Ca' Sagredo Hotel - Campo Santa Sofia 4198/99 Ca' D'Oro, 30121 Venezia
tel. 0039 041 2413111 - fax. 0039 041 2413521 - info@casagredohotel.com - www.casagredohotel.com

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia

Stagione Sinfonica
2011-2012

Stagione Sinfonica 2011-2012

Fondazione Teatro La Fenice
di Venezia

FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

Radio3 per la Fenice

Opere della Stagione lirica 2012
trasmesse in diretta o in differita
dal Teatro La Fenice o dal Teatro Malibran

sabato 21 gennaio 2012 ore 19.00
Lou Salome

mercoledì 7 marzo 2012 ore 19.00
L'opera da tre soldi

sabato 21 aprile 2012 ore 19.00
La sonnambula

giovedì 21 giugno 2012 ore 19.00
Carmen

Concerti della Stagione sinfonica 2010-2011
trasmessi in differita dal
Teatro La Fenice o dal Teatro Malibran

Marc Minkowski (sabato 19 novembre 2011)
Lothar Zagrosek (venerdì 27 gennaio 2012)
Riccardo Chailly (sabato 17 marzo 2012)
Michel Tabachnik (venerdì 30 marzo 2012)
Diego Matheuz (sabato 5 maggio 2012)
Omer Meir Wellber (venerdì 8 giugno 2012)

www.radio3.rai.it – per le frequenze: numero verde 800.111.555

FONDAZIONE

AMICI DELLA FENICE

STAGIONE 2012

Clavicembalo francese a due manuali *copia dello strumento di Goermans-Taskin, costruito attorno alla metà del XVIII secolo (originale presso la Russell Collection di Edimburgo).*

Opera del M° cembalaro Luca Vismara di Seregno (MI); ultimato nel gennaio 1998.

Le decorazioni, la laccatura a tampone e le chinoiseries *– che sono espressione di gusto tipicamente settecentesco per l'esotismo orientaleggiante, in auge soprattutto in ambito francese – sono state eseguite dal laboratorio dei fratelli Guido e Dario Tonoli di Meda (MI).*

Caratteristiche tecniche:
estensione fa^1 - fa^5,
trasposizione tonale da 415 Hz a 440 Hz,
dimensioni 247 × 93 × 28 cm.

Dono al Teatro La Fenice
degli Amici della Fenice, gennaio 1998.

e-mail: info@amicifenice.it
www.amicifenice.it

Incontro con l'opera

lunedì 16 gennaio 2012 ore 18.00
SANDRO CAPPELLETTO, MARIO MESSINIS, DINO VILLATICO
Lou Salomé

sabato 4 febbraio 2012 ore 18.00
MICHELE DALL'ONGARO
L'inganno felice

mercoledì 8 febbraio 2012 ore 18.00
LUCA MOSCA
Così fan tutte

martedì 6 marzo 2012 ore 18.00
LUCA DE FUSCO, GIANNI GARRERA
L'opera da tre soldi

martedì 17 aprile 2012 ore 18.00
LORENZO ARRUGA
La sonnambula

lunedì 23 aprile 2012 ore 18.00
PIER LUIGI PIZZI, PHILIP WALSH
Powder Her Face

giovedì 10 maggio 2012 ore 18.00
RICCARDO RISALITI
La bohème

lunedì 18 giugno 2012 ore 18.00
GUIDO ZACCAGNINI
Carmen

giovedì 5 luglio 2012 ore 18.00
MICHELE SUOZZO
L'elisir d'amore

giovedì 13 settembre 2012 ore 18.00
MASSIMO CONTIERO
Rigoletto

sabato 6 ottobre 2012 ore 18.00
PHILIP GOSSETT
L'occasione fa il ladro

lunedì 5 novembre 2012 ore 18.00
SERGIO COFFERATI
Otello

mercoledì 14 novembre 2012 ore 18.00
GIORGIO PESTELLI
Tristan und Isolde

Incontro con il balletto

lunedì 17 dicembre 2012 ore 18.00
MARINELLA GUATTERINI
Lo schiaccianoci

tutti gli incontri avranno luogo presso il Teatro La Fenice - Sale Apollinee

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia

Amici del Conservatorio

Fondazione Amici della Fenice

Conservatorio Benedetto Marcello di Venezia

Incontri con la stagione sinfonica

Conferenze introduttive alla Stagione sinfonica 2011-2012 del Teatro La Fenice

mercoledì 16 novembre 2011
ore 17.30

relatore **Francesco Erle**
concerto diretto da **Marc Minkowski**
musiche di Poulenc e Bruckner

martedì 13 dicembre 2011
ore 17.30

relatore **Franco Rossi**
concerti diretti da **Ottavio Dantone** e **Stefano Montanari**
musiche di Porpora, Bach, Händel, Locatelli, Vivaldi

mercoledì 25 gennaio 2012
ore 17.30

relatore **Giovanni Mancuso**
concerti diretti da **Lothar Zagrosek** e **Gaetano d'Espinosa**
musiche di Webern, Maderna, Perocco, Beethoven, Wagner, Mancuso, Bach, Mozart

lunedì 20 febbraio 2012
ore 17.30

relatore **Franco Rossi**
concerti diretti da **Antonello Manacorda**, **Emmanuel Villaume**, **Michel Tabachnik**, **Omer Meir Wellber**
musiche di Beethoven, Marzocchi, Fauré, Enescu, Wagner, Tabachnik, Bach, Schubert

giovedì 15 marzo 2012
ore 17.30

relatore **Riccardo Vaglini**
concerto diretto da **Riccardo Chailly**
musiche di Bach

mercoledì 21 marzo 2012
ore 17.30

relatore **Maria Giovanna Miggiani**
concerto diretto da **Mario Venzago**
musiche di Bach e Beethoven

martedì 3 aprile 2012
ore 17.30

relatore **Massimo Contiero**
concerto diretto da **Dmitrij Kitajenko**
musiche di Rachmaninov e Čajkovskij

giovedì 3 maggio 2012
ore 17.30

relatore **Luca Mosca**
concerto diretto da **Diego Matheuz**
musiche di Webern, Brahms, Beethoven

INGRESSO LIBERO

Tutti gli incontri avranno luogo presso la Sala Concerti del Conservatorio di Musica Benedetto Marcello di Venezia.

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia Albo dei Fondatori

STATO ITALIANO

REGIONE DEL VENETO

CITTA' DI VENEZIA

Soci sostenitori

Provincia di Venezia

CONSORZIO VENEZIA NUOVA

Fondazione di Venezia

Soci benemeriti

CAMERA DI COMMERCIO INDUSTRIA ARTIGIANATO E AGRICOLTURA VENEZIA

CONFINDUSTRIA Venezia

GENERALI

SAVE AEROPORTO ANNICOPOLO SpA

Autorità portuale

APV Investimenti

AIVE group

superjet INTERNATIONAL
An Alenia Aeronautica and Sukhoi Company

Consiglio di Amministrazione

Giorgio Orsoni
presidente

Giorgio Brunetti
vicepresidente

Marco Cappelletto
Fabio Cerchiai
Cristiano Chiarot
Achille Rosario Grasso
Mario Rigo
Luigino Rossi
Paolo Trevisi
Francesca Zaccariotto
consiglieri

---

sovrintendente
Cristiano Chiarot

direttore artistico
Fortunato Ortombina

direttore principale
Diego Matheuz

Collegio dei Revisori dei Conti

Anna Maria Ustino, *presidente*
Annalisa Andreetta
Giampietro Brunello
Andreina Zelli, *supplente*

SOCIETÀ DI REVISIONE

PricewaterhouseCoopers S.p.A.

Albo dei Fondatori

Soci Ordinari

Fondazione Amici della Fenice

Comité Français pour la Sauvegarde de Venise

Casinò di Venezia

Cassa di Risparmio di Venezia S.p.A.

Marsilio

PricewaterhouseCoopers

Rubelli

Signoretti

Studio de Poli Venezia

l'Adige

Corriere dell'Alto Adige

Radio Dolomiti

Corriere del Trentino

ANCV

FONDAZIONE TEATRO LA FENICE DI VENEZIA

Stagione Sinfonica

2011-2012

Venezia

19 novembre 2011 - 18 luglio 2012

La Fondazione Teatro La Fenice riproponendo a pp. 4-17 il prezioso saggio sulle Nove Sinfonie di Beethoven scritto nell'autunno 2007 da Carlo De Pirro, vuole rendere omaggio alla memoria del critico musicale, compositore, docente di tecniche e composizione del Novecento al Conservatorio di Rovigo e grande amico del Teatro, prematuramente scomparso il 27 maggio 2008 all'età di soli 51 anni.

Associazione **Carlo De Pirro**

SOMMARIO

4 LE NOVE SINFONIE DI LUDWIG VAN BEETHOVEN

18 MARC MINKOWSKI
Teatro La Fenice 19 e 20 novembre 2011
musiche di Francis Poulenc, Anton Bruckner

28 OTTAVIO DANTONE
Basilica di San Marco 15 e 16 dicembre 2011
musiche di Nicola Porpora, Johann Sebastian Bach

40 LOTHAR ZAGROSEK
Teatro La Fenice 27 e 29 gennaio 2012
musiche di Anton Webern, Bruno Maderna, Filippo Perocco, Ludwig van Beethoven, Richard Wagner

50 STEFANO MONTANARI
Teatro Malibran 18 e 19 febbraio 2012
musiche di Georg Friedrich Händel, Pietro Antonio Locatelli, Johann Sebastian Bach, Antonio Vivaldi

66 ANTONELLO MANACORDA
Teatro La Fenice 22 e 23 febbraio 2012
musiche di Paolo Marzocchi, Ludwig van Beethoven

72 GAETANO D'ESPINOSA
Teatro Malibran 24 e 26 febbraio 2012
musiche di Giovanni Mancuso, Johann Sebastian Bach, Wolfgang Amadeus Mozart

80 EMMANUEL VILLAUME
Teatro La Fenice 2 e 4 marzo 2012
musiche di Gabriel Fauré, George Enescu, Richard Wagner, Ludwig van Beethoven

88 RICCARDO CHAILLY
Teatro La Fenice 17 e 18 marzo 2012
musiche di Johann Sebastian Bach

100 MARIO VENZAGO
Teatro La Fenice 23 e 24 marzo 2012
musiche di Johann Sebastian Bach, Ludwig van Beethoven

118 MICHEL TABACHNIK
Teatro La Fenice 30 e 31 marzo 2012
musiche di Michel Tabachnik, Johann Sebastian Bach, Ludwig van Beethoven

114 DMITRIJ KITAJENKO
Teatro Malibran 5 e 7 aprile 2012
musiche di Sergej Rachmaninov, Pëtr Il'ič Čajkovskij

126 DIEGO MATHEUZ
Teatro La Fenice 5 e 6 maggio 2012
musiche di Anton Webern, Johannes Brahms, Ludwig van Beethoven

140 OMER MEIR WELLBER
Teatro Malibran 8 e 9 giugno 2012
musiche di Franz Schubert, Ludwig van Beethoven

146 MYUNG-WHUN CHUNG
Teatro La Fenice 18 luglio 2012
musiche di Ludwig van Beethoven

LE NOVE SINFONIE DI LUDWIG VAN BEETHOVEN

Nona, II

> Mai nella mia vita ho inteso applausi così impetuosi e così sinceri come quelli di questa sera. Ad un certo punto il secondo tempo della sinfonia è stato interrotto da un'ovazione e si dovette ricominciare… quando la platea è scoppiata per la quinta volta in un applauso, il commissario di polizia ha gridato: «Silenzio!».

Ma ci pensate? Le studiamo in corsi universitari, le coccoliamo nell'intimità delle nostre stanze, ne invidiamo l'*hybris*. Ci manca solo il coraggio di applaudire quando lo spettacolo dell'intelligenza varca il limite della meraviglia, come il pubblico viennese alla prima della Nona Sinfonia (lo racconta Schindler, factotum di Beethoven, nei *Quaderni di conversazione*). Modello finito di un mondo infinito, continuamente ricreato dalla psiche di nuove generazioni, sedotte da un opera-mondo in nove capitoli. Che permette di godersi l'ignoranza e la ragione (ascoltate Hegel: «Il sentimento è sempre e solo il rivestimento del contenuto»), l'intelligenza che dimora nell'epidermide e l'intelligenza della nostra memoria, la retorica («Dal cuore possa di nuovo andare ai cuori» sta in epigrafe al Kyrie della *Missa solemnis*) e la sperimentazione, il quotidiano («Io non scrivo soltanto quel che preferirei scrivere, ma [anche] in considerazione del denaro che mi occorre»: quelli che chiamava «lavori di pagnotta») e l'infinito. Seguendo il consiglio di Hofmannsthal: «La profondità va nascosta. Dove? Alla superficie». Accettando la diffidenza di Stravinskij: «Si deve salvare Beethoven dalla tirannia ingiustificata degli "intellettuali". Bisogna consegnarlo a coloro che non cercano nulla nella musica oltre la musica». Il suo pensiero forma di meraviglia il mondo? Lasciatevi premiare da Karl Kraus, che restituisce meriti anche a chi ascolta e ama: «L'amore e l'arte non abbracciano ciò che è bello ma ciò che è diventato bello attraverso essi». Può spiegare l'intimità più profonda del pensiero occidentale il fatto che uno dei giochi sonori più astratti della storia della musica (l'Allegro con brio della Quinta) sia divenuto il simbolo del sinfonismo? Un compositore «sperimentale» (lui sì, nel senso profondo del termine) osannato da popolo e potenti? Che sogno sarebbe oggi! Cerchiamo di illuminarne i retrobottega psichici, linguistici, sociali. Beethoven lascia circolare la battuta del destino che batte alla porta? Fa bene! Un po' di marketing mitologico non guasta. Prima di arrivare alla Nona, tre

Quinta, I

sono le sinfonie «sperimentali»: la Terza, la Quinta e la Sesta. Non a caso quelle che viaggiano accompagnate da sottotitoli (*Eroica*, *Pastorale*) o da allegorie (i rintocchi del destino; parleremo più avanti di sineddoche). Con una suggestione alla porta si digerisce più facilmente un nuovo boccone. Per esempio: nella Terza l'estensione dei tempi narrativi a lunghezze mai ascoltate; nella Quinta lo sviluppo estremo del concetto di tema, ridotto ad un semplice intervallo; nella Sesta le basi del poema sinfonico e di una drammaturgia musicale più duttile e immaginifica. Si è sempre insinuato che le sinfonie contenessero un programma narrativo segreto. Vero e falso. Falso se si intende una corrispondenza narrativa in termini letterari. Vero se la categoria del narrare penetra nella materia. Pensate al cinema. Un soggetto letterario ineccepibile non è detto si trasformi in un buon film. Perché la materia e il linguaggio propri della narrazione cinematografica hanno sviluppato codici (montaggio, prismi narrativi, alternanza di suono-parola-rumore, variazioni di colore, ecc.) che moltiplicano le prospettive del narrare letterario. Di come avvenga questo narrare faremo esempi nei paragrafi successivi, ora, mentre ascoltate una composizione che superi le dimensioni del piccolo bozzetto, ricordatevi due principi: state ascoltando una metamorfosi; ogni singolo suono riceve forza da ciò che lo precede e lo segue. Ad esempio, sia la Quinta che la Nona iniziano in minore e terminano in maggiore. Solo seguendo ogni nota comprenderete le ragioni della loro catarsi. Se volete ascoltare una metamorfosi in forma didascalica, partite dal Finale (Allegro molto) della Terza. Un tema e variazioni che inizia in forma ornamentale, come nella prassi settecentesca (e da prassi le prime due variazioni sono ritornellate). Ma provate a seguire il tema, vi troverete di tutto: cinetismo, fugati, melodie che affiorano come fiumi carsici, oasi statiche, antifone, sincopi. La sintesi della forma sonata (unione e armonizzazione degli opposti) viene qui applicata alla comprensibilità del testo. Inserendo episodi fortemente astratti e speculativi in contesti di grande immediatezza ci si garantisce dai vizi del solipsismo.

Terza
Quinta
Sesta
Quinta
Nona
Terza, IV

Non vi racconterò, per ovvie ragioni di spazio, la storia di ogni sinfonia. Faremo piuttosto un carotaggio nella crosta sinfonica beethoveniana. Mettiamo in fila qualche dato. Tutte le prime esecuzioni hanno avuto luogo a Vienna. Solo l'Ottava non ha dedica, per il resto vincono i principi (5 dediche), seguono i conti (4), i baroni e Federico Guglielmo di Prussia (1). La Prima Sinfonia è già un'opera matura perché Beethoven era già un compositore maturo. Un esordio certamente meditato, contando la produzione, alla stessa età, di Mozart (38) e Haydn (24). Che scrissero la loro prima sinfonia rispettivamente a otto e ventisette anni. Dopo questo esordio (2 aprile 1800) passarono tre anni prima che la Seconda Sinfonia fosse presentata al Teatro An der Wien il 5 aprile 1803. Poi le esecuzioni si fanno più ravvicinate. Il 7 aprile 1805 la Terza; nel marzo del 1807 la Quarta; Quinta e Sesta si svelano simultaneamente il 22 dicembre 1808. Il tempo del sinfonismo si dilata: 8 dicembre 1813 per

Prima
Seconda
Terza
Quarta, Quinta
Sesta

Settima
Ottva
Nona

la Settima, 27 febbraio 1814 per l'Ottava. La Nona è un parto a parte. Sette anni di gestazione, per la prima dobbiamo aspettare il 7 maggio 1824.

Da questo punto il nostro viaggio non è più lineare. Cercheremo di puntare il microscopio nel cuore e nella mente di un pensiero che appartiene all'inconscio occidentale, ma che è giusto non aver paura di conoscere, per tornare ai piaceri del suono con più gioia.

Forma sonata e tema, ovvero *Concordia discors*

Nel 1808 Beethoven porta a compimento la Quinta e la Sesta. «No, non lavoro ininterrottamente ad una cosa sola. Lavoro sempre a più cose alla volta» confessa all'amico von Bursy. L'immagine della sua polifonia mentale, capace di smistare idee per due universi sonori così antitetici, sembra esemplificare i principi che portano al concetto di «tema». Lo anticipa Eraclito («Ciò che si oppone converge, e dai discordanti bellissima armonia»), lo sintetizza il pitagorico Filolao, parlando di *concordia discors* («L'armonia si origina dai contrari, poiché essa è fusione del molteplice e concordia del discorde»). A tradurlo in suono il passaggio potrebbe apparire concettuale. Ed invece poco alla volta, partendo dalla naturalità della melodia, si arriva alla artificialità naturale che questi contrasti armonizza e sviluppa. Non è

Quinta, I

facile spiegare senza suono cosa sia un «tema». Proviamo a farlo nella sua forma più radicale, l'inizio della Quinta. Perché ci ricordiamo quelle quattro terribili note, ridotte a due intervalli di terza discendente? È forse una micro-melodia? Consideratela un seme che germoglia durante tutto l'Allegro con brio per rifiorire, in altra forma, nei successivi movimenti. Senza forzature possiamo anche ricorrere alla tradizione retorica. Ad esempio alla sineddoche. Quando diciamo tetto per dire casa, pane per dire mangiare, indichiamo la parte a rappresentare il tutto. Trasferito in musica, la nostra identificazione mnemonica si rafforza nella quantità di ripetizioni-variazioni di questo archetipo. Ecco perché, nella percezione corrente, la sintesi operata da Beethoven produce esattamente il meccanismo della sineddoche. Pur non essendo la formula tre brevi e una lunga di sua proprietà: in Haydn si contano ben 18 sinfonie in cui questa appare tematicamente.

Quarta, I

Beethoven aveva fatto esperimenti simili in altre opere. Ci preme sottolineare quanto avviene nella Quarta: spiega quel passaggio dal figurativo all'astrazione riconoscibile nelle opere di Kandinskij fino al 1910. La Quarta è preceduta da un Adagio. Nel suo incedere senza apparenti direzioni formali riconosciamo un frammento di tema composto da intervalli di terza discendente, seguito da gocce di crome alternate a pause (violini). Ebbene, proprio questi saranno i tasselli intervallari costitutivi del primo e del secondo gruppo tematico del successivo Allegro vivace. In questo caso Beethoven

Quinta

opera con elementi tematici tradizionali. Nella Quinta l'astrazione arriva al

massimo. Non c'è più bisogno di un pretesto figurativo-melodico. Si parte subito da quei terribili intervalli discendenti, poi li si trasforma venticinque volte aggiungendoci note intermedie, invertendone la direzione, modificando intervalli. E per completare il processo mentale ecco che questo ragionare supera gli steccati dei movimenti per rigenerarsi, con nuovi significati, nei movimenti successivi (il ripresentarsi di un tema con differente carattere si verifica anche nel finale della Terza, dal Poco andante a battuta 349).

Terza, IV

Per farvi comprendere come (ovviamente) la speculazione non escluda il bello, passiamo alla Sesta. Nel movimento introduttivo primo e secondo tema iniziano entrambi con lo stesso inciso. Semplicemente ad intervalli invertiti. Cosa che ovviamente, a chi ascolta, interessa ben poco, vista la 'naturalità' del risultato. Così anche nella Ottava. Le prime tre note che aprono tematicamente i quattro movimenti stabiliscono fra loro uno speciale rapporto. Rispetto al do-la-si bemolle iniziale, il tema dell'Allegretto scherzando è in inversione trasportata, quello del Tempo di menuetto inverte la prima coppia di note mentre per l'Allegro vivace si tratta di un retrogrado trasportato dell'ultima permutazione.

Sesta, I

Ottava

Possiamo constatare una convergenza fra forma sonata e tema nell'inizio della Terza. Due simboli di stabilità (l'iniziale, cullante oscillazione sull'arpeggio di mi bemolle maggiore; la cadenza conclusiva) incorniciano un simbolo dinamico (sincopi, mancanza di melodia, cromatismi discendenti che portano a modulazioni non previste in fase di avvio tematico). E così il principio base della macro-forma sonata (due temi contrastanti) si fonde nella micro-forma tematica.

Terza, I

Un esempio di significati costruiti a mosaico (canonico, ma significativo rispetto a future elaborazioni) si ha nell'Allegro con brio della Prima. Una figura puntata caratterizza il primo tema, una scaletta diatonica e una figura in sincope caratterizzano il secondo tema. Troveremo di seguito un episodio che elabora la scaletta diatonica, uno che elabora la figura puntata, mentre l'inizio dello sviluppo propone l'antifona di figura puntata e figura in sincope.

Prima, I

Il tempo dentro al tempo

Forse «forma sonata» non vi dice nulla. Ma è proprio perché i «classici» scoprono le potenzialità di sviluppo nel tempo del suono che questa ha potuto raccontare nuove storie. Prima di allora (scusate la semplificazione) all'interno di un movimento la musica si organizzava in pannelli consecutivi (madrigali, mottetti) o all'interno di organismi monocellulari (fughe, fugati). L'idea è quella di unire, in un unico organismo sonoro, almeno due elementi contrastanti. Il romanzo ha bisogno di personaggi-innesco che modificano la quotidianità del soggetto principale? Nei dialoghi, nell'alternanza di episodi statici e di moto, nel contrasto dinamico e nella metamorfosi nel tempo dei personaggi sonori si sviluppano nuovi universi narrativi. Vi ricor-

date il vecchio giradischi? Se la puntina saltava in un movimento barocco non vi accorgevate di nulla, se saltava in un movimento beethoveniano non ci capivate più nulla. Tutto questo narrare lo ritroverete nei movimenti iniziali di ogni sinfonia.

Quinta, I

Raccontiamo qualche altra invenzione. All'interno del suo incedere pulsante (Quinta, Allegro con brio) Beethoven spalanca una finestra su di un tempo parallelo. Poco dopo la ripresa del 'tema del destino' (battuta 268), una cadenza di oboe solo crea la percezione del tempo dentro al tempo. Come un occhio-orecchio mobile che inquadra il tempo dal campo lungo all'io narrante, improvvisamente il tempo dell'epica smette di pulsare. Solo allora ci accorgiamo che lì dentro (la semplicità del suo muoversi per grado due volte con la stessa figura, e la 'frivolezza' della fioritura centrale ne identificano il carattere) si cela un omino. Che l'inesorabilità della Storia si affretta subito a sommergere. Strutturalmente è una bazzecola, emotivamente è un'invenzione geniale.

Terza, I

Le strategie temporali messe in atto nell'Allegro con brio della Terza sono assai complesse. Basterebbe ricordare che con 691 battute questo è il movimento beethoveniano più lungo in assoluto (escludendo il mastodontico finale della Nona). Per brevità racconto solo due caratteristiche di sviluppo. La prima, apparentemente marginale, riguarda la coppia di accordi che apre il movimento. L'utilizzo di accordi-sipario era abbastanza frequente, specialmente nelle ouverture (ricordiamo quella del *Flauto magico*, con il simbolismo massonico dei tre colpi alla porta del tempio). Ma tutto finiva lì. Ed invece Beethoven sviluppa questa figura in espansione. Troviamo sei accordi a battuta 128, tre accordi a battuta 147 (con sovrapposizione graffiante della tonica di si bemolle ad una armonia di dominante), sei accordi a battuta 364, undici accordi (ampiamente preceduti da accordi in forte, sforzato, con la tensione dell'emiolia) prima dell'ingresso di un tema nello sviluppo (battuta 280). La cui espressività è così forte da trasformarsi in archetipo. Se ne ricordò Stravinskij nel *Sacre du printemps*, riproponendo una simile, improvvisa figura nel precedere la *Glorification de l'élue*. A proposito di accordi sfalsati nel tempo, comica è la risoluzione scelta per l'Allegro con brio che chiude la Settima. Che si apre con due accordi di dominante, e si chiude 464 battute dopo con due accordi di tonica. Come se un amico vi incontrasse, esordendo con un «Buon», terminando, dopo mezz'ora di discorsi, con un «giorno!».

Settima, IV

Terza, I

Più complesso ancora (sempre nell'Allegro con brio della Terza) l'arco temporale relativo al primo tema. Del suo DNA abbiamo accennato a proposito di *concordia discors*. Ora interessa sapere che quello iniziale non è un tema concluso, bensì un tema irrisolto. La ripresa del suo inciso caratteristico (arpeggio ondeggiante di mi bemolle maggiore) compare in 186 delle 691 battute totali. Quindi è un elemento familiare. Che ci mette ben 631 battute per affermare un pensiero quadrato. Ecco il succo di una tensione. Vuoi sapere come mi trasformerò? Seguimi fino alla fine. O se non vuoi far-

lo fino alla fine, almeno dammi il tempo di prender forma. Il tema popolare che ascoltiamo all'inizio della Sesta si ferma su di una corona. Solo a battuta 37 lo sentiremo completo e a piena orchestra. Così come per gli intervalli discendenti che aprono la Nona: solo a battuta 17 si trasformeranno in tema, tra l'altro ricordando assai da vicino (anche per la stessa tonalità) il tema di battuta 23, Adagio, della Seconda. Più raro, ma di grande impatto narrativo, è il ricorso all'auto-memoria. Ad esempio nella Quinta e nella Nona: in tutti e due i movimenti finali ritornano, con un improvviso squarcio temporale, temi ascoltati nei movimenti precedenti.

Sesta, I

Nona, I

Quinta, IV

Nona, IV

Se la tensione dell'Allegro con brio era già stata sperimentata da Mozart (Concerto per pianoforte e orchestra KV 453, tema dell'Andante risolto solo a fine movimento), ciò che avviene nello Scherzo della Terza è una vera prova di forza. Ci vuole una grande tensione per tenere a bada, in ben 92 battute fra il piano e il pianissimo, una massa fremente come quella dello Scherzo. Come fermare quella massa, ora che è sbocciata in fortissimo? Semplice: procurandogli un collasso. Definiamo in tal modo quegli accumuli tematici determinanti un repentino cambio di carattere. In questo caso serve un bastone fra le ruote (sforzati in tempo debole da battuta 115), con la melodia che in cinque battute precipita di due ottave e una sesta per riprendere, con altra direzione, la sua corsa in piano.

Terza, III

Appena iniziate ad ascoltare la Sesta, si diffonde una sensazione di calma. Beethoven si interroga sull'essenza di «natura». Non omette l'onomatopea uccellesca, il tema facile, il temporale. Ma su tutto individua la sospensione del tempo. E la mette in suono. Predisponendo subito gli attrezzi retorici di questa calma: una frase melodica nel registro medio, un bordone di quinta al basso, la dinamica in piano, una immediata corona, e dopo poche battute la ripetizione dieci volte di un piccolo inciso in crescendo-diminuendo. Tutto questo, ai tempi della normativa sonatistica, era pura invenzione. Di sintesi, perché questa riduzione-sottrazione di elementi non va certo verso semplificazioni paesane. Anzi, se vogliamo dargli la sua denominazione retorica, bisogna parlare di epizeusi. Una sospensione del tempo tramite ripetizione di piccoli incisi la troviamo anche nella Prima (Menuetto, da battuta 25), nella Quinta (Allegro con brio, battute 63-74; 83-93) e nel Presto della Settima.

Sesta, I

Prima, III

Quinta, I

Settima, III

Ancora sugli effetti della ripetizione. L'Andante con moto della Quinta utilizza la formula della doppia variazione di due temi. Dal levare di battuta 27 il violino inizia ad interrogarsi con un piccolo inciso ascendente. Non trovando risposta ripete l'inciso. Ed ancora non trova risposta. Al terzo tentativo la nota di arrivo viene mutata enarmonicamente (da sol bemolle a fa diesis) e tutta l'orchestra esulta con un fortissimo: finalmente questa è la via per raggiungere il tono (do maggiore) del secondo tema. Va fatta una postilla alle successive osservazioni simboliche. Il tono di do maggiore è quello dell'esultanza finale. Anche qui una manifestazione di esultanza viene anticipata in do maggiore, contraddicendo la necessità canonica di avere

Quinta, II

un tema in relazione con l'iniziale tono di la bemolle. D'altronde il percorso della macro-forma prevede la trasformazione dal do minore iniziale al do maggiore esultante. Questo processo armonico anticipa quindi l'esultanza finale.

Se si vuol dare l'idea del tempo che scappa, il tempo si può anche comprimerlo. Due esempi dalla Settima. Il Presto mette un po' di pepe al ritmo con l'aggiunta di acciaccature, trasformandole da abbellimento ad accento. Altro esempio nel Vivace iniziale. Ricordiamo tutti il suo carattere di danza frenetica, una giga che come da tradizione popolare ci abitua ad un ritmo armonico costante. Ma Beethoven ha fretta, e vuole che ce l'abbiamo anche noi. Perciò a battuta 74 non aspetta l'inizio della battuta successiva per cambiare armonia: lo fa a metà di questa. Sono piccoli espedienti subliminali, ma proprio la somma di questi fa la differenza fra artigianato e arte (ad inizio Novecento un giornale inglese indisse un concorso per la più breve definizione di civiltà. Vinse, all'inglese: «Civiltà è impagliare bene una sedia sia sopra che sotto»).

Settima, III

Settima, I

Naturalmente tempo può essere quello della propria storia. Nel Trio del Minuetto (Ottava) compare un tema di minuetto scritto venti anni prima. O quello che intercorre (in Beethoven questo ruminare poteva continuare per anni) dalla prima idea a quella definitiva. Illuminante notare la piccola limatura fatta al soggetto di fuga destinato a diventare il motore ritmico del Molto vivace (Nona). Primo abbozzo nel 1815, versione definitiva 1824. Tutto uguale, tranne una piccola codetta di crome a battuta 4. Note di volta troppo 'fugate', urge una sintesi, il flusso deve martellare forte, un po' come l'inciso fulminante della Quinta. Nove anni per limare quattro note, gliene siamo grati!

Ottava, III

Nona, II

Silenzio

Il silenzio, in musica, è una invenzione recente. Sono molte le sue declinazioni. Un silenzio-punteggiatura è quello che, nella forma sonata più semplice, separa il primo dal secondo tema (possiamo trovarne un'eco nell'Allegro con brio della Prima). Sapreste descrivere l'attimo che separa la fine di un movimento dal ri-sorgere del suono? È lì che si concentrano tutti i suoi riverberi espressivi. Molte volte Beethoven aggiunge al termine di un movimento (specie nelle sonate per pianoforte) una pausa con corona. Ce ne sarebbe bisogno? Sì, vuol dire: «non iniziare subito il movimento successivo, fai vibrare l'inesprimibile». Scrive Stanislaw Lec in *Altri pensieri spettinati*: «Anche il silenzio è una forma di creazione, se è delimitato da due opere». Troviamo una pausa coronata al termine del primo movimento della Nona.

Prima, I

Nona, I

In poesia la separazione forzata di due versi o l'utilizzo dei puntini sospensivi si chiama aposiopesi. Questo silenzio grafico deriva da un silenzio consueto nella pratica orale. In musica può esprimersi con significati

differenti, a secondo che la sospensione sia traumatica, magari dopo un crescendo (questo può traslare l'analoga funzione retorica del silenzio dopo uno scoppio d'ira). Oppure la pausa viene utilizzata come spugna che assorbe in se stessa la concitazione precedente, magari per aprire una nuova via formale. E non a caso la maggior parte di queste pause serve ad interrompere un orgasmo il cui apice attonito si scarica proprio nella pausa. In Beethoven questi silenzi li troviamo nella Terza (Allegro con brio, battuta 280), nella Quarta (Allegro ma non troppo, battute 342-344), nella Quinta (Allegro con brio, battute 124-5), nella Sesta (prima dell'inizio del Temporale), nell'Ottava (Allegro vivace, battute 280-282: pause coronate) e nella Nona (Presto, tema iniziale, battute 147-50, battute 396-9). Più specifici esempi di pause-abisso (quando una pausa separa un crescendo in fortissimo da una ripresa del suono in piano) li troviamo nella Seconda (Allegro con brio, battuta 102), nella Settima (Vivace, battuta 387) e nella Nona (Molto vivace, battute 7-8).

Terza, I
Quarta, IV
Quinta, I
Sesta, III
Ottava, IV
Nona, IV
Seconda, I
Settima, I
Nona, II

Simboli

Non per forzare, ma la Prima Sinfonia di Beethoven inizia con un simbolico accordo di moto, toccando tre tonalità in quattro battute.

Prima, I

L'Allegro con brio della Quinta lo identifichiamo attraverso la sua perentoria presentazione. Ma Beethoven non rinuncia a dimostrare la possibilità che un segno o un carattere ne contenga un altro antitetico. La forma sonata ci promette un secondo tema di carattere melodico? Questo arriva preceduto da uno squillo di corni (battuta 59), per poi distendersi fra gli archi. Come è stato ampiamente dimostrato, lo squillo dei corni allarga ad intervalli di quinta il motto iniziale, determinando lo scheletro in cui si innerva la successiva melodia. Ma non solo. Il secondo tema viene costruito con due intervalli ascendenti e discendenti di quarta e seconda, che con il modello delle terze e delle quinte precedenti completano una permutazione totale.

Quinta, I

Sempre nello stesso movimento non è difficile percepire il passaggio di accordi antifonali fiati-archi (da battuta 210), come un affannato ansimare in attesa del ritorno dell'ineludibile «destino».

Secondo Esiodo (*Teogonia*) il Chaos è lo stato iniziale che precede la creazione e il cosmo.

Nell'abbraccio cosmico della Nona Beethoven compie due operazioni simboliche. L'Allegro ma non troppo e un poco maestoso si apre con il colore armonico delle quinte vuote, simbolo di un grado zero del risuonare armonico. Nel Presto finale compare, all'interno di quella che Wagner definisce «fanfara del terrore» (battuta 208), una armonia che manda in scena, con quella che in termine tecnico si chiama politonalità, il primordiale ammasso caotico. La potente massa che ne deriva, resa ancor più eccitata dalla dinamica in fortissimo, somma l'accordo minore al suo alter ego (settima

Nona, I
Nona, IV

diminuita), componendo un grumo di sette note. Cioè il Chaos, il mondo in mutazione, la totalità, lo stato che precede la separazione. Simulando l'attimo che precede la trasformazione del Chaos in Kosmos.

Naturalità è certamente un concetto deperibile. Quando ci muoviamo annoiati a 130 all'ora in una solitaria corsia d'autostrada compiamo una azione che un secolo fa neppure apparteneva alla fantasia. Forse faremo fatica a percepirlo, ma all'inizio di due sinfonie, la Sesta e la Nona, il colore armonico delle quinte vuote (l'intervallo armonico più semplice) va tradotto in naturalità. Nel primo una naturalità abitata dall'uomo (e quindi vi si somma un melos), nel secondo una naturalità primordiale (assenza di melodia). Che questo sia divenuto un modello di tempo ancestrale lo rivelano echi successivi. Solo per citarne due: Wagner, Preludio all'*Oro del Reno*; Strauss, *Così parlò Zarathustra*.

Sesta, I
Nona, I

Si danza!

La dice tutta sulla trasformazione del rito in estetica il fatto che sul palco l'orchestra suoni una danza e la platea ascolti immobile! Nelle sinfonie di Beethoven accenni formali al carattere di danza compaiono nei tre menuetti (Prima, Quarta e Ottava) e nei due scherzi (Seconda e Terza). Nelle restanti sinfonie si parla di Allegro, Presto e Molto vivace. Poi ci sono le definizioni d'autore: una «danza di elefanti» per il Trio (non denominato in quanto tale) della Quinta (parola di Berlioz); l'*Allegra danza di contadini* nella Sesta (parola di Beethoven); «apoteosi della danza» per l'intera Settima (parola di Wagner).

Prima, III
Quarta, III
Ottava, III
Seconda, III
Terza, III
Quinta, III
Sesta, III
Settima

Capitolo a parte per i timpani, pensandoli prima come nuova risorsa timbrica, poi come autonomia dell'impulso ritmico. Li troviamo timidamente nell'ostinato da battuta 53 (ripreso in sviluppo da battuta 81) dell'Andante cantabile con moto (Prima), quindi hanno un primo siparietto nella Terza (Scherzo, battuta 423). Nella Quarta (Allegro vivace) sono un rombo di lontananza che appare a battuta 283, accompagnando il crescendo (battute 311-22) che porta alla ripresa; nell'Adagio (battuta 102) interpretano per l'ultima volta l'oscillazione dei violini prima che il tema si spenga. Partecipano con la tromba al dialogo antifonale con i violini (Settima, Allegretto, da battuta 174), poi arriva l'apoteosi della Nona (Molto vivace, battuta 5; battuta 195 e seguenti), quello che alla prima esecuzione viennese scatenò gli applausi a scena aperta.

Prima, II
Terza, III
Quarta, I
Quarta, II
Settima, II
Nona, II

Trasfigurazione del contrappunto

Se il barocco (stiamo generalizzando, ovviamente) era l'epoca del contrappunto, il classicismo rappresenta, per contrapposizione, l'epoca dell'armo-

nia. I compositori non scrivono più fughe, ma si specializzano in sonate. Salvo ogni tanto infilarci, come elemento di sviluppo, qualche esibizione di contrappunto. La Sonata op. 110 fornisce un bell'esempio di come Beethoven intenderà il contrappunto. Al termine della seconda fuga avviene una sorta di dissolvenza incrociata, che trasforma le figure della fuga in giubilo armonico. Di fugati nelle sinfonie se ne trovano spesso. Specie, appunto, come elemento di sviluppo. Nella Terza (Allegro con brio, da battuta 236; Adagio assai, da battuta 114) e nella Settima (Allegretto, da battuta 172). Nella Quinta (Allegro, da battuta 141) si coglie un chiaro intento ironico, ancor più evidenziato dall'iniziale affannarsi di violoncelli e contrabbassi (Berlioz la definirà una «danza di elefanti»).

Terza, I-II
Settima, II
Quinta, III

Esempio mirabile di contrappunto è il puro accavallarsi gioioso nel Molto vivace della Nona.

Nona, II

Psiche

Usiamo i crescendo anche noi? Certo: specie sostenendo argomenti a cui crediamo fermamente, il nostro baricentro fonico passa dal soffio allo strepito. Beethoven non strepita, ma se ha bisogno di esaltarci, per assonanza prende una frase in piano, nel registro medio, e la trascina in crescendo fino al registro acuto: Prima (tema del Menuetto); Seconda (Allegro con brio, battute 326-340); Terza (Allegro con brio, battute 99-109); Quarta (Allegro vivace, battute 65-78); Quinta (Allegro con brio, battute 33-44).

Prima, III
Seconda, I
Terza, I
Quarta, I
Quinta, I

Chiunque riesce a distinguere la differenza di carattere fra una scala maggiore e una scala minore. Quel piccolo semitono mancante (per il minore) sul terzo grado della scala viene percepito come una perdita d'energia, oppure come improvviso cambio d'umore. Beethoven utilizza spesso questa formula retorica: Seconda (Larghetto, battuta 100; Allegro molto, battuta 68); Terza (Allegro con brio, battuta 308); Settima (nei tre movimenti iniziali).

Seconda, II, IV
Terza, I
Settima, I-II-III

Vi è mai capitato di dover pronunciare uno stesso discorso più volte? Se siete particolarmente eccitati quello stesso discorso si caricherà di euforia. Beethoven ne fa un elemento di variazione nella ripresa della forma sonata. L'eccitazione drammatica o gioiosa che scaturisce dallo sviluppo dei temi non viene fermata per riprendere, esattamente come era, il primo tema che apre la sinfonia, ma ne assorbe l'eccitazione vitale. Questa è la prassi, Beethoven la infrange nella Seconda (Larghetto, battuta 158), Terza (Adagio assai, battuta 173), Ottava (Allegro vivace e con brio, battuta 190) e Nona (Allegro ma non troppo e un poco maestoso, battuta 301).

Seconda, II
Terza, II
Ottava, I
Nona, I

Non furono solo i surrealisti ad esaltare il discorso di palo in frasca. Per fortuna questo è il vantaggio di un sistema neuronale complesso, che per libere, a volte misteriose, associazioni richiama alla mente oscuri orizzonti. Proprio una nota-orizzonte che si stacca da una armonia può tramutarsi in

Seconda, I
Quarta, I
Nona, IV

nuovo orizzonte armonico, senza che questo abbia relazioni accademiche con il precedente. Ad esempio: Seconda (Adagio, battuta 8); Quarta (Adagio, battuta 36); Nona (Finale, battuta 330).

Arnold Schoenberg terminava il suo *Manuale d'armonia* con un profetico invito alla «melodia di timbri». Il rapido alternarsi di colori diversi in realtà era già praticato in epoca barocca, soprattutto comprimendo ritmicamente la pratica antifonale. Di questi esperimenti troviamo traccia nella Seconda (Scherzo, da battuta 1); Quarta (Adagio, battuta 98); Settima (Allegretto, da battuta 253).

Seconda, III
Quarta, II
Settima, II

Armonia

«Modulare» significa passare da una tonalità all'altra. Fino al tardo romanticismo lo si faceva bussando gentilmente. Cioè introducendo senza traumi l'accordo di dominante della nuova tonalità. Entrare senza preparazione in una nuova tonalità corrisponde all'improvviso mutare d'inquadratura. Beethoven lo fa due volte di seguito nella Terza Sinfonia (Allegro con brio, da battuta 557) e nella Sesta (Allegro ma non troppo, battuta 163).

Terza, I
Sesta, I

La semplicità è anche questione di vocabolario? A volte. Certo un lessico limitato è spesso sinonimo di discorsi semplici. Quando il musicista colto vuol tradurre in musica sentimenti 'basici', restringe il suo vocabolario armonico. Lo fa Mozart nel *Don Giovanni*, quando Zerlina vuol farsi perdonare da Masetto («Batti, batti»): la semplice oscillazione armonica dominante-tonica viene ripetuta per 28 battute. Troviamo lo stesso procedimento nella Nona (Adagio molto e cantabile): il tema da battuta 25 utilizza solo armonie di tonica e dominante. Per converso possiamo trovare situazioni in cui il continuo spostamento di baricentro armonico simula l'idea di smarrimento. Come nell'Allegro con brio della Quinta (battute 195-239).

Nona, III
Quinta, I

Dinamica

Rispetto al canonico alternarsi di pannelli in piano e in forte, Beethoven ingigantisce frequenza e qualità dei contrasti, aumentando i gradini fra il piano (che diventa pianissimo) e il forte (che diventa fortissimo; addirittura *fff*, come a battuta 190, Allegro vivace e con brio, Ottava, per festeggiare il ritorno del tema principale). Nell'Allegro con brio della Quinta implosioni ed esplosioni rappresentano uno strutturale contorcersi della materia e della memoria. Queste esplosioni possono amplificare sorprese teatrali (ad esempio nel Temporale della Sesta, battuta 21), risolvere esitazioni (Ottava, Allegro vivace, battuta 17) o apparire solo per gioco (Ottava, Allegro vivace e con brio, battuta 201).

Ottava, I
Quinta, I
Sesta, IV
Ottava, IV
Ottava, I

Grande importanza emotiva hanno i crescendo. Possono rappresentare

il ritorno alla vita (come nella Sonata op. 110), o un pensiero che si avvicina poco alla volta dopo uno smarrimento, come nel passaggio dal Poco sostenuto al Vivace della Settima. Settima, I

Il Finale della Terza trasforma il tema e variazioni in una articolata scena teatrale. Proprio in base a questa logica ci si aspetta, per chiudere in gloria, che arrivi il Presto. Ad un apice di tensione Beethoven alterna da battuta 349 un Poco andante che ne azzera le pulsioni. L'episodio è più articolato, ma questa evidentemente non è la strada formale giusta. Ci si ferma (da battuta 420) su di una affascinante figura di stasi, undici battute in piano che sembrano sospendere la ruota del tempo. Poi, improvvisamente, la stessa figura discendente che aveva aperto il movimento irrompe in fortissimo a squarciare l'immobile, convogliando il tutto verso un finale fragoroso e retorico. Terza, IV

La presenza di sforzati, specie nei movimenti deboli, è costante in tutte le sinfonie. La funzione di 'sforzare' la simmetria del battere porta verso veri e propri mutamenti di metro (emiolie), in questo caso passaggio dal due quarti al tre quarti senza che vi siano cambiamenti in chiave. Possiamo ad esempio rilevarli nell'Allegro con brio della Terza (da battuta 28, 119, 128, 208, 250). Terza, I

Teatro

Molte composizioni beethoveniane, *in primis* le sonate per pianoforte, contengono elementi che richiamano la pratica vocale e teatrale. Iniziamo dallo Scherzo della Seconda. L'Allegro iniziale si apre con un dialogo antifonale fra materiali simili (un inciso di tre note ascendenti e discendenti). Fin qui nulla di strano, se non fosse che il dialogo è di concitazione estrema (frazioni di secondo per ogni inciso), alternando blocchi a piena orchestra in forte a singole note in piano. Variando di continuo la tavolozza timbrica di queste risposte (violini, corni, oboi, fagotti, flauti), l'immagine che ne risulta è quella di un battibecco furibondo. Naturalmente Beethoven non si limita a questo espediente teatrale, sviluppando le figure con la giusta autonomia sinfonica. Ma quando giunge il Trio, all'iniziale timbro querulo degli oboi (ancora in piano) si oppone il gruppo degli archi con la sgridante determinazione espressa in forte e in ottava. Procedimenti analoghi si trovano nella Quarta (Adagio, battuta 98), nella Quinta e nella Settima, senza dimenticare quel formidabile dialogo fra personaggi opposti messo in scena nel Quarto Concerto per pianoforte e orchestra (Andante con moto). Seconda, III Quarta, II Quinta Settima

Il com-porre (mettere in relazione), trova nel finale della Nona una delle sue sfide più ambiziose. Fin dall'apparizione del recitativo di contrabbassi e violoncelli si comprende che l'orizzonte è quello operistico. Solo il paragone con i contrasti di una grande scena riesce a spiegare questa ibridazione. Che naturalmente deve alla presenza dei solisti e del coro una sua coerenza. Ma tutta la Nona non si comprende se non parlando di teatro filosofico imma- Nona, IV

ginario. Per quel che riguarda il modello archetipo si può certo pensare al *Flauto magico*, il testo mozartiano preferito da Beethoven. Sintesi filosofica, aneliti umanistici, Schiller simpatizzante massone, posizione di fine carriera per entrambi gli indizi di questa fratellanza musicale.

Il concetto di metamorfosi permea tutta la Quinta. L'arco complessivo determina la metamorfosi teatrale dal minore al maggiore. Nei singoli movimenti, escludendo la conflittualità drammatica dell'Allegro con brio, si possono cogliere elementi in cui la forma cede il passo alle intuizioni teatrali, come nelle esitazioni dell'Andante con moto. Decisamente più interessante è la concezione dell'Allegro in funzione di Scherzo. Qui non solo verifichiamo il ritorno del motto iniziale (tre brevi e una lunga). Beethoven si permette una metamorfosi ironica dal truce al buffo nel passaggio a quello che dovrebbe essere un Trio ed invece porta solo il cambio di modo da do minore a do maggiore. Ritorna l'inizio con soli violoncelli e contrabbassi, ma la figura in crome e le successive pause suggerirono a Berlioz una felice sintesi: «danza degli elefanti». La ripresa del tema iniziale avviene in maniera più furtiva, immediato passaggio timbrico al fagotto con pizzicati. Restano poi i pizzicati ad accompagnare il ritorno comico del metro iniziale, con una scrittura che oggi chiameremmo 'alla Gatto Silvestro'. Proseguendo in un continuo alternarsi di stati d'animo a battuta 324 la figurazione ironica smette, una improvvisa svolta armonica lascia il posto al ritorno dell'incipit iniziale, questa volta fatto pulsare nell'inconscio dai timpani in pianissimo. Teatrale è anche il progressivo crescendo che spazza via le tre note ribattute, travasando direttamente il movimento nell'Allegro successivo e nella sua fanfara di vittoria.

Quinta, II

Quinta, III

Come non rilevare gioie teatrali nel *B* del Presto (Settima Sinfonia). La musica s'incanta in pianissimo su di un piccolo inciso dei legni (sei volte), ripreso dagli archi (quattro volte), poi da fagotti, corni, violoncelli e contrabbassi (due volte). Arriva la piena orchestra e con due colpi in fortissimo getta tutto all'aria.

Settima, III

Naturalmente poi arriva l'ironia di riporto. Berg fa una imitazione parodistica del tema iniziale della Sesta nel *Wozzeck*. Subito a battuta 4 (per smascherare il falso umanesimo del Capitano) e nella Tripla Fuga dell'atto II, scena 3. Manuel de Falla gioca facile: nel *Sombrero de tres picos* cita l'incipit della Quinta per mimare il bussare del Corregidor alla porta della mugnaia. Senza dimenticare violenze e stupri a ritmo di Nona in *Arancia meccanica* di Kubrick.

Sesta, I

Quinta, I

Nona

Umoristica è anche la gestione dell'Allegretto scherzando (Ottava). Due elementi convergono. Beethoven aveva dedicato all'amico Johann Nepomuk Mälzel, inventore del metronomo, il canone a quattro voci WoO 162 («Ta, ta, ta, caro Mälzel, addio, vessillo del tempo, grande metronomo»). Questo tema compare all'inizio dell'Allegretto scherzando della Ottava, subito intersecato nel dialogo immaginario fra un soprano leggero e un vecchio trombone.

Ottava, II

Cambiarsi d'abito in orchestra

Pensiamo ad un tema come ad un personaggio sonoro. La nostra immagine si fissa al primo incontro, magari al vestito orchestrale che indossa, quello che ne determina intensità e colore. Passa il tempo e questo tema può tornare identico a se stesso, oppure attraversato dalle furie del tempo. È il caso del tema dell'Allegro ma non troppo e un poco maestoso che apre la Nona. Lo conosciamo trasparente, in piano, «sottovoce»; lo reincontriamo all'inizio della ripresa a piena orchestra in fortissimo. **Nona, I**

Beethoven ha deciso di estendere al massimo le proporzioni della sua Terza. Inevitabilmente nell'Allegro con brio si ricorre a tutti gli espedienti formali, compresa l'introduzione di un fugato (da battuta 236). Questo elabora in maniera spigolosa (sforzato sul secondo movimento, intervalli ampi) gli incisi di un amabile temino in piano e per grado congiunto comparso a battuta 45, stravolgendone completamente il carattere. **Terza, I**

L'Adagio che apre la Quarta Sinfonia è una dimostrazione in piccolo di quanti spazi può simulare l'orchestra. Si inizia con un suono-orizzonte, ottenuto proiettando il si bemolle su quattro ottave. Se poi quell'orizzonte volessimo proiettarlo 82 anni dopo, troveremmo lo stesso orizzonte e la stessa, successiva, discesa, nella Prima Sinfonia di Mahler. Da quell'orizzonte inizia a staccarsi un melos discendente, che con i suoi intervalli di terza anticipa la coerenza della successiva Quinta. Quando la frase tocca il fondo, piccole crome dei violini iniziano a picchiettare lo spazio, incontrano le note lunghe di un fagotto, gli accordi dei legni, i pizzicati, le modulazioni per enarmonia, finché il girovagare fra densità cristalline e lacerti di melodia si cristallizza negli slanci che precedono l'Allegro vivace. Quel balzellare dei violini, compresso cinque volte più veloce, si trasforma così in tema impertinente. **Quarta, I**

Sul finire (battuta 422) dell'Allegro ma non troppo che apre la Sesta, Beethoven riprende all'improvviso il tema iniziale aggiungendo l'indicazione di puntato. Ne risulta quasi una marcia. **Sesta, I**

Ultimo esempio, Settima, Allegro con brio. Da battuta 143 si sviluppo in modo sistematico (prima era solo accennato) l'inciso che conclude le semifrasi. Mutandone radicalmente il carattere. La logica interiore è che si può isolare un elemento e trasformarlo in qualcosa di radicalmente opposto. All'inizio è slancio di gioia, qui è minaccioso gesto. **Settima, IV**

Una conclusione? Logica e retorica, con l'augurio di Beethoven: «Dal cuore possa di nuovo andare ai cuori».

Carlo De Pirro

(Dal programma di sala della Stagione sinfonica 2007-2008. Archivio storico del Teatro La Fenice)

Teatro La Fenice
sabato 19 novembre 2011 ore 20.00 turno S
domenica 20 novembre 2011 ore 17.00 turno U*

FRANCIS POULENC
Gloria in sol maggiore FP 177
per soprano, coro misto e orchestra

Gloria
Laudamus te
Domine Deus
Domine Fili unigenite
Domine Deus, Agnus Dei
Qui sedes ad dexteram Patris

Ida Falk Winland *soprano*

ANTON BRUCKNER
Sinfonia n. 3 in re minore WAB 103 *Wagner-Symphonie*
(versione 1873)

Gemäßigt, misterioso (*Moderato, misterioso*)
Adagio: Feierlich (*Adagio: Solenne*)
Scherzo: Ziemlich schnell (*Scherzo: Piuttosto veloce*)
Finale: Allegro

direttore
MARC MINKOWSKI
Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
maestro del Coro Claudio Marino Moretti

* in abbonamento XXVI Stagione di musica sinfonica e da camera di Mestre
in collaborazione con gli Amici della Musica di Mestre

NOTE AL PROGRAMMA

Francis Poulenc, *Gloria* per soprano, coro misto e orchestra

Vi è una frase, che ha fatto storia riguardo la definizione della musica di Poulenc: «Poulenc, le moine et le voyou» («Poulenc, metà monaco, metà mascalzone»). Queste parole, riportate regolarmente ogniqualvolta si tenti di evidenziare la cifra di questo musicista, sembrano a prima vista coglierne in un lampo la duplice personalità. La formula fu coniata da Claude Rostand, critico musicale amico di Poulenc: la lanciò nel luglio 1950 sulle pagine di «Paris-Presse». Ma fu lo stesso Poulenc a originarla: basti leggere il *Journal de mes mélodies* o altre sue pagine, e, tra l'altro, anche l'intervista a Claude Rostand.

