Fondazione Teatro La Fenice di Venezia

Stagione Sinfonica

2013-2014

GRAN TEATRO LA FENICE

Fondazione Teatro La Fenice
di Venezia

FONDAZIONE TEATRO LA FENICE DI VENEZIA

Stagione Sinfonica

2013-2014

FONDAZIONE
Amici della Fenice
STAGIONE 2013-2014

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

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

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

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

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

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

Incontro con l'opera

lunedì 18 novembre 2013 ore 18.00
Guido Zaccagnini e Olga Visentini
L'africaine

martedì 14 gennaio 2014 ore 18.00
Sandro Cappelletto
La scala di seta

lunedì 20 gennaio 2014 ore 18.00
Giorgio Pestelli
La clemenza di Tito

martedì 25 febbraio 2014 ore 17.30
Giovanni Gavazzeni
Il campiello

lunedì 24 marzo 2014 ore 18.00
Giorgio Pestelli
Elegy for Young Lovers

mercoledì 16 aprile 2014 ore 18.00
Alberto Matti
La bohème
Madama Butterfly
Tosca

lunedì 23 giugno 2014 ore 18.00
Luca Mosca
The Rake's Progress

martedì 9 settembre 2014 ore 18.00
Daniele Spini
Il trovatore

mercoledì 8 ottobre 2014 ore 18.00
Paolo Cossato
Don Giovanni

lunedì 27 ottobre 2014 ore 18.00
Mario Messinis e Paolo Furlani
La porta della legge

Incontro con il balletto

lunedì 16 dicembre 2013 ore 18.00
Sergio Trombetta
Onegin

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

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia

Amici del Conservatorio

Conservatorio Benedetto Marcello di Venezia

Incontri con la stagione sinfonica

Conferenze introduttive alla Stagione sinfonica 2013-2014 del Teatro La Fenice

mercoledì 6 novembre 2013 *relatore* **Francesco Erle**	concerto diretto da **Diego Matheuz** (8 e 10 novembre) musiche di Pärt, Čajkovskij e Stravinskij
giovedì 5 dicembre 2013 *relatore* **Rossella Spinosa**	concerto diretto da **Sir John Eliot Gardiner** (6 e 7 dicembre) musiche di Berlioz e Verdi
mercoledì 11 dicembre 2013 *relatore* **Davide Amodio**	concerto diretto da **Stefano Montanari** (18 e 19 dicembre) musiche di Händel, Sammartini, Bach, Vivaldi, Scarlatti e Corelli
mercoledì 8 gennaio 2014 *relatore* **Franco Rossi**	concerto diretto da **Alessandro De Marchi** (10 e 12 gennaio) musiche di Sammarchi, Malipiero, Rota, Stravinskij e Respighi
mercoledì 29 gennaio 2014 *relatore* **Massimo Contiero**	concerto diretto da **Diego Matheuz** (31 gennaio e 2 febbraio) musiche di Berio, Respighi, Webern e Schubert
mercoledì 5 febbraio 2014 *relatore* **Giovanni Battista Rigon**	concerto diretto da **John Axelrod** (7 e 8 febbraio) musiche di Montalti, Bartók, Mahler e Sibelius
mercoledì 5 marzo 2014 *relatore* **Monica Bertagnin**	concerto diretto da **Yuri Bashmet** (12 marzo) musiche di Sviridov, Šostakovič, Stravinskij, Liberovici e Takemitsu
mercoledì 12 marzo 2014 *relatore* **Marco Peretti**	concerto diretto da **Jeffrey Tate** (14 e 16 marzo) musiche di Sibelius ed Elgar
mercoledì 19 marzo 2014 *relatore* **Giovanni Mancuso**	concerto diretto da **Claudio Marino Moretti** (23 marzo) musiche di Pärt
mercoledì 9 aprile 2014 *relatore* **Luca Mosca**	concerto diretto da **Marco Angius** (11 e 13 aprile) musiche di Stravinskij, Mosca, Maderna e Petrassi
mercoledì 4 giugno 2014 *relatore* **Michael Summers**	concerto diretto da **Diego Matheuz** (6 e 7 giugno) musiche di Lanza, Ravel, Carter, Falla e Stravinskij
mercoledì 11 giugno 2014 *relatore* **Stefania Lucchetti**	concerti diretti da **Gaetano d'Espinosa** (13 e 14 giugno) e **Claudio Marino Moretti** (15 giugno) musiche di Ravel, Carter, Berio, Cage, Feldman e Rihm

INGRESSO LIBERO
ore 17.30

Tutti gli incontri avranno luogo presso la sala n. 17 p.t.
del Conservatorio di Musica Benedetto Marcello di Venezia

FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

Rai radio3

Radio3 per la Fenice

Opere della Stagione lirica 2013-2014

trasmesse dal Teatro La Fenice o dal Teatro Malibran

sabato 23 novembre 2013 ore 18.00
diretta Radio3 e *differita Euroradio*
L'africaine

venerdì 24 gennaio 2014 ore 19.00
diretta Euroradio
La clemenza di Tito

giovedì 27 marzo 2014 ore 19.00
differita
Elegy for Young Lovers

Concerti della Stagione sinfonica 2013-2014

trasmessi in differita dal Teatro La Fenice o dal Teatro Malibran

Diego Matheuz (venerdì 8 novembre 2013)
Alessandro De Marchi (venerdì 10 gennaio 2014)
Diego Matheuz (venerdì 31 gennaio 2014)
John Axelrod (venerdì 7 febbraio 2014)
Claudio Marino Moretti (domenica 23 marzo 2014)
Diego Matheuz (venerdì 6 giugno 2014)
Gaetano d'Espinosa (venerdì 13 giugno 2014)

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

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia Albo dei Fondatori

STATO ITALIANO

REGIONE DEL VENETO

CITTÀ DI VENEZIA

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

SAVE GRUPPO SAVE

Autorità portuale

APV INVESTIMENTI

AIVE group

superjet INTERNATIONAL

GRAN TEATRO LA FENICE

Soci Ordinari

Fondazione Amici della Fenice

Comité Français pour la Sauvegarde de Venise

Casinò di Venezia

Cassa di Risparmio di Venezia

Marsilio

PricewaterhouseCoopers

Rubelli

Signoretti

Studio de Poli Venezia

l'Adige

Corriere dell'Alto Adige

Corriere del Trentino

ANCV

Consiglio di Amministrazione

Giorgio Orsoni
presidente

Giorgio Brunetti
vicepresidente

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

---

sovrintendente
Cristiano Chiarot

direttore artistico
Fortunato Ortombina

direttore principale
Diego Matheuz

Collegio dei Revisori dei Conti

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

SOCIETÀ DI REVISIONE

PricewaterhouseCoopers S.p.A.

FONDAZIONE TEATRO LA FENICE DI VENEZIA

Stagione Sinfonica

2013-2014

Venezia

8 novembre 2013 - 15 giugno 2014

FONDAZIONE
AMICI DELLA FENICE
VENEZIA

La Fondazione Teatro La Fenice e il sovrintendente Cristiano Chiarot ringraziano la Fondazione Amici della Fenice e in particolare la contessa Marina Gelmi di Caporiacco, la signora Marisa Borini Bruni Tedeschi e i signori Paola e Marino Golinelli per lo speciale contributo offerto, che ha reso possibile la prosecuzione dell'iniziativa «Nuova musica alla Fenice», giunta quest'anno alla sua terza edizione.

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 di partiture originali da eseguirsi in prima assoluta nell'ambito della Stagione sinfonica come parte integrante del programma di alcuni dei concerti in cartellone.

«Nuova musica alla Fenice» è quest'anno dedicata alla memoria di Giovanni Morelli, a due anni dalla scomparsa: data la particolarità dell'iniziativa, che vede inserite composizioni inedite nei 'normali' programmi concertistici, è parso quasi naturale ricordare questa grande figura di studioso, che ha sempre cercato, nella sua lunga carriera scientifica, di creare un ponte fra tradizione e novità, prestando il suo acume intellettuale alle migliori espressioni della contemporaneità.

Dopo i lavori di Filippo Perocco (1972), Paolo Marzocchi (1971) e Giovanni Mancuso (1970) presentati nella Stagione 2011-2012 e quelli di Edoardo Micheli (1984), Federico Costanza (1976) e Stefano Alessandretti (1980) proposti nella Stagione 2012-2013, i direttori Alessandro De Marchi, John Axelrod e Diego Matheuz includeranno quest'anno nei loro programmi tre pezzi commissionati appositamente, secondo precise esigenze di organico orchestrale, a Luigi Sammarchi (1962), Vittorio Montalti (1984) e Mauro Lanza (1975).

SOMMARIO

5 NOVECENTO
di Fortunato Ortombina

8 DIEGO MATHEUZ
Teatro La Fenice 8 e 10 novembre 2013
musiche di Arvo Pärt, Pëtr Il'ič Čajkovskij, Igor Stravinskij

18 SIR JOHN ELIOT GARDINER
Teatro La Fenice 6 e 7 dicembre 2013
musiche di Hector Berlioz, Giuseppe Verdi

26 STEFANO MONTANARI
Basilica di San Marco 18 e 19 dicembre 2013
musiche di Georg Friedrich Händel, Giuseppe Sammartini,
Johann Sebastian Bach, Antonio Vivaldi,
Alessandro Scarlatti, Arcangelo Corelli

30 ALESSANDRO DE MARCHI
Teatro La Fenice 10 e 12 gennaio 2014
musiche di Luigi Sammarchi, Gian Francesco Malipiero,
Nino Rota, Igor Stravinskij, Ottorino Respighi

40 DIEGO MATHEUZ
Teatro La Fenice 31 gennaio e 2 febbraio 2014
musiche di Luciano Berio, Ottorino Respighi, Anton Webern, Franz Schubert

48 JOHN AXELROD
Teatro Malibran 7 e 8 febbraio 2014
musiche di Vittorio Montalti, Béla Bartók, Gustav Mahler, Jean Sibelius

60 YURI BASHMET - I SOLISTI DI MOSCA
Teatro La Fenice 12 marzo 2014
musiche di Georgij Sviridov, Dmitrij Šostakovič, Igor Stravinskij,
Andrea Liberovici, Toru Takemitsu

72 JEFFREY TATE
Teatro La Fenice 14 e 16 marzo 2014
musiche di Jean Sibelius, Edward Elgar

78 CLAUDIO MARINO MORETTI
Teatro La Fenice 23 marzo 2014
musiche Arvo Pärt

86 MARCO ANGIUS
Teatro Malibran 11 e 13 aprile 2014
musiche di Igor Stravinskij, Luca Mosca, Bruno Maderna, Goffredo Petrassi

94 DIEGO MATHEUZ
Teatro Malibran 6 e 7 giugno 2014
musiche di Mauro Lanza, Maurice Ravel, Elliott Carter,
Manuel de Falla, Igor Stravinskij

104 GAETANO D'ESPINOSA
Teatro Malibran 13 e 14 giugno 2014
musiche di Maurice Ravel, Elliott Carter, Luciano Berio

112 CLAUDIO MARINO MORETTI
Teatro La Fenice 15 giugno 2014
musiche di John Cage, Morton Feldman, Wolfgang Rihm

118 ORCHESTRA E CORO DEL TEATRO LA FENICE

NOVECENTO

Se avessimo voluto dare un titolo alla stagione sinfonica di quest'anno sarebbe stato sicuramente «Novecento», proprio come il film di Bertolucci. E questo poiché è interamente dedicata al secolo scorso, con due sole eccezioni. La prima è il concerto diretto da Sir John Eliot Gardiner, che a dicembre conclude le celebrazioni verdiane con la Sinfonia alternativa di *Aida* e il *Te Deum* dei Quattro pezzi sacri, cui vengono unite musiche di Berlioz – l'ouverture *Le corsaire* e brani sinfonici dalla grande cantata *Roméo et Juliette* –, sonorità molto vicine alla sensibilità verdiana nella sua tensione verso la modernità. Anche se questi titoli si collocano nell'Ottocento, li consideriamo comunque «novecenteschi», in particolare il *Te Deum*, che risale agli anni Novanta, ed è tra le ultime opere di Verdi: siamo dunque davvero a ridosso, non solo cronologicamente parlando, del periodo che abbiamo scelto di indagare quest'anno. La seconda eccezione riguarda la Sinfonia n. 4 in do minore di Schubert, la *Tragica*, che segue la Passacaglia op. 1 di Anton Webern: questa successione risulta la più logica e coerente, quindi non abbiamo voluto fare forzature: dopo quella Passacaglia *ci vuole* quella Sinfonia. Per tutto il resto il cartellone è composto esclusivamente da autori novecenteschi.

Questa decisione parte dalla constatazione che, quasi senza accorgercene, ci siamo già inoltrati per ben tredici anni nel ventunesimo secolo, perciò *Donnerstag aus Licht* di Karlheinz Stockhausen oggi va considerata un'opera del secolo passato, così come solo quattordici anni fa veniva percepita *La traviata*. Il tempo passa, e bisogna storicizzare: dobbiamo cominciare ad assumere il Novecento come un'epoca trascorsa, anche se vi apparteniamo per motivi anagrafici. Non è possibile continuare a considerare il secolo ventesimo il nostro tempo, il nostro presente, come mi sembra che invece da più parti si continui a fare.

Prese dunque le mosse da queste riflessioni, ci siamo poi chiesti a quale Novecento attingere. E ci siamo orientati verso l'esclusione della seconda Scuola di Vienna. Non è ovviamente una presa di posizione pregiudiziale, le sue motivazioni anzi partono da una considerazione: escludendo la dodecafonia si apre un altro mondo di musica. E questo perché la dodecafonia, anche se profondamente, peculiarmente «tedesca», è l'eredità più universale, quella che cancella tutte le scuole nazionali coeve. Quando si costruisce un programma incentrato sugli autori dodecafonici

inevitabilmente le scelte prendono degli indirizzi molto precisi, che nella maggior parte dei casi rimangono all'interno dell'area tedesca, come testimonia la diade più ovvia e scontata, Beethoven-Schoenberg. Per quanto ci si sforzi di fare diversamente, poi la direzione che si imbocca è più o meno sempre la stessa. E dato che negli ultimi anni abbiamo dedicato ben due cicli a Beethoven, uno a Brahms, uno a Schumann, uno a Mendelssohn, uno a Bach, abbiamo preferito affrontare il Novecento al di fuori della fortissima polarità Vienna-mondo germanico. L'unica maniera per riuscire ad avere una panoramica più ampia ci è parsa quella di eliminare questi colossi, consentendo alla scuola russa, francese, americana, inglese di sprigionarsi con tutta la loro forza, anche in virtù degli accostamenti che abbiamo cercato di inventare. Accostare dei brani musicali è come mescolare degli ingredienti in un piatto: ogni composizione ha una propria identità, ma quando due vengono messe insieme diventano una terza cosa, ciascuna delle due si arricchisce o si impoverisce, appare più o meno grande, oppure semplicemente determina un'entità terza. Questo procedimento si moltiplica ulteriormente nel Novecento, periodo nel quale le composizioni lunghe sono meno rispetto al passato: la grande sinfonia, eccettuato Šostakovič, non è più una forma così diffusa e frequentata. Questo vuol dire che i brani, all'interno di ciascuna parte della serata, diventano due, tre, quattro…

Venendo al cartellone, ed essendo impossibile qui dare conto di tutti gli appuntamenti, mi limito ad alcune notazioni generali. All'interno del mondo variopinto che ci si è affacciato dinnanzi, per esempio, molto interessanti sono state le suggestioni nate dall'allargamento del nostro sguardo alla musica americana, e a Elliott Carter in particolare, scomparso lo scorso anno alla veneranda età di 103 anni. Naturalmente non abbiamo tralasciato la tradizione italiana, presente in forze, da Ottorino Respighi a Goffredo Petrassi, di cui abbiamo scelto l'ultima composizione per orchestra. E cito soltanto due nomi, cui aggiungo il Quinto concerto per pianoforte e orchestra di Luca Mosca, che sarà eseguito dallo stesso compositore, e *Non un silenzio* di Andrea Liberovici, dedicato alla memoria di Giovanni Morelli. Questa impostazione non «viennocentrica» purtroppo ci ha costretto a escludere anche Luigi Nono, che però tornerà presto protagonista alla Fenice, essendo una delle punte di diamante della musica contemporanea veneziana. Va da sé che non si tratta di un'operazione contro Nono, ma rappresentando lui una colonna portante del filone che abbiamo volutamente tralasciato, era inevitabile che venisse escluso, e con lui autori come Xenakis e Boulez.

Ci sono due poli che sono indubbiamente «pesanti», quello russo e quello francese. Ma la nostra ricognizione si è estesa in ogni direzione, non solo da est a ovest ma anche da sud a nord, fino alla Finlandia, con la Settima sinfonia di Jean Sibelius. La parte del leone la fa ovviamente Stravinskij, presente con i due grandi balletti *Petruška* e *L'uccello di fuoco*, che dirige Diego Matheuz, e anche con brani poco frequentati, come le Variazioni composte negli anni Sessanta per la morte di Aldous Huxley,

lo scrittore di cui era caro amico. E questa volta sono previsti anche due concerti interamente corali, diretti da Claudio Marino Moretti: il primo dedicato al solo Arvo Pärt; il secondo più variegato, con musiche di John Cage, Morton Feldman e Wolfgang Rihm.

Ma voglio sottolineare che la Scuola di Vienna, lungi dallo scomparire, ritornerà in altra forma: è stata infatti da noi indicata come tema di riferimento per i tre compositori – Mauro Lanza, Vittorio Montalti e Luigi Sammarchi – che, come ormai è consuetudine, presenteranno ciascuno una propria opera inedita su commissione del Teatro, nell'ambito del progetto «Nuova musica alla Fenice», anch'esso quest'anno dedicato a Giovanni Morelli: quello sarà l'argomento assegnato loro come fonte di riflessione e ispirazione allo stesso tempo.

Aggiungo, in chiusura, un'ultima considerazione. È senz'altro vero che le stagioni devono avere una logica e ruotare intorno a un tema generale, e questo vale certamente anche per quelle liriche. Bisogna guidare il proprio pubblico attraverso una serie di percorsi che messi insieme formano un unico grande progetto. D'altro canto, nel confezionarlo, questo macroprogetto, bisogna pensare a fare sì cultura, ma anche e soprattutto spettacolo. Alcuni programmi sulla carta meravigliosi e profondamente significativi, che riuniscono proposte che magari non si ascolteranno mai più, lasciano spesso indifferenti gli spettatori. Invece il pubblico va coinvolto: questo non significa replicare sempre la Nona di Beethoven e *La sagra della primavera*: le proposte più note devono mescolarsi ad altre che lo sono meno. In questo modo ricerca, cultura e spettacolo si compenetrano, emozionano e divengono efficaci.

Fortunato Ortombina
direttore artistico della Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
venerdì 8 novembre 2013 ore 20.00 turno S
domenica 10 novembre 2013 ore 17.00 turno U

ARVO PÄRT
Cantus in Memory of Benjamin Britten
per orchestra d'archi e campana

PËTR IL'IČ ČAJKOVSKIJ
Variazioni su un tema rococò per violoncello e orchestra
in la maggiore op. 33

Moderato quasi andante - Tema: Moderato semplice
Var. I: Tempo del tema
Var. II: Tempo del tema
Var. III: Andante sostenuto
Var. IV: Andante grazioso
Var. V: Allegro moderato
Var. VI: Andante
Var. VII e Coda: Allegro vivo

Emanuele Silvestri *violoncello*

IGOR STRAVINSKIJ
Petruška
scene burlesche in quattro quadri
(versione 1947)

La fiera della settimana grassa
Nella stanza di Petruška
Nella stanza del Moro
La fiera della settimana grassa, verso sera

direttore
DIEGO MATHEUZ

Orchestra del Teatro La Fenice

NOTE AL PROGRAMMA

Arvo Pärt, *Cantus in Memory of Benjamin Britten*

> Potrei paragonare la mia musica alla luce bianca: essa contiene tutti i colori, solo il prisma può dividerli e farli apparire. Questo prisma potrebbe essere l'anima di chi ascolta.

Sono parole di Arvo Pärt, una delle personalità di spicco nel panorama della musica contemporanea, che ha trovato, dopo aver percorso esperienze diverse, un proprio originale linguaggio – essenziale, semplice, chiaro, immediato – ad esprimere la sua profonda e mesta sensibilità religiosa.

Nato a Paide in Estonia l'11 settembre 1935, pochi anni prima che l'occupazione stalinista trasformasse la repubblica baltica, come tutta l'URSS, in una «palude» per ogni impulso creativo, secondo l'espressione di Luigi Nono, nel 1954 si iscrive alla Scuola Secondaria di Musica di Tallinn. Ben presto, tuttavia, deve interrompere gli studi, per adempiere all'obbligo del servizio di leva come oboista e percussionista in una banda militare. Torna a frequentare la scuola per un anno prima di entrare, nel 1957, al Conservatorio di Tallinn, dove ha come insegnante di composizione Heino Eller, a sua volta allievo di Aleksandr Glazunov. Pärt intanto inizia a lavorare come ingegnere del suono alla Radio Estone, scrive musica per il teatro e riceve numerose commissioni per colonne sonore di film; così quando consegue il diploma nel 1963, può già essere considerato un compositore professionista.

Nella realtà sovietica ha limitato accesso a ciò che stava accadendo in Occidente; ciononostante nei primi anni Sessanta ha modo di studiare e praticare nuovi metodi di composizione, schierandosi in prima linea in quella fase di sperimentazione. Dopo il primo successo con la cantata per voci bianche *Meie aed* (1959, Il nostro giardino), di impianto strettamente tonale, i lavori degli anni Sessanta, come *Nekrolog* (1960), *Perpetuum mobile* (1963), la Prima (1964) e la Seconda sinfonia (1966), fanno ricorso a tecniche seriali e dodecafoniche così come a *cluster* ed elementi aleatori, accanto a frammenti di citazioni di altri autori e a tecniche compositive antiche (il canone innanzitutto, che comparirà di frequente nelle opere successive). Ma in una fase successiva, stanco della rigidità che a suo avviso bloccava il serialismo, cerca nuove metodiche compositive: nascono così

opere come *Collage über BACH*, dove usa la tecnica, appunto, del *collage* di musiche preesistenti, adottata all'epoca anche da Alfred Schnittke e Sofija Gubajdulina.

Il giudizio ufficiale sulla musica di Pärt è stato alterno: se alcune opere hanno ricevuto il plauso della critica, altre sono state accolte con ostilità, come quelle improntate al serialismo (retaggio, secondo il regime, della decadenza dell'Occidente) e il *Credo* del 1968, basato sul Preludio in do maggiore dal primo libro del *Clavicembalo ben temperato* di Johann Sebastian Bach, che si attirò gli strali della censura sovietica per il suo contenuto religioso. Si tratta dell'ultimo dei suoi pezzi a *collage*, la cui conclusione in un accordo di do maggiore segna l'abbandono definitivo della tecnica seriale per un'esplicita riaffermazione della tonalità. Dopo la sua composizione, Pärt conosce un primo periodo di silenzio contemplativo, nel corso del quale studia il *cantus planus*, la polifonia francese e fiamminga medievale e rinascimentale, l'opera di Machault, Ockeghem, Obrecht e Josquin, nonché qualsiasi tipo di musica liturgica. Nello stesso tempo, comincia a indagare la problematica religiosa e si avvicina alla Chiesa ortodossa russa, forse a indicare che la crisi era di natura spirituale, piuttosto che semplicemente musicale. All'inizio degli anni Settanta scrive un paio di composizioni di transizione nello spirito della polifonia antica europea, come la Terza sinfonia del 1971.

Successivamente Pärt si vota nuovamente al silenzio, per riprendere la sua attività creativa nel 1976, sebbene dopo una trasformazione così radicale rispetto alla sua musica precedente da apparire quasi irriconoscibile come compositore. La nuova tecnica, di stampo minimalista, da lui messa a punto – alla quale rimarrà da allora fedele praticamente senza eccezione – è il cosiddetto stile «a *tintinnabuli*» («tintinnabulum» in latino significa «campanella»), che trae origine, appunto, dallo studio delle risonanze delle campane. Una campana, se ripetutamente percossa, genera un'armonia molto ricca che oscilla liberamente attorno a una frequenza grave. La tecnica «a *tintinnabuli*» riproduce queste oscillazioni come successione e giustapposizione di linee melodiche, che generano le forme armoniche più diverse. Il principio di base consiste nel comporre due voci simultanee: una in movimento graduale, nell'ambito di una determinata scala, da e verso una nota-centro gravitazionale della composizione, l'altra costituita dalle note della triade corrispondente. La prima apparizione pubblica di una composizione basata su tale metodo si ha nel 1976 con il breve pezzo per pianoforte *Für Alina*. Da questo momento, tutti i suoi brani più celebri si riconducono a questo 'nuovo' stile – che in realtà affonda le radici in antichi procedimenti compositivi – grazie al quale il musicista estone ha ritrovato l'ispirazione rompendo il lungo blocco creativo. Nell'anno successivo vedono la luce *Tabula rasa* e *Fratres* (successivamente riproposto in numerose versioni); nel 1980 *Cantus in Memory of Benjamin Britten* che,

tra l'altro, diverrà parte della colonna sonora del documentario *Fahrenheit 9/11* di Michael Moore. All'esecuzione di questi lavori e di quelli che sono seguiti hanno collaborato musicisti come Keith Jarrett e Gidon Kremer, il compositore Alfred Schnittke, l'Hilliard Ensemble, contribuendo non poco, assieme alle registrazioni discografiche, a portarli all'attenzione del più vasto pubblico.

Mentre la sua musica cominciava ad essere eseguita in Occidente, in patria continuavano le vessazioni da parte della burocrazia sovietica: finalmente nel 1980 Pärt ottiene dalle autorità il permesso di emigrare insieme alla moglie Nora e ai due figli. La destinazione prevista era Israele (essendo Nora ebrea), ma grazie all'aiuto del suo editore in Occidente si stabilì prima a Vienna; poi, un anno più tardi, l'assegnazione di una borsa di studio gli diede l'opportunità di stabilirsi a Berlino Ovest. Da qualche tempo vive alternativamente a Berlino e a Tallinn.

Dopo aver lasciato l'Unione Sovietica, si è concentrato sulla composizione di opere di carattere religioso, nelle quali la voce e il testo hanno un ruolo fondamentale, ed è tuttora un apprezzato esponente a livello internazionale – assieme ad autori come Henryk Górecki e John Tavener – del cosiddetto «minimalismo sacro», pur conservando la sua musica un carattere inconfondibile.

Cantus in Memory of Benjamin Britten vuole esprimere il dolore, il rimpianto per la morte di un musicista che il compositore estone considerava un raro esempio di libertà da ogni formalismo o retorica, come attestano le parole sue a questo riguardo:

> Mi sentii assalire da inspiegabili sensi di colpa e di rimorso. Avevo appena scoperto Britten per me stesso. Poco prima della sua morte cominciavo ad apprezzare la purezza insolita della sua musica, avevo l'impressione di una forma di purezza paragonabile a quella delle ballate di Guillaume de Machault. E, oltre a ciò, da molto tempo volevo incontrare Britten. E ora non sarà più possibile.

Il pezzo comincia con una campana, che suona incessantemente lo stesso motivo: tre semibrevi puntate, ognuna seguita da tre battute di silenzio. La melodia che intona una delle due voci affidate ad un determinato gruppo di strumenti è una scala discendente di la minore. Essa comincia con il la acuto, poi una nota si aggiunge, di volta in volta, al frammento precedente: la, la-sol, la-sol-fa, la-sol-fa-mi… Il *Cantus* si richiama alla musica medievale e rinascimentale: è, infatti, costruito in forma di canone a cinque voci, più precisamente, di canone mensurale – nel quale la voce conseguente imita l'antecedente con una certa proporzione ritmica (*per augmentationem* o *per diminutionem*). In questo caso ogni successiva entrata di uno strumento vede i suoi valori raddoppiarsi e viene suonata un'ottava sotto rispetto alla precedente. Le parti acute – violini primi e secondi – e due voci gravi – violoncelli e contrabbassi – sono divise, mentre la viola può essere considerata il *cantus firmus*. Il pezzo – caratterizzato dal

punto di vista ritmico da due figure ritmiche medievali, trocheo e giambo in alternanza – termina con un lungo accordo di la minore, una volta che tutte le parti hanno completato il loro percorso. L'intera composizione è costruita intorno alla scala di la minore naturale, nota anche come modo eolio, ad esprimere un senso di nostalgia e di insoddisfazione esistenziale. Quella di la minore è il modello di tutte le scale minori e richiama antiche valenze simboliche risalenti agli antichi greci, a Pitagora e alla sua musica delle sfere, vale a dire ai fondamenti archetipici dell'armonia moderna. Nello stesso tempo, come abbiamo già notato, ogni voce, ogni parte strumentale è duplice: ebbene si può ritenere che anche questa separazione in due voci, una basata sulle note della triade minore, l'altra libera di vagare lungo la scala, corrisponda a una precisa simbologia. Del resto è l'autore stesso a rivelare che questo dualismo può esser paragonato «all'eterno dualismo di corpo e spirito, terra e cielo, ma – aggiunge – le due voci sono in realtà una voce sola, una sola entità duplice».

