbablù* di Bartók (tourné estiva 1997 e 1998). Nel 1998 ha cominciato la produzione del ciclo *Der Ring des Nibelungen* al Verdi di Trieste. Nel 1999 ha diretto a Ferrara la Mahler Chamber Orchestra in *Falstaff* di Verdi nella produzione di Claudio Abbado. Nel 1999 ha aperto la stagione concertistica del Teatro Massimo di Palermo con la Sinfonia n.

6 di Mahler. Sempre al Teatro Massimo ha diretto nel 2000 *Die Erwartung* di Schönberg e *La voix humaine* di Poulenc. Nel 2000 ha diretto la Gustav Mahler Jugendorchester in brani di Mozart e Šostakovič durante le Internationales Musikfestwochen di Lucerna. Nel 2001 ha inaugurato la stagione del Teatro Massimo di Palermo con una nuova produzione di *Lulu*. Ha diretto l'Orchestre National de France, le orchestre del Teatro Comunale di Bologna e del Maggio Musicale Fiorentino e del Teatro Carlo Felice di Genova. Ha aperto la stagione 2002-2003 del Teatro Massimo di Palermo con *Les contes d'Hoffmann* di Offenbach, a cui ha fatto seguito una nuova produzione di *Moses und Aron* di Schönberg. Nel 2004 ha diretto *Le nozze di Figaro* al Regio di Torino e a Los Angeles, *Lulu* alla Bayerische Staatsoper München e *Ariadne auf Naxos* a Trieste. Ha diretto una nuova produzione di *Daphne* di Strauss alla Fenice di Venezia lo scorso giugno.

ALESSANDRO FANTINI

Dal 1995 è prima parte solista dell'Orchestra del Teatro La Fenice di Venezia dove, durante la stagione 1999-2000, ha eseguito il Concerto per clarinetto in La maggiore KV 622 di Mozart. Allievo di A. Pay, ha frequentato l'Accademia internazionale superiore di musica in Italia conseguendo il diploma con il massimo dei voti, sia come solista che per musica da camera. Vincitore di numerosi concorsi nazionali ed internazionali, ha frequentato i corsi dell'Accademia Musicale Chigiana di Siena, corsi di musica da camera con B. Canino e P. N. Masi e alcuni tra i più importanti corsi di formazione orchestrale. Considerato uno dei principali clarinettisti italiani, ha svolto attività orchestrale presso le maggiori istituzioni lirico-sinfoniche (tra cui il Teatro alla Scala di Milano, l'Orchestra Filarmonica della Scala, il Teatro dell'Opera di Roma, I Solisti Veneti, l'Orchestra del Maggio Musicale Fiorentino, l'Orchestra Internazionale d'Italia, Accademia Bizantina) collaborando, tra gli altri, con direttori quali R. Muti, G. Sinopoli, C. M. Giulini, G. Prêtre, S. Osawa, G. Solti, L. Maazel, K. Masur, W. Sawallisch, M. W. Chung, N. Järvi, N. Marriner, C. Hogwood, J. E. Gardiner, E. Inbal, Y. Temirkanov, M. Viotti, I. Karabtchevsky, J. Tate, G. Bertini, D. Kitajenko, Y. Ahronovitch, P. Steinberg, C. Scimone, R. Barshai. Ha al suo attivo un'intensa attività solistica e cameristica all'interno di varie formazioni con le quali ha tenuto concerti in numerose città italiane ed all'estero. Tiene corsi di perfezionamento in Italia e all'estero, ed è regolarmente invitato in qualità di commissario a giurie di concorsi internazionali.

10 dicembre 2005

FRIEDEMANN LAYER

È nato e ha studiato a Vienna, ma ha iniziato la carriera come direttore dapprima a Ulm, poi a Salisburgo (tra l'altro come assistente di Herbert von Karajan) e a Düsseldorf. È diventato quindi direttore musicale e principale all'Opera di Mannheim.

Come ospite, è regolarmente presente sul podio di orchestre di tutta Europa, quali: Berliner Sinfonie-Orchester, Sächsische Staatskapelle Dresden, Orchestre National de France, Orchestre Philharmonique de Radio France, Orchestre de l'Opéra National de Paris, Ensemble Orchestral de Paris, Orchestre National du Capitole de Toulouse, Orchestre National de Bordeaux, Orchestre de la Suisse Romande, Orchestre du Théâtre de la Monnaie de Bruxelles, Residentie Orkest Den Haag, Budapest Festival Orchestra, Orchestra of the Vlaamse Opera. Ha diretto nuove produzioni operistiche o riprese, in teatri quali: Sächsische Staatsoper Dresden, Opéra National de Paris, Théâtre du Capitole de Toulouse, Théâtre de la Monnaie de Bruxelles, Vlaamse Opera Antwerp, Grand Théâtre de Genève, San Francisco Opera, collaborando inoltre con i teatri di Bordeaux, Venezia, Basilea, Berlino, con la Staatsoper di Amburgo, la Volksoper di Vienna e Holland Festival. Ha spesso diretto prime assolute o lavori poco conosciuti. Dal 1994 è *Principal Conductor* all'Opéra National di Montpellier, noto per il Festival de Radio France et Montpellier. Ha vinto molti premi per le sue incisioni discografiche. Vive tra Montpellier e Berlino.