> A una signora del Kamčatka – afferma nel *Journal de mes mélodies* – che mi scrivesse per domandarmi come io sia fatto, manderei il mio ritratto al pianoforte fatto da Cocteau, il mio ritratto di Bérard, *Le bal masqué* e i *Motets pour un temps de pénitence*. Credo che in questo modo si farebbe un'idea perfettamente esatta di Poulenc-Giano.

La dicotomia aveva un'origine antica, individuata da Poulenc nella sua intervista a Rostand: era innanzi tutto germinata dalla distanza spirituale tra il padre e la madre. L'uno era provinciale (veniva dall'Aveyron, nel Midi-Pyrénées: «proprio in ragione del carattere selvaggio e tormentato del loro paese, una razza seria, lavoratrice e spesso attaccata al lavoro»), cattolico fervente («era, senza alcuna ottusità, magnificamente credente») e amante di Beethoven, Berlioz e César Franck. L'altra era parigina, proveniva da una famiglia di artisti e amanti delle arti e professava nei confronti della religione «una dolce indifferenza»: piena di spirito, suonava bene il pianoforte e amava Mozart, Chopin, Schubert e Schumann, ma anche tanta «adorabile brutta musica». Questo seme era caduto su una terra feconda quante altre mai alla convivenza degli opposti e per tutta la vita Francis Poulenc mantenne entrambe le sue nature, riuscendo a farle convivere, non senza un interiore turbamento e una schizofrenia di fondo, origine di numerose crisi depressive. Questa duplice natura riappare nella sua musica, dove «il lato cattivo ragazzo» si alterna con l'ardente spiritualità del credente.

Se tutta la prima parte della vita compositiva di Poulenc è dominata dal

«voyou», a partire dalla metà degli anni Trenta compaiono le prime opere del «moine». Questa apparizione dell'altra faccia di Poulenc è di solito attribuita a un episodio che avrebbe mosso le profonde radici cristiane della sua personalità: la violenta morte del compositore Pierre-Octave Ferroud, il 17 agosto del 1936, decapitato in un incidente stradale a Debrecen, in Ungheria. Ferroud, a differenza di quel che raccontano le cronache, non era tra gli amici di Poulenc, anzi, costituiva piuttosto un rivale nell'ambiente musicale dell'epoca. Giunto a Parigi da Lione nel 1923, era stato tra i più vivaci animatori del mondo musicale della capitale, promotore dei concerti della società di musica da camera Le Triton, e tra coloro che più avevano operato a favore della nuova musica. La sua spettacolare morte colpì profondamente Poulenc, che fece riferimento più volte al decapitato Ferroud. Trovandosi in vacanza a Uzerche, nelle vicinanze di Rocamadour, compì allora un pellegrinaggio al santuario della Vierge noire, un luogo che gli aveva descritto il padre. Nero era il colore del legno nel quale la Madonna era stata miracolosamente scolpita da Saint Amadour, Zaccheo, il piccolo uomo che, narra il Vangelo secondo San Luca, si arrampicò sull'albero per poter vedere Gesù e che donò poi ai poveri metà dei suoi beni. Le labbra sottili, i profondi occhi scuri, gli zigomi sporgenti della Madonna nera ricordavano a Poulenc Raymonde Linossier, l'unica donna che egli avesse desiderato sposare, non per romantico amore, ma per una intricata proiezione tipica della psicologia omosessuale: ne amava il piglio autoritario, la durezza e la mascolinità, espressa anche nel volto. Un amore non animato certo da una travolgente passione, ma una sorta di patto di convenienza, nel quale lui, totalmente disinteressato all'aspetto sessuale della cosa, le lasciava completa libertà da questo punto di vista, mentre lei gli sarebbe rimasta al fianco, lo avrebbe indirizzato, censurato, sia nella vita che nella composizione. Alla fine degli anni Venti Raymonde rifiutò la proposta, e fu così che Francis, dopo una crisi di identità che lo fece piombare nella depressione, si innamorò perdutamente di Richard Chanlaire, un giovane pittore che gli ispirò il *Concert champêtre* e il balletto *Aubade*.

A partire dalle *Litanies*, il lato 'monacale', religioso dell'ispirazione musicale di Poulenc generò numerose altre opere. A proposito di questa svolta, che risvegliò la religiosità assopita di Poulenc, scrive l'amico e collega Pierre Bernac, il baritono che per venticinque anni di sodalizio artistico cantò e poi commentò in un libro le *mélodies* di Poulenc (fu lui ad accompagnare in macchina il compositore a Rocamadour):

> Un altro artista coesiste ora in Poulenc, che, senza rinnegare il primo, si svilupperà parallelamente e assumerà il suo atavismo paterno. Parlerà lo stesso linguaggio, ma raggiungerà l'autentica grandezza.

Il *Gloria* per soprano, coro e orchestra, composto nel 1959, è tra le ultime composizioni di Poulenc nel genere sacro. La Koussevitzky Foundation

di Boston in realtà gli aveva commissionato una sinfonia o un concerto per organo: ma Poulenc aveva risposto che non gli interessava comporre una sinfonia e che aveva già composto un concerto per organo. La Fondazione quindi lo lasciò libero di scegliere il genere della composizione e Poulenc incominciò un *Gloria* per coro e voce solista, che voleva in sette movimenti, ma che poi fu in sei, con un lungo episodio dedicato all'«Amen» finale che, nell'equilibrio generale, quasi costituisce un movimento a sé. La voce del solista avrebbe dovuto essere, nei progetti di Poulenc, quella di Leontyne Price, una voce che, secondo il compositore, possedeva le caratteristiche di sonorità di Puccini e Verdi e la raffinatezza di Strauss. La Price accettò, ma precedenti impegni le impedirono di cantare alla prima nel 1961 a Boston: fu Adele Addison il primo soprano del *Gloria* in una esecuzione diretta da Charles Munch.

È una religiosità serena, di un cattolicesimo molto sentimentale e quasi campestre, quella che traspira dalle pagine del *Gloria* nelle quali compare il solista, mentre quelle dove la scrittura è solo corale non affettano alcuna devozione, ma giubilano una gioia fortemente caratterizzata dal punto di vista ritmico. Nessun azzardo armonico, nessuna particolare complessità formale: un semplice messaggio di gioia, volutamente e insistentemente emozionale, senza sdolcinatezze. In realtà è la religiosità più tipica di un certo Poulenc:

> Sono religioso – diceva – per istinto profondo e per atavismo. Così come mi sento incapace di una convinzione politica ardente, altrettanto mi pare del tutto naturale credere e praticare. Sono cattolico. È la mia più grande libertà.

Dal punto di vista formale Poulenc si ispirò alla tecnica già impiegata per un ciclo di *mélodies* che aveva composto due anni prima su testo di Paul Éluard, *La fraîcheur et le feu*: sette le melodie, come sette i movimenti del *Gloria*, se tale calcoliamo nell'equilibrio interno l'«Amen», concepite non come un ciclo, bensì come un unico poema, attraverso una grande unitarietà originata da un contrasto ritmico tra tempi veloci e tempi lenti bilanciatissimo.

Inizio solenne, Maestoso: si enuncia un tema di avvio di forte slancio ritmico, che, alla terza ripetizione, presentata da corni e trombe, assume l'aspetto di una sorta di giubilante fanfara. È una melodia che Poulenc riprende da una composizione di venti anni prima, *Hymne* per pianoforte.

All'andamento trionfante e inarrestabile del «Gloria in excelsis Deo», sottolineato dalla voluta e ripetuta accentuazione delle sillabe deboli di «èxcelsìs Deò», segue il secondo movimento, «Laudamus te». Esso procede con una corsa implacabile, e a un tratto si arresta: una lunga pausa, *Très lentement et librement* i soprani invocano la grazia del Signore e, dopo una celeste serie di accordi, *Très calme*, degli archi divisi con sordina, la corsa riprende, *Très allant*, per chiudersi in *fortissimo* su un *tutti* del coro

e dell'orchestra. Poulenc sosteneva che questo movimento gli ricordava gli angeli con la lingua fuori degli affreschi medicei di Benozzo Gozzoli.

È nel terzo movimento che compare il soprano solo: *Très lent et calme*, in *pianissimo*, flauti e corno seguiti da oboi e fagotto disegnano una curva melodica discendente che introduce un clima di pace e serenità. Il soprano invoca il «Domine Deus», *très doucement*, *expressif*. L'invocazione, divisa tra il soprano e l'accompagnamento del coro, si svolge in un tempo che talora si dilata e talora si restringe e che chiude sull'accordo maggiore.

Très vite et joyeux, in un clima tutt'altro che chiesastico, si svolge rapidissimo il «Domine Fili unigenite».

Nel quinto movimento, che ricorda per le sue sinuose inflessioni la musica orientaleggiante di Saint-Saëns, in particolare le *Mélodies persanes*, ricompare il soprano, con l'invocazione «Domine Deus, Agnus Dei», cui fa eco il coro.

Nel sesto e ultimo movimento, «Qui sedes ad dexteram Patris», un Maestoso seguito da un Allegretto, il canto del coro è costellato da riprese di un inciso del tema di fanfara annunciato in principio dell'opera, fino a che non si interrompe per lasciare spazio all'ampio e celeste «Amen», dove sul canto del coro la voce del soprano avvia una melodia piena di serenità fino all'ultimo «Amen» di coro e solista sulla sonorità smaterializzata di tutti gli archi divisi con sordina.

Olga Visentini

(Dal programma di sala del concerto dell'11 ottobre 2003. Archivio storico del Teatro La Fenice)

Anton Bruckner, Sinfonia n. 3 in re minore *Wagner-Symphonie*

Bruckner cominciò ad abbozzare la sua Terza Sinfonia quando non aveva ancora portato a termine la Seconda. Intensificò il lavoro nei primi mesi del 1873, completando prima l'Adagio (il 24 marzo), poi lo Scherzo (il 25 luglio), quindi il primo movimento (il 10 giugno). In agosto, tra Marienbad e Karlsbad, coltivò la ferma intenzione di sottoporre questa nuova sinfonia a Wagner, per averne un suo giudizio, e soprattutto per entrare nelle sue grazie. Per questo inserì delle citazioni dal *Tristan* e dalla *Walküre* come degli ex voto, la intitolò *Wagner-Symphonie*, manifestò nella dedica la sua smisurata ammirazione per il grande maestro («l'irraggiungibile celebre nobile maestro di poesia e musica»), e all'inizio di settembre si mise in viaggio per Bayreuth. I dettagli aneddotici su questa sorta di pellegrinaggio, e sull'atteggiamento benevolo di Wagner, furono amplificati, attraverso dubbie testimonianze, nelle biografie bruckneriane. Forse Wagner, occupato in quel periodo dalla costruzione del Festspielhaus, non aveva né tempo né interesse per Bruckner, e trovava probabilmente pietose quelle citazioni, ma accettò la dedica suscitando l'immensa felicità di Bruckner che completò il

lavoro alla fine dell'anno (nell'ultima pagina della partitura è scritto «completata nella notte del 31 dicembre 1873»).

La partitura non convinse però gli orchestrali della Filarmonica di Vienna che la giudicarono ineseguibile. Bruckner ci rimise subito mano nel 1874, facendo alcune correzioni che giudicò già «un considerevole miglioramento rispetto alla prima versione», ma fu solo nell'autunno 1876, dopo aver completato la Quinta Sinfonia, che cominciò una sistematica revisione della partitura, portata a termine il 18 aprile 1877, e finalmente eseguita a Vienna il 16 dicembre 1877 (sotto la direzione dello stesso compositore): fu un fiasco clamoroso, ampiamente documentato dalle cronache, con il pubblico viennese che lasciò la sala durante l'esecuzione, tra i lazzi degli orchestrali. Rimasero però fino alla fine alcuni, pochi ascoltatori entusiasti: tra questi Gustav Mahler, Rudolf Krzyzanowski, che aveva realizzato la riduzione per due pianoforti della sinfonia, l'editore Rättig, che propose a Bruckner di pubblicarla. Bruckner ritornò di nuovo sulla sinfonia dieci anni dopo, tra il 5 marzo 1888 e il 4 marzo 1889, facendone, con l'aiuto di Franz Schalk, un'ennesima revisione che fu eseguita nel 1890, questa volta sotto la direzione del più esperto Hans Richter.

Nella versione del 1873 (che viene eseguita in questo concerto) prevaleva una scrittura a blocchi, sia nelle sezioni tematiche, separate tra loro da pause o punti coronati, sia nell'orchestrazione, più vicina alla logica della registrazione organistica che alle peculiarità degli strumenti dell'orchestra. Nella versione del 1877 Bruckner fece innanzitutto una completa revisione ritmica, cambiò fogli interi della partitura (per questo non esiste più un autografo della prima versione), la compattò dal punto di vista tematico, eliminò le citazioni wagneriane nel primo e nel quarto movimento, aggiunse una nuova conclusione allo Scherzo e accorciò il Finale. Nell'ultima versione, quella del 1889, la sinfonia fu ulteriormente accorciata, fu eliminata la coda dello Scherzo, e furono operati alcuni sostanziali cambiamenti nell'orchestrazione, che avvicinarono l'opera al mondo sonoro delle ultime sinfonie. Nonostante le smussature continue, resta lo stile monumentale a caratterizzare questa sinfonia (uno stile assai lontano da quello raccolto e intimistico della Seconda), l'intonazione eroica, fatta di gesti plastici e muscolosi, di forti contrasti, sia sonori che stilistici.

Dei quattro movimenti, tutti in re minore tranne l'Adagio, che è in mi bemolle maggiore, il primo prende avvio su uno sfondo ostinato di arpeggi su una triade di tonica, un lungo pedale che immerge la sinfonia in un'atmosfera strana, misteriosa, carica di tensione. Da questo pedale, dopo poche battute, emerge il tema principale (che costituisce il nucleo generatore non solo di tutto il movimento, ma dell'intera sinfonia) esposto dalla tromba, con il suo contegno ieratico e i suoi grandi salti imperniati sull'accordo di re, prolungato dal corno e seguito da un crescendo che culmina su un fortissimo di tutta l'orchestra. Solo cento battute dopo appare il secondo tema, soave e sinuoso, affidato agli archi e ai corni, con alcune voci secondarie

tra le quali via via prende il sopravvento un elemento ritmico dal carattere instabile (per l'alternanza di gruppi binari e ternari). Dopo un corale dal carattere innodico, che funge da terzo tema, inizia uno sviluppo tormentato e incalzante, costituito principalmente da un'elaborazione del primo tema (usato anche nelle forme speculari, inversa e aumentata, e in strutture canoniche).

Anche l'Adagio è basato su tre temi distinti: il primo, esposto dai violini, è un cantabile dal carattere espansivo ma concluso da brevi incisi dal sapore molto wagneriano; il secondo, in tempo ternario (Andante, quasi allegretto), è avviato da una distesa melodia delle viole; il terzo (Misterioso) assomiglia ad una preghiera, con il suo melodizzare 'parlante' affidato ancora agli archi. Nella ripresa i tre temi vengono ricapitolati in ordine inverso e il movimento si conclude con una serie di variazioni del primo tema.

Nello Scherzo (*Ziemlich schnell*), una piccola cellula dei violini secondi seguita dal pizzicato di violoncelli e contrabbassi genera un movimento vorticoso, come una danza fantastica con un controtema in forma di valzer. La interrompe solo il Trio, che è invece una sezione lenta e pesante, dal carattere di *Ländler*, pieno di connotazioni umoristiche, sostenuto ancora dai disegni pizzicati degli archi.

Tritematica è infine la grandiosa architettura del Finale (Allegro): il primo, introdotto da un febbrile crescendo degli archi, è un motivo di trombe e tromboni dalla possente scrittura accordale e dal profilo ritmico che richiama quello del primo tema del primo movimento; il secondo crea un effetto di netto contrasto sia per la tonalità (è in fa diesis maggiore) sia perché caratterizzato dalla fusione di un corale degli ottoni con un ritmo di polka affidato agli archi, un *mix* di elementi popolari e religiosi che piaceva particolarmente a Bruckner («la polka esprime il piacere e la gioia del mondo, e il corale rappresenta la sua tristezza e le sue pene»); il terzo tema (in re bemolle) è invece costruito come un canone stretto che chiama in causa tutta l'orchestra. Dopo un serrato sviluppo costruito principalmente sul primo tema, e dopo la ripresa dei tre temi, la coda fa risuonare il motivo iniziale del primo movimento in un brillante re maggiore.

Gianluigi Mattietti

(Dal programma di sala del concerto del 10 gennaio 2009. Archivio storico del Teatro La Fenice)

FRANCIS POULENC
Gloria

I.
Gloria in excelsis Deo, et in terra pax hominibus bonae voluntatis.

II.
Laudamus te, benedicimus te, adoramus te, glorificamus te.
Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam.

III.
Domine Deus, Rex coelestis, Deus Pater omnipotens.

IV.
Domine Fili unigenite, Jesu Christe.

V.
Domine Deus, Agnus Dei, Filius Patris.
Qui tollis peccata mundi, miserere nobis.
Qui tollis peccata mundi, suscipe deprecationem nostram.

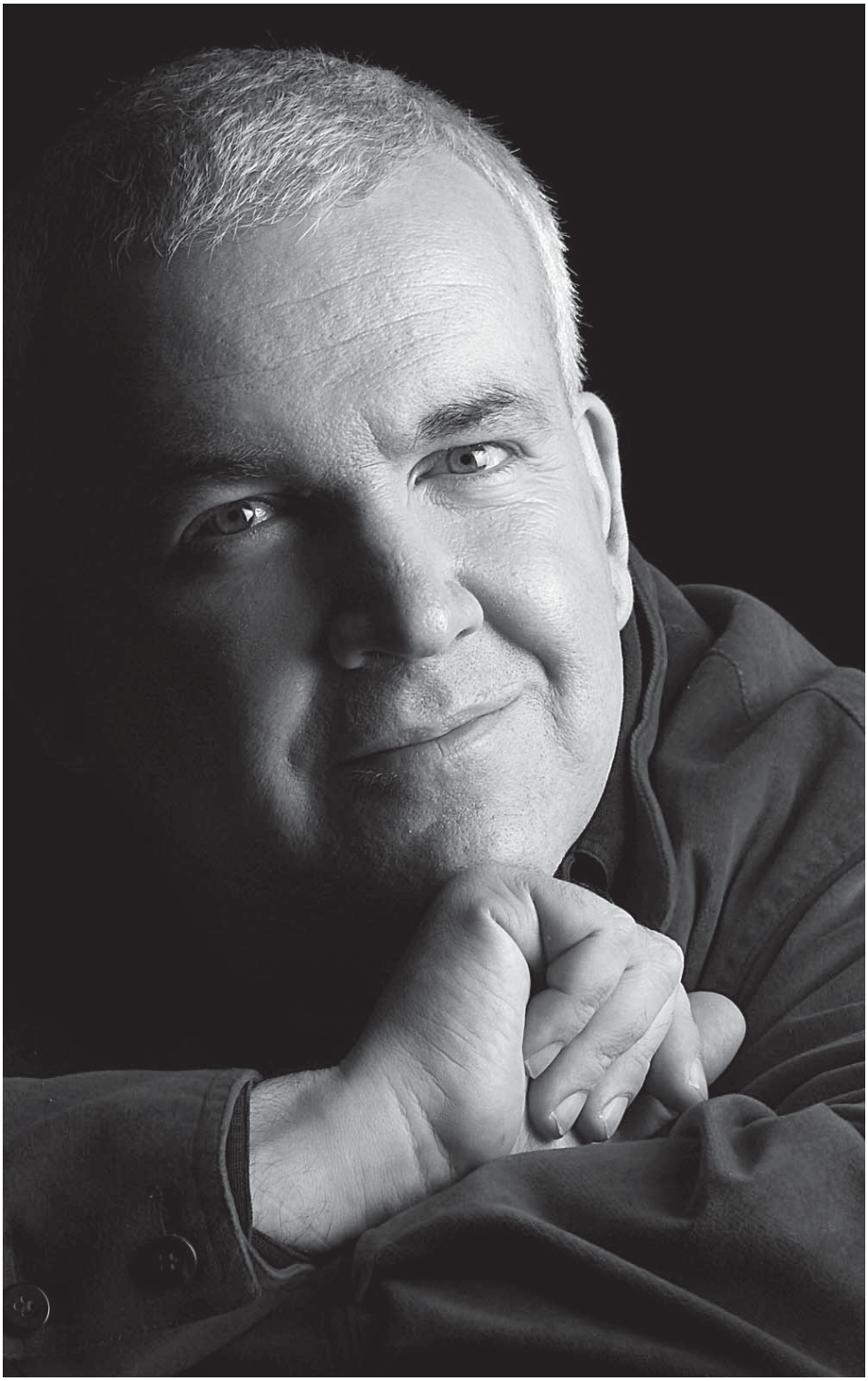
VI.
Qui sedes ad dexteram Patris, miserere nobis.
Quoniam tu solus Sanctus, tu solus Dominus, tu solus Altissimus, Jesu Christe.
Cum Sancto Spiritu, in gloria Dei Patris.
Amen.

Ida Falk Winland

Nata in Svezia, ha studiato con Lillian Watson alla Benjamin Britten International Opera School (BBIOS, Royal College of Music) di Londra e al National Opera Studio dove è stata premiata con la Tagore Gold Medal. In ambito operistico, ha cantato lavori di Monteverdi (Euridice nell'*Orfeo* a Drottningholm), Händel (Romilda in *Serse* alla Kungliga Operan di Stoccolma, Cleopatra in *Giulio Cesare* e Morgana in *Alcina* alla Göteborgs Operan), Vivaldi (Rosane nella *Verità in cimento* alla Garsington Opera), Humperdinck (il mago Rugiadino in *Hänsel und Gretel* al Festival di Glyndebourne), Stravinskij (Anne Truelove in *The Rake's Progress* alla BBIOS), Janáček (la volpe nella *Volpe astuta* alla BBIOS). In ambito concertistico ha cantato la Nona Sinfonia di Beethoven con I Pomeriggi Musicali di Milano, la *Matthäus-Passion* di Bach con la Sveriges Radios Symfoniorkester diretta da Harding, un recital di Lieder di Strauss alla Cadogan Hall, concerti con i Göteborgs Symfoniker diretti da Dudamel, le orchestre sinfoniche di Gävle, Norrköping, Helsingborg e Lahti, la Filarmonica di Helsinki, la English Chamber Orchestra, l'Orchestra da Camera Finlandese, il Coro della Radio Svedese. Nel 2007-2008 è stata artista residente alla Radio Classica Svedese. Vincitrice del Song Prize ai Ferrier Awards 2008, è stata nel 2007 tra i finalisti della BBC Singer of the World Competition. Per la stagione 2010-2011 è stata scelta come ECHO Rising Star, con recital a Colonia, Lussemburgo, Vienna, Amsterdam, Bruxelles, Barcellona, Birmingham, Atene, Stoccolma e Amburgo. Nel novembre 2011 ha vinto il premio del pubblico e il premio Ville de Nîmes al primo Concours Régine Crespin di Parigi.

Marc Minkowski

Proveniente da un *background* familiare scientifico, musicale e letterario, studia fagotto e inizia a dirigere molto giovane, studiando con Charles Bruck alla Pierre Monteux Memorial School negli USA. A vent'anni fonda Les Musiciens du Louvre, ensemble specializzato nel repertorio barocco francese (Lully, Charpentier, Marais, Rameau, Mondonville) e poi in autori quali Monteverdi, Purcell, Händel, Gluck, Mozart, Haydn e Beethoven. L'orchestra si esibisce nelle più importanti sale francesi (Opéra di Parigi e Lione, Châtelet, Champs-Élysées, Cité de la Musique, Salle Pleyel, Aix-en-Provence) ed europee (Londra, Amsterdam, Madrid, Vienna, Salisburgo). Nel suo repertorio operistico hanno un ruolo privilegiato le opere di Mozart (*Idomeneo* all'Opera di Parigi, *Die Entführung aus dem Serail* e *Mitridate* a Salisburgo, *Le nozze di Figaro* ad Aix-en-Provence, Tokyo e Toronto, *Die Zauberflöte* a Bochum, Madrid e Parigi, *Don Giovanni* a Toronto) e l'opera francese (*Manon* a Monte-Carlo, *Les contes d'Hoffmann* a Losanna e Lione, *Carmen* a Parigi e Brema, *Pelléas et Mélisande* a Lipsia e all'Opéra-Comique, *La dame blanche* all'Opéra-Comique, *Le domino noir* alla Fenice, *Cendrillon* alla Vlaamse Opera, *Robert le diable* a Berlino, e vari lavori di Offenbach con il regista Laurent Pelly a Parigi, Lione, Ginevra e Losanna). Dal 2004 è regolarmente invitato all'Opéra di Parigi dove particolare apprezzamento ha ricevuto nel 2006 la sua *Iphigénie en Tauride* di Gluck. Ha inoltre diretto all'Opera di Zurigo (*Il trionfo del Tempo*, *Giulio Cesare* e *Agrippina* di Händel, *Les Boréades* di Rameau, *La favorite* di Donizetti, *Fidelio*), allo Châtelet e all'Opéra-Comique di Parigi, alla Monnaie di Bruxelles e alla Nederlandse Opera di Amsterdam. Con Les Musiciens du Louvre continua ad esplorare il repertorio sinfonico. Oltre a Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Mendelssohn e Brahms, si dedica a compositori francesi come Berlioz, Bizet, Chausson, Franck, Debussy, Fauré, Roussel, Poulenc, Greif e Lili Boulanger. Dal 2008 è direttore musicale della Sinfonia Varsovia (dove ha recentemente diretto musiche di Gershwin e di John Adams). Ha diretto orchestre quali Staatskapelle di Dresda, Berliner Philharmoniker, Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, Deutsches Symphonie-Orchester di Berlino, Birmingham Symphony Orchestra, Orchestre de Paris, Orquesta Nacional de España, Los Angeles Philharmonic, Cleveland Orchestra. Nel 2004 è stato nominato Chevalier du Mérite dal Presidente della Repubblica francese.



Basilica di San Marco

giovedì 15 dicembre 2011 ore 20.00
venerdì 16 dicembre 2011 ore 20.00

NICOLA PORPORA

«Salve regina», antifona mariana in fa maggiore
per contralto, archi e basso continuo

Josè Maria Lo Monaco *contralto*

JOHANN SEBASTIAN BACH

Concerto per oboe d'amore, archi e basso continuo
in la maggiore BWV 1055
(ricostruzione dal Concerto per clavicembalo, archi e continuo BWV 1055)

Allegro
Larghetto
Allegro ma non tanto

Rossana Calvi *oboe d'amore*

NICOLA PORPORA

«In procella sine stella», mottetto in re maggiore
per contralto, archi e basso continuo

prima esecuzione in tempi moderni

Josè Maria Lo Monaco *contralto*

JOHANN SEBASTIAN BACH

Suite per orchestra n. 3 in re maggiore BWV 1068

Ouverture
Air
Gavotte I e II
Bourrée
Gigue

direttore

OTTAVIO DANTONE

Orchestra del Teatro La Fenice

continuo

Alessandro Zanardi *violoncello*

Ulisse Trabacchin *organo e clavicembalo*

Tiziano Bagnati *arciliuto*

in collaborazione con la Procuratoria di San Marco

NOTE AL PROGRAMMA

> La vigilia della natività di Nostro Signore. Il Principe, vestito di seta, con l'Eccellentissimo Senato, vestito di scarlatto, con le stole di velluto, andava in chiesa di San Marco a vespero, a compieta, al mattutino e alla messa della sera. La festa di Natale. Il Doge scendeva in San Marco alla messa solenne, e il dopo pranzo vi ritornava alla predica.

È una normativa stringente quella adottata dalla Signoria di Venezia per alcune celebrazioni particolarmente sontuose e importanti: l'esposizione della Pala d'oro contribuisce a solennizzare nel più alto modo quei momenti che fondono in una stessa cerimonia aspetti sacri e aspetti civili di alto rilievo. Sempre, in queste occasioni, è richiesta in chiesa di San Marco la presenza di tutti gli organici musicali: non solo le figure di governo (maestro e vice maestro di cappella) o i continuisti (ai quattro organi marciani, fissi o positivi che siano), non solo tutti i chierici per l'esecuzione del canto fermo (quello che oramai è a tutti gli effetti considerato il 'patriarchino', la tradizione veneziana del canto piano), non solo tutti i cantori, in numero variabile a seconda del periodo, ma quasi sempre superiore alla trentina di unità, ma anche tutti gli strumentisti, anch'essi valutabili nell'equilibrato organico di una quarantina di esecutori.

A fronte di un gruppo così ampio di componenti è evidente che anche degli spazi non esigui, come quelli marciani, possano essere posti a dura prova. I punti nei quali si fa musica a San Marco sono tradizionalmente ristretti ai due pulpiti antistanti l'iconostasi e a un po' tutta la zona interna al presbiterio, anche se in alcuni casi vennero adoperati a questo scopo anche alcuni punti dei matronei. Fra i due pulpiti veniva usato soprattutto quello di destra, non a caso chiamato pulpito dei cantori, oppure pulpito esagonale o ancora bigoncio: era comunque da questo che il nuovo doge veniva presentato al popolo per la formale acclamazione. Con il passare del tempo e con la trasformazione della musica stessa però questo pulpito venne riservato quasi esclusivamente alla esecuzione del canto piano, come possiamo agevolmente notare nel celebre disegno del Canaletto oggi alla Kunsthalle di Amburgo.

Sarà quindi all'interno del presbiterio che verranno ad addensarsi le presenze dei musicisti, in vista di un soddisfacente effetto acustico che doveva essere apprezzato dalla più alta dirigenza veneziana (doge, procuratori di San Marco, primicerio, alcuni senatori), e quasi rinunciando al contatto con

l'esterno: alcuni dipinti mostrano ad esempio la stesura di arazzi a coprire i varchi tra i comparti della iconostasi, ripetendo forse tradizioni che i veneziani conoscevano bene dalle loro esperienze in Oriente e nel mondo ortodosso e armeno. I luoghi deputati della musica furono primariamente le due cantorie nelle quali si trovano i due organi fissi, affrontati tra loro, come vediamo ad esempio nelle tavole di Antonio Visentini. È evidentemente uno spazio assai ridotto rispetto a quello del quale oggi dispone la cantoria settentrionale, dotata di uno strumento non solo assai recente ma anche concepito in un modo totalmente opposto rispetto a quelli anticamente in sede. Riuscire a collocare l'intero organico musicale (comprensivo anche degli strumenti, bisognosi a loro volta di un minimo spazio vitale) rappresenta la soluzione di un puzzle: è per questo che ben presto i procuratori di San Marco si trovarono a dover utilizzare saltuariamente anche le due cantorie sansoviniane per poter ospitare alcuni gruppi musicali. È soprattutto per questo motivo che, a partire verosimilmente dall'epoca di Francesco Cavalli, si provvide alla realizzazione di due pulpiti inizialmente concepiti come posticci, fabbricati in legno e posti esattamente al di sopra delle cantorie sansoviniane, con il pavimento che insiste sopra il cornicione della chiusura della volta. Erano delle strutture veramente piccole, e soprattutto basse, che costringevano il cantore o il violoncello (a maggior ragione il violone) a sporgere dalla volta, affacciandosi al di fuori della stessa. In quanto strutture temporanee e allestite specificatamente per la musica, vennero eliminati solo nel 1952 quando i cedimenti dei quattro pilastri costrinsero l'architetto Forlati ad intervenire radicalmente. Quando anche questi spazi si rivelavano insufficienti si ricorreva, a malincuore, all'uso dei matronei, dove cantori e strumenti di piccole dimensioni potevano essere trasportati (non senza un insistito rumore più volte rimproverato ai musici), mentre strumenti di maggiori dimensioni (i violoni, ma anche i violoncelli) potevano essere spostati solo a prezzo di urti e di danni allo strumento.

È probabilmente a una di queste esibizioni che fa riferimento lo storico ed organista inglese Charles Burney, quando dice:

> 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 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 degli organi principali, e le quattro minori due per ogni lato dove vi erano anche dei piccoli organi.

Il maestro di cappella è generalmente il *dominus* della situazione: spetta a lui la composizione dei brani più importanti, mentre lascia al primo organista la composizione di quelli meno significativi. Ma non è solo all'interno di organici pure sontuosi che si esaurisce la spinta musicale: i cinque tradizionali brani concertati dell'*ordinarium missae* vengono a San Marco ridotti ai primi tre (*Kyrie*, *Gloria*, *Credo*), per poter attribuire

maggior peso ai due brani autenticamente virtuosistici che vengono riservati alla elevazione e al mottetto eucaristico. Nel primo caso si trattava di un brano strumentale, inizialmente sempre organistico, più tardi attribuito al violino, che piano piano insidierà il posto di maggior importanza; nel secondo caso invece si trattava sempre di una composizione vocale, nella quale si inseguiva proprio la prestazione solistica. Per questi due momenti anche gli organici della cappella possono sembrare perfezionabili: non solo i maggiori cantanti – che già siedono a San Marco – vengono integrati con alcuni solisti di eccezione, ma spesso si ricorre a virtuosi dello strumento in visita a Venezia o comunque qui condotti dai luoghi più vicini. E questa tradizione porta con sé anche il desiderio di disporre di nuovi compositori, proprio per amore di novità.

Nicola Antonio Porpora è tra gli anni Venti e Quaranta del Settecento uno dei massimi rappresentanti del melodramma napoletano, dotato di una grande eleganza e originalità compositiva. Per molto tempo la data di nascita del compositore rimase incerta, oscillante tra il 1674 e il 1687; oggi la data accettata dagli studiosi è stata fissata al 1686; già a dieci anni inizia la sua frequenza decennale al Conservatorio dei Poveri di Gesù Cristo di Napoli, uscendone nel 1706, o forse qualche mese più tardi, dal momento che la sua prima opera venne rappresentata nel novembre del 1708. La sua carriera fu fulminea, e la presenza a Venezia, allora capitale della musica, gli garantì una presenza assidua sulle scene di tutto il mondo di allora. Per aumentare la propria fama, Porpora accettò di buon grado l'incarico di maestro di coro agli Incurabili, dove rimase dal 1726 al 1738 (eccettuato un biennio ricoperto da Hasse), e quindi alla Pietà, per il triennio immediatamente successivo alla morte di Vivaldi, per approdare poi definitivamente ai Derelitti, tra il 1744 e il 1747, forse l'unico grande compositore a dirigere in tempi diversi tre istituzioni musicali e assistenziali sulle quattro presenti a Venezia. Il legame tra Venezia e il compositore napoletano è dunque quanto mai stretto; ancor di più lo è se consideriamo che nel 1733 Porpora tenta la scalata alla massima istituzione veneziana: l'8 marzo i procuratori di San Marco prendono atto della scomparsa di Antonino Biffi, maestro, e con la solita attenzione si mettono alla ricerca di un sostituto: vengono 'ballottati' Antonio Pollarolo che raccoglie 5 voti favorevoli e 7 contrari, Antonio Pacelli (già musico marciano, ma questo non torna a suo favore) che prende 11 voti contrari e uno solo favorevole, Antonio Lotti che procede nel più pieno equilibrio con 6 voti favorevoli e altrettanti contrari, mentre Porpora ne riceve 3 favorevoli e 9 contrari. La votazione viene quindi aggiornata, ma bisognerà aspettare il 1736 perché i procuratori di San Marco scelgano finalmente il successore di Biffi nella persona del veneziano Antonio Lotti, a sua volta elemento di continuità, istituzionale per la sua presenza più che trentennale prima al secondo e poi al primo organo marciano. È proprio in questo periodo che viene più volte testata l'abilità di tutti questi musicisti anche attraverso l'uso di loro

composizioni all'interno delle cerimonie marciane, come avvenne anche per il mottetto oggi in programma, «In procella sine stella».

Sempre in forma di mottetto è anche il «Salve Regina»: non c'è differenza strutturale tra le due composizioni, ambedue per voce solista e archi e organizzate, come la cantata profana, sulla successione di brani a carattere recitativo e di vere e proprie arie. La differenza forte è invece data dalla parte testuale: il «Salve Regina» è una antifona mariana, e come tale rientra nei libri liturgici, mentre caratteristica del mottetto è invece di essere basato su un testo di assoluta invenzione, che si conclude come da tradizione con l'«Alleluja» finale.

Diverso il discorso per quanto riguarda la musica di Johann Sebastian Bach: apparentemente siamo lontanissimi dal mondo della musica italiana, dal momento che il grande compositore conobbe una vita assai sedentaria. In realtà però le parentele tra le composizioni in programma sono più strette di quanto non paia. Le quattro Ouvertures o Suites – vengono indifferentemente citate in entrambi i modi – vennero composte da Bach nel periodo di Köthen, tra il 1717 e il 1723, anche se il periodo di composizione non sembra affatto unitario: se la prima è concordemente attribuita ai primi anni, la seconda e la terza andrebbero invece collocate verso la chiusura di questo breve ma importante momento. In realtà però va anche sottolineato come esistano tracce sicure di riprese a Lipsia di queste composizioni, tanto da rendere sempre incerta una datazione e spesso la stessa lezione originaria. La terza Suite è però essa stessa sintomo di una storia a sé stante: nel 1830 il giovane Mendelssohn la esegue al pianoforte per Wolfgang Goethe, a lui estremamente legato fin dalla tenera età del musicista, spesso citato nelle lettere del grande poeta. Sarà però nel 1838 che il brano conoscerà la propria consacrazione con la ripresa ufficiale al Gewandhaus di Lipsia sotto la direzione dello stesso Mendelssohn. La struttura stessa della composizione la rende del tutto adatta a cerimonie pubbliche sontuose, sia per la presenza delle danze sia per una certa esteriorità che la contraddistingue: non è un caso che Alberto Basso ne sottolinei la presenza «all'inaugurazione di manifestazioni di corte di svariato genere e condotte con pompa diversamente ornata».

Il Concerto per clavicembalo in la maggiore (così commentato da Alberto Basso: «il discorso cembalistico è ininterrotto, fluido e concede allo strumento solista, nel movimento centrale in tempo di siciliana, la possibilità di sviluppare un'ampia cantilena, ricorrendo a tutti i trucchi dell'arte della fioritura») è la trascrizione di un originale per oboe d'amore realizzato nelle sue linee fondamentali anch'esso nel periodo di Köhten: esso risulta dunque quasi contemporaneo dei più bei lavori oboistici di Tomaso Albinoni e di altri autori della scuola veneziana, alla quale, come sappiamo, più e più volte il grande compositore tedesco rivolse la propria ammirata attenzione.

Franco Rossi

NICOLA PORPORA
«Salve regina», antifona mariana

I.
Salve, Regina, mater misericordiae,
vita, dulcedo, et spes nostra, salve.

II.
Ad te clamamus, exsules filii Hevae,
ad te suspiramus, gementes et flentes,
in hac lacrimarum valle.

III.
Eia, ergo, advocata nostra, illos tuos
misericordes oculos ad nos converte;
et Iesum, benedictum fructum ventris tui,
nobis post hoc exsilium ostende.

IV.
O clemens, o pia, o dulcis Virgo Maria.

NICOLA PORPORA
«In procella sine stella», mottetto

Aria
In procella sine stella
vado errando in mundi mare,
agitata portum quaero.
Desolata, et plena horrore
fluctuo semper mihi in timore;
sed timendo multa spero.

Recitativo
Iam cerno in meo timore
non dubiam lucem spei:
fugato caeco horrore,
tumultus etiam cessant cordis mei.
Ecce portus, ah Deus! ecce salutis
secura via: ad te meum clarum lumen
venio, volo contenta.
Tu sis meum faustum Numen,
et animae tormenta
nil curo; sed gaudebo,
et felicia pro me omnia videbo.

Aria
In tenebris horroris
pietatis, et amoris
tandem refulgeat fax
propitia et clara.
Animo meo turbato
plena caelesti fato
redi serena pax
cordi tam chara.

Aria
Alleluja.

Josè Maria Lo Monaco

Nata a Catania, diplomata in pianoforte, ha studiato canto con Bianca Maria Casoni. Vincitrice di numerosi concorsi internazionali (Caruso, Zandonai, Viotti, Adami Corradetti, Pio IX di Roma), nel 2005 debutta all'Accademia del Rossini Opera Festival come Melibea nel *Viaggio a Reims* e nel 2006 alla Scala in *Dido and Aeneas* di Purcell con Hogwood. Si è quindi esibita nei principali teatri italiani (Bologna, Ravenna, Bari, Palermo, Cagliari, Reggio Emilia, Ferrara, Catania, Jesi, Bergamo, Cremona), europei (Opéra e Champs-Élysées di Parigi, Lione, Montpellier, Salisburgo, Brema, La Coruña, Mahon) e giapponesi con direttori quali Muti, Pidò, Soudant, Zedda, Callegari, Mariotti, Guidarini, Florio, Dantone, Biondi, López Cobos, Marcon, Savall, Spinosi, Curtis, Cavina, e registi quali Lievi, Abbado, Vick, Scarpitta, Michieletto, Pizzi, Brockhaus. Ha cantato lavori di Monteverdi (*L'Orfeo*, *L'incoronazione di Poppea*), Pergolesi (*Salustia*), Händel (*Agrippina*, *Giulio Cesare*), Vivaldi (*Tito Manlio*), Jommelli (*Demofoonte*), Gluck (*Orfeo*), Haydn (*Arianna a Naxos*), Mozart (*Così fan tutte*), Cherubini (*Medea*), Rossini (*La Cenerentola*, *La gazza ladra*), Bellini (*Beatrice di Tenda*), Donizetti (*Anna Bolena*). Nel 2011 ha cantato *La cenerentola* (ruolo titolo) a Piacenza, *Giulio Cesare* (Cornelia) a Ferrara, Ravenna, Modena e Brema, *Orlando furioso* (Alcina) a Bilbao e Valladolid, *Farnace* (Tamiri) a Parigi, *L'incoronazione di Poppea* (Ottavia) a Firenze, *La scala di seta* (Lucilla) a Pesaro, *Le nozze di Figaro* (Cherubino) a Venezia, *La donna del lago* (Albina) a Milano.

Rossana Calvi

Oboe solista dell'Orchestra del Teatro La Fenice. Affiancato lo studio dell'oboe agli studi classici, si diploma presso il Conservatorio di Bologna e si perfeziona presso la Scuola di Musica di Fiesole. Ventunenne, vince il concorso per primo oboe presso l'ORT Orchestra della Toscana, ove suona fino al 1997, anno in cui vince il medesimo incarico nell'Orchestra del Teatro La Fenice di Venezia. Dal 1997 al 1999 frequenta il Conservatorio di Ginevra sotto la guida di Maurice Bourgue, ove ottiene il Premier Prix de Virtuosité. Vince il Troisième Prix al 54° Concours International d'Exécution Musicale di Ginevra nel 1998, unica oboista italiana ad esservi premiata. Come primo oboe ha collaborato con orchestre quali Concertgebouw di Amsterdam, Bayerischer Rundfunk, Bayerische Staatsoper, Royal Scottish National Orchestra, Orchestra del Teatro alla Scala, Filarmonica della Scala, Accademia di Santa Cecilia, Orchestra Mozart, Mahler Chamber Orchestra, Budapest Festival Orchestra, suonando con direttori quali Abbado, Maazel, Muti, Masur, Chung, Mehta, Prêtre, Harding, Gatti, Temirkanov, Fischer. Si è esibita come solista – da sola o accanto a interpreti quali Spivakov, Dindo, Angeleri, Korsakova, Gomziakov – con numerose orchestre da camera, eseguendo tra l'altro la Sinfonia concertante per fiati di Mozart con l'Orquesta Juvenil Simón Bolivar diretta da Abbado e i concerti per oboe di Strauss, Maderna e Martin con l'Orchestra del Teatro La Fenice. Con i Solisti Veneti ha suonato nelle più prestigiose sale di molti paesi. In ambito cameristico ha suonato con solisti quali Vernikov, De Maria, Masi, Quarta, Leleux, Postinghel, Chumachenko e collaborato con compositori quali Berio (di cui ha eseguito nel 2003 a Genova *Sequenza VII* nell'ambito della prima esecuzione integrale delle *Sequenze*), Corghi, Einaudi e Bacalov. Docente preparatrice presso vari corsi di formazione orchestrale, tiene masterclass in Italia e Venezuela, invitata da José Antonio Abreu per il progetto sociale Simón Bolivar.

Ottavio Dantone

Diplomatosi in organo e clavicembalo presso il Conservatorio di Milano, ha avviato giovanissimo un'intensa carriera concertistica nell'ambito della musica antica, vincendo nel 1985 e 1986 i due prestigiosi concorsi clavicembalistici di Parigi e Bruges. Dal 1996 è direttore musicale dell'Accademia Bizantina di Ravenna, con cui collabora dal 1989. Negli ultimi anni ha affiancato all'attività di solista e leader di gruppi da camera quella di direttore d'orchestra, estendendo il suo repertorio al periodo classico e romantico e collaborando con importanti orchestre e istituzioni teatrali europee, fra cui I Pomeriggi Musicali di Milano, Orchestra della Toscana, WDR Orchester di Colonia, Staatskapelle di Berlino, Société Philharmonique di Bruxelles, Orchestra dell'Accademia di Santa Cecilia di Roma, orchestre del Teatro Real di Madrid, della Scala e della Fenice di Venezia. Con l'Accademia Bizantina è regolarmente ospite di sedi prestigiose quali Barbican Center di Londra, Konzerthaus di Vienna, Concertgebouw di Amsterdam, Cité de la Musique di Parigi, Théâtre des Champs-Élysées di Parigi, Santa Cecilia di Roma, Festival di Montreux-Vevey, Festival di Istanbul, Metropolitan Museum di New York, Lingotto di Torino, Ravenna Festival, Bologna Festival, Accademia Chigiana di Siena. Nel marzo 1999 ha avuto luogo il suo debutto operistico con la prima esecuzione moderna del *Giulio Sabino* di Sarti a Ravenna. Ha in seguito diretto lavori di Monteverdi (*L'Orfeo*, *Il ritorno di Ulisse in patria* e *L'incoronazione di Poppea* nel circuito lirico lombardo), Händel (*Rinaldo* alla Scala, a Beaune e a Parigi, *Orlando* a Ravenna e Beaune, *Messiah* ad Halle e Anversa, *Giulio Cesare* a Losanna), Vivaldi (*Tito Manlio* a Londra e Dortmund), Pergolesi (*Stabat Mater* a Parma, *L'Olimpiade* a Jesi e Ravenna, *Adriano in Siria* a Jesi e Brema), Mozart (*Ascanio in Alba* a Bologna, *Die Entführung aus dem Serail* a Bari e Trieste, *Così fan tutte* alla Scala e a Strasburgo), Martín y Soler (*Una cosa rara* a Valencia, *L'arbore di Diana* a Madrid), Paisiello (*Nina* nelle produzioni della Scala e di Ravenna Festival), Cimarosa (*Il matrimonio segreto* a Palermo), Rossini (*L'italiana in Algeri* a Berlino e Losanna, *Le comte Ory* nel circuito lombardo, *Le nozze di Teti e Peleo* e *Edipo a Colono* al Rossini Opera Festival, *Il viaggio a Reims* alla Scala), Donizetti (*Marin Faliero* a Parma). Nel 2011 ha diretto *Giulio Cesare* a Ferrara e Modena, *Rinaldo* a Glyndebourne e alla Royal Albert Hall di Londra e *L'italiana in Algeri* a Oviedo.

Teatro La Fenice
venerdì 27 gennaio 2012 ore 20.00 turno S
domenica 29 gennaio 2012 ore 17.00 turno U

ANTON WEBERN
Im Sommerwind (Nel vento d'estate)
idillio per grande orchestra da una poesia di Bruno Wille

BRUNO MADERNA
Biogramma per grande orchestra

FILIPPO PEROCCO
ritrovamento di un *Grave*
(nuova commissione Fondazione Teatro La Fenice / progetto Nuova musica alla Fenice)

prima esecuzione assoluta

LUDWIG VAN BEETHOVEN
Sinfonia n. 8 in fa maggiore op. 93

Allegro vivace e con brio
Allegretto scherzando
Tempo di menuetto
Allegro vivace

RICHARD WAGNER
Parsifal: *Karfreitagszauber* (Incantesimo del venerdì santo)

direttore
LOTHAR ZAGROSEK
Orchestra del Teatro La Fenice

NOTE AL PROGRAMMA

Anton Webern, *Im Sommerwind*

Nel corso degli anni Sessanta le ricerche di Hans Moldenhauer hanno profondamente modificato la nostra conoscenza del periodo di apprendistato di Webern (e non solo di quello, perché vennero alla luce pagine inedite, compiute o frammentarie, appartenenti a tutte le fasi della sua attività): si ritrovarono fra l'altro numerose composizioni anteriori agli studi con Schoenberg, che Webern iniziò nell'autunno 1904. Fra queste *Im Sommerwind* (Nel vento d'estate) dovrebbe essere l'ultima: la partitura porta la data di compimento 16 settembre 1904, ed ebbe la prima esecuzione, postuma, il 25 maggio 1962, con la Philadelphia Orchestra diretta da Eugene Ormandy.

Prima di studiare con Schoenberg il giovane Webern aveva pochissima simpatia per Brahms e una furiosa passione per Wagner e per la scuola «neotedesca»: non c'è dunque da stupirsi se *Im Sommerwind*, il suo primo lavoro orchestrale di un certo impegno, appartiene al genere del poema sinfonico. È un «idillio per grande orchestra» ispirato ad una poesia di Bruno Wille (1860-1928) che porta lo stesso titolo e che si trova nel romanzo autobiografico *Offenbarungen des Wacholderbaums* (Rivelazioni del ginepro) pubblicato nel 1901. Sono versi di modesta qualità letteraria; ma si può immaginare la suggestione che verosimilmente esercitarono su Webern, perché il loro tema è la contemplazione della natura, esaltata come fonte di autentica pace e di gioia, come rifugio di intatta purezza: una tematica, questa, che ricorre continuamente nelle lettere di Webern (il suo amore per la montagna è paragonabile solo a quello di Mahler). La poesia inizia con la descrizione di un paesaggio sereno, che poi si anima al soffio del vento d'estate, e culmina in un inno di esaltazione delle bellezze della natura, di fronte alle quali il poeta prova un senso di liberazione. Traduciamo qualche verso da questa sezione:

> Svanisce il tanfo della vecchia oppressione;
> ogni inquietudine, ogni confuso turbamento
> è sommerso nel canto dell'allodola
> nel dolce mare di giubilo!
> Inabissata è la città con la polvere e il caos!

Sommersa la molesta canaglia umana!
Sepolta la sozzura, sprofondata
sotto i colli azzurrini…

A grandi linee la forma del breve idillio (già nel nome si scorgono ovvie implicazioni wagneriane) accoglie nella sua libera costruzione le suggestioni fornite dal testo. Dopo una breve introduzione tre episodi chiaramente delineati presentano i temi principali; quindi una sezione centrale funge da sviluppo e insieme da momento culminante, di massima intensità e densità (e qui la combinazione contrappuntistica dei temi rivela una notevole sicurezza), infine una tranquilla sezione conclusiva vede ritornare i temi del secondo e del terzo episodio. Si nota l'assoluto predominio di un accento lirico, anche se è evidente che tale vocazione lirica non si esprime in un linguaggio originale: *Im Sommerwind* è un'opera di apprendistato di un ventenne di grande talento che conosce Wagner, Strauss, Mahler, Wolf, che nel linguaggio armonico non si spinge oltre il *Tristano* e nell'invenzione tematica echeggia chiaramente, con qualche debolezza, ma non senza freschezza, i suoi modelli prediletti. Nella scrittura orchestrale si nota una inclinazione a momenti di rarefazione, a isolare timbri puri, a soluzioni che possono da lontano far presagire qualcosa del Webern più maturo.

Bruno Maderna, *Biogramma*

Biogramma fu probabilmente composto nei primi mesi del 1972 su commissione della Eastman School of Music (dell'Università di Rochester) nell'ambito del Festival per il cinquantenario e fu diretto da Maderna a Rochester il 16 aprile 1972. Portato a termine subito dopo *Aura*, si colloca nell'ultima, feconda e felicissima stagione creativa di Maderna, nel periodo che vide nascere, fra l'altro, anche *Quadrivium* (1969), *Grande Aulodia* (1970), *Ausstrahlung* (1971), *Satyricon* (1971-73) e il Concerto n. 3 per oboe e orchestra (1973), scritto quando il compositore veneziano sapeva di essere condannato da un male incurabile. Queste e altre pagine (con l'eccezione di *Satyricon*, che ha un carattere particolare) costituiscono nell'opera di Maderna il momento della sintesi conclusiva. Coesistevano in lui, nella consapevolezza problematica della sua incessante ricerca, le aperture senza riserve al nuovo e il senso della storia, il gusto per la sperimentazione più ardita e la concretezza con cui egli viveva il rapporto con le proprie radici e con il passato. Luciano Berio ebbe una volta a sottolineare in Maderna proprio «la libertà interiore e il rigore profondo che gli veniva dalla consapevolezza storica», la straordinaria fecondità con cui si manifesta nelle sue opere l'incontro tra rigore e libertà. Nella varietà delle aperture e dei percorsi si possono riconoscere alcune costanti, ad esempio un gusto personalissimo per l'invenzione del suono, una sensibilità timbrica

di concretezza e forza di seduzione affascinanti, una curiosità onnivora (che non sdegnava il gioco e la leggerezza) e insieme una intensità lirica nutrita di struggenti nostalgie di canto, evocate come lontani fantasmi: in particolare nei capolavori dell'ultima, grandissima stagione creativa si riconosce in Maderna anche un rapporto con la lezione di Berg e Mahler.