Roberto Campanella

Pëtr 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'immancabile Nikolaj Rubinštejn (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 protagonistico 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.

Carla Moreni

Igor Stravinskij, *Petruška*

Ci si potrebbe aspettare, introducendo il discorso sulla musica di *Petruška*, il riferimento all'*Uccello di fuoco*, l'opera congenere che la precede nel catalogo stravinskiano. Il riferimento, invece, non può che essere incidentale e limitato al solo scopo di evidenziare come Stravinskij, appena raggiunta l'indubbiamente alta meta dell'*Uccello di fuoco*, abbia mutato subito rotta realizzando con *Petruška* tutta un'altra concezione sonora. Anzitutto l'orchestra di questo secondo lavoro non tende più a sprigionare un suono 'bello'. Stravinskij qui non deve più generare sonorità magiche, misteriose, di ridondanza orientale, del tipo cioè di quelle che aveva richiesto l'azione fiabesca dell'*Uccello di fuoco*. Ma ponendosi continua l'alternativa tra fantasia e realtà, tra tratto grottesco e umano, scorrendo la vicenda in costanti attrazioni entro quei poli, egli razionalmente definisce questa specifica qualità con una sensibilizzazione sonora che rompe con il 'perfezionismo', con 'l'ideale bellezza' del timbro e dell'amalgama di timbri, per assumere aspetti variabili e necessari, non esclusa la meccanicità. Per dimostrare questa peculiarità del 'libretto' di *Petruška* e il suo informare le scelte del musicista, è necessario aprire – sull'esempio di Tintori – una parentesi che esplori i nessi di Petruška, in quanto marionetta, con le teorie di Gordon Craig. Pare motivare la genesi di *Petruška* un'intenzione analoga a quella che rivela la celeberrima affermazione di Craig secondo cui la salvezza e la rinascita del teatro si sarebbe compiuta soltanto con l'allontanamento definitivo dalle scene teatrali dell'attore-uomo e sostituendovi una supermarionetta capace di superare l'imperfezione umana e di rendere esattamente ciò che l'autore, o chi per esso, vuole sia raggiunto.

Ma non soltanto una coloratura craigiana si intravede in *Petruška*; ad un attento esame e con la dimestichezza con esso, il lavoro conduce alla luce portati diversi, persino dell'espressionismo tedesco, o per meglio dire analogie più o meno evidenti con quello: il che dimostra una volta di più la genuina attualità di Stravinskij, il suo essere nel mondo e il suo aderirvi totalmente, come anche la sua capacità d'assumere dal mondo circostante motivi e interessi per poi riviverli in una dimensione sua propria.

L'orchestra di Stravinskij in *Petruška* è per la prima volta compiutamente se stessa, si può dire oggi: a quanti la udirono nel 1911 essa dovette suonare come inaudita emancipazione dagli schemi sonori neoromantici e impressionistici allora in voga.

Petruška inaugura quello che sarà l'oggettivismo musicale, divenendo per tutti la quintessenza del razionalismo in musica: cosa però che non significa messa al bando del valore e del calore umano, come non è vero che, tutta spinta al raggiungimento di una superiore autonomia, la musica di *Petruška* rifiuti i nessi, più o meno palesi, con l'azione cui si riferisce. A tratti, come avverte Roman Vlad, «la musica si atteggia a fisarmonica, o […] traduce l'immagine delle grate di una gabbia con equidistanti accordi

pizzicati dietro i quali passeggiano tre fagotti come fa il Moro nella sua gabbia saracena». Un senso profondo della nota innerva la musica di *Petruška*; la secchezza del suono diviene materiale plastico e dalla meccanicità fuoriesce una espressione d'umanità.

La novità di *Petruška* sta nei suoi valori fonici, nella metrica (in quella diversificazione delle misure che è poi una delle caratteristiche strutturali del musicista in tutte le fasi della sua variegata produzione), nonché nelle altre modificazioni delle strutture musicali: le stratificazioni politonali, l'insistenza degli incisi, la convulsità dei ritmi. Ma sta anche nell'interpretazione del soggetto, in quel campeggiare a tutto tondo dell'ambiente della fiera, durante la settimana grassa, mentre s'innesta quasi inavvertitamente il dramma di Petruška. Così l'esuberazione del clima festoso, sguaiato a tratti e sfrenatamente allegro della festività 'carnascialesca' dà un potenziamento impensabile agli stessi avvenimenti che stanno sul fondo e la misera storia della marionetta sbalza all'improvviso in primo piano con un'esplosione drammatica di una efficacia che non trova facile riscontro.

Questa, ridotta ai minimi termini, l'azione: a Pietroburgo, durante le feste della settimana grassa, un ciarlatano presenta al pubblico tre marionette, che si riveleranno dotate di sensibilità umana. Petruška corteggia la Ballerina; ma questa gli preferisce il Moro, da cui Petruška finisce ucciso nella confusione del carnevale. Il ciarlatano mostra al pubblico che il morto era solo una marionetta, ma il fantasma di Petruška appare sopra il teatrino a compiere gesti di scherno.

Il balletto fu composto tra l'agosto 1910 e il maggio 1911. Fu rappresentato a Parigi il 13 giugno 1911 dalla compagnia dei Balletti Russi guidata da Djagilev, che lo aveva commesso all'autore sull'onda del fresco successo dell'*Uccello di fuoco* (1910). Sul podio dominava la grande bacchetta di Pierre Monteux. Nel 1946 Stravinskij ritoccò diversi dettagli della partitura, riducendo anche l'organico in modo tale da garantirle maggiori possibilità di esecuzione: ciononostante molti interpreti continuano a prediligere la versione originaria.

Enrico Girardi

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

Emanuele Silvestri

Primo violoncello solista dell'Orchestra del Teatro La Fenice dal 2003, si è diplomato con Giuseppe Laffranchini al Conservatorio di Milano, perfezionandosi poi con Mario Brunello alla Fondazione Romanini di Brescia, Rocco Filippini all'Accademia Walter Stauffer di Cremona e Alain Meunier all'Accademia Chigiana di Siena. Nel 1997 consegue il Solisten-Diplom alla Musik Akademie di Basilea con Ivan Monighetti, seguendo inoltre i corsi di quartetto di Walter Levine e Hatto Bayerle, membri dei quartetti La Salle e Alban Berg. È vincitore di numerosi concorsi sia come solista che in formazione da camera, fra i quali il Domnick-Cello-Preis 1996 di Stoccarda (secondo premio), l'Orpheus Konzerte 1998-1999 di Zurigo e il Förderpreis della Basel Orchester Gesellschaft 1997. È cofondatore del Quartetto del Teatro La Fenice di Venezia, con il quale è regolarmente invitato dalla Biennale Musica. Ha fatto parte dell'Orchestra Giovanile della Comunità Europea, dell'Orchestra Filarmonica della Scala, dell'Orchestra Verdi di Milano, delle orchestre del Teatro alla Scala e del Teatro Lirico di Cagliari, dell'Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai e dell'Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, e nel 2003 ha vinto il concorso di primo violoncello solista dell'Orchestra del Teatro La Fenice di Venezia. Recente è l'assegnazione del ruolo permanente di primo violoncello solista presso la Israel Philharmonic Orchestra di Tel Aviv. Dall'autunno 2011 insegna alla Buchmann-Mehta University e dal 2012 al Conservatorio Stricker di Tel Aviv. Si è esibito recentemente come solista a Venezia e Tel Aviv sotto la direzione di Diego Matheuz e Gustavo Dudamel. Suona un violoncello Giovanni Grancino del 1712, appartenuto a Martin Lovett del Quartetto Amadeus, per gentile concessione della Israel Philharmonic Orchestra Foundation.

Diego Matheuz

Direttore principale del Teatro La Fenice dal luglio 2011 e direttore ospite principale dell'Orchestra Mozart dal 2009 e della Melbourne Symphony Orchestra dal 2013, il ventinovenne 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'Orquesta 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 tournée a Milano, Torino e Lucerna dell'Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia. Ha inoltre debuttato con l'Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai, con il Maggio Musicale Fiorentino, con l'Orchestra Filarmonica della Scala e con l'Orchestra Verdi. Nell'ottobre 2010 debutta sulla scena lirica con *Rigoletto* al Teatro La Fenice, dove ha in seguito diretto *La traviata, La bohème, Carmen,* il Concerto di Capodanno 2012 (in diretta Rai Uno) e numerosi concerti sinfonici tra cui un recente ciclo Čajkovskij. Oltre che in Italia, si è esibito a Londra con la Philharmonia e la Royal Philharmonic e a Berlino in tournée con la Filarmonica della Scala, e ha diretto alcune delle principali orchestre europee (hr-Sinfonieorchester di Francoforte, Philharmoniker Hamburg, City of Birmingham Symphony, Česká filharmonie, Orchestre Philharmonique de Radio France, Orchestra della Radio Olandese, Filarmonica di Stoccolma, Wiener Kammer Orchester, Mahler Chamber Orchestra) e internazionali (Israel Philharmonic, Los Angeles Philharmonic, Houston Symphony, National Arts Centre Orchestra di Ottawa, Saito Kinen Orchestra, NHK Orchestra di Tokyo). Nominato nel 2013 direttore associato della Sinfónica Simón Bolívar, nell'estate 2013 ha preso parte alla residenza del Sistema al Festival di Salisburgo, dirigendo alcuni concerti della Teresa Carreño Youth Orchestra of Venezuela.

Teatro La Fenice
venerdì 6 dicembre 2013 ore 20.00 turno S
sabato 7 dicembre 2013 ore 17.00 turno U

HECTOR BERLIOZ
Le corsaire, ouverture in do maggiore op. 21, H. 101B

Quattro movimenti da *Roméo et Juliette*
sinfonia drammatica per soli, coro e orchestra op. 17, H. 79

Introduction
Combats - Tumulte - Intervention du Prince

Roméo seul
Tristesse - Bruits lointains de concert et de bal - Grande fête chez Capulet

La reine Mab, ou la fée des songes. Scherzo

Scène d'amour
Nuit sereine - Le jardin de Capulet silencieux et désert - Les jeunes Capulets, sortant de la fête, passent en chantant des réminiscences de la musique du bal - Scène d'amour

GIUSEPPE VERDI
Aida: Sinfonia
(versione 1872)

Te Deum
per doppio coro a quattro parti e orchestra
dai Quattro pezzi sacri

direttore
SIR JOHN ELIOT GARDINER

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

NOTE AL PROGRAMMA

Hector Berlioz, *Le corsaire*, ouverture op. 21

Hector Berlioz legge per la prima volta il poemetto di Byron *The Corsair* nel 1831, durante un soggiorno a Nizza. Nel 1844, in occasione di una seconda vacanza nella stessa località, compone una ouverture che verrà presentata l'anno successivo con il titolo *La tour de Nice*. In seguito intitolata *Le corsaire rouge* (dal racconto di James Fenimore Cooper *The Red Rover*), sarà infine ribattezzata *Le corsaire*, in riferimento questa volta al poema letto anni prima.

Il brano nasce dunque in piena autonomia rispetto al lavoro di Byron. Il musicista 'letterato' viene ispirato dalla contemplazione di un paesaggio della Costa Azzurra dominato da una torre di avvistamento. Solo in un secondo momento subentrano i collegamenti letterari, peraltro variabili. L'associazione di idee è evidente: la torre saracena sul mare richiama la pirateria e la figura avventurosa del corsaro. Berlioz, tuttavia, non è un paesaggista; non è stimolato da istanze descrittive a tradurre visioni della natura o eventi reali in immagini sonore.

Nessun rimando paesaggistico o ambientale, infatti, emerge dall'impetuosa volata degli archi che apre la composizione e ritorna come motto ricorrente fra le varie sezioni. C'è piuttosto un'ansia comunicativa – frutto di una immaginazione sfrenata – che si riverbera nella messa a fuoco di stati d'animo e sentimenti attraverso idee musicali eterogenee e una scrittura incurante di formalizzazioni metriche e sintattiche.

Così, in questa reazione soggettiva a dati di realtà in fondo secondari, possiamo individuare anche i nessi letterari con Byron. Se il vitalistico tema introduttivo può essere riferito al personaggio appassionato del corsaro Conrad, nel lirico languore della successiva sezione cantabile sembra aleggiare il delicato profilo femminile di Medora. Berlioz introduce poi frammenti di corale e un tema ballabile, vivace e inquieto, quasi a rappresentare la figura coraggiosa della schiava Gulnare. Alla fine, la riesposizione del tema iniziale sfocia in una esplosione sonora che trasmette un senso di liberazione e vittoria.

Hector Berlioz, Quattro movimenti da *Roméo et Juliette* op. 17

Roméo et Juliette viene composta dal trentaseienne Hector Berlioz, reduce dal fiasco del *Benvenuto Cellini*, tra il gennaio e il settembre 1839. La prima esecuzione ha luogo il 24 novembre dello stesso anno al Conservatorio di Parigi. Se il successo di pubblico è notevole, i giudizi della critica non sono invece unanimi. Dirà Wagner: «Mucchi di detriti coprono le più brillanti trovate musicali», ma di fronte a una compagine orchestrale e corale mastodontica usata in punta di piedi e con consumata *souplesse*, sarà costretto ad ammettere che Berlioz è «diabolicamente chic».

La narrazione della tragedia di Shakespeare è affidata in gran parte al commento strumentale e, in misura più limitata, al racconto del coro e delle tre voci soliste su testi di Émile Deschamps. Pur esplorando aspetti tecnici inediti, il virtuosismo della scrittura di Berlioz non si limita a intenti puramente dimostrativi, ma sfrutta al massimo le possibilità espressive dell'orchestra che, vera protagonista del dramma, guida l'esposizione, dipinge le atmosfere, tratteggia il carattere dei personaggi, definisce il quadro d'insieme.

L'intenzione è evidente: portare la sinfonia verso il teatro per un superamento dei confini tra i diversi generi artistici. Il risultato è una *symphonie dramatique* che non traduce in suoni il dramma nella sua interezza, ma si limita a rivisitare – non senza qualche libertà – alcuni episodi salienti che più a fondo hanno toccato la sensibilità del compositore.

Dal punto di vista strutturale, *Roméo et Juliette* si articola (secondo lo schema definitivo di Rushton-Holoman-Macdonald) in sette movimenti. La trama musicale è elaborata a partire da una serie di *idées fixes* abbinate al testo narrativo e presentate fin dall'*Introduction et Prologue*.

L'introduzione orchestrale immerge l'ascoltatore nel vivo di una rissa notturna, mentre il prologo (coro e contralto) riassume, come una specie di sommario musicale, quanto accadrà nei movimenti successivi. Segue una sezione puramente sinfonica che ripercorre l'azione della tragedia in quadri musicali di grande suggestione. Abbandonata la parola – ritenuta evidentemente un limite per l'immaginazione – Berlioz esprime con il solo linguaggio strumentale ora un senso di profonda tristezza e solitudine (*Roméo seul*), ora sublimi sentimenti d'amore (*Scène d'amour*), arrivando anche a dilatare passaggi secondari in Shakespeare, come nella fantasmagorica, spensierata follia dello Scherzo *La reine Mab, ou la fée des songes*, narrato nel dramma originario da Mercutio.

Il finale della Sinfonia, affidato alla voce di basso e al coro, riporta invece alla rappresentazione vera e propria, dove il recitativo e l'aria di Père Laurence e l'affresco della riconciliazione delle famiglie assurgono quasi alla dimensione di un grandioso, catartico finale d'opera.

Giuseppe Verdi, *Aida*: Sinfonia (versione 1872)

La Sinfonia di *Aida* rimanda a un modello di composizione orchestrale diversa dalla *symphonie dramatique* di Berlioz. Se l'intento del compositore francese è di illustrare alcune scene salienti di un dramma senza una relazione causale che le colleghi, Verdi punta invece alla narrazione continua di una vicenda in termini puramente musicali, aggiornando la tradizione della sinfonia d'opera italiana con la concezione della ouverture a programma teorizzata come «sinfonia-romanzo» da Abramo Basevi. In altre parole, per dare fin dall'inizio un orientamento allo spettatore, crea una narrazione 'romanzesca' della storia in termini sinfonici: presenta i temi allusivi dei personaggi, i conflitti che stanno alla base della vicenda, lo scioglimento dell'intreccio attraverso l'elaborazione del materiale musicale.

Formalmente priva di uno schema strutturale precostituito, la Sinfonia comprende i tre temi-carattere che compaiono anche nel breve Preludio che apre l'opera: quello cromatico che identifica Aida, il cupo motivo a canone dei sacerdoti e il tema della gelosia di Amneris. A questi si aggiungono la melodia di «Numi pietà» e un tema riferito a Radamès presago della propria condanna a morte, più assaggi vari di danze e marce trionfali.

La Sinfonia, di cui Verdi non autorizzerà mai la pubblicazione né l'esecuzione, ha una storia costellata di indecisioni e ripensamenti. Pochi giorni prima del debutto dell'opera al Cairo (1871), il compositore riceve una lettera di Tito Ricordi, con una richiesta in vista della successiva edizione scaligera: «E la sinfonia?». Si intuisce che l'idea di sostituire il Preludio con una ouverture era già stata presa in considerazione. Verdi invia la partitura all'editore il 28 dicembre 1871: «Vi mando una Sinfonia ancora bagnata d'inchiostro che forse metteremo davanti *Aida*. Dico forse perché io non l'ho quasi nemmeno ripassata e potrebbe essere un gran pasticcio». Nel gennaio 1872, dopo l'esecuzione del brano alla Scala, durante le prove a porte chiuse con l'orchestra diretta da Franco Faccio, Verdi, insoddisfatto, decide di ritirare la partitura e di archiviarla. Qualche anno dopo, a una richiesta del direttore Emilio Usiglio risponderà categorico: «Non esiste nissuna Sinfonia d'*Aida*».

Nel 1913, in occasione del centenario della nascita di Verdi, si ritorna a parlare della composizione: il manoscritto viene mostrato a Toscanini, che lo descrive in una intervista rilasciata a «Il teatro illustrato» edito da Sonzogno. Il 30 marzo 1940, a New York, il maestro dirigerà la prima esecuzione pubblica del brano con l'Orchestra della NBC.

Giuseppe Verdi, *Te Deum*

Composto tra il 1895 e il 1896, il *Te Deum* per doppio coro a quattro voci e grande orchestra è un lavoro della tarda maturità verdiana. Nel corso della

stesura il musicista si dedica a una accurata ricerca delle diverse versioni musicali del testo liturgico, interessandosi in particolare ai *Te Deum* di Henry Purcell e Tomás Luis de Victoria, oltre che alle opere dei maestri dell'antica polifonia italiana.

Nell'ultima fase della sua parabola artistica, Verdi punta dunque all'economia dei mezzi e sembra perseguire un ideale compositivo arcaicizzante. Il brano si apre non a caso con un tema in stile gregoriano dal quale si sviluppano, a partire dalla solenne esplosione del *Sanctus*, i principali motivi che informano le diverse sezioni della partitura. Pertanto, se non mancano pagine che richiamano la sontuosa grandezza della *Messa da Requiem*, d'altro canto nel *Te Deum* l'atteggiamento di fronte alla divinità denota una nuova misura di sobrietà che è il solenne suggello della vecchiaia.

Ne viene un'opera musicale contrassegnata da un ideale di purezza e una libertà inventiva nelle armonie e nel procedere del discorso musicale che, in quello scorcio di fine secolo, non ha paragoni nel panorama musicale italiano e avrà più di qualche risonanza nel Novecento.

La lettura del testo liturgico è umanizzata, più che religiosa, e asseconda il libero flusso del discorso drammatico implicito nel testo liturgico. All'ampia sezione dedicata al divino segue l'implorazione dei fedeli, dove l'espressione diventa via via assorta (*Salvum fac populum tuum*), titubante (*Per singulos dies*), patetica (*Dignare, Domine*) e implorante (*Miserere*), mentre la conclusione è affidata a una inquieta successione armonica. Smorzate le voci, pure il suono dell'orchestra si spegne gradualmente: dopo il celestiale, acutissimo mi naturale dei violini, subentra l'abisso dei violoncelli e dei contrabbassi nel mi grave che lasciano, ineluttabilmente, un'ombra di tristezza e di dubbio. Anche qui, come nel *Requiem*, l'anelito alla trascendenza si avvicenda a una visione pessimistica della realtà umana, l'unica in fondo alla quale Verdi crede davvero.

Il *Te Deum* viene eseguito per la prima volta a Parigi il 7 aprile 1898, durante la settimana di Pasqua, insieme con uno *Stabat Mater*, sempre per coro e grande orchestra, e con le *Laudi alla Vergine Maria*, una preghiera dall'ultimo canto del *Paradiso* di Dante affidata a quattro voci femminili soliste. A questi lavori si aggiungerà in seguito un'*Ave Maria* per coro a cappella, composta in precedenza, formando così un insieme conosciuto sotto il titolo di Quattro pezzi sacri.

Pur essendo stati scritti in momenti diversi, i brani si possono idealmente separare in due dittici: il primo, formato dall'*Ave Maria* e dalle *Laudi*, è un omaggio dichiarato alla grande stagione della polifonia, mentre il secondo, con lo *Stabat Mater* e il *Te Deum*, costituisce gli ultimi due atti di una specie di teatro invisibile della morte, oltre che un documento dell'inesausta ricerca musicale verdiana.

Roberto Mori

HECTOR BERLIOZ

Chanson des jeunes Capulets
dalla *Scène d'amour* di *Roméo et Juliette*
testo di Émile Deschamps

Les jeunes Capulets, sortant de la fête, passent et chantent des réminiscences de la musique du bal.

I giovani Capuleti, uscendo dalla festa, passano cantando reminiscenze della musica del ballo.

1ER CHOEUR, *à droite*
Eh! Capulets, bon soir!

PRIMO CORO, *a destra*
Ehi! Capuleti, buona notte!

2ME CHOEUR, *à gauche*
Cavaliers, au revoir!

SECONDO CORO, *a sinistra*
Cavalieri, arrivederci!

LES DEUX CHOEURS
Ah! quelle nuit! quel festin!
Bal divin!
Que de folles
paroles!
Belles Véronaises,
sous les grands mélèzes,
allez rêver de bal et d'amour
jusqu'au jour.

I DUE CORI
Ah! che nottata! che festa!
Ballo divino!
Quante folli
parole!
Belle veronesi,
sotto i grandi larici
andate a sognare di balli e d'amori
fino all'alba.

GIUSEPPE VERDI
Te Deum

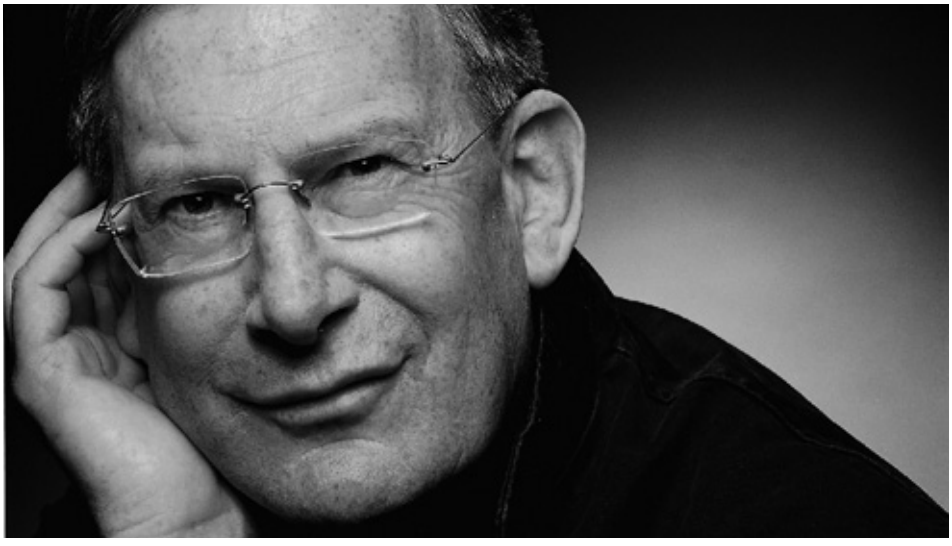
Te Deum laudamus: te Dominum confitemur.
Te aeternum Patrem omnis terra veneratur.
Tibi omnes angeli, tibi coeli et universae potestates,
tibi cherubim et seraphim, incessabili voce proclamant:
Sanctus, Sanctus, Sanctus, Dominus Deus Sabaoth.
Pleni sunt coeli et terra majestatis gloriae tuae.
Te gloriosus apostolorum chorus,
te prophetarum laudabilis numerus,
te martyrum candidatus laudat exercitus.
Te per orbem terrarum sancta confitetur Ecclesia
Patrem immensae maiestatis;
venerandum tuum verum et unicum Filium;
Sanctum quoque Paraclitum Spiritum.

Tu, rex gloriae, Christe,
tu Patris sempiternus es Filius.
Tu, ad liberandum suscepturus hominem, non horruisti Virginis uterum.
Tu, devicto mortis aculeo, aperuisti credentibus regna coelorum.
Tu ad dexteram Dei sedes, in gloria Patris.
Judex crederis esse venturus.
Te ergo quaesumus, tuis famulis subveni, quos pretioso sanguine redemisti.
Aeterna fac cum sanctis tuis in gloria numerari.

Salvum fac populum tuum, Domine, et benedic haereditati tuae;
et rege eos, et extolle illos usque in aeternum.
Per singulos dies benedicimus te;
et laudamus nomen tuum in saeculum, et in saeculum saeculi.
Dignare, Domine, in die isto sine peccato nos custodire.
Miserere nostri, Domine, miserere nostri.
Fiat misericordia tua, Domine, super nos, quem ad modum speravimus in te.
In te, Domine, speravi: non confundar in aeternum.

Sir John Eliot Gardiner

Uno dei più versatili direttori del nostro tempo, figura chiave nel *revival* della musica antica, John Eliot Gardiner è fondatore e direttore artistico di tre ensemble – il Monteverdi Choir, gli English Baroque Soloists e l'Orchestre Révolutionnaire et Romantique – e si esibisce regolarmente con le più importanti orchestre europee, fra cui London Symphony Orchestra, Bayerischer Rundfunk, Concertgebouw, Česká filharmonie e Orchestre National de France. Vincitore di numerosi Gramophone Awards (tra cui lo Special Achievement Award 2011 per le registrazioni *live* effettuate durante il Bach Cantata Pilgrimage), negli ultimi anni ha realizzato con il Monteverdi Choir importanti progetti fra cui le incisioni della *Johannes Passion*, dei *Concerti brandeburghesi* e della serie completa dei Mottetti di Bach. Come direttore ospite, prosegue la sua collaborazione con la London Symphony Orchestra, con cui ha completato nel 2010 un ciclo triennale beethoveniano con esecuzioni nel Regno Unito, a Parigi, Amsterdam, Monaco e Madrid. Nella stagione 2011-2012 ha effettuato una tournée con la LSO in Germania, ha diretto la Bayerischer Rundfunk Orchester a Salisburgo e ha lavorato per la prima volta con la Mahler Chamber Orchestra in tournée col *Manfred* di Schumann. Dopo il felice esito di *Simon Boccanegra* nel 2008 al Covent Garden, vi è tornato nell'aprile 2012 per *Rigoletto*. Ha concluso la stagione 2012 con il *Requiem* di Berlioz al Festival de Saint-Denis e *Pelléas et Mélisande* di Debussy ai BBC Proms. Ha iniziato la stagione 2012-2013 con un'ampia tournée europea e nordamericana della Nona Sinfonia e della *Missa solemnis* di Beethoven con il Monteverdi Choir e l'Orchestre Révolutionnaire et Romantique, seguita da concerti con il Concertgebouw di Amsterdam, il Teatro La Fenice, il Gewandhaus di Lipsia e la London Symphony Orchestra. Nell'aprile 2013 ha festeggiato il suo settantesimo compleanno con una Maratona Bach alla Royal Albert Hall, seguita da esecuzioni di *Oedipus Rex* di Stravinskij a Bruxelles, Parigi e Londra, e dalle *Nozze di Figaro* al Covent Garden. Autore nel 2013 del volume *Music in the Castle of Heaven: A Portrait of Johann Sebastian Bach*, è membro onorario del King's College e della Royal Academy of Music dal 1992, e ha ricevuto nel 1987 il dottorato *honoris causa* dall'Università di Lione e nel 2005 dal New English Conservatory of Music di Boston. Nel 1996 è stato nominato Commandeur dans l'Ordre des Arts et des Lettres e nel 2010 Chevalier de la Légion d'Honneur. Nel 2005 ha ricevuto la Verdienstkreuz di prima classe dalla Repubblica Federale di Germania. Ha ricevuto il cavalierato nella Queen's Birthday Honours List del 1998.