16 dicembre 2005

BERNHARD KLEE

Tedesco, ha studiato a Jena e Lipsia dove ha fatto parte del coro della Thomaskirche, una delle quattro chiese di cui J. S. Bach supervisionava la musica liturgica come Kantor di Lipsia. Ha studiato pianoforte, composizione, direzione e musica da camera all'Accademia Musicale di Colonia. La carriera professionale inizia proprio all'Opera di Colonia con Otto Ackermann e Wolfgang Sawallisch, è stato quindi assistente di Karl Böhm e Herbert von Karajan. A ventinove anni è *General Music Director* del Teatro di Lubeca, incarico da lui tenuto per dodici anni, seguiti dalla direzione della NDR Symphony di Hannover (1976-79) e dell'Orchestra Sinfonica di Düsseldorf (1977-87). Dal 1985 al 1989 è stato *Principal Guest Conductor* della BBC Philharmonic Orchestra di Manchester. Nel corso della sua carriera è stato invitato a dirigere le principali orchestre europee, quali la Vienna Philharmonic, la Berlin Philharmonic, la London Symphony e la Royal Concertgebouw, nonché le maggiori orchestre radiofoniche italiane, olandesi, francesi, giapponesi, tedesche e scandinave. Ha diretto opere in tutta Europa: Amburgo, Monaco, Berlino, Ginevra, Royal Opera House-Covent Garden di Londra. È spesso invitato ai principali festivals internazionali, quali Salisburgo, Edinburgo, Lucerna, Berlino, Helsinki, Paesi Bassi e BBC Proms. Ha lavorato negli Stati Uniti, con orchestre quali la Philadelphia Orchestra, la Chicago Symphony, la Cleveland Orchestra, la National Symphony, la San Francisco Symphony e la New York Philharmonic. Ha recentemente tenuto concerti con la Vienna Symphony Orchestra al Musikverein, e con la Camerata Salzburg al Festival di Salisburgo; ha diretto *Die Entführung aus dem Serail* all'Opera di Stato di Amburgo nonché in una tournée giapponese con la NHK Symphony Orchestra.

21 dicembre 2005

CLAUDIO SCIMONE

Direttore invitato presso molte delle maggiori Orchestre mondiali, e direttore onorario dell'Orchestra Gulbenkian di Lisbona, ha studiato direzione con Dimitri Mitropoulos e Franco Ferrara. Ha raggiunto una reputazione internazionale sul podio in qualità di direttore sinfonico e d'opera dirigendo, fra l'altro al Covent Garden di Londra, al Rossini Opera Festival di Pesaro, all'Opera di Zurigo, Roma (Terme di Caracalla), New York (Mostly Mozart Festival con *Il sogno di Scipione*), Macerata (Sferisterio), Houston Gand Opera, Melbourne, nonché le Orchestre Sinfoniche, fra le altre, Philharmonia e Royal Philharmonic di Londra, Mostly Mozart Orchestra di New York, le Orchestre della Radio Francese a Parigi, Yomiuri Symphony Orchestra di Tokyo, la Bamberger Symphoniker, le principali orchestre di Montreal, Dallas, Toronto, Tolosa, Strasburgo, Monte Carlo, Nizza, l'English Chamber Orchestra, la Saint Paul Chamber Orchestra e numerose altre. Ha diretto all'Arena di Verona *Les Danaïdes* di A. Salieri, regia di Pier Luigi Pizzi, ed vi è comparso nella stagione estiva con numerose recite de *Il barbiere di Siviglia* di Rossini con Cecilia Gasdia, Leo Nucci, Ruggero Raimondi, Ramon Vargas e Enzo Dara. Ha fondato I Solisti Veneti nel 1959 a Padova, sua città natale, e da allora li ha guidati in concerto in più di settantacinque paesi e nei principali festival internazionali, rendendoli uno dei gruppi più prestigiosi e celebri nel mondo. La sua produzione discografica è vastissima, con I Solisti Veneti ha anche registrato l'integrale edita in vita di Vivaldi e Albinoni. Fra i molti riconoscimenti ricevuti figurano il Prix Mondial du Disque di Montreux, il Premio Grammy di Los Angeles, il Premio della Critica Discografica Italiana e, più volte, il Grand Prix du Disque dell'Académie Charles Cros di Parigi. Ha diretto *Maometto secondo* alla Fenice, lo scorso inverno.

8 gennaio 2006

GERD ALBRECHT

Nel 1962, dopo aver vinto il primo premio alle competizioni per direttori d'orchestra di Besançon (Francia) e Hilversum (Olanda), è nominato *Generalmusikdirektor* a Lubeca. Seguono le cariche di direttore principale a Kassel, alla Deutsche Oper di Berlino e presso l'Orchestra della Tonhalle di Zurigo. Dal 1988 al 1996 è *Generalmusikdirektor* dell'Opera di Amburgo. Nel 1991 l'Orchestra Filarmonica Ceca lo sceglie suo direttore stabile, carica che ricopre fino al 1996. Nel 1998 è direttore ospite principale della Radio Danese. Inoltre, ricopre la carica di direttore principale della Yomiuri Nippon Symphony Orchestra di Tokyo. La sua attività musicale include la direzione del repertorio operistico nei grandi teatri internazionali e dei più prestigiosi complessi sinfonici, inoltre, è ospite di alcuni fra i più importanti festival: Salisburgo, Edimburgo, Lucerna, Vienna e Monaco di Baviera, Maggio Musicale Fiorentino, dove, nel 2001 ottie-

ne grande successo dirigendo *Penthesilea* di Schoeck e, nel 2002, *Peer Gynt* di Grieg. Dedicata speciale attenzione, oltre che al romanticismo tedesco, alla musica contemporanea; prova di questo sono le numerose incisioni, da Beethoven e Spontini (Spohr, Schumann, Wolff, Zemlinsky, Schreker, Busoni, Hindemith), a Schoeck, Henze, Reimann, Ligeti, Kirchner. Ha ricevuto per le sue incisioni il *Grandprix du disque*, il *Deutscher Schallplattenpreis*, il *Prix Caecilia* (Belgio), l'*International Record Critics Award* a New York, il premio *Koussewitzki* negli Stati Uniti e nel 1993 il premio della critica tedesca per l'incisione della Sinfonia n. 7 di Pettersson. Musicista dell'anno in Germania nel 1984, dal 1995 è membro dell'*Akademie der schönen Künste* di Monaco di Baviera. È autore di un libro per bambini sugli strumenti musicali, tradotto in sei lingue.