L'osservazione vale anche per *Biogramma*, un titolo su cui non si conoscono dichiarazioni di Maderna, ma dove si può leggere in modo trasparente l'allusione a un «diagramma» esistenziale. La grande orchestra ha gli archi divisi in due gruppi, una ampia e variegata sezione di percussione (includendo anche molti strumenti ad altezza determinata come Glockenspiel, 2 marimbe, 2 xilofoni, vibrafono e celesta), 2 ottavini, 2 flauti, 2 oboi e un corno inglese, due clarinetti in si bemolle, un clarinetto piccolo e un clarinetto basso, 2 fagotti, un controfagotto, 4 corni, 4 trombe, 4 tromboni, tuba, 2 arpe, pianoforte. Le dimensioni complessive sono vicine a quelle dell'orchestra di *Aura* con alcune significative differenze, a cominciare dalla diversa suddivisione degli archi; ma diverso è soprattutto il percorso di questo «diagramma» esistenziale, molto più frammentato, continuamente interrotto, soprattutto nella prima e nella terza delle grandi sezioni in cui il pezzo è diviso (indicate in partitura come A, B, C).

La sezione A è inizialmente segnata da una nervosa frammentazione, con attimi musicali di magistrale varietà, esaltata dalle cesure, dai silenzi delle pause che li separano. Alla mutevole vitalità della materia sonora di questi frammenti si contrappone un indugio cantabile nel solo del corno inglese, che precede il mobilissimo penultimo frammento, seguito da un episodio di più ampio respiro.

La sezione B presenta i più intensi abbandoni ad uno struggente lirismo, nel canto che passa da un gruppo all'altro degli archi con la mutevole partecipazione dei fiati, di Glockenspiel, vibrafono e celesta, delle arpe. Anche qui tuttavia la densa polifonia pervasa di anelito al canto è interrotta da una breve sezione da cui gli archi sono esclusi, e in cui le entrate dei tre gruppi strumentali e altri aspetti dell'esecuzione dipendono dal direttore: a proposito di questa e di altre pagine di *Biogramma* (e di molte altre partiture di Maderna) si può osservare che la presenza di sezioni parzialmente aperte, caratterizzate da una scrittura non compiutamente definita, rivela forse non la fretta di un musicista incalzato da una attività frenetica (come qualcuno ha pensato), quanto un aspetto della sua poetica, la vocazione a «comporre dirigendo» e ad esaltare così diverse potenzialità della materia musicale sapientemente accumulata in alcune pagine.

L'ultima parte di *Biogramma*, la sezione C, si articola in sette episodi di grande mobilità, più estesi in confronto ai frammenti della sezione iniziale: attraverso sempre mutevoli stati della materia sonora la fantasia di Maderna si scatena con caleidoscopica varietà.

Paolo Petazzi

Filippo Perocco, ritrovamento di un *Grave*

Ritrovamento di un *Grave*: questo è il titolo del nuovo brano per orchestra che ho scritto per il Teatro La Fenice.

Mi era stato richiesto un lavoro orchestrale che seguisse il filo conduttore della stagione veneziana 2011-2012: la musica di Johann Sebastian Bach. Ho dovuto subito fare i conti con il mio passato come organista e quei vestiti che lentamente e con fatica avevo smesso di indossare sono riaffiorati. Ho presto ritrovato il fitto tessuto polifonico del Grave (dalla Toccata, adagio e fuga BWV 564). Quelle battute, che tante volte avevo suonato in diversi organi, sono scivolate dalle mie mani frantumandosi in piccoli detriti.

Il procedimento che ho usato è una distorta *anastilosi*, una tecnica di restauro con la quale si rimettono insieme, elemento per elemento, i pezzi originali di una costruzione andata distrutta.

Attraverso la decostruzione, la codifica e la riaggregazione di questi residui, le originali (*ur*) linee di quella densa polifonia bachiana sono diventate un unico filo; un unico flusso; un macro canto fermo soffocato dal quale riaffiorano (o tentano di liberarsi) come macerie i corpi erosi e i profili dilaniati dell'originale architettura bachiana.

Filippo Perocco

Ludwig van Beethoven, Sinfonia n. 8 in fa maggiore op. 93

Quattro anni separano la Quinta e la Sesta Sinfonia dalla Settima e dall'Ottava, composte l'una di seguito all'altra fra gli ultimi mesi del 1811 e l'ottobre del 1812. La prima esecuzione dell'Ottava ebbe luogo il 27 febbraio 1814 nella Sala del Ridotto di Vienna, in un concerto tutto di musiche di Beethoven tra le quali spiccava ancora la Settima, eseguita due mesi prima. Unica delle sinfonie di Beethoven priva di dedica, l'Ottava si ricollega per molti aspetti (le dimensioni ridotte, la presenza di un minuetto anziché di uno scherzo) al Settecento di Haydn e di Mozart, allontanandosi dalla sublime urgenza contenutistica e dal titanismo eroico delle sinfonie precedenti: scelta deliberata, frutto di un supremo dominio tecnico e formale, dimostrazione di una capacità quasi umoristica di giocare con le forme in un'ottica di serenità e sorridente leggerezza.

Si veda all'inizio del volume il saggio introduttivo di Carlo De Pirro sulle nove sinfonie di Beethoven.

Richard Wagner, *Incantesimo del venerdì santo* dal *Parsifal*

La complessa genesi del *Parsifal* inizia molto prima del 1877, l'anno in cui Wagner scrisse il testo e cominciò a comporre la musica (finita nel gennaio 1882): il compositore aveva letto nel 1845 Wolfram von Eschenbach (alla fine del cui *Parzival* troviamo il soggetto del *Lohengrin*), e a Zurigo nell'aprile 1857 (mentre stava lavorando al *Siegfried*) aveva concepito l'intero *Parsifal* abbozzandone «in pochi tratti sommari la ripartizione in tre atti». Si ha poi notizia di un abbozzo in prosa steso nel 1865 per Ludwig II; ma per ciò che riguarda il progetto del 1857 non esistono riscontri e dobbiamo fidarci esclusivamente della tendenziosa e non sempre attendibile autobiografia di Wagner (*Mein Leben*, in cui racconta la sua vita fino al 1864). Non è impossibile che a Wagner sia venuto in mente un progetto per *Parsifal* mentre si accingeva ad interrompere la composizione del *Siegfried* per scrivere *Tristan und Isolde* (dove aveva anche concepito e poi scartato l'idea di un incontro tra Tristano e Parsifal); ma qui ci interessa il suggestivo rapporto che esiste tra i ricordi (trasfigurati o reinventati) di *Mein Leben* e la scena in cui Parsifal canta la bellezza della natura primaverile nel venerdì della settimana della Passione. Wagner racconta che nella quiete finalmente ritrovata dell'«asilo» zurighese (che Otto Wesendonck aveva messo a sua disposizione),

> il giorno di venerdì santo per la prima volta il sole venne a risvegliarmi nella nuova casa: il giardinetto rinverdiva, gli uccelli cantavano e finalmente potei sedermi sul balcone della nostra casetta a godermi la promettente quiete. Mentre me ne beavo, mi dissi improvvisamente che oggi era appunto venerdì santo, e mi ricordai come già una volta questo annuncio mi avesse colpito con tanta solennità nel *Parzival* di Wolfram. (trad. di Massimo Mila)

Così dunque sarebbe stato concepito un primo abbozzo del «dramma sacro». I conti non tornano, perché nel 1857 il venerdì santo era il 10 aprile, e Wagner entrò nell'«asilo» diciotto giorni dopo; ma assai più ci interessa invece che, trasfigurando i ricordi per creare una storia mitico-leggendaria della genesi del *Parsifal*, Wagner volesse associarne la prima ispirazione a un incanto primaverile nel giorno del venerdì santo, alla situazione poetica e drammaturgica cui sono legate le mirabili pagine che si ascoltano nel corso della prima scena del terzo atto e che sono divenute uno dei più celebri estratti sinfonici dal «dramma sacro», con il titolo *Karfreitagszauber* (Incantesimo del venerdì santo), ripreso dal testo stesso, dalle parole di Gurnemanz (v. 1143, in una pagina omessa nel pezzo orchestrale). Parsifal (dice Gurnemanz) non deve stupirsi se il prodigio di incantata bellezza della natura primaverile coincide con il momento del ricordo della crocefissione (che dovrebbe comportare il lutto): non alla croce si deve volgere lo sguardo, ma all'uomo redento, e agli effetti della redenzione sul paesaggio, perché le lacrime del peccatore pentito «con rugiada sacra hanno irrorato il prato e la campagna» (vv. 1150-51). La conclusione della spiegazione di Gurnemanz

sulla natura che «conquista il giorno della sua innocenza» (v. 1169) è anche la fine dell'estratto sinfonico, su un accordo perfetto di re maggiore; ma nel *Parsifal* la musica dell'incantesimo prosegue per qualche battuta quando il protagonista si volge a Kundry, che ha appena battezzato, e constata: «Diverrà anche la lacrima tua rugiada feconda: / tu piangi … guarda! E ride il prato» (vv. 1172-73, trad. di Guido Manacorda). Con queste parole si conclude il lungo rito che occupa la prima parte del terzo atto. Subito dopo Kundry, Gurnemanz e Parsifal si avviano verso la sala del Gral.

Nell'*Incantesimo del venerdì santo* eseguito come estratto sinfonico non ci sono ovviamente le voci e il testo; ma la partitura orchestrale è in sé perfettamente compiuta, tanto che a Wagner bastarono interventi minimi per renderne possibile l'esecuzione in concerto: sono quasi esclusivamente tagli, o di alcune singole battute (dove il prolungarsi di un accordo è in funzione del testo) o, in un solo caso, di 12 battute consecutive (sostituite da un piccolo collegamento).

La musica del pezzo sinfonico non comincia con la contemplazione dell'incanto della natura; ma include una parte del rito che la precede. Parsifal dopo lunga e dolorosa ricerca ha ritrovato il dominio del Gral ed è stato riconosciuto da Gurnemanz. Kundry gli lava i piedi, e Gurnemanz gli asperge il capo d'acqua, poi Parsifal ne chiede e riceve la benedizione. A questo punto, con il tema di Parsifal, inizia l'episodio sinfonico, dove poi appaiono i motivi della benedizione, del Gral, e della Fede (quando Parsifal battezza Kundry). Solo dopo il battesimo di Kundry, su un mormorio in terzine degli archi, l'oboe intona il motivo che domina in tutta la seconda parte dell'*Incantesimo*, il così detto «motivo del prato fiorito», che dà voce alla «dolce estasi» di Parsifal quando contempla la bellezza del prato e dei fiori (e che presenta significativi rapporti con il tema della benedizione). Tra gli altri materiali che appaiono in questo episodio particolare rilievo ha la melodia «della purificazione» (*Entsühnung*). Un momento di mesto oscuramento si ha quando Parsifal menziona la crocefissione. Anche un ascoltatore non propriamente tenero con Wagner come Eduard Hanslick si lasciò commuovere dall'*Incantesimo del venerdì santo*, e osservò (nel 1882): «Come un fiore profumato ci sorprende la digressione lirica di Parsifal sulla bellezza del prato fiorito». Ma aggiunse: «purtroppo anch'essa cade nelle sabbie mobili dell'infinito strumentale».

A Hanslick appariva monotona e prolissa la peculiare staticità del tempo musicale del *Parsifal*, che ovviamente non è percepibile all'ascolto del solo *Incantesimo del venerdì santo*. Tra le cose che colpirono Hanslick e che ancora oggi appaiono di straordinaria originalità (non solo nel *Parsifal*) ci sono l'autonomia e compiutezza della parte orchestrale e la libertà della declamazione vocale che con questa si intreccia, e che, contrariamente a quanto pensava Hanslick, era quasi certamente, per Wagner, il punto di partenza del processo compositivo.

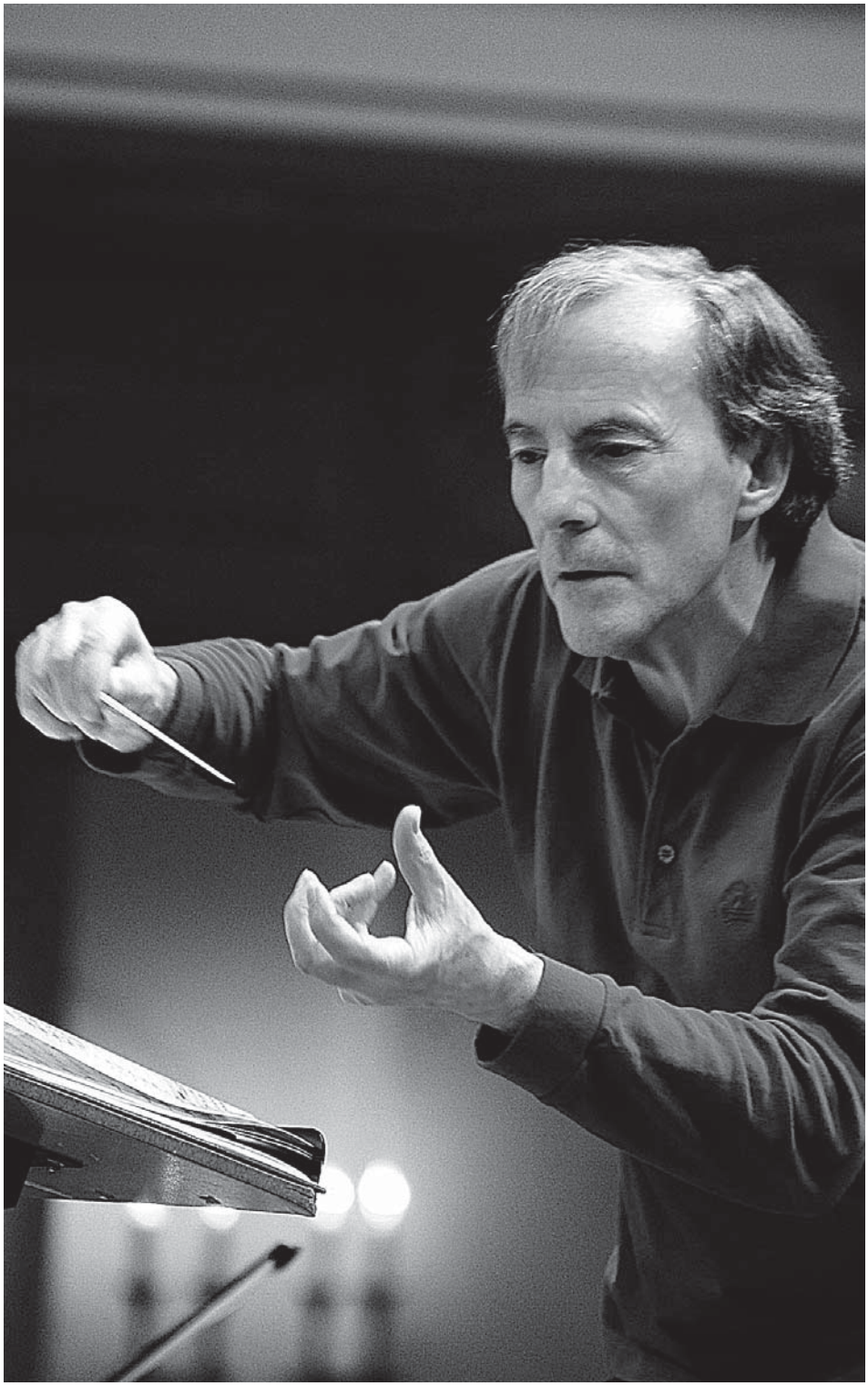
Paolo Petazzi

Filippo Perocco

Diplomato in composizione (con Riccardo Vaglini) e organo (con Roberto Micconi), ha studiato direzione d'orchestra con Emilio Pomarico e Sylvain Cambreling. Ha partecipato ai 40. e 41. Ferienkurse für neue Musik di Darmstadt. È stato in residence all'American Academy in Rome e borsista Fulbright a Boston. Sue opere sono state commissionate da Biennale Musica di Venezia, Eclat, Incontri Asolani, Settimane musicali, Divertimento, Ex Novo, Brighton Festival, Kaida, Vokalensemble Neue Musik Berlin, Astra Concerts, Brinkhall Summer Concerts, ECHO, ed eseguite da Holland Symphonia, Dresdner Sinfoniker, Young Janáček Philharmonic Orchestra, Sinfonia Varsovia, Orchestre National de Lorraine, Orchestra d'Archi Italiana, ORT, Orchestra Mitteleuropa, Dresden Sinfonietta, Virtuosi Italiani, Vocal Modern, CoroinCanto, Ixion, Aleph, Argento, Knights, Accroche Note, Algoritmo, Kaida, Ex Novo, Astra Choir, in festival quali Biennale di Venezia, Gaudeamus, Manca, Aspekte, Time of Music, Acanthes, Warsaw Autumn, Musica Strasbourg, MATA, UND#, Spannungen, Nuova Consonanza, Contemporanea Udine, Musica/Realtà, Cantiere di Montepulciano, Italian Academy, BEAMS, Zeppelin, Axes, De IJsbreker, Logos Foundation Ghent, Tufts New Music, Rencontres Lunel, Centro Nacional de la Música di Buenos Aires, Rebus, New London Wind, Boston Harp, Review of Belgrade. Come direttore ha collaborato con Neue Vocalsolisten, EuropaChorAkademie, United Instruments of Lucilin, Mannheimer Schlagwerk, Argento, Acme, Ecce e Metropolis. È fondatore e direttore artistico dell'ensemble L'arsenale.

Lothar Zagrosek

Nato a Otting in Baviera, studia direzione d'orchestra con Swarovsky, Kertész, Maderna e Karajan. È stato direttore musicale della Radio-Symphonieorchester di Vienna (1982-1986), dell'Opéra di Parigi (1986-1989), dell'Opera di Lipsia (1990-1992), della Staatsoper di Stoccarda (1997-2006) e, dal 2006, della Konzerthausorchester di Berlino, oltre che primo direttore ospite della BBC Symphony Orchestra e, dal 1995, della Junge Deutsche Philharmonie. Ha collaborato con teatri quali Staatsoper di Vienna e di Amburgo, Bayerische Staatsoper di Monaco, Deutsche Oper di Berlino, Semperoper di Dresda, Théâtre de la Monnaie di Bruxelles, Covent Garden di Londra. Ha diretto orchestre quali Berliner e Münchner Philharmoniker, Gewandhausorchester di Lipsia, Wiener Symphoniker, Orchestra dell'Accademia di Santa Cecilia, Orchestre national de France, London Philharmonic Orchestra, Koninklijk Concertgebouworkest di Amsterdam, Orquesta nacional de España, Orchestre symphonique de Montréal, Atlanta Symphony Orchestra, NHK Symphony Orchestra di Tokyo. Ha partecipato ai festival di Glyndebourne e Salisburgo, alle Wiener e alle Berliner Festwochen, ai Münchner Opernfestspiele, ai Proms di Londra, ed è ospite abituale dei festival di musica contemporanea di Donaueschingen, Berlino, Bruxelles e Parigi. Ha diretto fra l'altro *Al gran sole carico d'amore* di Nono, *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern* di Lachenmann, *Dantons Tod* di von Einem, *Saint François d'Assise* di Messiaen (con Dietrich Fischer-Dieskau); si è inoltre dedicato agli autori della *entartete Musik* con esecuzioni di *Jonny spielt auf* di Krenek, *Der Kaiser von Atlantis* di Ullmann, *Deutsche Sinfonie* di Eisler (con la Gewandhausorchester di Lipsia), *Der Gewaltige Hahnrei* di Goldschmidt, *Die Vögel* di Braunfels, *Verlobung im Traum* di Krása. Ha diretto a Stoccarda l'integrale del *Ring* di Wagner. Nominato due volte direttore dell'anno, ha ricevuto nel 2006 l'Hessischer Kulturpreis e nel 2009 il Deutscher Kritikerpreis. Nel 2011 ha diretto alla Fenice *Intolleranza 1960* di Luigi Nono e *Das Rheingold* di Richard Wagner. Recentissime le inaugurazioni a Verona della Stagione sinfonica del Filarmonico con *Die Schöpfung* di Haydn e a Bologna della rassegna biennale «The Schoenberg Experience».



Teatro Malibran

sabato 18 febbraio 2012 ore 20.00 turno S
domenica 19 febbraio 2012 ore 17.00 turno U

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL

Water Music (Musica sull'acqua) HWV 348-350
(selezione)

Allegro
Alla Hornpipe
Menuet
Rigaudon I e II
Lentement
Bourrée
Menuet I e II
Gigue I e II
Menuet

PIETRO ANTONIO LOCATELLI

Concerto grosso in do minore op. 1 n. 11

Largo
Allemanda: Allegro
Sarabanda: Largo
Giga: Allegro

JOHANN SEBASTIAN BACH

Suite per orchestra n. 2 in si minore BWV 1067

Ouverture
Lentement
Rondeau
Sarabande
Bourrée I e II
Polonaise
Double
Menuet
Badinerie

ANTONIO VIVALDI
Le quattro stagioni

Concerto per violino, archi e basso continuo in mi maggiore op. 8 n. 1, RV 269 *La primavera*

Allegro
Largo
Danza pastorale: Allegro

Concerto per violino, archi e basso continuo in sol minore op. 8 n. 2, RV 315 *L'estate*

Allegro non molto
Adagio
Presto

Concerto per violino, archi e basso continuo in fa maggiore op. 8 n. 3, RV 293 *L'autunno*

Allegro
Adagio molto
Allegro

Concerto per violino, archi e basso continuo in fa minore op. 8 n. 4, RV 297 *L'inverno*

Allegro non molto
Largo
Allegro

Stefano Montanari *violino*

direttore
STEFANO MONTANARI
Orchestra del Teatro La Fenice

NOTE AL PROGRAMMA

Georg Friedrich Händel, *Water Music* HWV 348-350

Le narrazioni che descrivono la genesi della *Water Music* fanno riferimento più all'aneddotica che alla presenza di documenti che attestino l'effettiva veridicità dei fatti. Ancora oggi ci si basa infatti sul racconto fattone dal teologo John Mainwaring nella prima biografia di Händel pubblicata a Londra nel 1760. Nel 1712 il compositore aveva avuto il permesso dall'elettore Georg Ludwig di Hannover, presso il quale era Kappelmeister, di recarsi per un breve periodo in Inghilterra. La permanenza durò però più del previsto e senza l'approvazione del principe. Nel 1714, dopo la morte della regina Anna, fu proprio il principe di Hannover a ereditare – in ragione di complesse questioni dinastiche – il trono inglese prendendo il nome di George I. In quel periodo Händel si trovava ancora in Inghilterra e come narra Mainwaring era «conscio di aver male corrisposto ai benefici del grazioso patrono hannoverano acclamato al trono». Motivo sufficiente per non osare presentarsi a corte per alcuni anni. Da questa brutta situazione fu però presto liberato, segue il biografo, grazie all'intercessione del barone Kilmanseck che nel 1717 con l'aiuto di altri nobili escogitò un modo per reinserirlo nelle grazie del nuovo sovrano. Dopo aver convinto il re a organizzare una festa sulle acque del Tamigi fu chiesto di nascosto al musicista di scrivere una nuova composizione per l'occorrenza. L'opera «fu eseguita e concertata da lui stesso all'insaputa di sua Maestà, il cui piacere nell'ascoltarla fu pari alla sorpresa», tanto da essere eseguita per ben tre volte. Impaziente di sapere chi fosse l'autore, il nuovo monarca pretese di conoscerne l'identità, scoprendo con grande sorpresa che questi altri non era che il suo inadempiente suddito, «fin troppo cosciente della sua colpevolezza per poterne sperare il perdono». Il monarca si dimostrò clemente e Händel tornò nuovamente nei favori della corte ottenendo inoltre un aumento di stipendio. Da quel momento in poi la sua carriera fu destinata a svolgersi esclusivamente sul suolo inglese; di lì a poco sarebbe divenuto direttore musicale della Royal Academy of Music, nonché compositore di musica della Cappella Reale, con l'incarico anche di educare musicalmente le giovani principesse.

Il successo ottenuto dalla *Water Music* all'epoca della sua prima esecuzione, avvenuta il 17 luglio del 1717, è attestato anche dai giornali

del tempo che ne esaltarono la grandiosità, l'originalità e la varietà dell'orchestrazione. La cronaca del «Political State of Great Britain» racconta che la musica di Händel accompagnò il corteo serale sulle acque del Tamigi sino a Chelsea per essere poi ripetuta anche durante la navigazione di ritorno, già alle tre del mattino, nel tragitto verso il Palazzo di St. James. Il «Daily Courant» nella cronaca del 19 luglio descrive inoltre un'esecuzione della durata di circa un'ora, cosa che fa supporre un'esecuzione integrale dell'opera, sebbene rimanga a tutt'oggi sconosciuta la successione con cui furono suonati i diversi brani. È inoltre abbastanza probabile che il compositore ne abbia fatto uso anche in seguito durante altre manifestazioni pubbliche essendo i *water parties* abbastanza frequenti in Inghilterra durante la prima metà del Settecento. Le edizioni della partitura – tutte pubblicate molti anni dopo la prima esecuzione e senza l'intervento diretto del compositore – hanno raccolto per praticità di esecuzione e di edizione i pezzi in tre diverse Suite, ognuna impostata su una precisa tonalità iniziale e finale. La successione delle danze non è quindi fissata in modo univoco, ed è possibile ascoltare i vari brani in un ordine sempre diverso, anche se nelle esecuzioni integrali si è soliti iniziare con la Suite in fa maggiore (HWV 348) per poi passare a quella in re maggiore (HWV 349) e chiudere con quella in sol maggiore (HWV 350). Tra i brani che compongono la prima, il Maestoso e l'Adagio posti in apertura sono quelli maggiormente conosciuti: il primo si distingue per la solennità d'impianto che ricorda l'inizio delle *ouverture* alla francese, mentre l'Adagio, in re minore, si ricorda per la bella melodia affidata all'oboe. La seconda Suite – la più eseguita anche nelle esecuzioni che optano per una selezione più ridotta dei pezzi – è quella dal carattere più fastoso per il ruolo preponderante dato alla sezione delle trombe, così come per l'uso abbondante di oboi, corni e fagotti. La famosa *hornpipe* appartenente a questa seconda parte – tutta giocata su un effetto a eco fra trombe e corni basato sul sinuoso disegno melodico sincopato esposto in precedenza dagli archi – rimane ancora oggi uno dei brani più eseguiti dell'intera *Water Music*. La Suite conclusiva, la più breve delle tre, presenta invece toni più galanti e pastorali, con prevalenza dei flauti e della sezione degli oboi. L'organico più ridotto così come le momentanee virate alla tonalità di sol minore creano inoltre un interessante contrasto con la vivacità e il fraseggiare maestoso che caratterizza il resto della composizione.

Pietro Antonio Locatelli, Concerto grosso in do minore op. 1 n. 11

La fama del violinista e compositore Pietro Antonio Locatelli (Bergamo 1695 - Amsterdam 1764) si deve essenzialmente alla sua opera principale, *L'arte del violino*, pubblicata nel 1733 e dedicata al patrizio veneziano Girolamo Michiel. I 12 concerti e 24 capricci che la compongono ebbero infatti un'influenza capitale per lo sviluppo della tecnica violinistica, soprattutto

in Francia dove all'inizio del diciannovesimo secolo erano ancora un testo fondamentale per lo studio dello strumento. Locatelli, ancora oggi considerato il padre del violino moderno, nella sua epoca era rinomato per la sua perizia tecnica, tanto che le sue esibizioni erano particolarmente richieste e apprezzate in tutta Europa, soprattutto in area germanica. Durante la sua lunga carriera, che lo vide operare inizialmente in Italia (è attestata la sua presenza a Roma, Mantova e anche Venezia, probabilmente tra il 1725 e il 1727) e più tardi in Germania e Olanda, Locatelli dedicò alla composizione in realtà poco tempo. Non sono molte infatti le opere di suo pugno. Molte ebbero però la fortuna – in particolare quelle orchestrali – di essere stampate dalla rinomata tipografia olandese di Michel-Charles Le Cène, celebre anche per aver pubblicato la prima versione a stampa del *Cimento dell'invenzione e dell'armonia* di Vivaldi. Anche se la collaborazione con il musicista fu particolarmente intensa soprattutto del 1729 e durante i trentacinque anni di permanenza del compositore a Amsterdam, già nel 1721 Le Cène aveva dato alle stampe i Concerti grossi op. 1, composti da Locatelli a Roma tra 1717 e il 1723. La raccolta fu dedicata a Monsignor Camillo Cybo che era in stretti rapporti con la Congregazione de' Musici di S. Cecilia alla quale probabilmente apparteneva anche il musicista, che durante il suo soggiorno romano era solito esibirsi con frequenza anche nel ristretto circolo della rinomata famiglia Ottoboni.

Il piano generale dell'op. 1 rende un chiaro omaggio ai Concerti grossi op. 6 di Corelli pubblicati postumi nel 1714; un'opera che era già un modello da seguire per molti musicisti di inizio Settecento. Entrambe le raccolte sono infatti formate da otto concerti 'da chiesa' e quattro 'da camera'. Esaminando però il numero e i movimenti che compongono l'op. 1 di Locatelli si ravvisa un'organizzazione del materiale più organica, come ha dimostrato in un suo studio il musicologo Eugene K. Wolf. Per i primi sette brani, il compositore dispone i concerti con numero decrescente di movimenti da cinque (n. 1-3) a quattro (n. 4-5) a tre (n. 6-7), con differenti alternanze tra movimenti lenti e veloci, terminando la serie 'da chiesa' con una struttura più estesa in sette movimenti (n. 8). La presenza della fuga soprattutto nei movimenti rapidi è un'indicazione chiara del carattere piuttosto conservativo e certamente sacro di questi pezzi. L'ultimo terzo della stampa contiene invece i quattro concerti 'da camera', tutti impostati (tranne il movimento iniziale) in stile di danza, anche se questa non sempre è indicata in forma palese nella partitura.

Il Concerto n. 11 presenta una successione di movimenti lento-veloce-lento-veloce di solito associata allo stile 'da chiesa' ma che in questo caso, come avviene anche nel Concerto n. 12, è adattata allo stile 'da camera', a dimostrazione di come questo schema non appartenesse necessariamente a un solo e specifico contesto formale.

Il Largo iniziale è aperto da una figura cadenzale che lascia poi spazio a una melodia ampia e cantabile affidata al violino primo, accompagnata

da un basso spiccato e omogeneo. Il motivo, che cattura d'immediato l'ascoltatore per la sua espressività struggente, è ripreso poi nelle ultime tredici battute dalla sezione dei celli dando così al movimento una struttura quasi speculare.

Nell'Allemanda il contrasto tra solo e tutti è assai meno marcato. Il violino si stacca infatti solo in alcuni momenti – fondamentalmente nelle sezioni inziali e in alcuni passaggi nei quali dà forma a una figura ad eco con il basso – regalando in questo modo al brano un impulso ritmico semplice ma efficace grazie anche alla semplice struttura binaria della danza.

Impulso che si placa del tutto nella raffinata e coinvolgente Sarabanda (Largo), dove il più stretto legame tra solista e orchestra dà spazio al distendersi di un ritmo avvolgente che sembra dar ragione alla natura sensuale dell'originaria danza di provenienza spagnola e sudamericana.

Locatelli chiude infine il concerto con una Giga basata sul modello italiano della danza: un tempo rapido in 12/8 con frasi di quattro battute basate sulla ripetizione del medesimo schema ritmico, con orchestra condotta in modo essenzialmente omofonico. Anche in questo caso gli archi e il violino depongono una condotta separata delle parti lasciando intravedere – anche alla luce dei movimenti precedenti – il tentativo da parte del compositore di giungere a un progressivo annullamento della dicotomia tra parte solista e orchestra, tipica del concerto grosso barocco.

Johann Sebastian Bach,
Suite per orchestra n. 2 in si minore BWV 1067

La maggior parte della musica strumentale scritta da Bach appartiene agli anni in cui fu *Kapellmeister* del ducato di Anhalt-Köthen dal 1717 al 1723. La corte di Köthen in quegli anni era retta dal giovanissimo principe Leopoldo che aveva dato spazio a un'intensa attività musicale, arricchendo le cerimonie e le festività della corte con composizioni affidate al suo Collegium musicum: una piccola orchestra formata da eccelsi strumentisti provenienti soprattutto dalla rinomata cappella di Berlino, sciolta nel 1713 da Federico Guglielmo I. Lo stesso Leopoldo era d'altronde un provetto musicista. Il giovane principe aveva infatti ampliato la sua formazione musicale viaggiando nei Paesi Bassi, in Inghilterra, in Francia e soprattutto in Italia dove aveva preso lezioni da Johann David Heinichen; sapeva suonare la viola da gamba, il violino e il clavicembalo e a quanto pare – come testimonia lo stesso Bach – possedeva anche una gradevole voce di basso. La musica strumentale era dunque al centro dell'attività di palazzo e il maggiore impegno per il maestro di cappella, incaricato della gestione sia della *Hausmusik* (musica destinata alla didattica in ambito familiare) che della *Hofmusik,* ossia della vera e propria musica di corte. Le abilità di Bach in questo campo dovevano essere ben note a Leopoldo nel momento

in cui decise di 'strapparlo' dalla corte di Weimar retta dal cognato Guglielmo Ernesto di Sassonia offrendogli un considerevole aumento di stipendio. Come *Konzertmeister* a Weimar, Bach era soprattutto conosciuto come compositore di cantate e come organista, ma aveva anche eseguito diverse trascrizioni dei concerti di Albinoni, Corelli, Marcello e Vivaldi assimilandone il linguaggio e le caratteristiche formali.

Le musiche destinate alle cerimonie e agli intrattenimenti della corte non poche volte consistevano in composizioni per banchetti e feste che erano allietate da danze e da brani musicali vincolati al genere del ballo. È quindi molto probabile che le opere presenti nel catalogo bachiano appartenenti a questo genere risalgano al periodo di Köthen, incluse le quattro Suite orchestrali – le uniche arrivate a noi di una serie sicuramente assai più ampia – delle quali però ancor oggi è difficile definire una data di composizione sicura. La maggiore difficoltà è data soprattutto dall'assenza di autografi originali, essendo rimaste solo delle copie manoscritte – a volte limitate unicamente alle singole parti strumentali – risalenti a un'epoca posteriore alla loro supposta prima esecuzione. Per questo motivo per esempio i primi musicologi bachiani attribuirono i brani agli anni di Köthen, mentre recenti studi tendono a collocarli tra il 1724 e il 1739, ossia nei primi anni in cui il compositore fu Cantor presso la scuola municipale di San Tommaso a Lipsia. Per quanto riguarda la data di composizione della seconda Suite, che presenta una parte rilevante affidata al flauto traverso, il musicologo Martin Bernstein ha ipotizzato una data attorno al 1730 considerando la presenza del flautista Pierre-Gabriel Buffardin alla corte dell'Elettore di Sassonia, con la quale Bach ebbe alcuni contatti proprio in quegli anni. È però anche vero che il compositore conosceva Buffardin sin dal 1717 quando lo incontrò a Dresda grazie a suo fratello Johann Jacob, all'epoca allievo del noto flautista. Non si può quindi escludere del tutto una stesura della partitura già durante gli anni trascorsi a Köthen.

L'incertezza sulla data di composizione di questo come degli altri lavori porta a fare delle brevi considerazioni circa la sistemazione delle Suite – all'epoca di Bach più conosciute con l'appellativo di Ouverture, per estensione all'intera composizione del titolo del primo movimento – dentro l'intero *corpus* bachiano. Non si tratta di opere appartenenti a un progetto unico e ben definito, come si ravvisa in molte delle composizioni soprattutto del periodo di Lipsia, quanto di lavori occasionali destinati a eventi di puro intrattenimento; aspetto questo che parrebbe quindi isolare i quattro brani da quello spirito regolatore che caratterizza la maggior parte della produzione del musicista. La cosa è tuttavia vera solo parzialmente. Ognuna delle quattro Suite si mantiene in realtà sempre dentro una struttura ben codificata, che Bach non inventa, bensì eredita e consolida sulla base di una tradizione già presente nel mondo musicale germanico, quando alcuni musicisti tedeschi della seconda metà de Seicento avevano dato nuova linfa vitale alla musica usata nel *ballet de cour* di Luigi XIV ordinando le danze

che lo componevano in una sequenza stabile e codificata, la Suite appunto. Coerenza che Bach mantiene anche a livello stilistico predisponendo ogni composizione dentro una cornice formale basata sul principio di alternanza del concerto barocco – il cosiddetto «stile concertante» –, che però Bach piega continuamente al suo peculiare linguaggio contrappuntistico.

La Suite n. 2 in si minore vede affidata al flauto, come si è detto in precedenza, una parte di fondamentale importanza in stile concertante. L'intera composizione risente inoltre della scelta di una tonalità minore che apporta una ben definita patina di severità e malinconia. Tale aspetto è già molto evidente nell'Ouverture che strutturalmente segue lo schema AA/BA/BA, con una parte lenta A – ripetuta due volte – cui seguono una sezione in tempo rapido e la ripresa in parte variata dell'introduzione, di norma eseguite con ritornello. L'introduzione lenta è impostata sul tipico ritmo puntato che caratterizza lo stile francese dell'Ouverture e si contraddistingue per un procedere solenne, marcato dal continuo e cadenzato passaggio della figura ritmica dai violini e dal flauto ai bassi. La sezione rapida presenta un'organizzazione delle parti più elaborata, inizialmente basata su una fuga che però poco dopo lascia spazio a un prolungato dialogo tra il flauto e gli archi seguendo uno stile a imitazione tipico del concerto grosso. La breve ripresa della parte lenta vede inizialmente un maggiore protagonismo del solista per poi riprendere i passi dell'introduzione, sebbene con un tono più melanconico.

Il delicato Rondeau che segue si basa viceversa sulla ripetizione di un disegno ritmico discendente ben definito. Tale figura permea la sezione a rondò ripetuta tre volte con la quale si avvicenda una parte dove il flauto si stacca come protagonista, a volte con note prolungate, altre con figurazioni rapide di semicrome. Ancora una volta la scelta del si minore permea il brano di una severa mestizia che non abbandona neanche la bellissima Sarabande che, come spesso accade in Bach, perde tutti i suoi originali connotati di danza sensuale per assumere quelli di una seria e spesso quasi trascendente meditazione. Sebbene il flauto fondamentalmente duplichi la melodia del primo violino, il suo timbro spesso si stacca dal resto del complesso strumentale dando un colore particolare soprattutto all'inizio delle due sezioni di cui si compone il brano.

Notevolmente più vivaci e luminose sono invece le due Bourrée, la prima impostata nella tonalità di re maggiore. Il flauto è protagonista solo nella seconda con rapide e virtuosistiche figurazioni di semicrome. Protagonismo che si riscontra anche nel Double della seguente Polonaise. La rapidità e agilità dello strumento imprime a questa sezione una fluidità che fa da contrasto con l'andamento più marcato della prima parte.

Il breve Menuet, caratterizzato da un tono raffinato e vagamente cullante, sembra quasi fungere da garbata introduzione prima dello scatenarsi della frenetica Badinerie, sicuramente il brano più noto della Suite. La funzione di quest'ultima danza, sempre di origine francese e di assai raro utilizzo,

sembra essere proprio quella di mettere in luce le capacità virtuosistiche del flauto che si erge così definitivamente a protagonista dell'intera composizione. La tonalità minore serve tuttavia a svestire il brano di una brillantezza di superfice, dandogli una pregnanza e un rigore che giustifica la sua presenza all'interno dell'impostazione generalmente seria della Suite.

Antonio Vivaldi, *Le quattro stagioni*

Il 14 dicembre 1725 la «Gazette d'Amsterdam» annunciò l'imminente pubblicazione, da parte del famoso editore Michel-Charles Le Cène, di una raccolta di dodici concerti a quattro e cinque parti di Antonio Vivaldi, *Il cimento dell'armonia e dell'inventione* op. 8. La stampa presenta nel frontespizio una prolungata e fiorita dedica dello stesso compositore al conte boemo Wenzel von Morzin, del quale il «prete rosso» si definisce «maestro in Italia», sebbene non ci siano altre notizie che attestino un incarico ufficiale presso la sua corte. Vivaldi incontrò Morzin probabilmente tra il 1718 e il 1720, quando lavorava a Mantova come compositore di musica profana, opere serie comprese, presso il principe Filippo d'Assia-Darmstadt, governatore imperiale del ducato mantovano. Al conte dedicò infatti il Concerto per fagotto RV 496 scritto sicuramente in quel periodo. Nella sua dedica il musicista ricorda come Morzin avesse già avuto modo di ascoltare i concerti dedicati alle stagioni, inseriti poi nell'op. 8, alcuni anni prima, eseguiti dalla sua «virtuosissima orchestra». Quest'affermazione, oltre a situare la composizione ed esecuzione dei concerti prima del 1725, rende anche difficile definire con certezza la data di composizione degli altri brani presenti nella raccolta. Alcuni furono scritti probabilmente attorno al 1723, anno in cui Vivaldi ricevette da parte dell'Ospedale della Pietà di Venezia – del quale pochi anni prima era stato «maestro de' concerti» – l'incarico di scrivere due concerti nuovi ogni mese. *Il cimento dell'armonia e dell'inventione* (diviso in due volumi, il primo dei quali caratterizzato da concerti contrassegnati da un titolo) si presenta quindi come un'antologia eterogenea di opere scritte in precedenza nella quale il compositore, come recita il titolo, sembra voler fornire una prova della sua capacità di mettere a confronto l'«armonia», ossia la tradizione, con la fantasia e l'«invenzione» nell'ambito del concerto barocco.

I primi quattro concerti della serie, oggi noti come *Le quattro stagioni*, suscitarono una così grande ammirazione da parte del conte da spingere Vivaldi, come lui stesso dichiara nella dedica, ad accompagnarne la pubblicazione con quattro sonetti. Ciascuno dei sonetti, probabilmente scritti anch'essi dal compositore veneziano, illustra alcuni aspetti legati alla natura e al vivere sociale durante lo svolgersi di ogni determinata stagione. Alcuni dei versi o una loro sintesi sono inoltre disposti – a mo' di didascalie – sopra i pentagrammi delle singole parti dell'edizione Le Cène, a porre

l'accento sulla stretta relazione tra ciò che i versi descrivono e determinati passaggi della musica. L'idea – di natura chiaramente programmatica – risultò essere assai cara al musicista tanto da ricomparire in forma pressoché uguale anche nel manoscritto di Manchester, unica fonte manoscritta delle *Quattro stagioni*. Redatta da un copista nel 1726 come omaggio al cardinale Pietro Ottoboni, questa copia deriva infatti quasi sicuramente dagli originali vivaldiani ed è molto probabile – come afferma il musicologo Paul Everett in un suo fondamentale saggio sull'op. 8 – che lo stesso compositore ne abbia supervisionato la stesura. In essa i versi dei sonetti sono richiamati nelle parti attraverso alcune lettere di riferimento che compaiono in specifici punti della partitura. Mancano però le didascalie che probabilmente nella stampa olandese avevano una funzione soprattutto estetica.

L'ispirazione letteraria dei versi è ancora oggi motivo di discussione, con alcune interpretazioni che collocano i sonetti nel solco della letteratura arcadica italiana, e altre che li vedono invece influenzati dall'opera poetica di Milton. Unico dato certo è la derivazione da modelli letterari nobili, come conferma anche il raffinato programma posto alla base dell'opera. L'intero ciclo si basa sul complesso rapporto dell'uomo con la natura. Nella *Primavera* e nell'*Autunno* essa è vista nella sua veste più benigna. Difatti abbondanti sono i riferimenti mitologici e conviviali, di carattere prettamente arcadico nel primo caso, bacchico e con tocchi umani nel secondo. In entrambi i sonetti, e nei relativi concerti, si celebrano quindi la comunità, la generosità e la vita tranquilla. *L'inverno* e *L'estate* presentano al contrario aspetti per lo più negativi, con un accento posto in particolare sulle difficoltà climatiche associate a queste stagioni. La natura è descritta pertanto come portatrice di disagi e pericoli che di volta in volta affliggono l'uomo mostrandone la fragilità e vulnerabilità. Se nell'*Inverno* questa minaccia è superata con il divertimento, nell'*Estate* essa non lascia tregua e incombe con il caldo afoso o con i violenti temporali.

Ciò che desta ancora oggi ammirazione è la forma in cui Vivaldi è riuscito a rappresentare musicalmente le caratteristiche sopra descritte – e a valorizzarne il peso emotivo – servendosi della struttura e delle peculiarità del concerto solistico barocco. Egli è stato infatti capace di far interagire, con semplicità ma con grande inventiva, il programma sia con la forma musicale (strutturata in tre movimenti nella successione veloce-lento-veloce) che con il virtuosismo che caratterizza la parte del primo violino o concertino. La forma a ritornello usata per i movimenti rapidi, in cui è prevista l'alternanza tra ritornelli eseguiti dall'orchestra (o «ripieno») ed episodi transitori e modulanti affidati al solista, si presta benissimo a descrivere il contrasto tra una visione d'insieme e immutabile della scena, affidata al costante ritorno alla tonica, e il pittoricismo che definisce i più vari dettagli, come ad esempio l'onomatopea riferita ai suoni della natura (canto degli uccelli, tuoni, ecc.). L'impatto emotivo è fortissimo, giacché attraverso «un procedimento tonale-periodico […] si consente all'ascoltatore di

intuire la direzione del movimento nonostante i mutamenti che si verificano nel primo piano» (Everett). I movimenti lenti, di norma assai più brevi, sono invece trattati come *tableaux*: ognuno presenta una scena fissa, senza variazioni episodiche, dove su un accompagnamento uniforme e ripetitivo dell'orchestra si stende con estremo lirismo la voce del violino. Il «ripieno» ha sempre una funzione di carattere descrittivo e ambientale, sia questo il latrato dei cani nella *Primavera* o l'afa e i tuoni che anticipano l'arrivo del temporale nell'*Estate*.

Il giungere festoso della primavera e il relativo risveglio della natura, nella sua veste quasi di divinità pagana, descritti nell'incipit del primo sonetto[1] trovano immediato riscontro nel modo in cui Vivaldi imposta il motivo del ritornello con cui si apre il primo concerto. La duplice melodia, che ricorda il ritmo di un'allegra danza, è impostata su un luminoso mi maggiore che però tende tonalmente andare verso il si maggiore dando così un senso di elevazione e magnificenza. Non a caso Vivaldi riutilizzò lo stesso tema nell'opera *Giustino* del 1724 quale breve sinfonia nella scena in cui la dea Fortuna appare in forma di *deus ex machina* luminoso e trionfale. Gli interventi solistici, particolarmente efficaci nel tratteggiare il canto degli uccelli durante tutto il movimento, descrivono invece lo scorrere dei ruscelli, lo stormire delle fronde, così come il sopraggiungere di un possibile temporale. In particolare i fulmini 'lampeggiano' alla battuta 45 – come indicato nelle annotazioni sulla partitura – sopra un efficace tremolo degli archi, con un moto ascendente e una modulazione che non trasmettono però una grande sensazione di turbamento come invece avverrà nell'*Estate*. A prescindere da specifiche associazioni con eventi climatici, la sezione funge soprattutto da momento dinamico transitorio all'interno di una scena che altrimenti avrebbe avuto una carattere eccessivamente statico.

Una figura puntata dei violini primi e secondi (il «mormorio di frondi e piante») accompagna l'incedere del Largo, basato su un do diesis minore che regala all'intero movimento un senso di velata quanto misteriosa serenità. Aspetto questo evidenziato anche dalla melodia del violino che raffigura «il capraro che dorme». L'aspetto più affascinante del brano rimane però il latrato dei cani («il cane che grida»), un dettaglio in più rispetto al sonetto, affidato all'entrata periodica – «sempre molto forte e strappato», come è indicato in partitura – della viola che conferisce al basso un incedere fortemente percussivo.

[1] «Giunt' è la primavera e festosetti / la salutan gl'augei con lieto canto, / e i fonti allo spirar de' zeffiretti / con dolce mormorio scorrono intanto. // Vengon coprendo l'aer di nero amanto / e lampi, e tuoni ad annuntiarla eletti; / indi, tacendo questi, gl'augelletti / tornan di nuovo al lor canoro incanto. // E quindi sul fiorito ameno prato / al caro mormorio di fronde e piante / dorme 'l caprar col fido can a lato. // Di pastoral zampogna al suon festante / danzan ninfe e pastor nel tetto amato / di primavera all'apparir brillante».

La Danza pastorale conclusiva riporta in primo piano l'atmosfera festiva del primo movimento, ma con un carattere più rustico e paesano evidenziato anche da un bordone affidato alle viole e al basso continuo che ricorda il suono della zampogna. Gli interventi del solista in questo caso non sono più di natura descrittiva bensì seguono e accompagnano il ritmo gioioso della danza.

Il ripresentarsi costante del temporale o più in generale del timore causato dall'instabilità della natura – percepita come minaccia incombente e inevitabile – contraddistingue tutte le strofe del sonetto dedicato all'estate, e di conseguenza anche l'intero impianto musicale del concerto ad esso associato.[2] Il secondo concerto della serie è infatti quello che presenta una continuità maggiore, sia per quanto riguarda il passaggio tra un movimento e l'altro, sia per l'uso ininterrotto della tonalità di sol minore. Tutti e tre i movimenti contengono inoltre simili figure rapide di semicrome – come note ribattute o scale ascendenti e discendenti – che via via raffigurano i tuoni, il vento e il temporale nel suo complesso. I tempi rapidi sono ambedue in ritmo ternario e la presenza degli interventi solistici è limitata essendo il *tutti* assai più efficace a descrivere la veemenza che caratterizza gli stravolgimenti della natura.

Il primo movimento, il più lungo delle *Quattro stagioni*, si distingue subito per originalità e inventiva grazie al suo peculiare ritornello, tutto basato su movenze di una lentezza esasperata e metricamente irregolare che mettono in luce, come giustamente afferma Everett, la «letargia dell'uomo angosciato almeno nella stessa misura in cui evocano il calore di una giornata afosa». Le voci del «cucco», della «tortorella» e del «gardellino» (specificatamente indicate in punti non lontani della partitura) evocate dalle entrate in tempo rapido del solista non alterano il senso di disagio e attesa che pervade l'intero brano, chiuso in forma originale dal solista con una sezione indicata in partitura come «il pianto del villanello»: un vero e proprio lamento dove il violino unisce alla funzione strutturale della cadenza un senso di nera premonizione, puntualmente confermato dai primi segnali in orchestra dell'ormai imminente tempesta.

La cupa figura degli archi che descrive il temporale diventa una presenza ossessiva quanto inevitabile lungo tutto il successivo Adagio, aggiungendosi all'incessante ripetizione di un ritmo puntato dei violini collegato al disturbo di «mosche e mosconi». Elementi che ostacolano il sereno dispiegarsi della melodia affidata al violino, evidenziando l'avanzare di una

[2] «Sotto dura staggion dal sole accesa / langue l'uom, langue 'l gregge, ed arde il pino; / scioglie il cucco la voce, e tosto intesa / canta la tortorella e 'l gardelino. // Zefiro dolce spira, ma contesa / muove Borea improviso al suo vicino; / e piange il pastorel, perché sospesa / teme fiera borasca, e 'l suo destino; // toglie alle membra lasse il suo riposo / il timore de' lampi e tuoni fieri / e di mosche e moscon lo stuol furioso. // Ah, che purtroppo i suoi timor son veri! / Tuona e fulmina il ciel e grandinoso / tronca il capo alle spiche e a' grani alteri».

sensazione di progressivo disagio. Tale accumulo di tensione trova rapido sfogo nello strabiliante Presto conclusivo («tempo impetuoso d'estate» chiosa la partitura), uno dei brani più travolgenti e impetuosi mai concepiti da Vivaldi, rappresentazione senza precedenti della violenza inarrestabile della natura oltre che momento di grande esibizione virtuosistica per il solista.

Con *L'autunno* il clima si rasserena e tornano, come nella *Primavera*, la danza e la serenità. Al conflitto con gli elementi della natura si sostituisce un senso di gratitudine per i doni ricevuti e di gioia nel raccoglierli. Ma se l'atteggiamento nei confronti della stagione primaverile era di natura quasi trionfale, in quella autunnale vige un senso di godimento egoistico ben evidenziato in tutti i versi del sonetto.[3] Il rapporto con i versi del poema è in questo concerto diverso, e rompe la corrispondenza movimento-strofa che caratterizzava i precedenti secondo un procedimento che ritroveremo uguale anche nell'*Inverno*. I primi due movimenti sono infatti collegati ai primi otto versi, mentre l'ultimo è dedicato ad ambedue le terzine finali. Il nesso è fondamentalmente di carattere contenutistico, essendo la prima parte dedicata alla descrizione dei piaceri della festa e del vino, e le ultime due alla rappresentazione della caccia.

Il primo movimento riesce inizialmente a esprimere con abilità ed efficacia la rozzezza e la semplicità della danza grazie alla ripetizione del ritornello sulla tonalità d'impianto di fa maggiore. Durante il brano però il gioco strutturale si fa più raffinato giacché sia le ripetizioni del tema da parte dell'orchestra, sia gli interventi del solista (contraddistinti da un uso estroverso del virtuosismo) avvengono seguendo dei ritmi e delle entrate sempre più imprevedibili; aspetto questo particolarmente efficace per descrivere con economia di mezzi e sottigliezza d'ingegno il prodursi progressivo dell'ebbrezza causata dal vino. Ebbrezza che diventa assopimento e sonno nell'Adagio molto che segue. Un sonno che è però accompagnato anche da un senso di annebbiamento e inquietudine, come attesta la capacità prodigiosa di Vivaldi di giocare durante tutto il breve movimento con la dissonanza e con un fraseggio tutt'altro che scontato.

Il finale è dedicato alla caccia, come indica una delle didascalie poste nelle parti dell'edizione del 1725. La rozzezza e l'euforia del contadino sono sostituite dal procedere cadenzato – come si apprezza nel ritornello orchestrale – del cavallo e del cacciatore alla ricerca della preda, mentre le prime entrate del solista, a corde doppie, descrivono efficacemente il suono

[3] «Celebra il vilanel con balli e canti / del felice raccolto il bel piacere / e del liquor di Bacco accesi tanti / finiscono col sonno il lor godere. // Fa ch'ogn'uno tralasci e balli e canti / l'aria che temperata dà piacere, / e la stagion ch'invita tanti e tanti / d'un dolcissimo sonno al bel godere. // I cacciator alla nov'alba a caccia / con corni, schioppi e cani escono fuore: / fugge la belva, e seguono la traccia; // già sbigottita, e lassa al gran rumore / de' schioppi e cani, ferita minaccia / languida di fuggir, ma oppressa muore».

dei corni da caccia. La struttura è la stessa di quella del primo movimento ma con un maggiore controllo ed equilibrio della forma a eccezione della sezione finale, dove il clima cambia dovendo descrivere l'agonia della preda ormai catturata. È l'unico momento negativo all'interno di una composizione dai toni sostanzialmente positivi, e Vivaldi lo affida alla cadenza del violino che per la sua inevitabile necessità formale non è in grado di alterare il clima complessivamente festivo e gioioso del concerto.

