

STAGIONE SINFONICA

2012-2013





FONDAZIONE TEATRO LA FENICE DI VENEZIA

STAGIONE SINFONICA

2012-2013



FONDAZIONE
AMICI DELLA FENICE

STAGIONE 2012-2013



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° cembalario Luca Vismara di Seregno (MI); ultimato nel gennaio 1998.

Le decorazioni, la laccatura a tampone e le chinoiserie – 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 fa¹ - fa³,
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 5 novembre 2012 ore 18.00

SERGIO COFFERATI

Otello

mercoledì 14 novembre 2012 ore 18.00

GIORGIO PESTELLI

Tristan und Isolde

lunedì 14 gennaio 2013 ore 18.00

GIORGIO PESTELLI

I masnadieri

venerdì 8 marzo 2013 ore 18.00

MATTEO MARAZZI

Věc Makropulos

lunedì 11 marzo 2013 ore 18.00

GIOVANNI BIETTI

La cambiale di matrimonio

venerdì 26 aprile 2013 ore 18.00

LUCA MOSCA

Don Giovanni

lunedì 29 aprile 2013 ore 18.00

LUCA MOSCA

Così fan tutte

mercoledì 8 maggio 2013 ore 18.00

LUCA MOSCA

Le nozze di Figaro

venerdì 14 giugno 2013 ore 18.00

MICHELE DALL'ONGARO

Madama Butterfly

venerdì 5 luglio 2013 ore 18.00

PHILIP GOSSETT

Otello

lunedì 30 settembre 2013 ore 18.00

PAOLO FURLANI

Aspern

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



CONSERVATORIO
BENEDETTO MARCELLO
DI VENEZIA

Incontri con la stagione sinfonica

*Conferenze introduttive alla Stagione sinfonica 2012-2013
del Teatro La Fenice*

mercoledì 17 ottobre 2012
ore 17.30

relatore **Marco Peretti**
concerti diretti da **Yuri Temirkanov** (22 ottobre)
Diego Matheuz (7 e 9 dicembre)
musiche di Čajkovskij, Musorgskij

mercoledì 5 dicembre 2012
ore 17.30

relatore **Franco Rossi**
concerto diretto da **Stefano Montanari** (13 e 14 dicembre)
musiche dal repertorio marciano

mercoledì 20 febbraio 2013
ore 17.30

relatore **Francesco Erle**
concerto diretto da **Diego Matheuz** (22 e 23 febbraio)
musiche di Mozart, Čajkovskij

mercoledì 27 febbraio 2013
ore 17.30

relatore **Maria Girardi**
concerto diretto da **Diego Matheuz** (1 e 2 marzo)
musiche di Cascioli, Čajkovskij

mercoledì 20 marzo 2013
ore 17.30

relatore **Corrado Pasquotti**
concerto diretto da **Gabriele Ferro** (22 e 24 marzo)
musiche di Micheli, Stravinskij, Prokof'ev

data da definire

relatore **Giovanni Battista Rigon**
concerto diretto da **Claudio Scimone** (26 e 28 aprile)
musiche di Mozart

lunedì 6 maggio 2013
ore 17.30

relatore **Michael Summers**
concerto diretto da **Stefano Montanari** (8 e 9 maggio)
musiche di Costanza, Mozart

mercoledì 15 maggio 2013
ore 17.30

relatore **Stefania Lucchetti**
concerti diretti da **Rinaldo Alessandrini** (16 e 17 maggio; 24 e 26 maggio)
musiche di Alessandretti, Mozart

mercoledì 29 maggio 2013
ore 17.30

relatore **Paolo Zavagna**
concerto diretto da **Dmitrij Kitajenko** (1 giugno)
musiche di Čajkovskij, Stravinskij

mercoledì 5 giugno 2013
ore 17.30

relatore **Massimo Contiero**
concerti diretti da **Diego Matheuz** (7 e 8 giugno)
Myung-Whun Chung (19 luglio)
musiche di Prokof'ev, Čajkovskij, Verdi

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



Radio3 per la Fenice

Opere della Stagione lirica 2012-2013

trasmesse dal Teatro La Fenice o dal Teatro Malibran

venerdì 16 novembre 2012 ore 19.00 *diretta*

Otello

domenica 18 novembre 2012 ore 15.30 *differita serale*

Tristan und Isolde

domenica 20 gennaio 2013 ore 19.00 *diretta Euroradio*

I masnadieri

venerdì 15 marzo 2013 ore 19.00 *differita*

Věc Makropulos

mercoledì 2 ottobre 2013 ore 19.00 *differita*

Aspern

Concerti della Stagione sinfonica 2012-2013

trasmessi in differita dal

Teatro La Fenice o dal Teatro Malibran

Diego Matheuz (venerdì 5 ottobre 2012)

Yuri Temirkanov (lunedì 22 ottobre 2012)

Stefano Montanari (mercoledì 8 maggio 2013)

Rinaldo Alessandrini (giovedì 16 maggio 2013)

Dmitrij Kitajenko (sabato 1 giugno 2013)

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia ALBO DEI FONDATORI



STATO ITALIANO



REGIONE DEL VENETO



SOCI SOSTENITORI



Provincia di Venezia



CONSORZIO VENEZIA NUOVA



Banca
Popolare di Vicenza



Fondazione di Venezia

SOCI BENEMERITI



CAMERA DI COMMERCIO
INDUSTRIA ARTIGIANATO E AGRICOLTURA
VENEZIA



CONFINDUSTRIA
Venezia



GENERALI



Autorità portuale



APV Investimenti

AIVE
group

superjet
INTERNATIONAL
An Alenia Nucleonica and Safran Company



Fondazione Teatro La Fenice di Venezia ALBO DEI FONDATORI

SOCI ORDINARI



Fondazione Amici della Fenice



COMITÉ FRANÇAIS
POUR LA SAUVEGARDE
DE VENISE

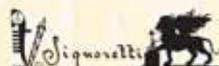


CASELLA DI RISPARMIO DI VENEZIA S.p.A.

 Marsilio

PRICEWATERHOUSECOOPERS 


RUBELLI



STUDIO DE POLI
VENEZIA

l'Adige 
SOCIETÀ DELL'ALTO ADIGE SOCIETÀ DEL TRENTO

ANCV

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 Andretta

Giampietro Brunello

Andreina Zelli, *supplente*

SOCIETÀ DI REVISIONE

PricewaterhouseCoopers S.p.A.







FONDAZIONE TEATRO LA FENICE DI VENEZIA

STAGIONE SINFONICA

2012-2013

Venezia

5 ottobre 2012 - 21 luglio 2013



FONDAZIONE
AMICI DELLA FENICE
VENEZIA

La Fondazione Teatro La Fenice ringrazia la Fondazione Amici della Fenice e in particolare Marina Gelmi di Caporiacco, Marino Golinelli e Antonio Pagnan per lo speciale contributo offerto, che ha reso possibile la prosecuzione dell'iniziativa «Nuova musica alla Fenice».

Avviata nella Stagione 2011-2012 e orientata alla valorizzazione del patrimonio della musica d'oggi e alla creazione di nuove opportunità produttive in grado di stimolare e supportare la creatività dei giovani compositori, l'iniziativa «Nuova musica alla Fenice» prevede la commissione annuale di tre partiture originali da eseguirsi in prima assoluta nell'ambito della Stagione sinfonica come parte integrante del programma di alcuni dei concerti in cartellone.

Dopo i lavori di Filippo Perocco (1972), Paolo Marzocchi (1971) e Giovanni Mancuso (1970) presentati nella Stagione 2011-2012, i direttori Gabriele Ferro, Stefano Montanari e Rinaldo Alessandrini includeranno quest'anno nei loro programmi tre pezzi commissionati appositamente, secondo precise esigenze di organico orchestrale, a Edoardo Micheli (1984), Federico Costanza (1976) e Stefano Alessandretti (1980).

SOMMARIO

- 4 DIEGO MATHEUZ
Teatro La Fenice 5 e 7 ottobre 2012
musiche di Maurice Ravel, Wolfgang Amadeus Mozart, Pëtr Il'ič Čajkovskij
- 14 YURI TEMIRKANOV
ORCHESTRA DELL'ACCADEMIA TEATRO ALLA SCALA
Teatro La Fenice 22 ottobre 2012
musiche di Pëtr Il'ič Čajkovskij, Modest Musorgskij
- 20 DIEGO MATHEUZ
Teatro La Fenice 7 e 9 dicembre 2012
musiche di Pëtr Il'ič Čajkovskij
- 24 STEFANO MONTANARI
Basilica di San Marco 13 e 14 dicembre 2012
musiche dal repertorio marciano
- 26 DIEGO MATHEUZ
Teatro La Fenice 22 e 23 febbraio 2013
musiche di Wolfgang Amadeus Mozart, Pëtr Il'ič Čajkovskij
- 32 DIEGO MATHEUZ
Teatro Malibran 1 e 2 marzo 2013
musiche di Gianluca Cascioli, Pëtr Il'ič Čajkovskij
- 38 GABRIELE FERRO
Teatro La Fenice 22 e 24 marzo 2013
musiche di Edoardo Micheli, Igor Stravinskij, Sergej Prokof'ev
- 44 CLAUDIO SCIMONE
Teatro Malibran 26 e 28 aprile 2013
musiche di Wolfgang Amadeus Mozart
- 50 STEFANO MONTANARI
Teatro Malibran 8 e 9 maggio 2013
musiche di Federico Costanza, Wolfgang Amadeus Mozart
- 56 RINALDO ALESSANDRINI
Teatro Malibran 16 e 17 maggio 2013
musiche di Stefano Alessandretti, Wolfgang Amadeus Mozart
- 62 RINALDO ALESSANDRINI
Teatro Malibran 24 e 26 maggio 2013
musiche di Wolfgang Amadeus Mozart
- 68 DMITRIJ KITAJENKO
Teatro La Fenice 1 giugno 2013
musiche di Pëtr Il'ič Čajkovskij, Igor Stravinskij
- 76 DIEGO MATHEUZ
Teatro Malibran 7 e 8 giugno 2013
musiche di Sergej Prokof'ev, Pëtr Il'ič Čajkovskij
- 82 MYUNG-WHUN CHUNG
Cortile di Palazzo Ducale 19 luglio 2013
musiche di Giuseppe Verdi
- 96 ORCHESTRA E CORO DEL TEATRO LA FENICE

Teatro La Fenice

venerdì 5 ottobre 2012 ore 20.00 turno S
domenica 7 ottobre 2012 ore 17.00 turno U

MAURICE RAVEL

Pavane pour une infante défunte per piccola orchestra

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Concerto per pianoforte e orchestra n. 20 in re minore KV 466

Allegro
Romance
Allegro assai

Leonardo Pierdomenico *pianoforte*
vincitore del Premio Venezia 2011



PĚTR IL'IČ ČAJKOVSKIJ

Sinfonia n. 6 in si minore op. 74 *Patetica*

Adagio - Allegro non troppo
Allegro con grazia
Allegro molto vivace
Finale: Adagio lamentoso - Andante

direttore

DIEGO MATHEUZ

Orchestra del Teatro La Fenice

NOTE AL PROGRAMMA

MAURICE RAVEL, *PAVANE POUR UNE INFANTE DÉFUNTE*

La *Pavane pour une infante défunte* è senza dubbio uno dei brani di Ravel maggiormente eseguiti assieme al celebre *Bolero*. La prima versione per pianoforte fu composta dal musicista nel 1899 quando era ancora allievo di Fauré nel Conservatorio di Parigi. Dedicata a Winnaretta Singer, dal 1893 principessa di Polignac, l'opera fu sicuramente eseguita per la prima volta nel palazzo di quest'ultima in avenue Henri-Martin (oggi avenue Georges-Mandel), sede di uno dei più rinomati saloni letterari e artistici parigini dell'epoca. Più tardi il brano circolerà anche in altre sedi, inclusa la Salle Pleyel nell'aprile del 1902.

Nonostante l'indiscussa qualità del brano, Ravel non ne fu però completamente soddisfatto, tanto da sconfessarlo nel 1910 dopo averne realizzato la più nota versione orchestrale. Nella *Pavane* riconosceva «una forma assai povera, incompleta e priva di audacia», come pure una «troppo scoperta» influenza di Chabrier. Il fatto che l'opera già nella sua versione pianistica risenta in modo evidente del gusto della *mélodie* ottocentesca, con richiami al gusto di Gounod e Massenet, non inficia però minimamente la sua originalità, data non tanto dalla felice espansione lirica che la caratterizza – dove il compositore sperimenta con successo un canto spiegato, benché compresso da una tipicamente raveliana «discrezione sublime» (Nicastro) –, quanto dalla tinta modale dell'armonia e dalla propensione per una linea melodica appoggiata sui gradi tonali più deboli. L'adozione di una nitida architettura formale basata su schemi classicheggianti (in questo caso la forma di una danza rinascimentale, ampliata in una struttura a cinque sezioni con tre riprese simmetriche intercalate da due episodi di diversione) è anch'essa un elemento che aggiunge valore alla composizione e che si ritroverà altresì nel Ravel più maturo. Per quanto riguarda l'ispirazione poetica, la *Pavane* rivela invece tratti meno originali essendo basata su una sensibilità ancorata a certa poesia *fin de siècle* come quella di Albert Samain e del suo *Au jardin de l'Infante*. La «*mélancolie*», «*les coluleurs frêles*» o «*l'âme qui meurt ainsi qu'une rose fanée*» che si ritrovano nei versi del poeta impregnano vistosamente il brano. Poco più tardi altri soggetti prenderanno il sopravvento nella poetica raveliana portandola verso nuovi orizzonti vicini

al clima culturale segnato dall'opera di Jean Cocteau e alla poetica del gruppo dei *Six*. Di qui forse la ragione del ripudio tardivo del compositore che inoltre negherà alla sua composizione ogni valore evocatorio, riducendo il titolo a un puro gioco di allitterazione.

La versione per orchestra del 1910 arricchisce l'opera della timbrica acquistata da Ravel con opere come la *Rapsodie espagnole*, la *Alborada del gracioso* o *Une barque sur l'océan*. Il brano, strutturato nella forma ABA CA, si apre con una melodia affidata al corno su un pizzicato degli archi, poi ripresa, nella seconda esposizione, da flauti e clarinetti in ottava. I legni introducono viceversa il secondo tema con l'oboe che prende la melodia lasciando agli archi il completamento della sezione B. La terza sezione è caratterizzata invece da un'alternanza tra una delicata melodia dei legni e un'espansione sonora degli archi. I suoni tersi dell'arpa lasciano in seguito spazio all'ultima ripresa, timbricamente rinnovata grazie all'accostamento di violini, flauti e oboe sopra un disegno ondulato dell'arpa. Il brano – diversamente e più efficacemente dalla versione per pianoforte, che prevedeva un finale in crescendo – si chiude infine sotto il segno dell'evanescenza, grazie al felice effetto in dissolvenza regalato dagli armonici di arpa e archi.

WOLFGANG AMADEUS MOZART, CONCERTO PER PIANOFORTE E ORCHESTRA IN RE MINORE KV 466

Dal 1782 al 1786 il concerto per pianoforte domina la produzione mozartiana. Sono infatti ben quindici i concerti scritti dal compositore in questo periodo che inoltre coincide con l'arrivo a Vienna e con l'allontanamento definitivo dal servizio alla corte dell'arcivescovo di Salisburgo. La maggior parte dei concerti fu eseguita in pubbliche accademie a sottoscrizione (gli antenati del concerto moderno) con Mozart nelle vesti di concertatore e solista. L'apporto dato dal genio salisburghese con questa serie di composizioni è ritenuto fondamentale per l'evoluzione del genere *tout court*, soprattutto per ciò che riguarda il rinnovato modo di trattare il dialogo fra tastiera e orchestra, più serrato e dove l'elemento sinfonico diviene sempre più predominante. Sebbene Mozart mantenga la struttura originaria in tre movimenti ereditata dai concerti di Johann Christian Bach, del tutto nuova è infatti l'invenzione melodica e armonica. La giocosità e il sorriso arguto tipicamente mozartiani si alternano così a ripiegamenti verso parti più oscure e inquiete e la gestione della forma si fa più complessa e articolata. Ne è chiaro esempio il Concerto in re minore KV 466, eseguito nel febbraio del 1785, dove emerge un'espressività *stürmisch* agitata e di natura quasi preromantica, inedita anche in altri concerti. Mozart farà uso anche in seguito di tonalità minori – come nel concerto KV 491 in do minore o nel prodigioso tempo lento del KV 448 in fa diesis minore – ma non raggiunge-

rà mai l'intensità e la drammaticità presenti nel KV 466, evidenti già dalla scelta tonale, non a caso la stessa che userà per l'Ouverture e la scena finale del *Don Giovanni* e alcuni anni dopo per il *Requiem*.

La natura inquieta del concerto si ravvisa già nell'*incipit* orchestrale con cui inizia l'Allegro, grazie all'uso peculiare che il genio salisburghese fa della melodia e del ritmo. Il compositore ricorre infatti da un parte alla sincope che con il suo spostamento di accento dà un senso di ansia, dall'altra a un tema che si caratterizza non tanto per la sua melodia, quanto per il movimento comune dell'orchestra, sopra le terzine dei bassi, e per l'esplosione del tutti orchestrale. L'arrivo del secondo tema porta un momento di serenità, con un tema in fa maggiore affidato ai fiati, confermato anche dall'entrata del pianoforte che inaspettatamente espone un motivo del tutto nuovo sebbene ricavato per variazione dal secondo tema. È però solo una parentesi perché il resto del brano (sviluppo e ripresa) riconferma i tratti angosciosi con cui era iniziato il movimento.

Un senso di maggiore leggerezza si ravvisa invece all'inizio del secondo movimento, definito nel manoscritto originale *Romance*. La tipica struttura simmetrica (ABA) dà modo tuttavia a Mozart di impostare anche questa sezione nel segno forte del contrasto e dell'ansietà. Se il tema della prima sezione è ispirato a una cantabilità tutta italiana dal carattere sereno e cullante, completamente diverso è invece il tono della sezione B. In questa parte, in sol minore, il compositore riprende l'inquietudine melodica e ritmica, sincopi comprese, con cui si era aperto il concerto creando così un dualismo emotivo che sarà sorpassato solamente con l'arrivo del terzo movimento.

L'Allegro assai conclusivo in forma di rondò-sonata ritorna alla natura quasi sinfonica del primo movimento sebbene questa volta l'inizio sia affidato al pianoforte che assume un anche maggior protagonismo a volte in dialogo serrato con la sola sezione dei fiati. Il brano è fondato su tre temi (il primo in re minore, il secondo in fa minore e il terzo in fa maggiore) che alternandosi progressivamente incanalano la composizione verso il superamento di quell'antitesi tematica e emotiva che caratterizzava i primi due movimenti. Il finale, dove s'impone il re maggiore, rovescia inoltre l'impianto tonale dando al brano un'impronta fino a quel momento inedita di freschezza e rinnovata serenità.

PĚTR IL'IČ ČAJKOVSKIJ, SINFONIA N. 6 IN SI MINORE OP. 74 *PATETICA*

Nella primavera del 1892, quattro anni dopo la composizione della Quinta, Čajkovskij incominciò a lavorare alla stesura di una nuova sinfonia in mi bemolle maggiore, concepita durante i suoi precedenti viaggi in Europa e Stati Uniti. Rientrato in Russia in autunno, lasciò tuttavia il brano allo stadio di abbozzo (anche se molto del materiale confluì nel Terzo Concerto

per pianoforte e in altre composizioni minori), inibito da un opprimente senso d'insoddisfazione che lo accompagnava ormai da mesi: in una lettera scritta il 16 dicembre del 1892 confessò infatti al nipote Vladimir L'vovič Davydov, detto familiarmente Bob, di aver scritto la sinfonia

tanto per scrivere qualcosa. Non c'è nulla di interessante e di piacevole in essa. Ho deciso di cassarla e di dimenticarla [...] non posso più scrivere musica sinfonica né da camera [...]. Che devo fare? Piantarla con la composizione e dimenticare tutto?

Se uno dei motivi di tale crisi è attribuibile sicuramente ai molti impegni che assillavano Čajkovskij in quegli anni (la sua fama come direttore e compositore lo obbligava ormai a continui logoranti viaggi per mezza Europa), è anche vero che il musicista intuiva di essere giunto a un momento cruciale della sua parabola creativa, e sentiva il genere della sinfonia come il vero banco di prova attraverso il quale dimostrare completamente le proprie idee e capacità compositive. Ma una nuova intuizione creativa lo fece uscire da questo stato di sconforto. Nel febbraio del 1893 – reduce dai trionfi a Odessa di alcune sue composizioni, fra cui un fortunato allestimento della *Dama di picche* – Čajkovskij scrisse una nota lettera al nipote piena di entusiasmo creativo:

Durante i miei viaggi mi è balenato il pensiero di un'altra sinfonia, questa volta a programma; un programma che resterebbe segreto per tutti – segreto che sfido a indovinare –, ma la sinfonia si chiamerà «Sinfonia a programma n. 6». Questo programma è così intensamente personale che spesso durante i miei viaggi, componendola mentalmente, ho pianto molto. Tornato a casa, ho cominciato a scrivere gli abbozzi e il lavoro è stato così appassionante, è andato così bene, così in fretta che ho terminato l'intero primo movimento in meno di quattro giorni e in testa ho chiaramente delineati i restanti movimenti [...]. Dal punto di vista formale in questa sinfonia ci saranno molte novità; tra l'altro, il finale non sarà un tonante Allegro ma, al contrario, un Adagio più lento. Che felicità provo accorgendomi che il mio tempo non è ancora terminato e che posso ancora lavorare.

Tanta operosità e slancio condussero il compositore a finire celermente la composizione già nell'estate del 1893, un periodo della sua vita funestato però anche da svariati lutti. Rientrato da Cambridge, dove aveva ricevuto la laurea *honoris causa*, dovette piangere infatti la morte dell'amico e collega Konstantin K. Albrecht, del poeta Apuchtin – presenza fondamentale nei suoi anni giovanili a San Pietroburgo – e soprattutto dell'amato ex allievo e protettore, il nobile Vladimir Šilovskij. Senza dubbio questi avvenimenti influirono sul tono melanconico e tragico della sua ultima creazione, determinato però soprattutto da un profondo malessere personale. Ormai da qualche anno Pëtr Il'ič era entrato in una spirale depressiva che pareva senza uscita, riconducibile a turbe personali – un senso di inadeguatezza e di disperazione – che lasciarono il segno anche nell'innegabile decadimento

fisico ravvisabile nelle ultime foto. A confermare che l'ultima sinfonia fosse sentita dallo stesso compositore come una sorta di meditazione funebre c'è anche il rifiuto all'invito del granduca Konstantin di comporre un *Requiem* in onore di Apuchtin. Čajkovskij declinò adducendo la motivazione che già la Sesta, «soprattutto nel finale», era «in gran parte intrisa della stessa atmosfera», e insistendo su come fosse non solo la migliore espressione della sua commozione, ma soprattutto la più sincera.

La Sinfonia n. 6 – dedicata al nipote Bob e più tardi definita *Patetica* su suggerimento del fratello di Čajkovskij, Modest – fu eseguita per la prima volta a San Pietroburgo il 28 ottobre 1893, solo nove giorni prima della morte del compositore. Il successo fu moderato, soprattutto a causa del finale certamente non adatto a strappare l'applauso. Come ebbe a dire lo stesso Čajkovskij nella sua ultima lettera al fratello: «Con questa sinfonia succede qualcosa di strano. Non è che non piaccia, ma suscita qualche perplessità». La composizione, che presenta una struttura atipica e ricca di innovazioni formali, è interamente basata su un'idea motivica discendente che in forme via via diverse compare sin dall'inizio dell'opera pervadendo e unendo tutti e quattro i movimenti.

Il primo – un Allegro non troppo preceduto da un Adagio introdotto dal celebre solo di fagotti e contrabbassi –, benché sia impostato nella classica forma sonata, si contraddistingue per un'organizzazione delle sezioni particolarmente articolata, per continui cambiamenti di tempo e non ultimo per un contrasto molto evidente e assai efficace tra un primo soggetto ansimante e nervoso e un secondo che è invece espressione della più genuina cantabilità čajkovskiana. Non meno sorprendente è lo sviluppo, dirompen- te per intensità e teatralità e caratterizzato da una parte conclusiva imposta su un prolungato pedale di dominante che sembra quasi incapace di scaricare la tensione accumulata sino a quel momento.

Il secondo movimento, Allegro con grazia, usa un atipico ritmo di valzer in 5/4 (che in realtà deriva dal sostrato folcloristico russo) per dare vita a una struttura ABA che ricorda la successione Minuetto e Trio della sinfonia classica. Stranezza questa giacché questa forma non è scelta per il terzo movimento ma per quello che sarebbe dovuto essere il tempo lento della sinfonia. Le leggere evoluzioni degli archi della parte A servono a stemperare in parte la tensione accumulata nel primo movimento senza però riuscire a eliminare del tutto il simulacro di memorie angoscianti, come dimostra il pedale di semiminime di fagotti, timpani e contrabbassi della parte B che ossessivamente accompagna la figura melodica discendente che contraddistingue questa sezione.

Il terzo movimento (Allegro molto vivace), impostato su una marcia in ritmo puntato e vero e proprio trionfo delle abilità contrappuntistiche di Čajkovskij (si consiglia vivamente un ascolto a occhi chiusi per assaporare pienamente l'intricato quanto sempre nuovo progredire delle parti), lascia spazio all'ultima sezione della composizione, vera grande novità dell'intera sinfonia.

Il brano, un Adagio lamentoso *summa* dell'intero arco espressivo čajkovskiano, si basa ancora una volta su un lugubre disegno discendente, che nella prima sezione è mascherato nell'incrocio delle parti e successivamente emerge sempre più netto, sia nella presentazione della seconda cellula tematica, sia nella ricapitolazione. Il breve ma intenso dispiegarsi dei due motivi incede con inesorabilità sino al colpo di gong che pone fine a quella che è sembrata essere una lotta tanto angosciosa quanto inutile contro un destino già predeterminato. Dopo di che il Finale si spegne inabissandosi progressivamente verso il silenzio da cui è nata l'intera composizione, non senza che gli ultimi echi siano ancora scanditi da un'inesorabile pulsazione ritmica dei bassi che ricorda quella già sentita nella parte B del secondo movimento. Un dileguarsi nel nulla di cui probabilmente si ricordò anche Mahler nell'ultimo tempo della sua Nona Sinfonia, dove evidenti sono i debiti con l'estrema opera del compositore russo.

Gian Giacomo Stiffoni

LEONARDO PIERDOMENICO

Nato il 27 novembre 1992, inizia a cinque anni lo studio del pianoforte proseguendolo poi al Conservatorio di Pescara dove si diploma a diciassette anni nella classe di Filomena Montopoli. Si esibisce alla Settimana Mozartiana di Chieti, al Mozart Festival e a MusicArte nel Parco di Pescara e al Teatro Fenaroli a Lanciano. Debutta con l'Orchestra sinfonica del Conservatorio di Pescara a soli quindici anni con il Primo Concerto di Beethoven e, due anni dopo, con il Primo Concerto di Chopin. Sin dalla più tenera età è vincitore di premi in concorsi nazionali ed internazionali (Città di Ortona, Riviera della Versilia, Pia Tebaldini di Brescia, San Daniele International Piano Meeting, Premio Italia Olimpo Pianistico 2011). Non ancora diciannovenne vince la XXVIII edizione del Premio Venezia con un'appaldata esibizione nella Sala Grande del Teatro La Fenice. Tale affermazione gli apre numerose proposte concertistiche nelle più importanti stagioni italiane ed estere, per tutto l'arco del 2012. Recenti sono le sue collaborazioni con gli Amici della Musica di Padova, l'Associazione Venezie di Rovigo, il Circolo Culturale Bellunese, la stagione Note di Primavera per la Scuola di Musica di Fiesole, gli Amici del Teatro Massimo di Palermo, le Settimane musicali al Teatro Olimpico di Vicenza, gli Amici della Musica di Mestre, la Fondazione Walton di Ischia, il Festival Internazionale di Portogruaro. Nel giugno 2012 suona di nuovo alla Fenice per la festa della Repubblica e debutta al Bologna Festival. Dal novembre 2010 è allievo di Pietro De Maria alla Scuola di Musica di Fiesole dove, selezionato tra i migliori pianisti dell'istituto, nello stesso anno accademico ha vinto una borsa di studio.

DIEGO MATHEUZ

Direttore principale del Teatro La Fenice dal luglio 2011 e direttore ospite principale dell'Orchestra Mozart dal novembre 2009 e della Melbourne Symphony Orchestra dal giugno 2012, il ventottenne violinista e direttore 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, studia violino a Barquisimeto, sua città natale, e a Caracas. Il debutto internazionale come direttore avviene nel marzo 2008 al Festival Casals di Puerto Rico con l'Orchestra Sinfónica de la Juventud Venezolana Simón Bolívar. Nell'ottobre dello stesso anno debutta in Italia sul podio dell'Orchestra Mozart di Claudio Abbado, e nel 2009 sostituisce Antonio Pappano nelle tournées 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 per il concerto conclusivo del Festival di Spoleto 2010. Nell'ottobre 2010 debutta sulla scena lirica con *Rigoletto* al Teatro La Fenice e nel luglio dello stesso anno è nominato direttore principale del Teatro veneziano, dove ha diretto numerosi concerti sinfonici, il Concerto di Capodanno 2012 (in diretta Rai Uno) e, nel settembre 2012, *La traviata* e di nuovo *Rigoletto*. Oltre che in Italia, nelle ultime due stagioni si è esibito a Londra con la Philharmonia e la Royal Philharmonic, a Berlino in tournée con la Filarmonica della Scala, e poi con la hr-Sinfonieorchester di Francoforte, i Philharmoniker Hamburg, l'Orchestra della Radio Olandese, la Kungliga Filharmonikerna di Stoccolma, la Wiener Kammerorchester, la Mahler Chamber Orchestra, la Israel Philharmonic, la Saito Kinen Orchestra, la Melbourne Symphony Orchestra e la National Arts Centre Orchestra di Ottawa.