11 febbraio 2006

JEFFREY TATE

Dopo gli studi in medicina, entra nello staff del Covent Garden nel 1970, assistendo direttori quali Solti, Davis, Kempe, Kleiber e Pritchard. Nel 1976 è assistente di Boulez a Bayreuth per la celebrazione del centenario del *Ring*; ha lavorato anche con Karajan a Salisburgo. Debutta con *Carmen* a Göteborg Opera. Regolarmente invitato nei maggiori teatri e festival del mondo, il suo repertorio comprende autori quali Mozart, Strauss, Wagner e l'opera francese. Al Théâtre du Châtelet di Parigi, ha diretto nuove produzioni di *Lulu*, *Peter Grimes* e *Der Ring de Nibelungen* con l'Orchestre National de France. Ha inoltre diretto nuove produzioni dell'*Ascesa e caduta di Mahagonny* e *Wozzeck* all'Opéra de la Bastille di Parigi e l'Opéra Palais Garnier di Parigi con una nuova produzione di *Così fan tutte*. Come *Principal Conductor* della Royal Opera House Covent Garden, ha diretto nuove produzioni di opere quali *Idomeneo*, *Manon*, *Così fan tutte*, *Capriccio* e riprese di *Fidelio*, *Carmen*, *Lohengrin* e *Les contes d'Hoffmann*; alla Metropolitan Opera House di New York ha diretto un vasto repertorio, da *Don Giovanni* a *Lulu* e *Mahagonny*. Ha recentemente diretto *Parsifal* a Bonn, *Die Walküre* a Buenos Aires e al Teatro San Carlo di Napoli; *Der fliegende Holländer* a Roma, *Die Königskinder* di Humperdinck a Napoli, *Ariadne auf Naxos* e *Capriccio* a Torino, *Peter Grimes*, *Der Rosenkavalier* e *Tannhäuser* alla Scala di Milano, *Parsifal* in Australia, *The Turn of the Screw* a Ginevra. Ha vinto il premio Abbiati della critica italiana nel 2001 per il suo lavoro con l'Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai, di cui è stato nominato direttore onorario; e con la sua produzione di *Die Königskinder* al Teatro San Carlo di Napoli ha vinto il premio Abbiati 2002. Ha tenuto diversi concerti sinfonici al Teatro La Fenice nelle scorse stagioni.

10 marzo 2006

GABOR ÖTVÖS

Ha studiato nella sua città natale, Budapest, prima di cominciare la carriera come direttore d'orchestra all'Orchestra Sinfonica di Amburgo nel 1961. È cittadino tedesco dal 1964. Nel 1967 è diventato primo direttore all'Opera di Francoforte. Ha debuttato in America alla New York City Opera nel 1969 e alla Metropolitan Opera House su invito di Rudolf Bing nel 1971. Nel 1972 è alla Augsburg Opera come direttore musicale principale e vi ha diretto *Der Ring des Nibelungen*. La Royal Opera di Copenhagen gli ha conferito il titolo di *Royal Conductor* nel 1981 insieme alla carica di direttore musicale. Attualmente è il principale direttore ospite al Teatro Municipal di Santiago del Cile e all'Australian Opera. Ha diretto le più importanti orchestre, quali i Berliner Philharmoniker, la Vienna Symphony Orchestra, l'Orchestra Filarmonica Nazionale di Budapest, l'Orchestra Santa Cecilia di Roma, l'Orchestre Philharmonique di Parigi, la Royal Philharmonic di Londra, la Toronto Symphony e la Sydney Symphony Orchestra. Ha diretto opere in teatri quali il Metropolitan, l'Opera di Stato di Berlino e di Amburgo, nonché a Venezia, Napoli, Toronto, Melbourne, Sydney, al Teatro Colón di Buenos Aires, al Teatro dell'Opera di Roma. Nel 2000 ha ricevuto l'onorificenza della «Bundesverdienstkreuz» dal governo tedesco, per la sua intensa attività nel promuovere la cultura e la musica di quel paese all'estero. Fra i suoi impegni più recenti ricordiamo una nuova produzione di *Elektra* al Teatro dell'Opera di Roma; *Die Feen* di Wagner, prima esecuzione italiana, al Teatro Lirico di Cagliari; un nuovo allestimento di *Wozzeck* sia all'Australian Opera che al Teatro Municipal Santiago del Cile, una nuova produzione de *La clemenza di Tito* a Santiago, nuove produzioni di *Parsifal* a Lisbona e di *Elektra* a Tolosa, concerti con l'Orchestra dell'Arena di Verona, a Bologna e all'Opéra de Nice. Ha recentemente diretto alla Fenice *Parsifal* e un concerto sinfonico.