L'arrivo dell'inverno riporta in primo piano una natura ostile, ma a differenza dell'*Estate* il tono generale tende, col succedersi dei movimenti, a diventare più conciliante e positivo. Com'era avvenuto con *L'autunno*, i primi otto versi del sonetto includono i primi due movimenti, che non a caso sono dedicati alla descrizione delle intemperie, tipiche della stagione.[4] L'inesorabilità del freddo è comunicata brillantemente dalle otto crome ribattute prive di melodia che formano il ritornello con cui inizia l'Allegro non molto. Affidate inizialmente solo ai bassi, si estendono poi a tutti agli archi in una progressiva quanto efficace dissonanza. Una figura ritmica e una progressione spesso associate nella letteratura musicale tra fine Seicento e inizio Settecento all'inverno o al gelo, anche fisico, come avviene ad esempio nell'aria dell'Inverno nel *King Arthur* di Purcell. Lo stesso Vivaldi riutilizzerà un'identica struttura nell'aria «Gelido in ogni vena» nel *Farnace* andato in scena nel 1731. Il senso di stasi e inesorabilità si scioglie però progressivamente con l'avanzare della musica. Le entrate del solista – cui è affidata la descrizione dell'arrivo dei venti – lasciano spazio infatti a una graduale e crescente scorrevolezza della musica, che racconta brillantemente la reazione fisica dell'uomo ai disagi del freddo.

Il cupo fa minore su cui è impostato l'Allegro non molto viene sostituito nel Largo dal mi bemolle maggiore, come il grigio e il gelo sono lasciati fuori dalla porta allorché ci si ripara in un caldo e accogliente focolare. La nuova tonalità cambia radicalmente l'atmosfera del concerto, conferendo alla musica un calore che esalta l'avvolgente melodia del violino – simile a un aria –, accompagnata dall'incessante onomatopea delle gocce di pioggia affidata al pizzicato dell'orchestra. Il *tableau* che ne esce possiede un fascino particolare e apporta inoltre una sensazione di rassicurante serenità fondamentale per arrivare con animo fiducioso alla conclusione del concerto come dell'intero ciclo delle *Stagioni*. Il ritorno del fa minore suona perciò diverso nell'ultimo movimento: il senso di oppressione iniziale diviene qualcosa che ci si è ormai lasciati alle spalle.

[4] «Agghiacciato tremar tra nevi algenti / al severo spirar d'orrido vento, / correr battendo i piedi ogni momento, / e pel soverchio gel batter i denti; // passar al foco i dì quieti e contenti / mentre la pioggia fuor bagna ben cento, / caminar sopra il ghiaccio, e a passo lento / per timor di cader girsene intenti; // gir forte, sdruzziolar, cader a terra, / di nuovo ir sopra 'l ghiaccio e correr forte / sin ch'il ghiaccio si rompe e si disserra; // sentire uscir dalle ferrate porte / Scirocco, Borea, e tutti i venti in guerra: / quest'è 'l verno, ma tal, che gioja apporte».

La dettagliata raffigurazione del camminare e del pattinare sul ghiaccio, così come del cadere e del rialzarsi descritti nell'Allegro – in un dialogo molto efficace tra solista e orchestra – apre infatti lo sguardo dell'ascoltatore su un nuovo orizzonte dove brillano l'armonia e il senso di libertà. Neanche la battaglia dei venti che conclude il brano ne altera il tono positivo. Vivaldi dimostra anzi la sua grande abilità nell'uso psicologico dell'armonia. La sezione lenta che descrive l'arrivo dello scirocco è infatti impostata sullo stesso mi bemolle maggiore del Largo, richiamandone così l'atmosfera di riconciliazione. La successiva battaglia dei venti («Scirocco, Borea, e tutti i venti in guerra») perde così il suo possibile significato negativo, per diventare invece – nonostante il ritorno del fa minore – espressione di una ritrovata gioia e di un definitivo rappacificamento con la natura. Il ciclo delle stagioni può ora ricominciare.

Gian Giacomo Stiffoni

Stefano Montanari

Diplomatosi in violino e pianoforte, ottiene il diploma di alto perfezionamento in musica da camera con Pier Narciso Masi presso l'Accademia musicale di Firenze e il diploma di solista con Carlo Chiarappa presso il Conservatorio della Svizzera Italiana di Lugano. Dal 1995 è primo violino concertatore dell'Accademia Bizantina di Ravenna, ensemble specializzato in musica antica, con cui effettua tournée in tutto il mondo. Collabora con i più importanti esponenti nel campo della musica antica ed è vincitore di importanti riconoscimenti discografici quali il Diapason d'or e il Premio MIDEM 2007 e 2010. È docente di violino barocco presso l'Accademia internazionale della musica di Milano, il Conservatoro di Verona (biennio specialistico di secondo livello) e i Corsi di alto perfezionamento in musica antica di Urbino. È stato protagonista nel 2007 del Concerto di Natale e nel 2011 del Concerto per la Festa della Repubblica al Senato, dove ha diretto l'Orchestra barocca di Santa Cecilia eseguendo *Le quattro stagioni* di Vivaldi. All'attività di solista affianca quella di direttore: ospite regolare del Teatro Donizetti di Bergamo (*Don Gregorio*, *L'elisir d'amore* e *Don Pasquale* di Donizetti, *La Cecchina* di Piccinni), ha diretto *Don Pasquale* al Teatro Coccia di Novara, *L'elisir d'amore* al Teatro del Giglio di Lucca e vari concerti sinfonici al Teatro La Fenice di Venezia. In ambito internazionale è da cinque anni direttore del progetto giovanile europeo Jugendspodium Incontri musicali Dresda-Venezia e ha recentemente diretto *Così fan tutte*, *Le nozze di Figaro* e *Don Giovanni* all'Opéra di Lione e *Don Giovanni* all'Opera Atelier di Toronto. Collabora con il jazzista Gianluigi Trovesi, con cui ha partecipato a importanti festival internazionali.

Teatro La Fenice
mercoledì 22 febbraio 2012 ore 20.00 turno S
giovedì 23 febbraio 2012 ore 20.00 fuori abbonamento

PAOLO MARZOCCHI

I quattro elementi

(nuova commissione Fondazione Teatro La Fenice / progetto Nuova musica alla Fenice)

Introduzione
Duetto n. 1. Aria
Duetto n. 2. Acqua
Duetto n. 3. Fuoco
Duetto n. 4. Terra
Epilogo

prima esecuzione assoluta

LUDWIG VAN BEETHOVEN

Sinfonia n. 1 in do maggiore op. 21

Adagio molto - Allegro con brio
Andante cantabile con moto
Menuetto: Allegro molto e vivace
Adagio - Allegro molto e vivace

LUDWIG VAN BEETHOVEN

Sinfonia n. 2 in re maggiore op. 36

Adagio - Allegro con brio
Larghetto
Scherzo: Allegro
Allegro molto

direttore

ANTONELLO MANACORDA

Orchestra del Teatro La Fenice

NOTE AL PROGRAMMA

Paolo Marzocchi, *I quattro elementi*

I quattro elementi è il titolo di una composizione per orchestra da camera basata sui quattro Duetti per tastiera BWV 802-805 che Johann Sebastian Bach inserisce alla fine della terza parte della *Clavier-Übung*, una delle opere più ampie e importanti di tutta la produzione bachiana.

Da parte di Bach non esiste nessun documento che attesti che le quattro brevi composizioni siano effettivamente riferite ai quattro elementi aria-acqua-fuoco-terra, come del resto non ci sono mai didascalie che certifichino o esplicitino le numerosissime simbologie e numerologie presenti nelle opere bachiane. Ci sono però indizi precisi: per fare un solo esempio, nel *Gloria* della Messa in si minore il ritmo ternario («divino») muta in 4/4 in corrispondenza dell'«et in terra pax hominibus». Il numero «quattro» è associato al mondo terreno, alla vita terrena di Cristo, alle stagioni, agli elementi.

Anche nella terza parte della *Clavier-Übung*, pervasa dalla presenza del numero tre, più o meno unanimemente identificato con la Trinità (l'opera si apre con un grande preludio tripartito, termina con una monumentale fuga tripla, i corali sono raggruppati su multipli del tre), prima del finale Bach inserisce quattro composizioni (appunto i Duetti, praticamente quattro invenzioni a due voci) che non hanno a prima vista nessuna relazione con il «divino» dei corali precedenti, ma che nella struttura dell'opera hanno la funzione di preparare l'entrata della gigantesca tripla fuga finale, una grandiosa lode alla Trinità.

Tra i sostenitori dell'idea che i quattro Duetti simboleggino il mondo terreno, e siano identificabili con i quattro elementi acqua-aria-fuoco-terra, spicca la figura dell'organista, compositore e musicologo tedesco Michael Radulescu, che ne ha parlato approfonditamente in un ciclo di lezioni pubbliche tenutesi a Cremona alla fine degli anni '80.

Il progetto *I quattro elementi* si fonda proprio sulla lettura di Radulescu per immaginare una composizione sinfonica che sia anche una riflessione sul nostro pianeta, e in cui i quattro elementi dei filosofi greci sono qui a rappresentare uno dei problemi più stringenti dei nostri tempi, ovvero

il problema dell'energia. Il 2012 è stato scelto dalle Nazioni Unite come «Anno Internazionale delle Energie Sostenibili per tutti», e i quattro elementi stanno per noi a simboleggiare le energie rinnovabili: l'aria (eolico), l'acqua (maree, idroelettrico), il fuoco (solare), la terra (geotermia).

Quindi i Duetti bachiani, 'esplosi' in tutte le loro potenzialità polifoniche e ritmiche, arricchiti dai colori dell'orchestra e opportunamente saldati l'uno all'altro da brevi interludi, vogliono essere una riflessione sulle condizioni attuali degli elementi in cui viviamo, e di conseguenza sullo stato del pianeta.

Con la breve introduzione e con il piccolo epilogo, originati partendo dal materiale musicale dei Duetti, ho cercato di uscire dalla dimensione strettamente terrestre per incastonare queste piccole composizioni di Bach come delle pietre preziose in una sorta di montatura cosmica, come se allontanandosi dalla Terra si continuasse a sentire una flebile eco dei quattro elementi giungere dalla luce delle stelle.

Dal punto di vista strettamente musicale, i Duetti sono in realtà delle fughe a due voci, che – come spesso accade nella musica di Bach – sottintendono altre voci latenti di una polifonia molto più densa. Nella mia elaborazione il testo musicale bachiano non è stato minimamente alterato con aggiunte o modifiche, ma si è scelto esclusivamente di esplicitare la polifonia nascosta nelle due voci originali e di strumentarla nell'orchestra, ottenendo un tessuto complesso e quasi 'tridimensionale'. Le parti di raccordo, l'introduzione e l'epilogo sono invece composte in un linguaggio chiaramente contrastante, ma si appoggiano sul materiale bachiano, che risulta comunque percepibile, come un'ombra o un'impronta…

Paolo Marzocchi

Ludwig van Beethoven, Sinfonia n. 1 in do maggiore op. 21

La Prima Sinfonia di Beethoven, che segna l'esordio del musicista nell'agone sinfonico, fu eseguita in un concerto organizzato dal compositore il 2 aprile 1800 al Burgtheater di Vienna, alla presenza di Haydn. Dedicata al barone Gottfried van Swieten, protettore di Mozart e personaggio di spicco nella vita musicale della capitale, quest'opera è certamente vicina a Mozart e Haydn, ma il giovane Beethoven si allontana dai suoi due grandi predecessori per l'originalità delle articolazioni armoniche, la rapida scansione del Minuetto e l'inedito risalto timbrico conferito da trombe e timpani alle cadenze conclusive.

Per l'analisi estetica e musicale si veda all'inizio del volume il saggio di Carlo De Pirro sulle nove sinfonie di Beethoven.

Ludwig van Beethoven, Sinfonia n. 2 in re maggiore op. 36

La Seconda Sinfonia, i cui primi abbozzi risalgono al 1800, fu compiuta nel 1802, il tragico anno della sordità e del testamento di Heiligenstadt, e presentata al pubblico il 5 aprile 1803 al Teatro An der Wien di Vienna sotto la direzione dell'autore. È dedicata al principe Carl von Lichnowsky, amico e protettore di Beethoven, ed è caratterizzata dalla sostituzione del settecentesco minuetto con uno scherzo, e da un generale ispessimento del tessuto orchestrale, non dovuto all'arricchimento numerico dell'organico (sempre formato da 2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 2 corni, 2 trombe, timpani e archi) bensì al suo uso massiccio, procedente per plastici blocchi di sonorità, dove sempre maggiore importanza assumono gli strumenti a fiato.

Per ulteriori considerazioni si veda all'inizio del volume il saggio introduttivo di Carlo De Pirro sulle nove sinfonie di Beethoven.

Paolo Marzocchi

Pianista e compositore, Paolo Marzocchi è nato ed ha studiato a Pesaro. È considerato uno dei musicisti più interessanti nel panorama italiano della musica contemporanea d'arte, verso la quale ha sviluppato un approccio multiforme e incurante delle barriere linguistiche. La sua formazione classica si è presto arricchita delle esperienze più diverse, dal teatro, al cinema, alla radio, fino alle sperimentazioni con altri linguaggi e alla composizione 'pura', campo in cui ha ricevuto numerose commissioni per la realizzazione di opere pianistiche e orchestrali. Nella doppia veste di interprete e compositore si è esibito con grande successo in sale prestigiose (KKL di Lucerna, Parco della Musica di Roma, Teatro Dal Verme di Milano, Arena di Verona, BKA Theater di Berlino, Suntory Hall di Tokyo, Auditorium Paganini di Parma, Teatro dell'Opera di Roma, Teatro delle Muse di Ancona, Biennale di Venezia). Proprio per questo duplice ruolo di compositore/esecutore, è stato avvicinato dalla critica alla figura del pianista e compositore ottocentesco, ormai quasi scomparsa: nei suoi concerti le composizioni proprie sono frequentemente accostate a pagine del grande repertorio e rarità pianistiche. Tra queste ultime, un posto a parte merita senza dubbio il lavoro compiuto su Julius Reubke, geniale e sfortunato allievo di Liszt di cui Marzocchi ha pubblicato l'edizione critica dell'opera pianistica e un CD con l'integrale delle musiche per pianoforte e organo, insieme all'amico organista Luca Scandali. Paolo Marzocchi collabora stabilmente con diversi artisti, tra cui il direttore Michele Mariotti, il regista Henning Brockhaus, il poeta Gianni D'Elia, i videoartisti Cristiano Carloni e Stefano Franceschetti, il cornista e direttore d'orchestra Alessio Allegrini, il regista Michal Kosakowski, lo scrittore e critico Guido Barbieri, il direttore d'orchestra Alberto Zedda. Le sue composizioni sono pubblicate dalla Casa Musicale Sonzogno e Rugginenti Editore. Marzocchi ha anche insegnato per più di dieci anni all'Università di Macerata e alle Accademie di Belle Arti di Urbino e Macerata. Frequentatore e appassionato di tutte le discipline che ruotano attorno alla musica, è spesso invitato anche in veste conferenziere, musicologo e divulgatore. Fa parte del movimento dei Musicians for Human Rights, attraverso il quale è impegnato attivamente in progetti legati all'istruzione musicale e alla sensibilizzazione sociale, e alla creazione di orchestre e cori giovanili.

Antonello Manacorda

Nel 1997, con il sostegno di Claudio Abbado, fonda la Mahler Chamber Orchestra, della quale è *Konzertmeister* e vicepresidente per cinque anni prima di dedicarsi esclusivamente alla carriera di direttore d'orchestra. Grazie ad una borsa di studio della De Sono di Torino studia per due anni con Jorma Panula a Helsinki. Direttore musicale dell'Orchestra dei Pomeriggi Musicali di Milano dal 2006 al 2010, dal settembre 2010 è direttore principale della Kammerakademie di Potsdam e dal maggio 2011 anche dell'Het Gelders Orkest in Olanda. In ambito lirico ha diretto *La clemenza di Tito* e *Falstaff* nel circuito lirico lombardo, *Il barbiere di Siviglia* di Paisiello al Teatro degli Arcimboldi di Milano, *Così fan tutte* al Comunale di Treviso, *Il barbiere di Siviglia* di Rossini al San Carlo di Napoli, *Don Giovanni* e *Le nozze di Figaro* alla Fenice di Venezia. In ambito sinfonico ha diretto le orchestre del Maggio Musicale Fiorentino, della Fenice di Venezia, della Svizzera Italiana, la Zürcher Kammerorchester, la Scottish Chamber Orchestra, l'Ensemble Orchestral de Paris, I Virtuosi di Kuhmo a Helsinki, la Västerås Sinfonietta, la Gelders Orkest, la BBC Orchestra e la Mahler Chamber Orchestra. Ha debuttato con successo al Festival di Aldeburgh alla testa della Britten-Pears Orchestra. Il 2010 ha visto anche i debutti con la Hessische Rundfunk Sinfonieorchester di Francoforte, la Sydney Symphony Orchestra e l'Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI, tutti seguiti da un immediato reinvito.

Teatro Malibran
venerdì 24 febbraio 2012 ore 20.00 turno S
domenica 26 febbraio 2012 ore 17.00 turno U

GIOVANNI MANCUSO
War ein großes Genie… nell'orecchio di Gottfried Heinrich Bach
(nuova commissione Fondazione Teatro La Fenice / progetto Nuova musica alla Fenice)

prima esecuzione assoluta

JOHANN SEBASTIAN BACH
Suite per orchestra n. 4 in re maggiore BWV 1069

Ouverture
Bourrée I e II
Gavotte
Menuet I e II
Réjouissance

WOLFGANG AMADEUS MOZART
Sinfonia n. 41 in do maggiore KV 551 *Jupiter*

Allegro vivace
Andante cantabile
Menuetto: Allegretto
Molto allegro

direttore
GAETANO D'ESPINOSA
Orchestra del Teatro La Fenice

NOTE AL PROGRAMMA

Giovanni Mancuso, *War ein grosses Genie…* *nell'orecchio di Gottfried Heinrich Bach*

Non è la prima volta che l'amico Veniero Rizzardi mi regala il lampo di uno spunto originale, inesplorato, per far luce sull'ipotesi di un nuovo lavoro.

«Se ti dico Bach cosa mi rispondi?»

Sapevo che una richiesta a bruciapelo avrebbe funzionato. Ed ecco comparire queste parole di Giovanni Morelli, affiorate tra le sue mille email così dense di simboli, immagini, idee, progetti:

> … un libro, abbastanza visionario, che non mi decido a terminare (forse sperando di lasciarlo incompiuto, come forse si converrebbe) in cui tento di raffigurare, nella vicenda del più dotato, a dire dei professionali fratelli, dei figli di Bach (Gottfried Heinrich Bach, 1724-1761) ma anche il meno dotato alla vita di relazione (gravemente autistico, infatti, straordinario improvvisatore creativo al cembalo e al clavicordo, sopravvissuto al padre in casa del cognato Altnickol, il marito di Elisabeth Bach, senza aver imparato a parlare una lingua qualsiasi), l'acme, precocissima e profetica, della crisi della modernità. Ciò a dimostrare/dichiarare che l'apparente giocosità e la densità talora fastidiosa del mio standard espressivo sono, l'una, una maschera civile, e, l'altra, il frutto indesiderato di una profonda paura nei confronti degli orrori della cultura.[1]

Se giustamente Kagel suggeriva: «credere in Bach, dubitare di Dio», come accostarsi al paradigma del genio musicale per eccellenza senza finirne ridicolmente stritolati?

L'idea è infatti quella di una osservazione inedita, laterale, modificata o alterata. Entrare in casa Bach, a Lipsia, per pochi minuti ed ascoltare con la percezione del figlio Gottfried Heinrich.

Un filtro, un prisma in bilico tra demenza e genialità.

Definito, nei pochi accenni scovati nella bibliografia ufficiale, «idiota» o, nel migliore dei casi, «debole di mente», il primogenito del matrimonio con Anna Magdalena forse nascondeva una ben più articolata e affascinante

[1] Il testo è riportato nell'intervento di Veniero Rizzardi in ricordo di Giovanni Morelli in «VeneziaMusica e dintorni», settembre-ottobre 2011, p. 57.

complessità. Le parole del fratello Carl Philipp Emanuel: «War ein grosses genie, welches aber nicht entwickelt wurde» – un vero genio che non poté svilupparsi – ci inducono a pensare ad una sorta di fenomeno autistico o di *idiot-savant* (una caratteristica descritta in modo affascinante da Sachs in *Musicophilia*) capace di commuovere fino alle lacrime suonando il cembalo ma incapace di esprimersi in qualsiasi linguaggio verbale.

Mi sono chiesto subito quale fosse la percezione che Gottfried Heinrich poteva avere della musica del padre in tre momenti della sua vita: alla nascita, in uno scorcio della sua adolescenza e negli ultimi anni di vita di Johann Sebastian. La percezione immaginata di Gottfried Heinrich corre quindi su tre opere: la *Johannes Passion* che Bach stava preparando proprio nei giorni della sua nascita, alcuni numeri del *Clavierbüchlein für Anna Magdalena* che sono stati identificati proprio come uniche sue opere scritte (naturalmente trascritte probabilmente dalla madre) e infine quegli enigmatici e solari *Verschiedene Canones* che Johann Sebastian compose, negli ultimi anni di vita, sul basso dell'Aria delle Variazioni Goldberg e il cui manoscritto è stato ritrovato soltanto nel 1975.

Ecco quindi l'ipotesi di un ascolto – o per meglio dire, della composizione di un ascolto – di una sorta di distorsione percettiva – naturalmente tutta inventata – dove affiorano gli echi dell'inarrestabile laboratorio di casa Bach, attraverso l'orecchio del dimenticato Gottfried Heinrich – il «puro folle» nel quale – come dice Alberto Basso – «la materia della musica si era fatta spirito».

Giovanni Mancuso

Johann Sebastian Bach,
Suite per orchestra n. 4 in re maggiore BWV 1069

Dopo aver trascorso alcuni anni a Weimar, dove aveva lavorato come *Konzertmeister* per Guglielmo di Sassonia, nel 1717 Bach si trasferì alla corte di Köthen, in quegli anni retta dal giovane principe Leopold. Formatosi musicalmente durante ripetuti viaggi in Francia, Inghilterra e Italia, il principe non solo era un grande amante della musica ma sapeva anche suonare diversi strumenti, tra cui la viola da gamba e il clavicembalo. Probabilmente per questo motivo la musica eseguita presso la sua corte era di carattere essenzialmente strumentale, affidata a un complesso orchestrale, il Collegium musicum, che si distingueva per il grande virtuosismo dei musicisti che lo formavano. In veste di nuovo *Kapellmeister*, Bach dovette comporre pertanto soprattutto brani per orchestra o per strumento solista, come mai in precedenza, sebbene anche durante il suo precedente soggiorno a Weimar avesse trascritto diversi concerti di compositori soprattutto italiani. Agli anni di Köthen risalgono infatti le Suite per violoncello, le Suite francesi e inglesi

per clavicembalo, il *Clavicembalo ben temperato*, alcune sonate, partite e concerti per violino, i Concerti Brandeburghesi, e probabilmente anche alcune delle quattro Suite per orchestra. La loro struttura, caratterizzata da una successione di brani in tempo di danza, fa infatti pensare a composizioni destinate alle cerimonie pubbliche e agli intrattenimenti della corte. Ciononostante, la loro esatta data di composizione è ancora oggi motivo di controversia, mancando gli autografi originali delle partiture. I manoscritti, di copisti anonimi, sono tutti posteriori al 1723, ultimo anno trascorso dal compositore nel ducato, circostanza che ha spinto alcuni studiosi a datare i brani tra il 1724 e il 1739 ossia negli anni in cui Bach era già *Thomaskantor* a Lipsia. In questo periodo Bach fece infatti eseguire ai ragazzi della Thomasschule, di cui era direttore, anche dei pezzi strumentali tra cui appunto le Suite, di cui però è difficile affermare con certezza se si trattasse di musiche scritte in precedenza o composte *ex novo*.

Tra le Suite, in particolare la n. 4 in re maggiore è quella che ancor oggi è oggetto di maggiore dibattito tra i musicologi, che si dividono tra coloro che la collocano, per stile e organico utilizzato, tra le prime opere strumentali del musicista e altri che invece la datano attorno al 1725 in ragione del riutilizzo del primo movimento come Sinfonia della Cantata BWV 110, «Unser Mund sei voll Lachens», eseguita a Lipsia la notte di Natale di quello stesso anno. La Suite, al pari delle altre tre, si apre con un'ampia Ouverture, termine che all'epoca di Bach dava titolo all'intera composizione. Il brano è infatti modellato sulla tipica struttura tripartita ABA dell'Ouverture alla Lully nella forma un po' ampliata AA/BA/BA, dove A rappresenta la parte lenta – ripetuta due volte – cui seguono una sezione B in tempo rapido e la ripresa dell'introduzione, di norma eseguite con ritornello. Pur mantenendo la struttura di base, nel segmento centrale Bach fa ricorso a un'organizzazione delle parti più elaborata, dal marcato carattere imitativo, dividendo inoltre assai nettamente in alcuni momenti la sezione dei fiati (oboi, trombe e fagotti) da quella degli archi, in un dialogo tra sezioni che ricorda molto quello del concerto grosso.

Non meno originali sono anche i seguenti movimenti che completano l'opera, impostati tutti su una forma binaria, ossia sulla suddivisione della danza in due unità entrambe ripetute (AA'BB'). Nella prima delle due Bourrée, Bach usa spesso un ritmo sincopato – tecnica di non frequente utilizzo in questa forma di danza tipicamente francese – facendo dialogare continuamente le diverse parti dell'orchestra e giocando ancora una volta su strutture di tipo imitativo che creano inoltre efficaci effetti timbrici. La seconda Bourrée presenta invece una particolarissima gestione della parte del fagotto che si svincola dalla mera funzione di basso continuo per creare un elaborato tappeto sonoro sul quale s'inseriscono all'unisono le note lunghe degli oboi.

La Gavotte è basata invece sulla particolare combinazione di tre distinte sezioni strumentali – trombe e timpani, violini e oboi, fagotto e

basso continuo – che dialogano tra loro senza mai raddoppiarsi l'una con l'altra. Il risultato è un brano di grande eleganza formale dove sembrano convivere allo stesso tempo una sensazione di festosità e una certa staticità formale.

Eleganza che si riscontra anche nei due Menuet, non molto diversi tra loro (il secondo è affidato solo alla sezione degli archi) e ambedue impostati sul re maggiore d'impianto. Entrambi presentano un ritmo cadenzato e omogeneo dove predomina una sensazione di misurata leggerezza – più evidente nel primo Menuet con l'inserimento di semplici trilli in funzione ornamentale – che ben si adatta al rigore formale tipico dello stile bachiano. L'ultimo movimento infine – la Réjouissance – non è una danza vera e propria, bensì un brano dal carattere brillante e vivace che Bach usa solo in quest'occasione, benché fosse spesso adoperato in composizioni di carattere festivo soprattutto da Telemann o Händel. Il ritmo rapido e il ricorso ripetuto alla fanfara di trombe e timpani dà al pezzo un carattere virtuosistico, luminoso e celebrativo che ben si adatta a chiudere trionfalmente una musica sicuramente d'intrattenimento ma anche ricca di elaborate scelte compositive.

Gian Giacomo Stiffoni

Wolfgang Amadeus Mozart, Sinfonia n. 41 in do maggiore KV 551 *Jupiter*

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 Knepler,[2] 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 modifichino, amplino, rinnovino 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,

[2] Georg Knepler, *Wolfgang Amadé Mozart. Nuovi percorsi*, Milano-Lucca, Ricordi-LIM, 1995. Si veda in particolare il capitolo XX, *Semantizzazione della musica strumentale per mezzo della musica vocale*, pp. 283 e sgg.

> 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 seriosa. 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 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.

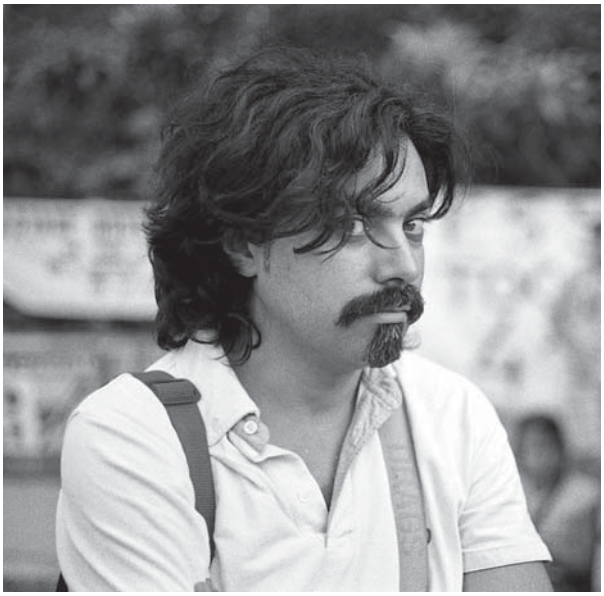
Contrappunto che sarà, assieme alla forma-sonata, il grande protagonista, in termini formali, del Finale: i tre soggetti (il terzo dei quali in sol maggiore) vengono elaborati nella sezione di sviluppo in un magnifico fugato, che sfocia fondendosi nella magistrale e conclusiva coda, dove un contrappunto di rara perfezione riveste e maschera la (apparente) semplicità dell'insieme.

Carmelo Di Gennaro

(Dal programma di sala del concerto del 4 giugno 2006. Archivio storico del Teatro La Fenice)

Giovanni Mancuso

Nato a Venezia nel 1970, si diploma in pianoforte nel 1992 presso il Conservatorio di Venezia sotto la guida di Wally Rizzardo. Diplomato ai corsi di perfezionamento in musica da camera dell'Accademia «Incontri col maestro» di Imola, si perfeziona nel repertorio cameristico contemporaneo con Renato Rivolta presso la Scuola Civica di Milano. Approfondisce lo studio del linguaggio jazzistico con Umberto De Nigris e nel 1990-1992 segue i corsi di perfezionamento in composizione di Salvatore Sciarrino. Ha vinto numerosi premi di composizione, tra i quali: Biennale dei Giovani Artisti dell'Europa Mediterranea (Lisbona 1994), Grieg Memorial Competition (Oslo 1995), Rockefeller Foundation (New York 2003), European Association for Jewish Culture (Londra-Parigi 2003). Ha vinto la settima edizione del Concorso Internazionale Orpheus per nuove opere da camera (Spoleto) con l'opera *Obra Maestra* ispirata a Frank Zappa. Ha ricevuto commissioni da istituzioni musicali quali Istituzione Sinfonica Abruzzese, Biennale Musica, Biennale Danza, Orchestra Giovanile Italiana, European Association for Jewish Culture, Ex Novo Ensemble, Milano Musica, Sentieri Selvaggi. Sue composizioni sono state trasmesse da varie radio europee ed eseguite in Italia, Francia, Spagna, Portogallo, Olanda, Sud Africa, Germania, Libano, Brasile, USA. Ha collaborato con artisti quali Raiz, Elliott Sharp, Pietro Tonolo, Frederic Rzewski, Philip Corner, Malcolm Goldstein, Butch Morris, Carlo Boccadoro, Sentieri Selvaggi, Lukas Ligeti. Ha fondato nel 1991 l'ensemble e gruppo di studio Laboratorio Novamusica con il quale svolge intensa attività concertistica come pianista e direttore in Italia, Francia, Germania, Portogallo, Spagna, Libano, Norvegia e Polonia, e nel 2002 ha fondato l'etichetta discografica Galatina Records pubblicando sei CD con i suoi progetti musicali realizzati con il Laboratorio Novamusica. Ha presentato alla Biennale Musica 2009 *July 19th or How to establish a Second Republic founded on the blood of a State Massacre* per voce ed ensemble su un testo di Salvatore Borsellino (singolare caso di brano commissionato e successivamente censurato dalla Biennale Musica). Insegna teoria e solfeggio presso il Conservatorio Benedetto Marcello di Venezia.



Gaetano d'Espinosa

Nato a Palermo nel 1978, ha studiato violino con Mihai Spinei e composizione con Turi Belfiore, perfezionandosi quindi con Salvatore Accardo all'Accademia Walter Stauffer di Cremona. Dal 2001 al 2008 è stato *Konzertmeister* della Staatskapelle di Dresda, con cui ha anche eseguito, in veste di solista, il suo Concerto per violino e orchestra d'archi sotto la direzione di Christian Arming. A questo periodo risalgono il suo debutto come direttore d'orchestra alla Konzerthaus di Berlino e l'incontro determinante con Fabio Luisi, che lo invita come suo assistente a Vienna e più tardi al Pacific Music Festival di Sapporo. Nel maggio 2010 debutta alla Semperoper di Dresda con *La traviata*, dirigendo inoltre la Philharmonia di Praga, la Filarmonica di Pozna , le Orchestre da camera di Dresda e Berlino, la Brandenburgisches Staatsorchester, la Thüringen-Philharmonie e la Kremerata Baltica. Nel 2011 ha diretto due recite di *Pagliacci* al Teatro Carlo Felice di Genova e ha debuttato con l'Orchestra del Teatro La Fenice di Venezia, con l'Orchestra Sinfonica Siciliana, con l'Orchestra del Teatro Massimo di Palermo e al Festival di Spoleto con l'Orchestra Verdi di Milano. Ha collaborato come direttore d'orchestra con solisti quali Steven Isserlis, Gidon Kremer, Gary Hoffman e Annick Massis e come camerista con Jörg Demus, Malcolm Bilson e Peter Bruns. Ha iniziato la stagione 2011-2012 con una nuova produzione di *Otello* di Verdi all'Opera di Graz e con concerti a Trieste, a Praga e in Giappone.

Teatro La Fenice
venerdì 2 marzo 2012 ore 20.00 turno S
domenica 4 marzo 2012 ore 17.00 fuori abbonamento

GABRIEL FAURÉ
Pavane in fa diesis minore op. 50

GEORGE ENESCU
Due intermezzi per archi op. 12

Intermezzo in re maggiore op. 12 n. 1
Intermezzo in sol maggiore op. 12 n. 2

RICHARD WAGNER
Siegfried-Idyll WWV 103
per piccola orchestra

LUDWIG VAN BEETHOVEN
Sinfonia n. 4 in si bemolle maggiore op. 60

Adagio - Allegro vivace
Adagio
Allegro molto e vivace
Allegro ma non troppo

direttore
EMMANUEL VILLAUME
Orchestra del Teatro La Fenice

NOTE AL PROGRAMMA

Gabriel Fauré, Pavane in fa diesis minore op. 50

Composta a Le Vésinet nell'estate del 1887 per i concerti di Jules Danbé, direttore d'orchestra all'Opéra-Comique, la Pavane op. 50 nacque come un pezzo per piccola orchestra (con i legni per due, due corni e archi). Fauré la dedicò alla contessa Élisabeth de Greffulhe, sua protettrice, la quale assecondò l'idea del compositore di trasformare questo pezzo in una scena danzata, con un sottofondo corale. Fauré aggiunse così un «coro ad libitum»: parti corali (per lo più si tratta di raddoppi delle parti strumentali) che all'occorrenza si possono anche omettere senza compromettere l'equilibrio strumentale dell'insieme. La stesura del testo poetico fu affidata al conte Robert de Montesquiou-Fezensac, cugino della contessa, fervente sostenitore di Verlaine, e consigliere letterario di Fauré. Il compositore lodò i versi di Montesquiou, forse per desiderio di compiacere alla sua protettrice, e le scrisse nel settembre del 1887:

> [Il conte] ci ha aggiunto un incantevole dialogo: schermaglie e civetterie delle danzatrici e grandi sospiri dei danzatori che animeranno in modo singolare la musica. Se tutto questo meraviglioso insieme di una danza graziosa con dei bei costumi, un'orchestra e un coro invisibili, potesse realizzarlo che delizia sarebbe!

La Pavane (corale) fu eseguita in forma di concerto il 28 aprile 1888 alla Société nationale de musique, e poi in forma scenica (mimata e danzata) il 21 luglio 1891 durante una festa notturna data dalla contessa al Bois de Boulogne. Poi, nel 1918, entrò a far parte, come numero conclusivo, di *Masques et bergamasques*, «comédie musicale» op. 112 (messa in scena all'Opéra di Monte-Carlo il 10 aprile 1919) nella quale Fauré riprese anche altre musiche già composte che si adattavano bene, per carattere, alla dimensione del *divertissement* e della *Fête galante*.

Esempio dello stile di Fauré improntato al rifiuto di ogni magniloquenza e alla costante ricerca dell'essenziale, la Pavane in fa diesis minore riprende il carattere solenne dell'antica danza di corte – molto amata anche dai compositori impressionisti: fu usata da Debussy nel Passepied della *Suite bergamasque* e poi da Ravel nella celebre *Pavane pour une enfante défunte*.

Pagina dal lirismo delicato, che rimanda al barocco francese, si apre con una specie di melopea del flauto, su un morbido accompagnamento pizzicato degli archi, tema accompagnato da una progressione discendente di settime e poi ripreso in diverse combinazioni strumentali (prima dai legni, poi dagli archi). Quindi il flauto introduce una seconda frase un po' più animata, presentata la prima volta con la sensibile la seconda senza: una minima variante ma che ne modifica l'espressione e imprime una grande languidezza al melodizzare, tipica dello stile di Fauré, che privilegia sempre nelle sue strutture melodiche costruzioni ellittiche e materiali dal sapore modale, ottenuti soprattutto con alterazioni che rendono spesso ambigui i contorni tonali. La sequenza delle frasi cantabili è interrotta solo nella sezione centrale, scandita da un accordo accentato e in fortissimo di tutta l'orchestra, seguito da una figura discendente, e ripetuto quattro volte in diverse tonalità. Nella ripresa viene presentata prima la frase secondaria, tonalmente ambigua, e poi il tema principale che ripristina la tonalità di fa diesis minore. Alla fine una serie di cadenze evitate ne prolungano il naturale estinguimento, finché due delicati arabeschi, prima del clarinetto poi ancora del flauto, conducono ad un rapido epilogo in pianissimo.

George Enescu, Intermezzi per archi op. 12

Il catalogo di composizioni di George Enescu è piuttosto esiguo: conta solo 33 numeri d'opus. Eppure l'interesse per la composizione si era manifestato precocemente, già all'età di cinque anni, e l'intera sua esistenza fu divisa tra l'attività di violinista e quella di compositore, che considerava anzi la sua vera vocazione. Ma Enescu era un perfezionista, sottoponeva le sue partiture a continue revisioni, fece pubblicare solo un numero esiguo di lavori, accuratamente selezionati, all'interno di una produzione assai più vasta, come hanno dimostrato le recenti ricerche musicologiche: centinaia di composizioni *in progress*, manoscritti abbandonati a diversi stadi di elaborazione, mai completati, e ora conservati presso il Museo Enescu di Bucarest.

A soli sette anni Enescu, su suggerimento del compositore Édouard Caudella, era andato a Vienna per studiare composizione con Robert Fuchs e violino con Joseph Hellmesberger; a quattordici anni si era stabilito a Parigi dove aveva proseguito gli studi al Conservatorio, con Jules Massenet e Gabriel Fauré (per la composizione), con André Gedalge (per il contrappunto), con Martin-Pierre Marsick (per il violino), e dove aveva stretto amicizia fraterna con Paul Dukas, Maurice Ravel, Alfred Cortot, Pablo Casals, Florent Schmitt; a diciott'anni aveva ottenuto il Grand Prix du Conservatoire, e l'anno successivo – siamo nel 1900 – aveva fatto il suo debutto a Parigi come violinista ai Concerti Colonne, iniziando così la sua grande carriera di virtuoso del violino. Le composizioni giovanili,

nate in quel periodo a cavallo tra i due secoli, mostrano una grande varietà di stili, e testimoniano come Enescu si trovasse in una fase di ricerca e di sperimentazione, ricettivo di fronte a tutte le esperienze fatte in quegli anni: chiare influenze degli studi viennesi emergono ad esempio nella scrittura cromatica e contrappuntistica dell'Ottetto per archi op. 7 del 1900; echi della musica popolare rumena si colgono nel *Poème roumain* op. 1 del 1897 (prima composizione di Enescu ad essere eseguita a Parigi) e nelle due fortunate *Rapsodie rumene* op. 11, composte tra il 1901 e il 1902; una chiara impronta neoclassica mostrano altre composizioni, come la Suite per orchestra op. 9 e la Suite per pianoforte op. 10, entrambe del 1903; stilemi tipici della musica francese, soprattutto di Fauré, trapelano in diversi lavori, come la seconda Sonata per violino op. 6 del 1899 e i due Intermezzi op. 12, composti a quattro mesi di distanza uno dall'altro, il primo nel settembre del 1902, il secondo nel gennaio del 1903.

Dedicati alla principessa Elena Bibescu, che aveva preso il giovane compositore sotto la sua protezione, questi due Intermezzi furono eseguiti insieme nel 1903, in un concerto diretto dallo stesso Enescu a Bucarest. Si tratta di due pezzi dal carattere elegiaco e meditativo, entrambi basati su una semplice struttura bipartita, e caratterizzati da una raffinatissima scrittura strumentale che dimostra la profonda conoscenza che Enescu aveva degli archi.

L'Intermezzo in re maggiore (*Allègrement*) parte da una linea isolata dei violini alla quale si aggiungono via via altre parti in un ordito imitativo assai denso, ma insieme fluido, delicatamente lirico, immerso in un'atmosfera che richiama Elgar. La prima parte è concepita come una esposizione, la seconda come una controesposizione nella quale il materiale tematico viene ripreso con una più corposa veste armonica, con una più fitta serie di controvoci (in un sapiente gioco contrappuntistico che rivela la lezione di Gedalge), modulazioni, forcelle dinamiche, improvvise accensioni, che caricano di tensione il discorso musicale finché una improvvisa modulazione la dissolve in una plaga statica e rarefatta.

Nel secondo Intermezzo, in sol maggiore (*Très lent*), è più evidente l'influenza di Fauré: col suo carattere introverso, il suo melodizzare modale, l'accompagnamento imperniato su armonie parallele, e coppie di accordi ripetuti come un respiro affannoso, le improvvise polarizzazioni su una singola nota che creano misteriose zone di sospensione. Anche in questo caso, nella seconda parte il materiale viene sviluppato, sia dal punto di vista melodico che armonico, fino a una coda dove un filamento melodico si dipana isolato verso l'acuto, e due morbidi accordi di sol maggiore chiudono l'Intermezzo.

Gianluigi Mattietti

Richard Wagner, *Siegfried-Idyll* WWV 103

Poco della verità drammaturgica del Sigfrido della Tetralogia, personaggio inconsapevole, velleitario e sconfitto, tragico prima ancora che eroico, respira nell'*Idillio*, che nasce come omaggio di Wagner alla moglie Cosima, offertole per il giorno di Natale del 1870, compleanno di lei. Dopo Isolde e Eva, proprio Sigfrido è il terzo figlio che la figlia di Liszt ha avuto da Wagner. Alla prima esecuzione, nella villa di Triebschen che affaccia sul Lago di Lucerna, è presente anche Friedrich Nietzsche che diciott'anni più tardi, scrivendo *Nietzsche contra Wagner*, sosterrà essere il compositore «un istrione». Ma allora si dicevano amici, condividevano progetti di nuove «feste democratiche», l'amore per la filologia classica, la riscoperta dimensione tragica della vita, che non può rinunciare allo «spirito» della musica. Uno interiorizzava queste verità in modo più ulcerante, e perdente, dell'altro.

Tredici strumenti: già la dimensione dell'organico originale ribadisce il carattere intimo, come di *aubade*, del breve lavoro. L'avvio è affidato al quartetto d'archi, al suono diafano e avvolgente di cui gli archi wagneriani sono anche capaci. Riconosciamo, affidato al flauto, il motivo del Sonno di Brunilde, poi la voce dell'uccellino che guiderà l'ignaro Sigfrido all'incontro con la valchiria protetta dal cerchio di fuoco. E l'oboe tesse la trama di una musica che culla:

> Dormi, bambino, dormi,
> nel giardino ci sono due montoni;
> uno è nero, l'altro bianco,
> e se il bambino non dormirà,
> quello nero lo morderà.

versi di Richard, invero poco nibelungici, scritti sotto la melodia di questa ninna-nanna. Altri temi sentiamo provenire dalla Tetralogia, ma come velati, appena accennati, privati di tensione armonica e vocale, di quella densità in continua evoluzione che è il formidabile vettore dell'opera colossale.

Un Wagner gentile, che va eseguito rispettando la levità dell'originale versione cameristica, senza sontuosità sinfonica, evidenziando invece l'intimità della scrittura, come si trattasse di una pagina segreta, pudica, magari menzognera, o invece doppiamente vera, possibile solo senza teatro.

Sandro Cappelletto

(Dal programma di sala del concerto del 29 settembre 2001. Archivio storico del Teatro La Fenice)

Ludwig van Beethoven, Sinfonia n. 4 in si bemolle maggiore op. 60

Nata insieme all'*Appassionata* durante la felice estate del 1806 trascorsa da Beethoven dai Brunsvik a Martonvásár nella campagna ungherese, ed eseguita per la prima volta a palazzo Lobkowitz a Vienna nel marzo 1807, la Quarta Sinfonia fu incominciata quando già erano interamente abbozzati i primi due tempi della Quinta, accantonati per soddisfare la richiesta del committente, il conte Franz von Oppersdorf. Oppersdorf era parente del principe Lichnowsky, presso la cui residenza estiva aveva incontrato Beethoven e ascoltato la Seconda Sinfonia: ammiratissimo, aveva offerto una grossa somma al compositore perché scrivesse per lui un nuovo lavoro di simile fattura. L'occasione spiega in parte il carattere più disteso e sereno della Quarta, paragonata da Schumann a «una slanciata fanciulla greca fra due giganti nordici», la Terza e la Quinta.

Per ulteriori approfondimenti si vedano le considerazioni analitiche di Carlo De Pirro nel saggio sulle nove sinfonie di Beethoven all'inizio del volume.

Emmanuel Villaume

Nato a Strasburgo nel 1964, ha studiato presso il Conservatorio della città natale e ha continuato gli studi a Parigi, dove si è laureato in letteratura, filosofia e musicologia. Ha diretto nei più importanti teatri del mondo, fra i quali Metropolitan, Lyric Opera of Chicago, Opera di Washington, San Francisco, Los Angeles, Santa Fe, Dallas, Covent Garden di Londra, Opéra di Parigi, Tolosa, Nancy, Monte-Carlo, Amburgo, Bonn, Bunka Kaikan di Tokyo. Ha collaborato con orchestre quali Royal Philharmonic Orchestra di Londra, Orchestre Philharmonique de Radio France, Orchestra dell'Opéra di Parigi, Orchestre Philharmonique de Monte-Carlo, Orchestre National de Belgique, DR Radiosymfoniorkestret di Copenaghen, Kringkastingsorkestret di Oslo, Kungliga Filharmonikerna di Stoccolma, Münchner Rundfunkorchester, Beethoven Orchester di Bonn, Filarmonica di Praga, Orchestra Verdi di Milano, Orchestra del Teatro alla Scala, Orchestra del Teatro La Fenice, Montreal Symphony Orchestra, Quebec Symphony Orchestra, North Carolina Symphony Orchestra, Chicago Symphony Orchestra, Boston Symphony Orchestra, NHK Orchestra di Tokyo, Tokyo Metropolitan Symphony Orchestra, China National Opera Orchestra. È attualmente direttore artistico e direttore principale della Slovenska filharmonija di Lubiana e direttore principale della Slovenská filharmónia di Bratislava. Dal 2001 al 2010 è stato direttore musicale del Festival Spoleto USA, dirigendo tra l'altro l'integrale delle sinfonie di Mahler, la prima americana di *Der Prinz von Homburg* di Henze, nonché produzioni di *Manon Lescaut*, *Der fliegende Holländer*, *Lakmé*, *Ariadne auf Naxos*, *Don Giovanni* e *Louise*. Fra gli impegni delle ultime stagioni ricordiamo *Il crociato in Egitto* di Mayerbeer e *Thaïs* di Massenet a Venezia, *La bohème* a Washington, *Carmen* al Metropolitan e a Los Angeles, *Les contes d'Hoffmann* e *Ariane et Barbe-bleue* a Torino, *Manon* di Massenet e *The Merry Widow* di Lehár a Chicago, *Tosca* a Berlino. Nella stagione 2010-2011 ha diretto *Werther* a San Francisco, *Samson et Dalila* a Marsiglia, *Pelléas et Mélisande* a Buenos Aires, *Les contes d'Hoffmann* a Chicago.

Teatro La Fenice
sabato 17 marzo 2012 ore 20.00 turno S
domenica 18 marzo 2012 ore 17.00 turno U

JOHANN SEBASTIAN BACH

Messa in si minore BWV 232
per soli, coro e orchestra

I. Kyrie
1. Kyrie 2. Christe 3. Kyrie

II. Gloria
1. Gloria in excelsis 2. Et in terra pax 3. Laudamus te 4. Gratias agimus tibi 5. Domine Deus 6. Qui tollis peccata mundi 7. Qui sedes ad dextram Patris 8. Quoniam tu solus sanctus 9. Cum Sancto Spiritu

III. Symbolum nicenum
1. Credo in unum Deum 2. Patrem omnipotentem 3. Et in unum Dominum 4. Et incarnatus est 5. Crucifixus 6. Et resurrexit 7. Et in Spiritum sanctum 8. Confiteor 9. Et exspecto

IV. Sanctus
1. Sanctus 2. Osanna in excelsis

V. Benedictus
1. Benedictus 2. Osanna in excelsis

VI. Agnus Dei
1. Agnus Dei 2. Dona nobis pacem

Miah Persson *soprano*
Sara Mingardo *contralto*
Mark Padmore *tenore*
Michele Pertusi *basso*

direttore
RICCARDO CHAILLY

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
maestro del Coro Claudio Marino Moretti

NOTE AL PROGRAMMA

La Messa in si minore di Bach, un messaggio nella bottiglia

Alla fine, quando abbiamo ascoltato ancora per una volta la Messa in si minore o le Variazioni Goldberg o *L'arte della fuga* ci resta sempre una domanda: ma Bach, sapeva? Sapeva di essere l'epigono di una civiltà musicale, eppure il testimone di quella, oltre il suo tempo? Era cosciente che con alcune creazioni, deliberatamente costruite – come è il caso della Messa in si minore o dell'*Arte della fuga* – non per esecuzioni estemporanee, ma per se stesso, quasi fossero un lascito testamentario, egli avrebbe fissato, in assoluto, dei monumenti insuperabili? Sapeva di essere il tessitore di una trama che intrecciava scienza numerica, simbolismo contrappuntistico, alchimie antiche, con una conoscenza del linguaggio delle emozioni che nessuno poi avrebbe osato sfidare o emulare? E sapeva che questi suoi cristalli sfaccettati e giganteschi sarebbero arrivati intatti, a stupire noi, tanto lontani, lasciandoci senza fiato?

Per molti aspetti, Bach si conferma il compositore artigiano. È il maestro ideale per le ribellioni del Novecento, all'opposto dei romantici che (apparentemente) scrivevano per una pura necessità interiore, liberi, non alle dipendenze di qualsivoglia padrone o mecenate. Lui invece, il *Kantor*, incarna il prototipo del musicista di servizio. Di una corte, di una città. Quando è *Kapellmeister* a Köthen, e ha a disposizione un gruppo di strumentisti virtuosi, sforna i Concerti Brandeburghesi, sintesi sublime del concerto grosso per svariate combinazioni timbriche. Quando è assunto *Thomaskantor*, a Lipsia, alla Thomaskirche (1723), con disciplina encomiabile rimpingua la Chiesa con cinque annate di Cantate (oltre 300, per le domeniche ordinarie e le festività), eseguite da un coro e da un'orchestra che lui stesso ha il compito di preparare, per una grande assemblea di ascoltatori, oltre 2000 persone. Bach non va in cerca di ispirazione. Non cerca il grande successo di una composizione esemplare, ripetuta e che circoli anche al di fuori dello stretto ambito della sua area di lavoro. Gli chiedono di scrivere, lui continuamente produce.

Ma in verità il tutto non va in modo sempre così meccanico. In particolare negli ultimi anni della vita, 1747-1749, Bach sembra intento a scegliere alcune pagine, del proprio catalogo sterminato, dando loro

una configurazione esemplare, quasi le volesse estrapolare dallo scorrere inesorabile del tempo. Le scioglie dai vincoli esecutivi, non indica più nemmeno – così succede per *L'arte della fuga* – gli esecutori a cui quelle note sono destinate. Fa musica pura, assoluta. Lascia un testamento, di poche pagine (si fa per dire, ma tali sono, rispetto alle montagne di pentagrammi riempiti di inchiostro in tutta una vita) e da chiudere come messaggio in una bottiglia. È consapevole che il gusto musicale intorno a lui è cambiato. Prevede, come succederà, che i figli venderanno a prezzo di mero metallo le preziose lastre di rame con le incisioni di molte sue composizioni, andate così perdute. Sa di essere un epigono. Ma con queste ultime monumentali pagine ha voluto lasciare dei lavori di sintesi, di accorpamento di stili di maestri precedenti. Ha intrecciato rielaborazioni di proprie composizioni, parodie di cantate, ha forgiato metalli diversi, fondendoli insieme, senza che nessuno perdesse le caratteristiche individuali. La Messa in si minore BWV 232 comprende brani scritti nell'arco di venticinque anni, un quarto di secolo. Ne sarebbe trascorso un altro, intero, prima che l'opera venisse per la prima volta eseguita.

«Die große catholische Messe», la grande Messa cattolica: così si legge nel catalogo del 1790 delle musiche di Bach poste in vendita ad Amburgo da Johanna Maria Dannemann, moglie e da poco vedova di Carl Philipp Emanuel, il secondogenito di Bach. Lo stampatore del catalogo, Gottlieb Friedrich Schniebes, si è dovuto inventare un titolo per quel volume ingombrante, di ben 99 fogli (la *Passione secondo Matteo* ne contava 82), e che in maniera strana non solo raccoglieva pagine scritte in epoche diverse – come testimoniavano la scrittura, la carta – ma anche presentava un bizzarro connubio di stili, di attenzione sia alla chiesa luterana sia alla cattolica.

Le altre Messe di Bach (quattro, BWV 233-236) appartenevano infatti alla categoria della *Missa brevis*, la Messa tedesca, luterana, che voleva musicati solo Kyrie e Gloria. *Missa tota*, o italiana, era invece questa, cioè fornita di tutte le parti del romano *Ordinarium Missae*: *Kyrie*, *Gloria*, *Credo*, *Sanctus*, *Agnus*.