Basilica di San Marco
mercoledì 18 dicembre 2013 ore 20.00 solo per invito
giovedì 19 dicembre 2013 ore 20.00 turno S

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL
Esther HWV 50: Ouverture

Andante
Larghetto
Allegro

Samson HWV 57: «Let the bright Seraphim»

Silvia Frigato *soprano*
Piergiuseppe Doldi *tromba*

GIUSEPPE SAMMARTINI
Concerto grosso in sol minore op. 5 n. 6

Spiritoso - Allegro - Spiritoso
Rondo: Allegro moderato grazioso
Pastorale: Andante sostenuto

JOHANN SEBASTIAN BACH
Messa in si minore BWV 232: «Laudamus te»

Marina De Liso *mezzosoprano*

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL
Theodora HWV 68: Ouverture

Maestoso - Allegro
Trio: Larghetto e piano
Courante

ANTONIO VIVALDI
Concerto per violino, archi e basso continuo in re maggiore RV 212
per la solennità della S. Lingua di S. Antonio in Padova

Allegro
Grave
Allegro

Stefano Montanari *violino*

JOHANN SEBASTIAN BACH
Messa in si minore BWV 232: «Et in unum Dominum»

Silvia Frigato *soprano*
Marina De Liso *mezzosoprano*

ALESSANDRO SCARLATTI
Cain ovvero Il primo omicidio: Sinfonia

Spiritoso
Adagio
Allegro

ARCANGELO CORELLI
Concerto grosso in sol minore op. 6 n. 8
fatto per la notte di Natale

Vivace - Grave
Allegro
Adagio - Allegro - Adagio
Vivace
Allegro
Pastorale ad libitum: Largo

ANTONIO VIVALDI
Gloria RV 589: «Laudamus te»

Silvia Frigato *soprano*
Marina De Liso *mezzosoprano*

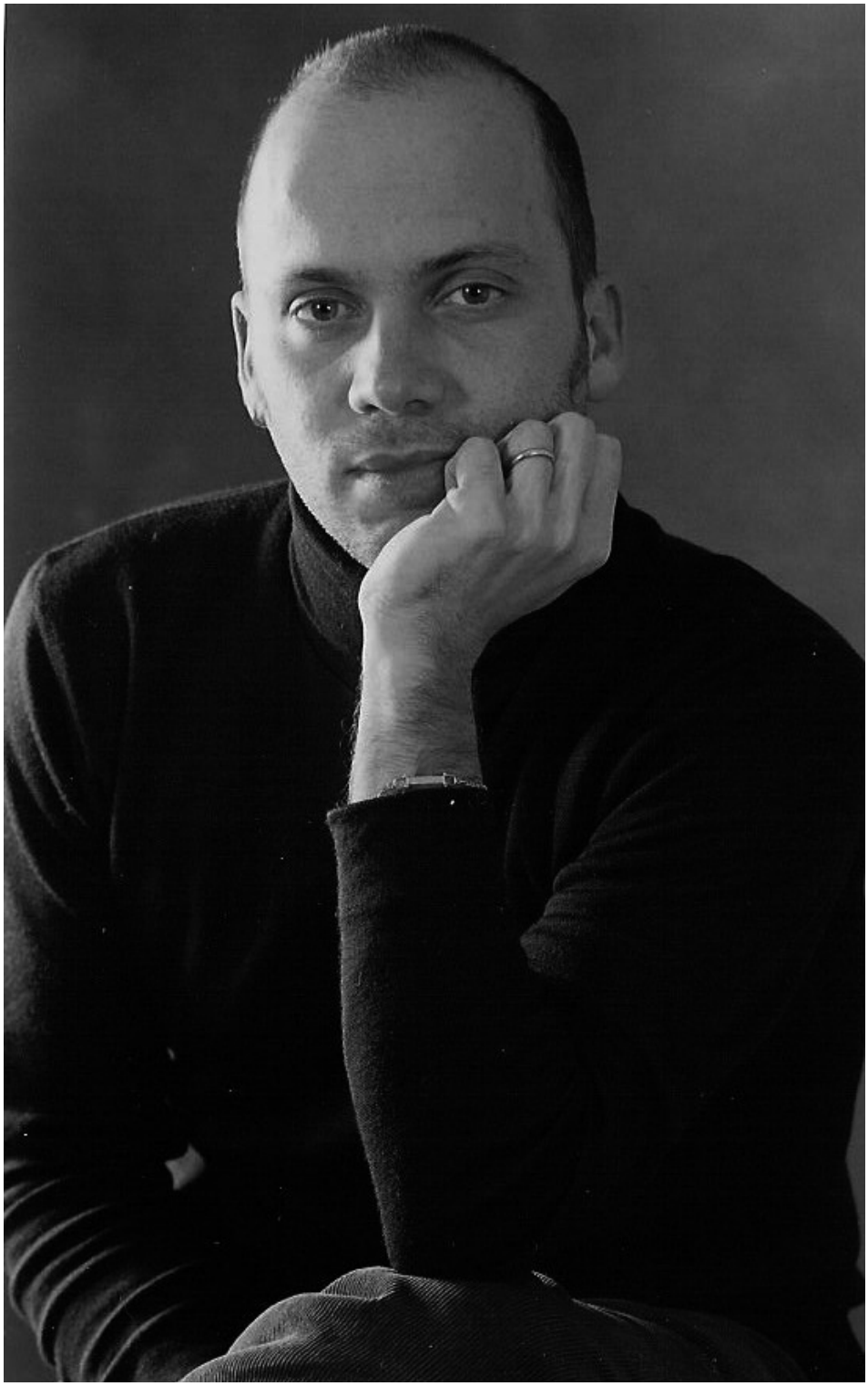
direttore
STEFANO MONTANARI

Orchestra del Teatro La Fenice

in collaborazione con la Procuratoria di San Marco

Stefano Montanari

Diplomato 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 dell'Accademia Bizantina di Ravenna, ensemble specializzato in musica antica, con cui effettua tournée in tutto il mondo. È docente di violino barocco presso l'Accademia Internazionale della Musica di Milano, ai Corsi di alto perfezionamento in Musica Antica di Urbino e al Conservatorio di Verona e ha di recente pubblicato un suo *Metodo di violino barocco*. È da diversi anni direttore del progetto giovanile europeo «Jugendspodium Incontri musicali Dresda-Venezia». 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 come violino solista *Le quattro stagioni* di Vivaldi. All'attività di solista affianca quella di direttore, ospite regolare di teatri quali il Donizetti di Bergamo (*La Cecchina* di Piccinni, *Così fan tutte* di Mozart, *Don Gregorio*, *L'elisir d'amore* e *Don Pasquale* di Donizetti), la Fenice di Venezia (*Le quattro stagioni* di Vivaldi, la Messa in si minore di Bach, *Così fan tutte* di Mozart, *L'inganno felice* e *La cambiale di matrimonio* di Rossini, *L'elisir d'amore* di Donizetti e numerosi concerti sinfonici, tra cui due Concerti di Natale in Basilica) e l'Opéra di Lione (trilogia Mozart-Da Ponte, *Die Zauberflöte*, *Carmen*). Ha inoltre diretto *Il barbiere di Siviglia* a Palermo, *Don Pasquale* a Novara, *L'elisir d'amore* a Lucca, *Semiramide riconosciuta* di Porpora al Festival di Beaune, *Don Giovanni* all'Opera Atelier di Toronto, *Dido and Aeneas* di Purcell al Teatro Ristori di Verona. Accanto a quella come direttore e come violinista – recenti l'interpretazione in concerto delle Sonate e Partite per violino solo di Bach e la tournée con l'Australian Brandenburg Orchestra –, intensa è anche la sua attività alla tastiera, che lo impegna regolarmente come direttore dal cembalo e dal fortepiano e come accompagnatore su tastiere storiche. Collabora con il jazzista Gianluigi Trovesi, con cui ha partecipato a importanti festival internazionali.



Teatro La Fenice
venerdì 10 gennaio 2014 ore 20.00 turno S
domenica 12 gennaio 2014 ore 17.00 turno U

LUIGI SAMMARCHI

«E sì com'io bevesse al fondo Lethe…»

nuova commissione Fondazione Teatro La Fenice
nell'ambito del progetto «Nuova musica alla Fenice» 2013-2014
dedicato a Giovanni Morelli

con il sostegno della Fondazione Amici della Fenice
e lo speciale contributo di Marina Gelmi di Caporiacco

prima esecuzione assoluta

GIAN FRANCESCO MALIPIERO

Gabrieliana
per piccola orchestra

Mosso
Un po' ritenuto
Allĕgro
Allegro vivace

NINO ROTA

Concerto per archi

Preludio: Allegro ben moderato e cantabile
Scherzo: Allegretto comodo
Aria: Andante quasi adagio
Finale: Allegrissimo

IGOR STRAVINSKIJ

Concerto per orchestra da camera in mi bemolle maggiore
Dumbarton Oaks, 8.5.1938

Tempo giusto
Allegretto
Con moto

OTTORINO RESPIGHI

Antiche danze ed arie per liuto. Suite n. 3 (sec. XVI e XVII)
libera trascrizione per orchestra d'archi

Italiana (Ignoto, fine del sec. XVI): Andantino

Arie di corte (Giovanni Battista Besardo, sec. XVI): Andante cantabile - Allegretto - Vivace - Lento con grande espressione - Allegro vivace - Vivacissimo - Andante cantabile

Siciliana (Ignoto, fine del sec. XVI): Andantino

Passacaglia (Lodovico Roncalli, 1692): Maestoso

direttore

ALESSANDRO DE MARCHI

Orchestra del Teatro La Fenice

NOTE AL PROGRAMMA

Luigi Sammarchi, «E sì com'io bevesse al fondo Lethe…»

Memoria… immagine archetipo… fiume che scorre…
Memoria dimensione fondamentale, cuore pulsante del pensiero greco antico,
«vista» come luogo-non luogo, tempo-senza tempo,
via paradossale (oltre la ragione) Aletheia appunto.
Memoria-Oblio radicale aporia, enigma insolubile per l'Anima… orizzonte irraggiungibile…
Spazi infiniti… infiniti cieli…
Memoria come dimensione «altra», visione in lontananza, tempo non cronologico,
sottili corrispondenze, flebili assonanze uniscono le cose,
dove le parole svaniscono rilasciando l'originaria luce e energia
liberando il campo alle Immagini,
al riflesso di infinite «Aurali» sfumature d'ombra e Luce.
Musica… come strato sottile riflettente immagini…
come superficie d'acqua rispecchiante una «visione».
Musica… Tempo-non tempo… luogo-non luogo…
Sottili corrispondenze… infinite reminiscenze dell'Anima.

Il titolo della composizione è un endecasillabo tratto da un sonetto di Pico della Mirandola.
Il brano è dedicato a Giovanni Morelli *in memoriam*.

Luigi Sammarchi

Riscrivere l'antico

Uno dei paradossi del pensiero estetico del Novecento risiede nel duplice atteggiamento che l'arte ebbe nei confronti della Storia: da un lato, l'enorme accelerazione della sperimentazione di nuovi linguaggi ci consegna l'immagine dell'artista costantemente proiettato verso il futuro, verso il nuovo; dall'altro lato, mai come in questo secolo l'attività artistica si fece profondamente consapevole della sua dimensione storica, tanto da non poterne prescindere e anzi intrecciando con essa, in maniera più o meno evidente, un costante dialogo. Il paradosso si risolve se si pensa che entrambi gli atteggiamenti sono figli di quel pensiero ottocentesco che assegnò al progresso della Storia un ruolo centrale nei vari campi delle attività umane e, in particolar modo, in quello artistico. I brani che compongono il programma di questo concerto incarnano, ognuno a suo modo, questa tensione e questa volontà di un rapporto diretto con il passato. Alcuni di essi sono vere e proprie trascrizioni di brani antichi, i cui autori si sono limitati all'elaborazione della sola veste strumentale (Malipiero e Respighi). Altri sono invece composizioni originali ispirate a forme e stilemi musicali provenienti da epoche passate (Stravinskij e, solo in parte, Rota).

Gian Francesco Malipiero, *Gabrieliana* per piccola orchestra

Per i compositori italiani della Generazione dell'Ottanta l'interesse per la musica antica si inscriveva in un programma di riscoperta e rivalutazione della grande tradizione italiana di musica strumentale pre-ottocentesca, considerata di valore superiore al melodramma, il quale era invece colpevole di avere oscurato la memoria di quel glorioso patrimonio. È in questo contesto, non immune da velature nazionalistiche, che nascono le numerose raccolte di trascrizioni di musica di autori antichi. L'iniziatore di questa prassi fu proprio Malipiero, che nel 1917 pubblicò una prima raccolta di trascrizioni di brani di Domenico Cimarosa, dal titolo *Cimarosiana*. L'idea piacque e ad essa seguirono numerose raccolte analoghe: *Scarlattiana* e *Paganiniana* di Casella, *Rossiniana* di Respighi e ancora, di Malipiero, *Vivaldiana* e i *Madrigali* su musica di Monteverdi. *Gabrieliana* (1971) è l'ultima raccolta di questo tipo, scritta dal compositore due anni prima della sua scomparsa. Essa ripropone una rielaborazione di alcuni brani di Giovanni e Andrea Gabrieli, i due compositori che siglarono un capitolo fondamentale della musica veneziana tra sedicesimo e diciassettesimo secolo. La raccolta comprende quattro brani: Mosso, Un po' ritenuto, Allegro, Allegro vivace lungo i quali si sviluppano le geometriche architetture contrappuntistiche della musica dei Gabrieli, amplificate nella loro suntuosità e magnificenza dal caratteristico ampio impiego degli strumenti a fiato.

Nino Rota, Concerto per archi

Rispetto agli altri brani in programma il Concerto per archi di Rota è la composizione meno legata a un'idea di omaggio al passato. Tuttavia in essa non sono assenti elementi che testimoniano il legame che il compositore intrattenne con quella tradizione di musica strumentale italiana alla quale i suoi maestri Pizzetti e Casella lo avevano abituato a guardare come modello, fin dagli anni della sua formazione. Innanzitutto la forma del concerto per orchestra d'archi in cui, a differenza degli altri concerti di Rota, è assente lo strumento solista è direttamente legata alla concezione settecentesca di questo genere musicale. Ma poi non è difficile cogliere la famigliarità di alcune figurazioni strumentali con stilemi tipicamente settecenteschi e il ricorso occasionale al contrappunto. Questi sono però solo alcuni degli elementi che caratterizzano lo stile di questo concerto che attinge a un'ampia varietà di idiomi, fusi in uno stile assolutamente personale, tipico di un musicista che scelse deliberatamente di non inserirsi in alcun filone, ritagliandosi un proprio particolarissimo alveo nel corso della storia.

Chi volesse ascoltare la produzione concertistica di Rota con le orecchie dello spettatore cinematografico probabilmente resterebbe deluso nel constatare quanto poco il compositore per la sala da concerto sia debitore verso il compositore per la pellicola. Egli volle infatti sempre distinguere i due diversi ambiti di produzione, in una sorta di duplice identità che accomuna altri compositori il cui nome è legato soprattutto al cinema: primo fra tutti, Ennio Morricone.

Il Concerto per archi, certamente la pagina di musica non cinematografica più nota ed eseguita dell'intero catalogo rotiano, fu scritto tra il 1963 e il 1964 per il complesso romano I Musici e in seguito revisionato nel 1977. Si compone di quattro movimenti: il Preludio e l'Aria (rispettivamente il primo e il terzo movimento) sono i brani in cui affiora maggiormente la vena della cantabilità espressiva, resa particolarmente intensa nell'Aria dalla presenza di ripetute ondate di crescendo musicale. Allo Scherzo e al Finale sono invece affidati i temi più briosi ed energici. È in questi movimenti che, volendoli proprio cercare, si possono trovare elementi che tradiscono un'ascendenza cinematografica. Il primo è l'improvvisa irruzione all'interno dello Scherzo di un tema di valzer che sembra suonato da una di quelle orchestrine che popolano la musica del Rota filmico; il secondo è costituito dal tema del Finale che con il suo profilo melodico discendente, cadenzato da un ritmo ripetitivo, aggiunge alla pagina un tocco che viene inevitabile dire felliniano.

Igor Stravinskij, Concerto per orchestra da camera *Dumbarton Oaks*

A partire dagli anni Venti, la scelta di rivolgersi all'antico alla ricerca di forme e modelli compositivi inizia a caratterizzare radicalmente la produzione di Stravinskij. Essa nasceva *in primis* da un'esigenza di affidarsi a un ordine formale precostituito, a un paradigma cristallizzato che, avendo ricevuto il sigillo della Storia, consentisse al compositore quel «ritorno all'ordine», che egli sentiva necessario, dopo gli sconvolgimenti che i suoi grandi capolavori degli anni Dieci avevano comportato sotto l'aspetto del linguaggio musicale. Questa scelta gli offriva anche un secondo vantaggio: l'opportunità di liberarsi dall'ansia di non dover ripetere se stesso, di non rimanere legato a quella formula compositiva che lo aveva reso celebre, ma che rischiava di imprigionarlo.

Il Concerto *Dumbarton Oaks* scritto nel 1938 appartiene in pieno a questa fase cosiddetta «neoclassica», nella quale le forme della musica del passato, soprattutto del diciottesimo secolo, tornano a rivivere nelle sue composizioni sotto forme inedite. Il nome del concerto deriva dal luogo dove esso fu eseguito per la prima volta: la villa Dumbarton Oaks a Washington, proprietà dei coniugi Robert Woods Bliss e Mildred Barnes Bliss che commissionarono il concerto a Stravinskij in occasione del loro trentesimo anniversario di matrimonio.

Stravinskij rivelò personalmente la fonte di ispirazione della composizione: il Terzo concerto brandeburghese di Bach, autore studiatissimo in quegli anni e al cui stile musicale il compositore si era già rifatto in altre composizioni precedenti, ad esempio la Sonata per pianoforte *1924*. L'influenza di Bach è chiara soprattutto nel primo movimento (Tempo giusto), il secondo movimento (Allegretto) si affida invece alla corda del comico spiritoso, il terzo movimento, il più complesso e articolato, è caratterizzato da un costante incedere ritmico, tipicamente stravinskiano.

Ottorino Respighi, Antiche danze ed arie per liuto. Suite n. 3

Con questa raccolta di trascrizioni per orchestra d'archi di brani originariamente scritti per liuto nei secoli XVI e XVII, redatta da Respighi nel 1931, il concerto si chiude circolarmente, tornando a quella pratica della cosiddetta «parodia» musicale (termine, si badi bene, privo di connotati satirici) con la quale si era aperto. Come nel caso di Malipiero, anche in Respighi l'interesse per la musica antica unisce all'intento di valorizzazione di un patrimonio sconosciuto la ricerca di sonorità e linguaggi inediti, caratterizzati dal fascino delle cose velate dalla lontananza nel tempo.

Un dato interessante, che accomuna tutta la nutrita produzione di libere trascrizioni di brani antichi da parte dei compositori della Generazione dell'Ottanta, risiede in un duplice atteggiamento nei confronti del passato, per alcuni aspetti non privo di contraddizione: la volontà di ridare vita a repertori musicali dimenticati si unisce sempre all'esigenza di riscrittura e ammodernamento dei brani riproposti. Questa posizione tradisce la convinzione che i caratteri di lontananza ed estraneità della musica antica debbano essere mitigati e sottoposti a una sorta di 'traduzione' in una lingua musicale più moderna e più comprensibile, convinzione che l'odierna pratica di esecuzioni storicamente informate ha ormai eclissato.

Come per le due precedenti suite composte da Respighi, i brani scelti appartengono al repertorio italiano con l'aggiunta del compositore francese Jean-Baptiste Besard, particolarmente amato dal compositore. Il primo brano è una Italiana di fine sec. XVI di autore ignoto, segue una serie di Arie di corte di Besard (sec. XVI); la successiva Siciliana di autore anonimo è forse il brano più celebre della raccolta, anche perché ha goduto di una certa fortuna in campo cinematografico; infine la Passacaglia (1692) di Lodovico Roncalli conclude con il suo nobile e magniloquente incedere la raccolta e l'intero concerto.

Marco Targa

Luigi Sammarchi

Nato a Bologna, ha iniziato la sua formazione presso il Conservatorio Giovan Battista Martini dove si è diplomato dapprima in pianoforte con Lidia Proietti e successivamente in composizione con Adriano Guarnieri. Nel 2008 ha conseguito la specializzazione in musica elettronica presso il Conservatorio Benedetto Marcello di Venezia sotto la guida di Alvise Vidolin. Ha seguito numerosi corsi di specializzazione in composizione tra i quali *Novecento e oltre* con Adriano Guarnieri e Pietro Borgonovo, *Composizione con live electronics* con Alvise Vidolin e Adriano Guarnieri, *Le opere di Luigi Nono con live electronics e nastro magnetico* (Venezia, Fondazione Cini), e una masterclass di composizione con Helmut Lachenmann. Nel 2004 ha vinto il Concorso Internazionale di Composizione Valentino Bucchi con *Polyphonia IV* per quattro gruppi orchestrali. La sua attività compositiva si avvale della collaborazione di importanti musicisti ed ensemble tra i quali Ex Novo Ensemble, Cantus Ensemble, Musica/Realtà, Roberto Fabbriciani. Nell'ambito delle composizioni supportate dal live electronics si avvale della preziosa collaborazione di Alvise Vidolin alla regia del suono. Le sue opere vengono regolarmente proposte nei festival di musica contemporanea: tra le più recenti, *Alle tacenti stelle* per flauto/voce e live electronics alla Biennale Musica 2012 e nel 2013, nell'ambito delle celebrazioni per Bruno Maderna, *Sydereus… canto della lontananza* per orchestra al Teatro Comunale di Bologna e *Dionyso inseguendo l'immagine nello specchio si frantumò nel tutto…* per flauto e clarinetto al Teatro La Fenice di Venezia. Altri titoli eseguiti: *Sphairos* per flauto solo (Bologna 2007), *Fons et origo* per quattro strumentii (Milano 2008), *Immemor recordatur* per flauto basso (Verona 2008), *De evocatione… Omaggio a Gesualdo* per flauto e nastro magnetico (Giornate Gesualdiane Internazionali 2009), *Hybris-Dyke… unitas multiplex* per flauto e live electronics (Venezia 2009), *Energia leggera con eco* per flauto e live electronics (Vittorio Veneto 2010), *Aion… dell'invisibile luce* per voce, flauto e live electronics (Venezia 2010), *Imago Aedica* per flauto, violino, pianoforte e live electronics (Padova 2011).

Alessandro De Marchi

Apprezzato interprete del repertorio barocco, con orchestre di strumenti sia antichi che moderni, Alessandro De Marchi ha diretto importanti produzioni di lavori di Monteverdi (*L'incoronazione di Poppea*, *Il ritorno di Ulisse in patria*), Keiser (*Der lächerliche Prinz Jodelet*), Vivaldi (*Orlando Paladino*), Telemann (*Flavius Bertaridus*), Händel (*Giulio Cesare in Egitto*, *Hercules*, *Orlando*, *Alcina*, *Teseo*), Hasse (*Cleofide*), Graun (*Cleopatra e Cesare*), Pergolesi (*L'Olimpiade*), Gluck (*Iphigénie en Aulide*, *Iphigénie en Tauride*), Haydn (*L'isola disabitata*), Mozart (*Die Entführung aus dem Serail*, *Don Giovanni*, *Così fan tutte*, *La clemenza di Tito*), fino a Rossini (*La scala di seta*, *Demetrio e Polibio*, *Il barbiere di Siviglia*) e Donizetti (*Anna Bolena*), in alcune delle principali sale europee (Staatsoper e Komische Oper di Berlino, Staatsoper di Amburgo, Semperoper di Dresda, Opera di Colonia, Festival Händel di Halle, Essen, Théâtre de la Monnaie di Bruxelles, Concertgebouw di Amsterdam, Opéra di Lione, Praga, Innsbrucker Festwochen, Theater an der Wien di Vienna, Den Norske Opera di Oslo, Teatro di San Carlo di Napoli, Teatro Regio di Torino, Festival Pergolesi di Jesi). Dal 1998 è direttore principale dell'Academia Montis Regalis, con la quale ha conseguito importanti successi tra i quali l'attribuzione del Premio Abbiati 2005 della critica italiana, e con la quale è stato ospite del Théâtre des Champs Élysées di Parigi, del Bologna Festival, dell'Unione Musicale di Torino e della Società del Quartetto di Milano. Svolge attività concertistica con orchestre quali l'Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, i Wiener Symphoniker, la NDR Radiophilharmonie di Hannover, le Staatskapelle di Berlino e di Dresda. Dal 2009 è direttore artistico del Festival di Musica Antica di Innsbruck.

Teatro La Fenice
venerdì 31 gennaio 2014 ore 20.00 turno S
domenica 2 febbraio 2014 ore 17.00 turno U*

LUCIANO BERIO
Quattro versioni originali della *Ritirata notturna di Madrid*
di Luigi Boccherini sovrapposte e trascritte per orchestra

OTTORINO RESPIGHI
Passacaglia in do minore
interpretazione orchestrale della Passacaglia e tema fugato
per organo BWV 582 di Johann Sebastian Bach

ANTON WEBERN
Passacaglia op. 1

FRANZ SCHUBERT
Sinfonia n. 4 in do minore D 417 *Tragica*

Adagio molto - Allegro vivace
Andante
Menuetto: Allegro vivace
Allegro

direttore

DIEGO MATHEUZ

Orchestra del Teatro La Fenice

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

NOTE AL PROGRAMMA

Luciano Berio, Quattro versioni originali della *Ritirata notturna di Madrid* di Luigi Boccherini sovrapposte e trascritte per orchestra

L'attività di trascrizione e rielaborazione, non solo di proprie opere, ma anche di quelle di altri autori non è certo marginale in Berio ed ha pochi riscontri in compositori della sua generazione, per alcuni dei quali sarebbe addirittura impensabile. Gli esempi possibili vanno dalla semplice canzone di Brecht-Weill al *Combattimento di Tancredi e Clorinda* di Monteverdi e si potrebbe continuare con autori come Purcell, Bach, Mozart, Brahms, Mahler, Verdi, Falla, Hindemith. Su questo versante incontriamo anche operazioni del tutto particolari, come *Rendering*, 'ricreazione' della Sinfonia in re maggiore di Schubert dagli abbozzi, *Vor, wahrend, nach Zaide,* interventi sul testo di Arruga a 'completamento' dei 15 numeri di *Zaide* lasciati da Mozart, ma soprattutto il nuovo finale per *Turandot* di Puccini, presentato a Salisburgo, destinato a divenire alternativo a quello tradizionale di Alfano.

> Le grandi opere musicali del passato vanno 'rifatte' e reinterpretate continuamente, anche a costo di trascriverle e di farle risuonare su strumenti completamente diversi. È nella loro stessa natura che questo avvenga. Basta non dimenticare che le necessità industriali della musica hanno feticcizzato e formalizzato i suoi mezzi. Una volta le orchestre erano raggruppamenti piuttosto 'aperti' di musicisti. Nello stesso anno una sinfonia di Haydn poteva essere eseguita a Londra con cinquanta violini e con dodici a Dresda[1].

A parte la provocazione nei confronti della mitologia dell'interpretazione canonica, la dichiarazione citata è testimonianza di una passione per il fatto musicale in sé, che deriva dalla poliedricità della sua personalità d'artista. Essa include la nobilissima attività di divulgatore, di autore di trasmissioni televisive sui perché della musica, ma comprende anche l'orgoglio di appartenere ad una famiglia di musicisti da generazioni e quindi il rispetto per il «mestiere». E il mestiere nelle botteghe d'arte si apprendeva anche

[1] Luciano Berio, *Intervista sulla musica*. a cura di Rossana dal Monte, Bari, Laterza, 1981.

attraverso la copiatura delle opere dei maestri e lui stesso questo consiglio dà ai giovani compositori nella fase di apprendistato: ripetere sui propri fogli, nota dopo nota, le partiture dei grandi, vero cammino di conoscenza di un passato che lui sente sulle spalle come ineliminabile punto di partenza. Nessuna iconoclastia avanguardistica gli appartiene e anche l'attività di trascrizione sente che lo apparenta al passato, a Bach, per esempio. Ai margini di una conferenza su «Musica e spazio» tenuta con l'amico Renzo Piano, dichiara:

> Trascrizione, appunto. Tra musica e architettura è un fondamentale elemento comune. In musica è un concetto preciso e complesso: Bach, oltre a se stesso, trascriveva Vivaldi, Pergolesi. Anche il neoclassicismo di Stravinskij è una forma di trascrizione. Spesso le forme vocali sono state trasformate in articolazioni strumentali e viceversa, come nella musica barocca, dove le parti vocali diventano strumenti. Il progetto di Renzo per l'aeroporto di Osaka è una forma di trascrizione. È onda marina, è volo di un gabbiano dilatato[2].