Teatro La Fenice
lunedì 22 ottobre 2012 ore 20.00 turno S

PĚTR IL'IČ ČAJKOVSKIJ
Suite dal balletto *Lo schiaccianoci* op. 71a

I. Ouverture miniature

II. Danses caractéristiques

Marche
Danse de la Fée Dragée
Danse russe. Trepak
Danse arabe
Danse chinoise
Danse des mirlitons

III. Valse des fleurs

MODEST MUSORGSKIJ
Quadri di un'esposizione
trascrizione per orchestra di Maurice Ravel

Promenade
Gnomus
Promenade
Il vecchio castello
Promenade
Tuileries
Bydło
Promenade
Ballet des poussins dans leurs coques
Samuel Goldenberg und Schmuyle
Limoges, le marché
Catacombae. Sepulcrum romanum - Cum mortuis in lingua mortua
La cabane sur des pattes de poule (Baba-Yaga)
La grande porte de Kiev

direttore
YURI TEMIRKANOV

Orchestra dell'Accademia Teatro alla Scala

NOTE AL PROGRAMMA

PËTR IL'ĪČ ČAJKOVSKIJ, SUITE DAL BALLETO *LO SCHIACCIANOCI*

Dopo l'indiscusso successo della *Bella addormentata nel bosco*, il principe Ivan Aleksandrovič Vsevoložskij, direttore dei Teatri Imperiali russi, volle che Čajkovskij e il coreografo Marius Petipa collaborassero ancora commissionando loro nel 1891 il balletto *Lo schiaccianoci*. Il soggetto fu tratto dal racconto di Ernst Theodor Amadeus Hoffmann *Schiaccianoci e il re dei topi* (1816), nella versione però meno cruenta ed edulcorata di Alexandre Dumas. La vicenda si presenta su due piani narrativi, quello reale e quello del sogno. Protagonista è una bambina, Clara, che alla vigilia di Natale riceve in dono un pupazzo dalle sembianze di un soldato e con funzione di schiaccianoci.

Quando tutti saranno andati a dormire lo schiaccianoci si animerà rivelandosi un meraviglioso principe e la giovane protagonista vivrà con lui affascinanti avventure. Ma è stato tutto solo un magnifico sogno: Clara, che si era addormentata nella poltrona del salone di casa, viene svegliata dalla madre; le rimane però il piacevole ricordo di un'illusione fantastica che le ha fatto vivere incredibili avvenimenti.

Lo schiaccianoci fu rappresentato, assieme all'opera *Iolanta*, sempre di Čajkovskij, il 18 dicembre 1892 al Teatro Mariinskij di San Pietroburgo. L'articolata struttura del balletto fu decisa da Petipa ma, ammalatosi a ridosso delle prove, le coreografie vennero affidate al suo collaboratore Lev Ivanov. Per il ruolo di Clara si scelse una allieva della Scuola di ballo mentre la prima Fata Confetto fu l'italiana Antonietta Dell'Era.

La celebre Suite sinfonica venne realizzata dal compositore stesso come anteprima del balletto e fu diretta personalmente dall'autore, con grande successo, il 7 marzo sempre a San Pietroburgo. Si tratta in tutto di otto brani che utilizzano lo stesso organico del balletto. Dopo una breve *Overture miniatura*, che introduce con incantata leggerezza al clima fiabesco, abbiamo una serie di caratteristiche danze concluse dal *Valzer dei fiori*. Dapprima una semplice e quasi caricaturale marcetta e poi la *Danza della Fata Confetto*. Qui Čajkovskij utilizza uno strumento che aveva visto a Parigi, la celesta, e grazie a sonorità diafane e trasparenti evoca l'incanto zuccherino della Fata Confetto. Segue una *Danza russa (trepak)*, d'origine

cosacca e in ritmo binario) vivace, rapida e incalzante fino all'esplosione finale. La *Danza araba* suggerisce un'atmosfera misteriosa e sensuale mentre nella *Danza cinese* sono protagonisti flauto e ottavino, con il loro quasi grottesco orientalismo. La *Danza degli zufoli* fa pensare a un'orchestrina di strumenti giocattolo cui si contrappongono le morbide sonorità dei corni nel *Valzer dei fiori* che non può che concludersi con un immancabile vortice finale.

Mario Merigo

MODEST MUSORGSKIJ, *QUADRI DI UN'ESPOSIZIONE*

Marcel Proust definiva «semplice» la musica russa, contrapponendola alla tedesca, più «complessa». Conosceva bene ambedue, frequentandola assiduo nella fucina parigina d'inizio secolo. Quando, nel 1913, assistette al *Sacre du printemps* di Stravinskij, la sua opinione ne uscì confermata. Semplice perché arcaica, capace di evocare sepolte energie primarie; semplice come può essere il dio Dioniso quando si riesce ad ascoltarlo. Semplicemente tragica. Una musica che – davvero in modo diverso dalle costruzioni tedesche, e wagneriane soprattutto – si impone anche per la sua pagana brutalità. Semplicemente anticipatrice, come, emergendo tra i tanti giganti a lui contemporanei, fu la musica di Modest Musorgskij. «Clamoroso presentimento dell'avvenire è la sua rivolta contro lo sviluppo tematico e la concezione dialettica della forma, primo annuncio di quella crisi del sinfonismo classico-romantico che è alla base della *musica moderna*», scrive Fedele D'Amico. Una rivolta che non sempre revisori e orchestratori delle sue opere compresero. Ma a loro, fatalmente, Musorgskij si consegnò: soffriva, infatti, dell'affascinante *impotentia perficiendi*, subiva l'attrazione del non-finito, del frammento da completare, la poetica tutta contemporanea del *work in progress*.

I *Quadri di un'esposizione* alludono davvero a opere pittoriche, i disegni e gli acquerelli esposti a San Pietroburgo nel 1874 in una mostra «alla memoria di Victor Hartmann», architetto e pittore, amico del compositore, scomparso l'anno precedente. Dedicatario dell'opera è invece Vladimir Stassov, critico d'arte, influente sostenitore del movimento dei *peredvižniki*, artisti visivi attenti a caratterizzare con estremo, perfino allucinato, visionario realismo la presenza dell'uomo nei propri lavori.

Inutile ricercare nell'opera un rapporto letterale di fedeltà tra immagini e percorso musicale: lo denuncia il rilievo dato da Musorgskij al motivo della *Passeggiata* (cinque numeri sui quindici complessivi), al suo spostarsi da una tela alla successiva inteso come momento di riflessione e concentrazione creativa. «Il mio ritratto spirituale appare negli intermezzi. Finora mi sembra riuscito», scrive l'autore a Stassov.

Nel 1886, in occasione della prima edizione e stampa del lavoro, fu proprio il critico a descrivere i quadri di Hartmann esposti in quella mostra, aiutandoci così a comprendere l'amplessimo margine di autonomia del testo musicale.

Al disegno di Hartmann dedicato alle Tuileries, Musorgskij aggiunge, sulla tastiera, la «scena» di bambini che giocano; i ritratti di Samuel Goldenberg e Schmuyle acquistano la voce e animano un dialogo concitatissimo; l'immagine della strega Baba-Yaga, da abbozzo per un grottesco orologio di bronzo, diventa pretesto per una demoniaca, e caricaturale, cavalcata; la musica trasforma in un finale «maestoso» e corale lo schizzo dell'arco di trionfo da erigere a Kiev nel luogo stesso in cui lo zar Alessandro II sopravvisse ad un attentato. Sono gli archetipi e le seduzioni tipiche di Musorgskij, eccitati da quei disegni, a diventare protagonisti.

Nel 1922 Maurice Ravel decide di orchestrare lo spartito per pianoforte. Tra tutte le analoghe operazioni (precedenti e successive, anche recenti) l'intervento del maestro francese è l'unico ad essersi imposto, senza far rimpiangere la versione originale. Un elegante genio del colore e dell'ossessione ritmica quale Ravel esalta la dimensione teatrale racchiusa nell'originale e comprende il conflitto centrale nel lavoro di Musorgskij: l'opposizione tra vita e morte, tra il carattere descrittivo dei quadri di vita e l'emergere di potenze ctonie, tra realismo minuzioso ed evocazione grandiosa, all'interno di una corallità rituale, «russa» anche se reinventata da un francese, e subito annunciata dalla tromba nella prima delle *Promenades*. Il motivo verrà poi ripreso, con molte variazioni timbriche, fino a caratterizzarsi come idea forte dell'intero lavoro, filo rosso che lega i diversi momenti di questa *suite*. Gli strumenti diventano personaggi, con immediate evidenze: ecco, in *Gnomus*, il glissando dell'arpa frangersi nelle slabbrature degli ottoni, i sacrificali colpi di timpano specchiarsi nelle strappate asperime degli archi. Le sonorità d'organo ricreate dagli ottoni nei fremiti abissali di *Catacombae* (le chiese ortodosse, le tenebre interrotte da fiammelle, la profondità cupa delle voci di basso) precedono la fantasmagoria di *Baba-Yaga*, dove il flauto respinge gli assalti del tema sordo intonato da contrabbasso e controfagotto. Drammaturgia di contrasti, appagati nella visionaria maestosità del finale, attraversato tuttavia dall'ansia – come se la meta, ormai a portata di mano, potesse ancora sfuggire – di un rinvio: un *ritardando* che alcuni direttori tardo-romantici, sensibili al richiamo della decadenza annidata anche all'interno dell'apoteosi, esaltano.

Sandro Cappelletto

(Dal programma di sala del concerto del 19 settembre 1996.
Archivio storico del Teatro La Fenice)

ORCHESTRA DELL'ACCADEMIA TEATRO ALLA SCALA

L'Orchestra dell'Accademia del Teatro alla Scala costituisce una delle eccellenze nella proposta didattica dell'istituzione scaligera, che nel 2011 ha festeggiato il suo primo decennale e che è oggi considerata fra i più autorevoli enti di formazione europei nel campo dello spettacolo dal vivo. Divisa in quattro dipartimenti – musica, danza, palcoscenico-laboratori, management –, l'Accademia forma tutti i profili professionali legati al teatro musicale e si avvale della docenza dei migliori professionisti del Teatro alla Scala e dei più qualificati esperti del settore. L'Orchestra si è costituita nell'ambito dei Corsi di perfezionamento finalizzati all'inserimento di giovani strumentisti nel mondo professionale, e dà occasione agli allievi di cimentarsi su tutto il repertorio di un professore d'orchestra: sinfonico, operistico e di balletto. Sotto la guida di stimati musicisti e delle prime parti dell'Orchestra del Teatro alla Scala, i corsi prevedono lezioni individuali di strumento, musica da camera, sezioni d'orchestra, esercitazioni orchestrali. L'Orchestra dell'Accademia si è esibita in teatri e festival quali Teatro alla Scala, Conservatorio di Torino, Teatro Grande di Brescia, Teatro Greco di Pompei, Ravello Festival, e ha compiuto tournée negli Emirati Arabi (2008), in Danimarca (2009), Russia (2010) e Oman (2011 e 2012). Ogni anno partecipa al Progetto Accademia, un'opera inserita nella stagione scaligera interamente affidata agli allievi, e viene spesso chiamata dal Teatro alla Scala per alcune produzioni del Corpo di ballo, tra cui *Sogno di una notte di mezza estate*, *Il pipistrello*, *Ballo Excelsior*, *Giselle* e *Onegin*. Fra i titoli più recenti del Progetto Accademia si annoverano *Così fan tutte*, *Le nozze di Figaro*, *Le convenienze ed inconvenienze teatrali*, *L'occasione fa il ladro*, *L'italiana in Algeri* e *Don Pasquale*. L'orchestra ha collaborato con direttori quali Allemandi, Antonini, Axelrod, Dantone, Dudamel, Guidarini, Nosedà, Ranzani, Rustioni, e solisti quali Hancock, Kern, Lang Lang e Volodin.



YURI TEMIRKANOV

Nato a Nal'chik, nel Caucaso, nel 1938, studia violino, viola e direzione d'orchestra al Conservatorio di Leningrado (oggi San Pietroburgo), città cui è strettamente connessa la sua biografia artistica. Nel 1968 a ventinove anni diventa direttore principale dell'Orchestra Sinfonica Accademica di Leningrado, nel 1976 direttore artistico e direttore principale del Teatro Kirov (oggi Mariinskij), e nel 1988 direttore principale dell'Orchestra Filarmonica di San Pietroburgo, di cui dal 2001 è anche direttore artistico e con cui effettua frequenti tourné nelle principali sale del mondo. Ha collaborato con le maggiori orchestre internazionali ed è stato direttore ospite principale della Royal Philharmonic Orchestra di Londra, dei Dresdner Philharmoniker, della Baltimore Symphony e, tuttora, della Danmarks Radio SymfoniOrkestret. Dal 2009 è direttore musicale del Teatro Regio di Parma. Ha ricevuto numerosi premi e riconoscimenti, tra cui la nomina ad Artista del Popolo dell'Unione Sovietica (1981), l'Ordine di Lenin (1983), la Medaglia della Presidenza della Repubblica della Federazione Russa (2003), il Premio Abbiati della Critica italiana (2003 e 2007), l'Ordine al merito per la Patria della Federazione Russa (2008). È stato recentemente nominato Accademico onorario di Santa Cecilia (2007) e Commendatore dell'Ordine della stella d'Italia (2012). Per più di dieci anni ha diretto l'International Winter Festival Arts Square che si tiene nelle principali sale di San Pietroburgo (Philharmonia, Museo di Stato Russo, Teatro Mikhailovskij, Teatro della Commedia Musicale) e che conferma la città come una delle capitali europee della cultura.



Teatro La Fenice

venerdì 7 dicembre 2012 ore 20.00 turno S
domenica 9 dicembre 2012 ore 17.00 turno U

PĚTR IL'IČ ČAJKOVSKIJ

Sinfonia n. 2 in do minore op. 17 *Piccola Russia*

Andante sostenuto - Allegro vivo
Andantino marziale, quasi moderato
Scherzo: Allegro molto vivace
Finale: Moderato assai - Allegro vivo

Sinfonia n. 1 in sol minore op. 13 *Sogni d'inverno*

Sogni di un viaggio d'inverno: Allegro tranquillo
Terra desolata, terra di nebbia: Adagio cantabile ma non tanto
Scherzo: Allegro scherzando giocoso
Finale: Andante lugubre - Allegro moderato

direttore

DIEGO MATHEUZ

Orchestra del Teatro La Fenice

NOTE AL PROGRAMMA

TEMI POPOLARI E FORME CLASSICHE

Čajkovskij era omosessuale. Čajkovskij si innamorò di giovani uomini. Čajkovskij nutriva un profondo affetto per la madre; quando morì, per colera, quando lui aveva quattordici anni, si legò alla sorella. Čajkovskij contrasse un matrimonio forzato, breve, dove per sfuggire alla moglie si gettò in inverno in un fiume; lei dopo la separazione finì in manicomio. Čajkovskij ebbe una mecenate protettrice, che per quindici anni regolarmente gli versò un generoso contributo, permettendogli di lasciare l'insegnamento in Conservatorio, a Mosca, quando le sue composizioni non gli davano ancora fama: tra loro l'accordo era di non vedersi mai. Sul letto di morte, scrisse il fratello minore Modest (omosessuale), le gridò «maledetta».

Sono questi alcuni dei dettagli della parabola *noir* del compositore: dettagli che a partire dalla sua scomparsa – per colera, ma più probabilmente per avvelenamento coatto – punteggiarono la letteratura e il cinema dedicati all'autore russo, nato nel 1840 a Kamsko-Votkinsk, nella provincia di Vjatka, oggi Kirov, e morto a Mosca il 6 novembre 1893, anno di feconda creatività, viaggi e riconoscimenti internazionali. Pochi giorni prima aveva diretto a San Pietroburgo l'ultima sinfonia, la Sesta, *Patetica*. Nel programma era abbinata alle Danze dall'*Idomeneo* del prediletto Mozart.

Il tratto decadente, legato al carattere della musica di Čajkovskij, si è a lungo voluto fosse specchio autobiografico. La corrispondenza diretta vita-arte è un dato che appartiene al tempo del musicista (nella Russia zarista l'omosessualità era condannata con l'esilio in Siberia) e che dunque in certa misura può averne influenzato l'espressione, ma che oggi non può più essere considerata come ingrediente della scrittura. La diversità di Čajkovskij, al pari di quella di tutti i grandi artisti, esiste in modo assoluto sul piano musicale: lì si manifesta in misura oggettiva la sua indipendenza dai costumi del tempo.

La Russia del primo Ottocento è una terra dove la musica è ferma: non sono stati ancora aperti Conservatori, i teatri vivono dell'eredità di maniera dell'opera del Settecento italiano, l'identità di scuola locale è data dal canto della liturgia ortodossa. Čajkovskij si trova di fronte a due strade: di qui la difesa di una lingua musicale russa, che attinga a piene mani dal repertorio

dei canti popolari, evocata con una tinta locale inequivocabile (e questa è la linea del Gruppo dei Cinque, formato da compositori che vivevano di un altro mestiere, non della musica), di là il passo verso l'Occidente, coi suoi stili, forme, strumenti. Čajkovskij sceglierà l'Occidente. Ma il dato eclatante è che facendo questo creerà la colonna della musica autenticamente russa. Su di lui si appoggeranno i grandi a venire: Stravinskij, Prokof'ev, Šostakovič. Tutti gli saranno debitori.

La Sinfonia n. 2, in do minore, porta il sottotitolo di *Piccola Russia*. Venne iniziata nel giugno del 1872, portata a termine in maniera meno convulsa rispetto alla Prima, che gli era costata un totale esaurimento nervoso, e orchestrata con gesti che suscitarono il plauso del Gruppo dei Cinque, quando Čajkovskij la presentò in anteprima, al pianoforte, a casa di Rimskij-Korsakov, a San Pietroburgo. I temi del folklore ucraino scatenarono l'appoggio dei maestri più anziani, conservatori, e il trentaduenne compositore accettò di pubblicarla con il nome di *Piccola Russia*, come veniva chiamata l'Ucraina. Fu Nikolaj Rubiņštejn, da sempre suo paladino, a dirigerne la prima esecuzione a Mosca, il 26 gennaio 1873. Come sempre Čajkovskij non fu pienamente soddisfatto del risultato ottenuto, e rivide la partitura, in particolare il primo e il terzo movimento. Nella nuova veste la Sinfonia venne proposta a San Pietroburgo, nel 1880, quando ormai Čajkovskij era l'autore dell'*Onegin*, del *Lago dei cigni*, del Concerto per violino, e quanto al catalogo sinfonico era approdato alla Sinfonia n. 4.

Teatrale appare la condotta del primo movimento, che apre con un Andante sostenuto dominato dal tema del corno, che cita il canto popolare «Oh tu, inverno, piccolo inverno», su cui dialogano poi il fagotto e i tromboni, intrecciati coi violini, in disegni cromatici anticipatori di certo clima della *Patetica*. Chiusa a cerchio, l'introduzione sfocia nell'Allegro vivo, agile, puntuto, scattante: Čajkovskij utilizza la tradizionale forma sonata, aggiungendo però ai due temi, ideati con superba fantasia, il terzo tema dell'Andante. Questo funge da polo negativo, fatale, nello sviluppo e nella riesposizione; attrae e trascina lo scatto leggero nel gorgo originario, chiudendo con la medesima nota (sol) di partenza, che il fagotto lascia sospesa, come un punto interrogativo.

L'Andantino marziale, quasi moderato recupera per la marcia un tema dell'opera non riconosciuta *Ondina*, mentre il terzo movimento, Scherzo (Allegro molto vivace), sfoggia il più bel pennello danzante e pittorico del compositore di musica da balletto. Di nuovo il folklore ucraino affiora nel Finale (Moderato assai - Allegro vivo), basato sul canto intitolato *La gru*. Qui Čajkovskij sembra divertirsi a parodiare, con effetti di diabolico virtuosismo, gli estremi strumentali, a imitazione delle altezze dell'animale, con salti dissonanti di fiati e archi. La chiusura, Presto, è su un corale molto russo, di efficace potenza e saldezza.

Assai logorante era stato per il compositore portare a termine la Sinfonia n. 1, in sol minore, anch'essa con sottotitolo, *Sogni d'inverno*. Se Čajkovskij è l'autore che su tutti meglio sa identificare la tinta del freddo, qui ne abbiamo un esempio. Iniziata nel 1866, venne presentata a Mosca da Nikolaj Rubiňštejn, nel 1868. Ricorretta dall'autore, ebbe l'esecuzione definitiva, che si ascolta oggi, nel 1883.

L'Allegro tranquillo di apertura offre una forma sonata declinata su scelte strumentali di raffinato racconto, con uso già stravinskiano delle percussioni e effetti in tremolo degli archi. La vivacità che contraddistingue l'invenzione tematica, con dinamiche cangianti, palesa la firma inequivocabile dell'autore. «Viaggio d'inverno» scrive Čajkovskij in apertura del secondo movimento: l'Adagio cantabile ma non tanto è aperto da larghe frasi degli archi, con sordina, increspato su temi di bellezza avvolgente. L'ascolto si focalizza sul raffinato tessuto armonico, nato e già insito nella melodia (come dichiarava modernamente Čajkovskij).

Scherzo, Allegro scherzando giocoso è il valzer a vortice del terzo movimento, di impronta popolare e ruvido, primitivo; il timpano nella ripresa, dopo il Trio, si fa protagonista, anticipatore di gesti analoghi in Stravinskij e Šostakovič. Molto folklore attraversa i temi del Finale, dove i motivi di canzone vengono trattati secondo gli artifici più colti del contrappunto, indicando così quella strada che univa la difesa dello spirito nazionale alle conquiste delle forme occidentali: qui Čajkovskij avrebbe sempre camminato.

Carla Moreni

Per la biografia di Diego Matheuz si veda sopra, p. 12.



Basilica di San Marco

giovedì 13 dicembre 2012 ore 20.00 solo per invito
venerdì 14 dicembre 2012 ore 20.00 turno S

Musiche tratte dal repertorio marciano

direttore

STEFANO MONTANARI

Orchestra del Teatro La Fenice

in collaborazione con la Procuratoria di San Marco

STEFANO MONTANARI

Diplomatosi in violino e pianoforte, si perfeziona in musica da camera con Pier Narciso Masi presso l'Accademia musicale di Firenze e come solista con Carlo Chiarappa presso il Conservatorio della Svizzera Italiana di Lugano. Dal 1995 è primo violino concertatore e direttore dell'Accademia Bizantina di Ravenna, ensemble specializzato in musica antica con cui effettua tournée in tutto il mondo, ed è primo violino e direttore dell'ensemble L'Estravagante. 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 e presso il Conservatorio di Verona. 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. Come direttore è ospite regolare di teatri come il Donizetti di Bergamo (*Don Gregorio*, *L'elisir d'amore* e *Don Pasquale* di Donizetti, *La Cecchina* di Piccinni), la Fenice di Venezia (*Così fan tutte*, *L'inganno felice* di Rossini, *Le quattro stagioni* di Vivaldi, la Messa in si minore di Bach), l'Opéra di Lione (trilogia Mozart-Da Ponte, *Carmen*) e l'Opera Atelier di Toronto (*Don Giovanni*). Da sei anni è direttore del progetto giovanile europeo Jugendspodium Incontri musicali Dresda-Venezia. Collabora con il jazzista Gianluigi Trovesi, con cui ha partecipato a importanti festival internazionali.



Teatro La Fenice

venerdì 22 febbraio 2013 ore 20.00 turno S

sabato 23 febbraio 2013 ore 17.00 turno U

WOLFGANG AMADEUS MOZART
Sinfonia n. 29 in la maggiore KV 201 (KV⁶ 186^a)

Allegro moderato

Andante

Menuetto

Allegro con spirito

Sinfonia concertante per oboe, clarinetto, corno, fagotto e orchestra
in mi bemolle maggiore KV Anh. I, 9 (KV³ 297^b; KV⁶ Anh. C 14.01)

Allegro

Adagio

Andantino con variazioni

PĚTR IL'IČ ČAJKOVSKIJ
Sinfonia n. 5 in mi minore op. 64

Andante - Allegro con anima

Andante cantabile, con alcuna licenza

Valse: Allegro moderato

Finale: Andante maestoso - Allegro vivace

direttore

DIEGO MATHEUZ

Orchestra del Teatro La Fenice

NOTE AL PROGRAMMA

WOLFGANG AMADEUS MOZART, SINFONIA N. 29 IN LA MAGGIORE KV 201

Mozart compositore non ebbe lo stesso successo che aveva avuto da bambino girando mezza Europa esibendosi come virtuoso. Non era certo considerato quell'autore apollineo e luminoso che oggi si tende in genere a vedere. Era invece ritenuto un rappresentante dello *Sturm und Drang*, un esponente dell'avanguardia sempre a caccia di dissonanze. Si pensi che Stendhal, cultore della solarità mediterranea, lo definì «un barbare romantique». Uno sforzo costante di continua ricerca caratterizza tutta la produzione del grande salisburghese che solo con pochi altri nella storia divide il privilegio di aver portato al culmine il sapere musicale del suo tempo.

Nato circa un quarto di secolo dopo Haydn, Mozart cominciò a comporre sinfonie in un periodo in cui questa forma musicale stava uscendo faticosamente dalla soggezione all'ouverture italiana. La sua produzione sinfonica abbraccia un arco di 24 anni (fine 1764, agosto 1788) lungo il quale dal primo influsso del Bach «milanese», il cui stile galante significò molto per il piccolo Wolfgang, si arriva fino alle grandi innovazioni degli ultimi lavori.

La Sinfonia in la maggiore KV 201, in programma questa sera, appartiene al gruppo delle cosiddette «salisburghesi» e risale al 1774. Ispirata, a quanto pare, ad una sinfonia di Michael Haydn, è un'opera caratterizzata da una energica e costante volontà costruttiva come pure da affinità e legami tematici tra i vari movimenti. Mozart, a differenza di quanto aveva fatto nelle sinfonie del periodo italiano, non si lascia totalmente assorbire dalla sensuale bellezza delle melodie ma utilizza e sviluppa ogni elemento.

L'Allegro moderato è caratterizzato da un tema a note ribattute esposto sottovoce dai primi violini e poi ripreso da tutta l'orchestra con successivi trapassi di tonalità. Questa suadente linearità conferisce all'intero movimento una fisionomia unica e inconfondibile. Il secondo soggetto riunisce elementi ora cantabili ora ritmici e l'esposizione si conclude con una serie di arpeggi dei violini che confermano l'avvenuta modulazione alla dominante. Il breve sviluppo prende le mosse dall'intervallo d'ottava, cellula tematica che come vedremo siglerà anche l'ultimo tempo.

Per la prima volta Mozart si concentra sul secondo movimento di una sinfonia offrendoci uno squisito Andante, esteso nella struttura e

qualitativamente ricco. Prevale un ritmo puntato che imprime alla pagina un andamento cullante interrotto solamente dall'entrata del secondo tema reso più affermativo dal supporto degli oboi. Nella Coda gli archi, che avevano per tutto il brano tenuto la sordina, pronunciano a gran voce, con il loro timbro naturale, il tema principale: quasi un'attesa liberatoria di grande forza espressiva.

Anche il Minuetto è caratterizzato dal ritmo puntato e si conclude in modo anticonvenzionale con una fanfara, quasi minacciosa, di corni e oboi, sullo stesso tema del Minuetto ridotto alla sua ossatura ritmica. Nel Trio, molto contrastante, riaffiora il movimento cromatico discendente che avevamo trovato nella seconda parte dell'Andante.

L'intervallo di ottava, protagonista del primo tempo, ritorna nell'Allegro con spirito. Dopo ripetute affermazioni questo elemento si frantuma in arpeggi e in segmenti spezzati alternati tra parti superiori e inferiori. Il tono generale, quasi parodistico, è confermato dai secondi violini che espongono il secondo tema. Teso a sfruttare il salto d'ottava in tutte le sue possibilità è lo sviluppo, più ampio di quello del primo tempo. Il finale, ampliato come negli altri movimenti da una Coda, è animato da arpeggi che rimangono sospesi alla maniera di Haydn.