All'asta di Amburgo, nessuno si fece avanti: clamoroso destino di uno dei manoscritti oggi più importanti di Bach. Restò in famiglia, la possedeva ancora la figlia secondogenita di Carl Philipp, Anna Carolina Philippina, quando morì, nel 1804. Due anni prima, a Lipsia, nel 1802, era stata pubblicata da Johann Nikolaus Forkel la prima biografia del compositore. Nell'ultimo capitolo, quello relativo alle musiche di Bach, con l'elenco di quelle stampate e manoscritte, la Messa non compare esplicitamente. È ancora un oggetto misterioso, forse da ravvisare nella «Messa a due cori», il primo accompagnato da strumenti ad arco, il secondo coi fiati. Nel 1805, finalmente, 55 anni dopo la morte del suo autore, l'editore di Zurigo Hans Georg Nägeli, trentenne di buon fiuto, prende in carico il corposo

manoscritto. Ma dovranno passare ancora quasi trent'anni perché una parte di esso (*Kyrie* e *Gloria*) venga data alle stampe, nel 1833. E si dovette arrivare al 1845 per avere, finalmente, tutta la Messa pubblicata, a Bonn, grazie alla sinergia Nägeli-Simrock. Per solennizzarla, avvicinandola ai fasti della *Missa solemnis* op. 123 di Beethoven (1824), le misero per titolo *Die Hohe Messe in H-moll*, in tedesco, a sancirne l'altezza, la vertigine, la sacralità, ma anche soprattutto l'appartenenza al capitolo della musica sacra germanica, strenuamente difeso. Il giovane Mendelssohn, del resto (allievo del paladino bachiano Carl Friedrich Zelter) aveva da poco dimostrato, con la prima esecuzione della *Passione secondo Matteo* (Berlino, 1829) che la paternità del romanticismo tedesco affondava le sue radici in Bach. Saltando a piedi pari un secolo, il messaggio, chiuso nella bottiglia, era stato finalmente raccolto.

Con le sue due ore di musica, la Messa in si minore non era certo pensata per l'esecuzione durante la liturgia, di cui avrebbe totalmente snaturato il senso. Bach la coniò quale Messa da concerto. O forse, anche, quale Messa enciclopedica, *summa* di sapere. La sua lunghezza non venne mai superata. Vivo l'autore, venne eseguito solamente il *Sanctus*, che era il numero più antico della raccolta, composto per il Natale del 1724. Nel 1733 Bach scrisse *Kyrie* e *Gloria*, il cuore luterano della Messa. Tra il 1747 e il 1749, negli anni di consuntivo e riordino della propria attività di compositore, vennero aggiunti il *Credo* (*Symbolum Nicenum* nel manoscritto, secondo alcuni risalente a qualche anno prima, 1742-45) e i tre numeri dell'*Osanna*, *Benedictus* e *Agnus Dei*, fino al conclusivo *Dona nobis pacem*. Yoshitake Kobayashi, massimo esperto di manoscritti bachiani, afferma (1989) che la Messa in si minore sia l'ultima opera del *Kantor*, posteriore anche all'*Arte della fuga*. Ci piace credere che sia così.

Dei ventisette numeri in cui è scandita, diciotto sono cori (tre a 4 voci, dodici a 5, uno a 6, due a 8). Tre i duetti (nn. 2, 8, 15). Sei le arie solistiche (nn. 6, 10, 11, 19, 24, 26). Come si vede, cornice portante della Messa sono dunque i cori. E come aveva sperimentato nei precedenti cicli di Cantate, anche qui Bach utilizza in vario modo il coro, differenziandone nettamente gli stili. Due sono i principali: *stylus gravis* o *antiquus*, severo, interiorizzato, e prediletto negli anni di Lipsia (nn. 3, 7, 13, 17, 20, 27); e *stylus majestaticus*, moderno, contrassegnato da intrecci trionfalistici di voci e strumenti, appariscenti e moderni (nn. 1, 4, 5, 12, 14, 18, 21, 22, 23, 25). I rimanenti due (nn. 9 e 16) sono in stile misto. Ma è interessante sottolineare come l'ultimo numero della Messa, *Dona nobis pacem*, sia volutamente in stile antico. E sulle stesse note di attacco del *Gratias agimus tibi*, ascoltato nel *Credo*. Come se il gesto del ringraziamento e la richiesta di pace, per sempre, in qualche modo rappresentassero i due volti di un'unica medaglia: la pace, per Bach, si congiungeva al ringraziamento – pacato – per aver compiuto sino al termine la grande impresa della Messa.

Da notare che entrambi i numeri (*Gratias* e *Dona nobis*), in tempo tagliato, re maggiore, aprono con la cosiddetta *suspiratio*, la pausa sul battere, che la retorica barocca aveva insegnato per esprimere il carattere supplicante, amoroso, in tensione verso l'alto.

Bach non scrisse mai un'opera. Il mondo del teatro, a differenza del suo coetaneo Händel, gli rimase totalmente lontano. Ma quanto troviamo di gesti teatrali nella Messa in si minore! Soprattutto nella capacità del compositore di cogliere il senso interno della parola della preghiera in latino, traducendola, quasi letteralmente, in suono.

«Kyrie eleison», ad esempio: «Signore pietà». Tenori e bassi, nelle prime tre battute dell'Adagio di apertura, scandiscono tre volte la parola «Kyrie», i bassi su ritmo ostinato, ripetuto con disegno ascendente. Sembrano incarnare le voci dei sacerdoti, degli anziani dell'assemblea. Ma poi, da questo semplice disegno puntato, scaturito dal metro stesso della parola «Kyrie», Bach estende un numero fugato (Largo ed un poco piano), che trasforma il tempo dell'esclamazione in trenodia. «Eleison», pietà: è lei ora la parola al centro della musica. La richiesta di pietà per i peccati umani, snodati nei cromatismi fitti, nella tensione delle note legate a due a due, due verso l'alto, e due che ricadono verso il basso. Mai cordoglio fu tanto tangibile.

Per contrasto, quando nella sezione centrale entra la parola «Christe», il Cristo uomo, divinità che scende tra gli uomini, al coro si sostituiscono due voci soliste: all'invocazione di tutti al Signore, subentra il dialogo umanissimo. E due è il Cristo, seconda persona della Trinità. Il teatro sacro di Bach è questo: estremamente minuto, simbolico, profondo. Ma anche costruito con inconfondibile chiarezza.

Suddiviso in nove movimenti, il *Gloria* comprende cinque numeri che sono parodie di opere precedenti: potevano utilizzare anche brani estrapolati da altre Cantate, gli angeli inneggianti alla capanna del Bambino Gesù. E la struttura dell'assieme, comunque, resta quella dell'Inno. Sfaccettato però: con una fuga (*Et in terra pax*) là dove la si vuole estesa a tutti gli uomini di buona volontà; con un trionfalistico finale (*Cum Sancto Spiritu*) là dove tutti, voci e strumenti, partecipano alla solare apoteosi conclusiva. A specchio le due arie centrali, entrambe dove la voce dialoga con uno strumento solista: violino nel *Laudamus te* (con perigliose escursioni nel registro acuto, impensabili per la tecnica di allora) e oboe d'amore nel *Qui sedes*, dal profumo tipicamente malinconico.

Particolarmente rigorosa, cartesiana, è la struttura del *Credo*. Nella tradizione di Lipsia non veniva mai cantato, e caso mai in forma monodico corale, mentre si preferiva sostituirlo con un Corale. Anche qui Bach fa ampio uso della parodia, ossia utilizza materiale musicale precedente. Interessante, nel confronto delle filigrane delle carte del manoscritto, la scoperta che l'*Et incarnatus* sia stato oggetto di una doppia composizione, guadagnando un posto a sé, nella toccante tonalità di si minore del titolo della Messa,

col disegno pittorico dell'Incarnazione, a note discendenti, per il coro a cinque voci, incorniciate da arpeggi spezzati ai violini, su una linea di basso ostinato. Strutturato in tre parti – Incarnazione, «Da Maria Vergine», «Et homo» –, ciascuna è cesellata come una miniatura, purissima nel disegno luminoso, con la commozione finale, a note lunghe, sul «diventare uomo». E l'immediato risvolto: la Crocifissione, con la sublime Ciaccona del numero successivo. Già presago di morte, come nell'iconografia della Natività, che vuole il lenzuolino bianco del Bambino della stessa stoffa del sudario.

Il *Sanctus*, grandioso per il suo organico più esteso (6 voci) di tutte le altre parti della Messa, quasi a sancire la gioiosa squilla del motto iniziale, è intriso di numeri fugati, che culminano nella vertiginosa fuga finale, celestiale, giubilante, «Pleni sunt coeli». L'*Osanna* prevede un doppio coro, il *Benedictus* è una commovente Aria per tenore, forse la più toccante di tutta la Messa, con flauto concertante, che culmina nella ripresa Da Capo dell'*Osanna*.

Pausa, e siamo all'ultimo tassello del monumento: *Agnus Dei*. Bipartito lo vuole Bach: prima tutto individuale, affidato alla voce solista del contralto (la voce che parla direttamente a Dio, come già sperimentato nella *Passione secondo Matteo*) che canta il «miserere nobis», «abbi misericordia di noi», suddiviso a sua volta in due parti. L'una riflette l'altra, in un gioco all'infinito di «qui tollis peccata» e «miserere nobis», in sol minore, dolcissimo. Mentre poi corale, di tutti, con le nostre voci simbolicamente unite, è il grato *Dona nobis pacem*. Pace e grazie insieme.

Carla Moreni

JOHANN SEBASTIAN BACH
Messa in si minore BWV 232

I. Kyrie
Kyrie eleison.
Christe eleison.
Kyrie eleison.

II. Gloria
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 caelestis, Deus Pater omnipotens. Domine Fili unigenite, Iesu Christe altissime. Domine Deus, Agnus Dei, Filius Patris.
Qui tollis peccata mundi, miserere nobis; qui tollis peccata mundi, suscipe deprecationem nostram.
Qui sedes ad dextram Patris, miserere nobis.
Quoniam tu solus Sanctus, tu solus Dominus, tu solus Altissimus, Iesu Christe, cum Sancto Spiritu in gloria Dei Patris, amen.

III. Symbolum Nicenum
Credo in unum Deum,
Patrem omnipotentem, factorem coeli et terrae, visibilium omnium et invisibilium.
Et in unum Dominum, Jesum Christum, Filium Dei unigenitum et ex Patre natum ante omnia saecula. 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 coelis.
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 coelum: sedet ad dexteram Patris; et iterum venturus est cum gloria, iudicare vivos et mortuos; cuius 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 seculi, amen.

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

V. Benedictus
Benedictus qui venit in nomine Domini.
Osanna in excelsis.

VI. Agnus Dei
Agnus Dei qui tollis peccata mundi, miserere nobis.
Dona nobis pacem.

Miah Persson

Nata in Svezia, debutta a livello internazionale nel 2003 al Festival di Salisburgo in un concerto con i Wiener Philharmoniker diretti da Boulez, tornandovi nel 2004 come Sophie nel *Rosenkavalier* diretto da Bychkov. Regolarmente invitata a Salisburgo anche negli anni successivi, ha cantato nei principali teatri e festival internazionali (Metropolitan di New York, San Francisco Opera, Covent Garden, Glyndebourne, Opéra e Champs-Élysées di Parigi, Aix-en-Provence, Montpellier, Strasburgo, Bruxelles, Amsterdam, Rotterdam, Stoccolma, Francoforte, Staatsoper di Berlino, Staatsoper di Vienna, Liceu di Barcellona, New Zealand Festival), collaborando con direttori quali Haitink, Colin Davis, Ashkenazy, Barenboim, Bolton, Pappano, Salonen, Boulez, Fischer, Gardiner, Harnoncourt, Herreweghe, Jacobs, Mackerras, Dudmel, Jansons, Jurowski, Harding, Minkowski. Il suo repertorio operistico comprende ruoli principali in lavori di Händel (*Rinaldo*), Mozart (*Mitridate*, *Don Giovanni*, *Le nozze di Figaro*, *Così fan tutte*, *Die Zauberflöte*), Humperdinck (*Hänsel und Gretel*), Strauss (*Der Rosenkavalier*), Stravinskij (*The Rake's Progress*), Britten (*The Turn of the Screw*). In ambito concertistico si è esibita tra l'altro ai BBC Proms, alla Royal Festival Hall e alla Wigmore Hall di Londra, con la Deutsche Symphonie Orchester di Berlino, al Concertgebouw di Amsterdam, con la Los Angeles Philharmonic, alla Carnegie Hall di New York, a Parigi, Salisburgo, Stoccolma. Nella stagione 2010-2011 ha cantato Fiordiligi in *Così fan tutte* al Metropolitan e alla Staatsoper di Vienna, Donna Elvira in *Don Giovanni* e la governante in *The Turn of the Screw* a Glyndebourne. Ha iniziato la stagione 2011-2012 con *Così fan tutte* alla Bayerische Staatsoper di Monaco. Nel gennaio 2011 è stata nominata *Hovsångerska* dal re di Svezia.

Sara Mingardo

Nata a Venezia, studia con Franco Ghitti al Conservatorio Benedetto Marcello e si perfeziona all'Accademia Chigiana di Siena. Vincitrice di numerosi concorsi internazionali, debutta nel 1987 nel *Matrimonio segreto* (Fidalma) e nella *Cenerentola* (ruolo eponimo). Da allora è ospite regolare delle principali istituzioni musicali italiane ed estere. Collabora stabilmente con direttori quali Abbado, Alessandrini, Bolton, Chailly, Chung, Colin Davis, Gardiner, Haïm, Minkowski, Muti, Norrington, Pinnock, Pollini, Rousset, Savall, Schreier, Tate, e con le principali orchestre internazionali, tra cui Berliner Philharmoniker, London Symphony, Boston Symphony, Orchestre National de France, Les Musiciens du Louvre, Monteverdi Choir & Orchestra, Les Talens Lyriques, Concerto Italiano, Academia Montis Regalis. Il suo repertorio comprende opere di Monteverdi, Cavalli, Händel, Vivaldi, Gluck, Mozart, Rossini, Donizetti, Verdi, Schumann e Berlioz; particolarmente attiva in ambito concertistico, vanta un repertorio che spazia da Pergolesi e Bach a Beethoven, Brahms, Dvo ák, Mahler e Respighi. Fra le sue interpretazioni più recenti ricordiamo Penelope nel *Ritorno di Ulisse in patria* con Alessandrini a Beaune, lo *Stabat Mater* di Pergolesi con Alessandrini a Brema, Gardiner a Pisa, Abbado a Bologna e Bicket a Londra, Parigi e Anversa, *Il trionfo del tempo e del disinganno* a Vienna, il *Gloria* di Vivaldi a Copenaghen, i *Kindertotenlieder* a Tel Aviv, *La passione di Gesù Cristo* con l'Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai, *L'Italia del destino* a Firenze, la Terza di Mahler con la Orquesta Nacional de España. Ha aperto la stagione 2011-2012 con *Il ritorno di Ulisse in patria* alla Scala e l'Ottava di Mahler con Pappano a Santa Cecilia. Nel 2010 le è stato conferito dall'Associazione dei critici musicali italiani il Premio Abbiati quale miglior cantante del 2009 per le sue interpretazioni monteverdiane (*L'Orfeo* al Teatro alla Scala) e pergolesiane (con Claudio Abbado).

Mark Padmore

Nato a Londra e cresciuto a Canterbury, inizia gli studi musicali col clarinetto, e si laurea in musica al King's College di Cambridge. Particolarmente apprezzato a livello internazionale per le sue interpretazioni delle Passioni di Bach, conduce un'intensa carriera in ambito operistico, sinfonico e cameristico. In teatro ha lavorato con registi quali Peter Brook, Katie Mitchell, Mark Morris e Deborah Warner: tra i suoi impegni più recenti il ruolo eponimo in *The Corridor* di Birtwistle a Aldeburgh, Bregenz e Londra, Tom Rakewell in *The Rake's Progress* alla Monnaie di Bruxelles, *Jephta* di Händel alla WNO e alla ENO, l'Evangelista nella *Matthäus-Passion* a Glyndebourne, Quint in *The Turn of the Screw* per la BBC, Tito nella *Clemenza di Tito* con René Jacobs. In concerto si è esibito con orchestre quali Münchner Rundfunkorchester, Berliner e Wiener Philharmoniker, New York e London Philharmonic, Concertgebouw, Boston e London Symphony, Philharmonia, Orchestra of the Age of Enlightenment. Tiene frequenti recital ad Amsterdam, Barcellona, Bruxelles, Madrid, Milano, Mosca, New York, Parigi, Vienna, e alla Wigmore Hall di Londra dove è stato Artist in Residence nel 2009-2010 e dove ha cantato i tre cicli liederistici di Schubert. Collabora con pianisti quali Julius Drake, Roger Vignoles, Simon Lepper, Andrew West, Imogen Cooper, Christian Zacharias. Ha collaborato tra gli altri con direttori quali Jacobs, Herreweghe, McCreesh, Gardiner, Hickox, Harding, Christie, Colin Davis. Hanno scritto per lui i compositori Mark-Anthony Turnage, Alec Roth, Sally Beamish, Thomas Larcher e Huw Watkins.

Michele Pertusi

Nato a Parma, ha studiato canto con Arrigo Pola e Carlo Bergonzi e ha completato la sua formazione con Rodolfo Celletti. Collabora per la preparazione dei ruoli con Hisako Tanaka. Ha collaborato con direttori quali Barenboim, Bychkov, Chailly, Colin Davis, Gatti, Giulini, Jurowski, Levine, Mehta, Muti, Pappano e Solti, calcando i palcoscenici di teatri quali Opéra Bastille, Wiener Staatsoper, Covent Garden, Teatro alla Scala, Metropolitan, Teatro Real di Madrid, Rossini Opera Festival di Pesaro, Bayerische Staatsoper, Deutsche Oper e Staatsoper Unter den Linden di Berlino, Semperoper di Dresda, Monnaie di Bruxelles, Concertgebouw di Amsterdam, Barbican Centre di Londra, Opernhaus di Zurigo, Accademia Nazionale di Santa Cecilia, Comunale di Bologna, Regio di Parma, Opera di Roma, Regio di Torino, Lirico di Cagliari. Il suo repertorio comprende lavori di Mozart (*Don Giovanni*, *Le nozze di Figaro*, *Così fan tutte*), Rossini (*La pietra del paragone*, *L'italiana in Algeri*, *Il turco in Italia*, *Il barbiere di Siviglia*, *La Cenerentola*, *La gazza ladra*, *Mosè in Egitto*, *Maometto II*, *Semiramide*, *Il viaggio a Reims*, *Le siège de Corinthe*, *Moïse et Pharaon*, *Le comte Ory*, *Guillaume Tell*), Bellini (*La sonnambula*, *I puritani*), Donizetti (*Anna Bolena*, *L'elisir d'amore*, *Lucrezia Borgia*, *Don Pasquale*), Verdi (*Oberto*, *I lombardi alla prima crociata*, *Attila*, *Luisa Miller*, *Falstaff*), Schumann (*Faustszenen*), Berlioz (*La damnation de Faust*), Bizet (*Carmen*), Gounod (*Faust*). È vincitore del Rossini d'oro del ROF di Pesaro, del Premio Abbiati della critica italiana (1995), del Gramophone Award e del Grammy Award (2006). Ha recentemente ricevuto dal Presidente della Repubblica italiana la Medaglia d'Oro come Benemerito della Cultura. Ha iniziato la stagione 2011-2012 con la Messa di Santa Cecilia di Gounod a Parigi, *Faust* a Barcellona, *La sonnambula* al Covent Garden, *Oberto* agli Champs-Élysées, *L'elisir d'amore* a Zurigo e *Il viaggio a Reims* a Firenze.

Riccardo Chailly

Milanese, allievo di Franco Ferrara all'Accademia Chigiana di Siena, è stato dal 1983 al 1986 primo direttore ospite della London Philharmonic Orchestra e dal 1982 al 1989 direttore principale della Radio-Symphonie-Orchester di Berlino. Dal 1986 al 1993 è stato direttore musicale del Teatro Comunale di Bologna, dove ha diretto un gran numero di rappresentazioni operistiche, e dal 1988 al 2004 è stato direttore principale dell'Orchestra del Concertgebouw di Amsterdam, dove si è dedicato con nuovo impegno al repertorio sinfonico classico, romantico e contemporaneo esibendosi, oltre che ad Amsterdam, nei principali festival europei (Wiener Festwochen, BBC Proms), negli Stati Uniti, in Canada, Sudamerica, Giappone, Cina, Corea e Taiwan. Accanto al suo incarico ad Amsterdam, dal 1999 al 2005 è stato direttore dell'Orchestra Sinfonica di Milano Giuseppe Verdi, che ha portato a livello internazionale. Dal settembre 2005 è diciannovesimo Kapellmeister della Gewandhausorchester di Lipsia, successore di Kurt Masur e Herbert Blomstedt. Come direttore ospite ha diretto le principali orchestre internazionali (Berliner e Wiener Philharmoniker, London Symphony Orchestra, Royal Philharmonic Orchestra, New York Philharmonic, Cleveland Orchestra, Philadelphia Orchestra, Chicago Symphony Orchestra) e si è esibito nei più importanti teatri d'opera: Scala di Milano (dove ha debuttato nel 1978), Staatsoper di Vienna, Metropolitan di New York, Covent Garden di Londra, Bayerische Staatsoper di Monaco, Opernhaus di Zurigo. Ha più volte collaborato con festival quali le Internationalen Musikfestwochen di Lucerna, i Proms di Londra, il Festival di Salisburgo e quello di Edimburgo. Nel 1994 gli è stato conferito il titolo di Grande Ufficiale della Repubblica italiana e nel 1998 quello di Cavaliere di Gran Croce. Nel 1996 è divenuto membro onorario della Royal Academy of Music di Londra e nel novembre 1998 è stato insignito del titolo di Cavaliere dell'Ordine del Leone dalla regina d'Olanda in occasione dei suoi dieci anni alla testa dell'Orchestra del Concertgebouw.

Teatro La Fenice
venerdì 23 marzo 2012 ore 20.00 turno S
sabato 24 marzo 2012 ore 20.00 fuori abbonamento

JOHANN SEBASTIAN BACH
Suite per orchestra n. 1 in do maggiore BWV 1066

Ouverture
Courante
Gavotte I e II
Forlane
Menuet I e II
Bourrée I e II
Passepied I e II

Preludio e fuga per organo in mi bemolle maggiore BWV 552
trascrizione per orchestra di Arnold Schoenberg

LUDWIG VAN BEETHOVEN
Sinfonia n. 3 in mi bemolle maggiore op. 55 *Eroica*

Allegro con brio
Marcia funebre: Adagio assai
Scherzo: Allegro vivace
Finale: Allegro molto

direttore
MARIO VENZAGO
Orchestra del Teatro La Fenice

NOTE AL PROGRAMMA

Johann Sebastian Bach,
Suite per orchestra n. 1 in do maggiore BWV 1066

Tra le quattro Suite – o Ouverture come si chiamavano al tempo di Bach, in ragione del nome dato al brano introduttivo della composizione – la prima è quella che i musicologi hanno collocato con maggiore sicurezza negli anni che vanno dal 1717 al 1723, epoca in cui il compositore di Eisenach era al servizio del principe Leopoldo nel ducato di Köthen. A quel periodo risalgono infatti molte delle opere strumentali del musicista, alcune scritte per allietare banchetti e festività che con una certa regolarità si svolgevano tra le mura e i giardini del palazzo ducale. La struttura della Suite, composta di una serie di danze e basata sul modello del *ballet de cour* di origine lulliana, così come alcune affinità stilistiche con il Primo, il Terzo e il Sesto dei Concerti Brandeburghesi risalenti al 1718, sono i motivi principali di tale datazione. Alle altre tre Suite la accomuna del resto il sapiente accostamento tra il peculiare stile musicale bachiano – basato sulla raffinata e complessa elaborazione contrappuntistica delle parti – e le caratteristiche di un genere già fortemente codificato, anche in area germanica

Tale aspetto è ravvisabile già nell'Overture con cui si apre la Suite, che presenta una forma non dissimile da quella che ritroviamo nell'analogo brano iniziale della quarta. La struttura ABA, tipica dell'originale forma francese, è fortemente ampliata da Bach, soprattutto per quel che riguarda la sezione rapida che viene a inglobare la ripetizione dell'introduzione in tempo lento. Il risultato è una forma AA/BA'/BA' che, unendo quasi senza soluzione di continuità la sezione B con una ripresa variata della sezione A, dà al pezzo un'unità e un'omogeneità strutturale sorprendenti. Omogeneità data anche dal carattere imitativo – di natura prettamente contrappuntistica – dei due segmenti, soprattutto quello della parte veloce che, in ragione di una forte divisione dell'organico strumentale (la sezione composta di due oboi e fagotto si stacca spesso con nettezza dal gruppo degli archi), dà vita a un frammento, ripetuto due volte, in stile fugato. L'intero pezzo si distingue anche per una luminosità e grandiosità sconosciute alle altre Suite, dovute all'uso della tonalità di do maggiore che con la sua brillantezza e chiarezza permea anche il resto della composizione.

Rispetto all'ampiezza e complessità strutturale del brano introduttivo, gli altri si caratterizzano per una maggiore semplicità formale, unita alla leggerezza tipica dei brani imperniati su modelli di danza. Ne abbiamo prova già nella Courante che scorre rapida ed elegante grazie anche al suo peculiare ritmo ternario. In questo brano – scritto in forma AB, con ripetizione di ciascuna delle sezioni – Bach fa un uso più compatto dell'orchestra senza però dimenticare un sottile interallacciarsi delle parti, soprattutto per quel che riguarda lo scambio di analoghe figure ritmiche.

Le due Gavotte – come anche i due pezzi conclusivi della Suite – si basano anch'esse su una struttura binaria AABB. La Gavotte I, dal carattere più marcato e ritmicamente definito, presenta un'orchestra dominata timbricamente dalla sezione degli archi, mentre la Gavotte II vede come protagonisti i due oboi che, per mezzo di figurazioni di semicrome legate due a due, imprimono al brano una peculiare eleganza e delicatezza.

La Forlane, basata su una danza cinquecentesca di origine italiana – probabilmente friulana, come indica il nome –, è impiegata da Bach nella versione raffinata in uso alla corte francese dalla seconda metà del Seicento, soprattutto nell'ambito dell'*opéra-ballet*. Di quella versione mantiene il ritmo particolare in 6/4 e la struttura in frasi di quattro battute. Nelle mani del compositore tedesco il brano – in cui predomina il ritmo puntato, su un tappeto di semicrome affidate ai violini secondi e alle viole – si arricchisce inoltre di un'efficace mobilità tonale che partendo dal do maggiore passa per il sol maggiore, il la minore e il re minore, per poi ritornare alla tonalità d'impianto.

Eleganza e semplicità sono gli aggettivi che meglio definiscono i due Menuet, ambedue impostati sul do maggiore d'impianto. Entrambi presentano il tipico ritmo cadenzato della danza, ma il secondo, affidato ai soli archi, ha un tono più semplice e dimesso.

Le due Bourrée hanno invece carattere più marcato pur mantenendo, come i Menuet, un'effettiva ed elegante semplicità strutturale. Tra la prima e la seconda non vi sono differenze di ritmo, bensì di organico e tonalità, che imprimono ai due pezzi caratteri diversi; più allegra la prima, in do maggiore a tutta orchestra, più dimessa la seconda, in do minore, affidata ai soli fiati.

La Suite si chiude con un'altra danza doppia di origine sempre francese, il Passepied. L'inflessione tranquilla e rasserenante che contraddistingue questo tipo di composizione – usata nell'opera francese seicentesca soprattutto nelle scene di carattere pastorale – è rispettata alla lettera da Bach. I due brani, per la solare trasparenza con cui sono trattate le parti, l'eleganza contenuta del disegno ritmico e la brillantezza data all'orchestrazione, sono senz'altro la conclusione perfetta per la più luminosa tra le Suite bachiane.

Gian Giacomo Stiffoni

Johann Sebastian Bach, Preludio e fuga BWV 552 (trascrizione di Arnold Schoenberg)

Nel corso degli anni Venti Schoenberg orchestrò alcune opere per organo di Bach: nell'aprile e nel giugno 1922 due dei Preludi corali che fanno parte della grande raccolta di Lipsia, poi nel 1928 (tra il primo maggio e l'11 ottobre) il Preludio e la Fuga in mi bemolle maggiore che nel catalogo Schmieder figurano come BWV 552, pagine monumentali poste da Bach all'inizio e alla fine della terza parte della *Clavier-Übung* (pubblicata nel 1739). Nel 1928, l'anno di quest'ultima trascrizione, Schoenberg portò a termine le Variazioni op. 31 (iniziate nel 1926), destinate a un'orchestra dall'organico simile (e contenenti un omaggio a Bach perché includono nel materiale musicale il celebre tema ricavato dalle lettere del suo nome). Della trascrizione del 1928 Schoenberg parlò in una lettera a Webern del 13 novembre 1934. Webern lo aveva informato del proprio progetto di trascrizione del Ricercare a 6 dall'*Offerta musicale* (iniziata nel novembre 1934 e finita il 21 gennaio 1935), e Schoenberg osserva:

> Non è compito facile, perché questi pezzi sono assai poco noti e se li si vuol rendere godibili per il pubblico si dovrà in certo qual modo dare una mano con la realizzazione. […] Posso soltanto dire riguardo a ciò che cosa ho fatto io stesso nel Preludio e Fuga: ho, per così dire, modernizzato l'organo, ho sostituito il suo lento e raro mutamento di colori con uno più ricco, che fissa la interpretazione e il carattere dei singoli passi, e ho fatto attenzione alla chiarezza dell'intreccio delle voci.

Il Preludio e la Fuga presentano caratteri stilistici differenti, e pongono dunque al trascrittore problemi di diversa natura. L'ampio Preludio sembra far riferimento alla forma del concerto (di tipo vivaldiano) nell'accostamento e nell'alternanza di tre diverse sezioni, secondo lo schema ABACABCA, dove A potrebbe corrispondere al ritornello del *tutti* e B e C alle sezioni concertanti (C presenta una scrittura fugata). Nel ritornello A dominano i ritmi puntati alla francese; ma l'orchestrazione di Schoenberg non intende sottolineare la continuità dello slancio che caratterizza questa sezione e che ne costituisce forse l'aspetto più immediatamente percepibile: pone in evidenza invece il decisivo rilievo dei motivi esposti nella prima e nella seconda battuta, analizza le componenti motiviche del testo bachiano mutando continuamente il colore strumentale. Il modo di procedere schoenberghiano è chiarissimo all'inizio, dove la continuità della scrittura bachiana è spezzata in una concatenazione di timbri diversi, che battuta per battuta individuano i motivi.

La differenziazione timbrica è molto notevole anche nelle sezioni B, e serve fra l'altro a sottolineare e potenziare implicazioni già presenti nei giochi d'eco di questo episodio. Nelle sezioni fugate (C) Schoenberg interviene dal punto di vista compositivo aggiungendo accompagnamenti a mo' di basso continuo o inserendo contrappunti, in nome dell'esigenza di consolidare

e sottolineare l'equilibrio tra verticale e orizzontale, tra aspetti armonici e contrappuntistici nel testo bachiano. Con la frantumata varietà timbrica e la mutevole ricchezza delle situazioni sonore esibite nel Preludio, Schoenberg trascrittore ne reinterpreta anche il piglio virtuosistico, trasferendolo in orchestra in un differenziato gioco di combinazioni timbriche.

La strumentazione della Fuga risponde complessivamente a criteri più sobri ed omogenei. Sottolinea con chiarezza e finezza l'articolazione della Fuga in tre sezioni: i legni sono i protagonisti della prima sezione, affiancati dai corni e dalla tuba, mentre gli archi entrano in scena solo nella seconda e gli ottoni assumono rilievo di protagonisti all'inizio della terza. Il *tutti* orchestrale è riservato soltanto alle ultime pagine, in funzione della massima chiarezza nella grandiosa sovrapposizione del primo e del terzo soggetto, ma anche di una volontà di effetto sontuoso, che ne sottolinea la funzione di punto culminante e conclusivo.

La lettera a Webern del 1934, sopra citata, è uno dei documenti del pensiero di Schoenberg sulla necessità di «modernizzare» i classici, di renderli comprensibili attualizzandoli: dal suo punto di vista si deve rendere il testo di Bach più adeguato allo sviluppo della coscienza musicale, ponendo in luce le relazioni motiviche e la struttura con una evidenza che l'originale non possiede, ripensandolo alla luce degli sviluppi successivi della tradizione di cui Bach è considerato l'iniziatore e di cui Schoenberg si sente parte in termini di assoluta continuità storica. Dal punto di vista di Schoenberg non si poneva neppure il problema delle condizioni esecutive del tempo di Bach: per lui era del tutto naturale trascriverlo per grande orchestra, adottando un organico molto vicino a quello usato nelle Variazioni op. 31. Non era negli scopi di Schoenberg fare della trascrizione una sorta di ricreazione personale: misura del suo criterio era l'analisi del testo. Ma c'era anche, ci rivela la lettera a Webern, l'intenzione di renderlo *genießbar*, «godibile», e forse questo aggettivo merita qualche riflessione. Schoenberg esprime il dubbio che il Preludio e la Fuga in mi bemolle maggiore possano apparire «godibili» al pubblico del suo tempo nella forma originale. In ciò rivela un atteggiamento di gusto datato, come datata è la tendenza a non rinunciare talvolta ad effetti di pienezza sonora che appaiono non privi di pesantezza. Le istanze di natura analitica nelle trascrizioni bachiane di Schoenberg non sono spinte al punto da fargli compiutamente superare un legame di fondo con il gusto della trascrizione ottocentesca e il senso di una continuità non problematica con una tradizione. Per questo, forse, le sue trascrizioni bachiane suscitano una impressione ambivalente, e appaiono a tratti di gusto discutibile (Stravinskij le giudicò non dissimili dalle trascrizioni commerciali, fatta salva la superiorità tecnica). Si tratta di ambivalenze che si possono ricondurre ad altri aspetti della feconda ambivalenza fondamentale della poetica del così detto «conservatore rivoluzionario», secondo la famosa definizione di Willi Reich.

Paolo Petazzi

Ludwig van Beethoven,
Sinfonia n. 3 in mi bemolle maggiore op. 55 *Eroica*

Beethoven compose la Terza sinfonia essenzialmente tra giugno e ottobre 1803. Le prime esecuzioni ebbero luogo nel 1804 presso il principe Lobkowitz e il principe Luigi Ferdinando ed ebbero carattere privato. Il 15 gennaio 1805 il banchiere Würth, che dava regolarmente serate musicali «per una sceltissima società», organizzò un'esecuzione semipubblica. Solo il 7 aprile 1805 il pubblico pagante poté ascoltare l'*Eroica* nel corso di un'accademia del violinista Franz Clement preso il Theater an der Wien. Il titolo originale *Bonaparte*, attestato, oltre che dalle testimonianze coeve del Ries e dello Schindler, da una lettera del compositore all'editore Breitkopf del 26 agosto 1804, fu sostituito alla notizia dell'incoronazione di Napoleone a imperatore con la denominazione di *Sinfonia eroica composta per festeggiare il sovvenire di un grand'uomo*: titolo che figura sulle prime edizioni del 1806 e del 1809.

Per l'analisi estetico-musicale si veda all'inizio del volume il saggio introduttivo di Carlo De Pirro sulle nove sinfonie di Beethoven.

Mario Venzago

Nato a Zurigo, ha compiuto gli studi musicali nella sua città e a Vienna con Hans Swarowsky. Ha iniziato la sua carriera come pianista presso la Radiotelevisione Svizzera a Lugano. Dal 1986 al 1989 è stato direttore musicale dell'Opera e dell'Orchestra Filarmonica di Heidelberg. Successivamente è stato direttore principale della Filarmonica da Camera di Brema, dell'Opera di Graz, dell'Orchestra Nazionale Basca, dell'Orchestra Sinfonica di Basilea e dell'Orchestra Nazionale Svedese a Göteborg. Ha diretto il Baltimore Summer Music Fest e dal 2002 al 2009 è stato direttore musicale dell'Orchestra Sinfonica di Indianapolis. Nel 2010 è stato nominato sia direttore principale della Northern Sinfonia di Newcastle che dell'Orchestra Sinfonica di Berna. Dirige inoltre la Tapiola Sinfonietta, è «Direttore ospite Schumann» dei Düsseldorfer Symphoniker ed è direttore onorario dell'Orchestra Sinfonica di Basilea. Dirige regolarmente le più importanti orchestre, quali i Berliner Philharmoniker, l'Orchestra del Gewandhaus di Lipsia, la Filarmonica di Monaco e di Londra, l'Orchestra della BBC, l'Orchestra Sinfonica di Birmingham, i Wiener Symphoniker, la Filarmonica della Scala, l'Orchestra del Teatro La Fenice di Venezia, la Melbourne Symphony Orchestra e la NHK Symphony di Tokyo. In Nord America ha diretto la Boston Symphony Orchestra, la Philadelphia Orchestra, la Toronto Symphony e la Baltimore Symphony. Viene regolarmente invitato a importanti festival, tra cui quelli di Salisburgo e Lucerna. Molte sue incisioni, che comprendono opere orchestrali di Schumann, Nono, Schoeck, Berg e Ravel, hanno ottenuto prestigiosi premi internazionali come il Grand Prix du Disque, il Diapason d´Or e il Premio Edison. Il film *My Brother the Conductor* dedicatogli dal fratello Alberto ha riscosso grande successo. Ha collaborato con importanti registi, tra cui citiamo Ruth Berghaus, Peter Kowitschny e Hans Neuenfels.

Teatro La Fenice

venerdì 30 marzo 2012 ore 20.00 riservato Ateneo Veneto
sabato 31 marzo 2012 ore 17.00 turno S

MICHEL TABACHNIK
Prélude à la Légende

JOHANN SEBASTIAN BACH
Ciaccona dalla Partita per violino solo n. 2 in re minore BWV 1004
trascrizione per orchestra di Joachim Raff

LUDWIG VAN BEETHOVEN
Sinfonia n. 6 in fa maggiore op. 68 *Pastorale*

Angenehme, heitere Empfindungen, welche bei der Ankunft auf dem Lande im Menschen erwachen: Allegro ma non troppo
(*Piacevoli, serene sensazioni che si risvegliano nell'essere umano all'arrivo in campagna: Allegro ma non troppo*)

Szene am Bach: Andante molto mosso
(*Scena sulle rive del ruscello: Andante molto mosso*)

Lustiges Zusammensein der Landleute: Allegro
(*Allegra riunione di contadini: Allegro*)

Donner. Sturm: Allegro
(*Tuoni. Tempesta: Allegro*)

Hirtengesang. Wohltätige,
mit Dank an die Gottheit verbundene Gefühle nach dem Sturm: Allegretto
(*Canto pastorale. Pii sentimenti di ringraziamento alla divinità dopo la tempesta: Allegretto*)

direttore
MICHEL TABACHNIK
Orchestra del Teatro La Fenice

NOTE AL PROGRAMMA

Michel Tabachnik, *Prélude à la Légende*

Nel 1989, per celebrare il bicentenario della Rivoluzione francese, Radio France commissionò a Michel Tabachnik un nuovo lavoro. E Tabachnik scelse come spunto un'antica leggenda persiana, che evoca una rivolta scoppiata nella regione del Sistan (situata tra gli odierni Iran, Afghanistan e Pakistan) nel 1789 a.C., quindi in un momento storico esattamente speculare a quello della Rivoluzione francese. Nacque così *La Légende de Haïsh'*, una sorta di grande oratorio per sei voci, doppio coro e orchestra, che racconta una vicenda dai caratteri più simbolici che storici, più una fiaba morale che un vera azione drammatica. Il saggio Mohim convince la principessa Haïsh' a portare un messaggio al popolo del Sistan, vittima di terribili sofferenze. Ma quando quel popolo comprende che dovrà rinunciare al proprio potere, rifiuta di ascoltarla, e Haïsh' è costretta ad andarsene, perché la sua missione è fallita. Solo quando è ormai lontana, il popolo si rende conto che quel messaggio di pace era l'unico modo per liberarsi dalle proprie sofferenze. Ma è troppo tardi. Di ritorno da Mohim, Haïsh' esprime la sua delusione, mentre il popolo del Sistan è condannato a vivere il suo dramma per l'eternità.

Quest'opera è uno dei numerosi lavori nel catalogo di un musicista che ha sempre affiancato alla sua attività di direttore d'orchestra quella di compositore, dai primi lavori cameristici degli anni Sessanta (come *Fresque*, *Frise*, *Supernovae*), fino alle grandi partiture per orchestra scritte in questi ultimi anni (come *Nord*, il Concerto per pianoforte e orchestra, *Genèse* e *Diptyque/Echo*, entrambi per violino e orchestra). Nato a Ginevra nel 1942, Tabachnik è stato inizialmente assistente di Igor Markevitch e di Pierre Boulez, e la collaborazione con quest'ultimo lo ha portato a cimentarsi spesso con la musica contemporanea, a dirigere l'Ensemble InterContemporain, ad affrontare autori come Stockhausen, Berio, Ligeti, Messiaen, e soprattutto Xenakis, che lo ha sempre considerato l'interprete ideale della sua musica. Ma Tabachnik, come compositore, dopo una breve fase avanguardistica e post-seriale, si è orientato ad un linguaggio più diretto e comunicativo, come dimostra l'ouverture dell'opera *La Légende de Haïsh'*, pagina possente e viscerale, che è stata leggermente ritoccata nell'orchestrazione e pubblicata come pezzo orchestrale autonomo nel 2011, col titolo *Prélude à la Légende*.

Si tratta di un grandioso affresco sonoro, tripartito, che evoca anche la dimensione rituale e primitivistica della vicenda, dominato com'è da una scrittura incandescente, da pesanti ostinati ritmici, da rapidi movimenti di figure omoritmiche, dai timbri metallici di percussioni come campane, gong e crotali. Il pezzo prende avvio con un prolungato pedale di si nel registro grave, che si estende per 40 battute, affidato a corni e contrabbassi, e amplificato da uno sfondo elettronico (su nastro realizzato da Tabachnik a Parigi, negli studi di Radio France) che evoca la figura, non presente nell'opera, del vecchio saggio Armékaïel. Su questa cupa turbolenza si sovrappongono il ritmo irregolare della grancassa e diradati accordi dell'arpa e del pianoforte. Poi entrano in gioco le figure nervose dei legni («tenuto pesante»), quindi degli archi e degli ottoni, che danno vita a un crescendo violento e ritmicamente incalzante. Nella sezione centrale (Molto lento) queste figure si sfilacciano, rallentano, e su un improvviso rintocco simultaneo di gong e campane a lastra si apre un episodio sommesso, come una specie di marcia funebre, punteggiata sempre dagli accordi di gong e campane, con un melodizzare frammentato degli archi, e le screziature timbriche del pianoforte suonato come un *cimbalom* (l'esecutore suona con le bacchette dentro la cordiera): questo episodio corrisponde alla scena finale dell'opera, quando la principessa Haïsh' abbandona tristemente il Sistan. Un ribattuto fortissimo di tutta l'orchestra riporta al fragore precedente, con gli accordi accentati e stridenti, e una presenza sempre più insistente di crotali e Glockenspiel. Alla fine la trama strumentale si scarnifica, la dinamica passa dal fortissimo al piano, e nel breve epilogo emerge una linea del clarinetto nel registro acuto, come un canto dolente e spezzato, che si perde in lontananza, sullo sfondo delle striature dei timpani sfregati con una pallina di gomma (la *superball*).

Johann Sebastian Bach,
Ciaccona dalla Partita BWV 1004 (trascrizione di Joachim Raff)

La Ciaccona in re minore per violino solo di Johann Sebastian Bach è il quinto ed ultimo movimento della Partita n. 2 BWV 1004, che si aggiunge alle quattro danze tradizionali: Allemanda, Corrente, Sarabanda, Giga. Monumento della letteratura violinistica, per le dimensioni e la complessità della sua architettura e perché sfrutta a fondo tutte le risorse tecniche del violino conosciute fino a quel momento, si compone di ventinove variazioni suddivise in tre grandi sezioni, con un gruppo di variazioni in re maggiore al centro. Tutte le variazioni, imperniate su un medesimo basso di quattro battute, e su un motivo generatore modellato come un semplice arco melodico nelle prime battute, sono presentate in coppie, con la seconda variazione che di solito amplifica la scrittura della prima. Ma progressivamente, variazione dopo variazione, il tema viene anche trasformato, generando così una struttura assai articolata che si sviluppa all'interno di un grandioso arco compositivo.

L'architettura polifonica si manifesta però solo attraverso il contrappunto 'virtuale' della scrittura violinistica, che sottintende sempre un certo numero di voci solo accennate, ma non dipanate nella loro interezza: e questo limite, se da un lato ha stimolato la fantasia di Bach nel trovare soluzioni virtuosistiche per tradurre un ordito a più voci attraverso uno strumento sostanzialmente monodico come il violino, dall'altro ha suscitato anche l'interesse di molti compositori che, dopo Bach, si sono cimentati nella trascrizione di questa Ciaccona per diversi strumenti – e nemmeno Bach l'avrebbe considerata un'eresia visto che lui stesso trascrisse musiche di altri compositori, come Vivaldi o Couperin. Celebri, tra le tante, la trascrizione di Mendelssohn per violino e pianoforte, quelle pianistiche di Brahms (per la sola mano sinistra) e di Busoni, quella per chitarra di Andrés Segovia, e quelle per orchestra di Alfredo Casella e di Leopold Stokowski.

Ma la capostipite delle numerosissime versioni orchestrali è quella composta nel 1873 da Joachim Raff (1822-1882), compositore tedesco (nato in Svizzera) molto prolifico e assai noto nella sua epoca, amico di Hans von Bülow, grande orchestratore (a Weimar fu assistente di Liszt, e lo aiutò nell'orchestrazione di diversi suoi lavori), autore di undici sinfonie, e uno dei pionieri delle trascrizioni bachiane. Nell'orchestrare la Ciaccona Raff è partito dal falso mito che si trattasse già in origine di una riduzione violinistica di un pezzo orchestrale, e nella prefazione alla sua partitura motiva così la sua rielaborazione: «il suo contenuto polifonico basta a giustificare una realizzazione orchestrale». Raff mira non solo ad esplicitare l'implicita polifonia, prolungando ad esempio le note frammentate nella scrittura violinistica, ma introduce anche una grande quantità di materiale nuovo, con linee di propria invenzione, controcanti pieni di fantasia, armonie più ricche e modulanti. Raff tende ad isolare timbricamente ogni singola voce del contrappunto, rendendolo così anche più trasparente alla percezione, e imprime un preciso carattere sonoro ad ogni variazione, introducendo effetti coloristici e dinamici, accentuando il contrasto tra le varie sezioni, o giocando su graduali trasformazioni (come, nelle prime battute, il passaggio dalla solenne maestà del tema iniziale, affidato all'oboe e ai legni, al vasto crescendo generato dalle entrate in imitazione degli archi). Gioca poi su diverse densità dell'orchestrazione, trasforma talvolta i rapidi disegni di biscrome in effetti di sfondo, e gli arpeggi del violino in pesanti accordi di tutta l'orchestra. Riesce insomma a trasformare la forma arcaica della ciaccona in un percorso sinfonico, pieno di pathos. L'episodio in re maggiore, che appare inizialmente come una sorta di corale affidato agli archi, come un'oasi di serenità, poi assume il carattere di uno scherzo staccato e pieno di verve. Un tono sommesso e malinconico emerge invece nel repentino ritorno al re minore, che passa attraverso un episodio misterioso, in pianissimo, ma che poi, gradualmente raggiunge l'epilogo maestoso di tutta l'orchestra.

Gianluigi Mattietti

Ludwig van Beethoven,
Sinfonia n. 6 in fa maggiore op. 68 *Pastorale*

Iniziata nell'estate del 1807 e portata a termine nel maggio 1808, la Sesta Sinfonia è dedicata al principe Lobkowitz e al conte Razumovskij come la Quinta e, insieme a questa, ha avuto la prima esecuzione il 22 dicembre 1808 al Theater an der Wien, sotto la direzione dell'autore. Nel programma del concerto l'opera era definita come *Sinfonia Pastorale, piuttosto espressione del sentimento che pittura*, e ognuno dei cinque movimenti portava un'indicazione programmatica. L'opera si collega quindi al genere della musica a programma settecentesco nel momento stesso in cui lo supera, aprendo un nuovo capitolo nei rapporti fra musica e natura: l'interesse batte sull'«espressione del sentimento» piuttosto che sulla «pittura», e la natura, pur protagonista assoluta dell'opera, entra in gioco in quanto vista e sentita dall'uomo, tempio di una religione della benevolenza che ha nell'uomo il suo centro.

Per l'analisi estetico-musicale si veda all'inizio del volume il saggio introduttivo di Carlo De Pirro sulle nove sinfonie di Beethoven.

Michel Tabachnik

Direttore musicale e artistico della Brussels Philharmonic dal 2008, è stato dal 2005 direttore stabile della Noord Nederlands Orkest di cui è ora direttore emerito. È stato in passato direttore stabile dell'Orchestra della Fondazione Gulbenkian a Lisbona, dell'Orchestre Philharmonique de Lorraine e dell'Ensemble InterContemporain a Parigi. Ha collaborato con i Berliner Philharmoniker, l'Orchestra del Concertgebouw di Amsterdam, l'Orchestra della NHK di Tokyo, l'Orchestre de Paris, l'Orchestra del Teatro La Fenice di Venezia. È stato invitato in numerosi festival tra cui quelli di Lucerna, Salisburgo, Aix-en-Provence. Con la Brussels Philharmonic ha ricevuto molti inviti per tournée: alla Cité de la Musique di Parigi (tredici concerti in tre stagioni), al Musikverein di Vienna, al Concertgebouw di Amsterdam, al Doelen di Rotterdam, al Festspielhaus di Salisburgo, in Cina, Germania, Gran Bretagna, America del Sud. Ha studiato pianoforte, composizione e direzione d'orchestra a Ginevra. Terminati gli studi, ha collaborato con Igor Markevitch (di cui è stato assistente all'Orchestra della Radio Televisione a Madrid), Herbert von Karajan e Pierre Boulez (di cui è stato per quattro anni assistente presso la BBC Symphony Orchestra di Londra). È stato codirettore dell'Ensemble InterContemporain di Parigi, dove ha diretto numerose prime mondiali di Stockhausen, Berio, Ligeti, Messiaen, e più di venti composizioni di Iannis Xenakis, con cui ha stretto un rapporto di intensa collaborazione. In ambito operistico, ha diretto le orchestre dei teatri di Parigi, Ginevra, Zurigo, Copenaghen, Lisbona, Roma, Montreal, Genova, e del Bol'šoj. Invitato regolarmente dalla Canadian Opera di Toronto, vi ha diretto *Lohengrin*, *Madama Butterfly*, *Carmen*, *The Rake's Progress*. Molto del suo tempo è consacrato ai giovani musicisti. Ha diretto diverse orchestre internazionali giovanili, tra cui l'Orchestre des Jeunes du Québec e, per dodici anni, l'Orchestre des Jeunes de la Méditerranée, da lui fondata nel 1984. Ha tenuto numerose masterclass a Hilversum, Lisbona, e ai Conservatori di Parigi, Bruxelles e Stoccolma. È stato professore di direzione d'orchestra all'Università di Toronto (1984-1991) e all'Accademia Reale di Musica di Copenaghen (1993-2001).

Teatro Malibran
giovedì 5 aprile 2012 ore 20.00 turno S
sabato 7 aprile 2012 ore 17.00 turno U

SERGEJ RACHMANINOV
Concerto per pianoforte e orchestra n. 2 in do minore op. 18

Moderato
Adagio sostenuto
Allegro scherzando

Giuseppe Guarrera *pianoforte*

PËTR IL'IČ ČAJKOVSKIJ
Manfred
sinfonia in quattro quadri in si minore op. 58
dal poema drammatico di George Byron

Lento lugubre
(Manfred vaga per le Alpi. I ricordi della bella Astarte, che egli ha amato e perduto, consumano il suo cuore)

Vivace con spirito
(La fata delle Alpi appare a Manfred sotto l'arcobaleno di una cascata)

Andante con moto
(Pastorale. Vita semplice, libera e pacifica dei montanari)

Allegro con fuoco
(Il palazzo sotterraneo di Arimane. Manfred appare nel mezzo di un baccanale. Invocazione dello spirito di Astarte. Ella gli predice la fine delle sue sventure terrene. Morte di Manfred)

direttore
DMITRIJ KITAJENKO
Orchestra del Teatro La Fenice

NOTE AL PROGRAMMA

Pëtr Il'ič Čajkovskij, Sinfonia *Manfred* op. 58

Quando nel 1882 Milij Balakirev propone a Čajkovskij di scrivere una sinfonia ispirata al *Manfred* di Byron su un programma elaborato da Vladimir Stasov, il compositore inizialmente tergiversa, consapevole dell'inarrivabile altezza rappresentata dal modello schumanniano. Balakirev insiste e nel 1884 ancora sollecita il giovane nell'impresa. Čajkovskij riprende in considerazione il progetto nel 1885 e tra aprile e ottobre dello stesso anno conclude l'opera, dedicandola al suo mentore. Affrontato quasi per forza, il magnetismo di Manfred poco per volta seduce il compositore che vi si immerge completamente, identificandosi con il personaggio byroniano. Cosa ha convinto Čajkovskij a rivedere le proprie scelte? Nel momento in cui il musicista avverte di potere creare una propria lettura originale del poema scatta il processo compositivo, inarrestabile. Il programma Stasov-Balakirev rappresenta solo il punto di partenza, poiché la successione del secondo e terzo movimento viene invertita e il piano tonale in gran parte ignorato: Čajkovskij si libera da ogni condizionamento e trova la propria via. I poemi sinfonici e le sinfonie di Liszt costituiscono un riferimento imprescindibile (qui si guarda soprattutto alla struttura programmatica e ciclica della *Dante-Symphonie* e della *Faust-Symphonie*), come anche decisive si rivelano le lezioni berlioziane (l'idea fissa che sostiene la *Symphonie fantastique* e *Harold en Italie*) e wagneriane (la tecnica del *Leitmotiv* e la sontuosa orchestrazione). Ma rimane soprattutto Schumann la pietra di paragone e a lui è necessario tornare per cogliere la diversa declinazione del personaggio immaginata dal maestro russo.