Nelle Quattro versioni originali della *Ritirata notturna di Madrid* di Luigi Boccherini, l'intervento di Berio consiste nell'orchestrazione di un brano del compositore lucchese e nella sovrapposizione delle quattro versioni originali. La fonte è dunque l'ultimo tempo (Tema e variazioni *La ritirata di Madrid*) del Quintetto n. 9 per chitarra e archi in do maggiore, nato già come rielaborazione attuata da Boccherini di un precedente Quintetto per pianoforte e archi op. 56 n. 3. Le altre due versioni si trovano nel Quintetto op. 57 n. 6 e nel Quintetto per due violoncelli op. 30 n. 6. Nella partitura di quest'ultimo, che è del 1780, l'autore scrive: «i violoncelli si metteranno l'istrumento attraverso sulle ginocchia, e pizzicaranno con le unghie di tutta la mano posta al rovescio, come chi suona una chitarra». La versione con la chitarra si deve alla richiesta di uno dei protettori spagnoli di Boccherini, il marchese di Benavente, dilettante dello strumento, per il quale il musicista scrisse anche una Sinfonia con chitarra solista. I titoli dati ai singoli movimenti nella versione per archi (*Ave Maria della parrocchia*, *Minuetto dei cechi*, *Rosario*, *Los Manolos*, *Ritirata*) fanno intendere che anche se non è musica a programma, è pur sempre musica con intenti imitativi. L'andamento di marcia dell'ultimo tempo suggerisce infatti il ritorno di un drappello di militari ai loro baraccamenti, attraverso il brulicare di vita notturna della città spagnola.

La «peripezia creativa» come la definisce Berio stesso, consiste nel trasferire alla grande orchestra questo piccolo pezzo caratteristico. L'organico prevede i legni a tre (con ottavino, corno inglese, clarinetto basso e controfagotto), quattro trombe in do, tromboni, tuba, timpani più tre percussionisti, arpa e archi. L'andamento militaresco è suggerito

[2] *Attenti a quel duo*, intervista di Leonetta Bentivoglio a Luciano Berio, «La Repubblica», 27 maggio 1993.

da un ritmo ostinato del tamburo rullante, che sommessamente, da distante, all'inizio sembra preannunciare l'arrivo della truppa e poi alla fine, svanendo, ne suggerisce il definitivo allontanamento. Un continuo, impercettibile crescendo è costruito con l'infittirsi della trama orchestrale, nella quale gli strumentini riprendono i passi di agilità che nell'originale eseguono i violini. Un felice gioco coloristico, una partitura di cui si avverte immediatamente la verve.

Creato come omaggio al Teatro alla Scala, fu diretto in prima esecuzione il 17 giugno 1975 da Piero Bellugi, che lo riprese poi anche con l'Orchestra della Rai di Torino. Dato il tono scanzonato di questo *divertissement* e la sua facile presa sul pubblico, è questo uno dei lavori più eseguiti di Berio ed è entrato nel repertorio di molti direttori.

Massimo Contiero

(Dal programma di sala del concerto del 30 giugno 2007. Archivio storico del Teatro La Fenice)

Ottorino Respighi, Passacaglia in do minore

Ottorino Respighi è uno dei testimoni del gusto per l'antico che domina in Italia nella cultura del primo Novecento. Fondamentali le sue trascrizioni di opere altrimenti ignote, significativo il suo contributo alla storiografia musicale, fecondo il suo approccio agli stilemi del passato. Nel periodo storico che va dalla fine del diciannovesimo secolo alla seconda guerra mondiale, in ambito artistico, letterario, poetico e musicale si assiste all'imporsi di una nuova sensibilità, che guarda al passato. Questo interesse arcaicizzante si rivolge con rinnovata attenzione all'epoca medievale, al Rinascimento e al periodo barocco. Diversamente che in Germania, dove Johann Sebastian Bach – riscoperto ufficialmente a partire dal 1829, quando Felix Mendelssohn Bartholdy ne diresse la *Matthäus Passion* a Berlino – ha continuato a rappresentare un «passato immanente» nella coscienza musicale della nazione, in Italia il recupero di Monteverdi (forse il primo grande autore del passato ad essere riscoperto) non viene tanto vissuto come un ritorno alla tradizione, quanto, invece, come un'occasione di progresso, tale da determinare un nuovo slancio compositivo, un nuovo interesse storico ed estetico, al fine di riportare in valore la polifonia cinquecentesca e la civiltà strumentale barocca, sepolte sotto il peso del melodramma del Sette-Ottocento.

La figura di Ottorino Respighi (Bologna 1879 – Roma 1936) si colloca perfettamente in questa temperie storico-estetica. Il giovane Ottorino studia presso il conservatorio della città natale con Giuseppe Martucci e Luigi Torchi, autore, quest'ultimo, di alcune importanti trascrizioni in notazione moderna di opere strumentali e brani polifonici del passato, facendo poi pratica nella

realizzazione del basso continuo a sonate per violino e ad altre composizioni vocali e strumentali del Sei-Settecento. Negli anni di studio, inoltre, segue le conferenze-audizioni di Oscar Chilesotti, che nei primi anni Novanta del diciannovesimo secolo aveva pubblicato, presso l'editore Breitkopf di Lipsia, due raccolte di trascrizioni di musiche per liuto. Anche grazie a queste esperienze nascerà in Respighi quel raffinato gusto per la musica antica, che sarà una delle sue cifre eminenti come compositore. Il periodo creativo di Respighi coincide con il movimento di rinascita monteverdiana, culminato in Italia in un'imponente impresa editoriale, cui si interessò personalmente anche D'Annunzio: la pubblicazione delle opere complete di Monteverdi, a cura di Gian Francesco Malipiero, che promosse un fiorire studi approfonditi intorno al grande musicista cremonese. L'appassionato amore di bibliofilo, ricercatore e divulgatore che animava Respighi si tradusse in varie trascrizioni, che continuano a diffondere, anche tra il vasto pubblico, la cultura musicale in Italia e nel mondo. Le sue tre suite di antiche danze ed arie per liuto, scelte dal repertorio italiano del XVI e XVII secolo, *Gli uccelli*, su musiche di di Bernardo Pasquini, Jacques de Gallot e Jean Philippe Rameau, *La boutique fantasque*, tratta dai *Péchés de vieillesse* di Rossini, come le trascrizioni dal repertorio bachiano, sono famose quasi quanto la sua lussureggiante *Trilogia romana*.

È a tutti nota la fortuna che hanno avuto presso il grande pubblico, soprattutto nel ventesimo secolo, le trascrizioni orchestrali da Bach realizzate da Leopold Stokowski, ma il grande direttore d'orchestra di origine polacca non fu il solo a legare il suo nome a quello del maestro di Eisenach. Anche altri musicisti hanno trascritto le sue opere. Tra essi non si può dimenticare, appunto, Ottorino Respighi, ben noto per la raffinatezza delle orchestrazioni delle proprie composizioni originali, così come di opere altrui, dove il suo forte senso del colore orchestrale, acquisito grazie soprattutto agli insegnamenti di Rimskij-Korsakov, si traduce in effetti audaci e sottili.

Le trascrizioni di Respighi da Bach iniziarono con la rielaborazione della Sonata in mi minore BWV 1023 per violino e basso continuo (del 1909), che il compositore italiano ha concepito per violino, archi e organo: un rifacimento che, seppur realizzato con acuta sensibilità timbrica, è pervaso, al pari di altri dello stesso autore, da un'aura tardo romantica ai limiti del sentimentalismo, che a qualcuno può risultare un po' stucchevole.

Le altre trascrizioni testimoniano più compiutamente l'abilità di Respighi come orchestratore (anche se fanno arricciare il naso a certi puristi, patiti della filologia) e si presentano in forma di lavori realmente a quattro mani, per cui si giustifica il binomio Bach-Respighi, posto prima del titolo. I tre preludi corali si basano sulle versioni bachiane per organo di «Nun komm, der Heiden Heiland» (BWV 659), «Meine Seele erhebt den Herrn» (BWV 648) e «Wachet auf ruft uns die Stimme» (BWV 645), caratterizzate da una musica lenta e contemplativa, che riesce a salire ad altezze sublimi, quanto ad invenzione e sapienza compositiva, soprattutto nell'ultimo dei tre corali, universalmente

famoso. Le trascrizioni di Respighi sono – nei limiti del possibile – molto rispettose dell'originale; peraltro nelle esaltanti battute finali del terzo corale il compositore italiano aggiunge tutta la straordinaria, solenne carica espressiva degli ottoni dell'orchestra, producendo un effetto indimenticabile.

Più estroverse ancora sono le trascrizioni di due pagine bachiane altrettanto celebri: il Preludio e fuga in re minore (BWV 875) e la Passacaglia e fuga in do minore (BWV 582). Respighi ricrea trionfalmente gli effetti coloristici dell'organo chiamando in causa le varie sezioni dell'orchestra: dalle ruvide sonorità dei contrabbassi e della tuba a quelle più acute dei fiati, realizzando – pur con i limiti di gusto, cui abbiamo fatto cenno – un'orchestrazione brillantemente efficace sotto ogni punto di vista.

La Passacaglia e fuga in do minore per organo è uno dei vertici dell'arte contrappuntistica bachiana, un lavoro colossale, che si apre con una Passacaglia in 3/4, il cui ostinato, presentato all'inizio della composizione dalla sola pedaliera, è particolarmente lungo, abbracciando otto battute, mentre le variazioni che lo accompagnano sono in numero di ventuno, «intrecciate così ingegnosamente da non finire mai di stupire», secondo il giudizio di Robert Schumann.

La ventunesima e più estesa variazione è il *thema fugatum*, che perciò non costituisce una fuga a se stante. Questa volta Bach utilizza solo la prima metà del tema, sovrapponendogli un controsoggetto ritmico che ravviva considerevolmente l'intero svolgimento della composizione. Il discorso polifonico si fa sempre più serrato, finché la tensione accumulata raggiunge il suo apice in un potente accordo di sesta napoletana, seguito da una pausa improvvisa. La perorazione finale in stile toccatistico conduce alla conclusione su un luminoso accordo di do maggiore secondo la tipica cadenza piccarda. Il risultato è un vero e proprio monumento sonoro. Nella sua trascrizione, richiestagli espressamente da Arturo Toscanini per i suoi concerti negli Stati Uniti, Respighi mette in risalto la brillante, generosa fantasia del pensiero musicale bachiano, rendendo forse più immediata quella sua evocazione di sentimenti mistici e misteriosi, insiti da sempre nell'uomo. Particolarmente suggestivo risulta, nel rifacimento respighiano, il tema ricorrente della Passacaglia assieme alle sue variazioni, riconducibile, secondo alcuni, all'ossessiva presenza della morte nell'esperienza terrena di ogni individuo, una presenza a volte discreta, altre volte imperiosa, contrappunto alla vita umana con le sue aspirazioni al bene e alla felicità assoluta, che sembrano trionfare nel solenne finale.

La Passacaglia, in questa smagliante trascrizione orchestrale, nel 1946 ispirò a Roland Petit e a Jean Cocteau il drammatico balletto *Le jeune homme et la mort*. Una dimostrazione di come la musica di Bach, nella sua universalità, può ispirare – complice Ottorino Respighi – anche espressioni artistiche così lontane e contrastanti.

Roberto Campanella

Anton Webern, Passacaglia op. 1

La Passacaglia (1908) che apre come op. 1 il catalogo di Webern è la sintesi conclusiva delle sue esperienze giovanili, il suo congedo dal mondo musicale dell'inizio del secolo. La scelta stessa di un ritorno alla severa forma barocca della passacaglia è un omaggio a Brahms e rimanda idealmente al Finale della Quarta sinfonia (anche Zemlinsky aveva concluso la sua Sinfonia del 1897 con una passacaglia). Non meno evidenti sono i legami con la musica dell'inizio del secolo, con suggestioni del primo Schoenberg (e anche di Mahler e Strauss): è un pezzo per grande orchestra, di straordinaria ricchezza coloristica, di appassionata intensità, che culmina, caso unico nel catalogo weberniano, in momenti di abbandono ad una sensuale ebbrezza sonora. In una breve analisi Webern descrisse la forma della sua Passacaglia come una serie di 23 variazioni su un «basso ostinato», un tema di 8 note che includendo una nota estranea alla tonalità d'impianto (re minore) si rivela adatto alla straordinaria complessità dell'armonia dell'op. 1, seguita da una vasta sezione conclusiva con carattere di libero sviluppo e ripresa. In questa compatta concezione formale, ispirata alla fusione di diversi principi compositivi (la tecnica della variazione e quella dello sviluppo) ogni dettaglio è realizzato con un rigore di stupefacente severità: una labirintica densità contrappuntistica è padroneggiata con un magistero che sarà sempre caratteristico di Webern, e va sottolineata la complessità delle relazioni tematiche, la logica stringatissima ed essenziale con cui tutto viene dedotto dalle idee esposte all'inizio, con una concisione ed una concentrazione straordinariamente austere.

Paolo Petazzi
(Dal programma di sala del concerto del 26 settembre 1996. Archivio storico del Teatro La Fenice)

Franz Schubert, Sinfonia n. 4 in do minore D 417 *Tragica*

> Il campo della tragedia comprende tutti i casi possibili in cui una qualsiasi convenienza naturale viene sacrificata ad una convenienza morale superiore, o viceversa una morale ad una naturale.
>
> Friedrich Schiller, *Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen*

Composta nel 1816, la Sinfonia in do minore è comunemente nota tramite l'appellativo (probabilmente spurio) di *Tragica*: una definizione che riflette forse le intenzioni espressive con cui il compositore affrontò il lavoro, non certo i caratteri dell'esito. È facile immaginare che il termine di confronto

dovesse essere lo stile «tragico» dell'ammiratissimo Beethoven, che proprio nella tonalità di do minore si era più frequentemente espresso (Sonata op. 13, Quinta sinfonia, ecc.); ma il tentativo di Schubert risulta visibilmente privo di quel manicheismo morale ed ideologico che solo può sostanziare la dialettica tragica: si stempera da un lato nella «consolazione» del canto, della rifinita pulizia melodica di ascendenza mozartiana; dall'altro nella prefigurazione, secondo i modi dello Schubert maturo, dell'arte di scivolare impercettibilmente verso aree di illusione.

Fin dall'introduzione lenta appare chiara la volontà di salvare un filo melodico con i caratteri del «canto»; e con l'irruzione dell'Allegro vivace i violini assumono subito il ruolo di soggetto lirico, senza che l'incalzare ritmico (apparentemente ispirato al finale della Sinfonia in sol minore di Mozart, o a Beethoven) riesca a dissimulare l'essenziale natura melodica (perfino vocale) del tema. Il massimo sforzo di «straniamento» Schubert lo compie verso la fine dell'esposizione, ove il frammento finale del secondo soggetto, una cellula ascendente, sostanzia una lunga sequenza di modulazioni (non senza qualche impaccio): è tuttavia significativa la brevità dello sviluppo.

Nell'Andante Schubert ritorna ai caratteri a lui più congeniali, opponendoli ad episodi «drammatici», con lancinanti imitazioni fra settori orchestrali. Eppure, anche in questi episodi, la tensione viene immediatamente stemperata nell'immobilità sognante di un nuovo materiale, che consente di rifluire senza scosse al tema principale.

Dopo gli strani cromatismi del Menuetto, l'Allegro finale attinge i vertici più alti dell'opera attraverso una tragicità umbratile e scorrevole, insistente ma levigata, che profetizza chiaramente la misura delicatissima del Mendelssohn sinfonico. Tuttavia, fin dal secondo soggetto, nel dialogo serrato fra archi e fiati a cellule di due note, ricompaiono quelle movenze di danza che ribadiscono la vocazione ineludibilmente ambigua e sfuggente dello stile schubertiano. Il senso della tragedia, nel rigore morale dei suoi elementi costitutivi, lascia il passo alla leggerezza inarrestabile del pensiero erratico.

Luca Zoppelli

(Dal programma di sala del concerto del 18 ottobre 1986. Archivio storico del Teatro La Fenice)

Per la biografia di Diego Matheuz si veda sopra, p. 16.

Teatro Malibran
venerdì 7 febbraio 2014 ore 20.00 turno S
sabato 8 febbraio 2014 ore 17.00 turno U

VITTORIO MONTALTI
Unnamed Machineries
nuova commissione Fondazione Teatro La Fenice
nell'ambito del progetto «Nuova musica alla Fenice» 2013-2014
dedicato a Giovanni Morelli
con il sostegno della Fondazione Amici della Fenice
e lo speciale contributo di Marisa Borini Bruni Tedeschi

prima esecuzione assoluta

BÉLA BARTÓK
Divertimento per archi
Allegro non troppo
Molto adagio
Allegro assai

GUSTAV MAHLER
Adagio dalla Sinfonia n. 10 in fa diesis maggiore

JEAN SIBELIUS
Sinfonia n. 7 in do maggiore op. 105
(in un movimento)

direttore
JOHN AXELROD

Orchestra del Teatro La Fenice

NOTE AL PROGRAMMA

Vittorio Montalti, *Unnamed Machineries*

Diverse immagini si rivelano ai nostri occhi senza spiegazioni apparenti, come in un sogno. Non ne cogliamo le logiche, né la geometria; ne intravediamo il senso solo ad un livello più alto, quello della macchina che gestisce il susseguirsi di queste figure musicali.

Il brano è una sorta di metafora kafkiana della società in cui l'individuo è sovrastato da una fredda macchina, enorme e invisibile, che si muove inesorabilmente e lentamente lo schiaccia, costringendolo ad una lotta continua contro un organismo senza corpo. Per dirla con Kundera «La burocrazia è diventata onnipresente e in nessun luogo le sfuggiremo».

Unnamed Machineries è una commissione del Teatro La Fenice.

Vittorio Montalti

Béla Bartók, Divertimento per archi

Il Divertimento fu commissionato a Bartók da Paul Sacher (dopo la Musica per archi, percussione e celesta del 1936) per l'Orchestra da camera di Basilea di cui era fondatore e direttore. Sacher guidò l'orchestra alla prima esecuzione, a Basilea l'11 giugno 1940.

Il Divertimento era stato composto rapidamente in un momento di eccezionale tranquillità e felicità creativa, tra il 2 e 17 agosto 1939 a Saanen, una località di villeggiatura svizzera (non lontano da Berna) dove Sacher aveva amichevolmente sistemato Bartók perché potesse lavorare in pace. «Mi sento come un musicista dei tempi antichi che gode l'ospitalità del mecenate», scrisse il compositore al figlio il 18 agosto 1939, appena finito il lavoro. Nei mesi precedenti alla rapidissima stesura qualche lettera lascia intuire in che direzione si stava muovendo la fantasia di Bartók: in aprile il compositore annunciava a Sacher un lavoro più facile della Musica per archi, percussione e celesta, in luglio gli parlava di un'opera per orchestra d'archi, priva di difficoltà esecutive e con carattere di suite. Gli chiedeva

inoltre se c'erano i musicisti in grado di realizzare alternanze di soli-tutti affini a quelle del concerto grosso barocco. La scrittura del Divertimento è di fatto caratterizzata da questo aspetto concertante; ma il compositore non volle usare il titolo di Concerto e, a partitura conclusa, scelse di chiamarla Divertimento, probabilmente non nel senso settecentesco del termine, che di norma si riferisce a composizioni con più di tre tempi (problematico infatti è considerato l'uso del termine Divertimento per i pezzi per archi KV 136, 137, 138 di Mozart adolescente). Forse il titolo allude liberamente non al significato storico della parola, ma al carattere del pezzo, con i suoi ritmi di danza, con la serenità che prevale nel primo e nel terzo tempo (in netto contrasto con lo scavo angoscioso del movimento centrale).

Insieme con il Sesto quartetto, che lo seguì immediatamente tra agosto e novembre 1939, il Divertimento è l'ultimo pezzo che Bartók compose in Europa, prima di scegliere la via dell'esilio (che lo costrinse dolorosamente a interrompere a lungo l'attività creativa). E, come nel Sesto quartetto, si profilano chiaramente già qui i caratteri stilistici dell'ultimo periodo, una volontà di trasfigurata semplificazione del linguaggio.

Un afflato che si vorrebbe quasi chiamare 'primaverile' si riconosce nella serena leggerezza con cui prende avvio il primo tempo, concepito in forma sonata, con due temi caratterizzati dai tempi «Allegro non troppo» e «Un poco più tranquillo». Nel corso dello sviluppo si addensano anche momenti di tensione e di conflitto; la ripresa è sensibilmente variata.

In un clima di cupa e tragica meditazione è interamente immerso il Molto adagio. All'inizio su un moto uniforme emerge il tema fondamentale: germina lentamente, partendo da un nucleo di tre note e disegnando gradualmente una curva, secondo un procedimento tipico dei maggiori tempi lenti bartokiani. L'andamento misterioso, da «musica notturna» e insieme quasi da marcia funebre, è accentuato dal cupo incedere nell'episodio successivo, nella marcata scansione ritmica della nuova idea. Si giunge al punto culminante, un crescendo con drammatici trilli dei primi violini, fino ad un disperato fortissimo, cui segue il graduale ritorno alla ripresa trasformata dell'inizio.

Il clima espressivo si rasserena completamente negli andamenti di danza popolare dell'ultimo tempo, costruito in libera forma di rondò-sonata e non privo di affinità con il materiale tematico del primo tempo. Di grande varietà il succedersi degli episodi. Al centro un breve fugato viene seguito da una cadenza del primo violino, di sapore vagamente tzigano. Alla fine del pezzo, dopo la ripresa del tema iniziale, c'è una estesa coda in tempo «Vivacissimo», che a sorpresa rallenta e si interrompe per passare al pizzicato di un breve «Grazioso, scherzando, poco rubato», giocoso accenno ad una polka viennese, cui segue la rapidissima conclusione.

Paolo Petazzi

Gustav Mahler, Adagio dalla Sinfonia n. 10

Le ultime composizioni mahleriane (Nona e Decima sinfonia, *Das Lied von der Erde*) vengono spesso interpretate dagli esegeti alla luce di un presunto senso di morte che graverebbe su di esse a causa della situazione biografica dell'autore. La cerchia di Mahler, per molteplici ragioni, accreditò infatti l'immagine di un uomo che, dopo la diagnosi della malattia cardiaca (estate 1907), passò gli ultimi tre anni e mezzo della propria vita in uno stato di crescente angoscia e debolezza: le composizioni di questa fase sarebbero dunque segnate dal presagio della fine, rientrando così nella mitologia delle opere 'estreme' con cui i Grandi prendono congedo dal mondo.

Che il senso della morte (o meglio, l'interrogativo sull'insensatezza dell'esistere) sia una costante della visione mahleriana, prima e dopo il 1907, è indubbio. Ma la mitologia dell'uomo avviato verso la fine non regge alla prova dei fatti: dopo lo spavento iniziale (e presa l'abitudine di limitare la quantità di sforzo fisico, rinuncia particolarmente dolorosa per un uomo che amava sopra ogni cosa le lunghe escursioni alpine), Mahler si era moralmente ripreso, e aveva affrontato la nuova fase della propria carriera (a New York) con immutata energia. Né la sua salute andò oggettivamente peggiorando: la malattia mortale, una setticemia sopraggiunta nell'inverno 1911, fu del tutto indipendente dall'anomalia mitralica diagnosticata tre anni prima, e giunse quindi totalmente inaspettata. Ciò per dire, prima di tutto, che la Decima non fa che affrontare le tematiche mahleriane consuete, seppure inverate ad un'altezza di pensiero compositivo ineguagliata; e che l'incompiutezza della sinfonia si dovette più ad un insieme di circostanze sfortunate che all'energia declinante dell'autore.

Mahler la compose nell'estate del 1910, durante le consuete vacanze nelle Dolomiti; fu tuttavia rallentato dallo scoppio di una grave crisi coniugale con la moglie Alma, che aveva allacciato una relazione col giovane architetto Walter Gropius, destinato a divenire – una decina d'anni dopo – il fondatore del Bauhaus (Gropius, innamorato pazzo, venne persino a Dobbiaco per incontrare i Mahler, e convincere Alma a lasciare il marito). Alma volle restare con Gustav, ma non mancò di fargli pesare tutta la sua insoddisfazione di giovane donna (vent'anni di differenza) sessualmente inappagata e messa in ombra dalla personalità del marito. Mahler reagì con potenti sensi di colpa, che da un lato lo resero premurosissimo verso Alma (ne sono testimonianza le appassionate annotazioni apposte sugli schizzi della sinfonia), dall'altro lo spinsero nientemeno che in Olanda, a Leida, pur di ottenere un consulto dal suo concittadino Siegmund Freud, che ivi trascorreva le vacanze. Poco dopo, fu necessario recarsi a Monaco per le prove dell'Ottava sinfonia, che si dava in prima assoluta. Il tempo per comporre, insomma, fu scarso: con l'arrivo dell'autunno Mahler compositore dovette cedere il passo a Mahler direttore, e la Decima rimase nel cassetto.

La sinfonia doveva comprendere cinque tempi, sul cui ordine l'autore ebbe continui ripensamenti. L'Adagio iniziale ci è giunto allo stadio di partitura essenzialmente completa, sebbene non in bella copia; dei due tempi successivi resta una partitura incompleta; il resto è allo stadio di *Particell* (un abbozzo continuo su quattro pentagrammi). All'Adagio doveva seguire un primo scherzo di grande complessità ritmica, un misterioso ed inquietante intermezzo intitolato *Purgatorio*, un secondo scherzo di intollerabile tensione tragica, e un finale in tempo essenzialmente lento che attinge una graduale sublimazione. Sulla possibilità di ricostruire, da questi materiali, una partitura eseguibile, vi sono state discussioni asperrime; spesso si ascolta la versione completa approntata da Deryck Cooke, ma generalmente ci si limita all'Adagio, unico movimento giunto (a cura di Erwin Ratz) allo stadio di edizione critica.

Il brano è introdotto da una sorta di libero recitativo delle viole, di incerta definizione tonale, dalle cui cellule motiviche l'intero movimento si svilupperà grazie ad una continua trasformazione ed elaborazione polifonica. Ne sortiscono due blocchi tematici, in fa diesis (maggiore/minore), tramite i quali Mahler giustappone il mondo dell'astratta trasfigurazione utopica a quello caotico del reale: uno lirico, regolare, quasi bruckneriano; l'altro processionale e sardonico. I tre elementi (recitativo, tema lirico e tema ironico) ritornano poi, nello stesso ordine, variati ed ampliati. Lo spostamento a si bemolle minore apre un terzo blocco, più mobile tonalmente, in cui il recitativo sta al centro, e nel quale predominano gli elementi grotteschi: per la densità elaborativa lo si potrebbe paragonare ad una sorta di sviluppo. Col ritorno del fa diesis, si ha quindi una specie di ripresa variata dei due gruppi tematici; il recitativo, in questo caso, è slittato alla fine del blocco, ed introduce la grande frattura del brano: un aspro, lacerato corale in la bemolle che approda ad un pauroso accordo dissonante di otto note. L'urlo di ribellione sembra aver ripulito l'orizzonte musicale: nella lunga coda in fa diesis i temi trovano ancora nuova configurazione, ma gli elementi sardonici e grotteschi sono ormai assenti.

Allo stesso modo, nel finale della sinfonia, lo stesso accordo doveva fungere da elemento catartico che portava al superamento dei conflitti. Un processo di sublimazione che si potrebbe anche leggere nel senso del distacco dalla vita e dell'approdo alla rassegnazione, ma si rammenti che questa storia Mahler l'ha 'raccontata' più e più volte, anche in anni lontani (ad esempio nella Terza sinfonia). Più che salutare il mondo, insomma, Mahler continuava appassionatamente ad interrogarlo; ad alimentare la speranza che l'arte aiuti l'uomo a percepire le risposte; che dall'inferno – o dal purgatorio – del reale essa l'accompagni all'approdo dell'armonia interiore.

Luca Zoppelli

(Dal programma di sala del concerto del 14 marzo 1998. Archivio storico del Teatro La Fenice)

Jean Sibelius, Sinfonia n. 7 in do maggiore op. 105

Mentre Karl Ekman stava preparando la biografia ufficiale di Sibelius, nel 1933, il compositore sessantottenne scrisse, nell'intento di contribuire al lavoro del pianista suo conterraneo, alcune note che cominciavano con queste parole: «La composizione è stata il filo conduttore della mia vita, ed è tale anche ora». In verità la sua attività creativa si era già conclusa da tempo: le sue ultime opere significative – le sinfonie Sesta e Settima, le musiche di scena per *La tempesta*, il poema sinfonico *Tapiola* – erano state prodotte tra il 1923 e il 1926. Nel 1929 avrebbe composto – a quanto pare non completamente – un'Ottava sinfonia, ma era così incerto del suo valore, che ne distrusse il manoscritto senza lasciarne traccia, rifiutandosi poi di tornare sull'argomento. Pur essendo vissuto fino a novantadue anni, Sibelius non produsse più nulla, a parte uno o due pezzi per coro maschile.

La Settima, che rappresenta il suo testamento artistico come sinfonista, è la più originale, così come la più concisa, dell'intero ciclo di cui è autore, che con essa si conclude. Durante tutta la vita il compositore finlandese cercò di rinnovare il genere sinfonico: le sue prime sei sinfonie differiscono vistosamente l'una dall'altra in termini di struttura, dimensioni e contenuti; due di esse – la Terza e la Quinta – sono divise in tre movimenti, anziché nei soliti quattro. La Settima è il primo esempio significativo di sinfonia in un unico movimento, e Sibelius la riteneva così diversa rispetto alla codificazione tradizionale che quando diresse la prima a Stoccolma il 24 marzo 1924 – appena tre settimane dopo averne completato la partitura – la classificò come «Fantasia sinfonica», per pubblicarla, l'anno dopo, come «Sinfonia n. 7 (in un movimento)».