WOLFGANG AMADEUS MOZART, SINFONIA CONCERTANTE PER FIATI E ORCHESTRA KV ANH. I, 9

Tra i lavori scritti da Mozart dopo il suo arrivo a Parigi, il 23 marzo 1778, vi è una Sinfonia concertante per fiati che doveva costituire uno degli omaggi al Concert spirituel, prima istituzione concertistica stabile della capitale francese dotata di un'orchestra e di un coro. Responsabile del Concert spirituel era Joseph Legros che Mozart aveva conosciuto grazie alla generosa mediazione degli amici musicisti dell'Orchestra di Mannheim. Ma mentre la *Pariser Sinfonie* KV 297 venne felicemente eseguita nel giugno del 1778, costituendo di fatto l'unico successo parigino del salisburghese, la Sinfonia concertante conobbe alterne vicende. Mozart stesso, in una lettera indirizzata al padre, racconta della scomparsa della Concertante con la tensione di un giallo:

Ho dovuto comporre questa sinfonia in gran fretta, impegnandomi molto, e i quattro solisti ne erano e ne sono assolutamente innamorati. Da quattro giorni l'ho data a Legros per farla ricopiare, ma la trovo sempre nello stesso posto. L'altro ieri infine non la vedo, cerco bene fra gli spartiti e la trovo nascosta lì in mezzo. Faccio finta di niente e chiedo a Legros: «À propos, la mia sinfonia concertante l'ha già data da copiare?». «No, me ne sono dimenticato». [...] Sono andato al concerto nei due giorni in cui avrebbe dovuto essere eseguita. Mi sono venuti incontro Ramm e Punto, agitatissimi, e mi hanno chiesto come mai non veniva eseguita la mia sinfonia concertante. «Non lo so» [...]. Quello che più mi secca in tutta questa faccenda è che Legros mi abbia tenuto del tutto all'oscuro. [...] Credo però che la causa di tutto sia Cambini, un maestro italiano che si trova qui e che, senza volerlo, ho messo in ombra durante il nostro primo incontro da Legros.

La Sinfonia concertante non venne pertanto eseguita a Parigi. In mancanza di un manoscritto, la partitura che ci è giunta, con le parti del flauto e dell'oboe rispettivamente sostituite dall'oboe e dal clarinetto, è stata ritenuta di dubbia autenticità. Comunque sia, è un'opera brillante che pone in luce il talento dei quattro solisti. La tonalità di mi bemolle è per eccellenza tonalità massonica e non mancano alcune palesi affinità con certi impasti timbrici del *Flauto magico*.

L'Allegro iniziale è in forma sonata, con tre esposizioni invece di due. La prima è affidata all'orchestra mentre le altre due ai solisti. La brillante ed efficace coda è preceduta da una intensa cadenza sulla cui autenticità vi sono molti dubbi.

L'Adagio mette in evidenza, con un delicato dialogo tematico, un'accorta e raffinata scrittura per fiati che sarà sorpassata solo dalla più tarda Gran Partita KV 361.

L'Andantino con variazioni propone un tema e dieci variazioni, separate da un ritornello orchestrale. Il movimento è scritto tutto in 2/4 fino alla fine dell'ultima variazione, dove sei battute di adagio portano alla coda conclusiva.

PĚTR IL'IČ ČAJKOVSKIJ, SINFONIA N. 5 IN MI MINORE OP. 64

La Sinfonia n. 5 di Čajkovskij fu scritta tra il maggio e l'ottobre del 1888 e venne eseguita a San Pietroburgo il 5 novembre di quell'anno diretta dall'autore stesso. Riscosse un successo non entusiastico e anche il compositore la giudicò dapprima negativamente. «In essa c'è qualcosa che respinge...» scrive Čajkovskij accorato alla sua amica e corrispondente Nadežda von Meck. E nella stessa lettera prosegue ancora: «Ieri ho sfogliato la Quarta, la nostra sinfonia, che differenza! Quanto sta più in alto! Ciò è molto triste...». Čajkovskij non aveva dedicato la Quarta alla sua amica perché non voleva svelare il segreto della loro relazione platonica, ma certamente aveva pensato a lei nel comporla. Con la nuova Sinfonia in mi minore intendeva comunicare qualcosa di più toccante e profondo; tutto si presenta più coerente e intimamente connesso.

Il tema dell'introduzione, intonato dal clarinetto nel registro basso, è una sorta di motivo conduttore che lega i quattro movimenti. Il musicista lo ricavò dal Preludio in mi bemolle minore di Chopin, ottenendone l'espressione disperata di chi sente tutto il peso del dolore universale. Il tema principale dell'Allegro con anima ha un tono popolaresco e malinconico ed è connotato da un salto di terza cui seguono una serie di intervalli di seconda. Verrà poi sviluppato con grande intensità da Čajkovskij assieme al secondo tema dal carattere danzante. Nell'insieme, possenti sfoghi orchestrali creano un quadro sonoro di improvvisazioni fantastiche.

Nell'Andante cantabile in re maggiore, in forma tripartita, sgorga un

canto dolente e pastorale affidato in un primo momento al corno al quale si aggiunge poi il clarinetto, finché non interviene l'oboe a trasformare la melodia; nella sezione centrale sono gli archi ad aprirsi all'espressività di un intenso *melos*. Prima della ripresa si riascolta il tema del destino dell'inizio della sinfonia, che torna infine anche a chiusura del movimento.

Segue un Allegro moderato che è un valzer di contenuta tristezza. Čajkovskij si dimostra attento orchestratore e avvicenda con sapienza i diversi gruppi strumentali nella ricerca di un colore sempre equilibrato, dagli staccati perlati dei clarinetti ai pizzicati degli archi. Alla fine della Valse si fa largo tra le parti il tema dell'introduzione che apre poi subito dopo, in tonalità maggiore, il monumentale Finale. Qui questa idea programmatica, quasi in una sorta di tranquilla rassegnazione, viene sottoposta a un processo di intensificazione fino alla grandiosa apoteosi finale, mettendo in subordine i due motivi peculiari di questo movimento, un enfatico primo tema in accordi e un secondo motivo dal tono marziale.

Lo scetticismo e i dubbi di Čajkovskij nei confronti di questo lavoro, del quale non amava soprattutto il finale, sono stati smentiti dalla storia. Fu soprattutto con l'op. 64 infatti che il compositore si affermò come un autorevole e significativo autore sinfonico.

Mario Merigo

Per la biografia di Diego Matheuz si veda sopra, p. 12.



Teatro Malibran

venerdì 1 marzo 2013 ore 20.00 turno S

sabato 2 marzo 2013 ore 17.00 turno U

GIANLUCA CASCIOLI

Trasfigurazione

composizione vincitrice del I Concorso Francesco Agnello

promosso dal CIDIM

PËTR IL'IČ ČAJKOVSKIJ

Variazioni su un tema rococò per violoncello e orchestra
in la maggiore op. 33

Moderato quasi andante - Tema: Moderato semplice

Variazione I: Tempo del tema

Variazione II: Tempo del tema

Variazione III: Andante sostenuto

Variazione IV: Andante grazioso

Variazione V: Allegro moderato

Variazione VI: Andante

Variazione VII e Coda: Allegro vivo



Sinfonia n. 3 in re maggiore op. 29 *Polacca*

Introduzione e Allegro: Moderato assai (Tempo di marcia funebre) - Allegro brillante

Alla tedesca: Allegro moderato e semplice

Andante: Andante elegiaco

Scherzo: Allegro vivo

Finale: Allegro con fuoco (Tempo di polacca)

direttore

DIEGO MATHEUZ

Orchestra del Teatro La Fenice

NOTE AL PROGRAMMA

GIANLUCA CASCIOLI, *TRASFIGURAZIONE*

Il mio brano orchestrale *Trasfigurazione* (composto nell'estate del 2011) è interamente costruito su un unico tema molto semplice, presentato dai corni all'inizio del brano.

Nell'ambito di una fluida e continua variazione del materiale, il tema viene sottoposto a svariate trasformazioni che ne modificano continuamente le caratteristiche ed il carattere: eterofonia da canoni, sviluppo degli intervalli del tema in forma melodica e armonica, aumentazioni e diminuzioni progressive di ritmi ed intervalli, aumentazioni e diminuzioni contemporanee di incisi in maniera puntillistica, polistilismo, quadrati magici esacordali, tecnica dell'armonia orbitale gravitazionale di Roberto Lupi anche unita ad un denso contrappunto dodecafonico. Al culmine di tali metamorfosi il tema perde il suo nobile carattere iniziale e si ripresenta alla fine del brano in maniera misteriosa e trasfigurata, eseguito da un *glockenspiel* in lontananza: da questo procedimento strutturale deriva il titolo del brano.

Gianluca Cascioli

PĚTR IL'IČ ČAJKOVSKIJ, *VARIAZIONI SU UN TEMA ROCOCÒ OP. 33*

I primi titoli del catalogo di Čajkovskij nascono nel solco della tradizione occidentale: opera, quartetti, sinfonie. La sinfonia nella seconda metà dell'Ottocento è ancora carica dell'eredità romantica: la tradizionale scansione, il rispetto della successione dei tempi, la forma sonata obbligatoria, vengono tuttavia minati dalla libertà assoluta concessa da una nuova forma, fortemente concorrenziale: il poema sinfonico. Lo hanno inventato i francesi, Berlioz in testa, col plateale intento di affrancarsi dal dominio germanico. Liszt lo porterà all'apoteosi. Bastava un programma, non importa se non esplicitato in apposito testo, ma che facesse da filo conduttore, narrativo, alla sinfonia, ed ecco che essa poteva camminare libera, sciolta da qualsiasi vincolo formale, in esplorazione di sentieri nuovi.

Čajkovskij, con la rara capacità di contenere in sé sempre due mondi, così come sceglie le forme occidentali innervandole tuttavia di suono autenticamente russo, così opta per la forma convenzionale della sinfonia, ma le lascia crescere all'interno il tratto del racconto, caratteristico del poema-sinfonico. Eduard Hanslick, critico musicale e musicologo a Vienna, avrebbe stigmatizzato negativamente questa non purezza della musica di Čajkovskij (in particolare stroncando il suo Concerto per violino). Adorno pure, estraneo a quell'ingrediente melodico tanto esuberante, sano nell'ampiezza, malato dentro, romantico e decadente insieme. Scrisse nel 1921 Stravinskij:

Čajkovskij possedeva il dono della melodia, centro di gravità in ogni sua composizione sinfonica, in ogni opera o balletto. Mi è del tutto indifferente che la qualità di codesta sua melodia sia a volte diseguale: egli era un creatore di melodia, talento raro e prezioso. E tanto basta.

E con una sferzata di pura cattiveria terminava: «E si tratta di una qualità assente nei tedeschi».

Al pari del Concerto per violino, anche le famose Variazioni su un tema rococò op. 33 per violoncello e orchestra sono state oggetto di feroce sarcasmo, da parte di certa critica, che ha visto in questa pagina così dichiaratamente rétro uno sfoggio di arcaico virtuosismo, tutto sommato poco ispirato. Nell'esibito taglio passatista va invece ritrovata la chiave di lettura più originale del brano: Čajkovskij lo scrisse nel dicembre del 1876, dedicandolo a Wilhelm Fitzenhagen, docente del Conservatorio di Mosca, celebre violoncellista tedesco. Il Settecento di maniera è evocato sia nel titolo che nelle sette variazioni, su un tema puro come una porcellana, delicatamente aggraziato e naturalmente melodico.

Eseguite per la prima volta a Mosca, il 18 novembre 1877, dirette dall'immane Nikolaj Rubiňštejn (assente l'autore, all'estero), conobbero immediato successo. La parte del solista era stata affidata a Fitzenhagen, il quale aveva contribuito con indicazioni e suggerimenti alla stesura delle virtuosistiche variazioni. Ma il suo slancio protagonista portò a parecchie manomissioni: quando le Rococò vennero presentate a Wiesbaden, nel giugno del 1879, ottennero sì il plauso entusiastico di Franz Liszt (stando almeno a quanto riferì il violoncellista), ma non assomigliavano più alla prima stesura. Čajkovskij tuttavia accettò di firmarne la stampa, nel 1889, nella versione riveduta e corretta da Fitzenhagen. Questa abitualmente oggi compare nelle sale da concerto, anche se nel 1956 venne pubblicata (nell'edizione nazionale di Mosca) la prima versione delle Variazioni rococò: con otto variazioni, una in più, e varie inversioni nei numeri delle sezioni.

Nel brano tutto ruota intorno al solista: a lui spetta l'esposizione del Tema (Moderato semplice), in dialogo coi legni dell'orchestra. La prima Variazione si dipana su terzine del violoncello, accompagnato dalla trama degli archi, in pizzicato; la seconda lo vede in rapide scale; la terza si apre a maggiore impegno, col passaggio da la a do maggiore, e nuove aperture melodiche; la quarta ritorna in la maggiore (Andante grazioso); la quinta è momento

centrale del brano, col violoncello in dialogo serrato col Tutti dell'orchestra e ben due cadenze. In re minore passa la Variazione n. 6, Andante, che recupera il clima espressivo dell'inizio, prima che la n. 7, finale, lanci le ultime pirotecniche mutazioni del tema, intrecciate tra solo e orchestra.

SINFONIA N. 3 IN RE MAGGIORE OP. 29 *POLACCA*

Polacca è il sottotitolo della Sinfonia n. 3, dettato non dall'autore, ma dal direttore d'orchestra August Manns, di origine tedesca, generoso divulgatore di moltissima musica mai sentita a Londra, tra cui anche questa pagina di Čajkovskij. Iniziata nel giugno 1875, rapidamente terminata a fine luglio, era pronta per la prima esecuzione a Mosca, il 7 novembre 1875. Come per le precedenti due sinfonie, ma ormai anche per altre composizioni di questo periodo, come il Concerto per pianoforte n. 1 o il balletto *Il lago dei cigni*, risulta evidente la doppia anima della scrittura: da un lato debitrice nei confronti del nazionalismo imperante, con temi e colori dai forti rimandi popolari, dall'altro impregnata dello spirito e delle forme della scuola tedesca. Nella Terza affiorano filiazioni dal sinfonismo di Schumann, già manifeste nella Prima. Il profumo araldico del primo movimento sembra emanato dal suo calco e anche la scansione in cinque movimenti cita l'identica partizione della *Renana*. A conferma del mondo ibrido del musicista, il più europeo dei russi, il più russo degli europei.

Fitto di indicazioni espressive si apre il primo movimento, Introduzione e Allegro. Il tema dell'Introduzione (Tempo di marcia funebre) affidato a violini e viole, pianissimo, viene rilanciato in dialogo suggestivo dai corni, sempre pianissimo. Un rullo di timpani porta in modo abbastanza tradizionale all'Allegro, giocato in scambi vivaci tra i fiati, su rapidi disegni contrappuntistici degli archi. Il secondo tema parte all'oboe, ed è di forte impronta melodica, come sempre in Čajkovskij naturale e immacolata. Tocchi raffinati nelle scelte armoniche impreziosiscono l'estensione di questo ai legni, poi agli archi. Lo sviluppo intreccia con maestria gli elementi presentati, conferendo una maggiore presenza drammatica, che culmina nella ripresa, di solenne, massiccia sonorità.

«Alla tedesca» (Allegro moderato e semplice), il secondo movimento è un valzer, di gusto viennese. Il terzo, Andante elegiaco, rappresenta il cuore emotivo della Sinfonia, in particolare nella seconda idea tematica, affidata a flauti e violini. Segue uno Scherzo (Allegro vivo) dalle movenze nervose, inquiete, sarcastiche, che chiude in pianissimo dando così slancio all'entrata eroica del movimento finale, Allegro con fuoco (Tempo di polacca: ecco il perché del sottotitolo), che nel ritmo di *polonaise* inserisce forme fuggate, di ricercata costruzione. Salda chiude la Sinfonia, cavalleresca e pomposa, dai tratti ancora sperimentali. In forma nuova sarebbe arrivata, di lì a poco, la bellissima Quarta.

Carla Moreni

GIANLUCA CASCIOLI

Nato a Torino nel 1979, ha studiato pianoforte con Franco Scala all'Accademia Pianistica di Imola e composizione con Ruo Rui al Conservatorio di Torino e successivamente con Alberto Colla. Vincitore nel 1994 del Concorso pianistico internazionale Umberto Micheli (in giuria Luciano Berio, Elliott Carter, Maurizio Pollini, Charles Rosen), si è da allora esibito nelle principali sale del mondo e con le più prestigiose orchestre europee ed americane tra cui Berliner e Wiener Philharmoniker, Wiener Symphoniker, Camerata Salzburg, Chamber Orchestra of Europe, Mahler Chamber Orchestra, English Chamber Orchestra, London Philharmonic, Philharmonia Orchestra, Concertgebouw di Amsterdam, Filarmonica della Scala, Boston Symphony, Chicago Symphony, Los Angeles Philharmonic, New York Philharmonic. Si è esibito sotto la guida di direttori quali Abbado, Ashkenazy, Chung, Gergiev, Harding, Muti, Maazel, Mehta, Temirkanov, Rostropovich, e in ambito cameristico ha collaborato con Rostropovich, Bashmet, Vengerov, Zimmermann, Hagen, Sabine Meyer. Le sue composizioni sono state eseguite anche in sedi prestigiose, quali la Musikhalle di Amburgo, la Wigmore Hall di Londra e il Palau de la Música di Barcellona. Ha vinto il secondo premio al Concorso internazionale di composizione I.C.O.M.S. 2009 con un Trio per violino, violoncello e pianoforte, il primo premio al Concorso I.C.O.M.S. 2010 con i Tre prezzi lirici per violino e pianoforte, il Premio Mozart al Concorso internazionale «2 Agosto» 2010 per la sua Fantasia per pianoforte e orchestra, e il primo premio al Concorso nazionale Francesco Agnello 2012 con il suo brano orchestrale *Trasfigurazione*.

Per la biografia di Diego Matheuz si veda sopra, p. 12.



Teatro La Fenice
venerdì 22 marzo 2013 ore 20.00 turno S
domenica 24 marzo 2013 ore 17.00 turno U

EDOARDO MICHELI
Nuova commissione Fondazione Teatro La Fenice
nell'ambito del progetto «Nuova musica alla Fenice»
con il sostegno della Fondazione Amici della Fenice
e lo speciale contributo di Marino Golinelli

IGOR STRAVINSKIJ
Pulcinella, suite per orchestra da camera

Sinfonia
Serenata
Scherzino - Allegro - Andantino
Tarantella
Toccata
Gavotta con due variazioni
Vivo
Minuetto - Finale

SERGEJ PROKOF'EV
Sinfonia n. 1 in re maggiore op. 25 *Classica*

Allegro
Larghetto
Gavotta: Non troppo allegro
Finale: Molto vivace

direttore

GABRIELE FERRO

Orchestra del Teatro La Fenice

NOTE AL PROGRAMMA

EDOARDO MICHELI, NUOVA COMMISSIONE «NUOVA MUSICA ALLA FENICE»

Orientata alla valorizzazione del patrimonio della musica d'oggi e alla creazione di nuove opportunità produttive in grado di stimolare e supportare la creatività dei giovani compositori, l'iniziativa «Nuova musica alla Fenice» promossa dalla Fondazione Teatro La Fenice con il sostegno della Fondazione Amici della Fenice prevede la commissione di partiture originali da eseguirsi in prima assoluta nell'ambito della Stagione sinfonica, come parte integrante del programma di alcuni dei concerti in cartellone. Composti secondo precise esigenze di organico orchestrale, nell'ottica di un confronto proficuo tra parte creativa e opportunità esecutive, i nuovi lavori consentiranno di integrare l'esperienza della Fondazione e del suo complesso orchestrale con la creatività dei giovani compositori, permettendo a questi di condurre il loro percorso di ricerca all'interno di un confronto effettivo con i luoghi deputati della musica, e alla Fondazione di ampliare e diversificare il suo repertorio. La Fondazione cura inoltre l'edizione dei lavori commissionati, creando così un nuovo repertorio musicale che rimarrà di sua proprietà. Edoardo Micheli è nato a Gavardo (Brescia) nel 1984.

SERGEJ PROKOF'EV, SINFONIA N. 1 IN RE MAGGIORE OP. 25 *CLASSICA*

Sergej Prokof'ev e Igor Stravinskij, due giganti del Novecento storico, sono musicisti diversissimi tra loro per ragioni d'ordine personale, estetico, musicale. Eppure, nell'intrigante programma di questa sera, s'avrà modo di capire come entrambi abbiano sentita la necessità, in un periodo che va dal 1917 (Prima Sinfonia di Prokof'ev) al 1920 (*Pulcinella* di Stravinskij), di confrontarsi con la grande tradizione musicale del passato, che – sintomaticamente – esclude il periodo romantico per gettare uno sguardo verso il Settecento, naturalmente colto e riletto sotto angolature differenti.

Per la Prima Sinfonia in re maggiore di Prokof'ev, composta nel 1917 – poco prima che la Russia fosse sconvolta dalla grande Rivoluzione d'ottobre – durante un soggiorno in campagna nei dintorni di San Pietroburgo, «nella solitudine più completa», come ricorda l'autore stesso, «e senza l'ausilio

del pianoforte», è possibile individuare un modello dichiarato, quello di Haydn, considerato il padre della forma sinfonica classica. La ‘conversione’ del musicista rispetto alla violenza iconoclasta della precedente *Suite scita*, da lui stesso diretta con grande scandalo a San Pietroburgo durante un concerto organizzato da Alexander Siloti, non potrebbe – a prima vista – apparire più netta; i quattro movimenti della sinfonia ricalcano, in maniera solo apparentemente pedissequa, le forme classiche: Allegro, Larghetto, Gavotta, Finale; ma, all’ascolto, accade di provare una sensazione strana, straniante, come se s’osservasse, della struttura sinfonica tradizionale, solo lo scheletro, la nuda intelaiatura. Ed è proprio in tal modo che Prokof’ev ripensa la forma della sua Sinfonia *Classica*: corrosa dall’acido della violenta ironia, senza perdersi nemmeno per un attimo nella contemplazione nostalgica del passato. La straordinaria trasparenza che Prokof’ev ottiene dall’orchestrazione permette all’ascoltatore di guardare dall’interno (con l’occhio dell’orecchio, per riprendere un’azzeccata definizione del compositore Luca Francesconi) il processo compositivo tipico del periodo classico: alla struttura haydniana, il compositore russo aggiunge la ricerca polifonica dell’ultimo Mozart (in particolare della Sinfonia *Jupiter*), il tutto amalgamato da un’atmosfera brillante, che solo nel Larghetto indulge verso una malinconica contemplazione.

Il primo movimento, infatti, s’apre con un accordo secco e preciso costruito sulle note fondamentali dell’accordo di re maggiore, una sorta di blocco sonoro che dà di seguito vita e dinamica all’intero frammento, costruito nella più rigorosa forma sonata. Ma, più che alla contrapposizione dialettica tematica, caratteristica della forma sinfonica classica (soprattutto beethoveniana), Prokof’ev pensa a una viva opposizione di ritmi e di timbri, in modo tale da prendere implicitamente le distanze dal modello in modo affatto moderno: infatti, proprio grazie alla sua opera (e a quella di Stravinskij, senza dimenticare la grande lezione di Debussy), il timbro diventerà elemento fondante dell’atto compositivo, vale a dire assumendo valore autonomo, non più di mero rivestimento di idee melodiche.

La forma tripartita del Larghetto, come accennato, lascia sotto l’aspetto espressivo spazio a una sottile malinconia, completamente spazzata via dal tono ironico della seguente Gavotta (forma di danza settecentesca), un movimento che si ritroverà, leggermente modificato, diversi anni dopo nel balletto *Romeo e Giulietta*.

È col conclusivo Finale (Molto vivace) che il gioco diventa scoperto: in forma di rondò-sonata, ripropone la medesima effervescenza ritmica del movimento d’apertura, non senza che l’ascoltatore ne riconosca il tono d’origine schiettamente popolare.

Proprio la conciliazione tra forme differenti (rondò e sonata, appunto), condite con uno spirito popolareggiante, costituisce il fine della sottile operazione intellettuale-musicale: dimostrare come, già nel 1917, fosse impossibile il semplice recupero acritico delle grandi forme

del passato. Non fu certo un caso se, dopo aver ascoltato questa Prima Sinfonia, Anatolij Lunačarskij (a quel tempo Commissario popolare per le Arti del nuovo governo bolscevico), nel concedere a Prokof'ev il visto per espatriare, gli scrisse «Lei è un rivoluzionario in musica, noi lo siamo nella vita. Noi dovremo lavorare insieme». Purtroppo, quando rientrò dal suo lungo soggiorno estero (che non è corretto definire esilio, poiché a Prokof'ev, contrariamente a quanto accadde a Stravinskij, non fu mai tolta la cittadinanza russa), le cose erano molto mutate: governava Stalin col pugno di ferro e per gli artisti veri la vita sarebbe stata difficile, quando non addirittura pericolosa.

IGOR STRAVINSKIJ, *PULCINELLA*

Solo tre anni dopo (1920), toccava a Stravinskij effettuare la sua 'conversione': ai clangori iconoclasti e violentissimi della leggendaria *Sagra della primavera* (un altro scandalo enorme), seguiva il neoclassico *Pulcinella*, balletto commissionatogli dallo stesso Djagilev (colui che aveva chiesto a Prokof'ev la *Suite scita*). Infatti, secondo quanto ricorda lo stesso compositore, nei suoi *Colloqui* con Robert Craft,

il suggerimento che mi condusse a *Pulcinella* mi venne da Djagilev, un pomeriggio di primavera, mentre si stava passeggiando insieme [...]. [Egli mi disse] «Vorrei che tu dessi uno sguardo a una musica deliziosa del Settecento pensando magari di orchestrarla per un balletto». Quando disse che il compositore era Pergolesi, pensai che fosse diventato matto. Conoscevo Pergolesi unicamente attraverso lo *Stabat Mater* e *La serva padrona*, e Djagilev sapeva che non ne ero entusiasta. Gli promisi comunque di dare un'occhiata a quella musica e di fargli sapere la mia opinione. La guardai e me ne innamorai [...]. La costruzione definitiva dell'intreccio e l'ordine dei pezzi danzati furono fatti a tre, da Djagilev, da Léonide Massine e da me, lavorando insieme [...]. Sapevo benissimo che non avrei potuto produrre una 'contraffazione' di Pergolesi perché le mie abitudini propulsorie sono così diverse; tutt'al più, potevo ripetere Pergolesi col mio accento personale. Che il risultato fosse in un certo senso una satira era forse inevitabile. [...] *Pulcinella* fu la mia scoperta del passato, l'epifania attraverso la quale tutto il mio lavoro ulteriore divenne possibile. Fu uno sguardo all'indietro, ma fu anche uno sguardo allo specchio.

Il senso delle parole di Stravinskij è chiarissimo e non necessita di ulteriori chiose. Anche se oggi sappiamo che, in realtà, non tutte le opere adoperate come spunto da Stravinskij sono di Pergolesi, come egli invece credeva, il senso dell'operazione non cambia: rileggere il passato per trovare una via futura, che permettesse al compositore d'abbandonare la rude e selvaggia forza espressiva dei lavori precedenti, ma senza rifarsi alla tradizione tardoromantica austro-tedesca, egualmente ripudiata in nome d'una nuova semplicità che nascondesse, come aveva affermato Hofmannsthal, la «profondità in superficie». Per Stravinskij, come scrive

acutamente Robert Wangermée,¹ il neoclassicismo diventa il modo per rifiutare recisamente il romanticismo, rappresentando l'ideale di un'arte 'oggettiva', rigorosa, riservata, attenta

a non abbandonarsi a una sentimentalità. [...]. Però, per lui, non si tratta mai di realizzare *pastiches* delle musiche d'altri tempi, ma piuttosto di utilizzare frammenti di opere del passato diventati ormai banali, per infondere in essi nuova vita.

La Suite da *Pulcinella*, scritta due anni dopo il balletto, propone otto numeri: dopo la Sinfonia, energica e sfolgorante (composta sui materiali della I Sonata a tre di Pergolesi), arriva la Serenata (la cui melodia corrisponde all'aria di Polidoro dal primo atto del *Flaminio*), col suo magnifico tema affidato all'oboe, strumento molto amato dai compositori settecenteschi; segue il trittico composto da Scherzino, Allegro e Andantino (plasmati su alcuni movimenti della II e VIII Sonata a tre) dalla trascinate progressione dinamica; indi l'indiavolata Tarantella (dal Finale della VII Sonata a tre) poi la Toccata. È la volta della magnifica Gavotta (da una Gavotta scritta da Pergolesi per clavicembalo) che dà luogo a due variazioni ornamentali, la seconda delle quali è affidata a un trio composto da flauto, fagotto e corno. L'ironia mordace prende il largo nel Vivo, soprattutto grazie al glissato di tromboni, sorta di incarnazione strumentale dello spirito dell'opera buffa. Dopo la solennità un poco pomposa del Minuetto, nel Finale (tratto dal Finale della XII Sonata a tre) si ritrova l'atmosfera animata e gaglioffa della celebre maschera napoletana, che dà non solo il titolo ma anche, in fondo, il senso di tutta l'operazione.