Ancora un passo indietro. Quando nel 1816 Lord Byron viene abbandonato da Anne Isabella Milbanke, dopo appena un anno di matrimonio, in tutta Londra si sospetta la ripresa del legame tra il poeta e la sorellastra Augusta Leigh. Nell'aprile dello stesso anno Byron lascia l'Inghilterra, non rivedrà mai più la moglie e la sorellastra. Fugge nelle Alpi svizzere e con l'amico Hobhouse scopre lo scenario che farà da sfondo al *Manfred*, iniziandone subito la stesura. Sensi di colpa per la relazione incestuosa e idee di dannazione nutrono così autobiograficamente il personaggio letterario e si trasfigurano in una delle più poderose creazioni

della mente byroniana. Nobiluomo di mezza età, che abita in un castello delle Alpi bernesi, Manfred è dotato di straordinarie doti intellettuali con cui domina gli spiriti della terra ed evoca esseri soprannaturali. Il precipizio interiore e la rovina avvengono a seguito dell'attrazione per la sorella Astarte, unico essere che egli abbia mai amato. Terribile la condanna che da se stesso si infligge, prigioniero di una coscienza dilaniata dall'orrore dell'incesto e dal dolore per la morte della sorella. Impossibili l'oblio, il sonno e la morte, tutta l'esistenza di Manfred è sospesa in un vuoto eterno disperato infernale, che richiama ossessivamente alla memoria la sua sciagurata colpa. Vi si colgono echi goethiani, personalmente rivisitati: se Astarte, donna del silenzio, anima bella infranta, vittima sacrificale, corpo assente e innominabile per tutto il poema, visione che appare in controluce solo grazie al dramma interiore del fratello, lascia rivivere in sé Margherita, Carlotta e Mignon, in Manfred si intrecciano l'autodistruttività, l'autismo e il narcisismo di Werther congiunti all'orgoglio intellettuale di Faust, da cui il protagonista byroniano eredita una mente che domina con la sua scienza gli spiriti e i demoni senza però venire mai a patti con nessuno di essi. A guardare bene, in trasparenza trasudano anche gli echi incestuosi di Mignon, la scintilla creativa di Prometeo, l'ombra di Orfeo, l'inappagabile tensione erotica di Don Giovanni. Uno straordinario parto della natura, dunque, orrenda mescolanza di luce e tenebre in lotta disarmonica fra loro, come lo definisce l'abate (III, 1), capace di congiungere in sé un *fil rouge* shakespeariano (si pensi al senso di predestinazione in *Macbeth*) e la vena irrazionalista coleridgiana, folle ipnotica e visionaria, esaltata dalla lettura di Schumann.

Il compositore tedesco è rapito dalla genialità di Manfred e dalla disperazione schizoide che accompagna la sua decadenza morale: perdizione inscritta in un destino crudele che non rappresenta qualcosa di esteriore ma l'intima essenza dei doni astrali ricevuti. Sarà infatti il genio interiore di un'anima tanto dotata quanto dannata a minare l'integrità psichica di Manfred: come avviene in Schumann, come accade in *Mazeppa*, riletto da Hugo e Liszt in chiave però trionfalistica. La sua genialità si inchina solo alla potenza di Dio, di cui il genio è scintilla, e rifiuta ogni mediazione sia essa religiosa (l'abate), magica (gli spiriti) o diabolica (i demoni di Arimane). L'ultimo Schumann si riconosce nell'ossessività di una passione che frattura interiormente l'Io, condannandolo all'allucinata solitudine di vane rifrazioni, spezzate solo dalla voce di Astarte, insieme fonte di speranza, amore e perdizione. Non solo è impossibile dimenticare, ma non si può nemmeno dirlo, il dramma, e questa indicibilità, congiunta al silenzio della sorella, rappresenta una tragedia nella tragedia per entrambi. Schumann utilizza ogni mezzo a sua disposizione per dare corpo e credibilità sulla scena a questo percorso di cupa sofferenza: recitazione, canto, coro, suono strumentale. Al di là dei pregiudizi morali, che pesano terribilmente sulla figura di Manfred, al compositore romantico interessa illuminare

con lancinante *pietas* la profonda umanità di un personaggio il cui *pathos* incarna l'unica possibilità di espiazione e salvezza, dato che la felicità rimane comunque preclusa (il congiungimento ad Astarte non è promesso nemmeno oltre la vita). La chiave che schiude la profezia di Astarte è la preghiera di Manfred: quando la donna appare, essa tace e la musica ne svela l'inconsistenza; solo la straziante implorazione del fratello libera le sue parole e in quel momento davvero essa torna a vivere, portando alla luce la parte migliore dell'uomo amato. Pochi compositori come Schumann hanno scavato nell'intima coappartenenza tra parola e suono: diario di questa unione profonda tutta la produzione liederistica.

Čajkovskij sa che non è possibile su questo piano alcun confronto con Schumann e dunque decide di concentrarsi solo sul suono. La musica ingloba la scena e la parola, il dramma si interiorizza. La forza soprannaturale è rappresentata dalla fata delle Alpi e dalla turba di spettri guidata da Arimane, nell'ultimo movimento. Manca la figura salvifica del cacciatore, forse recuperata nel tema del corno del primo e terzo movimento, ma come richiamo universalizzato alla vita libera e naturale dei contadini e pastori – vita da cui l'eroe byroniano è escluso –; manca l'intervento dell'abate, che protende la mano religiosa del perdono e si fa mediatore attraverso la Chiesa per la salvezza; manca, con la parola, la tensione intellettuale che sorge dall'unione tra suono e linguaggio verbale. Ne emerge un Manfred radicato nella terra, non proteso al cielo, concentrato, chiuso nel suo dolore, cui né la forza della magia né la purezza della vita campestre possono donare sollievo.

Il suo tormento è già pienamente plasmato dai vibranti contrasti racchiusi nel primo movimento della Sinfonia, Lento lugubre. Il tema di Manfred, asse portante e idea fissa di tutta l'opera, svela nella sua bifrontalità la latente schizofrenia del personaggio: il primo elemento in la minore, di carattere discendente, giocato sugli intervalli di terza, è affidato al clarinetto basso e al fagotto, spezzati dalle strappate degli archi, ed esprime impulso distruttivo e dolore; il secondo, in la maggiore, esposto dagli archi, ha invece direzione ascendente e svela la natura appassionata del personaggio, la sua fierezza ed energia vitale. Il terzo elemento, presago di condanna, è definito da terzine ossessive cui si sovrappongono intervalli di seconda discendente. Segue la riesposizione del tema di Manfred alla dominante (prima quella minore poi quella maggiore); viene riproposto anche il terzo inciso tematico che si intensifica vorticosamente fino a incendiare tutta l'orchestra. Inizia a questo punto la sezione di sviluppo, drammatizzata dall'inserimento degli ottoni, che lasciano poi spazio al secondo nucleo motivico, il tema del cacciatore, in mi minore, affidato al corno in fa, anticipazione del terzo quadro della Sinfonia e incarnazione della prima entità salvifica, quella della natura. Il materiale costitutivo appare generato dallo stesso serbatoio tematico dell'idea fissa, quasi a significare che ogni alterità, in fondo, non è che la proiezione di una mente malata, incapace di relazionarsi, destinata

alla fatale decadenza. Dal progressivo disfacimento del materiale emerge il tema di Astarte, in re maggiore, affidato ai violini, così intimamente legato musicalmente e psicologicamente alla corrispettiva idea schumanniana. Se Manfred vive di tensioni e drammatiche conflittualità, la scelta della sottodominante per tratteggiare il personaggio femminile rappresenta davvero l'autentica polarità che si sostituisce a quella dominantica, donando sollievo, tenerezza, accoglienza avvolgente. Si tratta però di un amore impossibile che rigenera dal suo stesso seno la lotta interiore tra il volto propositivo e quello distruttivo di Manfred. Lo slancio disperato che porta alle invocazioni di seconda e quarta precedenti l'ingresso dell'arpa si infrange contro il tremito tellurico dell'Andante con duolo: ritorna con il si minore la prima cellula motivica dell'idea fissa nei flauti e negli archi mentre il resto dell'orchestra viene sconvolta dai ritmi in contrasto, su cui si inarca un disperato tema slanciato verso l'alto. Mentre gli ottoni riprendono la cellula motivica principale, frammenti di terze incalzano turbinosamente conducendo allo schianto: la terza si riduce a seconda, si consuma in unisono e infine, muore.

Struttura meno complessa rivela il secondo quadro, Vivace con spirito, nel quale la fata delle Alpi appare a Manfred al centro di un arcobaleno prodotto da una cascata. Il tema in si minore dello Scherzo è costruito sugli stessi intervalli che nutrono l'idea fissa (le seconde, le terze, le quinte) e ancora una volta appare derivato dal tema del primo movimento e ne racchiude il potenziale ritorno. Articolato secondo la consueta logica polare, contrappone nuclei di semicrome a frammenti melodici in crome. L'interesse, più che sulla forma e sullo sviluppo del materiale, si concentra nella levità trasparente dell'orchestrazione, quasi mendelssohniana, e sull'iridescenza timbrica degli impasti, intessuta di minimi passaggi e velature sottilissime che anticipano la *Klangfarbenmelodie* schoenberghiana. Il dialogo e il mutuo scambio tra fiati e archi, come se non ci fosse alcuna barriera, si rivela estremamente icastico perché rende coloristicamente il cangiamento sonoro: lezione timbrica che sarà preziosa per tutte le riflessioni impressioniste sulle rifrazioni cromatiche e le trasparenze sonore dell'acqua. Anche nel Trio appaiono due cellule melodiche tra loro correlate e mentre si articola lo sviluppo e la diversa disposizione strumentale dei temi, si insinua gradatamente l'elemento tematico dello Scherzo, così che la sua ripresa appare assolutamente naturale. Da qui prende di nuovo volto il tema di Manfred che si conferma nella sua funzione di matrice generante. L'orchestrazione si amplifica e inspessisce, quasi a evocare la maledizione che pesa sull'animo dell'eroe, per poi svaporare magicamente.

Il terzo quadro, Andante con moto, rappresenta una scena di «vita semplice, povera e libera dei montanari». La melopea in sol maggiore dell'oboe non è altro che il tema di Manfred variato e reso irriconoscibile; a esso si affianca il motivo del corno, legato al tema del cacciatore incontrato nel primo movimento: particolare strutturale che evoca l'intima coesione tra

i diversi quadri. Il tema principale torna poi ai flauti e corni, cui subentrano poco dopo i corni inglesi con un nuovo elemento imperniato sull'intervallo di quinta. Le scale degli archi annunciano il ritorno del dramma su cui si regge tutta la sezione centrale in si minore, alimentata dalle ossessioni di Manfred che ricompaiono violente sotto forma di un linguaggio dallo stile severo. Dopo una parentesi bucolica con trilli e pizzicati lievi degli archi si delinea una quarta linea melodica portante, libera e appassionata, affidata alle viole e ai violoncelli. L'innesto degli ottoni rende il suo corso travolgente e avvia il ritorno del tema disperato di Manfred, che si inarca fino a frangersi in una sorta di attesa mortale. Il tocco dell'arpa assume a questo punto una valenza salvifica, arricchita ancora una volta dal corno. Quando, dopo il ritorno del tema principale, riappare di nuovo il suo timbro inconfondibile, ci troviamo forse di fronte alla chiave di lettura dell'intera opera: Čajkovskij sembra suggerirci che la dannazione rappresenta la radice stessa della salvezza, inscritta polarmente nella disperazione. Si tratta di aspetti non separabili e in virtù di questo credo filosofico trovano giustificazione poetica le assonanze tematiche, la frattura bifrontale dei diversi nuclei motivici e il principio di continua trasformazione del materiale.

Nell'esaurirsi ancora una volta prodigioso del suono orchestrale riverbera uno spiraglio di speranza che nutre l'attesa per l'ultimo quadro, Allegro con fuoco, ove troviamo Manfred immerso in un'orgia infernale ospitata dal palazzo sotterraneo di Arimane. Il baccanale, che costituisce la prima sezione dell'ampio movimento, è intensamente descrittivo e costruito su un frammento cromatico, derivato dall'idea fissa. L'orchestrazione scintillante si avvale di accenti ed elementi melodici che paiono tratti dal repertorio popolare, ma non disdegna l'utilizzo di uno stile contrappuntistico riletto in chiave satanica, secondo il modello lisztiano e schumanniano. I ritmi incalzanti si placano nel Lento che precede l'enunciazione del tema di Manfred, disperato, affidato al timbro struggente dei corni, fagotti e clarinetti. La perorazione pare schiudere il regno dei morti, ma ben presto veniamo catapultati in un'altra ridda infernale ove i diversi elementi finora enunciati si intrecciano in vorticosa allucinazione. Ancora un'implorazione dell'eroe e il tocco dell'arpa rivela finalmente l'apparire dell'anima di Astarte, immersa in un mondo equoreo di fronte al quale Manfred si smarrisce. Nel programma di Čajkovskij la sorella perdona l'uomo amato: una novità all'interno della trama, solo suggerita ma mai pronunciata dalle sibilline parole del poema byroniano. Anche questo particolare differenzia il poema sinfonico di Čajkovskij dall'opera di Schumann (più aderente al testo poetico) ove a Manfred si dà, sì, pietosa sepoltura, come a Werther – grazie al commovente Requiem in cui si scorge in controluce già lo spirito che animerà il *Requiem für Mignon* – ma senza nessun patto, senza nessuno sconto. Ogni passo della sua *Bildung* è conquistato faustianamente, tramite lotta orgogliosa e fiera. Sembra quasi che il perdono non arrivi da Dio ma dallo stesso Manfred, sfinito dalla lotta intestina che lo lacera. Per Čajkovskij invece la riconciliazione si

manifesta grazie alla figura femminile, la più fragile e misteriosa. Astarte non possiede, come accade in Schumann, il dono della parola, ma il suo fascino è tale che attraverso il suono può indurre la svolta nel destino tragico dell'eroe: ancora una volta è la forza d'amore che consente di smuovere leggi inesorabili, condanne sinistre. Una forza, lo sottolineiamo, puramente umana. A Čajkovskij non interessa la sublimazione, l'ascensione a Dio evocata da Schumann, ma la riappacificazione dei due protagonisti. Lo scavo del personaggio e del ruolo di Astarte rappresenta in questo senso, secondo noi, una fondamentale innovazione nell'interpretazione del dramma byroniano. Il silenzio che la avvolge cela il motivo primo del suo fascino seduttivo, sfuggente; nel *Wilhelm Meister* di Goethe analogo carisma esercita Mignon, il personaggio che incarna la Poesia e il suo mistero, quello a cui si deve la nascita stessa del romanzo. Il protagonista, nella sua 'normalità', 'medietà', non è che la spina dorsale su cui si intrecciano molti altri percorsi di vita: sostanzialmente un pretesto, mentre Mignon costituisce il motivo profondo dell'ispirazione. Per analogia, anche in questo caso sorge il sospetto che sia Astarte, non Manfred, a rappresentare per Čajkovskij il fulcro del poema. Ecco forse svelato il motivo per cui a un certo punto il compositore decide di riavvicinarsi all'opera di Byron: donare alla protagonista femminile spessore drammatico significa dare volto all'inespresso, mutare le prospettive del testo poetico, valorizzarne blochianamente l'inesploso. Letta in questa chiave, la funzione di Astarte acquista un ruolo decisivo, consentendo al suono di recuperare tutta la propria valenza simbolica, soteriologica, terapeutica. Ma prima che il *deus ex machina* femminile porti a compimento il suo progetto salvifico, la tragedia di Manfred riesplode ed egli con orgoglio pare lottare contro quei demoni che vogliono impossessarsi della sua anima. L'ingresso dell'organo segna la fine della sua vicenda mortale, e gli accenni al *Dies irae* si intrecciano agli echi contratti dell'*Ave Maria* schubertiana: quasi a sottolineare che la salvezza, come avveniva per Faust, è affidata all'eterno femminino, non solo a Dio.

Sergej Rachmaninov,
Concerto per pianoforte e orchestra n. 2 op. 18

Intensa emotività ed enfasi affettiva si respirano anche nel Concerto op. 18 di Rachmaninov, psicologicamente vicino alle atmosfere esasperate e cupe del tardo romanticismo russo: l'accostamento tra i due lavori non è dunque casuale (ricordiamo per inciso che non solo il celebre pianista trascrive per pianoforte a quattro mani la Sinfonia *Manfred* di Čajkovskij, suscitando l'entusiasmo del compositore, ma anche che al personaggio byroniano egli dedica nel 1890 un poema sinfonico, andato perduto).

In realtà, dopo il fiasco che aveva accolto la Prima Sinfonia, Rachmaninov era entrato in forte crisi depressiva. Per circa un anno frequenta lo studio

del dottor Dahl, psicologo specializzato nei trattamenti di ipnosi, il quale tenta di convincerlo a scrivere un concerto per pianoforte e orchestra di grande successo. Nel 1900 finalmente il musicista ritrova se stesso, e dopo avere completato la Suite op. 17 e la Sonata per violoncello e pianoforte op. 19 stende ed esegue con apprezzamenti trionfali il Secondo Concerto op. 18. Entrato a far parte del repertorio più amato dal pubblico, l'opera segna il rientro sulla scena internazionale di Rachmaninov. Se è vero che la struttura formale appare un po' scontata nella sua ciclicità, un'indubbia originalità rivela invece l'utilizzo di una dimensione temporale legata alla *durée* bergsoniana, attenta al linguaggio dell'emozione e del desiderio, come sottolinea Maurizio Carnelli. Questo spiega il fascino sempre esercitato dall'opera, le cui ondate emotive utilizzano una turgida orchestrazione, arricchita dal magistrale utilizzo dell'energia agogica e dinamica. Il perno architettonico è rappresentato da assi melodici scolpiti, corali, quasi epici, oppure nostalgicamente lirici, e da una concezione dell'armonia lontana da percorsi stabiliti, tradizionali, orientata piuttosto verso una concatenazione accordale più o meno tensiva.

L'ingresso del primo movimento, Moderato, è affidato al pianoforte, come accade all'inizio dell'op. 58 di Beethoven. Se nell'opera classica vi è tutta la radiosità di chi ha vinto le ossessioni dell'*Appassionata* e può rovesciare di segno le ribattute che esprimevano fatalità, utilizzandole per dare voce al palpito libero della vita nascente, nel lavoro di Rachmaninov fin da subito si coglie l'atmosfera funebre evocata dalle campane, uno dei temi chiave della poetica del maestro russo (si pensi alla Cantata omonima e ai frequenti richiami in tutta l'opera al fascino sinistro evocato dal loro colore bronzeo). Il primo tema, in do minore, è affidato agli archi, inspessiti da clarinetti e fagotti, mentre il solista accompagna con ondate tempestose di arpeggi. Dopo il primo momento culminante il pianoforte riprende frammenti tematici e si slancia in una spettrale coda che avvia, con le sue modulazioni, il tono di mi bemolle maggiore che caratterizza il secondo tema, introdotto da un inciso affidato al colore suadente delle viole e dei clarinetti. Ancora una volta il pianoforte è solo; l'orchestra entra nella seconda esposizione del materiale melodico sostenendone l'espansione emotiva, siglata da una coda sublimata e contemplativa. L'avvio dell'Un poco più mosso funge da ponte per uno sviluppo intenso, pieno di contrasti. Il primo tema ne rappresenta la spina dorsale, prima grazie all'orchestra poi in virtù dell'elaborazione solistica che ne riprende e modula alcuni frammenti. Una nuova fase si apre con il Più vivo, il cui ritmo di marcia appare un'emanazione delle cellule melodiche precedenti ulteriormente frammentate, secondo quella che sarà la tecnica del minimo passaggio di Berg. Il movimento si intensifica grazie alla variazione in terzine che conduce direttamente al secondo tema affidato a viole e legni. Nel processo di trasformazione per variazione si innesta il ritmo del primo tema, principio che evoca un'idea di sviluppo intesa non come contrapposizione drammatica degli elementi ma come loro progressiva

integrazione e scoperta di nessi comuni. L'apice dello sviluppo, evocatore di cupezze funebri, porta direttamente alla ripresa con un primo tema ove alla potenza espressiva degli archi si sovrappongono i frammenti ritmici dello sviluppo scolpiti dal solista: originale invenzione che consente di dare continuità alle diverse sezioni formali e di incrementare l'energia emotiva. Ora a lottare contro il destino imposto dall'orchestra c'è un solista che non viene travolto dai suoi stessi gorghi depressivi ma che sa reagire con energia e fierezza: toccante testimonianza autobiografica di una ricostruzione interiore che mentre si articola in forma funge insieme da processo terapeutico. Un po' come il *Werther*, il Concerto rappresenta infatti il diario di un percorso patologico che, contrariamente a quello dell'eroe goethiano, non è solo distruttivo ma anche propositivo. Nella ripresa accorciata, all'esposizione del tema principale si affianca subito il secondo tema, in do minore, come da tradizione; dopo lo sfogo appassionato, le cellule melodiche degradano cromaticamente fino all'enunciazione luminosa e ancestrale del secondo tema in la bemolle maggiore affidata al corno. Seguono gli abbandoni lirici del pianoforte e una coda enigmatica e spettrale che sigla drammaticamente il tempo nella tonalità di impianto: quasi un'impennata senza appello della fatalità che spezza il sogno di felicità del solista. Il male oscuro, lo stesso che assilla Manfred, sembra possedere una forza magnetica che inghiotte in un gorgo senza speranza.

In linea con lo stile chopiniano (si pensi alle introduzioni ai tempi lenti dei Concerti per pianoforte e orchestra), l'Adagio sostenuto sorge da un ponte modulante affidato agli archi che portano dal do minore, su cui si chiude il primo movimento, al mi maggiore del secondo. Il pianoforte tesse la sua trama di arpeggi, dolcissimi, derivati dal serbatoio tematico del secondo tema del primo movimento, fungendo da ricamo per le melopee lunari di flauto e clarinetto. Le parti poi si invertono e questa volta è la rete di pizzicati dell'orchestra d'archi a sostenere il canto raddoppiato in ottava del solista. Nella sezione centrale (Poco più mosso) si colgono echi dello sviluppo del primo movimento, come se il Concerto fosse in realtà un unico organismo che si articola in una continua variazione del materiale esposto in precedenza. Lo scambio tra le parti si infittisce e nel Più animato giunge a espandersi radialmente attraverso continue progressioni: la vita si schiude nel Più mosso, ove la scrittura si fa più virtuosistica e fremente fino a esplodere nella cadenza solistica che riporta, nella ripresa, all'estasi della contemplazione iniziale. Questa volta gli arpeggi del pianoforte reggono il tema affidato agli archi, raddoppiati da flauti e clarinetti, che si smaterializzano nella coda librandosi su soffici terzine interpuntate dagli iterati frammenti tematici degli archi.

Una breve sezione orchestrale trascolora dal mi maggiore dell'Adagio al do minore dell'Allegro scherzando, utilizzando elementi melodici che rievocano il vigore del primo movimento, pur essendo tratti dagli arpeggi che concludono il tempo centrale. Quella del mutamento graduale di atmosfere

attraverso l'uso sapiente dell'armonia e del cromatismo rappresenta un tratto tipico dello stile di Rachmaninov: si pensi, per esempio, alla sutura tra i tempi che avviene nella Sonata op. 36 per pianoforte. Con l'ingresso del solista, la musica si trasforma davvero in danza, in omaggio allo spirito di Čajkovskij. La cellula melodica di seconda che caratterizza questo tema folle, tautologico, incapace di uscire da se stesso, è un richiamo non solo al primo tema del primo movimento ma anche al tema portante del secondo tempo. Si tratta di un motivo bifrontale (ancora una volta come quelli di Čajkovskij!), che svela la propria matrice lirica nel nuovo frammento alato in mi bemolle maggiore. Sembra di assistere a un balletto, con alternanze coreografiche di masse e solisti che preparano l'arrivo del secondo tema introdotto dall'oboe e dai corni – sorta di duetto nello stile del *Lago dei cigni* – poi ripreso dal pianoforte ed espanso liricamente. Dopo l'estasi e l'attesa evocate dal Meno mosso, l'Allegro scherzando, avviando lo sviluppo, riporta fuoco e azione in scena svelando il carattere volitivo del solista in lotta con l'orchestra. Nel Più mosso (in la bemolle maggiore, questa volta) si ritorna al volto ipnotico e lirico del primo tema, cui segue l'episodio fugato, rivisitazione folle e spettrale della stessa idea, in pieno stile lisztiano. Dalle propaggini sfilacciate della sezione contrappuntistica sorge il volto marziale del primo elemento tematico, affidato all'orchestra, cui si affianca immediatamente il lirismo del secondo tema, esposto in re bemolle maggiore e avvolto dalla morbidezza dei flauti, clarinetti e fagotti. Ancora una fase di attesa, seguita dalle ombre oscure di richiami tratti dal primo tema, prepara la rinascita del solista che rientra ebbro con la cadenza vorticosa che ne aveva caratterizzato l'ingresso, all'inizio del movimento. L'apice emotivo è rappresentato dalla seconda idea tematica scolpita dal pianoforte e accompagnata da tutta l'orchestra: quasi a dire che la soluzione di ogni contrasto avviene grazie a una incontenibile forza d'amore che tutto travolge. Analoga scelta poetica si ritroverà nella Sonata op. 36, ove nel finale si assiste all'esaltazione del tema lirico ingigantito da una scrittura pianistica estremamente densa. Una coda in do maggiore, mirabolante e radiosa, trasforma le ossessioni delle seconde – asse melodico portante del primo tema e di tutta l'opera – in ondate incalzanti e irresistibili: il *pathos* si scioglie in giubilo e l'energia contratta, introflessa, con cui il Concerto era iniziato svela ora tutta la propria creatività latente. Rachmaninov, riappropriatosi della sua energia interiore, ha almeno temporaneamente vinto il male oscuro e si sta slanciando verso nuove sfide.

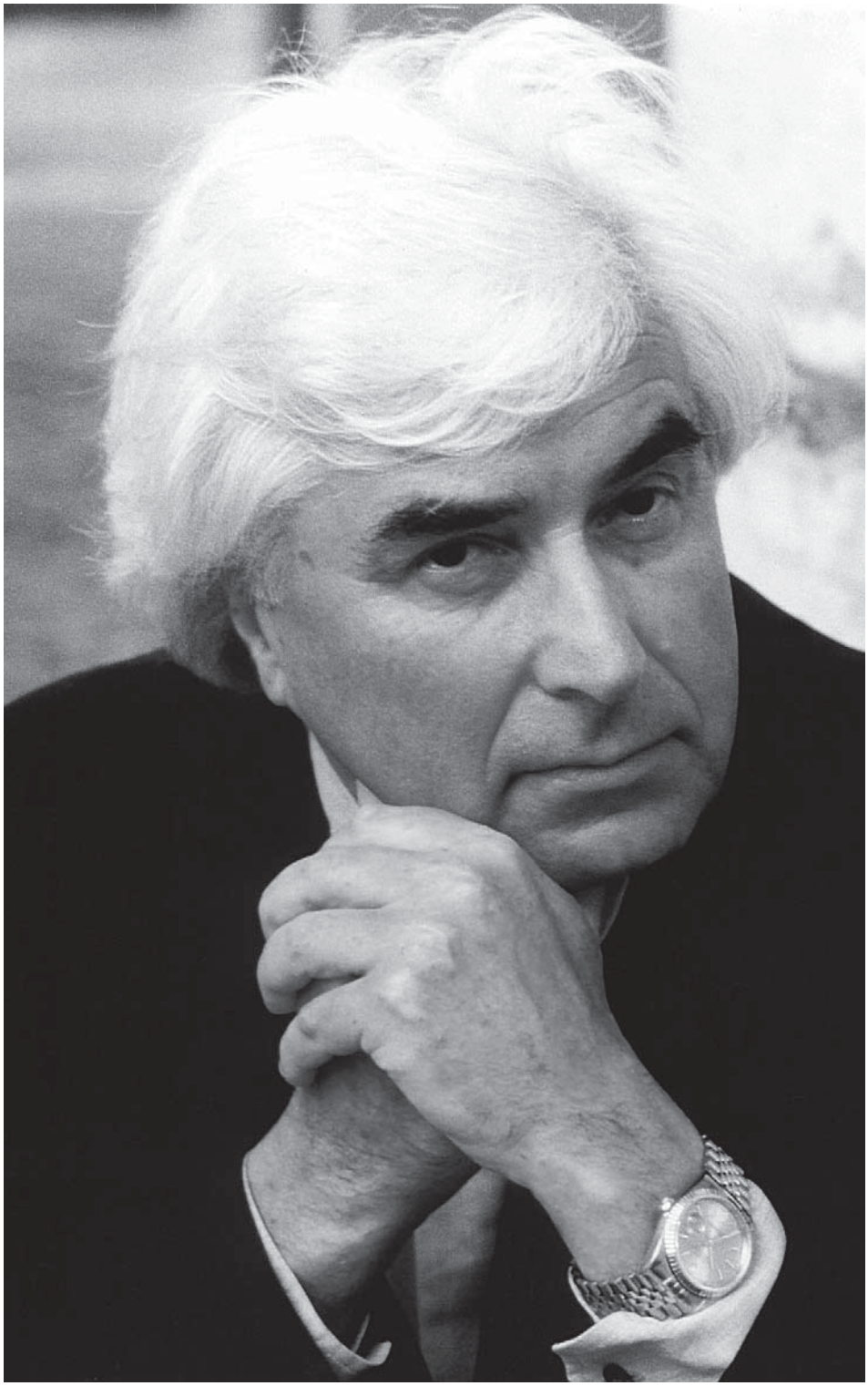
Letizia Michielon

Giuseppe Guarrera

Nato a Enna nel 1991, intraprende giovanissimo lo studio del pianoforte sotto la guida di Giuseppe Cultrera con il quale ha conseguito il compimento medio di pianoforte con il massimo dei voti e la lode presso l'Istituto di alta formazione musicale Vincenzo Bellini di Catania. Si è distinto in numerosi concorsi nazionali e internazionali fra i quali il Città di Gorizia, il Città di Castiglion Fiorentino e il Seiler. Ha ricevuto nel 2007 il premio Danzuso come miglior interprete dell'anno dalla Società catanese Amici della musica. Svolge attività concertistica in importanti sedi quali: Teatro Politeama di Palermo, Teatro Sangiorgi di Catania, Società concertistica di Noto, Sala Medaglioni dell'Accademia di musica Santa Cecilia di Roma, Teatro Verdi di Gorizia, Chiesa luterana di Trieste, Seiler Konzert Hall di Kitzingen (Germania), Kulturni Dom di Nova Gorica (Slovenia), Palazzo Ricci di Montepulciano, Teatro Comunale di Conegliano, Scuola del Trio di Trieste e diverse cittadine slovene (Ptuj, Idria, ecc.). Nel febbraio 2009 frequenta a Parigi la masterclass di Mikhail Voskresensky. Ad aprile dello stesso anno esegue il Concerto KV 291 di Mozart con l'orchestra nata da un progetto realizzatosi nel centro culturale dove studia. Infine a luglio si diploma al Conservatorio Giuseppe Tartini di Trieste col massimo dei voti e la lode. Dal 2007 prosegue gli studi presso il Centro sloveno di educazione musicale Emil Komel di Gorizia con Sijavus Gadjiev. Recentissimi alcuni importanti eventi: la vittoria dell'ambìto Premio Venezia, concorso istituito e svoltosi presso il Teatro la Fenice di Venezia, e concerti presso il Teatro Verdi di Trieste (sala Victor de Sabata), il Circolo culturale bellunese, il Bologna Festival, gli Amici della musica di Padova, il Teatro Dal Monaco di Treviso e il Teatro Comunale di Monfalcone.

Dmitrij Kitajenko

Nato a Leningrado, ha studiato presso la Scuola Glinka e il Conservatorio Rimskij-Korsakov della città natale perfezionandosi poi presso il Conservatorio di Mosca con Leo Ginzburg e all'Accademia Musicale di Vienna con Hans Swarowski e Karl Österreicher. Nel 1969 ha vinto il primo premio al Concorso internazionale della Herbert-von-Karajan-Stiftung a Berlino. Decisiva per la sua formazione è stata inoltre la collaborazione con il regista tedesco Walter Felsenstein con cui ha realizzato una memorabile *Carmen*, a Mosca e a Berlino. A soli ventinove anni è stato nominato direttore principale del Teatro Stanislavskij 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. Nel 1976 ha accettato la carica di direttore principale dell'Orchestra Filarmonica di Mosca che nei quattordici anni successivi ha portato a livello internazionale dirigendola in tournée in Europa, Stati Uniti e Giappone, compresi i Festival di Salisburgo, Edimburgo e dello Schleswig-Holstein. Nel 1990 si è trasferito in Europa occidentale divenendo direttore principale dell'Orchestra Sinfonica della Radio di Francoforte (1990-1996), dell'Orchestra Filarmonica di Bergen in Norvegia (1990-1998), dell'Orchestra Sinfonica di Berna in Svizzera (1990-2004) e dell'Orchestra Sinfonica KBS di Seul (1998-2004). È stato inoltre primo direttore ospite dell'Orchestra Sinfonica della Radio Nazionale della Danimarca dal 1990 al 1996. È apparso in concerto con le migliori orchestre del mondo, tra cui Wiener e Berliner Philharmoniker, Gewandhaus di Lipsia, Filarmonica Ceca di Praga, Orchestra di Filadelfia, Bayerischer Rundfunk, Filarmonica di Monaco, London Symphony, Concertgebouw, NHK, Santa Cecilia di Roma, Orchestra della Scala di Milano e diverse orchestre americane. Nel marzo 2009 la Gürzenich-Orchester di Colonia, con la quale ha completato i cicli integrali delle sinfonie di Šostakovič e di Prokof'ev, lo ha nominato direttore onorario.



Teatro La Fenice
sabato 5 maggio 2012 ore 20.00 turno S
domenica 6 maggio 2012 ore 17.00 turno U

ANTON WEBERN
Variazioni per orchestra op. 30

JOHANNES BRAHMS
Doppio concerto per violino, violoncello e orchestra in la minore op. 102

Allegro
Andante
Vivace non troppo

Roberto Baraldi *violino*
Emanuele Silvestri *violoncello*

LUDWIG VAN BEETHOVEN
Sinfonia n. 7 in la maggiore op. 92

Poco sostenuto - Vivace
Allegretto
Presto
Allegro con brio

direttore
DIEGO MATHEUZ
Orchestra del Teatro La Fenice

NOTE AL PROGRAMMA

Verso la fine del concetto di 'variazione': le Variazioni per orchestra op. 30 di Anton Webern

Dalle pure tecniche ornamentali del Settecento alla costruzione calcolata del pensiero compositivo della Scuola di Vienna, la tecnica della variazione aveva subito un'incredibile evoluzione, votata alla progressiva trasformazione radicale del materiale motivico e dei suoi elementi costitutivi. Intrecciandosi con l'emersione dell'inconscio e delle verità dell'espressionismo, l'avanguardia novecentesca di Anton Webern aveva iniziato a muoversi già tra il 1909 e il 1913 verso la condensazione espressiva, alla ricerca dell'essenzialità del gesto musicale. Il rifiuto della forma chiusa aveva portato fin dai Pezzi op. 5 per quartetto d'archi, i Tre piccoli pezzi per violoncello e pianoforte, l'op. 6 per orchestra, l'op. 7 e l'op. 10, senza distinzioni tra musica da camera e sinfonica, a una nuova concezione del tempo, in cui la brevità della durata complessiva si associa alla densità e contrazione dei significati musicali secondo precise esigenze di istantaneità ed immediatezza. Ogni intervallo, ogni nota, ogni pausa assumono pesi e valori unici, profondissimi, la scrittura viene asciugata a tratti essenziali, il timbro ricercato diviene un elemento determinante e decisivo del linguaggio. Si tratta della poetica di fondo entro cui si colloca il pensiero dodecafonico weberniano, ovvero l'eredità della dodecafonia ideata da Arnold Schoenberg, suo maestro, secondo la quale attraverso il totale annullamento del concetto di armonia tradizionale a favore dell'assoluta parità tra i dodici suoni della scala cromatica, una sequenza appunto di tutte le dodici note (la «serie») doveva essere l'icona intorno a cui e con cui elaborare l'intera partitura. Non più tonalità, ma cromatismo, non più prevedibilità ma organizzazione del materiale motivico secondo nuovi principi oggettivi.

Ultima opera orchestrale di Webern, composta tra il 1940 e il 1941, le Variazioni op. 30 rappresentano il suo capolavoro – rigorosamente dodecafonico – apice dell'ultima fase creativa. Webern le definiva un lavoro «molto variegato, ma sulla base di una rigorosa coerenza». La definizione va veramente presa alla lettera, condensando la radicalizzazione del pensiero musicale weberniano, che applica la tecnica dodecafonica secondo una preorganizzazione di tutta la sintassi musicale. La serie non costituisce

infatti solo la base per sequenze motiviche e combinazioni polifoniche, ma si inserisce entro un pensiero più vasto di estrema complessità, che definisce con cura e dedizione matematica ogni parametro: il rapporto tra suono e silenzio (le pause), la dinamica (piano, forte), il timbro (strumentazione), il ritmo, l'agogica (velocità di esecuzione), componenti variamente combinate fra loro. Siamo al culmine della serialità weberniana, in cui il controllo compositivo severamente determinato di una programmazione ultrastrutturata concentra sempre di più l'attenzione sul singolo suono e sull'istante temporale. Nelle Variazioni op. 30, scriveva Webern,

> ci sono sei suoni, in una figura [*Gestalt*] determinata dalla loro successione e dal ritmo, e tutto quanto viene dopo [...] non è altro che la continua ripetizione di questa figura!! Naturalmente in continue «metamorfosi» (in musica questo processo si chiama «variazione»), ma in sostanza è sempre quella. Goethe dice del «fenomeno primordiale» [*Urphänomen*]: ideale, in quanto ultimo conoscibile, reale, in quanto conosciuto; simbolico, perché racchiude tutti i casi, identico con tutti i casi.

La «figura» continuamente ripetuta di cui scrive Webern, elemento originario e «primordiale», è una serie dodecafonica (la - si bemolle - re bemolle - do - si - re - mi bemolle - sol bemolle - fa - mi - sol - la bemolle) organizzata internamente in tre cellule consecutive di quattro note ciascuna, che includono, secondo le altezze con cui si susseguono, almeno otto relazioni di simmetria interna basate sugli intervalli di semitono e seconda minore. Si tratta di procedimenti elaborativi avanzati che Webern ricava direttamente dalla musica antica, e ben noti già a Bach: la serie, sottoposta ai cosiddetti «artifici», poteva essere trasformata nel suo «retrogrado» (motivo risultato dalla lettura delle note dell'originale dall'ultima alla prima, come se lo guardassimo allo specchio), nell'«inverso» o «moto contrario» (melodia che si muove in direzione opposta rispetto all'originale: se l'originale sale di due note, da do a mi, l'inverso si muove pure di due, ma scendendo, da do a la), «aumentata» o «diminuita» (ossia raddoppiandone o dimezzandone i valori ritmici), oppure combinando fra loro questi procedimenti. L'arte combinatoria ereditata dal contrappunto antico svela progressivamente le proprietà nascoste di un tema. Le prime tre misure delle Variazioni op. 30 espongono appunto la serie, ma che prima ancora di concludersi, viene già sovrapposta a una sua rielaborazione:

> a) un contrabbasso suona le prime quattro note;
> b) segue un oboe per le note dalla quinta all'ottava;
> c) il trombone conclude l'esposizione della serie dalla nona alla dodicesima nota, ma sulla sua linea una viola inizia ad eseguire la serie al contrario, ovvero il suo retrogrado dell'inverso.

La serie prosegue così il suo cammino, eseguita nelle sue più diverse articolazioni tonali, ritmiche, strumentali, agogiche e dinamiche, senza

mai essere suonata per intero da un solo strumento, bensì continuamente spezzata fra strumenti o addirittura aggregata in accordi. Si tratta di un enorme lavoro di astrazione e ricerca verso l'assolutizzazione del nucleo seriale originario per ottenere una scrittura di estrema trasparenza, chiarezza formale e libertà creativa, purché all'interno dei confini radicali della serie e delle sue gemmazioni.

Per Webern variazione è sinonimo di metamorfosi perpetua, ovvero la serie è una continua e molteplice variazione di se stessa attraverso tutti i parametri musicali.

> Da questa figura – aggiunge Webern – si genera dapprima il «tema» e poi seguono sei variazioni di questo tema. Il «tema» stesso però, come ho detto, non è altro che una «variazione» (metamorfosi di questa prima cellula). Come unità è il punto di partenza per nuove «variazioni». Ma questo tema con le sue sei variazioni, dal punto di vista formale, genera una costruzione, che si può paragonare a quella di un «Adagio», ma solo per quanto riguarda la forma, perché per carattere e per contenuto non lo è affatto. Pensa ad una specie di «ouverture» classica. Dunque anche se ho intitolato il pezzo «Variazioni», in realtà esse sono fuse in una nuova unità (nel senso di un'altra forma). Un certo numero di metamorfosi della prima cellula genera il «tema». Questo come nuova unità passa attraverso altrettante metamorfosi; queste, ancora fuse in nuove unità, generano la forma del tutto. Questa all'incirca è la forma dell'intero pezzo.

Seguendo un processo di sintesi ulteriore, Webern colloca quindi la sequenza di sei variazioni entro un pensiero unitario secondo un'immaginaria ouverture che si struttura poco a poco, dove

> il tema delle Variazioni arriva fino alla doppia barra; è pensato come periodico, ma ha carattere «introduttivo». Seguono sei variazioni (separate fra di loro da una doppia barra). La prima, per così dire, rappresenta il tema principale dell'ouverture (in forma di «Andante») nel suo pieno dispiegamento; la seconda il ponte, la terza la frase secondaria, la quarta la ripresa del tema principale – avevo detto che è in forma di «Andante» – però a mo' di sviluppo; la quinta, che riprende un po' la maniera dell'introduzione e del ponte, porta alla coda, cioè la sesta variazione. Tutto quanto accade nel corso del pezzo dipende da due idee esposte nella prima e seconda battuta (contrabbasso e oboe)! Ma si riduce ancor di più, perché la seconda figura (oboe) è già in sé retrograda: infatti il terzo e il quarto suono sono il ritroso dei primi due, però in aumentazione ritmica. A questo segue già di nuovo, nel trombone, la prima figura (contrabbasso), però in diminuzione e per moto retrogrado dei motivi e degli intervalli. Così la mia serie è costruita in modo da dare tre volte questi quattro suoni. Lo svolgimento tematico partecipa di questo moto retrogrado tuttavia servendosi dell'aumentazione e della diminuzione! Ambedue questi tipi di cambiamenti conducono quasi esclusivamente alle rispettive idee di variazione, cioè: un mutamento melodico ha luogo, semmai, soltanto in questo ambito. Ma attraverso tutti gli spostamenti possibili del centro di gravità in seno ad entrambe queste figure, nasce sempre qualcosa di nuovo sia per il carattere, sia per la disposizione delle battute e così via. – Paragoni soltanto la prima ripetizione della prima figura con la sua stessa forma originale (rispettivamente trombone e contrabbasso)! E così per tutto il

> pezzo; e i germi del suo contenuto sono già tutti nei primi dodici suoni, cioè nella serie!! È tutto preordinato!!! Anche i due tempi del pezzo (tener conto delle indicazioni metronomiche!) sono determinati con le prime due battute!!!

In questa concezione simultaneamente microscopica e macroscopica della variazione, che di fatto è un divenire permanente del suono in sé, ogni enunciazione acquisisce un ruolo decisivo nello schema generale, un peso espressivo che sedimenta nota per nota una sottesa concentrazione lirica, dove anche la durata delle pause assume una profonda dimensione espressiva. Si pensi al significato delle pause fra gli accordi che aprono l'Ouverture di *Don Giovanni* di Mozart, all'epoca un'intuizione geniale, che ora diventa regola sistematica. La musica, che non è solo fatta di note ma anche di ciò che sta tra le note (uno dei grandi insegnamenti weberniani), nella sua dicotomia di suono e silenzio definisce lo spazio attraverso una poetica dell'attimo che si fa assoluto. Il tempo stesso, un concetto mentale, si dilata incredibilmente nella costante contemplazione dell'evento sonoro, e le Variazioni, solo 8 minuti circa di musica, diventano per Webern «un pezzo piuttosto lungo, a sé stante».

La fugacità e la rapidità delle idee unite alla loro concentrazione si trasforma in un respiro affannoso vissuto in attimi irripetibili e decisivi, entro l'ossessivo impiego del medesimo materiale motivico continuamente trasformato, sciolto e riavvolto senza sosta. Ecco quella perdita del «centro di gravità» che all'interno di una dialettica iperorganizzata destabilizza ogni attesa. Persino l'elemento più materiale come il timbro strumentale è fin da subito preda di repentini mutamenti, dove ogni linea è spezzata o alternata a isole di apparente fissità, pizzicati cadono come gocce d'acqua, riaccensioni cinetiche di riavvicinamenti sonori si accostano a dilatazioni e condensazioni, mantenendo sempre viva la tensione spirituale che sottende ogni pensiero. Assumono una funzione portante anche quegli strumenti d'orchestra ai margini della tradizione precedente, come il contrabbasso (a cui aveva già pensato Mahler nella Prima Sinfonia), che apre le Variazioni, o il trombone. Un inaudito ideale rapporto paritario fra ruoli strumentali si oppone quindi a ogni riferimento storico rimanendo vicino solo ai principi della musica da camera, trasformando la prospettiva sinfonica in una dimensione cameristica di vaste proporzioni (mancano inoltre i fiati raddoppiati e il fagotto è sostituito da un clarinetto basso). Webern era perfettamente conscio dell'assoluta novità di questa poetica,

> perché non si vedono le moltissime note che si è abituati a vedere in Richard Strauss ecc. Giusto! Ma qui tocchiamo il nocciolo: si potrebbe dire, in fondo, che qui… è dato un nuovo stile. Già, ma quale? Non sembra una partitura dell'epoca pre-wagneriana, per esempio Beethoven, e nemmeno Bach. Dovremmo risalire ancora più indietro? Sì, ma allora non c'erano partiture orchestrali! Dunque quale stile? Credo sia comunque uno stile nuovo.

I contrasti bruschi e imprevedibili che risultano da una visione oggettiva del pensiero musicale, alternando improvvisamente piano e forte, timbri acuti e rarefatti ad aggregati gravi, lentezza e rapidità in geometrie siderali, creano una dimensione espressionista che tende il suono fino a frantumarlo, e come uno squarcio nell'Io distrugge dall'interno ogni principio ordinatore.

> Il contrasto tra la serie come *Urphänomen* – scrive il musicologo Luigi Rognoni – e la variazione come movimento dialettico del divenire, si presenta come rapporto «polare» tra immobilità del fenomeno e movimento dell'intenzionalità soggettiva nel discorso musicale.

Verso la fine del 'concerto' romantico: il Doppio concerto op. 102 di Johannes Brahms

La tradizione del concerto per più solisti e orchestra (doppio o triplo) si era ampiamente sviluppata a partire dal concerto grosso di stampo barocco. La dizione di «concerto» nasce nell'orchestra e dall'orchestra, poiché i primi «concerti» veri e propri appartenevano alla scuola violinistica italiana del Settecento, primariamente rappresentata dalla vastissima produzione concertistica di Vivaldi, e alla tradizione del «concerto grosso», dove un piccolo gruppo con funzione solistica dialoga con il resto dell'orchestra. Vivaldi aveva composto decine di concerti per più strumenti, di cui solo quattro per violino, violoncello e orchestra (compreso *Il Proteo ò sia il mondo al rovescio*). Mozart si distinse magistralmente nel concerto per più strumenti con la Sinfonia concertante per violino e viola, la Sinfonia concertante per oboe, clarinetto, fagotto, corno e orchestra, ma anche con il Concertone per due violini, il Concerto per flauto e arpa e i Concerti per due e per tre pianoforti, senza dimenticare gli incompiuti Concerti per violino, pianoforte e orchestra KV 315f e per violino, viola, violoncello e orchestra KV 320e. Beethoven aveva contribuito a coronare questo genere col Triplo concerto per pianoforte, violino e violoncello op. 56 (1803-1804), contemporaneo al Concerto per violino, violoncello e orchestra di Louis Spohr (1803), mentre fra le composizioni giovanili di Mendelssohn, che comprendono anche due Concerti per due pianoforti, il Concerto per pianoforte, violino e archi (1823) rimane ancora molto eseguito.

Anche se il concerto per più strumenti era stato progressivamente abbandonato nell'Ottocento, il Concerto per violino, violoncello e orchestra in la minore op. 102 di Brahms si inscrive lungo una linea con fortissime basi storiche e le vetuste critiche negative riservategli in passato risultano tuttora fuori luogo e mosse soprattutto dall'ingenua incomprensione verso l'originalità del lavoro brahmsiano. Scritto nel 1887, il «Doppio concerto» nacque dalle frequenti richieste del violoncellista e amico Robert Hausmann, membro del quartetto Joachim, di comporre per lui un concerto. Dopo le due Sonate per violoncello e pianoforte – la prima eseguita proprio da

Hausmann – l'entusiasmo di Brahms per il violoncello era notevole, ma la richiesta cadeva in un momento biografico particolarmente delicato. Composto nel 1878 il Concerto per violino op. 77 per l'amico stretto Joseph Joachim, creare una controparte al violoncello rappresentava un progetto allettante, ma in quel periodo era necessario trovare una soluzione per ristabilire i rapporti purtroppo da tempo incrinati con Joachim, a causa della posizione di Brahms a favore della sua ex moglie, con la quale il violinista aveva avviato la separazione. Riprendere e mantenere l'amicizia con Joachim era prioritario («vorrei inviarti una comunicazione di ordine artistico – gli scrive – augurandomi che ti interessi ancora e che tu voglia darmi una mano»), tanto che Clara Wieck-Schumann – vedova di Robert Schumann, amica e stretta confidente di Brahms – considerava il Concerto per violino e violoncello un'«opera di riconciliazione». Brahms scrive all'editore:

> Devo dirti anche della mia ultima follia, un concerto per violino e violoncello! Avevo creduto di abbandonare la questione vista la mia relazione con Joachim, ma inutilmente. Fortunatamente siamo rimasti amici nelle questioni artistiche.

Preoccupato di non offendere Hausmann per «aver aggiunto una parte di violino a quella di violoncello» (curiosamente, il pianista e direttore d'orchestra Cord Garben ha recentemente realizzato un adattamento per violoncello), il concerto non porta una dedica esplicitamente rivolta a Joachim, ma Brahms dichiarò in modo velato che esso era «per colui per cui era stato scritto», e meditava addirittura a un secondo doppio concerto, mai realizzato.

Joachim partecipò attivamente alla revisione della parte solistica, con numerosi consigli (anche se Brahms non ne tenne conto completamente) e fu con Hausmann il primo esecutore a Colonia, il 18 ottobre 1887, successo di critica, non di pubblico. Per lui era un brano «vivace e godibile», e nonostante il severo giudizio di Clara Schumann («non mi pare felice l'idea di mettere insieme violino e violoncello. Il concerto è decisamente interessante, a tratti persino spiritoso; ma in nessun punto presenta la freschezza e il calore di altre cose di Johannes»), l'op.102 costituisce un punto fermo nell'arco creativo di Brahms poiché chiude e suggella la produzione concertistica, sinfonica e prelude alle ultime pagine cameristiche.

È particolarmente significativo che la prima composizione autenticamente sinfonica di Brahms fu un concerto per pianoforte, l'op. 15. Del 1878 è il Concerto per violino e del 1881 il n. 2 op. 83 per pianoforte, mentre l'ultima sinfonia, la Quarta, nacque nel 1885, due anni prima del Doppio concerto. Negli anni Ottanta si era intensificato l'interesse di Brahms per la musica da camera: oltre alle Sonate per violoncello (1885-86), nel 1886 nacquero le Sonate per violino e pianoforte op. 100 e op. 108, del 1882 era il Trio op. 87 e del 1889 la seconda versione del Trio op. 8 (scritto nel 1854), mentre proprio del 1886 è l'ultimo Trio per pianoforte, violino e violoncello op. 101, con un primo movimento dall'ampio respiro orchestrale. Sta proprio qui la chiave

di lettura del Doppio concerto, per Brahms «uno strano volo della fantasia», nella congiunzione tra sinfonismo e musica da camera, quest'ultima una delle due colonne portanti dell'arte di Brahms insieme all'ampia produzione vocale. Non è il concerto come genere per sé a giustificare l'op. 102 (da qui le incomprensioni dei suoi detrattori), ma la capacità di Brahms di portare la musica da camera dentro la struttura del concerto, cosicché il Doppio diventa un esempio emblematico della sua concezione strumentale, opera che sposandone anche la grande vena lirica rappresenta il coronamento di uno stile. Quasi come se il Doppio fosse un'estensione del trio con pianoforte, dove l'orchestra assume la funzione di mediatore e comprimario, e l'abilità di Brahms di far dialogare violino e violoncello, apparentemente diversi, deriva esclusivamente dalla musica da camera.

In Brahms il rapporto tra solisti e orchestra è assolutamente peculiare. Il Concerto op. 15 era riuscito a proiettare nella partitura proporzioni magistrali e monumentali, orientandosi subito verso una sorta di sinfonia concertante, come evidenziato dalla critica del tempo sul «Leipzig Tagblatt»:

> Brahms mette l'orchestra, per quanto è possibile in un'opera concertante, sullo stesso piano dello strumento obbligato e così facendo dimostra di essere sensibile alle esigenze dei tempi moderni. Il modo in cui tratta l'orchestra rivela una fantasia in fermento e un senso spiccato per nuovi effetti sonori.

Vent'anni dopo nemmeno Hanslick rimase immune dal definire l'altro Concerto per pianoforte op. 83 una «sinfonia con pianoforte obbligato», mentre sul Doppio concerto scrisse che «è come un dramma con due eroi invece che uno, due eroi che pretendono la nostra ammirazione e simpatia, mettendosi semplicemente l'uno in mezzo ai piedi dell'altro».

Anche se la simpatia di Brahms per le forme antiche era ben consolidata (antiche tecniche polifoniche, passacaglia della Quarta Sinfonia, musica organistica), tanto da far persino credere a un lontano riferimento al concerto grosso, nel Doppio concerto l'integrazione del solista con l'orchestra e l'appartenenza del dialogo solistico a un disegno sia sinfonico che cameristico sono la guida antiromantica che evita virtuosismi sterili e appariscenti da concerto di bravura, piegando piuttosto la difficoltà alla tensione emotiva. Senza inseguire conflitti strumentali fra solista e orchestra, Brahms approfondisce uno stile concentrato fra forti contrasti tematici, conservando la tradizionale esposizione orchestrale introduttiva, che, anche se posticipata dalla cadenza iniziale dei due solisti, si amplia notevolmente, carica di tensioni che sembrano indicare illusoriamente l'inizio di una vera e propria sinfonia.