8 aprile 2006

KURT MASUR

Direttore musicale dell'Orchestre National de France di Parigi dal 2002, è stato dal 2000 il direttore principale della London Philharmonic. Nel 1991-2002 ha diretto la New York Philharmonic; per i successivi undici anni è stato *Music Director Emeritus*. È stato per molti anni *Kapellmeister* per la Gewandhaus Orchestra di Lipsia. Dal 1989, quando ha svolto un ruolo decisivo nelle dimostrazioni di pace che hanno condotto alla riunificazione delle due Germanie, l'impatto della sua *leadership* ha attirato l'attenzione internazionale. Nel 1995 ha ricevuto la Croce al Merito della Repubblica Federale Tedesca. Dal 1992 è *Honorary Guest Conductor* dell'Orchestra Filarmonica Israeliana. Ha diretto le maggiori orchestre internazionali, a partire dal debutto negli Stati Uniti, nel 1974 con la Cleveland Orchestra; nel 1981 debutta con la New York Philharmonic. Nato in Germania, ha studiato piano, composizione e direzione a Lipsia. Nel

1948 è designato *Orchestra Coach* al Halle County Theater, poi *Kapellmeister* dei teatri di Erfurt e Lipsia. Nel 1955 è direttore della Filarmonica di Dresda. Dal 1960 al 1964 è direttore musicale *Senior* alla Komische Oper di Berlino, collaborando con Walter Felsenstein. Nel 1967 è direttore principale della Filarmonica di Dresda, incarico che ricopre fino al 1972. Come *Kapellmeister* della Gewandhaus di Lipsia, dirige centinaia di concerti dal 1970 al 1996 e più di novecento tournée. È stato professore all'Accademia musicale di Lipsia dal 1975 e ricevuto molte onorificenze accademiche da importanti università di tutto il mondo. Nel 1998 ha celebrato i cinquant'anni di carriera.

6 maggio 2006

SIR ANDREW DAVIS

Debutta come *Chief Conductor* della BBC Symphony Orchestra nel 1989. Ha in tale veste diretto diversi programmi in tournée in Europa, Hong Kong, Giappone, Stati Uniti; dal 1997 dirige l'Orchestra del Festival di Salisburgo ed è regolarmente invitato ai festival londinesi dedicati a un solo compositore (Hindemith, Janáček, Ives, Messiaen e Weill alla Barbican Hall, Boulez). Numerose le collaborazioni con la televisione e i BBC Proms. Ha diretto opere nei teatri lirici di Chicago, New York (Metropolitan Opera), San Francisco, Monaco, Londra (Covent Garden). È regolarmente invitato al Festival di Glyndebourne, dove ha diretto opere di Mozart, Strauss, Janáček e Čajkovskij; ne è diventato il direttore musicale nel 1988. Nel 2000 è diventato *Music Director* e *Principal Conductor* della Lyric Opera di Chicago. Ha diretto orchestre quali la New York Philharmonic, le Orchestre Sinfoniche di Philadelphia, del Cleveland, di Boston, la Toronto Symphony, la Royal Concertgebouw Orchestra, la Berlin Staatskapelle, la NDR di Amburgo, la Vienna Symphony, la London Symphony e l'Orchestra of the Age of Enlightenment. È stato il *Principal Guest Conductor* della Royal Stockholm Philharmonic Orchestra tra il 1995 e il 1999 e *Artistic Adviser* della Pittsburgh Symphony all'inizio della stagione 2004-2005. Nella stagione 2001-2002 ha diretto la Dresden Staatskapelle al Musikverein di Vienna e in una tournée in Estremo Oriente e Australia con la BBC Symphony. Ha diretto concerti a Londra e in una breve tournée italiana con la London Symphony Orchestra e debuttato al Festival di Bayreuth con *Lohengrin*. La stagione 2002-2003 include diversi concerti con la Dresden Staatskapelle e il suo debutto al Teatro Semperoper di Lipsia, nonché un ritorno a Bayreuth e al Teatro alla Scala di Milano. Nella stagione 2003-2004 è nuovamente alla guida della London Symphony Orchestra sia a Londra che in tournée in Grecia, Austria e Svizzera, nonché a Lipsia con la Gewandhausorchester per la Sinfonia n. 9 di Mahler. Nel 2004-2005 ha diretto il ciclo del *Ring* alla Lyric Opera di Chicago e ha diretto l'Orchestre Philharmonique de Radio France e la Toronto Symphony.