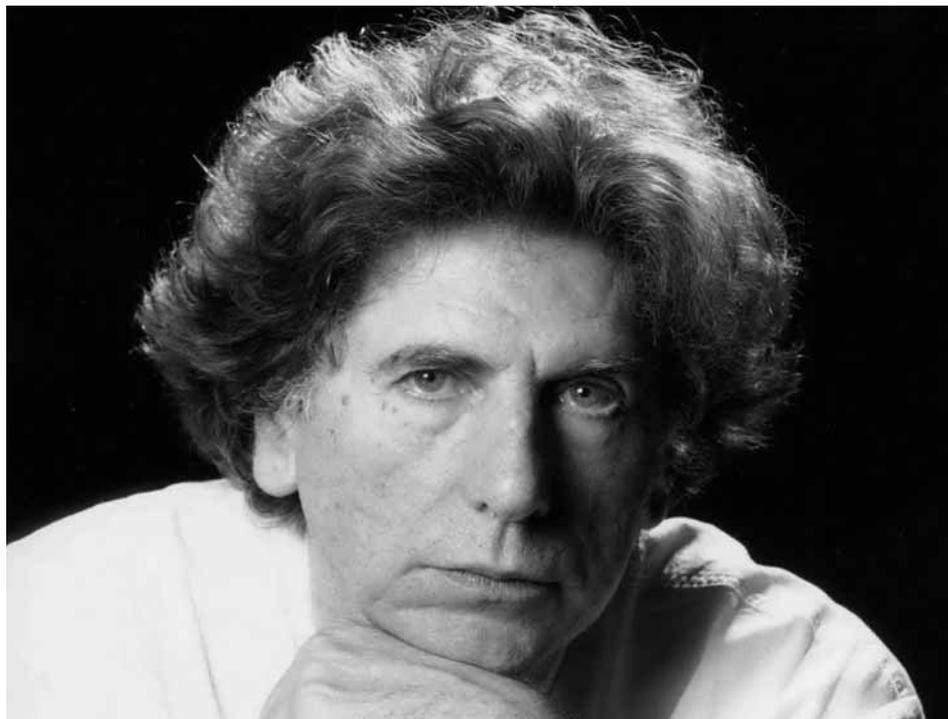
Carmelo Di Gennaro

(Dal programma di sala del concerto del 12 gennaio 2002.
Archivio storico del Teatro La Fenice)

¹ Vedi il saggio introduttivo a IGOR STRAVINSKIJ - ROBERT CRAFT, *Colloqui con Stravinskij*, Torino 1977.

GABRIELE FERRO

Diplomatosi in pianoforte e composizione presso il Conservatorio Santa Cecilia di Roma, nel 1970 ha vinto il concorso per giovani direttori d'orchestra della Rai, collaborando da allora con le sue orchestre e con quelle dell'Accademia di Santa Cecilia e della Scala per i concerti sinfonici. Ha riscosso un ampio successo internazionale dirigendo i Wiener e i Bamberger Symphoniker, l'Orchestre de la Suisse Romande, l'Orchestre Philharmonique de Radio France, la BBC Symphony Orchestra, la WDR Sinfonieorchester, la Gewandhausorchester e la Cleveland Orchestra. Ha inoltre collaborato per molti anni con l'Orchestre National de France. È stato direttore stabile dell'Orchestra Sinfonica Siciliana (1979-1997), dell'Orchestra della Rai di Roma (1987-1991), dello Stuttgart Staatstheater (1991-1997), del Teatro di San Carlo di Napoli (1999-2004, Premio Abbiati per *Elektra* di Strauss) e primo direttore musicale del Teatro Massimo di Palermo (2001-2006). Il suo repertorio spazia dalla musica classica alla contemporanea, nell'ambito della quale ha diretto in prima mondiale opere di Berio, Clementi, Maderna, Stockhausen, Ligeti, Nono, Rihm, Battistelli. Si è dedicato al melodramma sia in Europa che negli Stati Uniti, affrontando un repertorio che va dal Settecento al Novecento e collaborando con teatri quali Fenice, Scala, Opera di Roma, Comunale di Firenze, Bastille e Châtelet di Parigi, Opéra di Lione, Muziektheater di Amsterdam, Grand Théâtre di Ginevra (*Die Zauberflöte* e *Salome*), Bayerische Staatsoper di Monaco, Deutsche Oper di Berlino, Covent Garden di Londra, Teatro Real di Madrid, Opera di Tel Aviv, Opera di Chicago, San Francisco, Los Angeles. È stato ospite dei maggiori festival internazionali, tra cui Wiener Festwochen, Festival di Schwetzingen, Schleswig-Holstein Musik Festival, Rossini Opera Festival di Pesaro, Maggio Musicale Fiorentino, Coruña Mozart Festival, Ferrara Musica e Biennale di Venezia. Nell'autunno 2011 ha inaugurato con *Semiramide* di Rossini il Teatro di San Carlo di Napoli e nel 2012 con *La sonnambula* di Bellini lo Staatstheater di Stoccarda. Su invito di Piero Farulli è docente di direzione d'orchestra alla Scuola di Musica di Fiesole. È accademico di Santa Cecilia.



Teatro Malibran

venerdì 26 aprile 2013 ore 20.00 turno S
domenica 28 aprile 2013 ore 17.00 turno U

WOLFGANG AMADEUS MOZART
Sinfonia n. 38 in re maggiore KV 504 *Praga*

Adagio - Allegro
Andante
Presto

Concerto per fagotto e orchestra in si bemolle maggiore KV 191
(KV⁶ 186^e)

Allegro
Andante ma adagio
Rondo: Tempo di menuetto



Sinfonia n. 35 in re maggiore KV 385 *Haffner*

Allegro con spirito
Andante
Menuetto
Presto

direttore

CLAUDIO SCIMONE

Orchestra del Teatro La Fenice

NOTE AL PROGRAMMA

WOLFGANG AMADEUS MOZART, SINFONIA N. 38 IN RE MAGGIORE KV 504 PRAGA

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

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

A parte la vasta e importante introduzione, la composizione si caratterizza per la mancanza del Minuetto, probabilmente sacrificato per non appesantire quantitativamente una partitura già così monumentale e che, come osservò l'olimpico Alfred Einstein, «esprime tutto quello che ha da esprimere in tre tempi». Infatti al memorabile Adagio segue un Allegro altrettanto curato e originale (Mozart, contrariamente al solito, vi dedicò molto tempo e numerose attenzioni in fase di rifinitura) in cui brillantezza e intensità cantabile, espressione naturale e nobile architettura risultano straordinariamente fusi. E l'insolito equilibrio sinfonico maturato con

l'assenza del Minuetto viene bilanciato dall'audace accostamento tra un Andante di vibrante concezione 'rappresentativa' e sofisticata cesellatura timbrico-strumentale – dove si nota l'esperienza maturata nei concerti pianistici a proposito del trattamento dei fiati (ancora senza clarinetti) – e un Presto bruciante e dionisiacamente cabalettistico.

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

Angelo Foletto

(Dal programma di sala del concerto dell'11 febbraio 2006. Archivio storico del Teatro La Fenice)

WOLFGANG AMADEUS MOZART, CONCERTO PER FAGOTTO E ORCHESTRA IN SI BEMOLLE MAGGIORE KV 191

Dopo soli due anni dall'insediamento di Hieronymus conte di Colloredo all'Arcivescovado di Salisburgo, Leopold Mozart chiese il permesso di recarsi a Vienna con il figlio: forse già si faceva strada nella mente del sedicenne la possibilità di abbandonare definitivamente la città natale per un incarico più ambito nella capitale. Le diverse aspettative nutrite nei confronti di un giovinotto, piuttosto che quelle assai più modeste richieste ad un fanciullo prodigio, e soprattutto il periodo poco felice scelto per il viaggio fecero sì che i diversi tentativi di affrancamento dal giogo salisburghese fallissero sistematicamente. È dunque questo lo stato d'animo con il quale Mozart si apprestava a scrivere il Concerto in si bemolle maggiore KV 191 per fagotto e orchestra; concerto piuttosto interessante, se non altro per il modo nel quale ci è pervenuto. È noto che il compositore scrisse ben quattro musiche per fagotto, ma di queste l'unica conservata fino in tempi recenti fu proprio questa: il manoscritto, datato «a Salisburgo li 4 Giugno 1774» scomparve però in seguito alla dispersione dei beni del primo editore, André. L'edizione corrente perciò deve necessariamente rifarsi ad un testo che potrebbe già essere stato oggetto di manipolazioni e da considerarsi pertanto non del tutto degno di fede.

Articolato nei classici tre tempi, il Concerto ha inizio con un Allegro a tutta orchestra: nelle prime battute il fagotto si limita a raddoppiare la parte dei violoncelli e contrabbassi mentre gli archi restanti espongono un tema nervoso basato sulla triade fondamentale di si bemolle. La ricchezza delle note ribattute, stesa su un discreto accompagnamento a note tenute degli altri fiati, prelude al primo solo del brano: la veloce sintesi dei motivi già comparsi non può che preludere al momento fatalmente virtuosistico, contesto di salti di

registro e scale in semicrome; il trillo finale permette naturalmente l'inserimento dell'intera orchestra, relegata sinora al ruolo di comprimaria. Un dialogo più fitto si propone tra solista e archi a partire dalla metà del primo movimento. Il continuo alternarsi delle voci nel tradizionale eppur sottile meccanismo di domanda e risposta porta al momento più vivo della parte solistica per riproporre, a chiusura del movimento, la ripresa del tema iniziale.

Il secondo tempo, Andante ma adagio, prevede un espediente timbrico: il registro acuto degli archi (violini primi e secondi e viole) beneficia della sordina. Si entra così in un'atmosfera più rarefatta seppur imparentata strettamente con il disegno ritmico già ampiamente sperimentato nel primo movimento. Al fagotto è affidata stavolta la parte indubbiamente più ricca dei motivi: la frase ampia, appassionata lascia intravedere le capacità compositive che porteranno ai capolavori della maturità; la naturale disposizione al canto è abilmente mascherata e arricchita dalla presenza continua eppure discreta di un delicato controcanto affidato eminentemente ai violini.

Il Rondo (Tempo di menuetto) che chiude la composizione è forse la parte più sbrigativa, come spesso accade nelle opere mozartiane. Siamo in presenza quasi del terzo movimento di una sinfonia teatrale, dove il brano nulla più deve fare che spianare la via all'opera vera e propria; abbastanza scontate sono le terzine del fagotto nel suo primo solo (non erano state usate che assai di rado, precedentemente) e l'alternanza con le quartine seguenti viene perennemente posta in forse e persino contraddetta dal carattere ternario della composizione. E attraverso gli ultimi passi acrobatici si giunge al *tutti* conclusivo in modo sicuramente elegante ma, sempre in paragone ai migliori concerti, non certo trascendentale.

Franco Rossi

(Dal programma di sala del concerto del 16 gennaio 1984. Archivio storico del Teatro La Fenice)

WOLFGANG AMADEUS MOZART, SINFONIA N. 35 IN RE MAGGIORE KV 385 HAFNER

Molte cose sono state dette a proposito della vita e dell'opera di Mozart, asserzioni contenute nelle decine di centinaia di scritti, saggi, articoli a lui dedicati. Ma, nonostante l'imponente mole, rimane poco chiaro più di un aspetto della sua feconda (nonostante la morte precoce) produzione artistica, nella fattispecie tutto il capitolo che concerne i rapporti tra la musica vocale e quella strumentale. Per Mozart scrivere opere era connaturato alla sua indole artistica, e (come ha dimostrato inoppugnabilmente Carl Dahlhaus) non esistevano, in via di principio, limiti o confini tra i due generi. Il primo studioso che ha gettato basi fondamentali per un'analisi seria dei rapporti fra le opere strumentali e la musica vocale del compositore salisburghese è stato il grande musicologo viennese Georg Kepler, riprendendo alcuni spunti dall'altrettanto importante collega Harry Goldschmidt.

È noto che Mozart ebbe l'incarico di comporre una sinfonia per una festa in onore dell'amico Sigmund Haffner nel luglio del 1782 in un periodo non proprio roseo per la sua carriera. La prima assoluta del *Ratto dal serraglio* (avvenuta il 16 luglio dello stesso anno) era andata bene, ma la seconda rappresentazione aveva riscosso successo appena tiepido: il primo atto – come scrive lo stesso compositore – «è stato fischiato», e il terzetto conclusivo «mandato in malora». In realtà, il lavoro che a quel tempo stava più a cuore a Mozart era accingersi alla trascrizione per strumenti a fiato della sua ultima opera (il *Ratto* appunto), al fine di evitare che lo facessero altri e ne ricavassero i «dovuti profitti» (è noto che allora non esisteva il diritto d'autore). Per tali motivi, è ragionevole pensare che Mozart si accingesse alla composizione della Sinfonia KV 385 contro voglia (tutto quanto affermato è peraltro verificabile leggendo la lettera del 20 luglio 1782).

È proprio Knepler a dimostrare come l'icastico motivo d'apertura del primo movimento della Sinfonia *Haffner* mantenga i tratti essenziali della seconda aria di Osmino nel *Ratto dal serraglio*, cioè quei salti di ottava all'interno di una condotta melodica discendente. Osmino, in quel punto dell'opera, esprime tutta la sua rabbiosa impazienza per una punizione – nei confronti degli stranieri – che egli si pregusta esemplare: non a caso canta «O, wie will ich triumphieren» (Ah, come trionferò). Questo tema, secco e puntuto, viene riproposto alla dominante, passando in seguito ai contrabbassi, alle viole e infine riapparendo eseguito dall'orchestra intera. Anche la fase dello sviluppo è costellata di imitazioni e di modulazioni minori sempre dello stesso tema: codesto riappare in fa diesis, poi in fa diesis minore, preludio a un nuovo fugato; il primo movimento si conclude con una pagina energica, che lascia intravedere l'influsso della riscoperta – da parte di Mozart – dell'arte di Bach.

Dopo l'esplosione di energia rabbiosa del primo movimento, il seguente Andante costituisce una sorta di oasi lirica: il sol maggiore è – nell'immaginario vocabolario armonico di Mozart – tonalità che indica placida quiete; l'orchestrazione ridotta (quartetto d'archi, oboe, fagotto e coppia di corni) contribuisce a creare un senso di pacificazione dei conflitti aperti dal primo movimento.

Il seguente Menuetto è un classico movimento tripartito con trio in la maggiore. Particolare curioso: in una lettera del 27 luglio, Mozart scrive di aver pensato a un doppio minuetto; in seguito ha senza dubbio giudicato che uno solo poteva essere sufficiente per restare nell'ambito della forma sinfonica.

Il Finale (Presto) riprende – naturalmente modificandolo – un altro passaggio della già citata aria di Osmino; il secondo soggetto è in la maggiore, mentre il ritorno del tema principale dà luogo a tutta una serie di modulazioni: quel che si vuol sottolineare è il (repentino talvolta) cambio di atmosfera, che persiste sino agli ultimi accordi di una cadenza trionfale, ideale conclusione di questo magnifico lavoro.

CLAUDIO SCIMONE

Allievo per la direzione d'orchestra di Dimitri Mitropoulos e Franco Ferrara, Claudio Scimone ha raggiunto una reputazione internazionale come direttore sinfonico e di opera debuttando al Covent Garden con *L'elisir d'amore* e dirigendo in teatri quali Fenice, Arena di Verona, Terme di Caracalla, San Carlo di Napoli, Rossini Opera Festival di Pesaro, Sferisterio di Macerata, Zurigo, Parigi, Bruxelles, Liegi, New York, Houston, Melbourne. Nel 1959 ha fondato a Padova I Solisti Veneti, di cui è tuttora direttore artistico e stabile, uno dei gruppi orchestrali da camera più popolari nel mondo con quasi 6000 concerti in più di 81 paesi (fra cui più di 30 concerti al Festival di Salisburgo) e una ricca serie di registrazioni, pubblicazioni (tra cui una serie di cataloghi tematici di autori veneti del Settecento) e attività culturali. Collaboratore della Fondazione Rossini di Pesaro per l'edizione critica delle opere di Rossini, a lui si devono numerose prime esecuzioni moderne di lavori di Rossini (*Mosè in Egitto*, *Maometto II*, *Edipo a Colono*), Vivaldi (*Orlando furioso* nel 1978 con Marilyn Horne e Lucia Valentini), Albinoni, Salieri, Galuppi, Bertoni. Oltre ai Solisti Veneti ha diretto orchestre quali Philharmonia di Londra, English Chamber Orchestra, Orchestre Philharmonique de Radio France, Orchestre Philharmonique de Monte-Carlo, Bamberger Symphoniker, Orchestra Gulbenkian di Lisbona (di cui è direttore onorario), Orchestra della RAI di Torino. Fra i molti riconoscimenti ricordiamo il Premio Grammy di Los Angeles, il Grand Prix du Disque dell'Académie Charles Cros, la Elisabeth Memorial Medal di Londra, i premi della critica discografica italiana e belga, l'onorificenza di Cavaliere di Gran Croce al merito della Repubblica italiana, la Medaglia d'oro dei benemeriti della scuola, dell'arte e della cultura, il Leone del Veneto, il Premio Una vita nella musica della Fondazione Rubinstein. A Scimone e ai Solisti Veneti hanno dedicato opere compositori quali Bussotti, Donatoni, Morricone, Corghi, Malipiero, Chailly, Guaccero, Scelsi, Constant, Halffter, De Pablo, Manzoni, Corghi, De Pirro, Cadario.



Teatro Malibran

mercoledì 8 maggio 2013 ore 20.00 turno S
giovedì 9 maggio 2013 ore 20.00 fuori abbonamento

FEDERICO COSTANZA

Nuova commissione Fondazione Teatro La Fenice
nell'ambito del progetto «Nuova musica alla Fenice»
con il sostegno della Fondazione Amici della Fenice
e lo speciale contributo di Antonio Pagnan

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Concerto per flauto, arpa e orchestra in do maggiore KV 299 (KV⁶ 297^c)

Allegro
Andantino
Rondeau: Allegro

Sinfonia n. 40 in sol minore KV 550

Molto allegro
Andante
Menuetto
Allegro assai

direttore

STEFANO MONTANARI

Orchestra del Teatro La Fenice

NOTE AL PROGRAMMA

FEDERICO COSTANZA, NUOVA COMMISSIONE «NUOVA MUSICA ALLA FENICE»

Orientata alla valorizzazione del patrimonio della musica d'oggi e alla creazione di nuove opportunità produttive in grado di stimolare e supportare la creatività dei giovani compositori, l'iniziativa «Nuova musica alla Fenice» promossa dalla Fondazione Teatro La Fenice con il sostegno della Fondazione Amici della Fenice prevede la commissione di partiture originali da eseguirsi in prima assoluta nell'ambito della Stagione sinfonica, come parte integrante del programma di alcuni dei concerti in cartellone. Composti secondo precise esigenze di organico orchestrale, nell'ottica di un confronto proficuo tra parte creativa e opportunità esecutive, i nuovi lavori consentiranno di integrare l'esperienza della Fondazione e del suo complesso orchestrale con la creatività dei giovani compositori, permettendo a questi di condurre il loro percorso di ricerca all'interno di un confronto effettivo con i luoghi deputati della musica, e alla Fondazione di ampliare e diversificare il suo repertorio. La Fondazione cura inoltre l'edizione dei lavori commissionati, creando così un nuovo repertorio musicale che rimarrà di sua proprietà. Federico Costanza è nato nel 1976.

WOLFGANG AMADEUS MOZART, CONCERTO PER FLAUTO, ARPA E ORCHESTRA
IN DO MAGGIORE KV 299

Nel 1777 Mozart divenne sempre più insofferente circa la sua posizione musicale a Salisburgo. In agosto chiese al principe-arcivescovo Colloredo di esimerlo dai suoi incarichi come *Konzertmeister*. Richiesta concessa e che permise al ventunenne musicista di partire il 23 settembre con la madre Anna Maria per un viaggio che toccò Monaco, Augusta, Mannheim e che terminò a Parigi dove il compositore pensava di costruirsi una nuova carriera. Giunto nella capitale francese esattamente sei mesi più tardi, Mozart scoprì che la situazione musicale era radicalmente cambiata rispetto a quella che aveva incontrato nel viaggio fatto con il padre a metà degli anni Sessanta. In quell'epoca era infatti stato ricevuto con entusiasmo come fanciullo prodigio, ora doveva competere con altri compositori francesi e stranieri che avevano scelto anch'essi Parigi quale centro delle loro attività. Vista l'estrema difficoltà a diventare maestro di cappella (declinò però l'offerta di diventare organista a Versailles), Mozart si dedicò soprattutto a dare lezioni

ai giovani rampolli di altolocate famiglie parigine. Una di queste fu quella di Adrien-Louis de Bonnières de Souastre, duca di Guines, ottimo flautista dilettante che ingaggiò il compositore come professore di composizione per la figlia, anch'essa (come scrive Mozart al padre nel maggio del 1778) eccellente flautista, nonché ottima arpista. Per padre e figlia nell'aprile del 1778 Mozart compose un Concerto per flauto, arpa e orchestra in do maggiore destinato a essere eseguito con un organico strumentale di modeste proporzioni nei saloni del palazzo. Per la sua fatica Mozart non fu però mai ricompensato, nonostante le sue continue richieste. Nel settembre dello stesso anno, dopo l'improvvisa morte della madre, il musicista dovette lasciare Parigi e tornare a Salisburgo con la composizione sotto braccio e con la delusione di un'avventura in terra straniera dolorosa e fallimentare.

Il Concerto in do maggiore sintetizza perfettamente l'elaborazione che Mozart fa dello stile galante francese abbinato a un'impostazione strumentale che a volte ricorda la scuola musicale tedesca. L'abbinamento dell'arpa con il flauto crea un colore timbrico originale e pieno di sfumature già ravvisabile dal brillante avvio del primo movimento con un tema all'unisono affidato prima all'orchestra (com'era in uso a Mannheim), poi ai due solisti. L'Allegro, in forma sonata, si caratterizza inoltre per un aggraziato e sensuale stile rococò e per una conversazione brillante fra arpa e flauto. Di particolare interesse lo sviluppo basato su avvincenti progressioni armoniche dove il flauto introduce elementi nuovi che prevalgono sull'iniziale attenersi ai temi dell'arpa.

Una breve frase degli archi introduce il meraviglioso secondo movimento lasciando subito spazio a una melodia avvolgente e malinconica ma allo stesso tempo, come spesso avviene in Mozart, rasserenante. I solisti riprendono lo stesso *incipit* intrecciando in seguito, lungo tutto l'Andantino, un raffinato e lirico dialogo con l'orchestra.

Il Rondeau conclusivo presenta una forma che ricorda più una struttura ad arco che la tipica struttura a rondò – a cui ad ogni modo rimanda –, giacché le sezioni di mezzo suggeriscono più che affermare il materiale tematico iniziale, sottoposto inoltre a delle sottili variazioni. In questa sezione del concerto il compositore torna ai toni leggeri e galanti del primo movimento utilizzando un tema di origine italiana adattato al ritmo francese di gavotta con l'aggiunta di una certa sornioneria e dando maggiore protagonismo alle evoluzioni dei due strumenti solisti che spesso dialogano con la sola sezione dei fiati creando dei momenti d'efficace e originale sonorità.

WOLFGANG AMADEUS MOZART, SINFONIA N. 40 IN SOL MINORE KV 550

Le ultime tre sinfonie di Mozart (KV 543, 550 e 551 *Jupiter*) sono un vero e proprio monumento del genere sinfonico. Scritte tutte nell'arco di soli due mesi durante l'estate del 1788 e sulla scia di una fervente ispirazione reduce dalla composizione del *Don Giovanni*, sono ancora oggi un punto fermo nel

repertorio delle orchestre sinfoniche di tutto il mondo. La loro originalità, potenza espressiva e raffinatezza compositiva ne giustificano ampiamente la fama, così come l'importanza che rivestono nella storia della musica. Per lungo tempo sono però anche state all'origine di una controversia, iniziata già all'inizio dell'Ottocento, tra chi considerava lo stile mozartiano di natura apollinea (ossia legato al 'bello ideale', non toccato dal vento delle passioni) e chi sosteneva che nel musicista dominasse invece in maggior misura un lato demoniaco e preromantico. Come spesso accade la verità risiede nel mezzo, giacché il fascino del genio mozartiano risiede proprio nella capacità di comunicare i lati più oscuri e inquieti dell'animo senza rinunciare a un sapiente controllo delle forme tipiche del classicismo. Forme che vengono anche rinnovate dal musicista ma sempre per vie interne senza che ne sia alterata la struttura di base.

La sinfonia KV 550 in sol minore ne è un esempio perfetto. In essa Mozart riesce infatti a controllare la potenza espressiva – a volte quasi irrefrenabile – che la domina grazie a una formidabile maestria compositiva che riesce a far sì che il contrappunto doppio che la caratterizza diventi anche il linguaggio musicale su cui poggia l'intera struttura. Sebbene non ci siano notizie confermate di un'esecuzione pubblica del brano ai tempi di Mozart, è molto probabile che in qualche momento essa sia avvenuta giacché il musicista realizzò una revisione della partitura aggiungendo la parte dei clarinetti, non previsti nella prima stesura della composizione. Intervento fatto forse in occasione un concerto diretto da Salieri il 17 aprile 1791 che vedeva la presenza di due noti clarinettonisti, durante il quale fu eseguita una sinfonia mozartiana non meglio definita.

Il famoso piccolo tema anapestico con cui si apre l'Allegro iniziale abbandona la consuetudine haydniana delle introduzioni lente per immerterci *in medias res* dentro la sinfonia. È un inizio palpitante e solo apparentemente leggero giacché la tonalità di sol minore conferisce a questo moto un'inquietudine sotterranea che pervaderà anche il resto del movimento. Il secondo tema in si bemolle maggiore, sebbene abbia un carattere più gentile e aggraziato, non è infatti sufficiente a cambiare il tono ansioso del brano giacché immediata è la ripresa del primo tema, questa seconda volta combinato in contrappunto doppio con una parte di se stesso (un intervallo discendente di semitono) che maggiormente ne amplifica il carattere di «Seufzermotiv» (*suspiratio*), come suggerì Hermann Abert nella sua famosa monografia mozartiana. Connotazioni di malinconia, ansia e «profonda tristezza» permeano infine anche lo sviluppo che modula per tonalità lontane dando un senso di spaesamento che non si placa neanche nella ripresa basata su un originale sviluppo della seconda parte del primo tema che allunga così la fine del movimento.

L'Andante in mi bemolle maggiore, anch'esso in forma sonata, ha un carattere inafferrabile ed evasivo ed è capace di evidenziare pur nella sua solo apparente trasparenza – velata da una serenità triste – una cangiante successione di stati d'animo. Tre temi si succedono nell'esposizione con il primo richiamato dopo l'esposizione del secondo con cui si combina parzialmente. Il primo è affidato ai violini e quindi raccolto a imitazione dalle viole chiudendosi con una discesa cromatica anticipata da una figura di due

biscrome su un intervallo di terza minore. Su questa figura riposerà non solo l'intero secondo tema (basato su un contrappunto interno), ma anche la dolce e disperata melodia del terzo come pure gran parte dello sviluppo diventando in questo l'elemento strutturale su cui poggia l'intero brano. Grazie ad essa lo sviluppo, col suo lento e inesorabile contrappunto interno, accumula una tensione di strati polifonici che diventa quasi intollerabile e che fa diventare la ripresa un'ineludibile valvola di sfogo.

Il terzo movimento è un Minuetto con Trio. Il tempo ternario, di carattere quasi militare, presenta un tema iniziale che è quasi prigioniero di se stesso. Come afferma Mila vi è «qualcosa di fatalistico e cupo, nel suo ostinato contrappunto a due voci, quasi un batter di testa nei muri, o l'aggirarsi d'una belva in uno stretto recinto». Aspetto che contrasta con il Trio che offre invece l'unico momento di tranquillità pura dell'intera sinfonia.

Il Finale infatti si rimpossessa di quella sotterranea inquietudine già ravvisata nei primi due movimenti, cui si aggiunge però anche un 'furore creativo' che progressivamente conduce l'ascoltatore (pur nel controllo inesorabile della forma) dentro una cavalcata che non lascia pausa e respiro. Il primo tema inizia con un vigoroso arpeggio ascendente dei violini primi che s'innalza con dei balzi verso una riposta basata sull'accordo perfetto di sol minore dei fiati, amplificato da una figura per quartine degli archi. Un *incipit* marcato da un'energia irrefrenabile che nel corso dello svolgersi del primo nucleo tematico porta a una perorazione finale che sembra quasi una corsa verso un abisso di dongiovannesca memoria. Il secondo tema – indubbiamente più leggero e ingentilito da piccole acciaccature, prima degli archi, poi dei clarinetti – è solo una parentesi effimera giacché nella coda presenta una figura di due quartine già vista nel primo tema, stabilendo così un collegamento trasversale tra i due temi, caratteristica tra l'altro abituale nelle ultime sinfonie mozartiane. Questa scelta non è casuale. In questo modo lo sviluppo (uno dei più drammatici scritti da Mozart) diventa ancor più una conseguenza inevitabile dell'avvicinarsi delle due sezioni tematiche. È il suo un cammino accidentato fatto di modulazioni lontane, di arresti e ripartenze con un fugato conclusivo basato su una strettissima tessitura giustificata dall'impeto ormai incontenibile assunto dal brano. Impeto che nel finale può essere solo troncato repentinamente. Il compositore rinuncia infatti alla classica coda per scegliere una chiusa rapida e inesorabile dove il lato «selvaggio e demoniaco» della composizione viene esasperato senza però che la struttura dell'intera opera venga minimamente alterata. Un'ennesima dimostrazione della maturità di pensiero musicale raggiunta ormai da Mozart, capace di far sì che la successione di temi, modulazioni, frasi complementari e coloriti timbrici diventi la griglia perfetta su cui tessere il disegno di una rappresentazione in musica delle inafferrabili e ambigue inquietudini dello spirito umano.