L'Allegro iniziale si apre con una versione variata del primo tema, solo un'anticipazione di quattro battute, incipit tipicamente brahmsiano, dalla costruzione solida e lapidaria: due battute discendenti in ritmo binario interrotte da una pausa e due battute contrastanti ascendenti in ritmo ternario, senza pause. È solo una breve introduzione all'entrata repentina

dei solisti, prima il violoncello (omaggio ad Hausmann), poi il violino dopo una breve anticipazione del secondo tema ai fiati, quindi violino e violoncello insieme in una vera e propria cadenza. In modo antiretorico, la tradizionale cadenza – solitamente alla fine del primo movimento – viene spostata da Brahms all'inizio, un'idea efficacissima e di forte impatto per presentare subito i solisti e le loro caratteristiche strumentali, derivata dall'abitudine in alcuni concerti classici di far entrare in scena liberamente il solista (vedi le entrate 'a fantasia' in alcuni concerti di Mozart come il KV 467, il KV 219, o nel Secondo di Beethoven), come anche nel Concerto per pianoforte op. 83. In queste poche battute, violino e violoncello si presentano da un lato come virtuosi, dall'altro in perfetta simbiosi cameristica, un'unità compatta come un solo strumento. Attraverso tutto il concerto, ma in particolare nel primo movimento, Brahms ci mostra l'estrema varietà stilistica con cui tratta la scrittura solistica, in una varietà di combinazioni, fra note doppie, pizzicati, mutazioni di registro e dinamica, passaggi rapidi e arcate liriche, unisoni, moti contrari e imitazioni, che sembrano incarnare la sonorità di un intero quartetto d'archi. Originariamente, lo stile tipico dei primi concerti barocchi, diciamo 'alla Vivaldi', con soli archi, quindi entro una globale omogeneità timbrica, assegnava una scrittura molto libera al solista, che si alternava all'orchestra coinvolta in ritornelli strumentali ribadendo i motivi principali. Successivamente, il concerto classico aveva saputo cogliere da quello barocco due importanti elementi: il virtuosismo e l'affermazione di un solista, la cantabilità di stampo vocale. Nei suoi oltre 400 concerti Vivaldi aveva comunque portato a compimento l'incontro fondamentale fra le etimologie della parola concerto: combattere, lottare, gareggiare, ma anche intrecciare, annodare, legare, congiungere. Da un lato Brahms poteva sentirsi meno esperto nella scrittura per archi, tanto da scrivere a Joachim che «sei sempre libero di modificare certe pagine per un tuo uso personale: preferisco ascoltarle, modificate, dal tuo violino, piuttosto che eseguite, nella mia versione, da chiunque altro», e da lasciare una dichiarazione quasi programmatica nel 1888, secondo cui «scrivere per strumenti la cui peculiarità si possiede solo mentalmente, si ascolta solo con lo spirito, è ben diverso dal comporre per lo strumento che si conosce a fondo, come io conosco il pianoforte, sul quale so esattamente cosa scrivo e perché lo scrivo in un modo e non in un altro». Dall'altro, le necessità sinfoniche trasformano il virtuosismo dei solisti in senso spirituale e non acrobatico o egocentrico: la difficoltà tecnica non è più circostanza esteriore ma si carica di una volontà espressiva al fine di potersi integrare alla massa orchestrale e controbilanciarla adeguatamente. Come per gli altri concerti di Brahms l'orchestra è pesantemente presente, i solisti le si associano nelle combinazioni più diverse, e complessivamente l'organismo strumentale è fluttuante, caratteristica per cui il complesso si muove fra risorse timbriche estreme, da formazioni cameristiche a riunificazioni generali con sonorità imponenti.

Solo dopo la cadenza l'orchestra espone ampiamente tutto il primo

tema, dove alcuni commentatori hanno intravisto in modo sibillino nelle note della seconda battuta (fa - mi - la ovvero F-E-A nella dicitura germanica) la sigla F-A-E, il motto di Joachim «Frei Aber Einsam» («Libero ma solo»), sigla impiegata come cellula motivica della Sonata *FAE* composta a più mani da Schumann (ideatore), Albert Hermann Dietrich e da Brahms (che ne realizza lo Scherzo) nel 1853, in omaggio a Joachim (in questo caso una sottile reverenza anche allo scomparso amico Schumann, amante della crittografia musicale). Più interessante è il rapporto col secondo tema, in netto contrasto, come di prassi, ma perfettamente derivato dalle stesse note del primo, al contrario con struttura in levare, quindi più sospeso e incerto, e strumentato ai fiati, frutto della geniale capacità brahmsiana di variare forme e melodie. Curiosamente, ripropone il ritmo del tema del primo movimento del Concerto per violino n. 22 di Giovan Battista Viotti, una partitura molto cara sia a Brahms che a Joachim. Lo svolgimento di tutto l'Allegro è in una forma sonata libera (esposizione con due temi, sviluppo, ripresa), ma poiché l'importanza di creare una struttura unitaria di ampio respiro si esprime in un discorso musicale più fluente ed evoluto del solito, la partitura risulta articolata così naturalmente da attutire ogni passaggio da una sezione all'altra.

Quella «ardua purezza glaciale delle grandi altezze» che emanano certe pagine brahmsiane secondo Massimo Mila, traluce dal calore lirico del tema dell'Andante in re maggiore, dove Brahms introduce la propria predilezione per il Lied in forma tripartita, trasferendo sia al solista che all'orchestra una cantabilità metafisica. Da un richiamo dei corni in ottava, come una voce nella foresta, in una sorta di suggestione paesaggistica da ballata nordica grazie al susseguirsi di mutevoli prospettive timbriche, nasce una delle più belle melodie di Brahms, un tema agli archi in registro grave costituito dall'alternanza di unisono e sequenza di accordi, che acquista una dimensione elegiaca, quasi religiosa. La fissità della sezione centrale si concretizza nel lungo legato del secondo tema, basato su una sequenza di gradi congiunti, a differenza del primo, costruito invece sulle note degli accordi d'armonia, caratteristica del melodismo brahmsiano. La costante presenza nell'arco creativo di Brahms di musica da camera e vocalità dona all'Andante quella vena speciale di intimo dialogo tra solisti e dei solisti con l'orchestra, spesso rarefatta in contemplazioni pastorali. Ritorna quella meravigliosa abilità di Brahms nel giocare con estrema flessibilità con la forma concertante, donare agli strumenti temi così lirici da trascendere ogni situazione, concerto, Lied o sonata: si pensi alla lunga introduzione affidata all'oboe nell'Adagio del Concerto per violino o a quella del violoncello nell'Andante del Concerto per pianoforte op. 83, di tale forza comunicativa da suscitare uno straniamento in grado di farci dimenticare che il solista chiamato in causa è in realtà un altro. Ciò che conta in queste pagine liriche è la poesia globale generata dall'intreccio complessivo delle linee strumentali, complice forse il soggiorno nel villaggio di Hofstetten, sul lago di Thun, in Svizzera, durante la stesura

del concerto. Ci illuminano ancora una volta le parole di Mila, poiché «il senso profondo del sinfonismo brahmsiano è in quella specie di colloquio ad alto livello, in quell'accesso all'empireo delle idee platoniche dischiuso attraverso la mediazione dei paesaggi prediletti».

Anche nel Vivace ma non troppo è il violoncello a presentarsi per primo, avviando una sorta di danza ungherese che non vuole esagerare alcun tono virtuosistico (come era invece prassi secondo lo schema del concerto solistico), un tema su note ribattute in forma di ostinato dai toni gioiosi e umoristici, in un clima di elegante e delicato gioco strumentale. L'eco del folklore, abilmente ricostruito, nasce dalla predilezione e frequentazione dello stile ungherese e tzigano conosciuti fin dalla collaborazione giovanile col violinista magiaro Ede Reményi, sviluppato soprattutto nelle Rapsodie ungheresi per pianoforte e negli *Zigeunerlieder* (Canti tzigani) op. 103, di poco successivi al Doppio concerto. In una sorta di rondò, elemento ritmico e canto lirico si fondono in varie combinazioni attraverso un costante rapporto di simbiosi tra solisti e tutte le componenti dell'orchestra. Se la dizione di «concerto» nei suoi duplici significati di scontro e unione diventa la necessaria chiave per leggere il ruolo del solista nella produzione postromantica, si può dire che già con Brahms e l'op. 102, attraverso la congiunzione tra musica da camera e concertismo sinfonico, si chiude la storia del concerto romantico.

Mirko Schipilliti

Ludwig van Beethoven, Sinfonia n. 7 in la maggiore op. 92

Dedicata al conte Moritz von Fries, la Settima Sinfonia op. 92 fu portata a termine da Beethoven contemporaneamente all'Ottava op. 93, tra l'autunno 1811 e il giugno 1812, in un periodo di assestamento esistenziale: accettata l'idea della sordità, il musicista vedeva anche sfumare la propria aspirazione a una vita sentimentale serena e soddisfacente, mentre i difficili rapporti familiari avrebbero portato poco dopo a un'aspra contesa per la tutela del nipote Karl. La stella declinante di Napoleone coinvolgeva anche Beethoven, autore di un brano d'occasione, *La vittoria di Wellington*, in cui si celebravano le gesta del generale inglese futuro trionfatore di Waterloo. Assieme a quest'ultima composizione fu appunto presentata la Settima, nel corso di un trionfale concerto a beneficio dei soldati austriaci e bavaresi feriti nella battaglia di Hanau che si tenne presso l'Università di Vienna l'8 dicembre 1813. Definita da Wagner «apoteosi della danza» e da Paul Bekker «una specie di sublimazione ideale dell'antica suite di danze», la Settima segna il superamento di quell'eroismo assetato di contrasti che aveva caratterizzato i lavori precedenti.

Per l'analisi estetica e musicale si veda all'inizio del volume il saggio di Carlo De Pirro sulle nove sinfonie di Beethoven.

Roberto Baraldi

Primo violino di spalla dell'Orchestra del Teatro La Fenice dal 1997, ha iniziato lo studio del violino all'età di otto anni presso il Conservatorio Giuseppe Verdi di Milano sotto la guida di Wanda Luzzato. Nel corso dei suoi studi ha vinto numerosi concorsi e borse di studio, diplomandosi a diciotto anni appena compiuti. Nel 1989 ha fatto parte dell'Orchestra Giovanile dello Schleswig-Holstein Musik Festival e dal 1990 al 1992 dell'Orchestra Giovanile della Comunità Europea (E.C.Y.O.), con le quali ha effettuato tournée in tutta Europa diretto da maestri quali Bernstein, Ashkenazy, Rostropovich, Giulini. Si è perfezionato con Giuseppe Prencipe alla Scuola di Musica di Fiesole, con Viktor Liberman (*Konzertmeister* dell'Orchestra del Concertgebouw di Amsterdam) a Utrecht e nel 1995 ha conseguito il Solisten-Diplom con Aida Stucki Piraccini (l'insegnante di Anne-Sophie Mutter) al Conservatorio di Winterthur eseguendo il Concerto di Glazunov. Ha ricoperto per due anni il ruolo di primo violino di spalla presso l'Orchestra I Pomeriggi Musicali di Milano e per tre anni lo stesso ruolo presso l'Orchestra della Fondazione Arena di Verona. Ricopre dal 1997 il ruolo di violino di spalla dell'Orchestra del Teatro la Fenice di Venezia; con queste orchestre si è esibito come solista in numerose occasioni (eseguendo, tra l'altro, il Concerto per violino di Ligeti). Suona un violino Jean-Baptiste Vuillaume del 1850.

Emanuele Silvestri

Primo violoncello solista dell'Orchestra del Teatro La Fenice dal 2003, si è diplomato con Giuseppe Laffranchini al Conservatorio di Milano, perfezionandosi poi con Mario Brunello alla Fondazione Romanini di Brescia, Rocco Filippini all'Accademia Walter Stauffer di Cremona e Alain Meunier all'Accademia Chigiana a Siena (diploma d'onore nel 1996). Nel 1997 consegue il Solisten-Diplom alla Musik Akademie di Basilea con Ivan Monighetti, eseguendo il Concerto di Honegger con l'Orchestra della Radio di Basilea. Presso la stessa accademia segue i corsi di quartetto di Walter Levine e Hatto Bayerle, membri dei quartetti La Salle e Alban Berg. È vincitore di numerosi concorsi sia come solista che in formazione da camera, fra i quali il Domnick-Cello-Preis 1996 di Stoccarda (secondo premio), l'Orpheus Konzerte 1998-1999 di Zurigo e il Förderpreis della Basel Orchester Gesellschaft 1997. È cofondatore e violoncellista del Quartetto del Teatro La Fenice di Venezia, con il quale è regolarmente invitato dalla Biennale Musica. Ha fatto parte dell'Orchestra Giovanile della Comunità Europea, dell'Orchestra Verdi di Milano, dell'Orchestra del Teatro alla Scala, dell'Orchestra Filarmonica della Scala, dell'Orchestra del Teatro Lirico di Cagliari, dell'Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai di Torino e dell'Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, e nel 2003 ha vinto il concorso di primo violoncello solista dell'Orchestra del Teatro La Fenice di Venezia. Recente è l'assegnazione del ruolo permanente di primo violoncello solista presso la Israel Philharmonic Orchestra di Tel Aviv. Dal 2008 è docente ai corsi di perfezionamento di Lanciano e dall'autunno 2011 insegna alla Buchmann-Mehta University di Tel Aviv in progetti di formazione orchestrale. Suona un violoncello Giovanni Grancino del 1712, strumento appartenuto a Martin Lovett del Quartetto Amadeus, per gentile concessione della Israel Philharmonic Orchestra Foundation.

Diego Matheuz

Direttore principale del Teatro La Fenice dal luglio 2011, Diego Matheuz è uno dei frutti migliori del Sistema Nacional de Orquestas Juveniles e Infantiles de Venezuela fondato nel 1975 da José Antonio Abreu. Nato nel 1984, ha iniziato lo studio del violino a Barquisimeto, sua città natale, proseguendolo poi a Caracas. Il suo debutto internazionale come direttore è avvenuto nel marzo 2008 al Festival Casals di Puerto Rico con l'Orquesta Sinfónica de la Juventud Venezolana Simón Bolívar. Nell'ottobre dello stesso anno ha debuttato in Italia sul podio dell'Orchestra Mozart di Claudio Abbado, di cui nel 2009 è stato nominato direttore ospite principale. Nel settembre 2009 ha sostituito Antonio Pappano nelle tournée a Milano, Torino e Lucerna dell'Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia. Prosegue tuttora una stretta collaborazione con queste due orchestre, con cui si esibisce regolarmente a Roma, Bologna, Ferrara e in varie sale italiane. Ha inoltre debuttato con l'Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai di Torino, con il Maggio Musicale Fiorentino, con l'Orchestra Filarmonica della Scala e con l'Orchestra Verdi di Milano per il concerto conclusivo del Festival di Spoleto 2010. Nell'ottobre 2010 ha debuttato sulla scena lirica con *Rigoletto* al Teatro La Fenice di Venezia, ripreso a Venezia e Reggio Emilia nella primavera 2011, e nel luglio dello stesso anno è stato nominato direttore principale del teatro veneziano. Oltre che in Italia, svolge un'intensa carriera all'estero. Nella stagione 2010-2011 si è esibito a Londra con la Royal Philharmonic Orchestra, a Berlino in tournée con l'Orchestra Filarmonica della Scala, e poi con la hr-Sinfonieorchester di Francoforte, la Kungliga Filharmonikerna di Stoccolma, la Israel Philharmonic e la Mahler Chamber Orchestra. Nell'estate 2011 ha diretto la Saito Kinen Orchestra di Seiji Ozawa in Giappone e in tournée in Cina. Ha iniziato la stagione 2011-2012 con concerti a Milano con la Filarmonica della Scala, a Londra con la Philharmonia Orchestra, ad Amsterdam con l'Orchestra Filarmonica della Radio Olandese, con una tournée italiana dell'Orquesta Sinfónica Simón Bolivar e con il Concerto di Capodanno al Teatro La Fenice.

Teatro Malibran
venerdì 8 giugno 2012 ore 20.00 turno S
sabato 9 giugno 2012 ore 17.00 fuori abbonamento

FRANZ SCHUBERT
Sinfonia n. 5 in si bemolle maggiore D 485

Allegro
Andante con moto
Menuetto: Allegro molto
Allegro vivace

LUDWIG VAN BEETHOVEN
Sinfonia n. 5 in do minore op. 67

Allegro con brio
Andante con moto
Allegro
Allegro - Presto

direttore
OMER MEIR WELLBER
Orchestra del Teatro La Fenice

NOTE AL PROGRAMMA

Franz Schubert, Sinfonia n. 5 in si bemolle maggiore D 485

A differenza da quella di Beethoven, la cui presenza nel mondo musicale viennese fu quella di un compositore 'in vista', dunque in qualche modo 'ufficiale', l'opera di Schubert fu più spesso legata a realtà intime e private, che contemplavano un coinvolgimento umano non rigorosamente delimitato alla funzione sociale delle persone, sul quale confluivano anche valori (non strettamente necessari per le relazioni sociali che si vivono in sala da concerto) come l'amicizia, la familiarità, la condivisione di affetti, conoscenze, passioni.

Con il termine *Hausmusik* la lingua tedesca designa precisamente un simile tipo di realtà sociomusicale, che produsse determinate tipologie musicali non classificabili né entro i crismi dell'ufficialità né entro quelli del puro e semplice intrattenimento. (Si tratta di un termine che non conosce un'adeguata traduzione nella nostra lingua per la semplice ragione che, in Italia, la *Hausmusik* non è mai esistita.) A tale retroterra socioculturale va legato l'approccio alla Quinta Sinfonia. Schubert la compose nel settembre-ottobre 1816 per un'orchestra di dilettanti (diretta da Otto Hatwig, violinista del Burgtheater) che aveva le sue radici nella formazione cameristica della famiglia Schubert, cui partecipavano, oltre a Franz (che vi suonava la viola) i due fratelli e il padre: ensemble cui il Nostro aveva dedicato i suoi primi Quartetti.

Il carattere cameristico di *Hausmusik* si nota, nella Quinta Sinfonia, innanzitutto nel ridotto organico orchestrale: con un solo flauto e privo di clarinetti, trombe e timpani. Proprio in quanto essa risponde alle esigenze della *Hausmusik* nel senso pieno del termine, si deve notare come la brillantezza e la leggiadria ma anche l''oggettività' che pervadono la composizione (nel primo tempo, ad esempio, il secondo tema va, per una volta in Schubert, alla dominante; nell'ordito orchestrale domina una trasparenza settecentesca) non precludano atteggiamenti di conio più pensoso e irrequieto, forse volutamente siglati dall'accenno (intellettualistico, metamusicale) alla sinfonia dell'umor nero mozartiano, la KV 550 in sol minore, della quale la Quinta schubertiana ripropone un calco dal secondo tema nel primo tempo e, nel Minuetto, un forte richiamo all'analogo movimento del grande

salisburghese. Mozartiane appaiono anche, nel finale, talune improvvise inflessioni al modo minore infarcite di contrappunto, così come certi afflitti canti dei fiati.

Non è del tutto 'oggettivo' che nel primo tempo talune irruenze e preferenze per il modo minore interferiscano con (contro?) la grazia e l'amabilità del tono d'assieme, né che, nell'Andante con moto, alle fascinose leggerezze dell'episodio principale si oppongano i chiaroscuri armonici della sezione centrale, in un inquieto itinerario per terze discendenti (un principio di affinità armonica 'moderno', soggettivo, oggetto di sperimentazione da parte di Beethoven nonché prediletto da Schubert e Rossini) spinto fino a toccare la tonalità 'peregrina' di do bemolle maggiore. Forse non è eccessivo evocare a questo punto il procedimento, caro a Mozart, della «messa fra parentesi» dell'inquietudine: quello osservabile in brani come i tempi lenti della Sonata KV 310 e del Concerto KV 466 e che in Schubert frutterà due dei più sconvolgenti capolavori come gli omologhi movimenti della Sonata in la maggiore D 959 e del Trio in mi bemolle maggiore op. 100 D 929. Non è, come si diceva, eccessivo tale paragone con brani certamente assai più violenti nell'espressione di oscurità e tortuosità soggettive, soprattutto se facciamo attenzione all'episodio conclusivo del tempo (una forma ternaria ABA') e alla coda, che secondo un procedimento più schubertiano che mozartiano (cfr. ancora i due brani citati) mantengono i 'relitti', le reminiscenze dell'inquietudine preterita, non del tutto esorcizzata. Rivelatore è da questo punto di vista il già citato Minuetto, nel quale, proprio come nel modello mozartiano, l'umor nero trova modo di esplodere forse con un lessico non eccessivamente originale (qui ha gioco evocare l'ascendente socializzante della *Hausmusik*) ma di altrettanto sicura efficacia impressiva.

Gianni Ruffin

(Dal programma di sala del concerto del 12 novembre 1998. Archivio storico del Teatro La Fenice)

Ludwig van Beethoven, Sinfonia n. 5 in do minore op. 67

La Quinta ebbe una genesi particolarmente lunga e complessa: con sicurezza si può affermare che Beethoven cominciò a comporla all'epoca del compimento dell'*Eroica*, perché i primi abbozzi si trovano in un quaderno di schizzi in uso fino all'aprile 1804. Il lavoro alla Quinta, particolarmente intenso soprattutto nel 1807, fu portato a termine nei primi mesi del 1808. La genesi della sinfonia si intreccia dunque, fra l'altro, con quelle della prima versione del *Fidelio*, della Sonata op. 57, del Concerto n. 4 per pianoforte e orchestra, del Concerto per violino. In campo sinfonico la significativa vicinanza con la Terza rimase, per così dire, sospesa, perché Beethoven nel 1806 compose la Quarta in si bemolle maggiore, di carattere del tutto diverso rispetto all'*Eroica* e alla Quinta. Del 1807-1808, infine, è

la Sinfonia in fa maggiore *Pastorale*, composta dunque parallelamente alla Quinta: le due sinfonie ebbero insieme la prima esecuzione, il 22 dicembre 1808, nell'Accademia musicale che Beethoven organizzò al Theater an der Wien. Pubblicata nel 1809 e dedicata al principe Lobkowitz e al conte Razumovskij, la Quinta Sinfonia può essere considerata come il paradigma del sinfonismo beethoveniano per l'eroica tensione etica incarnata in una dialettica drammatica di straordinaria intensità, coerenza e compattezza.

Per ulteriori considerazioni analitiche si veda all'inizio del volume il saggio introduttivo di Carlo De Pirro sulle nove sinfonie di Beethoven.

Omer Meir Wellber

Nato nel 1981 in Israele, inizia a cinque anni lo studio del pianoforte e della fisarmonica e a dieci quello della composizione, prima con Tania Teler e poi con Michael Wolpe. Nel 1999 si diploma in composizione al Beer Sheva Conservatory, e da allora la sua musica è suonata in Israele e all'estero (si ricordano in particolare la Suite per fagotto clarinetto ed archi, il Concerto per pianoforte, il Concerto per mandolino, il Concerto per viola, la Musica per dieci strumenti, il Quintetto *The Last Leaf* e il Trio con pianoforte e fisarmonica). Frequenta quindi la Jerusalem Music Academy, dove studia direzione d'orchestra con Eugene Zirlin e si diploma con Mendi Rodan. In Israele si esibisce con la Israeli Sinfonietta, la Israel Chamber Orchestra, la Jerusalem Symphony Orchestra, la Haifa Symphony Orchestra e la Israel Symphony Orchestra di Rishon Le'Zion dirigendo fra l'altro una decina di prime assolute di musica contemporanea israeliana. Dal 2005 è presente regolarmente alla Israeli Opera di Tel Aviv dove ha diretto *Così fan tutte*, *L'elisir d'amore*, *Il trovatore*, *La traviata*, *La forza del destino*, *Madama Butterfly*, *Turandot*, *La Gioconda*. Invitato nel 2008 a dirigere *Aida* al Teatro Verdi di Padova con la regia di Hugo de Ana, nel 2009 è assistente di Daniel Barenboim alla Staatsoper Unter den Linden di Berlino e alla Scala di Milano, e dirige *Aida* a Tel Aviv in tournée con l'Orchestra del Teatro alla Scala. Nel 2010 dirige *Carmen* alla Staatsoper di Berlino, concerti al Palau de les Arts di Valencia e al Maggio Musicale Fiorentino e, invitato da Seiji Ozawa, *Salome* al Saito Kinen Festival di Matsumoto. La stagione 2010-2011 si apre con *Aida* a Valencia, *Daphne* alla Semperoper di Dresda, *Tosca* alla Staatsoper di Berlino, il concerto inaugurale della Stagione sinfonica alla Fenice di Venezia e prosegue con *Evgenij Onegin* e *L'elisir d'amore* a Valencia, *Tosca* alla Scala, *Rigoletto* alle Wiener Festwochen. Direttore stabile della Ra'anana Symphonette Orchestra dal 2005, nel 2011 succede a Lorin Maazel come nuovo direttore musicale del Palau de les Arts Reina Sofía di Valencia dove ha aperto la stagione 2011-2012 con *Boris Godunov*. Negli ultimi mesi del 2011 ha inoltre diretto *Tosca* al Teatro Massimo di Palermo e concerti sinfonici con l'Orchestre de Paris e con la Filarmonica della Scala.

Teatro La Fenice
mercoledì 18 luglio 2012 ore 20.00 turno S

LUDWIG VAN BEETHOVEN
Sinfonia n. 9 in re minore op. 125 per soli, coro e orchestra

Allegro ma non troppo e un poco maestoso
Molto vivace
Adagio molto e cantabile
Presto - Allegro assai

Agneta Eichenholz *soprano*
Karen Cargill *mezzosoprano*
Steve Davislim *tenore*
interprete da definire *basso*

direttore
MYUNG-WHUN CHUNG
Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
maestro del Coro Claudio Marino Moretti

NOTE AL PROGRAMMA

Ludwig van Beethoven, Sinfonia n. 9 in re minore op. 125

Non si dà forse un caso più clamoroso, in tutta la storia della musica, e forse di ogni arte, di germinazione inconscia e prolungata, che quello della Nona Sinfonia; o, per lo meno, che il proposito beethoveniano di mettere in musica, in qualche modo, l'*Ode alla gioia* di Schiller. Il 26 gennaio 1793 il professor Fischenich, amico di Schiller, scriveva alla moglie del poeta, Carlotta, per ragguagliarla sulle attività d'un giovane musicista della città di Bonn, dove egli era insegnante di diritto all'Università:

> Vi accludo una composizione sulla poesia *Feuerfarb*, vorrei conoscere il vostro giudizio in merito ad essa. È stata composta da un giovanotto della nostra città, il cui talento è ovunque apprezzato e che è stato mandato recentemente dal nostro Elettore a Vienna presso Haydn. Egli comporrà anche *An die Freude* di Schiller, ogni strofa separatamente. lo mi attendo da lui qualcosa di perfetto, giacché egli prova interesse soltanto per gli argomenti grandiosi e sublimi.

1793. Beethoven aveva ventitré anni. Non era ancora sordo. La vita gli si apriva davanti, quella vita che avrebbe poi percorso in un crescendo di solitudine e di amarezza, ma anche di entusiasmi e di esaltazione creativa. Il mondo sarebbe cambiato due volte intorno a lui. Napoleone sarebbe diventato il signore d'Europa, e sarebbe crollato e morto a Sant'Elena. Le idee e i gusti degli uomini cambiavano. Il romanticismo si affacciava trionfante sulla scena e relegava tra le vecchie parrucche le glorie musicali del Settecento. Piccinni, Paisiello, Cimarosa, chi poteva ancora ascoltarli nel 1820? Qualche bisbetico conservatore come Carlo Botta, che teneva una statuetta di Paisiello sul tavolo da lavoro dove scriveva la sua *Storia d'Italia*, e rifiutava il proprio assenso all'astro di Rossini ch'era salito altissimo nel cielo musicale. E Bach, chi se ne ricordava? Giusto giusto qualche vecchio e solido musicista come quel Neefe che a Bonn s'era accorto del genio di Beethoven e l'aveva coltivato col suo insegnamento. Eppure, in mezzo a tutte queste trasformazioni, il proposito era sempre lì, nella testa di Beethoven, anzi, un «pensiero dietro la testa», dimenticato, sprofondato nell'inconscio, annidato nelle pieghe più oscure della sua mente, a lavorare, a rodere come un tarlo. E la cosa più straordinaria non è tanto che abbia resistito a tante trasformazioni della vita esterna, quanto piuttosto che sia sopravvissuto ai

torrenti impetuosi, ai fiumi di musica che quell'uomo ci aveva rovesciato sopra: otto Sinfonie, il *Fidelio*, più di cinquanta tra Sonate per pianoforte e altri strumenti, Trii, Quartetti. Tutta questa alluvione di musica era passata sopra quel vecchio proposito senza cancellarlo; aveva travolto, sospinto, levigato quel piccolo sassolino, senza distruggerlo.

E il bello è che il germe lavorava in due direzioni contemporaneamente: come generico progetto di composizione, ma anche già come avvicinamento all'idea melodica e tematica che un giorno, nel 1823 e 24, ne sarà il concretamento. Al 1794 risale un Lied intitolato *Gegenliebe* (amore reciproco, amore ricambiato), o più esattamente *Seufzer eines Ungeliebten und Gegenliebe* (Sospiro di un disamato e amore reciproco), su due poesie di Bürger. (Il poeta della *Eleonora*, tradotta dal Manzoni, e della ballata *Il cacciatore selvaggio*, presa a modello di romanticismo dal Berchet nella *Lettera semiseria di Grisostomo*, era morto quell'anno). La melodia che trent'anni dopo diverrà celeberrima nel finale della Nona vi è già chiaramente prefigurata.[1]

Invece in un quaderno del 1798 si trova un abbozzo di melodia sulle parole d'un verso dell'*Inno alla gioia* di Schiller («Muss ein lieber Vater wohnen»). Questa melodia non ha nulla da vedere con quella della Nona.
Al 1804 risale un misterioso abbozzo di melodia sulla parola «Wer» (chi), che il Rolland ritiene si debba completare con le parole del verso di Schiller: «Wer ein holdes Weib errungen» (chi si è conquistato una cara donna). La melodia presenta analogia con quella dell'*Ode alla gioia* della Nona: stessa sillabazione fitta, con andamento discendente seguito da risalita e ripiegamento finale.

Del 1808 è la Fantasia in do minore op. 80 per pianoforte, orchestra e coro. Il coro interviene nell'ultimo tempo (come accadrà nella Nona Sinfonia), intonando sei quartine del poeta Christoph Kuffner, pare improvvisate su richiesta e suggerimento di Beethoven. La melodia è quella del Lied *Gegenliebe*, che già sappiamo essere un anticipo del finale della Nona. Le parole inneggiano al trionfo della pace e della gioia («Fried' und Freude») attraverso le nozze della musica e della parola, paiono a Romain Rolland «il programma del finale della Nona» e provano, secondo lo scrittore francese, quanto fosse radicato in Beethoven il proposito di maritare la parola alla forma sinfonica, contrariamente alla nota opinione di Karl Czerny, che il finale corale della Nona sarebbe stato «ein Misgriff», uno sbaglio, sconfessato e deplorato dallo stesso Beethoven.
Nel taccuino Petter, del 1809 o 1811, insieme con schizzi per lo straordinario Allegretto della Settima Sinfonia e per il finale dell'Ottava, e insieme con abbozzi di Concerti per pianoforte, si legge: «Freude schöner Götterfunken, Tochter… Lavorare l'ouverture». Poi: «Frammenti staccati, come "i principi

[1] La melodia si può vedere riprodotta nel *Catalogo cronologico e tematico delle opere di Beethoven* a cura di Giovanni Biamonti, Torino, Ilte, 1968.

sono mendicanti", ecc., non tutto». E ancora: «Frammenti staccati dalla *Gioia* di Schiller, messi assieme in tutto». Infine: «Sinfonia in re minore, terza sinfonia». Terza, naturalmente, perché l'idea s'incunea tra la Settima e l'Ottava, allora in corso di composizione. Dobbiamo quindi inserire tra i molteplici antefatti della Nona il progetto d'una Sinfonia in re minore (quale sarà appunto la tonalità della Nona), senza più, cioè senza progetti di inserzione vocale, e pertanto senza riferimento all'*Ode alla gioia* di Schiller. Infatti, in una lettera agli editori Breitkopf & Härtel, del 1° giugno 1812, annuncia: «Sto scrivendo tre Sinfonie, delle quali una è già completa».

Al 1812 risale uno schizzo sui due versi di Schiller: «Freude, schöner Götterfunken, Tochter aus Elysium». La melodia è assai curiosa e non ha niente da vedere con quella che entrerà poi nella Nona. Scandisce energicamente la triade di do maggiore, con un effetto di proclamazione seccamente sillabata. Come scrive Romain Rolland, la Gioia non aveva ancora assunto il suo volto religioso: era pura allegrezza, e basta.

Il materiale della futura Sinfonia continua a germogliare per conto proprio, quando della Sinfonia non c'è ancora l'idea. In un quaderno del 1813, tra gli schizzi della Sonata per violoncello op. 102 n. 2 in re maggiore, annotato come un tema di fuga, ecco spuntare quello che sarà l'inizio dello Scherzo nella Nona Sinfonia: una nota puntata, ribattuta all'ottava inferiore, il tutto seguito da una vivacissima ronda.

Nel 1817, anno quasi sterile, Beethoven lavora alla grandiosa Sonata op. 106, e comincia, molto genericamente, la Sinfonia. Ci lavora nel 1818 e occasionalmente nel 1819. Non è ancora questione dell'*Ode alla gioia* e in certi appunti in fogli sciolti del 1817-18 parrebbe previsto un finale strumentale, ma in appunti della seconda metà del 1818 ecco l'atto di nascita del celebre finale con voci, che tanto effetto produrrà sulle sorti future della musica sinfonica, quando Gustav Mahler avrà il coraggio di riallacciarvisi.

> Adagio cantico. Cantico religioso per una Sinfonia negli antichi modi: «Herr Gott, dir loben wir. Alleluja» in maniera indipendente o come introduzione a una fuga. Forse in questa seconda maniera l'intera Seconda Sinfonia potrebbe essere caratterizzata con l'entrata delle voci nel Finale o già nell'Adagio. Decuplicare i violini dell'orchestra, ecc. per l'ultimo movimento. O l'Adagio sarà in qualche modo ripetuto negli ultimi pezzi in cui le voci poi entrano gradatamente. nell'Adagio come testo un mito greco o un cantico di chiesa: nell'Allegro festa a Bacco.

Per prepararsi alla composizione della *Missa solemnis* Beethoven si affacciava sul continente della musica sacra e riconsiderava il canto gregoriano, sicché la peculiarità melodica dei modi ecclesiastici lo induceva a un vagheggiamento dell'antichità classica mescolata a un senso di libera religiosità (si pensi alla «Canzona di ringraziamento in modo lidico offerta alla divinità da un guarito» nel Quartetto in la minore op. 132).

Perché «Seconda Sinfonia»? In una conversazione tenuta con J. F. Rochlitz nell'estate del 1822 Beethoven diceva d'avere in mente «due grandi Sinfonie, molto differenti»: quella in re minore per Londra, tutta strumentale e una Sinfonia tedesca, cioè con intervento corale su parole tedesche, probabilmente il progetto del 1818 su idee mistiche della mitologia e del cristianesimo. Svanite queste speculazioni, risorse dalle profondità della coscienza il vecchio proposito di musicare l'*Ode alla gioia* di Schiller, e scartando altre formulazioni melodiche che ancora nel 1822 egli veniva escogitando, andò a congiungersi col tema balenato fin dal giovanile Lied *Gegenliebe* e ripreso poi nella Fantasia per pianoforte coro e orchestra: «erano due che si cercavano», scrive Romain Rolland, sicché la genesi della Nona Sinfonia, e in particolare del finale con coro, riproduce proprio esattamente il procedimento e le fasi d'un biologico concepimento.

Mescolandosi i due progetti di Sinfonia, quella inglese e quella «allemand», uno divorò l'altro. Per lettera Beethoven dovette barcamenarsi per tenere a bada l'amico Ferdinand Ries, che gli aveva procurato a Londra l'ordinazione di una Sinfonia, e naturalmente se n'aspettava una normale, per sola orchestra. Invece Beethoven si era ormai buttato sull'altro progetto, quello della Sinfonia tedesca con cori: nel suo spirito si era unificata la dispersione dei vari progetti e l'idea ormai lo possedeva. Sempre del 1822 è un appunto decisivo, fra gli schizzi studiati dal Nottebohm, che dice: «Sinfonie allemand dopo la quale entra il coro Freude Schöne Götterfunken Tochter aus Elysium. Fine della Sinfonia con musica turca o coro vocale». Da notare che in questo schizzo le parole di Schiller sono segnate in musica, ma con una melodia affatto diversa da quella che le rivestirà nella Nona Sinfonia e che già era apparsa nel vecchio Lied *Gegenliebe* e nella Fantasia op. 80.

Il 1822 è dunque l'anno decisivo, in cui i vari progetti dispersi a poco a poco si unificano nel proposito della Sinfonia con cori, e il 1823 fu l'anno del lavoro intenso alla composizione. Il 1° luglio, col consueto incorreggibile ottimismo informava l'arciduca Rodolfo: «Sto ora scrivendo una nuova Sinfonia per l'Inghilterra, cioè per la Società Filarmonica, e spero di portarla a termine in meno di quindici giorni».

Questi errori di valutazione nelle prospettive di lavoro non sono da imputare a leggerezza né a difficoltà esterne che intralciassero la composizione. Hanno un significato storico. Beethoven continuava a calcolare secondo le consuetudini d'una volta, le consuetudini del tempo di Haydn e di Mozart, quando la composizione d'una Sinfonia era, per l'appunto, affare di quindici giorni al massimo. Non si rendeva conto di essere stato proprio lui a trasformare la situazione e a fare della Sinfonia un monumento di alto impegno intellettuale, sicché il lavoro gli si allungava e complicava tra le mani, come era già avvenuto in maniera clamorosa per la *Messa solenne*.

Il gioco dei rinvii prendeva dei risvolti quasi comici con i sotterfugi candidamente messi in atto per far fronte al soverchiante impegno. A Ries,

dopo avergli promesso in marzo la Sinfonia entro quindici giorni, scriveva il 25 aprile: «Proprio ora non sto bene a causa di tante contrarietà che ho dovuto sopportare, sì, perfino male agli occhi. Ma non aver paura; avrai presto la Sinfonia; la colpa è solo di questa miserabile situazione». Il 5 settembre scriveva solennemente al libraio Kirchhoffer, incaricato di trarre le copie manoscritte, che gli avrebbe consegnato la Sinfonia entro i soliti «quattordici giorni al massimo», e lo stesso giorno, con insigne quanto bambinesca malafede, scriveva a Ries: «La partitura della Sinfonia è stata finita dai copisti durante gli ultimi pochi giorni e di conseguenza Kirchhoffer ed io siamo semplicemente in attesa di una buona occasione per spedirla».

In realtà il lavoro aveva imperversato durante quell'estate, nelle villeggiature di Hetzendorf e poi di Baden, non lontano da Vienna. Racconta Schindler che Beethoven si era concentrato al massimo, evitando di vedere chicchessia, anche lui, Schindler, e trascurando ogni affare e convenienza domestica.

> Completamente assorto, vagava per campi e prati, taccuino alla mano, senza darsi pensiero per l'ora dei pasti. Quando ritornava, era spesso senza cappello, ciò che mai era accaduto prima, anche nei momenti di più alta ispirazione. Verso metà agosto si potevano vedere grandi quaderni con annotazioni per il nuovo lavoro.

È il momento della definizione e della stesura di tutto il materiale portato in mente per anni: il parto dopo la lunghissima gestazione. Isolato da tutto, interamente immerso nella selva delle idee musicali che giungevano allora al punto di coagulazione, diceva a Schindler: «Non son mai solo quando sono solo». Sfido! Se si pensa che facciamo una certa fatica noi, semplicemente a tenere a mente e coordinare tutte le fasi attraverso cui l'opera enorme si venne formando lentamente nella sua coscienza, si può avere un'idea della gigantesca impresa intellettuale che fu quella di fissare queste idee musicali che pullulavano e sfuggivano da tutte le parti, forgiarle, limarle e integrarle nel tutto della Sinfonia. Non c'è da stupire che Beethoven andasse in giro sciamannato, magari con le calze spaiate e i pantaloni sbottonati, e che tutti i momenti buttasse sotto il rubinetto della cucina la testa ardente come un vulcano.

In totale, poiché al primo tempo della Sinfonia in re minore Beethoven aveva cominciato a pensare nel 1817-18, la composizione richiese circa sei anni e mezzo, naturalmente non ininterrotta. Troppi, secondo alcuni, e causa dei «difetti» che si vogliono talvolta riscontrare in questo celebre capolavoro in confronto alla compattezza delle Sinfonie precedenti; anche se il lavoro serrato cominciò solo nel 1822, dopo la fine della *Messa solenne* e durò quindi circa un anno.

D'altra parte c'è chi nella lunghezza della gestazione della Nona Sinfonia e nella conseguente dilatazione delle forme, che le conferisce una lunghezza senza precedenti nella storia di quel genere musicale, vuol vedere

le ragioni della sua superiorità. Essa testimonia la ricchezza del pensiero, fecondato dalla lunga esperienza. Secondo Romain Rolland, ognuna delle otto Sinfonie precedenti poteva essere concisa e compatta, perché era circoscritta: ognuna era la rappresentazione di un aspetto singolo della personalità di Beethoven, di un momento della sua vita interiore. «Ognuna è il Beethoven – un solo Beethoven – di un giorno… La Nona Sinfonia è un confluente». La Nona Sinfonia è anche un *Rückblick*, o, come oggi si direbbe, un *flash-back*:

> uno sguardo indietro che domina da una cima tutto il passato. Il lungo tempo trascorso tra l'Ottava e la Nona Sinfonia (da dieci a undici anni) ha prodotto quell'allontanamento della prospettiva, quel *vol plané* su tutta una somma di vita evocata.

Si fonda qui, in questo carattere di ricapitolazione, di bilancio d'una vita, quella concezione monumentale del genere sinfonico che si affermerà lungo l'Ottocento e che culminerà nella definizione di Gustav Mahler, una Sinfonia dover essere un mondo.

Sguardo indietro, bilancio e compendio delle esperienze artistiche d'una vita, o apertura di nuovi orizzonti? Si potrebbe discutere all'infinito se la Nona Sinfonia sia da annettere al terzo stile insieme con gli ultimi cinque Quartetti, venuti dopo, e le cinque ultime Sonate, venute prima, ma è noto come in Beethoven la Sonata per pianoforte sia il banco di prova dove si anticipano i futuri sviluppi stilistici. Il lungo distacco dalle precedenti, l'imponenza delle proporzioni (circa un'ora e dieci minuti di esecuzione), l'aggiunta della voce umana sembrano elevare la Nona in una posizione isolata, quasi inizio d'un nuovo ciclo produttivo, piuttosto che coronamento delle opere precedenti. Ma non più che come una soglia. I caratteri specifici del terzo stile, in particolare la predilezione per la scrittura contrappuntistica, si ravvisano soltanto nelle Sonate e nei Quartetti, e sostituiscono alla logica sonatistica un nuovo criterio compositivo che si avvicina al principio della variazione perpetua. Nella Nona la dialettica della forma-sonata è soltanto ingigantita a dismisura, con enorme ricchezza di disgressioni, d'idee secondarie che non sono secondarie affatto, di integrazioni e di nessi, ma in sostanza sussiste ed accoglie in sé l'intera concezione.

D'altra parte, proprio l'attenuarsi dei contrasti derivante dalla dilatazione biologica, si vorrebbe dire dall'ingrassamento della forma-sonata, ha le sue motivazioni in una profonda maturazione, se non trasformazione, interiore. La vittoria sull'individualismo drammatico, avviata dalla *Pastorale* e continuata nella Settima e nell'Ottava, qui è cosa pacifica, è il punto di partenza. La ricerca di valori assoluti è esplicita e sottolineata dal testo schilleriano dell'*Ode alla gioia*. Il distacco dall'umano, per lo meno dall'individuale, è completo; l'ansia del sovrumano s'indirizza non verso

una romantica e irraggiungibile brama dell'infinito, bensì verso un concreto ideale di miglioramento dell'uomo, annunciando il vangelo filantropico e settecentesco della liberazione dell'umanità attraverso l'amore universale.

La pacata certezza di questa verità, sentita come sicuro possesso dell'assoluto, la fede ferma nel sovraumano, fede operosa, senza ombra di misticismi, conferiscono alla Nona Sinfonia il suo aspetto maestoso, lontano dalla convulsa frenesia drammatica della Quinta in do minore. Anche nel primo tempo – in forma-sonata di gigantesche proporzioni – non si ha tanto qualchecosa che avviene, un dibattito che si svolga per pervenire a una conclusione, quanto un'affermazione definitiva che dopo la sua solenne apparizione non verrà modificata, bensì approfondita, indagata, chiosata con un lavoro assiduo di commento e di chiarificazione. Forse per questo non si ha ripetizione dell'esposizione (novità che Beethoven aveva già introdotto nell'*Appassionata*, ma là – si direbbe – per ragioni diverse, non potendosi imprigionare in un «da capo» la lava incandescente dell'espressione).

Questa situazione si rispecchia anche nella qualità dei temi: l'uso sistematico di violenti e sommari contrasti fa luogo a una tecnica che si vorrebbe dire analogica. Non più l'inesorabile martellamento di tonica e dominante, ma una trama sottile e segreta di relazioni tonali meno brutalmente affrontate. Relazioni dedotte per più sottili e indiretti cammini. (Per esempio, dopo il re minore iniziale, il secondo tema apparirà in si bemolle maggiore, cioè alla sottodominante del relativo maggiore). Si hanno così, nell'immenso sviluppo del primo tempo, accostamenti di tonalità imparentate per rapporti segreti, sotterranei; inoltre la ricca farcitura di idee secondarie in funzione connettiva elimina i salti bruschi, le contrapposizioni magniloquenti. Si scivola impercettibilmente da un tema all'altro, da una zona tonale ad altra analoga; non si salta bruscamente, l'arte della modulazione è sottile ed evita le antitesi provocatorie.

Un carattere meditativo e riflesso, anziché drammatico, ecco la novità dell'ultima Sinfonia beethoveniana. Se anche volessimo conservare l'abusato schema interpretativo del rapporto tra l'uomo e il destino, dovremmo dire, col Bekker, che qui non vi è alcuna lotta dell'uomo contro il destino, bensì lo spettacolo della potenza del destino (ossia della storia), contemplazione dell'universo da parte dell'uomo pervenuto alla rivelazione dei valori ultimi.

L'«Allegro ma non troppo, un poco maestoso» si apre con la celebre quinta vuota «la-mi», tenuta dai corni e prolungata nel tremolo pianissimo degli archi. La mancanza d'una terza produce indeterminatezza tra maggiore e minore e rende l'impressione del vuoto, d'un caos informe che attenda la virtù d'un principio formale e creatore. Infatti in questo vuoto indistinto i primi violini lasciano cadere, quasi scintilla celeste, due note, sempre quelle, la-mi, ma sempre più frequentemente iterate dall'alto al basso. Esse piovono come l'oro di Giove sulla Danae di quella massa informe, che ne

risulta fecondata, e reagisce al fermento, si agita come plasmata da una forza discesa in lei. La comparsa di un «re» nei bassi (fagotti) determina la tonalità, e un breve crescendo sbocca alla presentazione fortissima del primo tema.

Questo scende per grandi balzi e scandisce la tonalità di re minore con sicura forza, presentando l'immagine solenne d'un ordinato cosmo che una scintilla fa scaturire dalla materia cieca. Questa esposizione del tema – quasi un mistero della creazione – si ripete, prima in re minore, poi in si bemolle maggiore, finché si arriva (non senza essere passati attraverso un'importante e vigorosa nuova figura «ben marcato») a una dolce cantilena, quasi pastorale, dei legni che mostra una certa parentela con la melodia dell'Inno alla Gioia nel Finale e che introduce il secondo tema, senza esserlo veramente. Il secondo tema, sempre in si bemolle, segue subito ed è un disegno stranamente accentato, che ascende impetuoso, quasi volando per spinte successive. Dal punto di vista dell'attrattiva melodica e delle possibilità di sviluppo può accadere che il vero e proprio tema abbia minore importanza di certe figure secondarie, come un'ostinata, quasi sgarbata affermazione ritmica dell'intera orchestra, quasi un testardo scalpitare e batter di piedi, più volte ripetuta e presa a partito.

Il grandioso sviluppo non ha, come s'è detto, carattere drammatico per antagonismo di gruppi tematici diversamente espressivi, ma è piuttosto uno sviluppo nel vero senso della parola, cioè uno sviluppo organico, condotto secondo i modi riflessivi della variazione e del contrappunto (e qui sì, la Nona accampa diritti per essere ammessa nel santuario del «terzo stile» beethoveniano) . Culmina in una specie di doppia fuga non rigorosa: opera, in certo modo, di dissociazione analitica, che ha sezionato, mescolato e confuso temi e frammenti di temi, e dopo la quale la ripresa dell'esposizione avviene con potenza inaudita.

Lo Scherzo, anche se non espressamente designato come tale, viene insolitamente avanzato al secondo posto. Forse un tempo lento e grave dopo l'imponente estensione dell' Allegro (che del resto è di carattere più maestoso e sostenuto che veramente allegro) avrebbe costituito un blocco troppo massiccio: d'altra parte l'enorme sviluppo del Finale non avrebbe consentito la congiunzione immediata del terzo e quarto movimento rapidi, come avviene nelle altre Sinfonie. Per le proporzioni, per la semplicità dei temi, per la chiara architettura, il «Molto vivace» è il pezzo più facile ed evidente della Nona Sinfonia. Alla prima esecuzione il pubblico viennese, fanciullescamente divertito dal periodico rintocco dei timpani, scoppiò in applausi durante l'esecuzione. Il movimento si ricollega al tipo di Scherzo aereo, rapidissimo e turbinoso, di cui Beethoven aveva già dato un esemplare perfetto, dopo molte prove, nell'*Eroica*. Vive sulla leggerezza dello strumentale e sulla varietà del ritmo ternario, che nella vertiginosa ripresa prende a unità di misura gruppi di tre e poi di quattro battute. Il

primo tema viene trattato in modo di fugato, con molta libertà, mentre il secondo fa prorompere gli strumenti a fiato in scoppi sonori di ebbrezza bacchica. Il Trio, con mossa ritmica efficacissima, quasi un cambio di marcia, è in tempo pari e introduce una melodia di semplice giubilo, che richiama ancor essa, con la massima evidenza, l'Inno alla Gioia nel Finale.

Un lembo purissimo di paesaggio dell'anima, una beatitudine di vita spirituale è il terzo tempo, «Adagio molto e cantabile». Siamo lontani dai primi Adagi beethoveniani, espressioni di un dolore cocente e d'abbattimento mortale dopo il rovello della vana ribellione. È piuttosto la tenerezza affettuosa dei tempi lenti mozartiani che qui ritorna, approfondita e, per così dire, con segno cambiato. La tenerezza di Mozart è come ricordo inconscio dell'età dell'oro, di un'età felice anteriore al peccato originale, quando all'uomo arridevano le gioie del paradiso perduto. La malinconia di Mozart guarda indietro, a un passato di felicità che ci è stato sottratto. In Beethoven c'è invece l'afflato verso un avvenire – celeste? forse anche terreno – di felicità futura. Non semplice tenerezza, ma il calore benefico d'un amore fraterno e universale, che ha superato le miserie dell'io e abbraccia nell'empito della sua misericordia tutte le creature.

Forse preesistente in una versione per quartetto d'archi, questo terzo tempo alterna un po' meccanicamente due sezioni giustapposte. Alla estatica immobilità del primo tema, in si bemolle, succede un Andante moderato in re maggiore, assai più individuato e agile, dove l'interesse è sostenuto anche dalla leggera agitazione delle armonie in contrattempo. Il lungo sviluppo avviene per variazioni, nelle quali anche il primo tema si riscuote alquanto dalla sua staticità, acquistando figura melodica ben definita, quasi solamente ora si inverasse e giungesse a piena coscienza di sé. Nella Coda alcuni accenti incisivi, come di fanfara, attraversano senza turbarla la calma sovrumana di questa meditazione, preannunciando la novità che ci attende nell'ultimo tempo.

Novità che in sé non sarebbe poi così sensazionale, poiché casi d'inserzione della voce nella sinfonia strumentale se n'erano già dati, specialmente in circostanze celebrative ed encomiastiche. Ma Beethoven vi si accinse con la volontà e la coscienza di osare un passo grave, tanto più che la celebrazione e l'encomio egli li rivolgeva all'Uomo e a Dio. Anche senza accettare le interessate affermazioni wagneriane – che Beethoven, esaurite ormai le possibilità estreme della musica strumentale, avrebbe sentito la necessità di congiungere all'orchestra la voce umana, dando inizio così all'arte dell'avvenire, l'auspicato *Wort-Ton-Drama* – è innegabile che Beethoven introduce con molto apparato il nuovo elemento. La voce umana la fa cascar dall'alto.

Una specie di drammatico arpeggio in re minore apre il «Presto», simile a un velario bruscamente squarciato, e serve di tessuto connettivo per tutta

la prima parte alternando e interrompendo a volta a volta un caratteristico recitativo dei bassi e le riprese dei primi tre movimenti della Sinfonia. I rispettivi temi vengono quasi provati e poi abbandonati con impazienza, come se più non si addicessero a una nuova situazione. Finché, dopo alcune battute di inquieta ricerca del recitativo strumentale, violoncelli e contrabbassi all'unissono intonano quello che presto sarà l'Inno alla Gioia: una melodia semplicissima e tipicamente vocale, per la contiguità quasi ininterrotta degli intervalli, e trattata in seguito secondo un sistema di elementare fugato.

La semplicità musicale di quest'ultimo tempo è in forte contrasto con la complessità di linguaggio a cui si elevano il primo e il terzo tempo. Par quasi che nell'accresciuto spiegamento di mezzi sonori Beethoven abbia stornato la vertiginosa ascesa del suo pensiero musicale verso le spiagge d'una rarefatta, astratta semplicità. Più d'un commentatore ha rimpianto ch'egli non abbia voluto coronare la sua ultima Sinfonia con una colossale fuga, forma suprema d'ogni creazione musicale. Se la Nona Sinfonia fosse totalmente immersa nel clima del «terzo stile», forse cosi sarebbe avvenuto.

Sul recitativo già fatto intendere dai bassi dell'orchestra, il baritono annuncia e giustifica l'intervento del coro con una frase pomposa e un po' impacciata, la cui redazione definitiva costò a Beethoven non pochi tentativi: «O amici, non più questi suoni, ma altri intoniamone più piacevoli e lieti». Dopo di che il coro intona, sul motivo del vecchio Lied *Gegenliebe*, l'Inno alla Gioia: «Gioia, bella scintilla divina, figlia dell'Eliso, ebbri del tuo fuoco, o celeste, noi entriamo nel tuo santuario. La tua magia riunisce ciò che la moda ha crudelmente separato, tutti gli uomini divengono fratelli là dove indugia il tuo volo». Non tutta la lunga poesia di Schiller è musicata, ma solo alcune strofe, liberamente e accortamente mescolate, celebranti la fraternità umana nella fiamma dell'amore universale e l'umile devozione della creatura di fronte alla divinità. Musicalmente una nuova idea interviene, dopo che il primo motivo ha dato luogo a un ampio episodio «Allegro assai vivace alla marcia», ed è la solenne perorazione di «Seid umschlungen, Millionen» (siate abbracciati, milioni). Grandiosa, forse non esente da una certa enfatica forzatura, questa idea trapassa nell'«Adagio ma non troppo, ma divoto» («V'inginocchiate, milioni? Senti il creatore, mondo?»), dopo di che si ritorna a un «Allegro energico» nel quale i due elementi tematici, e i relativi testi poetici, sono intrecciati con ingegnoso artificio contrappuntistico e variati liberamente fino alla fine, con progressivo stringere dei tempi, non arrestato da alcuni brevi ritorni di «Adagio» meditativo e devoto.