La sua forma breve, concisa, in un solo movimento, è frutto di una serie di ripensamenti. In una lettera del 20 maggio 1918 all'amico Axel Carpelan, l'autore la descrive in tre movimenti, l'ultimo dei quali in forma di «rondò ellenico». Un paio d'anni dopo, una nuova versione manoscritta è ripartita in quattro movimenti e ha come tonalità d'impianto quella di sol minore. Dal secondo movimento di questo abbozzo, un Adagio in do maggiore, Sibelius avrebbe poi ricavato la maggior parte del materiale, mentre alcune sezioni in tempo veloce derivano dal finale, probabilmente il progettato «rondo ellenico». Le prime testimonianze di una sinfonia in un solo movimento risalgono al 1923. Attorno a questa idea Sibelius lavorò durante l'estate e poi a partire dagli inizi del 1924, completando il lavoro il 2 marzo, ma lasciando ancora aperta la questione del titolo: «Fantasia sinfonica n. 1» / «Sinfonia 7 continua», si legge sull'autografo. Questa indecisione è sintomatica di un percorso interiore che Sibelius aveva intrapreso una quindicina d'anni prima e che condiziona le sue scelte formali: il problema era quello di adattare le strutture razionalmente precostituite della sinfonia

alle sue nuove esigenze timbriche, finalizzate a rivestire immagini sonore avvertite alla stregua di manifestazioni dell'«essenza della natura», cosicché l'atto compositivo diventava un esercizio mistico estraneo a qualsiasi logica, una «lotta con Dio» (come annota in una pagina del suo diario, del 26 gennaio 1916).

Il metodo compositivo di Sibelius si fonda su ritorni variati di un tema, che producono situazioni di accumulo derivanti dalla ricorrenza del tema stesso e dal trasformarsi e congiungersi di nuove idee man mano che si procede. In particolare, questo principio si collega all'idea di genesi teleologica: il graduale sorgere di una spinta verso una meta – rappresentazione del pieno manifestarsi dell'essenza della natura. Liberamente condotto questo principio può assumere le più svariate forme o, viceversa, cristallizzarsi in forme ben definite. Nel caso della Settima sinfonia queste ricorrenze avvengono in modo libero o apparentemente casuale.

Mentre ultimava questa sinfonia, negli anni 1923-1924, Sibelius stava attraversando un periodo difficile: aveva felicemente concluso una tournée, svoltasi a Stoccolma, Roma e Göteborg, ma nell'ultimo concerto si era verificato uno spiacevole incidente. Salito sul podio dopo aver assunto dell'alcol, poco dopo l'inizio interruppe l'esecuzione, avendo l'impressione, per un momento, che si trattasse di una prova. A parte questo, comunque, il concerto andò bene, ma sua moglie Aino, che era seduta tra il pubblico, rimase talmente scossa, che da allora avrebbe evitato di assistere a concerti diretti dal marito. Sibelius intanto continuava ad aver bisogno di bere per vincere la paura del pubblico e calmare il tremore delle mani, che stava peggiorando con l'età, e per questo, dato che a quell'epoca in Finlandia vigeva una legge che proibiva l'uso di alcolici, fu costretto a farsi prescrivere l'alcol come cura.

Nonostante tutto, la Settima sinfonia andava lentamente maturando nella sua testa da quasi dieci anni. Essa è, dunque, il risultato di una lunga gestazione e rappresenta il culmine di tutta la produzione sinfonica dell'autore. Non solo la forma, la coesione organica sono di particolare interesse, ma anche l'uso del colore orchestrale: non a caso certi bagliori di luce degli archi hanno fatto di questa sinfonia una sorta di composizione-culto per i compositori di musica spettrale, operanti presso l'IRCAM di Parigi negli anni Ottanta. Il principio dello sviluppo tematico trova in questa partitura la sua più completa affermazione. Quanto all'aspetto formale, se è vero che si può distinguere in una parte il carattere di uno Scherzo, in un'altra quello di un movimento lento, è anche vero che la recente critica – diversamente da quanto avveniva in passato – ha ritenuto arbitrario tentare di separare i vari movimenti, essendo precisa intenzione di Sibelius quella di creare un'opera assolutamente coesa, portando a compimento un processo in qualche modo preannunciato fin dalla Terza sinfonia. Nello stesso tempo, l'arte della transazione come quella della poliritmia domina

sovrana in questo lavoro, che può essere legittimamente considerato alla stregua di una serie di «metamorfosi sinfoniche».

Dopo l'apparizione di questo lavoro, Roy Harris, Samuel Barber e numerosi altri compositori in Europa e in America hanno scritto importanti sinfonie in un movimento. Anche la maggior parte di questi lavori successivi, analogamente alla Settima di Sibelius contengono contrastanti sezioni, che corrispondono più o meno ai movimenti separati di una sinfonia convenzionale, sebbene le cesure siano ovviamente meno evidenti.

L'inizio della Settima è una scala ascendente, Adagio. Dopo alcuni passaggi la musica si stabilizza in un corale polifonico affidato agli archi da interpretare, secondo Sibelius, «come se ci si ponesse davanti a Dio». Al culmine di un graduale potenziamento della sonorità prende forma un maestoso tema in do maggiore del trombone. Questo tema ricorre tre volte e delimita la struttura della sinfonia.

Cade la tensione e in maniera sfumata, quasi impercettibilmente, si passa al Vivacissimo, la prima delle due sezioni interne, che conduce alla seconda apparizione del tema del trombone, ora in do minore. La seconda sezione interna, un tempo di danza, Allegro moderato, rasserena l'atmosfera. Ancora un graduale accelerando conduce al Presto prima di sfociare nella terza enunciazione del tema del trombone, di nuovo in do maggiore, che prepara il commiato. Come in una ripresa abbreviata, tornano i motivi dell'Adagio liberamente disposti e, in conclusione, un perentorio accordo di do maggiore.

La sinfonia suscita una strana impressione di staticità, ergendosi come un monumento e costituendo una delle vette del repertorio sinfonico novecentesco. Per sottolineare l'indiscutibile spiritualità che la pervade, il direttore d'orchestra Serge Koussevitzky, che se ne fece divulgatore, coniò l'espressione di «*Parsifal* finlandese».

Roberto Campanella

VITTORIO MONTALTI

Nato a Roma nel 1984, si è diplomato in pianoforte con Aldo Tramma al Conservatorio di Santa Cecilia e in composizione con Alessandro Solbiati al Conservatorio di Milano. Perfezionatosi con Ivan Fedele all'Accademia di Santa Cecilia, ha approfondito le sue conoscenze di musica elettronica all'IRCAM di Parigi e ha seguito masterclass con Azio Corghi, Gabriele Manca, Frédéric Durieux, Luis de Pablo e Toshio Hosokawa. Di fondamentale importanza nel suo percorso artistico è stato l'incontro con Luca Francesconi. Leone d'Argento per la creatività al 54. Festival Internazionale di Musica Contemporanea della Biennale di Venezia (2010) e premiato ai concorsi Conservatorio di Milano, Galleria d'arte moderna di Milano, Egidio Carella e Vieri Tosatti, ha ricevuto commissioni da Biennale Musica, Divertimento Ensemble, Bergamo Musica, Ex Novo Ensemble, Festival Pontino, Fondazione San Fedele e RomaTreOrchestra. La sua musica è stata eseguita in festival e stagioni concertistiche italiani (Biennale di Venezia, Teatro La Fenice, Festival Pontino, Milano Musica, MITO, Rondò, Auditorium Parco della Musica, Bergamo Musica) e internazionali (Centre Pompidou, CNSMD di Parigi, Théâtre Dunois, Festival Slowind, Maison de la Télévision de Strasbourg, Landesbibliothek Berlin, Istituti italiani di cultura di Melbourne, Sidney, Strasburgo e Parigi) ed è stata trasmessa da Radio3 e Radio Vaticana. Ha lavorato con gli ensemble Multilatérale, Divertimento, Aleph, Texture, Dèdalo, Accademia di Lucerna, Quartetto Prometeo, e con musicisti quali Heinz Holliger, Irvine Arditti e Giovanni Sollima. Nell'ottobre 2013 ha presentato alla Biennale Musica l'opera da camera *L'arte e la maniera di affrontare il proprio capo per chiedergli un aumento*, per tre voci, ensemble ed elettronica.

D36

JOHN AXELROD

Direttore principale dell'Orchestra Sinfonica di Milano Giuseppe Verdi dall'aprile 2011, John Axelrod è stato dal 2004 al 2009 direttore principale della Luzerner Sinfonieorchester e del Teatro di Lucerna e dal 2010 al 2013 direttore musicale dell'Orchestre National des Pays de la Loire. Laureato alla Harvard University nel 1988 e formatosi nella tradizione di Bernstein, ha studiato al Conservatorio di San Pietroburgo con Ilya Musin nel 1996, e ha partecipato al programma dell'American Symphony Orchestra League. Sin dal 2000 ha diretto oltre 150 orchestre, fra cui Rundfunk-Sinfonieorchester di Berlino, NDR Sinfonieorchester di Amburgo, Gürzenich-Orchester, Gewandhausorchester, Dresdner Philharmonie, Orchestre de Paris, Orchestre National de Lyon, Royal Philharmonic, London Philharmonia, Orchestre de la Suisse Romande, ORF di Vienna, Salzburg Mozarteum, Camerata Salzburg, Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI, Kungliga Filharmoniska di Stoccolma, DR SymfoniOrkestret di Copenaghen, Oslo-Filharmonien, Sveriges Radios Symfoniorkester, Filarmonica di Varsavia, Filarmonica Nazionale Russa, Israel Philharmonic, Washington National Symphony, Los Angeles Philharmonic, Philadelphia Orchestra, Chicago Symphony, Toronto Symphony, NHK di Tokyo, Kyoto Symphony, Taiwan Philharmonic e Shanghai Symphony. In ambito operistico ricordiamo *Candide* di Bernstein allo Châtelet e alla Scala, *Tristan und Isolde* ad Angers e Nantes, *Kehraus um St. Stephan* di Krenek a Bregenz, *Idomeneo*, *Don Giovanni*, *Rigoletto*, *Die Dreigroschenoper*, *Der Kaiser von Atlantis* e *The Rake's Progress* a Lucerna. Collabora con diverse orchestre giovanili, tra cui Schleswig-Holstein Festival Orchestra (che ha diretto al Festival di Salisburgo), Orchestra Giovanile Italiana, Accademia della Scala, Junge Norddeutsche Philharmonie, Polska Orkiestra Sinfonia Iuventus e Wiener Jeunesse Orchester. Attento sia al repertorio di tradizione che a quello contemporaneo, ha diretto nel 2013 la KammerSymphonie Berlin in *Der Kaiser von Atlantis* di Ullmann al Dokumentationszentrum Topographie des Terrors di Berlino e nel 2005 la Sinfonietta Cracovia ad Auschwitz per il film *Holocaust: A Musical Memorial* (Emmy Award 2007).

Teatro La Fenice
mercoledì 12 marzo 2014 ore 20.00 turno S

GEORGIJ SVIRIDOV
Sinfonia da camera per archi op. 14

Moderato assai
Vivace
Andante con moto
Allegro molto

DMITRIJ ŠOSTAKOVIČ
Il tredicesimo, sinfonia per viola e orchestra d'archi
trascrizione di Aleksandr Čajkovskij
del Quartetto n. 13 in si bemolle minore op. 138

Adagio - Doppio movimento - Tempo primo

Yuri Bashmet *viola*

IGOR STRAVINSKIJ
Concerto in re per archi

Vivace
Arioso: Andantino
Rondo: Allegro

ANDREA LIBEROVICI

Non un silenzio per viola, orchestra d'archi e celesta
da e per Giovanni

Non
Un
Silenzio

da tre impronte visive di Giovanni Morelli (1968)

prima esecuzione assoluta

Yuri Bashmet *viola*

TORU TAKEMITSU

Tre colonne sonore per archi

Music of Training and Rest da *José Torres* (1959)
Funeral Music da *Black Rain* (1989)
Waltz da *The Face of Another* (1966)

direttore e solista

YURI BASHMET

I Solisti di Mosca

NOTE AL PROGRAMMA

Georgij Sviridov, Sinfonia da camera op. 14

Georgij Sviridov (1915-1998) è stato uno dei più interessanti compositori russi del ventesimo secolo. Figlio di un impiegato postale e di un'insegnante, dimostrò da subito un grande talento per la musica suonando sin da bambino in orchestre di strumenti popolari a Kursk. Dal 1932 al 1936 studiò pianoforte presso la Scuola Tecnica Centrale di Musica di Leningrado (oggi nuovamente San Pietroburgo) per poi passare dal 1936 al 1941 al Conservatorio della stessa città dove si specializzò in composizione con Pëtr Rjazanov. In quegli anni Sviridov fu anche allievo di Šostakovič che lo considerò uno dei suoi studenti più promettenti. L'influenza del grande compositore russo è evidente in molte delle composizioni di quel periodo, soprattutto quelle strumentali che, oltre alla Sinfonia da camera op. 14, comprendono un concerto per pianoforte e la prima delle sue due sinfonie. La fama di Sviridov è però legata soprattutto alla sua produzione vocale. Molte delle sue opere hanno infatti dato nuova vita a testi di autori fondamentali della letteratura russa; innanzitutto Puškin (sui cui poemi Sviridov ha scritto un numero considerevole di liriche per voce e pianoforte), ma anche Lermontov, Gogol' e Blok.

La Sinfonia per orchestra d'archi scritta nel 1940 presenta varie caratteristiche di quello stile neoclassico che caratterizza molta musica sovietica postbellica, e in particolare la prima produzione di Šostakovič. Il primo movimento (Moderato assai) si apre con un tema suonato da tutta l'orchestra caratterizzato da una forte tensione drammatica e un pregnante *pathos* emotivo cui fanno seguito dei passaggi in stile contrappuntistico dove prevale una vena lirica e popolare affidata ai violini. Nello Scherzo (Vivace) è palese invece l'influenza di Šostakovič, tanto è simile il modo di risolvere il caleidoscopio di temi – in questo caso ispirati a ritmi di danze popolari ebraiche –, mentre il centro lirico della composizione è affidato al successivo Andante con moto impostato su un respiro melodico ampio, austero e dal carattere quasi religioso. L'Allegro molto che chiude la composizione, una sorta di ricapitolazione dell'opera, presenta infine un'alternanza tra un segno musicale più deciso – ereditato dal primo movimento, di cui riprende in parte il materiale tematico – e una sezione centrale vicina ai toni intimistici usati del movimento lento. Il manoscritto, smarrito per diversi decenni, è stato rivisto

dallo stesso compositore poco prima della morte per una nuova esecuzione affidata ai Solisti di Mosca, e la composizione è stato registrata per la prima volta da Yuri Bashmet nel 2005.

Dmitrij Šostakovič, *Il tredicesimo* per viola e orchestra d'archi, trascrizione di Aleksandr Čajkovskij

Pur nell'evidente differenza di genere e d'impianto strumentale non si possono non notare le affinità che legano la prodizione quartettistica e quella sinfonica di Dmitrij Šostakovič. Non solo per quanto riguarda numero di composizioni (quindici in ambedue i casi), ma anche per come il compositore tratta il materiale tematico e la struttura formale. Indubbiamente le composizioni cameristiche presentano una maggiore intimità e mancano della spettacolarità sonora di alcune sinfonie. È però anche vero che il modo di affrontare l'alternanza tra momenti brillanti, spesso ironici, e altri basati su un profondo lirismo è sovente assai simile. Non a caso lo stesso Šostakovič non fece obbiezioni alla realizzazione della trascrizione per orchestra da camera dell'Ottavo quartetto, opera di Abram Stasevič e Rudolf Baršaj. Un destino toccato, già morto il compositore, anche ai Quartetti n. 4, 10, 13 e 15.

La trascrizione del Tredicesimo, per viola e orchestra d'archi, è opera di Aleksandr Čajkovskij, pianista e compositore nato a Mosca nel 1946. Autore di opere, balletti, tre sinfonie e varie altre composizioni di diverso genere, Čajkovskij è stato anche autore di tre concerti per viola, tutti eseguiti in prima assoluta da Yuri Bashmet. Aspetto quest'ultimo che ha sicuramente influenzato la scelta del Quartetto n. 13 scritto da Šostakovič nel 1970 e dedicato, come regalo di compleanno, al violista del Quartetto Beethoven, Vadim Borisovskij. Lo strumento riveste di fatto nella composizione un ruolo centrale, richiedendo all'esecutore una non comune abilità tecnica ed espressiva.

Il brano (la cui forma rimane pressoché invariata nella trascrizione di Čajkovskij) è strutturato – caso isolato nella produzione quartettistica di Šostakovič – in un unico movimento, diviso in tre sezioni legate tra loro senza soluzione di continuità. Invece di seguire la classica forma sonata, il compositore preferisce una struttura ABCBA con l'aggiunta di una coda finale. Una configurazione «a specchio» che si ritrova spesso anche nella produzione di Bartók. Come nel Dodicesimo quartetto, l'inizio (Adagio) è in stile dodecafonico con la serie affidata alla viola. Il tema, dai toni intimi e lirici, passa in seguito al primo violino aumentando d'intensità espressiva e arricchendosi di materiale motivico ricavato anche dalle musiche di scena scritte da Šostakovič per una produzione di *Re Lear* del 1940. Una figura puntata di tre crome del primo violino appoggiata sulle note lunghe degli altri archi introduce la sezione di mezzo (Doppio movimento), la più ampia del Quartetto, diventandone subito il filo conduttore rilanciato da uno strumento all'altro, e lasciando spazio a una sempre maggiore concitazione nella distribuzione delle

parti. Il brano diviene così quasi una danza, punteggiata da ritmi irregolari e dove spesso alla viola è chiesto di battere le corde con il legno dell'arco. Il finale vede il ritorno al tema iniziale e un sempre maggiore protagonismo della viola, cui è anche affidata una lunga coda solistica prima che un crescendo conclusivo, impostato su un si sopracuto di violini e viola, chiuda la composizione.

Igor Stravinskij, Concerto in re per archi

Stravinskij scrisse il Concerto in re per orchestra d'archi tra l'inizio del 1946 e l'agosto dello stesso anno, negli Stati Uniti dove si era trasferito alla fine del 1939. A commissionarglielo fu Paul Sacher per celebrare il ventesimo anniversario dell'Orchestra da Camera di Basilea della quale era fondatore e direttore. Il brano – eseguito per la prima volta nella città svizzera il 27 gennaio 1947 (motivo per il quale l'opera è anche conosciuta con il titolo *Concerto di Basilea*) – appartiene allo stile neoclassico del compositore ma mostra una scrittura alquanto diversa da quella usata in altre composizioni anteriori appartenenti alla stessa maniera. Si tratta infatti di un'opera dai toni più astratti e caratterizzata, citando le parole di Sergio Sablich, da uno stile «più disseccato ritmicamente e armonicamente spigoloso». La scrittura raffinata, la pulizia formale, la lieve cantabilità e una leggerezza quasi danzante sono i tratti dominanti del brano dentro un impianto strutturale musicalmente rassicurante che ne preserva la tenuta e la compattezza formale. Il tessuto musicale è però spesso «sporcato» qua e là da dissonanze, garbate ma incalzanti, anche là dove – come nel famoso secondo movimento – l'ascoltatore è trasportato in un avvolgente ritmo di valzer.

L'intero Concerto è costruito su una cellula, ossessivamente presente, impostata sull'intervallo di seconda minore. Col susseguirsi dei tre movimenti questa cellula si espande melodicamente fino a coprire l'intero impianto tonale della scala cromatica, originando tensioni armoniche e modali fra i diversi gradi della scala. La cosa è palese già nel primo movimento – Vivace – aperto da un tema in 6/8 originato da un fa diesis ripetuto più volte, da cui si genera, nella sezione grave, il semitono (mi diesis) che dà inizio a un ritmo spigliato e ironico parzialmente placato solo nella sezione di mezzo (Moderato). Nel breve Arioso in si bemolle maggiore (in cui molti riconosceranno la sigla della trasmissione radiofonica Radio3 Suite) gli archi sprigionano invece, su un ritmo ternario, una cantabilità semplice e mai compiacente. Il re maggiore ritorna infine nell'ultimo movimento, in forma rondò, dove la cellula di base è posta in una successione di note cromatiche basate su una pulsazione ritmica pungente. L'uso delle semicrome e il procedere semitonale conferiscono al brano un carattere aspro e dissonante.

Gian Giacomo Stiffoni

Andrea Liberovici, *Non un silenzio* per viola, orchestra d'archi e celesta, da tre impronte visive di Giovanni Morelli

> Un accordo indecifrabile perché difficile, raggrumato, ed anche perché proveniente da uno strumento a suoni totalmente risonanti, di timbro in timbro differentemente estinti, nel tempo della sparizione della sonorità nell'aria che quella sonorità ha generato e che quella sonorità spegne. Quindi nient'altro, perché è giusto che nella rappresentazione di quel che resta, oltre la lontananza, e dopo la sua perdita materiale ci sia solo, e proprio solo, il profondo nulla. Non un silenzio.

Con queste tre parole: non un silenzio, Giovanni chiude il libro *Scenari della lontananza* del 2003, raccolta di saggi sulla musica occidentale del secondo Novecento. Questa minuscola frase di tre parole è, a mio avviso, uno dei suoi tanti momenti di genio, non soltanto perché arriva al termine di un'approfondita indagine sulla dissolvenza incrociata, lenta e lontana fra *il profondo nulla* e le grandi musiche d'arte del Novecento, abbandonandoci poi all'improvviso davanti a una porta spalancata sul vuoto e rimettendo, di fatto, tutto in discussione, ma perché trattandosi di musica utilizza una parola legata all'ascolto: *silenzio*, che come sappiamo dopo il Novecento è di fatto parola inattiva. La perdita materiale del suono non è un silenzio semplicemente perché il silenzio, come ci dicono sia la fisica contemporanea che Cage, non esiste. Ora sappiamo che lo spazio è vibrazione e quindi «suono». Siamo dentro a un «suono» più grande, viviamo in questo suono, ma la nostra protettiva soglia di udibilità non è tarata per udirlo.

Ho avuto la grande fortuna di nascere e crescere in una famiglia molto poco *silenziosa*. Mio padre Sergio (compositore), mia madre Margot (musicista, regista e potrei continuare con una parentesi lunghissima vista la sua strabordante creatività) e Giovanni. Sono cresciuto con Giovanni e mia madre da quando avevo due anni e Giovanni ne aveva ventidue e forse è anche per questa ragione e per la quantità di musica che si ascoltava e si produceva in casa, che ho sempre pensato intimamente che anche noi, la nostra famiglia, tutti gli esseri umani e i gatti i criceti e le foglie del giardino fossimo «corpi sonori» come gli strumenti che vedevo in casa, chitarre, violoncelli ecc. e di conseguenza avessimo un *vuoto* in cui tutto nasceva e risuonava. Così il giorno che alle elementari hanno tentato di spiegarci il significato della parola *anima* l'ho naturalmente interpretata come sinonimo di *suono*. A ognuno il suo o i suoi. Imprendibile e inudibile come il suono dell'universo sconosciuto al nostro ascolto a meno che non venga abbassato o alzato elettronicamente alla portata del nostro udito.

> L'anima dell'uomo
> è simile all'acqua:
> Dal cielo viene
> al cielo sale,
> e di nuovo giù
> sulla terra cade
> variando in eterno.

Così inizia il *Canto degli spiriti sopra le acque* di Goethe musicato da Schubert. Ho immaginato nel mio lavoro preparatorio di sostituire la parola *anima* con la parola *suono* e da questo azzardo è iniziata l'elaborazione del dispositivo armonico e formale (che illustrerò più avanti) per questo brano dedicato a Giovanni e alla dolce e dolorosa *presenza della sua lontananza*.

Travestimento

Edoardo Sanguineti, con cui ho avuto l'onore di collaborare per quindici anni fino alla sua scomparsa nel 2010, indica una strada precisa agli uomini di lettere che credo possa essere applicata agevolmente anche a chi s'appresta a scrivere musica oggi: il *travestimento*. Non c'è nessuna nota/suono, temperato o *stemperato*, che non sia già stato messo *in scena*. Nel momento stesso in cui viene udito vuol dire che è già stato rappresentato e nell'attimo in cui si decide di reinterpretarlo (e quindi reinventarlo attraverso l'arte della scrittura) inevitabilmente lo si *tradisce/traveste*. La prassi di Edoardo, applicata alla parola, nettamente agli antipodi del postmodernismo del copia-incolla tende, e ci riesce egregiamente, a una sorta di rifondazione stessa del linguaggio attraverso la poesia. Poesia estremamente personale in cui però, se si vogliono proprio cercar le fonti dei *tradimenti/travestimenti*, c'è solo l'imbarazzo della scelta, da Dante ai Sex Pistols e oltre. *Modus operandi* peraltro molto simile a quello applicato da Giovanni in relazione alle musiche. Utilizzate per le sue ricerche in modo libero dalle gerarchie accademiche o di mercato (alto e basso vecchio e nuovo ecc.) e analizzate e ripensate come un unico grande *flusso* della storia sociale e antropologica dell'uomo. Due grandi umanisti. Tratto fondante della loro eredità.

Impronte

Ma veniamo alla musica. La letteratura per viola e orchestra, soprattutto dopo la generosa spinta propulsiva di un gigante come Yuri Bashmet, è molto cresciuta durante il Novecento. Come affrontare quindi una scrittura in un terreno già così ricco di possibili saturazioni grammaticali? Per me, l'unica modalità è quella del *travestimento* di cui sopra, guidato non dalla ricerca di ulteriori sintassi (il discorso che parla del discorso) ma unicamente dal sentimento di profonda gratitudine che ho per Giovanni. Così ho strutturato il brano, evitando di riferirmi frontalmente a lui (non credo gli sarebbe piaciuto), utilizzando come guida tre dei suoi disegni/quadri del 1968 facenti parte di un ciclo molto più ampio dedicato a mia madre. Sono sorprendenti per vitalità, profondità e delicatezza. Acquerelli misto chine coloratissimi che nel tratto assolutamente consapevole (Giovanni è stato fra le altre cose

professore all'Accademia di Belle Arti di Bologna dal 1965 al 1978) risultano essere, visti in prospettiva, quasi delle *impronte* di una scrittura a venire. Impronte o *partiture* a cui dar voce? Credo entrambe le cose.

Da e per Giovanni

Così ho individuato le note nel suo nome e cognome: G (sol) A (la) E (mi) e ho pensato a Rameau (autore a cui Giovanni ha dedicato molto) e al suo trattato d'armonia secondo *i principi naturali* in cui si considerano validi per il comporre *corretto* solo i primi otto armonici naturali di ogni nota. Ho optato per utilizzare i successivi otto armonici, all'epoca *disgracieux à l'oreille* oggi ampiamente acquisiti. Ho elaborato quindi tre differenti scale ottofoniche (una per ogni nota/lettera), e rispetto alla forma ho suddiviso il brano *rigorosamente* in tre. Un movimento per quadro a cui ho applicato le scale (come materiale creativo) seguendo l'ordine «d'entrata in scena» all'interno del nome e cognome di Giovanni e quindi assommandole. Riguardo alla forma ho tratto ispirazione dalle forme brevissime di Kurtág a cui il testo di Giovanni in apertura fa riferimento. Sono quindici frammenti (il caso vuole che quindici siano le lettere che compongono il nome e cognome di Giovanni): tredici come le lettere che compongono *Non un silenzio* con l'aggiunta di un preludio e un postludio. Al *ritorno* di alcune lettere, come per esempio la lettera N, corrisponde un ritorno trasfigurato del movimento musicale della precedente N. Semplificando la struttura:

1 – Non (in G) (preludio + tre frammenti)
2 – Un (G+A) (due frammenti)
3 – Silenzio (G+A+E) (otto frammenti + postludio).

Giovanni mi ha accompagnato al Conservatorio per l'esame d'ammissione al corso di viola. Ero terrorizzato davanti all'autorità del Maestro che scrutava le mie manine fra le sue per capire se sarebbero diventate le mani di un violista. Giovanni percepita la mia paura mi ha lanciato una rapida occhiata invitandomi a rivolgere lo sguardo verso le scarpe del Maestro. Erano scarpe da tennis uguali a quelle che portavo io e la cosa finalmente mi tranquillizzò. *Non un silenzio* è solo uno dei tanti grazie che continuerò a dirgli.

Andrea Liberovici
(ottobre 2013)

Toru Takemitsu, Tre colonne sonore per archi

Toru Takemitsu (1930-1996) è stato uno di quei compositori capaci di usare la propria creatività per imbastire un dialogo fruttifero tra elementi appartenenti ad arti diverse sotto il denominatore comune della musica. Alla base di questo dialogo c'è stato sempre un confronto ininterrotto tra cultura occidentale e orientale, a volte lacerante ma sempre apportatore di opere stilisticamente eterogenee di forte intensità espressiva. Aspetti presenti anche nella sua produzione per il cinema. Compositore tra i più prolifici, Takemitsu annovera infatti nel suo catalogo un centinaio di colonne sonore tutte caratterizzate da una profonda conoscenza di svariati stili musicali che, di volta in volta, egli ha utilizzato a seconda delle necessità drammaturgiche imposte dai diversi *plot*: dal jazz al rock, dal valzer viennese alla musica d'intrattenimento, dall'improvvisazione al brano sinfonico.