Gian Giacomo Stiffoni

Per la biografia di Stefano Montanari si veda sopra, p. 25.



Teatro Malibran

giovedì 16 maggio 2013 ore 20.00 turno S
venerdì 17 maggio 2013 ore 20.00 fuori abbonamento

STEFANO ALESSANDRETTI

Nuova commissione Fondazione Teatro La Fenice
nell'ambito del progetto «Nuova musica alla Fenice»
con il sostegno della Fondazione Amici della Fenice
e lo speciale contributo di Marina Gelmi di Caporiacco

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Concerto per corno e orchestra n. 3 in mi bemolle maggiore KV 447

Allegro
Romance: Larghetto
Allegro

Sinfonia n. 39 in mi bemolle maggiore KV 543

Adagio - Allegro
Andante con moto
Menuetto
Finale: Allegro

direttore

RINALDO ALESSANDRINI

Orchestra del Teatro La Fenice

NOTE AL PROGRAMMA

STEFANO ALESSANDRETTI, NUOVA COMMISSIONE «NUOVA MUSICA ALLA FENICE»

Orientata alla valorizzazione del patrimonio della musica d'oggi e alla creazione di nuove opportunità produttive in grado di stimolare e supportare la creatività dei giovani compositori, l'iniziativa «Nuova musica alla Fenice» promossa dalla Fondazione Teatro La Fenice con il sostegno della Fondazione Amici della Fenice prevede la commissione di partiture originali da eseguirsi in prima assoluta nell'ambito della Stagione sinfonica, come parte integrante del programma di alcuni dei concerti in cartellone. Composti secondo precise esigenze di organico orchestrale, nell'ottica di un confronto proficuo tra parte creativa e opportunità esecutive, i nuovi lavori consentiranno di integrare l'esperienza della Fondazione e del suo complesso orchestrale con la creatività dei giovani compositori, permettendo a questi di condurre il loro percorso di ricerca all'interno di un confronto effettivo con i luoghi deputati della musica, e alla Fondazione di ampliare e diversificare il suo repertorio. La Fondazione cura inoltre l'edizione dei lavori commissionati, creando così un nuovo repertorio musicale che rimarrà di sua proprietà. Stefano Alessandretti è nato ad Assisi nel 1980.

WOLFGANG AMADEUS MOZART, CONCERTO PER CORNO E ORCHESTRA N. 3
IN MI BEMOLLE MAGGIORE KV 447

I concerti per corno composti da Mozart sono strettamente legati alla figura di Joseph Ignaz Leutgeb (o Leitgeb: 1732-1811). Considerato il migliore cornista di Vienna negli anni Sessanta, tenne a battesimo concerti di Carl Ditters von Dittersdorf, Leopold Hofmann, Michael Haydn. Nel 1763 fu per un periodo alla corte degli Esterházy insieme ad Haydn, e poi a Salisburgo come membro dell'orchestra dell'arcivescovo, dove divenne collega di Leopold Mozart e conobbe il giovane Wolfgang Amadeus quando aveva ancora sette anni. Dopo il lungo periodo alla corte di Salisburgo, e una discreta attività da solista che lo portò ad esibirsi in varie città d'Europa, Leutgeb nel 1777 ritornò a Vienna dove aprì un piccolo negozio di formaggi chiedendo un prestito a Leopold Mozart. Quando quattro anni dopo giunse a Vienna anche Wolfgang, Leutgeb era ancora pieno di debiti. Per questo insistette col giovane amico compositore perché gli scrivesse dei

concerti. Fu così che, tra la fine del 1782 e il giugno del 1786, Mozart gli dedicò quattro concerti (KV 412, 417, 447 e 495) più un Quintetto concertante per corno e archi KV 407. Le difficoltà tecniche presenti nella scrittura solistica (ad esempio i frequenti trilli), assai virtuosistica per un corno naturale, testimoniano l'abilità del cornista austriaco, che dovette tuttavia sopportare alcune bizzarre angherie da parte del compositore (raccogliere carponi delle pagine di musica che Mozart gettava nella sua stanza, oppure restare in ginocchio dietro una stufa), e diversi commenti sarcastici (Leutgeb era un eccellente cornista ma senza cultura) riportati con inchiostri di diverso colore sui manoscritti dei concerti: «Wolfgang Amadé Mozart ha avuto pietà di quell'asino, bue imbecille d'un Leitgeb» (KV 417); o ancora «A lei signor Asino – Animo – Presto su via – Coraggio – e finisci – bestia – oh che stonatura – ohimè – bravo, poveretto! – oh! seccatura di coglioni! [...] ah porco infame!... Respira! Ma intona almeno una nota, cazzo – bravo, evviva! E vieni a seccarmi per la quarta, e Dio sia benedetto, ultima volta – ah, termina, ti prego! – ah maledetto – anche bravura? Bravo – ah! Trillo di pecore – finisci? Grazie al cielo – basta, basta!» (nei rondò dei concerti KV 412 e KV 514).

Stranamente il terzo concerto non porta alcuna delle facezie rivolte a Leutgeb, tanto che si è supposto fosse destinato ad un altro solista, ed è anche di dubbia datazione (probabilmente risale alla fine del 1783). E tuttavia dei quattro concerti quello in mi bemolle appare il più riuscito e il più originale: per la mobilità tonale, per la ricchezza della scrittura solistica, che sfrutta tutte le potenzialità virtuosistiche del corno ma anche le sue qualità cantabili e drammatiche, per il morbido colore orchestrale (Mozart sostituisce le tradizionali coppie di corni e oboi con due clarinetti e due fagotti).

Nell'Allegro iniziale (in mi bemolle maggiore) il materiale tematico mostra un'articolazione assai varia, con frequenti inflessioni cromatiche e imprevedibili espansioni melodiche, quando il tema passa dall'orchestra al solista. Il dialogo serrato tra corno e orchestra (che si infittisce nella ripresa) si coniuga poi con uno sviluppo ricco di modulazioni e di soluzioni enarmoniche (piuttosto rare in un concerto per corno) che permettono repentini slittamenti dalla tonalità di impianto verso il la maggiore o il sol maggiore.

Il delicato melodizzare della Romanza centrale (Larghetto), in la bemolle maggiore, mette in risalto il timbro del corno ma sembra anche anticipare il contegno espressivo del Concerto per clarinetto, che vedrà la luce solo otto anni dopo. Dopo una ripresa del tema agli archi, in mi bemolle maggiore, si innesta un episodio più drammatico, fatto di accordi sforzati, audaci collegamenti armonici, tremoli e altri nervosi disegni degli archi. Ma la tensione si stempera presto col ritorno al clima sereno dell'inizio.

L'Allegro finale, in 6/8 e in forma di rondò, è concepito come una vera e propria scena di caccia, dominata da un motivo di note ribattute,

e pieno di slancio. Dopo un primo episodio caratterizzato da giochi d'eco, il secondo riprende il tema del Larghetto (nella medesima tonalità di la bemolle) trasformato ritmicamente e melodicamente più sviluppato. Anche in questo caso è solo una reminiscenza, un momentaneo languore, perché subito dopo la 'caccia' riprende anche più incalzante e frenetica fino alla stretta finale.

WOLFGANG AMADEUS MOZART, SINFONIA N. 39 IN MI BEMOLLE MAGGIORE KV 543

La feconda carriera di Mozart come sinfonista iniziò nel 1764, quando aveva ancora otto anni, con la sua prima sinfonia KV 16, in mi bemolle maggiore, e si concluse 24 anni dopo, nell'estate del 1788, con la composizione delle tre grandi sinfonie, la KV 543, la KV 550 e la *Jupiter* KV 551. Questa trilogia, che rappresenta anche una sorta di testamento spirituale (è il «mondo interiore di Mozart che qui ci appare svelato per intero» scriveva Massimo Mila), nacque in un periodo non facile nella vita del compositore: la perdita della popolarità rispetto ai primi anni a Vienna, il mezzo insuccesso della ripresa viennese del *Don Giovanni*, le ristrettezze economiche, lo costrinsero ad abbandonare la casa in città per trasferirsi (il 17 giugno 1788) in una casa nei sobborghi di Vienna, dove si dedicò alla composizione di queste tre sinfonie, che non ebbe mai occasione di ascoltare. Paumgartner osserva come esse «riproducano perfettamente la successione degli stati d'animo delle ultime sonate per pianoforte: vigorosa energia nel primo tempo, massima intensità emotiva nel secondo, vittoriosa affermazione di vita nel finale» e definisce «viennese e romantica la 543, appassionata e cupa la 550, e volo di suprema liberazione la *Jupiter*».

Nella Sinfonia in mi bemolle maggiore KV 543, datata 26 giugno 1788, Mozart inserisce per la prima volta nell'organico orchestrale (di una sinfonia) i clarinetti al posto degli oboi (altri precedenti sono i Concerti per pianoforte e orchestra KV 482 e KV 488, e il Concerto per corno KV 447). È una sinfonia dalle screziature cameristiche, dominata da forti contrasti stilistici e espressivi.

Si apre con un *incipit* lento (come già nella precedente Sinfonia in re maggiore KV 504), un Adagio dagli accenti ieratici, solenne come un'ouverture barocca, con il suo persistente ritmo puntato, con le scale discendenti dei violini, e alcune sonorità acide che lo rendono un po' inquietante (alcuni elementi sono stati interpretati anche come simboli massonici: i colpi di martello degli accordi ribattuti, e addirittura la tonalità di mi bemolle maggiore con le tre alterazioni in chiave che formano un triangolo). Subito dopo si staglia il canto sereno e romantico del primo tema (Allegro) che passa dagli archi ai fiati, seguito da un piccolo motivo, vigoroso e all'unisono, che servirà a movimentare lo sviluppo. Il secondo tema, pensoso e raccolto, esposto dagli archi, porta rapidamente ad un

serrato sviluppo, troncato di netto al punto culminante da una pausa generale. La breve ripresa si conclude con una luminosa fanfara degli ottoni.

Il gioco dei contrasti ritorna nel secondo movimento, Andante con moto, uno dei capolavori di Mozart per la libertà formale che mescola elementi di sonata, variazione e rondò. Estromessi trombe e timpani, questo movimento prende avvio da una sorta di marcia lenta, in la bemolle maggiore, basata su una melodia puntata che trascolora verso il modo minore nella parte centrale, introducendo improvvise accensioni drammatiche e brusche modulazioni («C'è in questo Andante – scrive Georges de Saint-Foix – un'atmosfera di rimpianto infinitamente poetica dove si incontrano le modulazioni più rischiose e sapienti con dei bruschi risvegli»). È una scrittura ibrida, che si arricchisce di continue varianti e controcanti, così da dare alla parte centrale l'impressione di uno sviluppo.

Il Menuetto, uno dei movimenti più celebri di Mozart, ha un passo pesante, in netto contrasto con la tenera dolcezza del Trio, dove il dialogo tra clarinetto e flauto ha le movenze di un *Ländler* o di un organetto di Barberia.

Brillante e radioso, il Finale è introdotto da un tema con anacrusi dei violini, che dà origine ad ogni sorta di figurazioni e combinazioni. La struttura è quella di una forma sonata, ma con i due temi che si assomigliano fino a confondersi, suggerendo l'ipotesi di una sonata monotematica, sul modello haydniano. Nell'impetuoso sviluppo sbocciano una grande quantità di combinazioni polifoniche, e un turbinio di motivi che si propaga fino all'improvvisa conclusione, con il tema principale all'unisono.

Gianluigi Mattietti

RINALDO ALESSANDRINI

Rinaldo Alessandrini è clavicembalista, organista e fortepianista oltreché fondatore e direttore dell'ensemble Concerto Italiano. Da vent'anni sulla scena della musica antica, privilegia nelle scelte di repertorio la produzione italiana, cercando di riattribuire alle esecuzioni quelle caratteristiche di «cantabilità» e «mobile espressività» che furono proprie allo stile italiano dei secoli XVII e XVIII. Come direttore di Concerto Italiano si esibisce regolarmente nei principali festival europei ed internazionali, conducendo inoltre un'intensa attività solistica in Europa, USA, Canada e Giappone. È spesso impegnato anche come direttore ospite con orchestre quali Maggio Musicale Fiorentino, Orchestra Toscanini di Parma, Orchestra Haydn di Bolzano, Freiburger Barockorchester, Kammerorchester Basel, Orchestra della Radio Danese, Orchestra of the Age of Enlightenment, Scottish Chamber Orchestra, Royal Liverpool Philharmonic Orchestra, Stavanger Symfoniorkester, San Francisco Symphony Orchestra, Washington Symphony Orchestra, Detroit Symphony Orchestra, Portland Baroque Orchestra, Melbourne Symphony Orchestra. È stato ospite dei teatri di Milano, Roma, Bologna, Napoli, Spoleto, Reggio Emilia, Lugo, Edimburgo, Cardiff, Bruxelles, Liegi, Strasburgo, Bordeaux, Barcellona, Madrid, La Coruña, Francoforte, Oslo, Toronto, dove ha diretto lavori di Monteverdi (*Vespri*, *L'Orfeo*, *L'incoronazione di Poppea*, *Il ritorno di Ulisse in patria*), Händel (*Theodora*, *Semele*, *Alcina*, *Giulio Cesare*, *Amadigi*, *Il trionfo del Tempo e del Disinganno*), Scarlatti (*La Vergine dei dolori*), Pergolesi (*La serva padrona*), Vivaldi (*Vespri solenni per l'Assunzione*, *La Senna festeggiante*, *L'Olimpiade*, *Armida*), Vinci (*Catone in Utica*), Hasse (*Artaserse*), Galuppi (*L'inimico delle donne*), Jommelli (*L'isola disabitata*), Mozart (*Zaide*, *Die Entführung aus dem Serail*, *Le nozze di Figaro*, *La clemenza di Tito*), Paisiello (*Il barbiere di Siviglia*). Ha inoltre diretto la trilogia monteverdiana alla Scala in una nuova produzione di Bob Wilson. Vincitore di numerosi premi discografici, è Chevalier dans l'ordre des Arts et des Lettres della Repubblica francese, accademico dell'Accademia Filarmonica Romana e vincitore, con Concerto Italiano, del Premio Abbiati 2003.



Teatro Malibran

venerdì 24 maggio 2013 ore 20.00 turno S
domenica 26 maggio 2013 ore 17.00 turno U

WOLFGANG AMADEUS MOZART
Divertimento per archi n. 1 in re maggiore KV 136 (KV⁶ 125^a)

Allegro
Andante
Presto

Concerto per pianoforte e orchestra
da definire

Vincitore del Premio Venezia 2012 *pianoforte*

Sinfonia n. 41 in do maggiore KV 551 *Jupiter*

Allegro vivace
Andante cantabile
Menuetto
Molto allegro

direttore

RINALDO ALESSANDRINI

Orchestra del Teatro La Fenice

NOTE AL PROGRAMMA

WOLFGANG AMADEUS MOZART, DIVERTIMENTO PER ARCHI N. I IN RE
MAGGIORE KV 136

Divertimento o Sinfonia? Rientrato nella città natale, tra il secondo e terzo viaggio in Italia, intorno ai primi mesi del 1772 Mozart lavora a un gruppo di composizioni – i Divertimenti per archi KV 136, 137 e 138 – che nello spirito rievocano il genere disimpegnato del divertimento ma nella forma lasciano trasparire il modello della sinfonia (secondo alcuni studiosi, infatti, queste opere appartengono al gruppo delle «sinfonie salisburghesi»). Forse è proprio il contatto con la tradizione italiana a suggerire nuove forme all’onnivora creatività del sedicenne compositore: si pensi ad esempio alla lezione di Corelli, o all’influenza dei *Concertini a quattro strumenti soli* (1767) di Sammartini. Secondo Einstein si tratterebbe di sinfonie per archi scritte in preparazione del terzo viaggio in Italia: lavori piacevoli e di sicuro effetto, al cui organico all’occorrenza bastava inserire, nei tempi estremi, oboi e corni. Musica d’intrattenimento, certo, ma per intenditori, grazie a una scrittura raffinata che nella sua levigatezza lascia trapelare delicati giochi imitativi, fantasia tematica e conoscenza approfondita delle risorse timbriche e dinamiche dell’orchestra d’archi.

Una vivacità inventiva che brilla già pienamente nell’Allegro del KV 136, ove la pulsazione ritmica, il piglio virtuosistico e il dialogo concertante tra i violini primi e secondi svelano un’animazione palpitante. L’intensificazione drammatica avviene nello sviluppo, che inizia alla dominante minore e si smeriglia armonicamente attraverso progressioni modulanti, esaltate da un’efficace combinazione tra i diversi tipi di articolazioni (pizzicati, note lunghe, successioni di semicrome legate). Grazia e dolcezza caratterizzano invece il successivo Andante all’italiana in sol maggiore, sospeso sul garbato impasto tra le diverse sezioni strumentali. Il simmetrico alternarsi dei disegni melodici traccia eleganti geometrie evocando il mondo delle belle relazioni schilleriano, ove ogni elemento viene esaltato nella sua originalità ma anche nella sua funzione strutturale. Sapore operistico e arguzia scherzosa caratterizzano infine il Presto conclusivo, ove i tratti contrappuntistici celano sorprese e colpi a effetto.

WOLFGANG AMADEUS MOZART, I CONCERTI PER PIANOFORTE E ORCHESTRA

All'epoca di Mozart il genere concertante veniva interpretato diversamente dalle due linee di pensiero cui facevano capo i figli di Johann Sebastian Bach, Carl Philipp Emanuel e Johann Christian: nella scuola 'tedesca' del primo si poneva molta attenzione all'equilibrio tra solista e orchestra, nella tradizione 'viennese' cui apparteneva il secondo al solista era riservato invece un ruolo di rilievo rispetto agli strumenti accompagnatori. Nei suoi ventisette concerti Mozart inventerà la terza via, che rifonda il genere innestandovi una forte componente drammaturgica (Rosen). Nel *Bildungsroman* concertante mozartiano il rapporto tra strumento solista e orchestra rievoca infatti la scena, il conflitto con l'altro da sé e l'autoformazione che ne consegue.

Dopo i primi esperimenti, che sono in realtà rielaborazioni di lavori altrui, Mozart crea la prima opera originale nel 1773, con il Concerto KV 175. Ma l'autentica perla del genere, negli anni giovanili, considerata una delle pietre miliari di tutta la sua produzione, è il Concerto KV 271 (*Jeunehomme*), composto nel 1777 per la celebre pianista francese di passaggio a Salisburgo. L'interazione tra il solista e l'orchestra rievoca prepotentemente una meta-realtà teatrale (Ballola), a partire dall'ingresso provocatorio del pianoforte nell'Allegro iniziale; ma è tutta la scrittura pianistica a evidenziare un ispessimento e una complessità contrappuntistica innovative. Le dolenti ripiegature interiori dell'Andantino lasciano talora trasparire il *redendes Prinzip* (principio parlante) su cui tanto insisteva il Bach berlinese, mentre il Presto conclusivo svela una componente metateatrale con il minuetto cantabile incastonato a sorpresa nel centro del movimento.

Nel 1781 Mozart si trasferisce a Vienna, il successo come pianista gli arride e per aumentare le sottoscrizioni alle sue accademie decide di creare alcuni lavori che rappresentano una via di mezzo «tra il troppo difficile e il troppo facile»: nascono così i tre Concerti KV 413, 414 e 415. La grazia del primo, la dolcezza melodica del secondo e la brillante scrittura orchestrale del terzo rendono queste opere una tappa importante nell'evoluzione stilistica mozartiana. Seguirà nel 1784 un altro concerto cameristico, il KV 449, che inaugura la serie dei concerti della maturità. L'originalità e la compattezza strutturale lo rendono un'opera di determinante importanza (Minardi), fondamentale per le conquiste stilistiche dei successivi KV 450 e 451, elaborati nello stesso anno per fare fronte alle numerose accademie che lo vedono protagonista indiscusso della scena viennese. Aumenta la tensione virtuosistica del solista (Mozart stesso confessa al padre che i due concerti fanno «sudare» l'interprete) ma cresce anche la maturità della scrittura orchestrale, amplificata nell'organico e arricchita nel gioco degli equilibri tra le sezioni e negli intrecci timbrici che ne conseguono. Al medesimo 1784 appartengono anche la solarità piena di grazia del Concerto KV 453 e i Concerti KV 456 e 459, il cui spessore sinfonico fa già presagire i capolavori degli ultimi anni.

L'anno successivo segna una svolta: i turbamenti inquietanti del Concerto in re minore KV 466, scritto nella stessa tonalità del *Don Giovanni* e del *Requiem*, svelano una conflittualità tra solista e orchestra che sbilancia l'aureo equilibrio concertante dei lavori precedenti e lascia trapelare un misterioso regno delle ombre, approfondito poi nel tragico Concerto in do minore KV 491. A questa diade si contrappone la radiosità del Concerto in do maggiore KV 467, la morbidezza coloristica del Concerto KV 482 e la dolcezza melanconica del Concerto KV 488 (1786), composto nei mesi in cui Mozart sta portando a compimento *Le nozze di Figaro*. Tensione costruttiva e vigore sinfonico attraversano il Concerto KV 503, la cui solarità evoca gli slanci della *Jupiter*, e il celebre Concerto KV 537 (*dell'Incoronazione*), eseguito durante la cerimonia di incoronazione di Leopoldo II. La parabola si chiude nel 1791, con il Concerto KV 595, la cui semplicità apparente svela uno stile prosciugato, essenziale, venato da una tenerezza dolce e straziante.

WOLFGANG AMADEUS MOZART, SINFONIA N. 41 IN DO MAGGIORE KV 551 *JUPITER*

Pulsa il teatro, nell'esordio della *Jupiter*. I trionfi del *Don Giovanni* e di *Figaro* si sono spenti da poco, ma le fole dei loro personaggi popolano ancora la fantasia mozartiana. Vitalità e demonismo s'intrecciano nell'Allegro vivace, sorta di ouverture maestosa a un dramma imprecisato: come se Mozart osservasse l'umana commedia aldilà dei singoli casi per cogliere la luce della sua più alta destinazione. Non ritroviamo più l'uomo com'è, con i suoi vizi e virtù, ma come dovrebbe essere. I temi diventano allora pretesto per porre in risalto le strutture, le architravi di una avventura collocata in un contesto dalle dimensioni cosmiche. In questo testamento di valori estetici e morali, che rievoca le future pagine schilleriane dedicate alla poesia sentimentale, il linguaggio assurge a una elevatezza e complessità che incrinano sempre più il rapporto tra Mozart e il pubblico viennese. Gli esperti del tempo considerano la sua musica troppo «difficile e artificiosa», «oltre la comprensione dei normali dilettanti» (così scrive il celebre critico Alois Wilhelm Schreiber). Mozart in realtà non sembra distaccarsi – almeno esteriormente – dalla tradizione culturale che lo ha nutrito: la scelta delle forme rientra tra quelle consolidate, ma la priorità data al valore assoluto dell'opera d'arte crea nei confronti dell'ascoltatore comune uno iato che diventa poco per volta incolmabile. Landon sottolinea il disordine ciclotimico e le patologiche crisi maniaco-depressive che turbano in quegli anni il compositore, sempre più morbosamente legato alla moglie e gravato dalle ristrettezze economiche, documentate dalla serie di lettere inviate all'amico massone Michael Puchberg durante l'estate del 1788. Proprio a quella drammatica estate risale il mausoleo costituito dalle ultime tre Sinfonie KV 543, 550 e 551, portate a compimento nell'arco di appena un paio di mesi. Rifugge in esse la sapienza compositiva di un artista

giunto ormai vertiginosamente oltre il proprio tempo e capace di fondere in modo prodigioso «la sintesi logica delle sonate per pianoforte, la tensione emotiva delle fantasie, la moderna tecnica contrappuntistica dei quartetti, le sonorità orchestrali piene e rotonde del *Figaro* e la raffinata differenziazione dell'orchestra accompagnante nei concerti per pianoforte» (Paumgartner). La struttura è quella della sinfonia haydniana ma il carattere di ognuno dei tre lavori che compongono la trilogia svela tratti unici e sconvolgenti: la bellezza calda e autunnale che emana dalla KV 543 (Landon) contrasta con l'angosciosa frenesia e il tragico pessimismo della Sinfonia in sol minore, redenta a propria volta dal fulgore radioso della Sinfonia in do maggiore.

Nelle prime battute della *Jupiter* vi è già in nuce tutto il serbatoio tematico che servirà per la costruzione dei quattro movimenti. La cellula iniziale di terzina, incuneata all'interno dell'intervallo di quarta giusta, rievoca lo spettro del Concerto per pianoforte e orchestra KV 466, opera tra le più traumatiche e visionarie del catalogo mozartiano. Lo stesso elemento motivico, privato delle sincopi, perde ora il carattere angoscioso e inquietante che possedeva nella cupa tonalità di re minore e diventa *Ausstrahlung*, irradiazione di luce ed energia. La fantasia tematica è impressionante, ma ancora più stupefacente è la compattezza logica che coagula le diverse componenti. Se esaminiamo l'esposizione dell'Allegro vivace ci troviamo di fronte a una prima idea bifrontale e speculare (all'intervallo di quarta è giustapposto il suo rivolto di quinta), cui si affianca un secondo elemento (b. 9-16), sorta di variazione del primo nucleo tematico. Bipolare si rivela anche il materiale della transizione, tratto dai due motivi che compongono il primo tema, mentre la seconda idea (che appare a b. 56) si avvale di ben sei cellule motiviche, strettamente connesse fra loro. Dal quinto di questi spunti trae ispirazione lo sviluppo il cui inizio, affidato ai legni, sembra presagire il tema dell'ultimo movimento. L'ombra del contrappunto, rinnovato alle fonti della lezione händeliana, appare evidente già in questa sezione ove il gioco imitativo si unisce allo sbalzo prospettico generato dall'alternanza delle volumetrie strumentali: contrappunto di linee melodiche, dunque, ma anche di masse e di timbri. L'ingresso, a b. 161, della cellula di terzina innesca slittamenti cromatici repentini, incrina le sicurezze, svelando come l'inciso iniziale possessa – irrisolto – anche un volto inquietante. Ombre che si dissipano prontamente all'inizio della ripresa (b. 189), tradizionale nella rappresentazione dei temi e delle aree tonali, a parte una trasposizione in do minore e mi bemolle maggiore della prima idea motivica.

Il dramma però, lo si avverte con chiarezza, è ancora tutto da consumare, come dimostra l'Andante cantabile, autentico fulcro espressivo della Sinfonia, costruito anch'esso in forma sonata. L'esordio del primo *kolon*, costruito su una coppia di intervalli di quarta, avviene sottovoce, con sordino per gli archi e un organico snellito per i fiati, grazie all'eliminazione di trombe e timpani, ma il *forte* in levare, nella seconda battuta, pone in allerta l'ascoltatore, precludendo al fosco *pathos* dello sviluppo, dissestato da

forte-piano improvvisi, sincopi, dissonanze e collegamenti armonici audaci. Nella ripresa le fioriture di biscrome, liberamente circolanti tra le diverse sezioni degli archi, alleggeriscono l'atmosfera introducendo all'aulicità del Menuetto.

È incredibile l'economia motivica di questo terzo movimento che utilizza un'altra variazione del gioco intervallare di quarta e quinta derivato dal primo tempo, venato da un sottile cromatismo che ne screzia la compattezza. Il Trio valorizza proprio il frammento di semitono con cui esordisce il Minuetto: lo inverte, fingendo di riprendere con *nonchalance* la formula cadenzale che conclude la prima sezione, e su questo mattone minimale costruisce, nelle battute seguenti, quello che sarà il tema del finale, scolpito come un bassorilievo all'interno del solito intervallo di quarta.

Il Molto allegro fiorisce così con estrema naturalezza, e la magistrale tecnica contrappuntistica consente di tirare le fila di una vasta rete di eventi musicali, quasi ci trovassimo di fronte al concertato conclusivo di un'opera dalle dimensioni cosmiche. La vocazione teatrale mozartiana erompe nuovamente dalle maglie del sinfonismo e dalla forma sonata rivisitata alla luce del contrappunto rigoroso, rompendo gli argini di una suddivisione tra generi che appare a Mozart ormai sempre più fittizia. Nelle differenze egli scorge i fili comuni, l'unità di fondo e pone la sapienza linguistica al servizio di contenuti puramente musicali che si ergono davanti ai nostri occhi come una cattedrale maestosa. I tre elementi che compongono il primo nucleo motivico (b. 1-4; b. 5-8 e b. 19-22) rappresentano il materiale su cui è costruito l'intero movimento. Essi germinano naturalmente nell'episodio fugato dell'esposizione (b. 39- 74), ove il primo tema è contrappuntato da un controsoggetto discendente per gradi congiunti e da un inciso vibrante, slanciato verso l'alto grazie a un trillo carico di energia potenziale. Il secondo tema (b. 75), costruito anch'esso su tre incisi, appare come una permutazione e diminuzione del tema principale: accorgimento sapiente che consentirà, dopo il breve sviluppo, animato da progressioni modulanti sulle cellule del primo nucleo motivico, e una ripresa armonicamente ardita, di strutturare nella coda una sorta di fuga a due soggetti: imponente chiusa ove stile galante e stile dotto si fondono meravigliosamente fra loro, riannodando le fila di tutta l'opera in un tripudio giubilante.