3 giugno 2006

GENNADI ROZHDESTVENSKY

Ha studiato a Mosca, sua città natale. Ha debuttato come direttore ventenne, ancora studente, al Bol'shoj di Mosca, Dal 1951 al 1961 è stato *staff conductor* e dal 1964 al 1970 *Principal Conductor* al Bol'shoj, dove ha diretto tra l'altro la prima esecuzione russa di *A Midsummer Night's Dream* di Britten. Ha diretto la All-Union Radio and TV Orchestra, la Stockholm Philharmonic Orchestra, la BBC Symphony Orchestra, la Vienna Symphony Orchestra, la USSR Ministry of Culture Orchestra e la Moscow Chamber Opera di cui è stato anche fondatore. È regolarmente invitato a dirigere le maggiori orchestre in Europa, Nord America e Giappone. Per la stagione 2000-2001 è stato direttore artistico del Bol'shoj, dove dirige la prima mondiale della versione originale di *Il giocatore* di Prokof'ev. Nel 2001-2002 ha diretto tra l'altro il Budapest Festival Orchestra e la Toronto Symphony Orchestra. Nella stagione 2002-2003 ha diretto la Montreux Festival Orchestra, la Zürich Tonhalle Orchestra, la Filarmonica della Scala (per opere quali *Nos* di Šostakovič all'Opera dei Paesi Bassi) e l'Orchestra del Teatro La Fenice di Venezia. Ha diretto concerti per le celebrazioni del 50° anniversario della morte di Prokof'ev con la Symphonic Capella di Mosca, la Boston Symphony Orchestra, la Helsinki Philharmonic, una nuova produzione di *Opricnik* di Čajkovskij a Cagliari e una nuova produzione di *Všc Makropulos* a Mosca. Durante la stagione 2003-2004 ha tenuto una tournée in Estremo Oriente e ha diretto la Yomiuri Symphony Orchestra in Giappone, e la Malaysian Philharmonic. Ha diretto la Gulbenkian Orchestra a Lisbona, la Residentie Orchestra nei Paesi Bassi, la Boston Symphony Orchestra; nell'aprile 2004 ha diretto *Der Fliegende Holländer* alla Scala di Milano. Ha diretto inoltre: Yomiuri Orchestra, Residentie Orchestra, Budapest Festival Orchestra, Staatsoper Orchestra di Stoccarda e la Beethoven Orchestra di Bonn; ha diretto *Pikovaia dama* per l'Opéra Bastille di Parigi. Ha recentemente tenuto un concerto al PalaFenice.

9 giugno 2006

MICHEL TABACHNIK

Ha ricoperto l'incarico di direttore principale dell'Orchestra Sinfonica della Fondazione Gulbekian a Lisbona e dell'Orchestre Philharmonique de Lorraine. Recentemente nominato direttore principale della Noord Nederlands Orkest-NNO, ha diretto numerose importanti orchestre, tra le quali Berliner Philharmoniker, Concertgebouw di Amsterdam, Tokyo NHK, Orchestre de Paris, BBC Symphony Orchestra, Orchestra Sinfonica dell'Accademia di Santa Cecilia, Orchestre National de France, Orchestra del Maggio Musicale Fiorentino, Orchestra della Tonhalle di Zurigo, Bamberger Simphoniker; è stato invitato da numerosi Festival quali Lucerna, Salisburgo, Aix-en-Provence, Montreux, Verbier, Orange. Ha studiato pianoforte composizione e direzione d'orchestra con Igor

Markevitch, Herbert von Karajan e Pierre Boulez del quale è stato assistente presso la BBC Symphony Orchestra di Londra per quattro anni. Ha diretto opere di Wagner, Puccini, Bizet, Stravinskij in importanti teatri, fra cui l'Opéra di Parigi, a Ginevra, Zurigo, Copenhagen, Lisbona, Roma, Genova, Bologna, Trieste, Montreal e Toronto. Ha fondato l'Orchestre des Jeunes de la Méditerranée nel 1984; ha tenuto *masterclass* presso i conservatori di Amsterdam, Lisbona, Parigi, Stoccolma ed è stato invitato come professore di direzione d'orchestra nella Facoltà di musica dell'Università di Toronto, dal 1984 al 1991, e della Royal Academy of Music a Copenhagen dal 1993 al 2001. Nel 2003 al Concertgebouw di Amsterdam ha diretto un concerto dedicato a Schönberg; reinvitato alla Cité de la Musique di Parigi da Pierre Boulez, vi ha diretto un concerto dedicato a Wagner e a Xenakis. Nel 2004 al Carlo Felice di Genova ha diretto la Sinfonia n. 3 di Mahler. Ha diretto numerose prime esecuzioni mondiali; compositore egli stesso, è stato premiato per *La Légende de Haisha*, *Le Cri de Mohim*, *Le Pacte des Onze*, eseguite a Parigi all'I.R.C.A.M. e in Svizzera.

8 luglio 2006

SIR NEVILLE MARRINER

Come il suo mentore, Pierre Monteux, la vita musicale di Neville Marriner ha inizio con lo studio del violino. Dopo aver suonato in formazione di trio e quartetto d'archi, diviene violinista della London Symphony Orchestra, ed è durante questo periodo che fonda l'Academy of St. Martin-in-the-Fields. Nel 1969, dopo aver studiato direzione d'orchestra con Pierre Monteux, ha inizio la sua carriera di direttore: fonda la Los Angeles Chamber Orchestra, di cui, per dieci anni, è direttore principale, diventando anche direttore principale della Minnesota Orchestra e subito dopo dell'Orchestra della Radio di Stoccarda. In tutti questi anni continua il suo intenso lavoro con l'Academy. Il suo debutto operistico avviene con *Le nozze di Figaro* al Festival di Aix-en-Provence, negli Stati Uniti a Los Angeles con *La Cenerentola*. Segue al Mozarteum Salzburg una produzione del *Re pastore* di Mozart insieme all'Academy of St. Martin-in-the-Fields. Nel 2000 porta a termine un contratto di tre anni di produzioni con l'Opéra de Lyon e subito dopo dirige *Don Giovanni* al Teatro delle Maestranze di Siviglia. È uno degli artisti più prolifici nell'ambito della discografia di musica classica; inoltre è stato direttore musicale ed artistico della colonna sonora del film *Amadeus* che ricevette tre Grammy Awards. Ospite regolare di alcune fra le orchestre sinfoniche più prestigiose d'Europa, Stati Uniti ed Asia, ha ricevuto numerosi riconoscimenti per i servizi resi alla musica. È stato insignito dell'Ordre des Arts et Lettres dal Ministero della Cultura francese per il costante impegno in campo musicale ed il grande apporto alla vita culturale di quello stato. Nel 1994 l'Academy of St. Martin-in-the-Fields insieme a Sir Neville Marriner ha ottenuto il Queen's Award for Export Achievement. Ha tenuto numerosi concerti al Teatro La Fenice.