La suite ricavata da tre colonne sonore scritte per due dei più rilevanti registi giapponesi del dopoguerra, è un esempio di questo eclettismo musicale nonché della familiarità di Takemitsu con la musica occidentale. Il primo brano, *Music of Training and Rest*, appartiene allo *score* scritto per il documentario del 1959 *José Torres* di Hiroshi Teshigahara dedicato alla figura del famoso pugile portoricano. Lo stile usato dal compositore si muove all'interno di atmosfere jazz e di uno stile che ricorda le colonne sonore di Bernard Herrmann. Dopo un inizio ritmicamente più marcato il brano scivola infatti verso una sezione più lirica e melanconica che descrive bene il riposo del pugile dopo l'allenamento.

La *Funeral Music* tratta dal film *Black Rain* (*Kuroi ame*) diretto da Shōhei Imamura nel 1989 presenta accenti drammatici e intimistici basati su ampie frasi degli archi e su un uso della timbrica di derivazione visibilmente mahleriana. Il risultato è una sorta di paesaggio sonoro che accompagna alcune delle sequenze più drammatiche del lungometraggio: quelle che descrivono le immediate terribili e strazianti conseguenze causate dalla caduta della prima bomba atomica su Hiroshima.

Più vicino alle melodie di Kurt Weill è invece il brano tratto dalla musica per il film del 1966 *The Face of Another* (*Tanin no kao*), sempre di Teshigahara. Il tema in tempo di valzer – brillante, e dal carattere avvolgente e leggero – è usato nel film solamente per i titoli di testa e di coda e per una scena di seduzione nella seconda parte; momenti isolati dentro un'opera dal carattere per lo più sperimentale, basata sul tema dell'identità e della maschera.

Gian Giacomo Stiffoni

Andrea Liberovici

«Quando qualcuno mi chiede: fai teatro? Rispondo: no, faccio il compositore. Quando qualcuno mi chiede: fai il compositore? Rispondo: sì, faccio teatro. Sono le risposte che banalmente do a me stesso nello sforzo costante di sottrarmi dall'arcipelago di rassicuranti saturazioni in cui, secondo logica corrente e quindi logica di mercato, dovrei aver trovato nella pratica della definizione un'isoletta in cui edificare il mio mausoleo portatile».
Andrea Liberovici (1962), figlio di Sergio compositore (1930-1991) e di Margot Galante Garrone cantante, regista e fondatrice del «Gran teatrino la fede delle femmine», cresce a Venezia con la madre e con il musicologo Giovanni Morelli (1942-2011). Studia composizione, violino, viola nei conservatori di Venezia e Torino, recitazione presso la Scuola del Teatro Stabile di Genova e canto con Cathy Berberian. Come compositore e regista elabora una sintesi fra la musica, la scena teatrale e l'immagine. Nel 1996 fonda assieme a Edoardo Sanguineti il «Teatro del Suono», che si applica alla sperimentazione di nuovi motivi delle relazioni musica, poesia, scena e tecnologie della elaborazione del suono e del montaggio. Liberovici per la sua peculiarità e ricerca è stato definito dalla critica come «compositore globale», definizione sicuramente impegnativa ma che ben sintetizza il suo lavoro. Nell'ultimo decennio ha collaborato regolarmente con il Groupe Recherches Musicales di Parigi e Le Nouvel Ensemble Moderne di Montréal. La sua musica e i suoi spettacoli sono stati presentati nelle grandi città italiane e a New York, Parigi, Atene e Montréal.

I Solisti di Mosca

L'orchestra I Solisti di Mosca si è costituita nel 1984 sotto la direzione di Yuri Bashmet, violista di fama internazionale, ed è interamente formata da strumentisti vincitori di concorsi internazionali. L'orchestra si esibisce regolarmente in tournée in tutto il mondo ed è riconosciuta come una delle migliori formazioni cameristiche internazionali. La sua prima tournée in Italia risale al marzo 1988. Il repertorio dell'orchestra comprende opere di Marais, Vivaldi, Telemann, Bach, Mozart, Schubert, Mendelssohn, Čajkovskij, Grieg, Prokof'ev, Hindemith, Šostakovič. Molti compositori russi contemporanei, come Alfred Schnittke, Vytautas Barkauskas, Aleksandr Čajkovskij, Andrej Golovin, Michail Ermolaev, hanno composto e dedicato all'orchestra concerti per viola ed orchestra che sono stati da lei eseguiti in prima assoluta. L'orchestra ha collaborato con solisti quali Richter, Kremer, Rostropovič, Vengerov, ed è stata ospite, tra l'altro, delle celebrazioni per il centenario del Concertgebouw di Amsterdam e di quelle per il centenario della Carnegie Hall di New York. L'11 febbraio 2008 a Los Angeles in occasione della 50. edizione del premio American Recording Academy Yuri Bashmet e I Solisti di Mosca hanno vinto il Grammy Award per la migliore esecuzione di Prokof'ev e Stravinskij.

Yuri Bashmet

Nato nel 1953 a Rostov sul Don in Russia, Yuri Bashmet studia viola al Conservatorio di Mosca con Vadim Borisovskij – violista del Quartetto Beethoven – e Fëdor Družinin. Nel 1976 vince il primo premio al Concorso Internazionale di Monaco, iniziando una strepitosa carriera internazionale, propiziata da una prodigiosa sonorità, da un magistrale dominio dell'arco e da un'eccezionale sensibilità. Molti compositori hanno scritto per lui nuove composizioni che sono andate ad incrementare il repertorio per viola: tra questi Alfred Schnittke (Concerto per viola, eseguito al Concertgebouw di Amsterdam nel 1986; Triplo concerto, eseguito con Gidon Kremer e Mstislav Rostropovič) e Giya Kancheli (Concerto per viola, Festival di Berlino 1990). In ambito cameristico ha collaborato con artisti quali Sviatoslav Richter, Natalia Gutman, Gidon Kremer, Mstislav Rostropovič, Viktor Tretiakov, il Quartetto Borodin. Protagonista nel 1988 del concerto «Musicians for Armenia» al Barbican di Londra, nello stesso anno ha debuttato negli Stati Uniti al Festival di Boston, tornandovi nel 1990 come solista con l'Orchestra Filarmonica di Mosca ed esibendosi in seguito con la Boston Symphony, la Chicago Symphony e la Los Angeles Philharmonic. In Europa si è esibito con i Berliner Philharmoniker, la Bayerische Rundfunk, la Philharmonia di Londra, la Birmingham Symphony e in tournée con la Toronto Symphony Orchestra. Parallelamente alla sua attività solistica, Bashmet dirige l'orchestra I Solisti di Mosca, da lui fondata nel 1984, con la quale ha effettuato tournée in Austria, Germania, Gran Bretagna, Francia, Italia, Giappone, Australia e Nuova Zelanda. Dal 1986 è docente presso l'Accademia Chigiana di Siena. Premiato come migliore strumentista dell'anno ai Classical Music Awards 1992 e 1994, nel 1995 ha ricevuto a Copenaghen il prestigioso Léonie Sonnings Musikpris e nel 2000 è stato insignito del titolo di Commendatore al merito della Repubblica Italiana. Dal 1997 è direttore artistico del Festival Internazionale «Elba Isola Musicale d'Europa» e dal gennaio 2003 è direttore principale e artistico dell'Orchestra Sinfonica Nuova Russia.

Teatro La Fenice
venerdì 14 marzo 2014 ore 20.00 turno S
domenica 16 marzo 2014 ore 17.00 turno U

JEAN SIBELIUS
Sinfonia n. 6 in re minore op. 104

Allegro molto moderato
Allegretto moderato
Poco vivace
Allegro molto

EDWARD ELGAR
Sinfonia n. 2 in mi bemolle maggiore op. 63

Allegro vivace e nobilmente
Larghetto
Rondo: Presto
Moderato e maestoso

direttore
JEFFREY TATE

Orchestra del Teatro La Fenice

NOTE AL PROGRAMMA

Sinfonie nazionali

Dopo la complessa ma esuberante fioritura nel periodo romantico, la sinfonia ritrova nuova linfa attraverso le venature delle cosiddette scuole nazionali. Si tratta in realtà non di scuole locali, autoctone, bensì generate dalla migrazione di insegnanti o insegnamenti, prima allignati e cresciuti nel cuore della vecchia Europa e che ora allargavano per cerchi sempre più ampi il loro raggio di azione. Il caso di Jean Sibelius (1865-1957) è perfettamente rappresentativo di questa situazione migratoria: il compositore finlandese infatti viene considerato come il rappresentante più significativo della sua terra. Firma composizioni, in particolare le prime, a partire dal famoso tableau *Finlandia* (1899), che assumono anche una carica patriottica: simboleggiano il «Va' pensiero» della Finlandia.

La nazione si trovava allora sotto l'occupazione russa. Le vessazioni si erano via via inasprite, l'esercito finlandese era sotto pressione, la libertà di stampa negata. La musica di Sibelius, senza una precisa intenzione da parte dell'autore, diventa il comune grido di rivolta della popolazione oppressa. Il compositore dirà poi di non aver mai utilizzato un tema o un canto della tradizione locale. Eppure l'identificazione tra il bisogno di libertà e le sue note era scaturita immediata.

Passato un secolo, analizzando a distanza le composizioni, in particolare proprio le sette sinfonie, risulta evidente che quanto allora venne recepito come patriottico, derivava in realtà per trattamento formale e orchestrazione dall'eredità di Čajkovskij. Veniva dalla scuola russa, cioè da quelli che erano allora gli oppressori: la meravigliosa tradizione culturale degli occupanti veniva fraintesa come il nuovo canto della Finlandia libera. A ennesima conferma della non semanticità della musica, nella storia spesso strattonata a dire questa o quell'altra cosa, mentre invece non dice altro che se stessa. Comunque, nel 1967, quando il Biafra acquisì l'indipendenza, scelse come nuovo inno proprio il tema di *Finlandia*: ecco l'ennesima migrazione musicale.

Tra le sette, la Sinfonia n. 6 non venne subito accolta con recensioni positive: «Mi ricorda quando cade la neve», aveva scritto di lei, commentandola, il sognatore malinconico Sibelius. Ma ai critici questa landa orizzontale, senza vigore, era parsa troppo rinunciataria: Cenerentola, l'avevano subito chiamata. Come a dire che le altre sorelle erano assai

belle e determinate a far carriera, mentre lei se ne stava mesta a lamentarsi accanto al fuoco. Cambiando i parametri d'ascolto, oggi è proprio questa desolazione fredda, misteriosa, senza apparenti sviluppi ad affascinare: più vicina alla nostra sensibilità rispetto a certi eroismi marziali di ottoni e fanfare che occhieggiano in altre sinfonie, ad esempio la Seconda o la Quinta. Tratto originale è la scelta della modalità, che impronta lo sfondo di tutta la partitura. Sibelius sceglie l'antico modo dorico, consegnato dai Greci e fatto proprio dalla musica celtica (lo utilizza ad esempio la melodia di *Greensleeves*), creando così la tinta di base della partitura, lattiginosa e lucente. «Come quando cade la neve».

La Sinfonia rispetta la scansione nei canonici quattro movimenti. Si apre con un Allegro moderato, caratterizzato subito da un tema di quattro note discendenti, tetracordo della nostalgia, con sapore di canto popolare. La forma sonata viene rielaborata con libertà e grande tecnica, a conferma della scrittura di Sibelius, nonostante l'apparente melodismo sempre tenacemente ancorata all'architettura delle forme. Puro idillio, intimo e raccolto, si respira nel secondo movimento, Allegretto moderato. Una sorpresa è il terzo, uno Scherzo breve e scapricciato, un Poco vivace, in saltellanti 6/8, su un tappeto di archi brulicanti. Di nuovo la sonorità sontuosa dell'esordio viene ribadita nel Finale (Allegro molto), dove vengono esposti quattro episodi importanti, che l'autore voleva eseguiti non troppo veloci, al contrario: «piuttosto calmi e poetici». Ritorna, a chiudere circolarmente la Sinfonia, il tema dorico esposto in apertura, per chiudere poi in pianissimo, riconquistando il silenzio. La Sinfonia n. 6 venne eseguita per la prima volta a Helsinki, il 19 febbraio 1923, affidata alla Helsinki City Orchestra e diretta dallo stesso autore.

Se Sibelius venne incoronato come autore nazionale subito dalle prime composizioni (ma smise del tutto di scrivere, per gli ultimi trent'anni di vita), Edward Elgar (1857-1934) percorse il cammino opposto: pur avendo iniziato a comporre da bambino, venne riconosciuto importante solo dopo i quaranta, con le ancora celebri *Enigma Variations*, per orchestra. Da lì in avanti – era il 1899 – la sua fama crebbe a tal punto, da procurargli il titolo onorifico di padre della musica inglese dei tre primi decenni del Novecento, fino all'arrivo clamoroso di Benjamin Britten. Grande viaggiatore, arrivato fino in Sud America, nel 1923, fu insignito in crescendo di benemerenze dalla casa reale: nel 1911 ottenne l'Ordine del Merito, nel 1924 fu nominato «Master of the King's Music» e nel 1931 ottenne da re Giorgio V il titolo di baronetto.

Questo reciproco legame tra il musicista e la corona traspare continuamente nella sua opera, in particolare nella Seconda sinfonia. È l'ultima dell'esiguo catalogo (esistono gli schizzi per una terza, lasciata incompiuta) e quando venne iniziata, nell'ottobre 1909, Elgar la pensò indirizzata a re Edoardo VII, allora sul trono, che tuttavia proprio nel maggio di quell'anno morì. La composizione si interruppe e venne poi

ripresa nell'ottobre 1910, con dedica alla memoria del reale. Alla prima esecuzione, per il London Music Festival a Queen's Hall, il 24 maggio 1911, lo stesso autore salì sul podio. Pur non riscuotendo l'immediato consenso che era stato tributato alla Prima, la Sinfonia confermò la nobile fama del compositore. Ma si dovette attendere il 1920 per vederla entrare in repertorio, grazie alle cure di Sir Adrian Boult, storica bacchetta della BBC, grande conoscitore del repertorio a lui contemporaneo, ma soprattutto paladino della nuova musica inglese del Novecento.

La Seconda si apre con un attacco di segno nettamente straussiano: il primo tema, eroico, dell'Allegro iniziale, «vivace e nobilmente» (aggettivo ricorrente nelle indicazioni espressive di Elgar) evoca quello del poema sinfonico di Richard Strauss *Ein Heldenleben*. La forma sonata chiede poi di scivolare – e la transizione è ottenuta con grande eleganza – su un tema femminile, una avvolgente melodia affidata ai violini, con accompagnamento di archi, legni, corni e arpa. Se nel primo tema la tonalità di mi bemolle maggiore veniva saldamente affermata, qui invece si scivola nell'ambiguità tonale, che sarà poi la caratteristica più evidente dello sviluppo, fino alla ripresa affermativa del tema di esordio.

Il Larghetto in do minore, con carattere di marcia funebre, pare confermare la genesi della Sinfonia, prima per e poi in ricordo di Edoardo VII. Ma il passo di marcia, introdotto da un rullio di timpani e accordi preparatori agli archi, si stempera poi in altri tre temi ben sbalzati: ora di carattere lirico (e di nuovo si noti l'abilità nelle transizioni ottenute passando da un carattere all'altro), poi sospeso, e quindi appassionato («nobilmente e semplice», chiede sui pentagrammi l'autore), affidato a corni e violoncelli.

Il terzo movimento, il più breve dei quattro, è uno snello Rondo (Presto) in do maggiore. Elgar non segue pedissequamente l'ordine del ritorno dei temi del rondò, ma sorprende con alcune giocose sorprese e con scherzosi *fortissimo*. Il finale da sorridente si fa leggermente macabro e grottesco, quasi apparissero fantasmi, che secondo il compositore dovrebbero mettere in guardia dalla pazzia che attende gli eccessi o gli abusi di passionalità.

Chiusa la parentesi morale, si può procedere al finale, un grandioso Moderato e maestoso, di nuovo in forma sonata, e con il recuperato mi bemolle maggiore della tonalità d'impianto. Il primo tema si presenta con un ritmo ripetuto, ben scandito, in crescendo, che approda in una breve transizione («nobilmente») e poi al secondo tema, alla tradizionale dominante. Nello sviluppo, con maestria contrappuntistica, viene introdotta una fuga, basata su elementi della transizione: il procedere severo aggiunge solennità alla composizione, che dopo la ripresa prevede ancora una ampia Coda, trasparente e serena. Improntata a quel clima di gioia sospesa che era stato evocato nella didascalia scelta da Elgar per l'inizio della Sinfonia. Erano i primi due versi di un Song del poeta Percy Bysshe Shelley: «Rarely, rarely, comest thou / Spirit of Delight!»

Carla Moreni

Jeffrey Tate

Dottorato in medicina a Cambridge, inizia la carriera musicale nello staff del Covent Garden. Particolarmente formativa è nel 1976 la partecipazione al *Ring* del centenario al Festival di Bayreuth come assistente di Pierre Boulez. Su questa base elaborerà più tardi la sua personale interpretazione della tetralogia a Parigi (produzione ripresa ad Adelaide per la prima integrale del ciclo wagneriano in Australia) e a Colonia, sviluppando come principali punti di forza del suo ampio repertorio i drammi musicali wagneriani e le opere di Mozart. Nel 1978 debutta come direttore con *Carmen* a Göteborg, iniziando una rapida carriera internazionale in ambito lirico e sinfonico. A Parigi ha diretto *Lulu* e *Peter Grimes* allo Châtelet, *Mahagonny*, *Billy Budd* e *Wozzeck* all'Opéra Bastille e *Così fan tutte* all'Opéra Garnier; al Covent Garden nuovi allestimenti di *Idomeneo*, *Manon*, *Così fan tutte* e *Capriccio* e riprese di *Fidelio*, *Carmen*, *Lohengrin*, *Les contes d'Hoffmann* e *Der fliegende Holländer*; al Metropolitan di New York un ampio repertorio che va da *Don Giovanni* a *Lulu* e *Mahagonny*; a Ginevra *Orphée et Eurydice*, *Lulu*, *Le nozze di Figaro*, *The Turn of the Screw* e *Ariadne auf Naxos*; alla Staatsoper di Vienna *Der Rosenkavalier*. Frequente e gradito ospite dei teatri italiani, ha diretto alla Scala *Peter Grimes*, *Der Rosenkavalier*, *Tannhäuser* e *Ariadne auf Naxos*; alla Fenice *Die Walküre*, *Siegfried*, *Götterdämmerung* (Premio Abbiati 2009) e *The Turn of the Screw*; al San Carlo di Napoli *Königskinder* di Humperdinck (Premio Abbiati 2002) e, come direttore musicale (2005-2010), *Le nozze di Figaro*, *Die Walküre*, *Falstaff*, *Candide*, *L'enfant et les sortilèges*, *Peter Grimes*, *Die Entführung aus dem Serail*, *La clemenza di Tito* e numerosi concerti sinfonici. In ambito concertistico ha diretto le maggiori orchestre del mondo, fra cui Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI (di cui è direttore onorario), London Symphony, Berliner Philharmoniker, Mozarteum di Salisburgo, Dresdner Philharmonie, Maggio Musicale Fiorentino, Accademia Nazionale di Santa Cecilia, DR Symfoniorkestret di Copenhagen, Orchestre de Paris, Yomiuri Nippon Symphony, Boston Symphony, Cleveland Orchestra, Toronto, Montreal, Melbourne e Sydney Symphony. In Francia è stato nominato Chevalier de la Légion d'Honneur e Chevalier des Arts et des Lettres e in Gran Bretagna Commander of the British Empire. Dall'inizio della stagione 2009-2010 è direttore principale degli Hamburger Symphoniker.

Teatro La Fenice
domenica 23 marzo 2014 ore 20.00 turno S

ARVO PÄRT

Für Alina per pianoforte

Salve Regina per coro misto e organo

Fratres per violino e pianoforte

The Beatitudes per coro misto e organo

Variationen zur Gesundung von Arinuschka per pianoforte

Veni creator per coro misto e organo

Littlemore Tractus per coro misto e organo

Spiegel im Spiegel per violino e pianoforte

Magnificat per coro misto a cappella

direttore e pianoforte

CLAUDIO MARINO MORETTI

violino
Roberto Baraldi

organo
Ulisse Trabacchin

Coro del Teatro La Fenice

NOTE AL PROGRAMMA

Il caso di Arvo Pärt è quello di tanti compositori che hanno attraversato la fase dell'avanguardia, per poi approdare a un linguaggio molto personale, comunicativo, intriso di spiritualità. Nato in Estonia nel 1935, ha vissuto un primo periodo creativo di tipo neoclassico, all'inizio degli anni Cinquanta, molto influenzato da Prokof'ev e da ŠostakoviČPoi è entrato in contatto con la musica seriale, e la musica aleatoria, mostrando una certa predilezione, come nel caso di Krzysztof Penderecki, per gli effetti di *choc* che possono derivare dall'impiego di grandi masse sonore. Ha sperimentato una tecnica radicale di *perpetuum mobile* su basi matematiche, e dei procedimenti di *collage*, che lo hanno portato a riscoprire diversi autori del passato, da Bach a Satie, ma anche il canto gregoriano, le pratiche isoritmiche dell'Ars Nova francese, il contrappunto dei fiamminghi, in una ricerca che si è fatta sempre più solitaria, lontana dalle rotte dell'avanguardia, anche molto influenzata dal suo legame con la chiesa ortodossa. È stato così che, dopo cinque anni di isolamento, di studio e di riflessione, nella prima metà degli anni Settanta ha individuato il principio del *tintinnabulum*, tanto elementare quanto radicale, che è diventato il marchio di fabbrica della sua musica: una melodia che si muove intorno a una nota centrale, come una corda di recita, contornata da note della triade, e capace di generare una polifonia depurata da ogni ridondanza, caratterizzata da una radicale semplificazione delle strutture armoniche.

La prima composizione nella quale Pärt applicò questo principio fu un piccolo pezzo per pianoforte intitolato *Für Alina*, scritto nel febbraio del 1976. Pezzo scarno, introspettivo, di grande intensità espressiva, si basa su una sequenza di 15 battute (che possono essere ripetute diverse volte) con brevi frasi che si espandono con estrema regolarità e poi si contraggono in un percorso speculare, creando volute melodiche apparentemente molto libere, come una specie di *cantus firmus*. E come un antico discanto appaiono le due linee che si muovono parallelamente nel registro acuto del pianoforte (sono entrambe scritte in chiave di violino), senza indicazioni di valore, in pianissimo, immerse in un'atmosfera contemplativa segnalata dall'indicazione iniziale: «Ruhig, erhaben, in sich hineinhorchend» (tranquillo, sublime, introspettivo), solo punteggiata da occasionali screziature dissonanti.

Für Alina nacque come omaggio a una ragazza diciottenne, figlia di amici del compositore, che era partita per studiare a Londra. Dedicato a una ragazza, in questo caso la figlia del compositore, è anche *Variationen zur Gesundung von Arinuschka*, altra pagina pianistica dal carattere 'domestico', composta nel 1977. Qui la tecnica del *tintinnabulum* è fusa col principio della variazione, con un tema basato su un ingegnoso gioco di incastri tra frammenti di un arpeggio e una scala di la minore. Ne risulta una progressione ascendente e poi discendente perfettamente speculare, suonata solo con la mano destra, e con l'accordo di la minore tenuto (senza suonare) dalla mano sinistra, per lasciarne vibrare le corde. Le variazioni aggiungono varietà, innestano altre voci, passano dal minore al maggiore, da tempi lenti a veloci, suggerendo un preciso intento drammaturgico che allude alla guarigione del titolo.

In quegli anni Pärt viveva ancora in Unione Sovietica, dove la sua musica non era molto amata. Ma diede alla luce alcune composizioni destinate ad avere in futuro grande successo, come *Pari intervallo* (1976), *Trivium* (1976), *Cantus in Memory of Benjamin Britten* per orchestra d'archi e campana (1977), *Arbos* (1977), *Cantate Domino* (1977), *Summa* (1977), *Tabula rasa* (1977). E due partiture, *Fratres* (1977) e *Spiegel im Spiegel* (1978), che diventeranno tra le sue composizioni più note ed eseguite, oltre che trascritte in numerosissime combinazioni strumentali. La struttura di *Fratres* è ancora un esempio di *tintinnabulum* in forma di variazioni. Si basa su una sequenza accordale di sei battute, speculare al suo interno e basata su metri di 7, 9 e 11 quarti, che viene ripetuta cambiando ogni volta dinamica e registro. Di *Fratres* esistono diverse versioni, ciascuna con qualche peculiarità di scrittura legata alla destinazione strumentale – per ottetto di fiati e percussioni (1977), per orchestra di fiati (1977), per trombone, orchestra d'archi e percussioni (1977), per quattro percussioni (1977), per violoncello e pianoforte (1977), per viola e pianoforte (1977), per violino e pianoforte (1980), per 12 violoncelli (1982), per quartetto d'archi (1985), per orchestra d'archi e percussioni (1991), per violino e orchestra d'archi (1992), per violoncello e orchestra d'archi (1995), per chitarra e orchestra d'archi (2002), per ensemble da camera (2007), per viola e orchestra d'archi (2008) –, anche se le due versioni più originali e articolate sono senz'altro quelle per violoncello e pianoforte e per violino e pianoforte. Quest'ultima fu composta su richiesta del Festival di Salisburgo, dove fu eseguita la prima volta da Gidon ed Elena Kremer il 17 agosto 1980. La struttura armonica è affidata al pianoforte, mentre la parte del violino introduce disegni diversi ad ogni variazione, dagli arpeggi velocissimi di semibiscrome (variazione I), al frenetico moto perpetuo (variazione IV), ai morbidi arabeschi di terzine (variazione V), agli spigolosi disegni a corde doppie (variazione VI), agli arpeggi ascendenti (variazione VIII), al delicato, etereo gioco di armonici (variazione IX).

Anche di *Spiegel im Spiegel* esistono molte versioni, tutte datate 1978, per strumenti diversi e pianoforte. E quella per violino (dedicata a Vladimir Spivakov, che ne è stato anche il primo interprete) è in questo caso la versione originale. Pagina di estremo nitore, vero distillato dell'estetica musicale di Pärt, si basa su una lenta melodia del violino, fatta di segmenti di scala diatonica che ruotano intorno a una nota perno, il la, e su un accompagnamento del pianoforte che sgrana degli arpeggi uniformi nel registro acuto, imperniati sulla triade di fa maggiore, e punteggiati da lunghe risonanze dei bassi, come rintocchi di campane sommerse.

Spiegel im Spiegel è stato l'ultimo lavoro composto da Arvo Pärt prima di lasciare la nativa Estonia. Nel 1980 il compositore ottenne infatti il permesso di emigrare in Israele con la moglie, di origine ebrea (che aveva sposato nel 1972), e i due figli. Ma non arrivarono mai a destinazione. Si fermarono prima per un lungo periodo a Vienna, dove Pärt ottenne anche la cittadinanza austriaca, poi a Berlino, dove fissò la sua residenza. La pubblicazione, nel 1984, del primo disco fuori dall'Unione Sovietica, con l'etichetta ECM (disco che conteneva anche due versioni di *Fratres*: quella per violino e pianoforte, interpretata da Gidon Kremer e Keith Jarrett, e quella per 12 violoncelli affidata ai Berliner Philharmoniker), lo fece conoscere ed apprezzare in tutto il mondo. Pärt rimase fedele al principio del *tintinnabulum* anche in questa nuova fase creativa, anche se lo declinò in una grande varietà di soluzioni, cercando continue trasformazioni del materiale di partenza, sviluppandolo in maniera più complessa, imprimendo anche caratteri drammatici, assai più marcati rispetto al rigore minimalista degli esordi. Negli anni Ottanta riprese anche a scrivere grandi affreschi corali, su testi sacri, come *Passio* (1982) per soli, coro misto, quartetto strumentale e organo (1982), *An den Wassern zu Babel saßen wir und weinten* (1984) per coro misto e organo, e *Magnificat* (1989) per coro misto a cappella, con soprano solista. Dedicato a Christian Grube e al coro del Duomo di Berlino (che lo ha eseguito per la prima volta il 24 maggio del 1990), questo *Magnificat* è concepito come una polifonia liturgica, dall'intonazione sillabica, solenne e ieratica, che si richiama più al canto gregoriano e alle antiche polifonie medievali che alla tradizione corale russa. Pärt ricerca la massima varietà di registri espressivi con estrema economia di mezzi, combinando insieme frasi melodiche lineari e altre caratterizzate da ampi intervalli, variando continuamente la densità polifonica, riducendo a pochi episodi il tutti (ad esempio su «Suscepit Israel»), alternando armonie trasparenti con invocazioni all'unisono, taglienti dissonanze, e qualche inflessione cromatica. Ottiene così una superficie sonora caleidoscopica, sottilmente movimentata, piena di riverberazioni tonali, ma che procede anche per ondate, piene di slanci e inquietudini

Concepita come un puro meccanismo, ma capace di accumulare grande tensione, è la partitura di *The Beatitudes* per coro misto e organo, composta

tra il 1990 e il 1991 su commissione del Coro da camera della RIAS, e una delle poche composizioni corali di Pärt su testo in inglese. La struttura ripetitiva del testo, tratto dal Sermone di Cristo sulla montagna, viene riflessa nella struttura ieratica e rituale della composizione, nei semplici *pattern* ritmici, nella scrittura omofonica, densa e dissonante. Ad ogni ripetizione le frasi corali si modificano impercettibilmente, attraverso una serie di slittamenti cromatici verso l'alto, che spostano l'ordito polifonico nel registro acuto, sfociando in un grande *climax*, seguito da una breve toccata dell'organo, che ripristina la dimensione calma e assorta dell'inizio.