Letizia Michielon

Per la biografia di Rinaldo Alessandrini si veda sopra, p. 61.

Teatro La Fenice
sabato 1 giugno 2013 ore 20.00 turno S

PËTR IL'IČ ČAJKOVSKIJ
Concerto per violino e orchestra in re maggiore op. 35

Allegro moderato
Canzonetta: Andante
Finale: Allegro vivacissimo

IGOR STRAVINSKIJ
Le sacre du printemps
(La sagra della primavera)

Premier tableau: L'adoration de la terre

Introduction
Les augures printaniers. Danses des adolescentes
Jeu du rapt
Rondes printanières
Jeux des cités rivales
Cortège du sage: Le sage
Danse de la terre

Second tableau: Le sacrifice

Introduction
Cercles mystérieux des adolescentes
Glorification de l'élue
Évocation des ancêtres
Action rituelle des ancêtres
Danse sacrale (L'élue)

direttore

DMITRIJ KITAJENKO

Orchestra del Teatro La Fenice

NOTE AL PROGRAMMA

UNA MUSICA CHE PUZZA?

L'accostamento di uno dei pezzi più noti di Čajkovskij (il Concerto per violino che pure non è e forse non pretende di essere uno dei culmini del suo catalogo) e di un capolavoro di rilievo storico decisivo come il *Sacre du printemps* fa venire in mente la difesa che Stravinskij fece della grandezza di Čajkovskij in una famosa lettera aperta a Djačilev pubblicata dal «Times» il 18 ottobre 1921 (in anni in cui questa posizione sembrava provocatoria) e in seguito nelle *Chroniques de ma vie*, esaltandone il dono della melodia e la natura «profondamente russa». Naturalmente non esistono rapporti tra la natura russa di Čajkovskij e l'immagine di una Russia primordiale evocata dal *Sacre*; ma va ricordato che proprio il carattere nazionale che all'epoca dell'omaggio di Stravinskij non tutti riconoscevano a Čajkovskij fu una delle ragioni della troppo celebre stroncatura di Hanslick dopo la prima esecuzione (a Vienna nel 1881) del Concerto in re maggiore per violino e orchestra, come vedremo.

Era stato composto rapidamente nel 1878: il primo abbozzo fu portato a termine tra il 17 e il 28 marzo, il 5 aprile fu scritto un nuovo tempo centrale, la partitura era finita l'11 aprile. Čajkovskij si trovava in Svizzera, a Clarens, dopo alcuni mesi trascorsi in Italia, e si era da poco ripreso dal tremendo collasso nervoso provocato dallo sfortunato tentativo di matrimonio (celebrato il 18 luglio 1877, definitivamente concluso all'inizio di ottobre 1877). Aveva portato a termine i due lavori iniziati prima della crisi nel 1877, la Quarta Sinfonia nel gennaio 1878, *Evgenij Onegin* all'inizio di febbraio, e da qualche mese godeva della tranquillità economica grazie alla rendita fissa assicurategli dalla affettuosa e totalmente idealizzata amicizia di Nadežda von Meck, con cui, senza mai incontrarla, intrattenne un fitto rapporto epistolare dalla fine del 1876. Il Concerto per violino fu concepito rapidamente sotto il segno della ritrovata serenità. A Clarens Čajkovskij era stato raggiunto da Iosif Kotek, giovane violinista ex-allievo e amico, con cui aveva letto la *Symphonie espagnole* di Lalo il 15 marzo: forse anche la conoscenza di questo pezzo (di cui lo stesso 15 marzo parlò con ammirazione in una lettera alla signora von Meck) fu uno stimolo al progetto di scrivere un ampio lavoro per violino e orchestra: il Concerto in re maggiore fu iniziato il 17 marzo. Dalle lettere alla signora von Meck

apprendiamo che Čajkovskij approfittò della vicinanza dell'amato Kotek per provare subito ciò che aveva scritto (e per decidere di scartare il secondo tempo componendone uno nuovo).

La genesi era stata veloce; ma solo dopo più di tre anni si giunse alla prima esecuzione, a Vienna, il 4 dicembre 1881. Il violinista ungherese Leopold Auer, cui Čajkovskij aveva affidato il Concerto, dedicandoglielo, non si decideva a suonarlo (in seguito affermò che gli indugi dipendevano dalla volontà di rivederne la scrittura); alla fine il primo interprete fu il russo Adolf Brodskij, che proprio con il Concerto per violino di Čajkovskij debuttò a Vienna (e a cui fu trasferita la dedica dell'autore). Dirigeva Hans Richter. Tra le diverse accoglienze della critica viennese è rimasta celebre quella negativa della «Neue Freie Presse» firmata dall'autorevole Eduard Hanslick, che usò, come vedremo, anche parole insultanti soprattutto nei confronti del Finale. Così ne riferisce Čajkovskij in una lettera alla signora von Meck:

Scrivi che, in generale, per quanto conosce delle mie opere, esse si distinguono per la loro incoerenza, completa mancanza di gusto, rozzezza e barbarie. Per ciò che riguarda il Concerto per violino il suo inizio non è male, ma più si va avanti, peggio è. Alla fine del primo movimento, egli sostiene, il violino non suona, bensì raglia, stride, ruggisce. Anche l'Andante inizia felicemente, ma ben presto si trasforma nella descrizione di una qualche festa russa selvaggia, dove tutti sono ubriachi e hanno volti triviali, disgustosi. «Ascoltando la musica di Čajkovskij mi è venuto in mente che esiste musica puzzolente (*stinkende Musik*)». È vero che è una critica curiosa? Non ho fortuna con i critici.

Certamente il colore marcatamente russo e popolareggiante del Finale era del tutto estraneo a Hanslick (anche se è divenuto troppo noto il suo insulto alla «stinkende Musik»), e probabilmente gli dispiacque la concezione del Concerto, che, come quello precedente per pianoforte e orchestra (n. 1), celebra il virtuosismo del solista facendone un protagonista quasi assoluto (inutile fare confronti con la complessità della concezione del Concerto per violino di Brahms, certamente molto più vicino alla sensibilità di Hanslick). L'immagine hanslickiana del violino che nel primo tempo non suona, ma raglia, stride e ruggisce va forse riferita all'impegnativa cadenza (interamente scritta da Čajkovskij) e in generale alla ricchezza delle figurazioni virtuosistico-ornamentali. La combinazione di seducente eleganza del flusso melodico e virtuosismo spettacolare appartiene peraltro ai caratteri essenziali della concezione del Concerto, con l'aggiunta di una tinta blandamente slava nel secondo tempo e di un marcato carattere 'russo' nel terzo.

L'iniziale Allegro moderato nella struttura semplice e tradizionale tiene presente il Concerto per violino di Mendelssohn, da cui riprende l'idea di collocare la cadenza del solista non alla conclusione, ma alla fine dello sviluppo centrale, prima della ripresa. I due temi principali dell'esposizione rivelano affinità nel profilo ritmico e nella lirica effusione cantabile (che nel

secondo diviene un poco più intensamente elegiaca): solo nello sviluppo c'è spazio per accenti più marcati, con tensioni che sfociano nella cadenza del solista.

La Canzonetta, Andante, sostituisce il movimento lento originariamente composto, che non soddisfaceva Čajkovskij (ma che non fu distrutto: divenne *Méditation*, primo pezzo dei tre che formano il *Souvenir d'un lieu cher* op. 42 per violino e pianoforte): è una breve pagina dalla semplice forma tripartita, posta sotto il segno di una malinconica cantabilità 'slava' (apprezzata anche da Hanslick), con l'orchestra delicatamente alleggerita.

Si collega direttamente al Finale, Allegro vivacissimo, in forma di rondò-sonata, dallo scatenato virtuosismo. Hanslick aveva scritto che la Canzonetta si interrompeva troppo presto

per cedere il posto a un Finale che ci trasporta nella brutale, trista allegria di una sagra russa. Vediamo volti disgustosi, triviali, udiamo grossolane bestemmie, sentiamo puzza di cattiva acquavite. F. Fischer, descrivendo dei quadri lascivi, disse una volta che c'erano pitture che «era possibile veder puzzare». Il Concerto per violino di Čajkovskij ci mette per la prima volta di fronte al ripugnante pensiero: non possono esserci composizioni musicali che puzzano?

Soprattutto nel secondo tema si riconoscono i caratteri popolari, nazionali, che avevano tanto infastidito Hanslick e che spingono oggi autorevoli studiosi di Čajkovskij, come David Brown, ad accostare il Finale del Concerto per violino all'ultimo tempo della Seconda Sinfonia.

UN RITO ANCESTRALE

Nelle *Chroniques de ma vie* Stravinskij racconta, sulla genesi del *Sacre*:

Mentre a San Pietroburgo stavo terminando le ultime pagine dell'*Uccello di fuoco*, un giorno, in modo assolutamente inatteso, perché il mio spirito era occupato allora in cose del tutto diverse, intravidi nella mia immaginazione lo spettacolo di un grande rito pagano: i vecchi saggi seduti in cerchio che osservano la danza fino alla morte di una giovinetta che essi sacrificano per rendersi propizio il dio della primavera. Fu il tema del *Sacre du printemps*. Confesso che questa visione mi impressionò fortemente, tanto che ne parlai subito al pittore Nikolaj Roerich... A Parigi parlai pure con Djagilev, che si entusiasmò subito.

La visione di Stravinskij, l'interesse di Roerich e l'entusiasmo di Djagilev non erano un fatto isolato nella cultura russa dell'inizio del secolo XX, dove era diffuso il vagheggiamento di un mondo ancestrale, pagano, in cui cercare le radici profonde e autentiche ed una spontaneità primigenia. Gli studi di Richard Taruskin (nei due grandi volumi *Stravinsky and the Russian Traditions*, 1996, il cui capitolo sul *Sacre* è stato tradotto in italiano) hanno richiamato l'attenzione su questo contesto culturale, di

cui fanno parte anche, tra i poeti familiari a Stravinskij, Balmont, Blok e Sergej Gorodetskij. Una poesia di quest'ultimo, pubblicata in una raccolta del 1906, descrive il sacrificio di una fanciulla ad una antica divinità pagana, e potrebbe aver suggerito a Stravinskij l'idea di concludere con un sacrificio il rito della primavera. Un contributo decisivo alla definizione di molti dettagli del grande rito venne dagli studi etnografici di Nikolaj Roerich, pittore e archeologo (1874-1947), che preparò con Stravinskij la sceneggiatura, valendosi con cura scientifica di fonti autorevoli, e che creò scene e costumi per la prima rappresentazione. Il risultato fu, da molti punti di vista, anche etnograficamente attendibile (se si eccettua la conclusione con il sacrificio umano).

La realizzazione del *Sacre*, progettata fin dal 1910, fu rimandata, perché Stravinskij diede la precedenza a *Petruška* e cominciò a comporre il suo terzo balletto solo nel 1911, al ritorno in Russia dopo la prima a Parigi di *Petruška*. La prima rappresentazione del *Sacre du printemps*, diretta da Pierre Monteux a Parigi il 28 maggio 1913, si risolse in uno dei più celebri scandali della storia della musica. Il compositore attribuì le responsabilità del fiasco alla coreografia di Nijinskij, ritenendola inutilmente complicata. Molti anni prima delle *Chroniques* aveva invece espresso giudizi positivi; ma qui ora interessa la descrizione del suo ideale di coreografia:

Mi raffiguravo l'aspetto scenico dell'opera come una serie di movimenti ritmici di estrema semplicità, eseguiti da compatti blocchi umani, d'effetto immediato sullo spettatore, senza minuzie superflue e complicazioni che tradissero lo sforzo.

Sembra che la coreografia sia stata oggetto di totale incomprensione e abbia avuto un peso determinante nell'insuccesso della serata; ma non è difficile riconoscere anche nella musica caratteri che, al suo primo apparire, potevano suscitare scandalo: nella sua brutale violenza, nello scatenamento di forze selvagge i contemporanei poterono ravvisare lo sconvolgimento di tutti i canoni di bellezza e di gusto tradizionali, tanto da fare del *Sacre* quasi l'emblema delle avanguardie musicali del tempo. Si parlò di partitura «fauve» per la violenza dei colori, per il massiccio impatto fonico di alcune pagine, e si avvertì come una scossa la prepotente immediatezza con cui irrompeva il gusto per un primitivismo barbarico che nel volgere di qualche anno sarebbe divenuto di moda. Fin dalla prima esecuzione in concerto il *Sacre* conobbe soltanto successi trionfali.

Più dei balletti precedenti il *Sacre* definisce con matura originalità il carattere del nazionalismo stravinskiano, il vagheggiamento in una dimensione mitica e ancestrale della «vera Russia», mondo arcaico fuori dalla storia, quella «vera Russia» di cui ci parla in una preziosa testimonianza Ferdinand Ramuz, «quella che si vede nascere confusamente e magnificamente carica di impurità nel *Sacre*» e che poi sarebbe apparsa nel suo volto 'contadino' e 'cristiano' nelle *Noces*. All'evocazione di questo

mito culturale mira dunque il nazionalismo stravinskiano, radicando la propria prospettiva nella cultura del Decadentismo. Stravinskij sostenne di aver citato un solo tema popolare, la celebre melodia lituana intonata all'inizio dal fagotto (piegato ad un esito sonoro dal colore originale: si dice che Saint-Saëns fosse rimasto particolarmente sconcertato e irritato perché non aveva riconosciuto il fagotto nelle prime battute). Richard Taruskin ha dimostrato che nella partitura sono invece numerosi i temi o i frammenti motivici che rimandano a fonti popolari, per lo più radicalmente rielaborate, non oggetto di compiaciuta citazione (come era accaduto talvolta nel nazionalismo musicale russo ottocentesco). Non è difficile comprendere le ragioni della significativa dissimulazione di Stravinskij, che manipolò spesso i suoi ricordi in funzione delle esigenze del momento: si preoccupava di porre in ombra le profonde radici nazionali del balletto, in senso musicale e culturale, evitando anche di ricordare il rapporto fra la concezione del *Sacre* e il mito dell'antichità pagana quale appariva agli occhi degli artisti russi più sensibili e inquieti nel periodo compreso fra la rivoluzione del 1905 e quella del 1917. Negli anni fra le due guerre Stravinskij dissimulava queste radici per proporsi come autore 'europeo' e accreditava una immagine del *Sacre* nato dal nulla, nascondendo anche i rapporti del suo linguaggio armonico con qualche aspetto della musica di Rimskij-Korsakov e il suo uso della scala ottatonica (sottoposta a nuove, più complesse manipolazioni). Naturalmente la comprensione del contesto musicale e culturale in cui il *Sacre* nacque non toglie nulla alla modernità di questo capolavoro, alla capacità di Stravinskij di reinventare e ricondurre a rigorosa astrazione i materiali folclorici che aveva tenuto presenti, nel soggetto come nella musica.

La stilizzazione compiuta sui vocaboli di un folclore in parte citato e in parte inventato proietta l'assimilazione dei dati della tradizione popolare fuori della storia, a definire con inaudita violenza e con implacabile 'oggettività' una condizione fatale, insieme primordiale ed eterna, fuori del tempo. In questo senso può essere riletta la celebre osservazione di Adorno, là dove parla di

sacrificio antiumanistico alla collettività: sacrificio senza tragicità, immolato non all'immagine nascente dell'uomo, ma alla cieca convalida di una condizione che la vittima stessa riconosce. [...] Non si giunge a nessuna antitesi estetica tra la vittima immolata e la tribù, ma piuttosto la danza di quella porta a compimento la sua identificazione non osteggiata e diretta con questa. [...] Dell'eletta come essere singolo non si rispecchia nulla nella musica se non il riflesso inconscio e casuale del dolore.

La sconvolgente forza del *Sacre* nasce anche dal modo in cui tutti gli aspetti del linguaggio contribuiscono ad esaltare l'invenzione ritmica. Il gigantesco organico orchestrale è trattato in modo da scatenare sonorità di inaudita violenza: talvolta appare come un mastodontico strumento a percussione e genera pietrificati blocchi sonori. L'invenzione ritmica presenta

una ricchezza e intensità senza precedenti nella musica occidentale, tali da suscitare molti decenni dopo l'interesse e l'ammirazione di Pierre Boulez, che al *Sacre* ha dedicato una famosa analisi.

Osserva fra l'altro Boulez:

Con Stravinskij la preminenza del ritmo è rivelata dalla riduzione di polifonia e armonia a funzioni subordinate. L'esempio estremo e più caratteristico di questa situazione è dato dalle *Danses des adolescentes* dove un solo accordo contiene, letteralmente, l'intera invenzione. Ridotta alla sua espressione più semplice l'armonia serve da materiale per un'elaborazione ritmica che viene percepita attraverso gli accenti [...]. Prima di chiederci che accordo stiamo ascoltando avvertiamo l'impulso prodotto da quell'accordo. La *Glorification de l'élue* o la *Danse sacrée*, sebbene si presentino in vesti meno semplificate, ci colpiscono all'inizio nello stesso modo; poiché, oltre ai frammenti melodici (che la ripetizione ci consente di afferrare e di neutralizzare con la stessa velocità) ciò che sentiamo è l'impulso ritmico allo stato puro.

Boulez parla di frammenti melodici, e anche rispetto alla incisiva brevità delle melodie di *Petruška* la partitura del *Sacre* tende a compiere una netta riduzione, puntando su cellule elementari, che a volte sono quasi risucchiate nell'andamento complessivo. Anche per questo i singoli episodi in cui si articolano le due parti del balletto appaiono assai meno individuati dei quadri di *Petruška*, nel senso che mirano a fondersi in una successione di sezioni strettamente legate: non c'è del resto una vera e propria narrazione nella evocazione del rito ancestrale. Le due parti presentano a grandi linee un percorso simile, dalla calma sospesa dell'inizio, attraverso un alternarsi di contrasti tra zone di quiete ed episodi di crescente tensione, fino al culmine di intensità segnato dalle sezioni finali, dove sembra giungere al limite estremo il progressivo scatenamento di energie.

Paolo Petazzi

DMITRIJ KITAJENKO

Nato a Leningrado, vi ha studiato presso la Scuola Glinka e il Conservatorio Rimskij-Korsakov perfezionandosi poi con Leo Ginzburg a Mosca e con Hans Swarowski e Karl Österreicher a Vienna. Nel 1969 ha vinto il primo Concorso Karajan di Berlino ed è stato nominato direttore principale del Teatro Stanislavskij di Mosca. Nel 1976 è diventato direttore principale della Filarmonica di Mosca, che nei quattordici anni seguenti ha portato a livello internazionale, e successivamente è diventato direttore principale della Radio-Sinfonie-Orchester di Francoforte e della Danmarks Radio SymfoniOrkestret. Sempre più apprezzato in Europa occidentale, è stato invitato regolarmente da orchestre quali Concertgebouw di Amsterdam, London Symphony Orchestra, Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, Münchner Philharmoniker, Orchestra di Santa Cecilia, Filarmonica della Scala e dalle maggiori orchestre statunitensi, ed è oggi ospite regolare dei Berliner Philharmoniker, del Gewandhaus di Lipsia, dei Wiener Symphoniker, della Philharmonia di Londra e dell'Orchestre Philharmonique de Radio France. La sua registrazione completa delle sinfonie di Šostakovič con la Gürzenich-Orchester di Colonia ha ricevuto molti premi tra i quali l'Echo Klassik 2006, e l'integrale delle sinfonie di Prokof'ev è considerata da molti critici l'edizione di riferimento. Il suo catalogo discografico, realizzato prevalentemente con la Filarmonica di Mosca, la RSO di Francoforte, la Bergen Filharmoniske Orkester, la Danmarks Radio SymfoniOrkestret e la Gürzenich-Orchester, include inoltre l'integrale delle sinfonie di Skrjabin, Rachmaninov, Stravinskij e Rimskij-Korsakov, oltre a molte opere di Grieg, Richard Strauss, Siegfried Wagner e di musica contemporanea. Dal 2010 si dedica all'opera di Čajkovskij. Direttore onorario della Gürzenich-Orchester dal 2009, per la stagione 2012-13 è stato nominato direttore musicale della Konzerthausorchester di Berlino.



Teatro Malibran

venerdì 7 giugno 2013 ore 20.00 turno S
sabato 8 giugno 2013 ore 20.00 fuori abbonamento*

SERGEJ PROKOF'EV
Marcia in si bemolle maggiore op. 99

PËTR IL'IČ ČAJKOVSKIJ
Serenata per archi in do maggiore op. 48
Pezzo in forma di sonatina: Andante non troppo - Allegro moderato
Valzer: Moderato. Tempo di Valse
Elegia: Larghetto elegiaco
Finale (Tema russo): Andante - Allegro con spirito

Sinfonia n. 4 in fa minore op. 36
Andante sostenuto - Moderato con anima
Andantino in modo di canzona
Scherzo. Pizzicato ostinato: Allegro
Finale: Allegro con fuoco

direttore

DIEGO MATHEUZ

Orchestra del Teatro La Fenice

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

NOTE AL PROGRAMMA

SERGEJ PROKOF'EV, MARCIA IN SI BEMOLLE MAGGIORE OP. 99

Nonostante gli indubbi traguardi artistici raggiunti durante il suo trasferimento in Occidente, Prokof'ev vive un lacerante dissidio interiore. L'aspirazione a un linguaggio aggiornato in senso modernista non annulla le sue radici russe, che trovano sfogo soprattutto negli abbandoni lirici. Matura così – determinata anche da alcuni insuccessi esteri – la decisione di ritornare in patria. Sono gli anni del «realismo socialista», quelli in cui il regime stalinista impone un comunicativo e ottimistico atteggiamento celebrativo. Questo brusco cambiamento di temperie culturale e politica costituì per Prokof'ev un duro banco di prova, che egli superò nei generi che gli erano più congeniali, tra cui il teatro e la musica per film. Né mancano lavori di circostanza e didattici che completano la produzione di un momento felicemente fervido che continua anche durante gli anni della guerra. Il compositore li trascorre in compagnia della seconda moglie Mira Mendelssohn, relegato in remote località in Caucaso, Georgia, Kazakistan.

Proprio tra il 1943 e il 1944 scrive la Marcia in si bemolle maggiore op. 99 per banda militare. Breve pagina d'occasione, segue uno schema tripartito. Dopo alcuni accordi introduttivi che richiamano l'attenzione, le trombe intonano un tema quasi grottesco, a grandi intervalli, divenuto celeberrimo. Una sezione centrale più cantabile è affidata agli ottoni gravi, prima della ripresa del motivo d'inizio. Pochi minuti di leggera evasione, di un umorismo arguto che sembra allontanare gli orrori della guerra. Finito il conflitto, l'offensiva ideologica della politica staliniana colpirà anche Prokof'ev. Accusato di formalismo, il compositore pronuncerà un'umiliante autocritica che non lo metterà comunque al riparo dalle critiche ufficiali. Di lì a poco anche la sua salute sarebbe stata irrimediabilmente compromessa.

PËTR IL'IČ ČAJKOVSKIJ, SERENATA PER ARCHI IN DO MAGGIORE OP. 48

La mia musa è stata così ben disposta nei miei confronti che negli ultimi tempi ho scritto due cose con grande velocità: 1) una grande ouverture cerimoniale [l'*Overture 1812*], dietro richiesta di Nikolaj Grigorevič, per l'esposizione; 2) una serenata per orchestra d'archi in quattro movimenti. Un po' per volta sto orchestrando entrambe. L'ouverture

sarà molto solenne e perciò presumibilmente non vi saranno pregi artistici. Al contrario, la serenata l'ho composta seguendo uno stimolo interiore; è una cosa sentita, pertanto ho l'ardire di pensare che non sia priva di pregi effettivi. Non devo essere io, certamente, a valutare i meriti delle mie composizioni, ma posso dire mettendomi una mano sul cuore che (con poche eccezioni) le ho vissute e profondamente sentite e tutte sgorgano direttamente dalla mia anima.

Così Čajkovskij scriveva nel 1880 alla ricca vedova von Meck, sua benefattrice, sottolineando quanto tenesse alla sua Serenata per archi in do maggiore op. 48, e quale ricchezza emotiva profondesse nelle sue composizioni. Il «suo migliore amico», come il musicista chiamava la von Meck, non amava Mozart. Numerosi sono invece i lavori nei quali è palese la sconfinata ammirazione di Čajkovskij per il grande salisburghese. E uno di questi è proprio la Serenata op. 48, in cui l'omaggio a Mozart risulta evidente quasi in ogni nota. Che cosa rappresenti per lui l'autore del *Don Giovanni* il musicista russo lo spiega in una lettera in cui controbatte l'atteggiamento ostile della von Meck:

Voi dite che la mia adorazione per lui è contraria alla mia natura musicale. Ma forse proprio perché subisco l'influenza del mio tempo e sono moralmente malato, amo così tanto cercare nella musica di Mozart – gran parte della quale serve a esprimere le gioie della vita provate da una natura sana, integra, non segnata dall'introspezione – la pace e la tranquillità.

È chiaro che dei diversi aspetti dell'arte mozartiana il compositore coglie i tratti più apollinei, ovvero l'immagine del «divino fanciullo» tanto cara al secolo scorso. La Serenata dunque, con i suoi quattro movimenti (Pezzo in forma di sonatina, Valzer, Elegia e Finale) è animata dall'intenzione di stilizzare le forme musicali del XVIII secolo. Un'orchestrazione tersa e lineare evoca un mondo 'dorato' e di felice evasione. Quella pace e tranquillità implorate da un'anima inquieta e tormentata.

L'eleganza delle melodie, la grazia di certi sviluppi sono mozartiane; ma un patetismo tipicamente čajkovskiano è pur sempre presente tanto nel Pezzo in forma di sonatina quanto nel Valzer. Nel Finale, poi, il richiamo folclorico fa capolino denunciando quali profondi vincoli leghino il compositore alla madre terra.

Mario Merigo

PĚTR IL'IC ČAJKOVSKIJ, SINFONIA N. 4 IN FA MINORE OP. 36

Per quanto le tre prime sinfonie contengano pagine di qualità sopraffina, la Quarta è la prima grande sinfonia di Čajkovskij, la prima che per profondità e complessità di motivi si misuri in piena consapevolezza con il genere

sinfonico più solenne; i tempi erano maturi per un ritorno in grande stile alla sinfonia, osservando che intorno agli stessi anni della Quarta di Čajkovskij (1877) vengono alla luce la Prima Sinfonia di Brahms, la Terza di Bruckner (anche qui, la prima importante) e la Seconda di Borodin; ed era maturo il tempo di Čajkovskij, precipitato dalla violenta crisi del suo matrimonio in un febbrile fervore creativo che vede accanto al compimento della Sinfonia (in verità incominciata qualche mese prima della crisi matrimoniale) la nascita del suo primo capolavoro teatrale, l'*Evgenij Onegin*. Inoltre, con la Quarta Sinfonia si annoda l'entrata in scena di Nadežda von Meck, altro evento capitale della biografia del compositore: non solo e non tanto per il beneficio economico generosamente prestato, quanto per la potente iniezione di fiducia somministrata alle sue capacità creative.

La componente 'diaristica' della Sinfonia è resa esplicita da una lettera del compositore alla sua benefattrice dove l'opera viene riassunta nella programmatica vicenda di una «forza fatale che arresta lo slancio verso la felicità»; programma cui oggi non converrà dare importanza vincolante di 'poema sinfonico', perché in realtà, nel dettato sempre controllato del compositore, questa «fatalità» si ridurrà a inserire in una sinfonia costruita secondo i principi classici un tema o motto (denotato come «fanfara del destino» o del fato) che dopo la sua irruzione nell'esordio riapparirà nel corso dei vari movimenti. Ora, uscendo dal programma, quella fanfara potrebbe anche alludere al mondo esterno, con il taglio netto dei suoi limiti, la durezza dei suoi rapporti; stabilito il quale, Čajkovskij si dedica a quello che più gli preme, il suo proprio mondo interiore, dando forma e voce a una delle sue invenzioni più immortali, quel «movimento di valse» che fonde nella danza il doloroso cromatismo e il singulto del ritmo sincopato; questo tema morboso, grottescamente atteggiato al passo di un valzer, sembra rivelare qualcosa di dannato e vergognoso nella patetica sonorità degli archi dopo gli ottoni luccicanti della fanfara: dannarsi l'anima a tempo di *valse*, forse era questo il vero destino umano di Čajkovskij. Non meno geniale è il secondo gruppo di idee, inaugurato dal clarinetto furbesco e un poco brillo e da una distesa cantilena dei violoncelli; ora, in tempo più sostenuto sul lieve pulsare del timpano, i fiati attaccano di nuovo il tema del valzer, ma del tutto trasformato, con i lineamenti alleggeriti, si direbbe, dal trucco di una marcetta, rotiana e felliniana avanti lettera, con tutta la subdola malinconia della festa finita.

Il secondo movimento, Andantino in modo di canzona, è uno dei ritratti più intensi dell'animo russo del compositore; russo nell'orizzontalità a perdita d'occhio descritta dall'oboe nella melodia principale e russo nell'eccitazione sonora dell'episodio centrale, quando il tema di un costumato *cortège* poco alla volta si gonfia e si esalta con toni profetici e misticheggianti (sembra di sentir parlare Veršinin nelle *Tre sorelle*: «fra due o trecento anni la vita su questo mondo sarà meravigliosa»).