ANDREW MARRINER

Attivo sia come solista sia come strumentista da camera in Europa ed Australia, è primo clarinetto della London Symphony e dell'Academy of St. Martin-in-the-Fields. Più volte ha suonato come clarinetto solista con queste orchestre nel corso di tournée internazionali diretto da Sir Colin Davis, Mstislav Rostropovich, Michael Tilson Thomas, André Previn, Richard Hickox e Leonard Bernstein, inoltre, come solista con l'Academy of St Martin in the Fields, è stato più volte diretto dal padre Sir Neville Marriner. Ha collaborato con diversi ensemble da camera, tra cui l'Albion Ensemble, per dieci anni, l'Academy Chamber Ensemble ed i quartetti d'archi Chilingirian, Lindsay, Endellion, Moscow, Warsaw, Orlando, Sine Nomine e Albèrni. Ha collaborato con artisti quali André Previn, András Schiff, Lynn Harrell, Stephen Isserlis, Michael Tilson Thomas, Sandor Vegh, George Malcolm, Vlado Perlemuter e Manoug Parikian. Ha suonato prime mondiali di lavori scritti appositamente per lui: *The Repentant Thief* di John Tavener, un concerto di Robin Holloway commissionato per celebrare il 1400° anniversario della *King's School Canterbury* (1997), e un concerto di Dominic Muldowney premiato dall'Oxford Contemporary Music Festival. Ha suonato il Concerto per clarinetto di Mozart con la London Symphony al Birmingham Royal Ballet diretto da Antonio Pappano e nel corso di una tournée in Italia, al Teatro alla Scala di Milano diretto da Sir Colin Davis. Ha collaborato con la World Orchestra of Peace, un'iniziativa di Georg Solti che risale a poco prima della sua scomparsa, per l'inaugurazione della nuova sala da concerto di Baden-Baden. È insegnante, ed è frequentemente invitato in giuria di concorsi internazionali.

14 luglio 2006

MICHAIL JUROWSKI

A venticinque anni è assistente di Gennadi Rozhdestvensky all'Orchestra Sinfonica della Radiotelevisione di Stato di Mosca. Ha studiato a Mosca, dove inizia la carriera; nel 1990 si trasferisce in Germania; ha diretto tra l'altro alla Staatsoper e Komische Oper di Berlino, ad Amburgo e Lipsia, alla Staatskapelle di Dresda, nonché l'Orchestra Filarmonica Ceca, la Berlin Symphony Orchestra, la Radio Symphony Orchestra di Berlino e Stoccarda. Nel 1992-93 è diventato direttore musicale permanente della Nordwestdeutsche Philharmonie di Herford. Nel 1993 ha diretto *Jolanthe* di Čajkovskij (regia di Peter Ustinov) e *Francesca da Rimini* di Rachmaninov al Festival di Dresda. Ha diretto per le radio di Stoccarda, Colonia e Berlino, e ha vinto due volte il premio «Deutsche Schallplattenkritik». Nel 1996 ha diretto *Boris Godunov* alla Deutsche Oper di Berlino, mentre a Lipsia ha diretto *Nos* di Šostakovič nel 1997 diventando *Permanent Guest Conductor*. Dal 1997 al 1999 è stato direttore musicale del Volkstheater di Rostock e della Norddeutsche Philharmonie di Rostock. La Radio Symphony Orchestra di Berlino lo ha scelto come *Permanent Guest Conductor* dalla stagione 1998-99. È direttore musicale principale dell'Opera di Lipsia dal 1999, dove ha diretto tra l'altro molte opere di

Verdi (*Macbeth*, *Rigoletto*, *La traviata*, *Falstaff*). È regolarmente invitato nei principali teatri e festival mondiali, dirigendo fra l'altro la Oslo Philharmonic, la Malmö Symphony Orchestra, la Copenhagen Philharmonic Orchestra, la Odense Symphony Orchestra, orchestre in Spagna, Ungheria, Russia. All'inizio della stagione 2001/-2002 è stato *Principal Guest Conductor* alla Deutsche Oper di Berlino e *Permanent Guest Conductor* all'Opera di Francoforte dal 2002. È stato nel frattempo *Guest Conductor* alla Komische Oper di Berlino, dirigendo opere, balletti, concerti sinfonici. Dal 2003 è *Permanent Guest Conductor* anche alla Tonkünstlerorchester di Vienna.