Su testo inglese è anche *Littlemore Tractus*, lavoro commissionato a Pärt nel 1999 da Bernhard Schünemann, vicario di Littlemore (piccolo distretto a sud-ovest di Oxford), per commemorare il bicentenario della nascita del cardinale e poeta John Henry Newman (autore anche del poemetto usato da Elgar in *The Dream Of Gerontius*). Il testo è tratto da un sermone di Newman intitolato *Wisdom and Innocence* (saggezza e innocenza), e il senso dell'eloquio trascinante di quel discorso è reso da Pärt attraverso una progressione crescente delle frasi del coro, che alla fine lasciano spazio a un lungo intermezzo dell'organo, prima della breve coda intonata sulle parole «and a holy rest, and peace at the last».

Lavoro celebrativo è anche il *Salve Regina* per coro misto e organo, composto nel 2002 per festeggiare il 75° compleanno del vescovo Hubert Luthe, e i 1150 anni della città di Essen. Anche qui Pärt gioca su graduali progressioni che portano a un culmine di grande pienezza sonora, partendo da scarne linee vocali, intonate all'unisono, che poi si espandono in una polifonia a otto voci, con dense armonie, dipanate su un elegante andamento ternario e sui disegni pulsanti dell'organo (questa partitura fu rielaborata nel 2011 in un grande affresco per coro, celesta e orchestra d'archi, in occasione dei festeggiamenti per i 150 anni dell'Unità d'Italia, e su commissione del festival MITO).

Su richiesta della conferenza episcopale tedesca nacque infine, nel 2006, *Veni creator* (eseguito per la prima volta il 28 settembre di quell'anno dal coro della Cattedrale di Fulda, sotto la direzione di Franz-Peter Huber), breve pagina corale che trasforma il celebre inno liturgico in una trama polifonica rarefatta, dove le voci si muovono quasi isolate, frammentando anche le sillabe del testo, ma inquadrata da una solenne stratificazione polifonica, all'inizio e alla fine del pezzo.

Gianluigi Mattietti

ARVO PÄRT
Salve Regina per coro misto e organo

Salve Regina, mater misericordiae;
vita, dulcedo et spes nostra, salve.
Ad te clamamus, exsules filii Evae.
Ad te suspiramus,
gementes et flentes in hac lacrimarum valle.

Eia ergo, advocata nostra,
illos tuos misericordes oculos ad nos converte.
Et Iesum, benedictum fructum ventris tui,
nobis post hoc exsilium ostende.
O clemens, o pia, o dulcis Virgo Maria.

The Beatitudes per coro misto e organo
testo da Matteo 5, 3-12

Blessed are the poor in spirit, for theirs is the kingdom of heaven.
Blessed are they that mourn, for they shall be comforted.
Blessed are the meek, for they shall inherit the earth.
Blessed are they which do hunger and thirst after righteousness, for they shall be filled.
Blessed are the merciful, for they shall obtain mercy.
Blessed are the pure in heart, for they shall see God.
Blessed are the peacemakers, for they shall be called the children of God.
Blessed are they which are persecuted for righteousness' sake, for theirs is the kingdom of heaven.
Blessed are ye, when men shall revile you, and persecute you and say all manner of evil against you falsely, for my sake.
Rejoice, and be exceeding glad, for great is your reward in heaven, for so persecuted they the prophets which were before you. Amen.

Veni creator per coro misto e organo

Veni, creator Spiritus
mentes tuorum visita,
imple superna gratia,
quae tu creasti pectora.

Accende lumen sensibus,
infunde amorem cordibus,
infirma nostri corporis,
virtute firmans perpeti.
Amen.

Littlemore Tractus per coro misto e organo
testo dal sermone *Wisdom and Innocence* di John Henry Newman

May He support us all the day long, till the shades lengthen, and the evening comes, and the busy world is hushed, and the fever of life is over, and our work is done! Then in his mercy may He give us a safe lodging, and a holy rest, and peace at the last.

Magnificat per coro misto a cappella

Magnificat anima mea Dominum.
Et exultavit spiritus meus in Deo salutari meo.
Quia respexit humilitatem ancillae suae: ecce enim ex hoc beatam me dicent omnes generationes.
Quia fecit mihi magna qui potens est: et sanctum nomens eius.
Et misericordia eius a progenie in progenie timentibus eum.
Fecit potentiam in brachio suo: dispersit superbos mente cordis sui.
Deposuit potentes de sede; et exaltavit humiles.
Esurientes implevit bonis: et divites dimisit inanes.
Suscepit Israel, puerum suum, recordatus misericordiae suae.
Sicut locutus est ad patres nostros, Abraham et semini eius in saecula.

Roberto Baraldi

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

Ulisse Trabacchin

Veneziano, ha studiato pianoforte, organo e composizione organistica al Conservatorio Tartini di Trieste, dove si è brillantemente diplomato nel 1993. Maestro collaboratore al Teatro Comunale di Treviso, è assistente al Teatro La Fenice di Venezia e ai teatri di Verona e Treviso, e ha effettuato numerose tournée in Asia e in Europa. Musicista versatile, la sua attività spazia dalla vocalità al camerismo, alla coralità sacra e profana, alla musica organistica, con concerti solistici o in ensemble cameristici e orchestrali. Esperto di arte organaria, tiene corsi di didattica strumentale presso prestigiose scuole ed accademie nazionali.

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 Bordignon 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.

Teatro Malibran
venerdì 11 aprile 2014 ore 20.00 turno S
domenica 13 aprile 2014 ore 17.00 turno U

IGOR STRAVINSKIJ
Variations (Aldous Huxley in memoriam)

LUCA MOSCA
Quinto concerto. *Undici frammenti in un girotondo*
per pianoforte e orchestra

Luca Mosca *pianoforte*

BRUNO MADERNA
Introduzione e Passacaglia *Lauda Sion Salvatorem*

GOFFREDO PETRASSI
Frammento

IGOR STRAVINSKIJ
Symphony in three movements

Semiminima = 160
Andante - Interlude: L'istesso tempo
Con moto

direttore
MARCO ANGIUS

Orchestra del Teatro La Fenice

NOTE AL PROGRAMMA

Variazioni senza tema

Diciannove anni separano il compimento delle partiture di Stravinskij poste all'inizio e alla fine del programma di questo concerto: nel variegatissimo gioco di maschere e trasformazioni del percorso stilistico del compositore i due pezzi hanno posizioni molto diverse. La S*ymphony in three movements* (1945) fu definita dal compositore la sua «war symphony», sinfonia di guerra, ed è collocata nel periodo così detto «neoclassico», mentre le *Variations* dedicate alla memoria di Aldous Huxley (1963-64) sono una delle opere più dense, concise e intense dell'ultimo periodo, un capolavoro della fase meno comunemente nota e frequentata di Stravinskij. Nel corso degli anni Cinquanta egli si era gradualmente accostato alla dodecafonia ed a Webern, quando appartenevano ormai alla storia e una nuova generazione di compositori ne aveva fatto un punto di riferimento per andare oltre. Stravinskij si impadronì allora con la consueta capacità di stilizzazione anche di materiali e procedimenti che gli erano stati estranei (rivolgendosi inoltre ad altri interessi, dal canto bizantino alla polifonia medievale). Ma nell'austero, ieratico ascetismo che caratterizza l'ultima stagione, nella vocazione ad una raggelata astrazione, anche l'incontro con Webern (un Webern spogliato dal soffio lirico e definito artefice di «lucenti diamanti») sembra spingere Stravinskij a scavare in una dimensione essenziale quasi per ritrovare i principi primi del proprio linguaggio, le radici più profonde. Non solo l'ultimo gioco di maschere, dunque (Webern dopo Bach, Pergolesi, Čajkovskij e molti altri); ma anche una sorta di ritorno ricondotto all'essenza. Lo aveva osservato Luciano Berio a proposito di *Agon* in una conferenza di molti anni fa alla Biennale di Venezia; ma l'osservazione vale anche per le concentratissime *Variations* (iniziate nel luglio 1963 e finite il 28 ottobre 1964, e dirette da Robert Craft a Chicago il 27 aprile 1965) nelle quali Stravinskij ebbe fra l'altro a sottolineare l'importanza del ritmo per la definizione della forma (parlandone nelle conversazioni con Craft).

In cinque minuti si succedono brevi sezioni, e la loro semplice descrizione impegnerebbe il lettore più a lungo della loro durata. Una serie dodecafonica prende per Stravinskij il posto del tema: il materiale presentato nella sezione introduttiva è oggetto subito dopo della prima delle tre variazioni più

complesse, quelle a 12 voci, sulle quali l'autore stesso richiama l'attenzione, osservando che l'ascoltatore potrebbe vederle come dei *mobiles* musicali nel senso di Calder. La prima è per dodici violini che suonano sul ponticello («come uno spruzzo di minutissimi frammenti di vetro», secondo Stravinskij), poi, dopo un'altra sezione, la seconda variazione a 12 voci coinvolge viole e contrabbassi; infine la terza, che precede la coda conclusiva, è per strumenti a fiato. Stravinskij osserva ancora: «L'ascoltatore non dovrebbe curarsi delle linee di confine di ciascuna variazione, ma cercare invece di sentire la forma come un tutto».

Un concerto in undici frammenti

Alla poetica di Luca Mosca è particolarmente congeniale la brevità folgorante del frammento: lo si può dire senza nulla togliere ai suoi lavori di ampio respiro, che spesso si valgono di costruzioni dove i frammenti sono «legati fra loro come in un caleidoscopio» (come disse il compositore a proposito delle sue opere da Kafka, *America* e *K*). Ne è prova di immediata evidenza il Quinto concerto per pianoforte e orchestra (che l'autore ha subito pensato in molti episodi differenti, ma collegati senza cesure), composto tra marzo e settembre 2011 ed eseguito per la prima volta a Torino, a Rai Nuovamusica il 3 febbraio 2012, dall'Orchestra Nazionale della RAI, diretta da Marco Angius con l'autore solista.

Il titolo del Quinto concerto ne definisce esattamente la forma: «undici frammenti in un girotondo», undici sezioni concatenate senza interruzione. A questo proposito aveva scritto Luca Mosca:

> Quando il mio caro amico Ernesto Rubin de Cervin seppe che stavo lavorando a questo nuovo progetto, conoscendo la mia voglia di scrivere il concerto in un unico respiro ma in molti episodi differenti, mi diede l'idea di sfruttare il meccanismo strutturale di *Reigen* (Girotondo) di Schnitzler. Ne è così derivata una forma in cui ogni movimento lascia qualcosa in eredità a quello successivo e l'ultimo si riaggancia al primo.

Nel succedersi concatenato dei frammenti, di diverso carattere e lunghezza, per una durata di circa 23 minuti, si percepisce un solo stacco netto, a circa tre quarti del pezzo: una lunga pausa separa l'ottavo dal nono frammento, che inoltre contrappone all'Allegro con brio del precedente un Adagietto che inizia con lenti accordi degli archi da eseguirsi pianissimo con sordino. Da questo momento di quiete si passa senza cesure agli ultimi due frammenti Con slancio: l'undicesimo però si chiude sul Solenne dell'inizio del Concerto.

Di grande varietà è anche la scrittura concertante: al solista si richiede un virtuosismo molto impegnativo, ma anche di dialogare continuamente con l'orchestra, spesso ricondotta a una dimensione cameristica, con

l'articolazione in piccoli gruppi. Ma, come osserva Mosca nel suo testo sul Quinto concerto,

> non mancano comunque i momenti, violentissimi, del tutti, in cui si materializza l'aspetto visionario di questa composizione, spesso a cavallo fra un macchinismo ritmico da incubo e un lirismo illusorio, vagheggiato, continuamente interrotto.

Un'opera giovanile

Maderna aveva 22 anni quando, nel 1942, compose la Introduzione e Passacaglia *Lauda Sion Salvatorem*, di cui si ha notizia di una sola esecuzione, da lui stesso diretta, al Teatro Comunale di Firenze il 3 aprile 1947. Maderna aveva studiato all'Accademia di Santa Cecilia con Alessandro Bustini dal 1937 al 1940; poi dal 1940 al 1942 aveva seguito i corsi di perfezionamento di Gian Francesco Malipiero. La Introduzione e Passacaglia si colloca dunque in un periodo di apprendistato. Per Maderna che cosa era questo pezzo? Non doveva considerarlo soltanto come un lavoro di scuola, perché lo presentò in pubblico e lo sottopose ad una accurata revisione, probabilmente tra il 1947 e il 1949 (come ha documentato Mauro Mastropasqua, nella sua edizione critica). Tuttavia non sembra aver mai pensato a pubblicarlo, né a proporne altre esecuzioni.

Si può ricondurre forse a un suggerimento di Malipiero (e comunque a un diffuso aspetto della cultura musicale italiana del periodo tra le due guerre) l'idea di rivisitare l'antico repertorio del canto liturgico, in un linguaggio caratterizzato da un modalismo neotonale. *Lauda Sion Salvatorem* è una delle cinque sequenze appartenenti al repertorio della liturgia cattolica dopo il Concilio di Trento: la melodia (fine secolo XIII) è attribuita ad Adam de St. Victor, il testo è un inno di Tommaso d'Aquino.

All'Introduzione (Adagio) segue la Passacaglia nei tempi Adagio - Allegro agitato - Adagio a fantasia - Adagio: è costruita, come osserva Mastropasqua, «su varianti in successione del tema, con un allontanamento sempre più marcato dal modello, dapprima conservato integralmente». L'intreccio polifonico tende a combinare le varianti della melodia della sequenza (o di parte di questa) con procedimento sofisticato. Sembra molto verosimile che Maderna conoscesse nel 1942 lo Hindemith della Sinfonia *Mathis der Maler*, in cui con ragione Mastropasqua vede il probabile punto di riferimento per questo lavoro del compositore ventiduenne.

L'ultimo frammento sinfonico

Nel catalogo di Petrassi al *Frammento* del 1983 segue solo il *Kyrie* del 1986 per coro e archi. Ultima pagina per orchestra, il *Frammento* sembra idealmente continuare il *Poema* per 48 archi soli e 4 trombe del 1977-80 nella vocazione a lavorare su continue trasformazioni della materia sonora assai più che su temi, in una dimensione che potremmo chiamare «astratta». Già il percorso degli otto concerti per orchestra (1934-72) aveva condotto Petrassi, soprattutto nel Settimo (1961-64), all'essenzialità e all'astrazione di un comporre «atematico» e per strutture. Poi la peculiarità dell'organico e della concezione del *Poema* aveva fatto sì che Petrassi evitasse di chiamarlo Concerto. Il coerente proseguimento del percorso di ricerca approda infine a questo *Frammento*, il cui rilievo non va certo visto in rapporto alla brevità, supera cioè di molto la concisa dimensione.

All'inizio gli archi formano un fascia sonora tendenzialmente statica, al cui diatonismo si contrappongono gli inquieti arabeschi del primo clarinetto basso e poi via via degli altri clarinetti, dei fagotti e degli altri fiati, mentre un piano sonoro a sé è formato dagli interventi degli ottoni (inizialmente limitati). Sono gli elementi essenziali della materia sonora del pezzo, in cui solo a poco a poco gli archi si lasciano coinvolgere dalle filigrane sonore dei fiati. In una struttura formale non riconducibile a schemi ascoltiamo masse sonore in movimento, o fondali prevalentemente diatonici, che a tratti si dissolvono in ramificati arabeschi. Nelle ultime pagine si approda a un crescendo «sempre più animato» e a un fortissimo, dopo il quale restano in scena solo i contrabbassi, che concludono il pezzo su un fa grave «sforzatissimo» e lungamente tenuto.

Una sinfonia «di guerra»?

A due soli anni di distanza dalla conclusione della Sinfonia in do, composta tra il 1938 e il 1940 per la Chicago Symphony Orchestra, Stravinskij iniziò un nuovo progetto sinfonico di carattere completamente diverso. Si trattava della *Symphony in three movements*, scritta tra il 1942 e il 1945 per un'altra grande orchestra americana, la New York Philharmonic, che il compositore diresse nella prima esecuzione il 24 gennaio 1946. Non ha nulla in comune con la sinfonia precedente, né nella concezione formale, né nei caratteri, né nel decisivo scatenarsi di una invenzione ritmica la cui ricchezza e complessità può far ripensare al *Sacre*, sia pure a distanza di tempo e su un altro piano. La asprezza, la forte evidenza dei contrasti, le tensioni e il piglio drammatico di parte della sinfonia sono stati spesso ricondotti alla tragedia del conflitto mondiale, e nei *Dialogues* con Robert Craft lo stesso

Stravinskij fece in proposito confidenze inconsuete, giungendo ad affermare che «ogni episodio nella Sinfonia è legato nella mia immaginazione ad una impressione concreta della guerra, molto spesso di origine cinematografica». Il compositore cita anche degli esempi; ma poi conclude: «Nonostante ciò che ho detto, la Sinfonia non è a programma. I compositori combinano delle note. Tutto qui. Come e in che forma le cose di questo mondo si riflettano nella loro musica, non sta a loro dirlo».

Più interessante delle singolari rivelazioni autobiografiche e dei riferimenti al cinema è comunque questa osservazione: «La sostanza formale della Sinfonia – forse "Tre movimenti sinfonici" sarebbe un titolo più esatto – sfrutta l'idea di una contrapposizione tra più tipi di elementi contrastanti». Non si tratta solo di contrasti che riguardano il ruolo a tratti solistico del pianoforte nel primo tempo, dell'arpa nel secondo e di entrambi nel terzo: colpisce soprattutto nella concezione formale del primo tempo il succedersi di strutture frammentate, la ricchezza di idee (e inseparabilmente dei colori dell'invenzione timbrica), il gioco dei contrasti e delle rotture, sia pure in presenza di elementi unificanti (che non fanno peraltro pensare al bitematismo classico). Il rilievo concertante del pianoforte è evidente soprattutto nella sezione centrale, e comporta un dialogare con diverse formazioni strumentali.

A proposito del secondo movimento, Andante, Stravinskij raccontò a Craft di avere ripreso una pagina composta nel 1943, quando Werfel gli aveva chiesto di scrivere la musica per un film su Bernadette. Come altri tentativi di coinvolgere Stravinskij nella creazione di colonne sonore, anche questo fallì: egli tuttavia dichiara di aver composto la musica per la scena delle apparizioni e di averla ripresa nella delicata eleganza elegiaca dell'Andante della Sinfonia, dove l'arpa ha un ruolo quasi solistico. Mi sembra abbia ragione Paul Griffiths quando coglie una qualche relazione tra l'Andante della Sinfonia e la musica per la macchina del pane nel *Rake's Progress*; anche Eric Walter White nota altri presagi.

Un breve Interludio collega l'Andante al conclusivo Con moto, dove riaffiorano quasi reminiscenze più evidenti del *Sacre*. Secondo Stravinskij l'inizio è

> in parte, e in qualche modo per me del tutto inspiegabile, una reazione musicale a notiziari e documentari che avevo visto di soldati che marciano al passo dell'oca. Il tempo squadrato di marcia, la strumentazione, il grottesco crescendo alla tuba, sono tutti in rapporto con quelle immagini repellenti.

Nel serrato procedere per strutture una svolta è segnata dall'inizio di un fugato che conduce all'ultima sezione.

Paolo Petazzi

Luca Mosca

Nato a Milano nel 1957, ha studiato presso il Conservatorio della sua città diplomandosi in pianoforte con Eli Perrotta e Antonio Ballista, clavicembalo con Marina Mauriello e composizione con Franco Donatoni e Salvatore Sciarrino. Sue composizioni sono state eseguite in importanti sedi e manifestazioni quali: Radio France, Beaubourg di Parigi, Festival di Strasburgo, Lione, Avignone, Varsavia, WDR di Colonia, Auditorio Nacional de Madrid, Festival Wien Modern, stagioni da camera di Londra, Manchester, Rotterdam, stagioni sinfoniche Rai di Napoli, Roma, Milano, Orchestra Regionale Toscana, Unione Musicale di Torino, Biennale di Venezia, Bologna Festival, Musica nel Nostro Tempo e Milano Musica, Teatro Massimo di Palermo, Teatro La Fenice di Venezia, Piccola Scala di Milano, Maggio Musicale Fiorentino. Come pianista e clavicembalista ha dato numerosi concerti in Italia e all'estero, eseguendo soprattutto il repertorio del secondo dopoguerra e la sua musica, oltre a lavori di Debussy, Chopin, Liszt, Scriabin, Gershwin. Fra le sue composizioni più importanti si segnalano le opere *Il sogno di Titania*, *Peter Schlemihl*, *America*, *K* e *Un uomo di vetro* su libretti di Pilar García e *Mr. Me*, *Signor Goldoni*, *Freud*, *I Love You* e *L'Italia del destino* su libretti di Gianluigi Melega; cinque Concerti per pianoforte e orchestra, quindici Divertimenti per oboe e orchestra, tredici Fantasie per violino e orchestra, il Concerto in due movimenti per flauto e orchestra, cinque Ballate per oboe e orchestra, trenta Novellette per soprano, pianoforte e orchestra; undici Poemetti, *La passeggiata improvvisa* e *Una mano piena di ore* per orchestra; *Dreifaltigkeitslied* per coro e orchestra; quattro Sinfonie concertanti; dodici Trii, due Ottetti, due Quintetti e moltissima musica per svariati ensemble e per pianoforte solo. Negli ultimi anni ha collaborato intensamente con Gianluigi Melega, sui cui testi poetici ha scritto, oltre alle opere citate, la cantata *Down by the Delta*, il Concerto per soprano e sei strumenti, *An Ode to Ludwig Wittgenstein*, *A Lie in High C*, *In the garden at Ninfa*, il ciclo *Words to Score a Rhyme*, la canzonetta *Bus 130* e il jazz song *She-Donkey*. Vive ed insegna a Venezia.

Marco Angius

Ha diretto orchestre quali Ensemble Intercontemporain, Tokyo Philharmonic, Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai di Torino, Maggio Musicale Fiorentino, Teatro Comunale di Bologna, Teatro Petruzzelli di Bari, Orchestra della Toscana, Orchestra Sinfonica Giuseppe Verdi di Milano, Orchestra della Svizzera Italiana, Orchestre de Chambre de Lausanne, Luxembourg Philharmonie, Muziekgebouw/Bimhuis di Amsterdam, La Filature di Mulhouse, Sinfonica di Lecce, I Pomeriggi Musicali, Teatro Lirico di Cagliari. È stato invitato da numerosi festival quali Biennale Musica di Venezia, MITO, Warsaw Autumn Festival, Ars Musica di Bruxelles, deSingel di Anversa (con l'Hermes Ensemble di cui è principale direttore ospite), Traiettorie, Milano Musica, Romaeuropa Festival. È fondatore di Algoritmo, ensemble con il quale ha interpretato numerose composizioni di Sciarrino (tra cui *Luci mie traditrici*) e Ivan Fedele (*Mixtim*, Premio Amadeus 2007). Ha inoltre diretto l'Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai nell'integrale per violino e orchestra di Fedele, l'Ensemble Prometeo in musiche di Cage, Evangelisti e Schoenberg e l'Icarus Ensemble in musiche di Battistelli. È autore di una monografia sull'opera di Salvatore Sciarrino (*Come avvicinare il silenzio*, 2007) e di numerosi scritti sulla musica contemporanea tradotti in varie lingue. Tra le produzioni più recenti: *Jakob Lenz* di Rihm, *Don Perlimplin* di Maderna (entrambi col Teatro Comunale di Bologna), *La volpe astuta* di Janáček (Accademia Nazionale di Santa Cecilia), *L'Italia del destino* di Luca Mosca al Maggio Musicale Fiorentino, *Aspern* di Salvatore Sciarrino al Teatro Malibran di Venezia e l'intensa attività concertistica con l'Ensemble dell'Accademia Teatro alla Scala, giovane formazione con cui collabora dal 2011 come direttore musicale principale.

Teatro Malibran
venerdì 6 giugno 2014 ore 20.00 turno S
sabato 7 giugno 2014 ore 20.00 fuori abbonamento

MAURO LANZA

Nuova commissione
nell'ambito del progetto «Nuova musica alla Fenice» 2013-2014
dedicato a Giovanni Morelli

con il sostegno della Fondazione Amici della Fenice
e lo speciale contributo di Paola e Marino Golinelli

prima esecuzione assoluta

MAURICE RAVEL

Ma mère l'Oye
cinq pièces enfantines, suite pour orchestre

Pavane de la belle au bois dormant
Petit poucet
Laideronnette, impératrice des pagodes
Les entretiens de la belle et de la bête
Le jardin féerique

ELLIOTT CARTER

Holiday Ouverture

MANUEL DE FALLA

El amor brujo: *Danza ritual del fuego*

IGOR STRAVINSKIJ

Suite dal balletto *L'uccello di fuoco*

(versione 1945)

Introduzione
Preludio e danza dell'uccello di fuoco
Variazioni dell'uccello di fuoco
Pantomima I
Pas de deux: l'uccello di fuoco e il principe Ivan
Pantomima II
Scherzo: Danza delle principesse
Pantomima III
Khorovod
Danza infernale
Berceuse
Inno finale

direttore

DIEGO MATHEUZ

Orchestra del Teatro La Fenice

NOTE AL PROGRAMMA

Mauro Lanza, 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 e dedicata per la stagione 2013-2014 alla memoria di Giovanni Morelli, 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 consentono 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.

Maurice Ravel, *Ma mère l'Oye*

L'universo infantile trova particolare attenzione nella letteratura dell'Ottocento, basterebbe pensare a Dickens o ai nostri Collodi e De Amicis. Ancora maggiore è l'attenzione dei musicisti, che a volte, partendo da fini didattici, finiscono per dedicare ai fanciulli lavori di grande bellezza. Ravel non si sposa e non ha figli, ma colleziona *automates*, complessi giocattoli meccanici. Nel 1908 scrive *Ma mére l'Oye*, per pianoforte a quattro mani, piccoli brani destinati a Mimi e Jean, figli degli amici Ida e Cipa Godebski. *Mia mamma l'Oca* narra una serie di favole, prendendo spunto da Perrault. Scrive l'autore: «L'idea di evocare in questi pezzi la poesia dell'infanzia, mi ha naturalmente condotto a cercare la semplicità, a spogliare la mia scrittura». Ecco le melodie quasi elementari, dal carattere spiccatamente

modale, pur se l'armonizzazione talora ricorre ai suoi consueti accordi di nona. Fa eccezione *Laideronnette, impératrice des pagodes*¸ che, vista la sua ambientazione orientale, è costruita sulla scala pentafonica formata dai cinque tasti neri del pianoforte.

Raffinato strumentatore, Ravel trasferì dal pianoforte all'orchestra diverse sue composizioni, trasformandole talora in brani sinfonici, talora in balletti. I *Valses nobles et sentimentales* divennero il balletto *Adélaïde, ou le langage des fleurs*; il *Menuet antique*, la *Pavane pour une infante défunte* e alcuni numeri di *Miroirs* e del *Tombeau de Couperin* divennero brani sinfonici da concerto (il *Tombeau* trasformato poi anche in balletto con la coreografia di Jean Börlin); e *Ma mère l'Oye* divenne nel 1911 una suite per orchestra e l'anno dopo – con l'aggiunta di un Preludio, di un quadro iniziale (che funge da cornice alle cinque fiabe, pensate come sogni della bella addormentata) e di quattro Interludi – un balletto, che andò in scena al Théâtre des Arts di Parigi il 28 gennaio 1912.

Tanto nella suite che nel balletto l'organico orchestrale è comunque limitato e il clima rimane raccolto come nell'originale. È esteso solo il *set* delle percussioni, per avere una tavolozza timbrica il più possibile cangiante. Effetti seducenti sono ottenuti anche con tremoli al ponticello e arcate «col legno», glissando dell'arpa, della celesta, degli archi divisi.