Lo Scherzo, Pizzicato ostinato, è un celebre pezzo di bravura, dove la precisione virtuosistica tende continuamente a trascolorare in un'allucinata inquietudine; il Trio centrale (Meno mosso), con l'abbagliante entrata dei fiati, ricorda da vicino il suono del pastorello nell'*Onegin*, dopo la notte insonne di Tatjana; straordinaria, come sempre, la moderna tecinca di montaggio quando gli elementi del Trio si sovrappongono alla ripresa dello Scherzo.

Il Finale esplode come un fuoco d'artificio in una festa popolare; non siamo lontani dall'affollata piazza dell'Ammiragliato nel *Petruška* di Stravinskij, mentre la corsa a rotta di collo degli archi può rammentare la trasvolante rapidità del *Ruslan e Ljudmila* di Glinka; nella ridda s'inserisce un canto popolare, «Stava una betulla in un campo», e verso la fine un breve ritorno della «fanfara del destino»; ma presto tacitata da una più festosa fanfara dei quattro corni, timbrata in una sonorità schiettamente stravinskiana che annuncia la gloriosa conclusione.

Giorgio Pestelli

(Dal programma di sala del concerto del 21 dicembre 2003.

Archivio storico del Teatro La Fenice)

Per la biografia di Diego Matheuz si veda sopra, p. 12.



Cortile di Palazzo Ducale
venerdì 19 luglio 2013 ore 20.00 turno S

GIUSEPPE VERDI
Messa da Requiem
per soli, coro e orchestra

I. Requiem

Requiem - Kyrie

II. Dies irae

Dies irae - Tuba mirum - Mors stupebit - Liber scriptus - Dies irae - Quid sum miser - Rex tremendae -
Recordare - Ingemisco - Confutatis - Dies irae - Lacrymosa

III. Offertorio

Domine Jesu - Quam olim Abrahae - Hostias - Quam olim Abrahae

IV. Sanctus

V. Agnus Dei

VI. Lux aeterna

VII. Libera me

Libera me - Dies irae - Requiem - Libera me

direttore

MYUNG-WHUN CHUNG

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

nell'ambito del festival «Lo spirito della musica di Venezia»
nel bicentenario della nascita di Giuseppe Verdi

NOTE AL PROGRAMMA

GIUSEPPE VERDI, *MESSA DA REQUIEM* PER SOLI, CORO E ORCHESTRA

Cosa potrei dirvi di Manzoni? Come spiegarvi la sensazione dolcissima, indefinibile, nuova, prodotta in me, alla presenza di quel Santo, come voi lo chiamate? Io me gli sarei posto in ginocchio dinnanzi, se si potessero adorare gli uomini.¹

Verdi indirizzò queste righe all'amica Clarina Maffei dopo aver incontrato per la prima volta Alessandro Manzoni il 30 giugno 1868. Il 13 novembre di quell'anno morì Gioachino Rossini, e pochi giorni dopo il compositore si rivolse di nuovo alla Maffei:

Un gran nome è scomparso dal mondo! Era la riputazione più estesa, la più popolare dell'epoca nostra, ed era gloria italiana! Quando l'altra che vive ancora (Manzoni) non sarà più, cosa ci resterà? I nostri ministri, e le gesta di Lissa e Custoza.²

Per commemorare Rossini, Verdi ebbe l'idea di riunire i musicisti più rappresentativi dell'Italia del tempo, affidando a ciascuno un brano di una *Messa di Requiem* da eseguirsi in San Petronio a Bologna nell'anniversario della morte, messa di cui egli scrisse il *Libera me Domine*, movimento conclusivo. Se allora l'originale progetto naufragò all'ultimo momento per una marea d'interessi particolari, è importante rilevare che Verdi aveva concepito la celebrazione del genio della musica italiana come un gesto morale vero e proprio al di fuori di ogni retorica, cercando la realtà della propria nazione che gli rendesse collettivamente omaggio.³ Quando morì Manzoni, il 22 maggio 1873, Verdi non volle assistere ai funerali, ma decise subito di commemorarlo mediante la musica:

¹ Lettera del 7 luglio 1868, in *Giuseppe Verdi: autobiografia dalle lettere*, a cura di Aldo Oberdorfer (nuova ed. rivista da Marcello Conati), Milano, Rizzoli, 1981, pp. 216-217.

² Lettera del 20 novembre 1868, in ALESSANDRO LUZIO, *Studi e bozzetti di storia letteraria e politica*, Milano, Cogliati, 1910, p. 425.

³ Cfr. in proposito *Messa per Rossini. La storia, il testo, la musica*, a cura di Michele Girardi e Pierluigi Petrobelli, «Quaderni dell'Istituto di studi verdiani», n. 5, Parma-Milano, Istituto di studi verdiani-Ricordi, 1988.

Non mi si devono ringraziamenti [...] per l'offerta di scrivere una Messa funebre per l'anniversario del Manzoni. È un impulso, o dirò meglio, un bisogno del cuore che mi spinge ad onorare, per quanto posso, questo Grande che ho tanto stimato come scrittore e venerato come uomo, modello di virtù e di patriottismo.⁴

Con queste parole Verdi replicava ai ringraziamenti rivoltigli dal sindaco e dalla giunta comunale di Milano. Rifuggire ogni esteriorità era per lui norma di vita, specialmente nel momento di ricordare uno tra i pochi artisti contemporanei per cui nutrì un'autentica ammirazione più volte testimoniata nel suo epistolario. Egli riteneva infatti *I promessi sposi* «non solo il più gran libro dell'epoca nostra, ma uno dei più gran libri che sieno usciti da cervello umano» – come scrisse alla Maffei nel 1867 –,⁵ e forse poteva idealmente accostare a quella dello scrittore la propria figura di artista, quali protagonisti, ciascuno nel proprio campo, di un'arte dalle radici popolari. È peraltro difficile immaginare due personalità tanto dissimili: Manzoni, 'convertitosi' dopo l'anticlericalismo della giovinezza, era divenuto un cattolico quasi bigotto; Verdi, laico e ateo, aveva rafforzato e motivato il suo anticlericalismo col passare degli anni fino a farne un tema ricorrente della sua arte, dalla denuncia scoperta della dipendenza del potere politico da quello religioso nel *Don Carlos* del 1867 – giusto l'anno prima dell'incontro con Manzoni – alla cruda rappresentazione dell'«empia razza» sacerdotale dell'*Aida* (1871), parte integrante dell'apparato del potere che impedisce la felicità individuale e la vera giustizia. Ciononostante Giuseppina Verdi fu in grado di sintetizzare felicemente, in una lettera alla Maffei del 1872, i punti di contatto fra i due, in nome di una civile quanto utopica speranza di conciliazione fra laici e credenti:

Vi sono delle nature virtuosissime, che hanno bisogno di credere in Dio; altre, ugualmente perfette, che sono felici non credendo a niente ed osservando solo rigorosamente ogni precetto di severa moralità. – Manzoni e Verdi!... Questi due uomini mi fanno pensare – sono per me un vero soggetto di meditazione.⁶

La morte di Manzoni, che in vita non ebbe con la musica rapporto di sorta, si trasformò dunque in un'occasione unica per la musica europea,

⁴ Lettera del 9 giugno 1873, in *I copialettere di Giuseppe Verdi*, Milano, 1913, p. 283.

⁵ Lettera del 24 maggio 1867, in *Giuseppe Verdi: autobiografia*, cit., pp. 215-216: 216.

⁶ Lettera del 3 settembre 1872, in *I copialettere*, cit., p. 501. Altre volte Giuseppina Strepioni si era espressa in modo inequivocabile riguardo alle opinioni di Verdi sulla religione. Al medico e amico Cesare Vigna lo aveva descritto come «una perla d'onest'uomo, capisce e sente ogni delicato ed elevato sentimento, con tutto ciò questo brigante si permette d'essere, non dirò ateo, ma certo poco credente» (lettera del 9 maggio 1872, ivi, pp. 500-501: 501). Nel suo *The Man Verdi* (1962), Frank Walker mette in rilievo una cancellatura nella minuta di questa lettera, dove in origine si leggeva una frase meno edulcorata «Questo brigante si permette di essere un ateo con una ostinazione e una calma da bastonarlo» (trad. it.: *L'uomo Verdi*, Milano, Mursia, 1964, p. 340).

poiché fu la molla che fece scattare in Verdi la volontà di cimentarsi per la prima volta in una grande forma non operistica, e completare un'impresa già intrapresa per la morte di Rossini. Il *Libera me* scritto per quella circostanza divenne il punto di partenza per la nuova composizione.⁷ Nella versione attuale il brano presenta un nutrito numero di cambiamenti nella linea vocale, nell'armonia e nell'orchestrazione che testimoniano l'affinamento della sua sensibilità musicale e drammatica. Nel primo *Libera me* era comunque contenuta la musica del *Requiem aeternam*, dato che i versi vengono ripresi nell'ultima sezione del testo sacro, preceduti dall'evocazione del *Dies irae*. Ma in questo caso Verdi nel comporre l'inizio della Sequenza mutò in modo piuttosto radicale la musica scritta nel 1869, anche se a lavoro finito ciò valse comunque a rinforzare la compattezza strutturale e drammatica dell'intera opera, affermandone il carattere ciclico che il musicista aveva immaginato fin dal 1871.⁸ Quello che attualmente appare come suggestivo riepilogo, dunque, nel tempo finale, è in realtà il nucleo generatore del primo movimento fin dalle misure iniziali, e parzialmente anche del secondo.

La Messa verdiana fu eseguita per la prima volta nella Chiesa di San Marco a Milano, scelta per l'ottima acustica, il 22 maggio 1874. Cantavano due tra le voci predilette dal maestro in quel periodo, il soprano Teresa Stolz e il mezzosoprano Maria Waldmann, che erano state Aida e Amneris nella prima rappresentazione milanese di *Aida*, il tenore Capponi e il basso Maini. Diresse lo stesso Verdi, ottenendo nella doppia veste di compositore e interprete uno dei trionfi più clamorosi della sua carriera, puntualmente ripetuto nel corso della *tournee* italiana ed europea che seguì la prima, toccando fra le altre città Venezia (al Teatro Malibran), Parigi, Vienna e Londra. Se il pubblico e gran parte della critica lodarono indistintamente l'opera, da parte di qualcuno fu sollevato un dubbio ozioso, ironicamente sintetizzato da una celebre frase del direttore e compositore tedesco Hans von Bülow, che presentando il *Requiem* di Verdi in una corrispondenza giornalistica per conto dell'«Allgemeine Zeitung» alla vigilia della sua prima esecuzione, lo definì «la sua ultima opera in veste chiesastica», intendendo palesare la non conformità del lavoro rispetto alle regole

⁷ Per un esame dettagliato del rapporto tra le due versioni si rimanda allo studio di DAVID ROSEN, *La Messa a Rossini e il Requiem per Manzoni*, originariamente apparso nella «Rivista italiana di musicologia» (1969 e 1970), e ora ripubblicato in *Messa per Rossini*, cit., pp. 119-150.

⁸ «Quelle vostre parole avrebbero quasi fatto nascere in me il desiderio di scrivere, più tardi, la Messa per intero; tanto più che con qualche maggiore sviluppo mi troverei ad avere già fatti il *Requiem* e il *Dies irae*, di cui è il riepilogo nel *Libera* già composto»: così Verdi rispose agli elogi epistolari rivoltigli da Alberto Mazzucato per il *Libera me* il 4 febbraio 1871 (*I copialettere*, cit., pp. 243-44: 243). Fin da allora egli ebbe dunque chiaramente l'intenzione di dare forma ciclica al suo lavoro aumentandone a dismisura l'impatto drammatico, qualora si fosse deciso di comporlo.

stilistiche della musica sacra. In realtà si tratta di un falso problema, dato che il tradizionale approccio alla liturgia dei maggiori compositori italiani e europei dopo Palestrina fu sempre rivolto alla dimensione ‘rappresentativa’ dell’ordinario, specie nel caso della liturgia dei defunti, dove il *Gloria* viene sostituito dalla sequenza *Dies irae* divisa in varie sezioni ognuna informata ad un diverso principio drammatico. In ogni modo fu Giuseppina Strepponi a dare la risposta più convincente ai dubbi sullo stile sacro del marito, sollevati in particolare dai critici di alcuni giornali inglesi dopo le esecuzioni londinesi che ebbero luogo alla Royal Albert Hall:

Hanno parlato molto dello spirito più o meno religioso di Mozart, Cherubini ecc. Io dico che un uomo come Verdi deve scrivere come Verdi, cioè secondo il suo modo di sentire e interpretare i testi. Lo spirito religioso e la maniera di esprimerlo devono portare l'impronta dell'epoca e della individualità. Io avrei, per così dire, rinnegato una Messa di Verdi che fosse stata scritta dietro il modello A, B, e C.⁹

Che Verdi si ponesse costantemente il problema del rapporto fra musica e parola in senso drammatico lo mostra il sommo attacco del primo movimento, il *Requiem* in la minore-maggiore (Andante - Animando un poco), contrassegnato da uno di quei memorabili ed eloquenti pianissimi che il musicista era solito chiedere agli interpreti: l'impalpabile dinamica conferisce un senso di pace e serenità alla struggente invocazione in stile recitativo del coro, interrotta dalla breve e severa sezione «Te decet hymnus» in fa maggiore, interpretata, secondo la tradizione, come un'esposizione fugata a voci sole. In luogo della consueta fuga o fugato nel momento del «Kyrie eleison» – dettame a cui neppure Mozart si era sottratto – Verdi inventa un'ampia e slanciata melodia intonata dal tenore e imitata dagli altri solisti. L'esuberanza vocale del quartetto si propaga al coro e delinea in poche battute una curva drammatica già ben definita dal contrasto col mesto incedere del «Requiem aeternam». I due gesti accostati realizzano la metafora del sentimento di fiduciosa speranza da parte dell'umanità, che rivolge le sue invocazioni a un dio benigno.

Complesso è il piano drammatico-musicale della sequenza *Dies irae*, la cui sezione iniziale «Dies irae» (Allegro agitato) torna all'interno del brano come sinistro richiamo del giorno fatale. Verdi, interpretando il testo, affidò a quei terribili versetti la funzione di iniziare e dividere fra loro tre distinte parti del movimento, ulteriormente suddivise in sezioni marcate da tempi differenti. Mai il compositore aveva dispiegato una forza drammatica tanto travolgente come nell'attacco in sol minore, quattro triadi di tonica affidate a tutta l'orchestra che introducono le voci del coro, un tema corto e tesissimo connotato ritmicamente dalle note puntate, metafora della morte più volte

⁹ MERCEDE MUNDULA, *La moglie di Verdi*, Milano, Treves, 1938, p. 260.

ricorrente in tutta l'opera,¹⁰ e dal cromatismo. Nell'immediata ripetizione del passo Verdi introdusse la strepitosa variante del colpo di grancassa, effetto che si era premurato di sottolineare in partitura raccomandando «le corde ben tese onde questo contrattempo riesca secco e molto forte». Il culmine viene raggiunto con la melodia discendente che corona la ripresa delle parole «Dies irae», sormontata dalle scintillanti scale degli strumentini su cui brilla il timbro dell'ottavino. L'imponente e concisa architettura sonora si arresta di colpo, e in lontananza si odono squilli di trombe che annunciano il Giudizio universale (Allegro sostenuto). Ai richiami del «Tuba mirum» non aveva saputo resistere lo stesso Mozart, che nel suo *Requiem* affiancò al basso solista un trombone obbligato: più tesa e realistica l'interpretazione di Verdi, che fece precedere l'attacco del coro a tutta forza dagli squilli di trombe poste al di fuori della vista degli spettatori in gioco antifonale con le quattro trombe in orchestra, a cui fanno poi eco gli altri ottoni innescando un travolgente crescendo.¹¹ Questo procedimento ottiene l'effetto di evocare con impressionante forza rappresentativa il momento del giudizio, inteso come terrore e incertezza per l'umanità. Nessuna conciliazione, dunque, fra l'umano e il divino, di cui viene messo in mostra l'aspetto più terribile, in singolare analogia con un'opera altrettanto colossale, quel *Giudizio universale* dipinto da Michelangelo sul soffitto della Cappella Sistina. L'effetto del «Tuba mirum» si prolunga nel verso successivo affidato al basso, «Mors stupebit» (Molto meno mosso), il cui atteggiamento è attonito, come di chi abbia tremato al precedente suono delle trombe e alle grida del coro, e viene ritratto musicalmente dall'accompagnamento ostinato degli archi marcato da un colpo di grancassa sull'ultimo ottavo. Segue un'elaborata sezione solistica affidata al mezzosoprano, il «Liber scriptus proferetur» (Allegro molto sostenuto). Il suo canto viene più volte interrotto dall'intervento del coro che mormora «con voce cupa e tristissima» le parole «Dies irae», anticipando la ripresa della sezione iniziale (Allegro agitato), che chiude la prima parte della sequenza riportando in primo piano la terribile potenza vendicativa divina.

¹⁰ Cfr. FRITS NOSKE, *The Musical Figure of Death*, in *Atti del III Congresso internazionale di studi verdiani [sul tema «Il teatro e La musica di Giuseppe Verdi»]*. Milano, 12-17 giugno 1972, Parma, Istituto di studi verdiani, 1974, pp. 349-386 (anche in Id., *The Signifier and the Signified: Studies in the Operas of Mozart and Verdi*, The Hague, M. Nijhoff, 1977, pp. 171-214; trad. it. *Dentro l'opera*, Venezia, Marsilio, 1993).

¹¹ Passo di analogia suggestione è quello affidato al gruppo di ottoni e percussioni «in weitester Ferne aufgestellt» impiegato nel quinto movimento della Seconda Sinfonia di Mahler (Partitura, Wien-London, Universal Edition, cop. 1897, rev. 1971, cifra 22, da p. 175: trombe in fa e do, triangolo, grancassa e piatti). L'impiego di sorgenti sonore variamente dislocate nello spazio è senz'altro un effetto drammatico legato all'annuncio della «Resurrezione» declamato sommessamente dal coro qualche pagina più in là (immediatamente preceduto dalla ripresa della musica da fuori scena, cifra 29, p. 185). Entrambe le situazioni trovano comunque la loro radice nel *Tuba mirum* della *Grande Messe des Morts* (1837) di Hector Berlioz, in cui ben quattro fanfare attaccano un gioco d'eco di colossali proporzioni dai quattro punti cardinali della massa corale e orchestrale.

Tema della seconda parte è l'impotenza dell'umanità che invoca la pietà di Dio, introdotto dal terzetto «*Quid sum miser*» (Adagio) per le due voci femminili insieme al tenore. La melodia intonata dai solisti è piena di mestizia, ed è significativamente accompagnata da una lamentosa figura ostinata, una sestina di semicrome affidata al primo fagotto obbligato. L'inizio del «*Rex tremendae majestatis*» (Adagio maestoso) intonato dai bassi del coro, un'ampia frase in do minore che discende di una dodicesima fino al fa grave per concludersi sul sesto grado, riafferma concisamente l'immagine di un Dio possente. Ma subito il clima muta quando il basso del quartetto, subito emulato dagli altri solisti, invoca con infinita dolcezza «*Salva me fons pietatis*». Tramite questa linea vocale semplice e toccante Verdi mostra di nuovo come tutto il suo interesse e la sua partecipazione siano rivolti all'umanità sofferente, più che al maestoso tribunale divino. Dopo il soave «*Recordare*» (Adagio maestoso), duetto per soprano e mezzosoprano le cui voci, coordinate da un agile contrappunto, si riuniscono omofonicamente cantando per terze solo nel momento screziato di malinconia «*Quaerens me*», si giunge al centro della peripezia drammatica, rappresentato dai versetti dell'«*Ingemisco*» (Adagio maestoso - Poco meno mosso) affidati al tenore. Il brano è il primo vero e proprio a solo, poiché il coro aveva sempre preso parte a tutte le altre sezioni affidate a un solista, e la scelta del tenore è resa obbligata dal carattere del testo: il confronto con l'analogo passo della *Messa per Rossini* (l'«*Ingemisco*» di Alessandro Nini), dove il registro è lo stesso, lo conferma. Verdi trattò con grande varietà la linea vocale, dall'accento smarrito con cui il solista dichiara la sua sofferenza, al momento della supplica pronunciata con l'indomita forza dei primi acuti. La voce si muove per gradi congiunti in tono di serena preghiera nella parte principale in mi bemolle maggiore salendo al si bemolle, nota che materializza lo slancio della speranza. Poi l'improvvisa svolta in minore che porta alla parte conclusiva, «*Inter oves*», la linea vocale mossa nell'ambito di una quinta per gradi congiunti col controcanto dell'oboe sul vibrato degli archi: il tenore implora di essere accolto nel gregge dei redenti e salvato dal male, e conclude imperiosamente chiedendo di salire alla destra di Dio mediante uno squillante si bemolle. Senza soluzione di continuità il basso attacca a sua volta il solo del «*Confutatis maledictis*» (Andante), in cui l'evocazione iniziale delle fiamme dell'inferno, immagine di potente realismo, viene contrapposta alla dolcezza con cui la voce si scioglie nell'invocazione di accedere alla schiera degli eletti («*Voca me cum benedictis*»), fino all'umile tono di supplica («*Oro supplex*», do diesis minore).¹²

¹² Non poche analogie legano l'inizio di questo a solo a quello corrispondente per basso e coro redatto da Boucheron per la *Messa per Rossini* (Sequenza, n. 6). Ciò è dovuto al fatto che entrambi gli autori fanno riferimento alla tradizione italiana del rapporto fra testo e musica, anche se Verdi la tratta con maestria tecnica e stilistica molto superiore rispetto a Boucheron.

Torna ancora, improvvisa come una folata, la ripresa del «Dies irae» (Allegro come prima), annunciando una nuova svolta drammatica. È ora il momento finale del «Lacrymosa» (Largo) per soli e coro in si bemolle minore, un lamento condotto su una lunga melodia di struggente bellezza intonata dal mezzosoprano, triste cantilena a cui si uniscono le voci maschili del coro, mentre quelle femminili fanno sentire l'intervallo di seconda minore, che per Verdi è metafora della sofferenza. La miseria e l'impotenza dell'umanità viene riconosciuta, ma insieme a questa c'è la speranza della pietà che porta alla serena conclusione del «Dona eis requiem». L'invocazione del riposo eterno viene per un momento sospesa in sol bemolle, poi la ripresa del lamentoso ritornello porta al graduale affievolirsi della sonorità fino all'«Amen» finale, una triade vibratissima di sol maggiore che rompe il clima di si bemolle minore, seguita dall'ultimo accordo con la classica terza piccarda, gesto armonico finale di riconciliazione.¹³

Dopo un movimento tanto elaborato, vario, ricco di spunti drammatici e tecnici, il successivo *Offertorio* (Andante mosso) in la bemolle maggiore per i quattro solisti propone un clima musicale più disteso. Verdi ne rispettò il carattere tradizionale di preghiera a Cristo perché liberi dal male i suoi fedeli defunti. Nel «Domine Deus», prima parte, emerge l'ampia frase cantata a mezza voce nel registro acuto dal soprano in sol bemolle maggiore, che descrive con dolcezza la scintillante apparizione dell'arcangelo Michele, guida delle anime, conclusa dai versi «Quam olim Abrahae» (Allegro mosso), con l'entrata canonica delle voci in ottava. Di straordinaria intensità espressiva il gesto vocale con cui il tenore attacca l'«Hostias» (Adagio), seconda parte dell'*Offertorio*, un'affascinante litania racchiusa nell'ambito di una terza maggiore, appena un poco più estesa nel delicato crescendo che anima la frase successiva.¹⁴

Verdi dispiega la sua abilità contrappuntistica nel *Sanctus* (Allegro), una complessa fuga a doppio coro in fa maggiore annunciata da brillanti squilli di tromba. Il trattamento del brano risponde pienamente alle caratteristiche del testo, e la forma severa assume con naturalezza un fastoso ruolo cerimoniale. Totalmente contrastante il seguente *Agnus Dei* (Andante), brevissimo duetto in do maggiore-minore per soprano e mezzosoprano, in

¹³ Verdi impiega con coerenza e rigore le tonalità per tutta la Sequenza (e in genere nell'intera messa) disponendole nell'ambito delle relazioni normali nel circolo delle quinte verso la sottodominante (da sol minore, tono di base, fino al si bemolle, relativo maggiore, spingendosi al massimo fino al la bemolle). L'unica turbativa è il mi maggiore-do diesis minore del «Confutatis».

¹⁴ L'idea musicale era stata sperimentata in forma analoga nella preghiera dei sacerdoti dal tempio all'inizio del terzo atto di *Aida*, e se nella messa è trattata con assoluta e commossa partecipazione, quando tornerà nel finale ultimo del *Falstaff* servirà solo a parodiare il conformismo dei paesani di Windsor con uno spolvero di burlesca religiosità. Le parole rivolte al grasso protagonista e la sua risposta in gioco antifonale non lasciano dubbi: «Domine fallo casto! / Ma salvagli l'addomine».

cui si respira un'aria arcaica determinata fin dall'inizio dal canto a distanza d'ottava delle due voci soliste senza accompagnamento, cui rispondono coro e orchestra all'unisono. Pieno di finezze il delicato accompagnamento nelle due riprese, con la viola che s'inserisce fra le due voci a distanza di quinta mantenendo con esse un andamento parallelo.

In vista del finale Verdi congedò mezzosoprano, tenore e basso affidando loro il *Lux aeterna* (Molto moderato), in si bemolle maggiore-minore. Alla melodia cromatica del mezzosoprano, accompagnato dall'intenso e rarefatto vibrato di violini primi e secondi divisi in due gruppi di quattro ciascuno, fa subito da contrasto quella del basso in si bemolle minore, colorita da fiati e timpani, contrasto che riflette le diverse invocazioni, «Lux» e «Requiem».

Nel settimo e ultimo movimento la capacità rappresentativa di Verdi tocca il suo apice. Il *Libera me Domine* (Moderato) in do minore è concepito come un dialogo tra il soprano solista e il coro, l'individuo che insieme all'umanità sembra voler esorcizzare la paura della morte. Già il dramma è sintetizzato nell'inizio salmodiante, esplicito richiamo al gregoriano, del soprano che invoca la liberazione dalla morte eterna, seguito dagli ampi intervalli di ottava con cui viene fulmineamente caratterizzato il momento in cui cielo e terra saranno rimossi. Risponde salmodiando il coro, poi la settima diminuita alla parola «ignem» introduce gli accenti arcani e le misteriose sospensioni del «Tremens factus sum», denuncia della miseria umana e della sua paura, resa subito vigorosamente tangibile dalla ripresa del «Dies irae» (Allegro agitato) che irrompe improvvisamente con effetto ancora più immane che all'inizio. Ad esso si oppone subito il «Requiem aeternam» (Andante), trasportato in si bemolle minore, la cui melodia, che all'inizio era in orchestra (prima ai celli, poi ai violini), viene affidata con effetto indimenticabile alla solista, che conclude col si bemolle acuto marcato da ben quattro *p*. Dopo una lunga pausa il soprano riprende il tema iniziale del *Libera me* (Moderato), e introduce una fuga corale a quattro voci potentemente drammatica e completamente distante da ogni accademismo (Allegro risoluto). Nell'ultima parte il soprano si riunisce al coro e il brano, giunto alla coda sul pedale inferiore di dominante, seguito dagli stretti, diventa omofonico. Più volte la solista ripete tristemente «libera me», echeggiata dal coro, fino alla travolgente perorazione all'unisono e a tutta forza, in cui la sua voce sovrasta il collettivo, giungendo sino al do acuto, disperato segno di rifiuto. Lacerti della melodia si dipanano negli archi e la sonorità si spegne fino all'accordo di tonica maggiore conclusivo, senza misura, dell'ultima, serena invocazione.

Potente e lucidissima, dunque, l'interpretazione che Verdi dette della liturgia dei defunti, secondo lo schema tragico posto alla base dei suoi capolavori nel genere drammatico. Esso si attua là dove con maggior forza si afferma il peso schiacciante della divinità e della sua giustizia infallibile, che l'umanità deve accettare. La vera serenità, infine, può essere raggiunta, anche se maggiormente impresso rimane il travaglio che l'accompagna.

In questa concreta rappresentazione, nel richiamo ai valori che legano l'uomo alla vita, sta il laicismo di Verdi: se questi valori rappresentano l'unica possibilità reale, il terrore della morte diviene paura dell'ignoto, e una *Messa di requiem* l'unico modo perché esso, rivissuto e sconfitto artisticamente insieme alla collettività, diventi parte integrante di una nuova e civile consapevolezza.

Michele Girardi

(Dal programma di sala del concerto del 26 luglio 1991.
Archivio storico del Teatro La Fenice)

GIUSEPPE VERDI

Messa da Requiem

I. Requiem

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

Te decet hymnus, Deus, in Sion, et tibi reddetur votum in Jerusalem: exaudi orationem meam, ad te omnis caro veniet.

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

Kyrie eleison, Christe eleison, Kyrie eleison.

II. Dies irae

Dies irae, dies illa,
solvat saeculum in favilla,
teste David cum Sybilla.

Quantus tremor est futurus,
quando iudex est venturus,
cuncta stricte discussurus.