Massimo Mila

(Dal programma di sala del concerto del 10 giugno 1980. Archivio storico del Teatro La Fenice)

LUDWIG VAN BEETHOVEN

Finale della Nona Sinfonia, per soli, coro e orchestra sul testo dell'ode *An die Freude* (Alla gioia) di Friedrich von Schiller

O Freunde, nicht diese Töne!
sondern laßt uns angenehmere
anstimmen und freudenvollere!

Freude, schöner Götterfunken,
Tochter aus Elysium,
wir betreten feuertrunken,
Himmlische, dein Heiligtum!
Deine Zauber binden wieder,
was die Mode streng geteilt;
alle Menschen werden Brüder,
wo dein sanfter Flügel weilt.

Wem der große Wurf gelungen,
eines Freundes Freund zu sein,
wer ein holdes Weib errungen,
mische seinen Jubel ein!
Ja, wer auch nur eine Seele
sein nennt auf dem Erdenrund!
Und wer's nie gekonnt, der stehle
weinend sich aus diesem Bund!

Freude trinken alle Wesen
an der Brüsten der Natur;
alle Guten, alle Bösen
folgen ihrer Rosenspur!
Küße gab sie uns und Reben,
einen Freund, geprüft im Tod;
Wollust ward dem Wurm gegeben,
und der Cherub steht vor Gott!

Froh, wie seine Sonnen fliegen
durch des Himmel prächt'gen Plan,
laufet, Brüder, eure Bahn,
freudig, wie ein Held zum Siegen.

Seid umschlungen, Millionen.
Diesen Kuß der ganzen Welt!
Brüder, über'm Sternenzelt
muß ein lieber Vater wohnen.
Ihr stürzt nieder, Millionen?
Ahnest du den Schöpfer, Welt?
Such' ihn über'm Sternenzelt!
Über Sternen muß er wohnen.

O amici, non questi suoni!
ma intoniamone altri
più piacevoli, e più gioiosi!

Gioia, bella scintilla divina,
figlia dell'Elisio,
noi entriamo ebbri e frementi,
celeste, nel tuo tempio!
La tua magia ricongiunge
ciò che la moda ha rigidamente diviso,
tutti gli uomini diventano fratelli,
dove la tua ala soave freme.

L'uomo a cui la sorte benevola,
concesse di essere amico di un amico,
chi ha ottenuto una donna leggiadra,
unisca il suo giubilo al nostro!
Sì, chi anche una sola anima
possa dir sua nel mondo!
Chi invece non c'è riuscito,
lasci piangente e furtivo questa compagnia!

Gioia bevono tutti i viventi
dai seni della natura;
tutti i buoni, tutti i malvagi
seguono la sua traccia di rose!
Baci ci ha dato e uva, un amico,
provato fino alla morte;
la voluttà fu concessa al verme,
e il cherubino sta davanti a Dio!

Lieti, come i suoi astri volano
attraverso la volta splendida del cielo,
percorrete, fratelli, la vostra strada,
gioiosi, come un eroe verso la vittoria.

Abbracciatevi, moltitudini.
Questo bacio vada al mondo intero!
Fratelli, sopra il cielo stellato
deve abitare un padre affettuoso.
Vi inginocchiate, moltitudini?
Intuisci il tuo creatore, mondo?
Cercalo sopra il cielo stellato!
Sopra le stelle deve abitare.

Agneta Eichenholz

Svedese, studia alla Musikhögskolan di Malmö e all'Operahögskolan di Stoccolma e dopo il debutto internazionale al Festival di Verbier nel 2007 inizia una rapida carriera come soprano lirico. Si è esibita in teatri quali Covent Garden, Teatro Real di Madrid, Liceu di Barcellona, Komische Oper di Berlino, Opera di Francoforte, Deutsche Oper am Rhein di Düsseldorf, Kongelige Teater di Copenaghen, Göteborgsoperan. Il suo ampio repertorio operistico comprende i ruoli di Fiordiligi in *Così fan tutte*, Cinna in *Lucio Silla*, Konstanze nell'*Entführung aus dem Serail*, Alcina nell'opera di Händel, Violetta nella *Traviata*, Norina in *Don Pasquale*, Gilda in *Rigoletto*, Laoula nell'*Étoile* di Chabrier, Juliette in *Roméo et Juliette*. Nel 2009 debutta al Covent Garden nel ruolo eponimo della *Lulu* di Berg, diretta da Pappano con la regia di Loy. Fra gli altri direttori con cui ha collaborato ricordiamo Bolton, Eötvös, McGegan, Kristjan Järvi, Inbal, Neuhold, Dijkstra e Schaefer. Ha un'intensa attività in ambito concertistico e oratoriale, e si è esibita con tutte le principali orchestre svedesi. Recente la sua interpretazione del *Requiem* di Verdi a Stoccolma.

Karen Cargill

Scozzese, studia alla Royal Scottish Academy of Music and Drama di Glasgow, all'Università di Toronto e al National Opera Studio di Londra e nel 2002 vince *ex-aequo* il Kathleen Ferrier Award. Si esibisce regolarmente con orchestre quali BBC Symphony, BBC Philharmonic, Hallé, Royal Liverpool Philharmonic, London Philharmonic, London Symphony, Scottish Chamber Orchestra, Berliner Philharmoniker, Sveriges Radios Symfoniorkester, Boston Symphony, Rotterdams Philharmonisch Orkest, Seoul Philharmonic, Residentie Orkest, Atlanta Symphony Orchestra. Ha collaborato con direttori quali Runnicles, Masur, Haitink, Colin Davis, Rattle, Tilson Thomas, Levine, Nézet-Séguin, Chung, Ticciati. Ha cantato lavori di Beethoven (Nona Sinfonia, *Missa solemnis*), Berlioz (*La mort de Cléopâtre*, *Les nuits d'été*, *L'enfance du Christ*), Verdi (*Requiem*), Mendelssohn (*Elijah*), Brahms (Rapsodia per contralto), Wagner (*Wesendonck Lieder*, Waltraute nella *Götterdämmerung*), Mahler (Seconda, Terza e Ottava Sinfonia, *Das Lied von der Erde*, *Rückert Lieder*), Tippett (*A Child of our Time*), Lambert (*The Rio Grande*), partecipando più volte ai BBC Proms. Ha iniziato la stagione 2011-2012 con l'Ottava di Mahler diretta da Rattle con i Berliner Philharmoniker, *Les nuits d'été* di Berlioz con la Scottish Chamber Orchestra diretta da Ticciati, la Nona di Beethoven con l'Orchestre Philharmonique de Radio France diretta da Chung, Waltraute nella *Götterdämmerung* diretta da Levine per il suo debutto al Metropolitan.

Steve Davislim

Australiano, inizia gli studi musicali come cornista e studia canto al Victorian College of the Arts di Melbourne con Joan Hammod, perfezionandosi con Gösta Winbergh, Neil Shicoff, Luigi Alva e Irwin Gage. Dopo aver fatto parte dell'Opernstudio dell'Opernhaus di Zurigo, inizia la sua carriera come membro della compagnia stabile dell'Opernhaus di Zurigo, dove canta ruoli principali nel *Barbiere di Siviglia*, *Il matrimonio segreto*, *Der fliegende Holländer*, *Die lustige Witwe*, *Die Zauberflöte*, *Lulu*, *Don Giovanni*, *Così fan tutte*, *Schneewittchen*, diretto da Santi, Welser-Möst, Harnoncourt. Come artista ospite si è esibito nei principali teatri europei (Covent Garden, Scala di Milano, Berlino, Amburgo, Dresda, Baden-Baden, Würzburg, Volksoper di Vienna, Festival di Salisburgo, Châtelet di Parigi, Madrid, Napoli) e internazionali (Sydney, Chicago, Metropolitan) in un repertorio che comprende lavori di Händel (*Il trionfo del Tempo*), Mozart (*Idomeneo*, *Die Entführung aus dem Serail*, *Don Giovanni*, *Die Zauberflöte*), Beethoven (*Fidelio*), Weber (*Oberon*, *Der Freischütz*), Wagner (*Die Meistersinger von Nürnberg*), Rossini (*Il barbiere di Siviglia*), Verdi (*Falstaff*), Puccini (*Turandot*), Čajkovskij (*Evgenij Onegin*), Stravinskij (*The Rake's Progress*), Lehár (*Die lustige Witwe*), Zemlinsky (*Der Traumgörge*), Vacchi (*Teneke*). Ha collaborato con le principali orchestre europee, statunitensi e australiane, e lavorato con direttori quali Ahronovitch, Bertini, Boulez, Chailly, Colin Davis, Dohnányi,Frühbeck de Burgos, Fischer, Gardiner, Gergiev, Gielen, Gilbert, Harnoncourt, Haitink, Hengelbrock, Herreweghe, Jacobs, Jordan, Maazel, Mackerras, Minkowski, Norrington, Pappano, Plasson, Viotti, Welser-Möst, Young, Zinman.

Myung-Whun Chung

Nato a Seoul, inizia l'attività musicale come pianista, debuttando all'età di sette anni, e nel 1974 vince il secondo premio al Concorso Pianistico Čajkovskij di Mosca. Completa gli studi al Mannes College e alla Juilliard School di New York e nel 1979 diviene assistente di Carlo Maria Giulini alla Los Angeles Philharmonic. Due anni dopo è nominato direttore associato dell'orchestra. Dal 1984 al 1990 è direttore musicale dell'Orchestra Sinfonica della Radio di Saarbrücken, dal 1987 al 1992 direttore ospite principale del Teatro Comunale di Firenze, dal 1989 al 1994 direttore musicale dell'Orchestra dell'Opéra di Parigi, dal 1997 al 2005 direttore principale dell'Orchestra dell'Accademia di Santa Cecilia e dal 2000 direttore musicale dell'Orchestre Philharmonique de Radio France. È inoltre direttore musicale della Asia Philharmonic Orchestra da lui fondata nel 1997, consulente musicale della Tokyo Philharmonic Orchestra dal 2001 e direttore musicale e principale della Seoul Philharmonic Orchestra dal 2006. Ha diretto le più prestigiose orchestre europee e statunitensi, fra cui i Berliner e i Wiener Philharmoniker, il Concertgebouw di Amsterdam, le principali orchestre di Londra e Parigi, l'Orchestra Filarmonica della Scala, il Bayerischer Rundfunk, la Dresden Staatskapelle, l'Orchestra del Metropolitan di New York, la New York Philharmonic e le orchestre di Cleveland, Philadelphia, Boston e Chicago. Per la sua opera artistica gli sono stati conferiti il Premio Abbiati e il Premio Toscanini dall'Italia e, nel 1992, la Légion d'Honneur dalla Francia. Nel 1991 è stato nominato Artista dell'anno dal Sindacato professionale della critica drammatica e musicale. Nel 1995 e nel 2002 è stato inoltre insignito del premio Victoires de la Musique. Parallelamente alla sua attività musicale, è impegnato in iniziative di carattere umanitario e di salvaguardia dell'ambiente. Ambasciatore del programma delle Nazioni Unite per il controllo internazionale delle droghe (UNDCP), nel 1995 è stato nominato Uomo dell'anno dall'UNESCO e nel 1996 il Governo della Corea gli ha conferito il Kumkuan, il più importante riconoscimento in campo culturale, per il suo contributo alla vita musicale coreana. Attualmente ha l'incarico di Ambasciatore onorario per la cultura della Corea, il primo nella storia del governo del suo Paese, e dal 2008 è Ambasciatore di buona volontà dell'UNICEF.

Abbonati Sostenitori

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia **Area Artistica**

Diego Matheuz
direttore principale

Orchestra del Teatro La Fenice

Violini primi
Roberto Baraldi Δ
Giulio Plotino Δ
Enrico Balboni Δ ◊
Fulvio Furlanut •
Nicholas Myall •
Mauro Chirico
Loris Cristofoli
Andrea Crosara
Roberto Dall'Igna
Marcello Fiori
Elisabetta Merlo
Sara Michieletto
Martina Molin
Annamaria Pellegrino
Daniela Santi
Anna Tositti
Anna Trentin
Maria Grazia Zohar

Violini secondi
Alessandro Molin •
Gianaldo Tatone •
Samuel Angeletti Ciaramicoli
Nicola Fregonese
Alessio Dei Rossi
Maurizio Fagotto
Emanuele Fraschini
Maddalena Main
Luca Minardi
Mania Ninova
Elizaveta Rotari
Aldo Telesca
Johanna Verheijen
*nnp**

Viole
Daniel Formentelli •
Alfredo Zamarra •
Antonio Bernardi
Lorenzo Corti
Paolo Pasoli
Maria Cristina Arlotti
Elena Battistella
Rony Creter
Anna Mencarelli
Stefano Pio
Katalin Szabó

Violoncelli
Emanuele Silvestri •
Alessandro Zanardi •
Nicola Boscaro
Marco Trentin
Bruno Frizzarin
Paolo Mencarelli
Filippo Negri
Antonino Puliafito
Mauro Roveri
Renato Scapin

Contrabbassi
Matteo Liuzzi •
Stefano Pratissoli •
Massimo Frison
Walter Garosi
Ennio Dalla Ricca
Giulio Parenzan
Marco Petruzzi
Denis Pozzan

Ottavino
Franco Massaglia

Flauti
Angelo Moretti •
Andrea Romani •
Luca Clementi
Fabrizio Mazzacua

Oboi
Rossana Calvi •
Marco Gironi •
Angela Cavallo
Valter De Franceschi

Corno inglese
Renato Nason

Clarinetti
Alessandro Fantini •
Vincenzo Paci •
Federico Ranzato
Claudio Tassinari

Clarinetto basso
Salvatore Passalacqua

Fagotti
Roberto Giaccaglia •
Marco Giani •
Roberto Fardin
Massimo Nalesso

Controfagotti
Fabio Grandesso

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

Trombe
Piergiuseppe Doldi •
Fabiano Maniero •
Mirko Bellucco
Eleonora Zanella

Tromboni
Giuseppe Mendola •
Federico Garato

Tromboni bassi
Athos Castellan
Claudio Magnanini

Tube
Alessandro Ballarin

Timpani
Dimitri Fiorin •

Percussioni
Claudio Cavallini
Gottardo Paganin

Pianoforte
Carlo Rebeschini •

Δ primo violino di spalla
• prime parti
◊ a termine
* *nnp* nominativo non pubblicato per mancato consenso

Claudio Marino Moretti
maestro del Coro

Ulisse Trabacchin
altro maestro del Coro

Coro del Teatro La Fenice

Soprani
Nicoletta Andeliero
Cristina Baston
Lorena Belli
Anna Maria Braconi
Lucia Braga
Mercedes Cerrato
Emanuela Conti
Chiara Dal Bo'
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
Roberta De Iuliis
Elisabetta Gianese
Lone Kirsten Loëll
Manuela Marchetto
Misuzu Ozawa
Gabriella Pellos
Francesca Poropat
Orietta Posocco
Nausica Rossi
Paola Rossi

Tenori
Domenico Altobelli
Ferruccio Basei
Cosimo D'Adamo
Dionigi D'Ostuni
*nnp**
Enrico Masiero
Carlo Mattiazzo
Stefano Meggiolaro
Roberto Menegazzo
Dario Meneghetti
Ciro Passilongo
Raffaele Pastore
Marco Rumori
Bo Schunnesson
Salvatore Scribano
Massimo Squizzato
Paolo Ventura
Bernardino Zanetti

Bassi
Giuseppe Accolla
Carlo Agostini
Giampaolo Baldin
Julio Cesar Bertollo
Antonio Casagrande
Antonio S. Dovigo
Salvatore Giacalone
Umberto Imbrenda
Massimiliano Liva
Gionata Marton
Nicola Nalesso
Emanuele Pedrini
Mauro Rui
Roberto Spanò
Franco Zanette

* *nnp* nominativo non pubblicato per mancato consenso

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia **Struttura Organizzativa**

Sovrintendenza

Cristiano Chiarot *sovrintendente*

Rossana Berti
Cristina Rubini

Direzioni operative

PERSONALE E SVILUPPO ORGANIZZATIVO

Giorgio Amata
direttore

Stefano Callegaro
Giovanna Casarin
Antonella D'Este
Lucio Gaiani
Alfredo Iazzoni
Renata Magliocco
Lorenza Vianello
Fabrizio Penzo ◊

MARKETING - COMMERCIALE E COMUNICAZIONE

Cristiano Chiarot
direttore ad interim

Nadia Buoso
responsabile della biglietteria

Laura Coppola
Gianni Pilon
Alessia Libettoni ◊

UFFICIO STAMPA

Barbara Montagner
responsabile

Pietro Tessarin ◊

ARCHIVIO STORICO

Domenico Cardone
direttore

*nnp**
Marina Dorigo ◊

Franco Rossi ◊
consulente scientifico

AMMINISTRATIVA E CONTROLLO

Mauro Rocchesso
direttore

Anna Trabuio
Dino Calzavara ◊

SERVIZI GENERALI

Ruggero Peraro
responsabile

*nnp**
Liliana Fagarazzi
Stefano Lanzi
Gianni Mejato
Roberto Urdich
Nicola Zennaro

◊ a termine
* *nnp* nominativo non pubblicato per mancato consenso

Fondazione Teatro La Fenice
di Venezia

Direzione artistica

Fortunato Ortombina *direttore artistico*
Diego Matheuz *direttore principale*
Bepi Morassi *direttore della produzione*
Franco Bolletta *consulente artistico per la danza*

SEGRETERIA ARTISTICA

Pierangelo Conte
segretario artistico

UFFICIO CASTING
Anna Migliavacca
Monica Fracassetti ◊

SERVIZI MUSICALI
Cristiano Beda
Salvatore Guarino
Andrea Rampin
Francesca Tondelli

ARCHIVIO MUSICALE
Gianluca Borgonovi
Marco Paladin

AREA FORMAZIONE E PROGRAMMI SPECIALI

Simonetta Bonato
responsabile

Thomas Silvestri
Andrea Giacomini ◊
Alessia Pelliciolli ◊

DIREZIONE SERVIZI DI ORGANIZZAZIONE DELLA PRODUZIONE

Lorenzo Zanoni
direttore di scena e palcoscenico

Valter Marcanzin

Lucia Cecchelin
responsabile produzione

Silvia Martini ◊

Fabio Volpe
Paolo Dalla Venezia ◊

DIREZIONE ALLESTIMENTO SCENOTECNICO

Massimo Checchetto
direttore

Vitaliano Bonicelli
assistente

Francesca Piviotti

Area tecnica

◊ a termine

Macchinisti, falegnameria, magazzini	*Elettricisti*	*Audiovisivi*	*Attrezzeria*	*Interventi scenografici*	*Sartoria e vestizione*
Massimiliano Ballarini *capo reparto*	Vilmo Furian *capo reparto*	Alessandro Ballarin *capo reparto*	Roberto Fiori *capo reparto*	Marcello Valonta	Carlos Tieppo ◊ *capo reparto*
Andrea Muzzati *vice capo reparto*	Fabio Barettin *vice capo reparto*	Michele Benetello Cristiano Faè Stefano Faggian Tullio Tombolani Marco Zen	Sara Valentina Bresciani *vice capo reparto*		Bernadette Baudhuin Emma Bevilacqua Luigina Monaldini Tebe Amici ◊ Valeria Boscolo ◊ Stefania Mercanzin ◊
Roberto Rizzo *vice capo reparto*	Costantino Pederoda *vice capo reparto*		Salvatore De Vero Vittorio Garbin Romeo Gava Dario Piovan Paola Ganeo ◊ Roberto Pirrò ◊		Paola Milani *addetta calzoleria*
Paolo De Marchi *responsabile falegnameria*	Alberto Bellemo Andrea Benetello Marco Covelli Federico Geatti Euro Michelazzi Roberto Nardo Maurizio Nava Marino Perini *nnp**				
Michele Arzenton Roberto Cordella Antonio Covatta *nnp**	Alberto Petrovich *nnp**				
Dario De Bernardin Roberto Gallo Michele Gasparini Roberto Mazzon Carlo Melchiori Francesco Nascimben Stefano Rosan Claudio Rosan Paolo Rosso Massimo Senis Luciano Tegon Mario Visentin Andrea Zane Pierluca Conchetto ◊ Franco Contini ◊ Cristiano Gasparini ◊ Enzo Martinelli ◊ Francesco Padovan ◊ Giovanni Pancino ◊ Paolo Scarabel ◊	Teodoro Valle Giancarlo Vianello Massimo Vianello Roberto Vianello Luca Seno ◊ Michele Voltan ◊				

◊ a termine

* *nnp* nominativo non pubblicato per mancato consenso

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia

Lirica 2012

Teatro La Fenice
21 / 24 / 26 / 28 gennaio 2012

Lou Salomé

musica di **Giuseppe Sinopoli**
prima rappresentazione italiana

personaggi e interpreti principali
Lou Salomé Ángeles Blancas Gulín
Friedrich Nietzsche Claudio Puglisi
Rainer Maria Rilke Mathias Schulz
Paul Rée Gian Luca Pasolini
Friedrich Carl Andreas Roberto Abbondanza
maestro concertatore e direttore
Lothar Zagrosek
regia, scene e costumi
Facoltà di Design e Arti IUAV di Venezia
tutors: Luca Ronconi, Franco Ripa di Meana, Margherita Palli, Gabriele Mayer

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
maestro del Coro
Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento
Fondazione Teatro La Fenice
nel 30° anniversario
della prima rappresentazione assoluta
e nel 10° anniversario
della morte di Giuseppe Sinopoli

Teatro Malibran
10 / 12 / 15 / 17 / 21 / 25 / 29 febbraio
2 / 4 marzo 2012

L'inganno felice

musica di **Gioachino Rossini**

personaggi e interpreti principali
Bertrando David Ferri Durà
Isabella Marina Bucciarelli
maestro concertatore e direttore
Stefano Montanari
regia **Bepi Morassi**
scene e costumi
Laboratorio Accademia di Belle Arti di Venezia

Orchestra del Teatro La Fenice

nuovo allestimento
Fondazione Teatro La Fenice
nell'ambito del progetto
Atelier della Fenice al Teatro Malibran
nel bicentenario
della prima rappresentazione

Teatro La Fenice
16 / 19 / 21 / 24 / 26 / 28 febbraio
1 / 3 marzo 2012

Così fan tutte

musica di **Wolfgang Amadeus Mozart**

personaggi e interpreti principali
Fiordiligi Maria Bengtsson / Elena Monti
Dorabella Josè Maria Lo Monaco / Paola Gardina
Guglielmo Markus Werba / Alessio Arduini
Ferrando Marlin Miller / Leonardo Cortellazzi
maestro concertatore e direttore
Antonello Manacorda / Stefano Montanari
regia **Damiano Michieletto**
scene **Paolo Fantin**
costumi **Carla Teti**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
maestro del Coro
Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento
Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
7 / 8 / 9 / 10 / 11 marzo 2012

L'opera da tre soldi
(Die Dreigroschenoper)

libretto di **Bertolt Brecht**
musica di **Kurt Weill**

personaggi e interpreti principali
Polly Peachum Gaia Aprea
Macheath Massimo Ranieri
Jenny delle spelonche Lina Sastri
maestro concertatore e direttore
Francesco Lanzillotta
regia **Luca De Fusco**
scene **Fabrizio Plessi**
costumi **Giuseppe Crisolini Malatesta**
coreografia **Alessandra Panzavolta**

Orchestra del Teatro La Fenice

allestimento Teatro Stabile di Napoli e
Napoli Teatro Festival Italia

Teatro La Fenice
21 / 24 / 28 aprile
17 / 20 / 22 / 25 maggio 2012

La sonnambula

musica di **Vincenzo Bellini**

personaggi e interpreti principali

Il conte Rodolfo Giovanni Battista Parodi

Amina Jessica Pratt

Elvino Shalva Mukeria

maestro concertatore e direttore

Gabriele Ferro

regia **Bepi Morassi**

scene **Massimo Checchetto**

costumi **Carlos Tieppo**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento
Fondazione Teatro La Fenice

Teatro Malibran
27 / 29 aprile
4 / 8 / 10 maggio 2012

Powder Her Face

musica di **Thomas Adès**

prima rappresentazione a Venezia

personaggi e interpreti principali

La duchessa Olga Zhuravel

Il direttore dell'hotel Nicholas Isherwood

La cameriera Zuzana Marková

maestro concertatore e direttore

Philip Walsh

regia, scene e costumi **Pier Luigi Pizzi**

Orchestra del Teatro La Fenice

allestimento Teatro Rossini di Lugo di Romagna e Teatro Comunale di Bologna

con il contributo della Fondazione Amici della Fenice

Teatro La Fenice
11 / 12 / 13 / 16 / 18 / 19 / 23 / 24 / 26 / 27 / 29 maggio 2012

La bohème

musica di **Giacomo Puccini**

personaggi e interpreti principali

Rodolfo Gianluca Terranova / Khachatur Badalian

Marcello Seung-Gi Jung

Mimì Kristin Lewis

Musetta Francesca Sassu

maestro concertatore e direttore

Daniele Callegari

regia **Francesco Micheli**

scene **Edoardo Sanchi**

costumi **Silvia Aymonino**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
21 / 22 / 23 / 24 / 26 / 27 / 28 / 29 / 30 giugno
1 / 7 / 10 / 12 luglio 2012

Carmen

musica di **Georges Bizet**

personaggi e interpreti principali

José Stefano Secco / Luca Lombardo

Escamillo Károly Szemerédy

Carmen Béatrice Uria Monzon / Katarina Giotas

Micaëla Virginia Wagner

maestro concertatore e direttore

Omer Meir Wellber

regia **Calixto Bieito**

scene **Alfons Flores**

costumi **Mercè Paloma**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento
Fondazione Teatro La Fenice
in coproduzione con Gran Teatre de Liceu di Barcellona, Fondazione Teatro Massimo di Palermo e Fondazione Teatro Regio di Torino

con il contributo del Circolo La Fenice

FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

Teatro La Fenice
6 / 8 / 11 / 13 / 15 luglio 2012

L'elisir d'amore

musica di **Gaetano Donizetti**

personaggi e interpreti principali
Adina Desirée Rancatore
Nemorino Celso Albelo
Dulcamara Bruno de Simone
maestro concertatore e direttore
Omer Meir Wellber
regia **Bepi Morassi**
scene e costumi **Gian Maurizio Fercioni**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
maestro del Coro
Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
1 / 2 / 4 / 5 / 9 / 13 / 15 / 19 / 20 / 22 / 26 / 28 / 30 settembre 2012

La traviata

musica di **Giuseppe Verdi**

personaggi e interpreti principali
Violetta Valéry Patrizia Ciofi / Jessica Nuccio
Alfredo Germont Antonio Poli / Ji-Min Park
Giorgio Germont Giovanni Meoni
maestro concertatore e direttore
Diego Matheuz
regia **Robert Carsen**
scene e costumi **Patrick Kinmonth**
coreografia **Philippe Giraudeau**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
maestro del Coro
Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
14 / 16 / 18 / 21 / 23 / 25 / 27 / 29 settembre 2012

Rigoletto

musica di **Giuseppe Verdi**

personaggi e interpreti principali
Il duca di Mantova Celso Albelo
Rigoletto Dimitri Platanias
Gilda Desirée Rancatore
maestro concertatore e direttore
Diego Matheuz
regia **Daniele Abbado**
scene e costumi **Alison Chitty**
coreografia **Simona Bucci**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
maestro del Coro
Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro Malibran
12 / 14 / 16 / 18 / 20 ottobre 2012

L'occasione fa il ladro

musica di **Gioachino Rossini**
maestro concertatore e direttore
Matteo Beltrami
regia **Betta Brusa**
scene e costumi
Laboratorio Accademia di Belle Arti di Venezia

Orchestra del Teatro La Fenice

nuovo allestimento
Fondazione Teatro La Fenice
nell'ambito del progetto
Atelier della Fenice al Teatro Malibran
nel bicentenario
della prima rappresentazione

Lirica e balletto 2012-2013

Teatro La Fenice
16 / 20 / 22 / 24 / 27 / 29 / 30 novembre 2012

Otello

musica di **Giuseppe Verdi**
maestro concertatore e direttore
Myung-Whun Chung
regia **Francesco Micheli**
scene **Edoardo Sanchi**
costumi **Silvia Aymonino**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
maestro del Coro
Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice nel bicentenario della nascita di Giuseppe Verdi

Teatro La Fenice
18 / 23 / 25 / 28 novembre
1 dicembre 2012

Tristan und Isolde
(Tristano e Isotta)

musica di **Richard Wagner**
personaggi e interpreti principali
Tristan Ian Storey
maestro concertatore e direttore
Myung-Whun Chung
regia **Paul Curran**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
maestro del Coro
Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice nel bicentenario della nascita di Richard Wagner

con il sostegno del Freundeskreis des Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
18 / 19 / 20 / 21 / 22 dicembre 2012
Eesti Rahvusballett

Lo schiaccianoci

coreografia di **Ben Stevenson**
musica di **Pëtr Il'č Čajkovskij**
interpreti
primi ballerini, solisti e corpo di ballo del Balletto Nazionale Estone
ripresa della coreografia
Timothy O'Keefe
scene e costumi **Tom Boyd**

Orchestra del Teatro La Fenice
direttore **Jüri Alperten**

Teatro La Fenice
20 / 22 / 24 / 26 / 29 gennaio 2013

I masnadieri

musica di **Giuseppe Verdi**
personaggi e interpreti principali
Carlo Andeka Gorrotxategi
Francesco Artur Ruciński
Amalia Maria Agresta
maestro concertatore e direttore
Daniele Rustioni
regia **Gabriele Lavia**
scene **Alessandro Camera**
costumi **Andrea Viotti**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
maestro del Coro
Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice in coproduzione con Teatro di San Carlo di Napoli nel bicentenario della nascita di Giuseppe Verdi

Teatro Malibran
25 / 27 gennaio
1 / 3 / 8 febbraio 2013

Il barbiere di Siviglia

musica di **Gioachino Rossini**
personaggi e interpreti principali
Il conte d'Almaviva Maxim Mironov
Figaro Christian Senn
regia **Bepi Morassi**
scene e costumi **Lauro Crisman**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
maestro del Coro
Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
7 / 10 / 12 / 13 / 14 / 15 / 16 / 17 febbraio 2013

La bohème

musica di **Giacomo Puccini**
personaggi e interpreti principali
Mimì Maria Agresta
Marcello Artur Ruciński
maestro concertatore e direttore
Diego Matheuz
regia **Francesco Micheli**
scene **Edoardo Sanchi**
costumi **Silvia Aymonino**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
maestro del Coro
Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
15 / 17 / 19 / 21 / 23 marzo 2013

Věc Makropulos
(L'affare Makropulos)

musica di **Leoš Janáček**
prima rappresentazione a Venezia
regia **Robert Carsen**
scene **Radu Boruzescu**
costumi **Miruna Boruzescu**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
maestro del Coro
Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice in coproduzione con Opéra National du Rhin di Strasburgo e Staatstheater di Norimberga

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia

PROGETTO MOZART

Teatro La Fenice
30 aprile – 26 maggio 2013

Progetto Mozart

interpreti principali
Markus Werba, Simone Alberghini, Vito Priante, Marlin Miller, Leonardo Cortellazzi, Maria Pia Piscitelli, Caterina Di Tonno
maestro concertatore e direttore
Antonello Manacorda
regia **Damiano Michieletto**
scene **Paolo Fantin**
costumi **Carla Teti**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
maestro del Coro
Claudio Marino Moretti

30 aprile 4 / 10 / 14 / 17 / 21 / 24 maggio 2013

Don Giovanni

musica di **Wolfgang Amadeus Mozart**
allestimento Fondazione Teatro La Fenice

5 / 11 / 15 / 18 / 22 / 25 maggio

Le nozze di Figaro

musica di **Wolfgang Amadeus Mozart**
allestimento Fondazione Teatro La Fenice

12 / 16 / 19 / 23 / 26 maggio 2013

Così fan tutte

musica di **Wolfgang Amadeus Mozart**
allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
21 / 22 / 23 / 25 / 26 / 27 / 28 giugno 2013

Madama Butterfly

musica di **Giacomo Puccini**
personaggi e interpreti principali
Cio-Cio-San Amarilli Nizza
F. B. Pinkerton Andeka Gorrotxategi
Sharpless Artur Ruciński

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
maestro del Coro
Claudio Marino Moretti
nuovo allestimento
l'allestimento scenico sarà evento speciale della 55. Esposizione Internazionale d'Arte della Biennale di Venezia
con il contributo del Circolo La Fenice

Cortile di Palazzo Ducale
10 / 13 / 16 luglio 2013

Otello

musica di **Giuseppe Verdi**
maestro concertatore e direttore
Myung-Whun Chung
regia
Francesco Micheli

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
maestro del Coro
Claudio Marino Moretti
allestimento Fondazione Teatro La Fenice nel bicentenario della nascita di Giuseppe Verdi

Teatro La Fenice
30 / 31 agosto
1 / 3 / 8 / 10 / 14 / 17 / 18 / 22 / 24 / 25 settembre 2013

La traviata

musica di **Giuseppe Verdi**
maestro concertatore e direttore
Diego Matheuz
regia **Robert Carsen**
scene e costumi **Patrick Kinmonth**
coreografia **Philippe Giraudeau**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
maestro del Coro
Claudio Marino Moretti
allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
13 / 15 / 20 / 21 / 26 settembre 2013

Carmen

musica di **Georges Bizet**
maestro concertatore e direttore
Diego Matheuz
regia **Calixto Bieito**
scene **Alfons Flores**
costumi **Mercè Paloma**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
maestro del Coro
Claudio Marino Moretti
coproduzione Gran Teatre de Liceu di Barcellona, Teatro Massimo di Palermo, Teatro Regio di Torino e Teatro La Fenice di Venezia

Teatro La Fenice
18 / 20 / 22 / 24 / 26 ottobre 2013

La porta della legge

musica di **Salvatore Sciarrino**
prima rappresentazione italiana
regia **Johannes Weigand**
scene e costumi **Jürgen Lier**

Orchestra del Teatro La Fenice
allestimento Wuppertaler Bühnen

Stagione sinfonica 2011-2012

Teatro La Fenice
19 novembre 2011 ore 20.00 turno S
20 novembre 2011 ore 17.00 turno U*
direttore
Marc Minkowski

Francis Poulenc
Gloria in sol maggiore FP 177
per soprano, coro misto e orchestra
soprano **Ida Falk Winland**

Anton Bruckner
Sinfonia n. 3 in re minore WAB 103
(versione 1873)

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro
Claudio Marino Moretti
** in collaborazione con gli Amici della Musica di Mestre*

Basilica di San Marco
15 dicembre 2011 ore 20.00 solo per invito
16 dicembre 2011 ore 20.00 turno S
direttore
Ottavio Dantone

Nicola Porpora
«Salve regina» in fa maggiore
per contralto, archi e continuo
contralto **Josè Maria Lo Monaco**

Johann Sebastian Bach
Concerto per oboe d'amore, archi e continuo in la maggiore BWV 1055
oboe d'amore **Rossana Calvi**

Nicola Porpora
«In procella sine stella», mottetto in re maggiore per contralto, archi e continuo
contralto **Josè Maria Lo Monaco**
prima esecuzione in tempi moderni

Johann Sebastian Bach
Suite per orchestra n. 3 in re maggiore BWV 1068

Orchestra del Teatro La Fenice

in collaborazione con la Procuratoria di San Marco

Teatro La Fenice
27 gennaio 2012 ore 20.00 turno S
29 gennaio 2012 ore 17.00 turno U
direttore
Lothar Zagrosek

Anton Webern
Im Sommerwind (Nel vento d'estate)
idillio per grande orchestra

Bruno Maderna
Biogramma per grande orchestra

Filippo Perocco
ritrovamento di un *Grave*
nuova commissione Fondazione Teatro La Fenice

Ludwig van Beethoven
Sinfonia n. 8 in fa maggiore op. 93

Richard Wagner
Parsifal: Incantesimo del venerdì santo

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibran
18 febbraio 2012 ore 20.00 turno S
19 febbraio 2012 ore 17.00 turno U
direttore
Stefano Montanari

Georg Friedrich Händel
Water Music (Musica sull'acqua)
HWV 348-350

Pietro Antonio Locatelli
Concerto grosso in do minore op. 1 n. 11

Johann Sebastian Bach
Suite per orchestra n. 2 in si minore BWV 1067

Antonio Vivaldi
Le quattro stagioni
concerti per violino, archi e continuo op. 8 n. 1-4
violino **Stefano Montanari**

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
22 febbraio 2012 ore 20.00 turno S
23 febbraio 2012 ore 20.00 f.a.
direttore
Antonello Manacorda

Paolo Marzocchi
I quattro elementi
nuova commissione Fondazione Teatro La Fenice

Ludwig van Beethoven
Sinfonia n. 1 in do maggiore op. 21
Sinfonia n. 2 in re maggiore op. 36

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibran
24 febbraio 2012 ore 20.00 turno S
26 febbraio 2012 ore 17.00 turno U
direttore
Gaetano d'Espinosa

Giovanni Mancuso
War ein großes Genie...
nuova commissione Fondazione Teatro La Fenice

Johann Sebastian Bach
Suite per orchestra n. 4 in re maggiore BWV 1069

Wolfgang Amadeus Mozart
Sinfonia n. 41 in do maggiore KV 551
Jupiter

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
2 marzo 2012 ore 20.00 turno S
4 marzo 2012 ore 17.00 f.a.
direttore
Emmanuel Villaume

Gabriel Fauré
Pavane in fa diesis minore op. 50

George Enescu
Due intermezzi per archi op. 12

Richard Wagner
Siegfried-Idyll per piccola orchestra

Ludwig van Beethoven
Sinfonia n. 4 in si bemolle maggiore op. 60

Orchestra del Teatro La Fenice

Fondazione Teatro La Fenice
di Venezia

Teatro La Fenice
17 marzo 2012 ore 20.00 turno S
18 marzo 2012 ore 17.00 turno U
direttore
Riccardo Chailly

Johann Sebastian Bach
Messa in si minore BWV 232
per soli, coro e orchestra
soprano **Miah Persson**
contralto **Sara Mingardo**
tenore **Mark Padmore**
basso **Michele Pertusi**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
maestro del Coro
Claudio Marino Moretti

Teatro La Fenice
23 marzo 2012 ore 20.00 turno S
24 marzo 2012 ore 20.00 f.a.
direttore
Mario Venzago

Johann Sebastian Bach
Suite per orchestra n. 1 in do maggiore BWV 1066
Preludio e fuga per organo in mi bemolle maggiore BWV 552, trascrizione per orchestra di Arnold Schoenberg
Ludwig van Beethoven
Sinfonia n. 3 in mi bemolle maggiore op. 55 *Eroica*

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
30 marzo 2012 ore 20.00 riservato Ateneo Veneto
31 marzo 2012 ore 17.00 turno S
direttore
Michel Tabachnik

Michel Tabachnik
Prélude à la Légende
Johann Sebastian Bach
Ciaccona dalla Partita per violino solo n. 2 in re minore BWV 1004, trascrizione per orchestra di Joachim Raff
Ludwig van Beethoven
Sinfonia n. 6 in fa maggiore op. 68 *Pastorale*

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibran
5 aprile 2012 ore 20.00 turno S
7 aprile 2012 ore 17.00 turno U
direttore
Dmitrij Kitajenko

Sergej Rachmaninov
Concerto per pianoforte e orchestra n. 2 in do minore op. 18
pianoforte **Giuseppe Guarrera**
Pëtr Il'ič Čajkovskij
Manfred, sinfonia in si minore op. 58

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
5 maggio 2012 ore 20.00 turno S
6 maggio 2012 ore 17.00 turno U
direttore
Diego Matheuz

Anton Webern
Variazioni per orchestra op. 30
Johannes Brahms
Doppio concerto per violino, violoncello e orchestra in la minore op. 102
violino **Roberto Baraldi**
violoncello **Emanuele Silvestri**
Ludwig van Beethoven
Sinfonia n. 7 in la maggiore op. 92

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibran
8 giugno 2012 ore 20.00 turno S
9 giugno 2012 ore 17.00 f.a.
direttore
Omer Meir Wellber

Franz Schubert
Sinfonia n. 5 in si bemolle maggiore D 485
Ludwig van Beethoven
Sinfonia n. 5 in do minore op. 67

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
18 luglio 2012 ore 20.00 turno S
direttore
Myung-Whun Chung

Ludwig van Beethoven
Sinfonia n. 9 in re minore op. 125
per soli, coro e orchestra
soprano **Agneta Eichenholz**
contralto **Karen Cargill**
tenore **Steve Davislim**
basso **interprete da definire**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
maestro del Coro
Claudio Marino Moretti

FONDAZIONE TEATRO LA FENICE DI VENEZIA

Edizioni del Teatro La Fenice di Venezia
a cura dell'Ufficio stampa

redazione
Barbara Montagner, Elena Tonolo

realizzazione grafica
Grafotech

stampa
Cartotecnica Veneziana - Venezia

concessionarie per la pubblicità
A.P. Comunicazione
VeNet comunicazioni

Supplemento a
La Fenice
Notiziario di informazione musicale culturale e avvenimenti culturali
della Fondazione Teatro La Fenice di Venezia

dir. resp. Cristiano Chiarot
aut. trib. di Ve 10.4.1997
iscr. n. 1257, R.G. stampa

FONDAZIONE TEATRO LA FENICE DI VENEZIA

foto

Riccardo Chailly: Gert Mothes
Ottavio Dantone: Walter Capelli
Antonello Manacorda: Lelli e Masotti/MITO SettembreMusica 2008
Giovanni Mancuso: Alberto Collodel
Diego Matheuz: Michele Crosera
Marc Minkowski: Philippe Gontier/Naïve
Stefano Montanari: Gianfranco Rota
Filippo Perocco: Giancarlo Rado
Michel Tabachnik: Jean-Baptiste Millot
Omer Meir Wellber: Tato Baeza/Palau de les Arts Reina Sofía
Lothar Zagrosek: Christian Nielinger, Michele Crosera

Il Teatro La Fenice è disponibile a regolare eventuali diritti di riproduzione
per quelle immagini di cui non sia stato possibile reperire la fonte

finito di stampare
nel mese di gennaio 2012

€ 15,00

FONDAZIONE

Amici della Fenice

Il Teatro La Fenice, nato nel 1792 dalle ceneri del vecchio Teatro San Benedetto per opera di Giannantonio Selva, appartiene al patrimonio culturale di Venezia e del mondo intero: come ha confermato l'ondata di universale commozione dopo l'incendio del gennaio 1996 e la spinta di affettuosa partecipazione che ha accompagnato la rinascita a nuova vita della Fenice, ancora una volta risorta dalle sue ceneri.
Imprese di questo impegno spirituale e materiale, nel quadro di una società moderna, hanno bisogno di essere appoggiate e incoraggiate dall'azione e dall'iniziativa di istituzioni e persone private: in tale prospettiva si è costituita nel 1979 l'Associazione «Amici della Fenice», con lo scopo di sostenere e affiancare il Teatro nelle sue molteplici attività e d'incrementare l'interesse attorno ai suoi allestimenti e ai suoi programmi. La Fondazione Amici della Fenice attende la risposta degli appassionati di musica e di chiunque abbia a cuore la storia teatrale e culturale di Venezia: da Voi, dalla Vostra partecipazione attiva, dipenderà in misura decisiva il successo del nostro progetto.

Sentitevi parte viva del nostro Teatro!

Associatevi dunque e fate conoscere le nostre iniziative a tutti gli amici della musica, dell'arte e della cultura.

Quote associative

Ordinario	€ 60	Benemerito	€ 250
Sostenitore	€ 120	Donatore	€ 500

I versamenti vanno effettuati su

Iban: IT50Q0634502000100000007406
Cassa di Risparmio di Venezia,
Gruppo Intesa San Paolo

intestati a

Fondazione Amici della Fenice
Campo San Fantin 1897, San Marco
30124 Venezia
Tel e fax: 041 5227737

Consiglio direttivo
Luciana Bellasich Malgara, Alfredo Bianchini, Carla Bonsembiante, Jaja Coin Masutti, Emilio Melli, Giovanni Morelli, Antonio Pagnan, Orsola Spinola, Paolo Trentinaglia de Daverio, Barbara di Valmarana

Presidente Barbara di Valmarana
Tesoriere Luciana Bellasich Malgara
Revisori dei conti Carlo Baroncini, Gianguidi Ca' Zorzi
Contabilità Nicoletta di Colloredo
Segreteria organizzativa Maria Donata Grimani
Viaggi musicali Teresa De Bello

I soci hanno diritto a:
- Inviti a conferenze di presentazione delle opere in cartellone
- Partecipazione a viaggi musicali organizzati per i soci
- Inviti ad iniziative e manifestazioni musicali
- Inviti al «Premio Venezia», concorso pianistico
- Sconti al Fenice-bookshop
- Visite guidate al Teatro La Fenice
- Prelazione nell'acquisto di abbonamenti e biglietti fino ad esaurimento dei posti disponibili
- Invito alle prove aperte per i concerti e le opere

Le principali iniziative della Fondazione
- Restauro del Sipario Storico del Teatro La Fenice: olio su tela di 140 mq dipinto da Ermolao Paoletti nel 1878, restauro eseguito grazie al contributo di Save Venice Inc.
- Commissione di un'opera musicale a Marco Di Bari nell'occasione dei 200 anni del Teatro La Fenice
- Premio Venezia Concorso Pianistico
- Incontri con l'opera

e-mail: info@amicifenice.it - sito web: www.amicifenice.it

INIZIATIVE PER IL TEATRO DOPO L'INCENDIO EFFETTUATE GRAZIE AL CONTO «RICOSTRUZIONE»

Restauri

- Modellino ligneo settecentesco del Teatro La Fenice dell'architetto Giannantonio Selva, scala 1: 25
- Consolidamento di uno stucco delle Sale Apollinee
- Restauro del sipario del Teatro Malibran con un contributo di Yoko Nagae Ceschina

Donazioni

Sipario del Gran Teatro La Fenice offerto da Laura Biagiotti a ricordo del marito Gianni Cigna

Acquisti

- Due pianoforti a gran coda da concerto Steinway
- Due pianoforti da concerto Fazioli
- Due pianoforti verticali Steinway
- Un clavicembalo
- Un contrabbasso a 5 corde
- Un *Glockenspiel*
- Tube wagneriane
- Stazione multimediale per Ufficio Decentramento

PUBBLICAZIONI

Il Teatro La Fenice. I progetti, l'architettura, le decorazioni, di Manlio Brusatin e Giuseppe Pavanello, con un saggio di Cesare De Michelis, Venezia, Albrizzi, 1987[1], 1996[2] (dopo l'incendio);

Il Teatro La Fenice. Cronologia degli spettacoli, 1792-1991, di Michele Girardi e Franco Rossi, con il contributo di Yoko Nagae Ceschina, 2 volumi, Venezia, Albrizzi, 1989-1992;

Gran Teatro La Fenice, a cura di Terisio Pignatti, con note storiche di Paolo Cossato, Elisabetta Martinelli Pedrocco, Filippo Pedrocco, Venezia, Marsilio, 1981[1], 1984[2], 1994[3];

L'immagine e la scena. Bozzetti e figurini dall'archivio del Teatro La Fenice, 1938-1992, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1992;

Giuseppe Borsato scenografo alla Fenice, 1809-1823, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1995;

Francesco Bagnara scenografo alla Fenice, 1820-1839, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1996;

Giuseppe e Pietro Bertoja scenografi alla Fenice, 1840-1902, a cura di Maria Ida Biggi e Maria Teresa Muraro, Venezia, Marsilio, 1998;

Il concorso per la Fenice 1789-1790, di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1997;

I progetti per la ricostruzione del Teatro La Fenice, 1997, Venezia, Marsilio, 2000;

Teatro Malibran, a cura di Maria Ida Biggi e Giorgio Mangini, con saggi di Giovanni Morelli e Cesare De Michelis, Venezia, Marsilio, 2001;

La Fenice 1792-1996. Il teatro, la musica, il pubblico, l'impresa, di Anna Laura Bellina e Michele Girardi, Venezia, Marsilio, 2003;

Il mito della fenice in Oriente e in Occidente, a cura di Francesco Zambon e Alessandro Grossato, Venezia, Marsilio, 2004;

Pier Luigi Pizzi alla Fenice, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 2005;

A Pier Luigi Pizzi. 80, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Amici della Fenice, 2010.

FONDAZIONE

Amici della Fenice

Built in 1792 by Gian Antonio Selva, Teatro La Fenice is part of the cultural heritage of not only Venice but also the whole world, as was shown so clearly by the universal emotion expressed after the fire in January 1996 and the moving participation that was behind the rebirth of La Fenice, which once again arose from the ashes.
In modern-day society, enterprises of spiritual and material commitment such as these need the support and encouragement of actions and initiatives by private institutions and figures. Hence, in 1979, the Association "Amici della Fenice" was founded with the aim of supporting and backing the Opera House in its multiple activities and increasing interest in its productions and programmes.
The new Fondazione Amici della Fenice [Friends of La Fenice Foundation] is awaiting an answer from music lovers or anyone who has the opera and cultural history of Venice at heart: the success of our project depends considerably on you, and your active participation.

Make yourself a living part of our Theatre!

Become a member and tell all your friends of music, art and culture about our initiatives.

Membership fee

Regular Friend	€ 60
Supporting Friend	€ 120
Honoray Friend	€ 250
Premium Friend	€ 500

To make a payment:
Iban: IT50Q0634502000100000007406
Cassa di Risparmio di Venezia,
Gruppo Intesa San Paolo
In the name of
Fondazione Amici della Fenice
Campo San Fantin 1897, San Marco
30124 Venezia
Tel and fax: +39 041 5227737

Board of Directors
Luciana Bellasich Malgara, Alfredo Bianchini, Carla Bonsembiante, Jaja Coin Masutti, Emilio Melli, Giovanni Morelli, Antonio Pagnan, Orsola Spinola, Paolo Trentinaglia de Daverio, Barbara di Valmarana

President Barbara di Valmarana
Treasurer Luciana Bellasich Malgara
Auditors Carlo Baroncini, Gianguidi Ca' Zorzi
Accounting Nicoletta di Colloredo
Organizational secretary Maria Donata Grimani
Music trips Teresa De Bello

Members have the right to:
- Invitations to conferences presenting performances in the season's programme
- Take part in music trips organized for the members
- Invitations to music initiatives and events
- Invitations to «Premio Venezia», piano competition
- Discounts at the Fenice-bookshop
- Guided tours of Teatro La Fenice
- First refusal in the purchase of season tickets and tickets as long as seats are available
- Invitation to rehearsals of concerts and operas open to the public

The main initiatives of the Foundation
- Restoration of the historic curtain of Teatro La Fenice: oil on canvas, 140 m2 painted by Ermolao Paoletti in 1878, restoration made possible thanks to the contribution by Save Venice Inc.
- Commissioned Marco Di Bari with an opera to mark the 200th anniversary of Teatro La Fenice
- Premio Venezia Piano Competition
- Meetings with opera

e-mail: info@amicifenice.it - website: www.amicifenice.it

THE TEATRO'S INITIATIVES AFTER THE FIRE MADE POSSIBLE THANKS TO THE «RECONSTRUCTION» BANK ACCOUNT

Restorations

- Eighteenth-century wooden model of Teatro La Fenice by the architect Giannantonio Selva, scale 1:25
- Restoration of one of the stuccos in the Sale Apollinee
- Restoration of the curtain in Teatro Malibran with a contribution from Yoko Nagae Ceschina

Donations

Curtain of Gran Teatro La Fenice donated by Laura Biagiotti in memory of her husband Gianni Cigna

Purchases

- Two Steinway concert grand pianos
- Two Fazioli concert pianos
- Two upright Steinway pianos
- One harpsichord
- A 5-string double bass
- A *Glockenspiel*
- Wagnerian tubas
- Multi-media station for Decentralised Office

Publications

Il Teatro La Fenice. I progetti, l'architettura, le decorazioni, by Manlio Brusatin and Giuseppe Pavanello, with the essay of Cesare De Michelis, Venezia, Albrizzi, 1987[1], 1996[2] (after the fire);

Il Teatro La Fenice. Cronologia degli spettacoli, 1792-1991, by Franco Rossi and Michele Girardi, with the contribution of Yoko Nagae Ceschina, 2 volumes, Venezia, Albrizzi, 1989-1992;

Gran Teatro La Fenice, ed. by Terisio Pignatti, with historical notes of Paolo Cossato, Elisabetta Martinelli Pedrocco, Filippo Pedrocco, Venezia, Marsilio, 1981 I, 1984 II, 1994 III;

L'immagine e la scena. Bozzetti e figurini dall'archivio del Teatro La Fenice, 1938-1992, ed. by Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1992;

Giuseppe Borsato scenografo alla Fenice, 1809-1823, ed. by Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1995;

Francesco Bagnara scenografo alla Fenice, 1820-1839, ed. by Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1996;

Giuseppe e Pietro Bertoja scenografi alla Fenice, 1840-1902, ed. by Maria Ida Biggi and Maria Teresa Muraro, Venezia, Marsilio, 1998;

Il concorso per la Fenice 1789-1790, by Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1997;

I progetti per la ricostruzione del Teatro La Fenice, 1997, Venezia, Marsilio, 2000;

Teatro Malibran, ed. by Maria Ida Biggi and Giorgio Mangini, with essays of Giovanni Morelli and Cesare De Michelis, Venezia, Marsilio, 2001;

La Fenice 1792-1996. Il teatro, la musica, il pubblico, l'impresa, by Anna Laura Bellina and Michele Girardi, Venezia, Marsilio, 2003;

Il mito della fenice in Oriente e in Occidente, ed. by Francesco Zambon and Alessandro Grossato, Venezia, Marsilio, 2004;

Pier Luigi Pizzi alla Fenice, edited by Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 2005;

A Pier Luigi Pizzi. 80, edited by Maria Ida Biggi, Venezia, Amici della Fenice, 2010.

FENICE SERVIZI TEATRALI

Presidente
Fabio Cerchiai

Consiglio d'Amministrazione
Fabio Achilli
Ugo Campaner
Fabio Cerchiai
Cristiano Chiarot
Franca Coin
Vittorio Radice
Francesco Panfilo
Luciano Pasotto

Responsabile
Giusi Conti

Collegio Sindacale
Giampietro Brunello
Presidente
Giancarlo Giordano
Paolo Trevisanato

FEST srl
Fenice Servizi Teatrali