EMANUELA DI PIETRO

Attuale Maestro del Coro alla Fondazione Teatro La Fenice di Venezia, si è diplomata *magna cum laude* in canto gregoriano e musica sacra presso il Pontificio Istituto di Musica Sacra in Roma. È docente di direzione di coro e repertorio corale per Didattica della musica al Conservatorio S. Pietro a Majella di Napoli dal 1992. Ha superato il concorso per l'insegnamento di arte scenica; nel 2001 ha tenuto il corso di vocalità e direzione di coro presso l'Università di Napoli (SICSI). Insegna pratica vocale e corale all'Istituto Addestramento Lavoratori dello Spettacolo di Roma. Dal 2003 al 2004 è stata Maestro del Coro al Teatro Verdi di Trieste; dal 1981 esercita l'attività di Maestro del coro in importanti stagioni liriche e sinfoniche in Italia e all'estero. Il suo repertorio spazia dal canto gregoriano e polifonico al melodramma, alla musica contemporanea. Nel 1991 è stata Maestro del Coro al Teatro Petruzzelli di Bari e dal 1992 dirige il coro per la stagione lirica della Provincia di Lecce. Nel 1994 ha fondato il coro «Solisti Cantori», mentre dal 1987 è stata Maestro del Coro della Stagione Lirica al Teatro A. Rendano di Cosenza; ha partecipato, come Maestro del Coro, al Premio Abbiati della critica 1997. Con Katia Ricciarelli ha preparato e diretto il Coro di voci bianche «Città di Cosenza» per il concerto di Natale 1998. Nel 1998 e 1999 viene incaricata dalla Living Arts di New York di preparare e dirigere il Coro per le tournées statunitensi di *Cavalleria rusticana*, *Pagliacci* e *Otello*. Nel 2000 Zubin Metha le affida la preparazione e la direzione del coro per «*Traviata* à Paris» (Emmy Award e Prix d'Italie 2001). Ha diretto nel 2001 l'Orchestra Regionale Campana Scarlatti, il coro «Solisti Cantori» e vari solisti alla Royal Festival Hall di Londra e nei maggiori teatri inglesi, nonché al Festival di Edimburgo nel concerto «Viva Verdi! Da *Nabucco* a *Falstaff*». Ha al suo attivo, sempre come Maestro del Coro, varie incisioni discografiche.

SOVRINTENDENZA

Giampaolo Vianello *sovrintendente*

Anna Migliavacca

Cristina Rubini

Franco Bolletta *consulente artistico per la danza*

AREA SERVIZI DI ORGANIZZAZIONE DELLA PRODUZIONE

Lucia Cecchelin

Paolo Cucchi *direttore di palcoscenico*

Lorenzo Zanoni

Walter Marcanzin

Giovanni Pilon

AREA FORMAZIONE E PROGRAMMI SPECIALI

Domenico Cardone *responsabile*

Simonetta Bonato

Lorenza Pianon

SERVIZI GENERALI

Ruggero Peraro *responsabile*

Stefano Callegaro

Giuseppina Cenedese

*nnp**

Gianni Mejato

Gilberto Paggiaro

*nnp**

Daniela Serao

Thomas Silvestri

Roberto Urdich

*nnp**

DIREZIONE ARTISTICA

Sergio Segalini *direttore artistico*

Pierangelo Conte *segretario artistico*

UFFICIO CASTING

Luisa Meneghetti

Susanne Schmidt

SERVIZI MUSICALI

Cristiano Beda

Santino Malandra

Andrea Rampin

Francesca Tondelli

ARCHIVIO MUSICALE

Gianluca Borgonovi

Gianfranco Sozza

DIREZIONE
ORGANIZZAZIONE
SCENICO-TECNICA

Bepi Morassi
direttore

AREA PRODUZIONE

Massimo Checchetto

*responsabile allestimenti
scenici*

Francesca Piviotti

DIREZIONE MARKE-
TING
E COMMERCIALE

Cristiano Chiarot
direttore

Gianni Bacci

Rossana Berti

Nadia Buoso

Laura Coppola

Barbara Montagner

Elisabetta Navarbi

DIREZIONE PERSONA-
LE
E SVILUPPO
ORGANIZZATIVO

Paolo Libettoni
direttore

Giovanna Casarin

Antonella D'Este

Lucio Gaiani

Salvatore Guarino

Alfredo Iazzoni

Stefano Lanzi

Renata Magliocco

Fernanda Milan

*nnp**

Lorenza Vianello

DIREZIONE
AMMINISTRATIVA
E CONTROLLO

Tito Menegazzo
direttore

Elisabetta Bottoni

Andrea Carollo

*nnp**

Anna Trabuio



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

Giuseppe Marotta
direttore musicale di palcoscenico

Stefano Gibellato
maestro di sala

ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE

Violini primi

Roberto Baraldi
Gisella Curtolo •
Nicholas Myall •
Pierluigi Pulese
Mauro Chirico
Pierluigi Crisafulli
Loris Cristofoli
Andrea Crosara
Roberto Dall'igna
Marcello Fiori
Elisabetta Merlo
Sara Michieletto
Annamaria Pellegrino
Daniela Santi
Mariana Stefan
Anna Tositti
Anna Trentin
Maria Grazia Zohar

Violini secondi

Alessandro Molin •
Gianaldo Tatone •
Enrico Enrichi
Mania Ninova
Luciano Crispilli
Alessio Dei Rossi
Maurizio Fagotto
Emanuele Frascini
Maddalena Main
Luca Minardi
Marco Paladin
Rossella Savelli
Aldo Telesca
Johanna Verheijen
*nnp**
Roberto Zampieron

Viole

Daniel Formentelli •
Antonio Bernardi
Paolo Pasoli
Elena Battistella
Rony Creter
Anna Mencarelli
Stefano Pio
Katalin Szabó
Maurizio Trevisin
Roberto Volpato

Violoncelli

Emanuele Silvestri •
Alessandro Zanardi •
Nicola Boscaro
Marco Trentin
Bruno Frizzarin
Paolo Mencarelli
Antonino Puliafito
Mauro Roveri
Renato Scapin
Maria Elisabetta Volpi

Contrabbassi

Matteo Liuzzi •
Stefano Pratissoli •
*nnp**
Marco Petruzzi
Ennio Dalla Ricca
Walter Garosi
Giulio Parenzan
Denis Pozzan