Tuba mirum spargens sonum
per sepulchra regionum,
coget omnes ante thronum.

Mors stupebit et natura,
cum resurget creatura,
iudicanti responsura.

Liber scriptus proferetur,
in quo totum continetur,
unde mundus iudicetur.

Iudex ergo cum sedebit,
quidquid latet apparebit,
nil inultum remanebit.

Dies irae, dies illa,
solvat saeculum in favilla,
teste David cum Sybilla.

Quid sum miser tunc dicturus,
quem patronum rogaturus,
cum vix justus sit securus?

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

Recordare, Jesu pie,
quod sum causa tuae viae,
ne me perdas illa die.

Quaerens me sedisti lassus,
redemisti crucem passus:
tantus labor non sit cassus.

Juste judex ultionis,
donum fac remissionis
ante diem rationis.

Ingemisco tamquam reus,
culpa rubet vultus meus:
supplicanti parce, Deus.

Qui Mariam absolvisti,
et latronem exaudisti,
mihi quoque spem dedisti.

Preces meae non sunt dignae,
sed tu, bonus, fac benigne,
ne perenni cremer igne.

Inter oves locum praesta,
et ab haedis me sequestra,
statuens in parte dextra.

Confutatis maledictis,
flammis acribus addictis,
voca me cum benedictis.

Oro supplex et acclinis,
cor contritum quasi cinis,
gere curam mei finis.

Dies irae, dies illa,
solvat saeculum in favilla,
teste David cum Sybilla.

Lacrymosa dies illa,
qua resurget ex favilla
judicandus homo reus.
Huic ergo parce, Deus.

Pie Jesu Domine, dona eis requiem. Amen!

III. Offertorio

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

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

IV. Sanctus

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

Benedictus, qui venit in nomine Domini. Hosanna in excelsis.

V. Agnus Dei

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

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

VI. Lux aeterna

Lux aeterna luceat eis, Domine, cum sanctis tuis in aeternum, quia pius es.

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

VII. Libera me

Libera me, Domine, de morte aeterna in die illa tremenda, quando coeli movendi sunt et terra. Dum veneris iudicare saeculum per ignem.

Tremens factus sum ego et timeo, dum discussio venerit atque ventura ira, quando coeli movendi sunt et terra.

Dies irae, dies illa, calamitatis et miseriae, dies magna et amara valde.

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

Libera me, Domine, de morte aeterna in die illa tremenda, quando coeli movendi sunt et terra. Dum veneris iudicare saeculum per ignem.

MYUNG-WHUN CHUNG

Nato a Seoul in Corea, inizia l'attività musicale come pianista debuttando all'età di sette anni, e a ventuno vince il secondo premio al Concorso Pianistico ajkovskij di Mosca. Si perfeziona al Mannes College e alla Juilliard School di New York e nel 1979 diviene assistente di Carlo Maria Giulini alla Los Angeles Philharmonic, di cui nel 1981 è nominato direttore associato. 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. Nel 1995 fonda la Asia Philharmonic, e nel 2005 è nominato direttore principale della Seoul Philharmonic Orchestra. Dal 2000 è direttore musicale dell'Orchestre Philharmonique de Radio France e nel 2011 è stato nominato direttore ospite principale della Staatskapelle Dresden. 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. Ha ricevuto numerosi riconoscimenti tra cui in Italia il Premio Abbiati e il Premio Toscanini e in Francia la Légion d'Honneur (1992), la nomina ad Artista dell'anno dal Sindacato della critica drammatica e musicale (1991), il premio Victoires de la Musique (1995 e 2002) e la nomina a Commandeur dans l'ordre des Arts et des Lettres (2011). Parallelamente alla sua attività musicale, è impegnato in iniziative di carattere umanitario e di diffusione della musica classica tra le giovani generazioni, nonché di salvaguardia dell'ambiente. Ambasciatore del programma delle Nazioni Unite per il controllo internazionale della droga (UNDCP), nel 1995 è stato nominato Uomo dell'anno dall'UNESCO e nel 1996 il Governo della Corea del Sud gli ha conferito il Kumkuan, il più importante riconoscimento in campo culturale, per il suo contributo alla vita musicale coreana. È attualmente 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. Nel 2012 riesce per la prima volta a riunire per un concerto alla Salle Pleyel di Parigi la Unhasu Orchestra della Corea del Nord e l'Orchestre Philharmonique de Radio France.



ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE

La storia dell'Orchestra del Teatro La Fenice è legata a quella del teatro stesso, centro produttivo di primaria importanza che nel corso dell'Ottocento ha presentato prime assolute di opere fondamentali nella storia del melodramma (*Semiramide, I Capuleti e i Montecchi, Rigoletto, La traviata*). Nella seconda parte del secolo scorso l'impegno dei complessi orchestrali si concentrò nell'internazionalizzazione del repertorio, ampliato anche sul fronte sinfonico-concertistico (con solisti quali Enrico Mainardi, Mstislav Rostropovich, Edwin Fischer, Aldo Ferraresi, Arthur Rubinstein). Nel corso dell'Otto e Novecento, sul podio dell'Orchestra si susseguirono celebri direttori e compositori: Lorenzo Perosi, Giuseppe Martucci, Antonio Guarnieri, Richard Strauss, Pietro Mascagni, Giorgio Ghedini, Ildebrando Pizzetti, Goffredo Petrassi, Alfredo Casella, Gian Francesco Malipiero, Willy Ferrero, Leopold Stokowski, Fritz Reiner, Vittorio Gui, Tullio Serafin, Giuseppe Del Campo, Nino Sanzogno, Ermanno Wolf-Ferrari, Carlo Zecchi, John Barbirolli, Herbert Albert, Bruno Walter, Franco Ferrara, Guido Cantelli, Thomas Schippers, Dimitri Mitropoulos. Nel 1938 il Teatro La Fenice divenne Ente Autonomo: anche l'Orchestra vide un riassetto e un rilancio, grazie pure all'attiva partecipazione al Festival di Musica Contemporanea della Biennale d'Arte. Negli anni Quaranta e Cinquanta sotto la guida di Toscanini, Scherchen, Bernstein, Celibidache (impegnato nell'integrale delle sinfonie beethoveniane), Konwitschny (nell'integrale del *Ring wagneriano*) e Stravinskij, la formazione veneziana diede vita a concerti di portata storica. Negli anni, si sono susseguiti sul podio veneziano i più celebri direttori d'orchestra, tra i quali ricordiamo ancora: Bruno Maderna, Herbert von Karajan, Karl Böhm, Claudio Abbado, Riccardo Muti, Georges Prêtre, Eliahu Inbal, Seiji Ozawa, Lorin Maazel. Notevole la proposta di opere contemporanee come *The Rake's Progress* di Stravinskij e *The Turn of the Screw* di Britten negli anni Cinquanta (entrambe in prima rappresentazione assoluta), *Aus Deutschland* (in prima rappresentazione italiana) ed *Entführung im Konzertsaal* (in prima rappresentazione assoluta) di Mauricio Kagel, e recentemente, in prima rappresentazione assoluta, *Medea* di Adriano Guarnieri (Premio Abbiati 2003), *Signor Goldoni* di Luca Mosca e *Il killer di parole* di Claudio Ambrosini (Premio Abbiati 2010). Da segnalare inoltre la prima esecuzione assoluta del recentemente ritrovato *Requiem* giovanile di Bruno Maderna e, nelle ultime due stagioni, le riprese di *Intolleranza 1960* di Luigi Nono e *Lou Salomé* di Giuseppe Sinopoli (quest'ultima in prima italiana). In ambito sinfonico l'Orchestra si è cimentata in vasti cicli, tra cui quelli dedicati a Berg, Mahler e Beethoven, sotto la direzione di maestri quali Sinopoli, Kakhidze, Masur, Barshai, Tate, Ahronovitch, Kitajenko, Inbal, Temirkanov. Formazione che si pone fra le più interessanti realtà del panorama italiano, l'Orchestra del Teatro La Fenice svolge regolarmente tournée in Italia e all'estero (di recente in Polonia, Francia, Danimarca, Giappone, Cina, Emirato di Abu Dhabi), riscuotendo calorosi consensi di pubblico e critica. Tra i direttori principali dell'Orchestra negli ultimi anni si sono alternati Eliahu Inbal (ricordiamo le sue integrali delle sinfonie di Beethoven e di Mahler), Vjekoslav Sutej, Isaac Karabtchevsky (che ha realizzato l'integrale delle sinfonie di Mahler); tra i principali direttori ospiti ricordiamo Jeffrey Tate. Dal 2002 al 2004 il direttore musicale è stato il compianto Marcello Viotti, che ha diretto l'Orchestra del Teatro La Fenice in opere quali *Thaïs, Les pêcheurs de perles, Le roi de Lahore*. Dal 2007 al 2009 gli è succeduto Eliahu Inbal, che ha diretto quattro importanti produzioni operistiche: *Elektra, Boris Godunov, il dittico Von heute auf morgen - Pagliacci* e *Die tote Stadt*. Diego Matheuz è l'attuale direttore principale, nominato nel luglio 2011.



CORO DEL TEATRO LA FENICE

È una formazione stabile i cui componenti sono selezionati con concorsi internazionali. All'impegno nella programmazione operistica del Teatro (in sede e fuori) esso ha progressivamente affiancato una crescente presenza nel repertorio sacro, sinfonico e cameristico. Oggi costituisce un punto fermo anche nella programmazione sinfonica della Fenice e svolge attività concertistica in Italia ed all'estero sia con l'Orchestra della Fenice che in formazioni autonome o con altri complessi orchestrali. Nell'ultimo dopoguerra ne hanno curato la quotidiana preparazione Sante Zanon, Corrado Mirandola, Aldo Danieli, Ferruccio Lozer, Marco Ghiglione, Vittorio Sicuri, Giulio Bertola, Giovanni Andreoli, Guillaume Tourniaire, Piero Monti, Emanuela Di Pietro e attualmente Claudio Marino Moretti. Tra i direttori con i quali il coro ha collaborato in tempi recenti si annoverano Abbado, Ahronovitch, Arena, Bertini, Campori, Clemencic, Ferro, Fournier, Gavazzeni, Gelmetti, Horvat, Inbal, Kakhidze, Kitajenko, Maazel, Marriner, Melles, Muti, Oren, Pesko, Prêtre, Santi, Semkov, Sinopoli, Tate, Temirkanov, Thielemann. Il repertorio spazia dal XVI al XXI secolo. Fra le incisioni discografiche ricordiamo *Il barbiere di Siviglia* con Claudio Abbado e *Thaïs* di Massenet con Marcello Viotti. Fra i più significativi impegni recenti, l'*Oratorio di Natale* e la Messa in si minore di Bach con Riccardo Chailly e Stefano Montanari, il *War Requiem* di Britten con Bruno Bartoletti, le prime esecuzioni assolute del *Requiem* di Bruno Maderna e del *Killer di parole* di Claudio Ambrosini con Andrea Molino, *Intolleranza* di Luigi Nono e *Lou Salomé* di Giuseppe Sinopoli con Lothar Zagrosek.

CLAUDIO MARINO MORETTI

Inizia gli studi musicali al Conservatorio di Brescia. Si diploma in pianoforte al Conservatorio di Milano con Antonio Ballista. Collabora per alcuni anni con Mino Bordinon ai Civici Cori e successivamente con Bruno Casoni al Teatro Regio di Torino. Fonda il Coro di voci bianche del Teatro Regio e del Conservatorio Giuseppe Verdi di Torino con il quale svolge un'intensa attività didattica e concertistica. Dal 2001 al 2008 è maestro del coro al Teatro Regio di Torino. Dal 2008 è maestro del coro al Teatro La Fenice di Venezia.



Fondazione Teatro La Fenice di Venezia



ABBONATI SOSTENITORI

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

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 Pratisoli •
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 Gianì •
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 •
Domenico Zicari • ◇
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

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia Area Artistica

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
Caterina Casale ◇
Alessandra Giudici ◇
Anna Malvasio ◇
Sabrina Mazzamuto ◇

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
Simona Forni ◇
Eleonora Marzaro ◇

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

◇ a termine

* *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

Marina Dorigo
Franco Rossi ◊
consulente scientifico

AMMINISTRATIVA E CONTROLLO

Mauro Rocchesso
direttore

Anna Trabuio
Dino Calzavara ◊
Tiziana Paggiaro ◊

SERVIZI GENERALI

Ruggero Peraro
responsabile

nnp *
Liliana Fagarazzi
Stefano Lanzi
Roberto Urdich
Nicola Zennaro

◊ a termine

* *nnp* nominativo non pubblicato per mancato consenso



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

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

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 MULTIMEDIA

Simonetta Bonato
responsabile

Andrea Giacomini
Thomas Silvestri
Alessia Pelliccioli ◊

DIREZIONE SERVIZI DI ORGANIZZAZIONE DELLA PRODUZIONE

Lorenzo Zanoni
*direttore di scena e pal-
coscenico*

Valter Marcanzin
Lucia Cecchelin
responsabile produzione

Lucas Christ ◊

Fabio Volpe
Paolo Dalla Venezia ◊

DIREZIONE ALLESTIMENTO SCENOTECNICO

Massimo Checchetto
direttore

Carmen Attisani

Area tecnica

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia Area Tecnica

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

◇ a termine

* *nnp* nominativo non pubblicato per mancato consenso



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

LIRICA E BALLETO 2012-2013

Teatro La Fenice

16 / 20 / 22 / 24 / 27 / 29 / 30
novembre 2012

Otello

musica di **Giuseppe Verdi**

personaggi e interpreti principali

Otello Gregory Kunde / Walter Frac-
caro

Jago Lucio Gallo / Dimitri Platanias

Desdemona Leah Crocetto / Carmela
Remigio

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

Re Marke Attila Jun

Isolde Brigitte Pinter

Kurwenal Richard Paul Fink

Brangäne Tuija Knihtilä

maestro concertatore e direttore

Myung-Whun Chung

regia **Paul Curran**

scene e costumi **Robert Innes Hop-
kins**

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 Rahvus ballett

(Balletto Nazionale Estone)

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**

light designer **Tiit Urvik**

Orchestra del Teatro La Fenice

direttore **Mihhail Gerts**

Teatro La Fenice

18 / 20 / 22 / 24 / 26 gennaio 2013

I masnadieri

musica di **Giuseppe Verdi**

personaggi e interpreti principali

Carlo Andeka Gorrotategui

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 Malibrán

25 / 27 gennaio
1 / 3 / 8 / 9 febbraio 2013

Il barbiere di Siviglia

musica di **Gioachino Rossini**

personaggi e interpreti principali

Il conte d'Almaviva Maxim Mironov

Bartolo Omar Montanari

Rosina Chiara Amarù

Figaro Vincenzo Taormina

Basilio Luca Dall'Amico

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 / 19 /
20 febbraio 2013

La bohème

musica di **Giacomo Puccini**

personaggi e interpreti principali

Rodolfo Aquiles Machado

Marcello Simone Piazzola / Julian Kim

Mimi Maria Agresta / Jessica Nuccio

Musetta Ekaterina Bakanova / France-
sca Dotto

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



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

Teatro La Fenice

15 / 17 / 19 / 21 / 23 marzo 2013

Věc Makropulos

(L'affare Makropulos)

musica di **Leoš Janáček**

prima rappresentazione a Venezia

personaggi e interpreti principali

Emilia Marty Ángeles Blancas Gulin

Albert Gregor Ladislav Elgr

Jaroslav Prus Martin Bárta

maestro concertatore e direttore

Gabriele Ferro

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

Teatro Malibran

16 / 20 / 22 / 24 / 28 marzo

5 / 7 / 9 aprile 2013

**La cambiale
di matrimonio**

musica di **Gioachino Rossini**

maestro concertatore e direttore

Stefano Montanari

regia **Enzo Dara**

scene e costumi

Scuola di Scenografia Accademia di Belle Arti di Venezia

Orchestra del Teatro La Fenice

Orchestra del Conservatorio

Benedetto Marcello

di Venezia (5 / 7 / 9 aprile)

nuovo allestimento

Fondazione Teatro La Fenice

nell'ambito del progetto

Atelier della Fenice al Teatro Malibran

Teatro La Fenice

30 aprile – 28 maggio 2013

Progetto Mozart

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 / 28

maggio 2013

Don Giovanni

musica di

Wolfgang Amadeus Mozart

personaggi e interpreti principali

Don Giovanni Simone Alberghini /

Alessio Arduini / Markus Werba

Donna Anna Carmela Remigio / Maria

Bengtsson

Don Ottavio Marlin Miller

Donna Elvira Maria Pia Piscitelli

Leporello Nicola Ulivieri

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

5 / 11 / 15 / 18 / 22 / 25 maggio 2013

Le nozze di Figaro

musica di

Wolfgang Amadeus Mozart

personaggi e interpreti principali

Il conte di Almaviva Simone Alberghini

La contessa di Almaviva Marita Solberg

Susanna Rosa Feola

Figaro Vito Priante

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

12 / 16 / 19 / 23 / 26 maggio 2013

Così fan tutte

musica di

Wolfgang Amadeus Mozart

personaggi e interpreti principali

Fiordiligi Maria Bengtsson

Dorabella Josè Maria Lo Monaco

Guglielmo Alessio Arduini

Despina Caterina Di Tonno

Don Alfonso Luca Tittoto

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

21 / 22 / 23 / 25 / 26 / 27 / 28 / 29 / 30
giugno 2013

Madama Butterfly

musica di **Giacomo Puccini**

personaggi e interpreti principali

Cio-Cio-San Amarilli Nizza / Svetlana

Kasyan

F. B. Pinkerton Andeka Gorrotategui /

Giuseppe Varano

Sharpless Vladimir Stoyanov / Elia

Fabbian

scene **Mariko Mori**

**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 / 14 / 17 luglio 2013

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

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

nel bicentenario della nascita di Giuseppe

Verdi nell'ambito del festival «Lo spirito della

musica di Venezia»

LIRICA E BALLETO 2012-2013

Teatro La Fenice

30 / 31 agosto
1 / 3 / 8 / 10 / 14 / 17 / 18 / 21 / 24 / 25
/ 27 / 28 settembre 2013

La traviata

musica di **Giuseppe Verdi**

personaggi e interpreti principali

Violetta Valéry Ekaterina Bakanova /
Jessica Nuccio

Alfredo Germont Piero Pretti / Shalva
Mukeria

Giorgio Germont Dimitri Platanias /
Simone Piazzola

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 / 22 / 29 settembre
16 / 18 / 26 ottobre 2013

Carmen

musica di **Georges Bizet**

personaggi e interpreti principali

José Stefano Secco / Luca Lombardo

Escamilla Alexander Vinogradov

Micaëla Ekaterina Bakanova

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
Barcelona, Teatro Massimo di Palermo,
Teatro Regio di Torino e Teatro La Fenice
di Venezia

Teatro Malibran

2 / 4 / 5 / 8 / 10 ottobre 2013

Aspern

musica di **Salvatore Sciarrino**

maestro concertatore e direttore

Marco Angius

regia, scene e costumi **Facoltà di De-
sign e Arti IUAV di Venezia**

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

13 / 15 / 19 / 25 / 30 ottobre 2013

L'elisir d'amore

musica di **Gaetano Donizetti**

personaggi e interpreti principali

Nemorino Shi Yijie

Belcore Marco Filippo Romano

Il dottor Dulcamara Elia Fabbian

maestro concertatore e direttore

Stefano Montanari

regia **Bepi Morassi**

scene e costumi **Gianmaurizio Fer-
cioni**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

12 / 17 / 20 / 24 / 27 / 29 / 31 ottobre
2013

Madama Butterfly

musica di **Giacomo Puccini**

personaggi e interpreti principali

Cio-Cio-San Fiorenza Cedolins /
Svetlana Kasyan

F. B. Pinkerton Andeka Gorrotxategui

scene **Mariko Mori**

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

STAGIONE SINFONICA 2012-2013

Teatro La Fenice

5 ottobre 2012 ore 20.00 turno S

7 ottobre 2012 ore 17.00 turno U

direttore

Diego Matheuz

Maurice Ravel

Pavane pour une infante défunte
per piccola orchestra

Wolfgang Amadeus Mozart

Concerto per pianoforte e orchestra
in re minore KV 466

pianoforte Leonardo Pierdomenico
vincitore del Premio Venezia 2011

Pëtr Il'ič Čajkovskij

Sinfonia n. 6 in si minore op. 74

Patetica

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

22 ottobre 2012 ore 20.00 turno S

direttore

Yuri Temirkanov

Pëtr Il'ič Čajkovskij

Suite dal balletto *Lo schiaccianoci*
op. 71a

Modest Musorgskij

Quadri di un'esposizione
trascrizione per orchestra di Maurice Ravel

Orchestra dell'Accademia

Teatro alla Scala

Teatro La Fenice

7 dicembre 2012 ore 20.00 turno S

9 dicembre 2012 ore 17.00 turno U

direttore

Diego Matheuz

Pëtr Il'ič Čajkovskij

Sinfonia n. 2 in do minore op. 17

Piccola Russia

Sinfonia n. 1 in sol minore op. 13

Sogni d'inverno

Orchestra del Teatro La Fenice

Basilica di San Marco

13 dicembre 2012 ore 20.00 solo per
invito

14 dicembre 2012 ore 20.00 turno S

direttore

Stefano Montanari

musiche dal repertorio marciano

Orchestra del Teatro La Fenice

*in collaborazione con la Procuratoria di San
Marco*

Teatro La Fenice

22 febbraio 2013 ore 20.00 turno S

23 febbraio 2013 ore 17.00 turno U

direttore

Diego Matheuz

Wolfgang Amadeus Mozart

Sinfonia n. 29 in la maggiore KV 201

Sinfonia concertante per fiati
e orchestra in mi bemolle maggiore
KV Anh. I, 9

Pëtr Il'ič Čajkovskij

Sinfonia n. 5 in mi minore op. 64

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibran

1 marzo 2013 ore 20.00 turno S

2 marzo 2013 ore 17.00 turno U

direttore

Diego Matheuz

Gianluca Cascioli

Trasfigurazione

*composizione vincitrice del I Concorso Fran-
cesco Agnello*

Pëtr Il'ič Čajkovskij

Variazioni su un tema rococò per
violoncello e orchestra in la maggiore
op. 33

Sinfonia n. 3 in re maggiore op. 29

Polacca

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

22 marzo 2013 ore 20.00 turno S

24 marzo 2013 ore 17.00 turno U

direttore

Gabriele Ferro

Edoardo Micheli

Nuova commissione nell'ambito
del progetto Nuova musica alla Fenice

Igor Stravinskij

Pulcinella, suite per orchestra da
camera

Sergej Prokof'ev

Sinfonia n. 1 in re maggiore op. 25

Classica

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibran

26 aprile 2013 ore 20.00 turno S

28 aprile 2013 ore 17.00 turno U

direttore

Claudio Scimone

Wolfgang Amadeus Mozart

Sinfonia n. 38 in re maggiore KV 504

Praga

Concerto per fagotto e orchestra in si
bemolle maggiore KV 191

Sinfonia n. 35 in re maggiore KV 385

Haffner

Orchestra del Teatro La Fenice



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

STAGIONE SINFONICA 2012-2013

Teatro Malibran

8 maggio 2013 ore 20.00 turno S
9 maggio 2013 ore 20.00 f.a.

direttore

Stefano Montanari

Federico Costanza

Nuova commissione nell'ambito
del progetto Nuova musica alla Fenice

Wolfgang Amadeus Mozart

Concerto per flauto, arpa e orchestra
in do maggiore KV 299

Sinfonia n. 40 in sol minore KV 550

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibran

16 maggio 2013 ore 20.00 turno S
17 maggio 2013 ore 20.00 f.a.

direttore

Rinaldo Alessandrini

Stefano Alessandretti

Nuova commissione nell'ambito
del progetto Nuova musica alla Fenice

Wolfgang Amadeus Mozart

Concerto per corno e orchestra n. 3
in mi bemolle maggiore KV 447

Sinfonia n. 39 in mi bemolle maggiore
KV 543

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibran

24 maggio 2013 ore 20.00 turno S
26 maggio 2013 ore 17.00 turno U

direttore

Rinaldo Alessandrini

Wolfgang Amadeus Mozart

Divertimento per archi n. 1 in re
maggiore KV 136

Concerto per pianoforte e orchestra
pianoforte **Vincitore del Premio
Venezia 2012**

Sinfonia n. 41 in do maggiore KV 551
Jupiter

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

30 maggio 2013 ore 20.00 f.a.

direttore

Christian Thielemann

Richard Wagner

Der fliegende Holländer: Ouverture

Eine Faust-Ouvertüre WWV 59

Rienzi: «Allmächtiger Vater»

Rienzi: Ouverture

Lohengrin: Preludio

Lohengrin: «In fernem Land»

Hans Werner Henze

Isoldes Tod per orchestra
commissione del Festival di Pasqua di Sali-
sburgo e della Staatskapelle di Dresda per i
200 anni dalla nascita di Richard Wagner
(22 maggio 1813)

prima esecuzione italiana

Richard Wagner

Tannhäuser: «Inbrunst im Herzen»

Tannhäuser: Ouverture

tenore **Johan Botha**

Sächsische Staatskapelle Dresden

Teatro La Fenice

1 giugno 2013 ore 20.00 turno S

direttore

Dmitrij Kitajenko

Pëtr Il'ič Čajkovskij

Concerto per violino e orchestra in re
maggiore op. 35

Igor Stravinskij

Le sacre du printemps

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibran

7 giugno 2013 ore 20.00 turno S
8 giugno 2013 ore 20.00 f.a.*

direttore

Diego Matheuz

Sergej Prokof'ev

Marcia in si bemolle maggiore op. 99

Pëtr Il'ič Čajkovskij

Serenata per archi in do maggiore
op. 48

Sinfonia n. 4 in fa minore op. 36

Orchestra del Teatro La Fenice

* in collaborazione con gli Amici della
Musica di Mestre

Cortile di Palazzo Ducale

19 luglio 2013 ore 20.00 turno S

direttore

Myung-Whun Chung

Giuseppe Verdi

Messa da Requiem per soli, coro e
orchestra

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

concerto proposto nell'ambito del festival
«Lo spirito della musica di Venezia» nel
bicentenario della nascita di Giuseppe Verdi

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

redazione

Barbara Montagner, Elena Tonolo

realizzazione grafica

Grafotech

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

concessionarie per la pubblicità

A.P. Comunicazione

VeNet comunicazioni

foto

Diego Matheuz: Michele Crosera, Marco Caselli Nirmal
Orchestra dell'Accademia Teatro alla Scala: Serena Gropelli
Yuri Temirkanov: Vladimir V. Postnov
Stefano Montanari: Gianfranco Rota
Rinaldo Alessandrini: Éric Larrayadieu
Dmitrij Kitajenko: Gert Mothes
Myung-Whun Chung: Riccardo Musacchio

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 ottobre 2012
da L'Artegrafica S.n.c. - Casale sul Sile (TV)

€ 15,00



FONDAZIONE AMICI DELLA FENICE

Il Teatro La Fenice, nato nel 1792 dalle ceneri del vecchio Teatro San Benedetto per opera di Gianantonio 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, Antonio Pagnan, Orsola Spinola, Paolo
Trentinaglia de Daverio, Barbara di Valmarana

Presidente Barbara di Valmarana

Tesoriere Luciana Bellasich Malgara

Revisori dei conti Carlo Baroncini, Gianguido

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

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, 1987¹, 1996² (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, 1981¹, 1984², 1994³;

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, Antonio Pagnan, Orsola Spinola, Paolo Trentinaglia de Daverio, Barbara di Valmarana

President Barbara di Valmarana

Treasurer Luciana Bellasich Malgara

Auditors Carlo Baroncini, Gianguido 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

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 Sala Apollinea
- 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, 1987¹, 1996² (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

FEST

Presidente

Fabio Cerchiai

Consiglio d'Amministrazione

Fabio Achilli

Ugo Campaner

Fabio Cerchiai

Cristiano Chiarot

Franca Coin

Jas Gawronski

Vittorio Radice

Francesco Panfilo

Luciano Pasotto

Responsabile

Giusi Conti

Collegio Sindacale

Giampietro Brunello

Presidente

Giancarlo Giordano

Paolo Trevisanato

FEST srl
Fenice Servizi Teatrali

Benvenuti a Palazzo Thiene

La Banca Popolare di Vicenza apre al pubblico su prenotazione la sua sede storica di Palazzo Thiene, splendida dimora del Cinquecento, capolavoro del Palladio e patrimonio mondiale dell'Unesco.

Il Palazzo ospita una pinacoteca di dipinti veneti dal XV al XIX secolo, una sala dedicata alla ceramica popolare veneta dell'Ottocento, un museo di stampe settecentesche dei Remondini, una galleria di sculture di Arturo Martini e, nei suggestivi Sotterranei Palladiani, una raccolta di monete veneziane, con la preziosa collezione di Oselle, l'unica completa oggi visibile al mondo.

Palazzo Thiene, contrà San Gaetano Thiene 11, Vicenza
Prenotazione visite guidate:
tel. 0444 339989-339216 - e.mail: palazzothiene@popvi.it
Info: www.palazzothiene.it - Numero Verde 800 297886

Cupola della Sala delle Metamorfosi



**Banca
Popolare di Vicenza**

Tradizione e futuro