Ottavino

Franco Massaglia

Flauti

Angelo Moretti •
Andrea Romani •
Luca Clementi
Fabrizio Mazzacua

Oboi

Rossana Calvi •
Marco Gironi •
Angela Cavallo
Walter De Franceschi

Corno inglese

Renato Nason •

Clarinetti

Alessandro Fantini •
Vincenzo Paci •
Federico Ranzato
Claudio Tassinari

Clarinetto basso

Renzo Bello

Fagotti

Dario Marchi •
Roberto Giaccaglia •
Roberto Fardin
Massimo Nalesso

Controfagotto

Fabio Grandesso

Corni

Konstantin Becker •
Andrea Corsini •
Loris Antiga
Adelia Colombo
Stefano Fabris
Guido Fuga

Trombe

Mirko Bellucco •
Fabiano Maniero •
Gianfranco Busetto
Eleonora Zanella

Tromboni

Giovanni Caratti •
Massimo La Rosa •
Athos Castellan
Federico Garato
Claudio Magnanini

Tuba

Alessandro Ballarin

Timpani

Roberto Pasqualato •
Dimitri Fiorin •

Percussioni

Claudio Cavallini
Attilio De Fanti
Gottardo Paganin

Arpa

Brunilde Bonelli •

Pianoforte e tastiere

Carlo Rebeschini •

primo violino di spalla
• prime parti
a termine

Emanuela Di Pietro
direttore del Coro

Ulisse Trabacchin
altro maestro del Coro

CORO DEL TEATRO LA FENICE

Soprani

Nicoletta Andeliero
Cristina Baston
Lorena Belli
Piera Ida Boano
Egidia Boniolo
Lucia Braga
Mercedes Cerrato
Emanuela Conti
Anna Dal Fabbro
Milena Ermacora
Susanna Grossi
Michiko Hayashi
Maria Antonietta Lago
Loriana Marin
Antonella Meridda
Alessia Pavan
Lucia Raicevich
Andrea Lia Rigotti
Ester Salaro
Elisa Savino

Alti

Valeria Arrivo
Mafalda Castaldo
Claudia Clarich
Marta Codognola
Chiara Dal Bo'
Elisabetta Gianese
Lone Kirsten Loëll
Manuela Marchetto
Victoria Massey
Misuzu Ozawa
Gabriella Pellos
Francesca Poropat
Orietta Posocco
Nausica Rossi
Paola Rossi

Tenori

Domenico Altobelli
Ferruccio Basei
Salvatore Bufaletti
Cosimo D'Adamo
Roberto De Biasio
Luca Favaron
Gionata Marton
Enrico Masiero
Stefano Meggiolaro
Roberto Menegazzo
Ciro Passilongo
Marco Rumori
Bo Schunnesson
Salvatore Scribano
Paolo Ventura
Bernardino Zanetti

Bassi

Giuseppe Accolla
Carlo Agostini
Giampaolo Baldin
Julio Cesar Bertollo
Roberto Bruna
Antonio Casagrande
A. Simone Dovigo
Salvatore Giacalone
Alessandro Giacon
Umberto Imbrenda
Massimiliano Liva
Nicola Nalesso
Emanuele Pedrini
Mauro Rui
Roberto Spanò
Claudio Zancopè
Franco Zanette

a termine

<i>Macchinisti, falegnameria, magazzini</i>	<i>Elettricisti e audiovisivi</i>	<i>Attrezzeria</i>	<i>Interventi scenografici</i>	<i>Sartoria</i>
Vitaliano Bonicelli <i>capo reparto</i>	Vilmo Furian <i>capo reparto</i>	Roberto Fiori <i>capo reparto</i>	Giorgio Nordio Marcello Valonta	Rosalba Filieri <i>capo reparto</i>
Andrea Muzzati <i>vice capo reparto</i>	Fabio Baretin <i>vice capo reparto</i>	Sara Valentina Bresciani <i>vice capo reparto</i>		Bernadette Baudhuin Emma Bevilacqua Annamaria Canuto Elsa Frati Luigina Monaldini Sandra Tagliapietra Nicola Zennaro <i>addetto calzoleria</i>
Roberto Rizzo <i>vice capo reparto</i>	Costantino Pederoda <i>vice capo reparto</i>	Salvatore De Vero Oscar Gabbanoto Romeo Gava Vittorio Garbin		
<i>nnp*</i>	Alessandro Ballarin Alberto Bellemo Andrea Benetello Michele Benetello Marco Covelli Cristiano Faè Stefano Faggian Euro Michelazzi Roberto Nardo Maurizio Nava Marino Perini <i>nnp*</i> Alberto Petrovich <i>nnp*</i> Teodoro Valle Giancarlo Vianello Massimo Vianello Roberto Vianello Marco Zen			
Roberto Cordella Antonio Covatta <i>nnp*</i>				
Dario De Bernardin Luciano Del Zotto Paolo De Marchi Bruno D'Este Roberto Gallo Sergio Gaspari Michele Gasparini Giorgio Heinz Roberto Mazzon Carlo Melchiori Adamo Padovan Pasquale Paulon <i>nnp*</i> Arnold Righetti Stefano Rosan Paolo Rosso Massimo Senis Luciano Tegon Federico Tenderini Mario Visentin Fabio Volpe				



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

* *nnp* nominativo non pubblicato per mancato consenso

Edizioni del Teatro La Fenice di Venezia

pubblicità
A.P., Ve.Net

fotocomposizione
Texto - Venezia

stampa

Supplemento a: LA FENICE
Notiziario di informazione musicale e avvenimenti culturali della Fondazione Teatro La Fenice di Venezia
dir. resp. C. CHIAROT,
aut. Trib. di Ve 10.4.1997, iscr. n. 1257, R. G. stampa

finito di stampare nel mese di ottobre 2005