Elliott Carter, *Holiday Ouverture*

> A quell'epoca ero veramente entusiasta del jazz. Nella cinquantaduesima strada c'erano dei night club dove suonavano Art Tatum e altri pianisti che mi piacevano moltissimo. Tutte quelle impressioni sono rifluite sulla Sinfonia, sulla *Holiday Ouverture* e anche più tardi sulla Sonata per violoncello e su quella per pianoforte

Così si esprime su *Holiday Ouverture* Elliott Carter che certo doveva ammirare la capacità di Tatum di sovrapporre linee melodiche diverse, considerata la scrittura per stratificazioni cui lui stesso approderà successivamente (nel Concerto per pianoforte della metà degli anni Sessanta arriva a dividere gli archi in cinquanta parti reali).

Holiday Ouverture fu il frutto di una commissione del 1944 della Boston Symphony Orchestra per celebrare la liberazione di Parigi, durante la seconda guerra mondiale. Carter, che a Parigi aveva studiato a lungo con Nadia Boulanger, trasmise a quest'opera tutta la sua gioia, tutto il suo entusiasmo. Lavorare per la Boston Symphony era a lui particolarmente gradito perché, quando era studente ad Harvard, l'orchestra, diretta da Koussevitzky, presentava tutte le opere che Stravinskij via via componeva. Ascoltarle influenzò prepotentemente la sua prima fase creativa, sostanzialmente neoclassica. La Boston Symphony tuttavia non eseguì l'Ouverture. Nel 1945 Carter presentò *Holiday Ouverture* all'Independent

Concert Music Publisher's Contest e vinse un premio di 500 dollari che ne permise la pubblicazione. Comunque passarono diversi anni prima che la composizione fosse eseguita negli USA. La partitura e le parti rimasero nella biblioteca dell'orchestra. Raccontò Carter nel 1970:

> Sottrassi allora le parti senza che i bibliotecari se ne accorgessero, feci delle copie fotostatiche e le restituii. Con queste parti il pezzo fu eseguito per la prima volta [nel 1946] a Francoforte, in Germania, e poi a Berlino, sotto la direzione di Sergiu Celibidache. L'orchestra americana non lo seppe mai. Non ho mai capito perché la mia *Holiday Ouverture* fu ostacolata, ma quest'esperienza mi ha tolto ogni desiderio di avere a che fare con direttori e orchestre americane.

Dal punto di vista musicale è un esempio brillantissimo di virtuosismo orchestrale, caratterizzato da quello che l'autore chiama «contrappunto ad accentuazione incrociata». Variazioni dinamiche sono ottenute quasi automaticamente, aggiungendo o togliendo strumenti.

Massimo Contiero

Manuel de Falla, *El amor brujo*: *Danza ritual del fuego*

Composto su richiesta dell'impresario del Teatro Lara di Madrid – un teatro di prosa – per la famosa ballerina e cantante di flamenco Pastora Imperio, *El amor brujo* (L'amore stregone) fu originariamente concepito come «gitaneria» in due quadri per *bailaora/cantaora*, attori e orchestra da camera (15 strumenti), con danze, canzoni e parti recitate. La prima madrilena, il 15 aprile 1915, non ottenne però il successo sperato, e dopo averne approntata una versione da concerto per mezzosoprano e orchestra sinfonica, eseguita il 28 marzo 1916 dall'Orchestra Sinfonica di Madrid alla Società Nazionale di Musica, Falla tornò sulla composizione dieci anni dopo, trasformandola in un balletto (con trama in parte differente, quattro ballerini solisti e tre canzoni cantate fuori scena) presentato con grande successo al Trianon-Lyrique di Parigi il 25 maggio 1925, accanto all'*Histoire du soldat* di Stravinskij.

Così come il suo stile musicale è affrancato dai modelli ottocenteschi, *El amor brujo* aggira i limiti del realismo ed inscena una Spagna arcaica, pagana, sensuale, fatta di superstizione e passionalità, sulla quale incombe l'immagine ossessiva della morte. Una gitana (Candelas) ama corrisposta un gitano (Carmelo), ma il primo marito morto (lo spettro) le appare davanti perseguitandola e costringendola a danzare con lui ogni notte. Candela e le sue compagne tentano vari esorcismi, tra cui una *Danza rituale del fuoco*, ma solo il coinvolgimento di un'altra gitana, Lucía, che danza con lo spettro al posto di Candela (*Danza del gioco d'amore*), pemette di spezzare

l'incantesimo e riunire Candela e Carmelo.

Costruita su un'incalzante crescendo sonoro e ritmico, la *Danza ritual del fuego (para ahuyentar los malos espírritus)* (Danza rituale del fuoco, per allontanare gli spiriti malvagi) è uno dei brani più noti di Falla, sia nella versione orchestrale che in quella pianistica, realizzata dal compositore nel 1921 e divenuta celebre nell'esecuzione di Arthur Rubinstein.

(Dal programma di sala di *¡Ay Amor!*, 24 novembre 2000. Archivio storico del Teatro La Fenice)

Igor Stravinskij, Suite dal balletto *L'uccello di fuoco*

> […] le sue penne erano d'oro, e gli occhi simili a cristalli d'oriente.
>
> Aleksandr Afanas'ev, *La favola del principe Ivan, dell'uccello di fuoco e del lupo grigio*

Nel dicembre 1909, soddisfatto per le orchestrazioni delle *Sylphides* da Chopin, Djagilev decise di commissionare al giovane Stravinskij la musica per una produzione dei Balletti russi, da rappresentarsi a Parigi l'anno seguente; il soggetto, elaborato principalmente da Fokine, esibiva caratteri fiabeschi ed orientali, narrando la storia del principe Ivan che con l'aiuto dell'Uccello di fuoco sconfigge il mago Koščej, rapitore di principesse e pietrificatore di guerrieri. Con questo balletto, che nel giro di pochi anni verrà seguito da *Petruška* e *Sacre du printemps*, Stravinskij entra di prepotenza nel mondo musicale europeo, nonché in quello mondano; i vivacissimi ricordi narrati a Robert Craft ci illustrano le impressioni del giovane artista russo che giunse a Parigi per la prima all'Opéra, 25 giugno 1910:

> Presi posto nel palco di Djagilev dove, durante gli intervalli, era un andirivieni di celebrità, artisti, nobili vedove, anziane Ninfe Egerie del balletto, scrittori, maniaci del balletto. Incontrai per la prima volta Proust, Giraudoux, Paul Morand, Saint-John Perse, Claudel […] all'*Uccello di fuoco*, benché non ricordi se alla prima o alle repliche. Fui pure presentato a Sarah Bernhardt, che se ne stava seduta in una sedia a rotelle nel suo palco privato […]. All'inizio della rappresentazione Djagilev aveva avuto la brillante idea di far sfilare sul palcoscenico cavalli veri […] e uno di essi, miglior critico che attore, lasciò un maleodorante biglietto da visita […].
>
> Vidi venire verso di me Djagilev con un uomo misterioso dalla doppia fronte, che mi fu presentato come Claude Debussy. Il grande compositore mi parlò cortesemente della mia musica, e terminò con un invito a pranzare con lui. Qualche tempo dopo […] gli chiesi cosa avesse realmente pensato dell'*Uccello di fuoco*. Mi disse: – Que voulez-vous, il fallait bien commencer par quelque chose –. Sincero, ma non estremamente lusinghiero.

Al di là del tono mondano (e del brillante aneddoto del cavallo), si nota come il giudizio appena condiscendente di Debussy, riecheggiato poi dallo stesso Stravinskij, prefiguri fin dall'inizio la fortuna contraddittoria di un brano prediletto dal pubblico ma solitamente poco considerato a livello critico: opera di formazione, non ancora perfettamente matura, carica di reminiscenze «scolastiche», sorta di *Stravinskij avant Stravinskij* (è significativo che nella *Philosophie der neuen Musik* Adorno non la nomini mai, neppure di passaggio). L'immediata preparazione di una suite sinfonica, poi rivista nel 1919 ed ancora nel 1945 (principalmente per ragioni economiche, relative ai diritti d'autore negli USA) non fu solo un modo consueto per far circolare la musica, ma anche il tentativo di «salvare» un lavoro che l'autore riteneva troppo lungo e di qualità ineguale.

All'ascolto appare in effetti evidente come Stravinskij stia ancora cercando se stesso; ma l'unione di caratteri personali con altri «di scuola», a nostro parere, conferisce al brano un particolarissimo colore, sospeso fra l'esotismo folkloristico ottocentesco e l'eruzione del gusto *fauve*, della nuova violenza sonora. Nel complesso, la partitura sta allo sbocco di una peculiare tradizione russa, che dal *Ruslan i Ljudmila* di Glinka attraverso Rimskij-Korsakov (pensate a *Šeherazada*) disegna un filo rosso di orientalismo fiabesco, contesto di recuperi popolari, suggestioni modali, lussureggiante virtuosismo sinfonico. L'orchestrazione, di cui Stravinskij andava fiero «più che della stessa musica», è ricca di effetti nuovi, come l'impressionante glissando sugli armonici degli archi nell'Introduzione, e tuttavia non fa che continuare la tradizione rimskijana di sensualità coloristica, dimostrando come la lezione del maestro fosse stata ben recepita: forse solo nella *Danza infernale* di Koščej i timbri taglienti e l'incalzante vigore ritmico, al tempo stesso meccanico ed imprevedibile, disegnano una sonorità orchestrale orientata verso il *Sacre*. Lo stesso Stravinskij definì bene l'ambiguità stilistica dell'opera, indicandola fra l'altro come la causa principale del suo successo:

> Il pubblico parigino desiderava un assaggio d'*avant garde*, cosa che l'*Uccello di fuoco* aveva (almeno secondo Ravel). A questa spiegazione vorrei aggiungere che l'*Uccello di fuoco* appartiene agli stili tipici del suo tempo. Ha più vigore della maggior parte della musica folklorica di quel periodo, ma nello stesso tempo non è molto originale. Queste sono le condizioni migliori per avere successo.

In realtà, nonostante lo scetticismo dell'autore, gli elementi originali non mancano, a cominciare dalla sinistra valenza simbolica dell'ostinato iniziale ai bassi (da cui, tramite variazioni, derivano gli altri temi) o dalle figurazioni dei clarinetti che anticipano *Petruška*. È vero, per converso, che l'uso di temi popolari russi nel *Khorovod* delle principesse e nel Finale corrisponde ad una tradizionale prassi ottocentesca che Stravinskij presto rifiuterà; tuttavia nello stesso Finale appaiono, secondo l'ammissione del compositore, i primi esempi di quelle irregolarità metriche (ad esempio,

iterazione di una cellula a lunghezza contraibile) che avranno tanta parte nelle composizioni successive.

In ogni caso, l'esperienza dell'ascolto percepisce tutto ciò in termini di ambiguità, non di sutura o di incoerenza; e le critiche di Stravinskij potrebbero anche essere, in parte, la calcolata reazione di un artista «aristocratico» ed amante delle *boutade* polemiche di fronte alla fama di un lavoro che lui stesso dovette dirigere «quasi un migliaio» di volte, e rimane tuttora, assieme al *Sacre*, la sua opera più amata.

Luca Zoppelli

(Dal programma di sala del concerto del 18 ottobre 1986. Archivio storico del Teatro La Fenice)

Per la biografia di Diego Matheuz si veda sopra, p. 16.

Mauro Lanza

Dopo aver studiato pianoforte, composizione e musicologia al Conservatorio di Venezia e all'Università Ca' Foscari, si forma con Brian Ferneyhough, Salvatore Sciarrino e Gérard Grisey. Nel 1998-1999 segue il Corso di composizione e informatica musicale dell'IRCAM. Nel 2006 è ospite della Civitella Ranieri Foundation, nel 2007-2008 dell'Académie de France di Roma e dal 2009 al 2011 dell'Akademie Schloss Solitude di Stoccarda. Professore invitato alla McGill University di Montréal nel 2004-2005, tiene da allora regolari masterclass ai conservatori di Parigi, Cagliari e Cuneo, dove insegna nell'ambito del Corso di musica e nuove tecnologie. Impegnato nell'attività di ricerca dell'IRCAM nel campo della sintesi per modelli fisici e della composizione assistita dal computer, dal 2010 è professore associato al Corso di composizione e informatica musicale dell'istituto parigino. Accanto alla sua attività strettamente musicale, Mauro Lanza è particolarmente attratto dalla pluridisciplinarità. Nel 2004 ha composto la musica di *Songe de Médée*, commissione dell'Opéra di Parigi e dell'IRCAM per una coreografia di Angelin Preljocaj. Nel 2008, in collaborazione con il video artista Paolo Pachini, ha presentato *Descrizione del Diluvio*, frutto di una residenza di creazione allo Studio du Fresnoy di Tourcoing. Giocosa e spesso maliziosa, insieme esigente e distaccata, la scrittura di Mauro Lanza unisce strumenti tradizionali ed elettroacustici a un ampio ventaglio di strumenti giocattolo e macchine sorprendenti, come ad esempio la 'macchina della pioggia' intorno alla quale si sviluppa il discorso musicale di *Le nubi non scoppiano per il peso* (2011).

Teatro Malibran
venerdì 13 giugno 2014 ore 20.00 turno S
sabato 14 giugno 2014 ore 20.00 fuori abbonamento

MAURICE RAVEL
Le tombeau de Couperin, suite d'orchestre

Prélude
Forlane
Menuet
Rigaudon

AUTORE DA DEFINIRE
Concerto per pianoforte e orchestra

Vincitore del Premio Venezia 2013 *pianoforte*

ELLIOTT CARTER
Elegy per orchestra d'archi

LUCIANO BERIO
Rendering
'restauro' del frammento sinfonico in re maggiore D 936A
di Franz Schubert

Allegro
Andante
Allegro

direttore
GAETANO D'ESPINOSA

Orchestra del Teatro La Fenice

NOTE AL PROGRAMMA

Maurice Ravel, *Le tombeau de Couperin*

Come Debussy, che aggiunse alla sua firma la qualifica di «musicista francese», anche Ravel si accese di patriottismo allo scoppio della prima guerra mondiale. Fece di tutto per arruolarsi, ma la bassa statura e l'insufficienza toracica lo confinarono a far l'autista di ambulanze militari. Vecchie foto ce ne rimandano l'immagine orgogliosa. I vari brani di *Tombeau de Couperin* portano ciascuno la dedica a un commilitone scomparso in guerra e lo stesso Ravel disegnò un'urna cineraria per la copertina dello spartito. È una suite per pianoforte che prevede il recupero di forme del barocco e del rococò come la forlana, la giga, il *rigaudon*, il *menuet*, la fuga, la toccata. Ravel vuol «torcere il collo all'eloquenza» tardoromantica, ritrovando la semplicità del linguaggio settecentesco, spegnendo i furori con un'umile opera di artigianato, con un sapiente e raffinato uso del mestiere, uno stile dimesso e spoglio. Ma a differenza di Debussy, che come i simbolisti ama la *nuance*, più spesso Ravel persegue linee nette, chiarezza melodica e contrappuntistica e prende a modello in quest'opera le grandi creazioni clavicembalistiche del XVIII secolo, proprio mentre Wanda Landowska andava riproponendo l'uso del clavicembalo. Non è ancora neoclassicismo: «i vecchi schemi non hanno il peso di rigidi modelli richiamati a vivere una vita fittizia, ma sono la labile e duttile traccia lungo la quale si muove il compositore» (Mantelli).

Il *tombeau* era un genere letterario alla memoria di un Grande. Ravel lo riprende in onore del più illustre clavicembalista francese del XVIII secolo, Couperin. «A dire il vero l'omaggio non è tanto al solo Couperin, quanto all'intera musica francese del XVIII secolo» scrive l'autore. La pianista Marguerite Long, vedova del musicologo Joseph de Marliave, dedicatario della Toccata, fu la prima ad interpretare l'opera, l'11 aprile 1919, alla Salle Gaveau. Prélude, Forlane, Menuet e Rigaudon vennero poi strumentati da Ravel per l'Orchestra Pasdeloup, adottando un piccolo organico con l'arpa, ma senza percussioni. In seguito i Balletti svedesi di Jean Börlin ne ricavarono una coreografia. Il 15 giugno 1921 lo stesso Ravel diresse la centesima replica.

Massimo Contiero

Concerto per pianoforte e orchestra con il vincitore del Premio Venezia 2013

Promosso dalla Fondazione Amici della Fenice e giunto nel 2013 (4-9 novembre) alla XXX edizione, il Premio Venezia è divenuto nel corso degli anni uno dei più importanti concorsi pianistici italiani. Oltre ad ospitarlo nelle sue sale, la Fondazione Teatro La Fenice contribuisce al prestigio del Premio offrendo ai vincitori importanti occasioni di crescita professionale con proposte concertistiche di particolare rilievo. Al primo classificato sono offerti tre concerti: un recital in primavera nell'area metropolitana veneziana; il recital del 2 giugno al Teatro La Fenice promosso con la Prefettura di Venezia per la celebrazione della Festa della Repubblica; e un concerto con l'Orchestra del Teatro La Fenice nell'ambito della stagione sinfonica.

Come da regolamento, al Premio concorrono pianisti diplomatisi con il massimo dei voti nell'anno accademico precedente (diploma di vecchio ordinamento e diploma accademico di I livello) in tutti i conservatori statali di musica e gli istituti musicali pareggiati italiani.

Elliott Carter, *Elegy*

Elegy nasce per violoncello e pianoforte nel 1939, ma nel 1946 Carter la riscrive per quartetto d'archi. Da qui prende le mosse una terza versione per orchestra d'archi (1952). Da ultimo, nel 1961, *Elegy* assume la forma definitiva come brano per viola e pianoforte. Il Quartetto n. 1, terminato nel 1951, è lo spartiacque tra la prima maniera del compositore, ancora attenta alla tradizione, e una netta volontà di innovazione. «Decisi di scrivere, per una volta, un lavoro che fosse interessante per me stesso e di mandare al diavolo il pubblico e gli esecutori». Ma già con la Sonata per pianoforte (1946) e quella per violoncello (1948) era iniziata la messa a punto di un linguaggio proprio basato sull'*Allintervallakkord* e su stratificazioni ritmiche in continuo divenire, che si definiscono con la formula della «modulazione ritmica», mentre altri parlano di «poliritmie urbane». Dopo anni di fascinazione, Pierre Boulez rompe con Cage, e afferma invece che il linguaggio di Carter «è sicuramente uno dei più ragguardevoli e originali del nostro tempo […]. Il cammino di Carter ha continuato a salire fino a raggiungere un'altezza impressionante». Non meraviglia che il compositore americano abbia trovato un maggior numero di esecuzioni nel vecchio continente che in patria. È lui stesso ad ammetterlo, ma senza nessuna frustrazione: imbevuto di cultura classica, per breve periodo perfino docente di greco antico, visitatore curioso dell'arte italiana, per lui «l'essere americano è un altro modo di esser europeo vivendo in America».

Tuttavia *Elegy* viene prima della sua grande mutazione di stile, anche se lo spartito del 1961 aggiorna il pezzo, contaminandolo con le nuove acquisizioni dello stile carteriano. La prima fattura invece avviene quando ancora Carter è sotto l'influsso della scuola di Nadia Boulanger, con cui aveva studiato a Parigi negli anni Trenta, e, conseguentemente, del neoclassicismo stravinskiano. In questa elegia è ancora evidente l'uso della tonalità, la ricerca di un'espressività lirica ed intima, un clima raccolto senza increspature. Vien fatto di pensare all'inizio dell'Adagio per archi di Barber.

Massimo Contiero

Luciano Berio, *Rendering*

Il titolo inglese *Rendering* è usato da Berio tenendo conto del duplice significato di «restituzione» e di «interpretazione»: ci vengono restituiti, attraverso il «restauro» compiuto da Berio, e nella sua interpretazione, i frammenti di una Sinfonia in re maggiore che fu l'ultimo progetto sinfonico di Schubert, brutalmente interrotto dalla morte prematura.

Questi frammenti non sono peraltro i soli a farci intuire che la storia della musica tedesca sarebbe stata diversa se Schubert non avesse febbrilmente e disperatamente consumato la propria esistenza nell'arco di appena 31 anni. Già in una famosa lettera del marzo 1824 egli manifestò l'intenzione di schiudersi la strada verso la grande sinfonia: le prime sei non appartenevano alla fase della consapevole maturità, e in questa hanno una collocazione ancora oggi misteriosa i due tempi della Sinfonia in si minore chiamata *Incompiuta* (n. 7). L'unica 'grande' sinfonia che a Schubert fu possibile portare a termine, la Sinfonia in do maggiore (n. 8, detta appunto *La grande*), fu concepita negli anni 1825-26 e compiuta probabilmente in un arco di tempo lungo. Poi, nel 1828, nell'anno della morte che vide nascere le tre ultime sonate pianistiche, il Quintetto in do maggiore, la Messa in mi bemolle, i *Lieder* su testi di Heine e Rellstab, e altri capolavori del massimo rilievo, Schubert, che sembra essere stato incalzato dalla consapevolezza della fine imminente, pose mano anche ad una sinfonia: nacquero così, forse in settembre-ottobre, nelle ultime settimane della sua vita (morì il 19 novembre), gli abbozzi di tre tempi di una Sinfonia in re maggiore che nel catalogo Deutsch è indicata come D 936A. Sono frammenti scritti su due soli pentagrammi (come Schubert era solito fare negli abbozzi), con rare indicazioni di strumentazione, sono schizzi assai lontani dalla compiutezza, eppure abbastanza estesi da lasciar trasparire un pensiero musicale teso a schiudere nuovi orizzonti, oltre i confini del sinfonismo classico, oltre la stessa Sinfonia in do maggiore, in modo particolare nel secondo tempo, in cui sono chiaramente avvertibili presagi mahleriani. Non c'è da stupirsi

se Berio, trovandosi fra le mani questi abbozzi, mise da parte le resistenze che aveva fino ad allora opposto alle richieste che gli erano giunte di «fare qualcosa» con Schubert. Nella sua poetica il concetto di trascrizione (in un senso più ampio e complesso di quello corrente) ha un rilievo centrale, e con ragione Talia Pecker Berio ha scritto che *Rendering* «costituisce un caso estremo di trascrizione che offre, forse più di qualsiasi altro opus beriano, uno sguardo intimo e complesso sul suo rapporto creativo con i retaggi della storia».

È necessario citare gran parte del testo di Berio su *Rendering*:

> Si tratta di appunti di notevole complessità e di grande bellezza: costituiscono un segno ulteriore delle nuove strade, non più beethoveniane, che lo Schubert delle sinfonie stava già percorrendo. Sedotto da quegli schizzi decisi dunque di restaurarli: restaurarli e non ricostruirli […]. Lavorando sugli schizzi di Schubert mi sono proposto di seguire, nello spirito, quei moderni criteri di restauro che si pongono il problema di riaccendere i vecchi colori senza però celare i danni del tempo e gli inevitabili vuoti creatisi nella composizione (come è il caso di Giotto ad Assisi).
>
> Gli schizzi, redatti da Schubert in forma quasi pianistica, recano saltuarie indicazioni strumentali ma sono talvolta stenografici; ho dovuto quindi completarli soprattutto nelle parti intermedie e nel basso. La loro orchestrazione non ha posto problemi particolari. Ho usato l'organico orchestrale dell'*Incompiuta* (2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 2 corni, 3 tromboni, timpani e archi) e nel primo movimento (Allegro) ho cercato di salvaguardare un ovvio colore schubertiano. Ma non sempre. Ci sono brevi episodi dello sviluppo musicale che sembrano porgere la mano a Mendelssohn e l'orchestrazione naturalmente ne prende atto. Infine il clima espressivo del secondo movimento (Andante) è stupefacente: sembra abitato dallo spirito di Mahler.
>
> Nei vuoti tra uno schizzo e l'altro io ho composto un tessuto connettivo sempre diverso e cangiante, sempre pianissimo e «lontano», intessuto di reminiscenze dell'ultimo Schubert (la Sonata in si bemolle, il Trio in si bemolle ecc.) e attraversato da riflessioni polifoniche condotte su frammenti degli stessi schizzi. Questo tenue cemento musicale, che commenta la discontinuità e le lacune fra uno schizzo e l'altro, è sempre segnalato dal suono della celesta.
>
> Negli ultimi giorni della sua vita Schubert prendeva lezioni di contrappunto. La carta da musica era cara e scarsa, ed è forse per questo che, mescolato agli schizzi della Sinfonia, si trova un breve ed elementare esercizio di contrappunto (un canone per moto contrario). Non ho potuto fare a meno di strumentare anche quello e di assimilarlo allo stupefacente percorso dell'Andante.
>
> Altrettanto stupefacente è il terzo movimento, certamente la composizione strumentale più polifonica che Schubert abbia mai scritto. Questi ultimi schizzi, a dispetto della loro frammentazione, sono di una grande omogeneità di scrittura e paiono spesso come la ricerca di soluzioni contrappuntistiche diverse per uno stesso materiale tematico. Tuttavia gli schizzi presentano alternativamente i caratteri propri di uno Scherzo e di un Finale. Questa ambiguità di fondo, che il giovane Schubert avrebbe risolto o esasperato in maniera nuova, mi ha attratto in maniera particolare; infatti i miei «cementi» si pongono, tra l'altro, lo scopo di rendere quell'ambiguità strutturalmente espressiva.

L'Orchestra del Concertgebouw di Amsterdam è stata protagonista delle prime esecuzioni di *Rendering*: nel 1989 Nikolaus Harnoncourt ha

diretto i primi due movimenti, nel 1990 Riccardo Chailly ha presentato per la prima volta la versione completa in tre tempi.

Berio, come egli stesso spiega, non ha voluto tentare una impossibile e arbitraria ricostruzione; ma ha proposto un restauro e una sua personale lettura degli abbozzi, strumentandoli, completandoli e inserendo nelle lacune tra un frammento e l'altro un «cemento musicale», un tessuto connettivo che assume la funzione del muro intonacato nei pezzi perduti di un affresco; ma che offre ben altre suggestioni nello svolgersi del tempo musicale. Intessuto di materiali schubertiani, fittamente rielaborati in modo da suscitare reminiscenze vaghe, iridescente e arcano, questo «intonaco» è tuttavia manifestamente altra cosa rispetto ai frammenti della sinfonia: annunciato dalla celesta, ne interrompe lo svolgimento ed è sempre caratterizzato da un pianissimo immerso in atmosfere oniriche e «lontane». Esalta la bellezza dei frammenti schubertiani circondandoli di un'aura struggente, facendone percepire poeticamente la distanza dal nostro oggi. Si può forse osservare che con il suo restauro Berio pone in luce anche uno degli aspetti più originali del pensiero di Schubert, la sua vocazione a definire un tempo musicale libero e aperto, dissolto e sottratto ad ogni linearità. Schubert lo crea in opere compiute, Berio lo riscopre nei materiali frammentari della Sinfonia in re maggiore e nella libertà con cui ne rispetta le lacune.

Ad esempio i frammenti del primo Allegro sono in genere interpretati come due abbozzi alternativi per una esposizione e come schizzi di una sezione conclusiva. Berio può far uso di entrambi gli abbozzi alternativi separandoli con il suo «intonaco» musicale, e può rinunciare a qualunque tentativo di vero e proprio svolgimento. Non occorre sottolineare il rilievo conferito alla bellezza, all'intensità del canto del secondo tema.

I materiali manipolati da Berio possono assumere anche una funzione introduttiva, come accade con grande suggestione all'inizio dell'Andante e dell'Allegro conclusivo. L'Andante è l'abbozzo che presenta maggiore continuità: si è già accennato ai presagi mahleriani che vi si colgono. L'impegno della elaborazione contrappuntistica dell'ultimo Allegro documenta l'interesse di Schubert per questo tipo di scrittura. Sebbene essa appaia magistralmente padroneggiata in alcune pagine della Messa in mi bemolle maggiore, Schubert alla fine della vita volle perfezionarsi chiedendo lezioni di contrappunto a Simon Sechter: l'esercizio cui fa cenno Berio e la scrittura del terzo tempo della Sinfonia in re maggiore confermano il rilievo del suo impegno in questa direzione.

Paolo Petazzi

(Dal programma di sala del concerto dell'11 maggio 2007. Archivio storico del Teatro La Fenice)

Gaetano d'Espinosa

Nato a Palermo nel 1978, ha studiato violino con Mihai Spinei e composizione con Turi Belfiore, perfezionandosi quindi con Salvatore Accardo all'Accademia Walter Stauffer di Cremona. Dal 2001 al 2008 è stato *Konzertmeister* della Staatskapelle di Dresda, con cui ha tra l'altro eseguito, in veste di solista sotto la direzione di Christian Arming, un Concerto per violino e orchestra d'archi di sua composizione. A questo periodo risalgono inoltre il debutto come direttore d'orchestra alla Konzerthaus di Berlino e l'incontro determinante con Fabio Luisi, che lo invita come suo assistente a Vienna e più tardi al Pacific Music Festival di Sapporo. Nel maggio 2010 debutta alla Semperoper di Dresda con *La traviata*, dirigendo inoltre la Philharmonia di Praga, la Filarmonica di Poznań, l'orchestra da camera di Dresda, la Brandenburgisches Staatsorchester e la Thüringen-Philharmonie. È questo l'inizio di una folgorante carriera che lo porta, in meno di due anni, a dirigere alcune delle principali orchestre italiane (Orchestra Verdi di Milano, Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, orchestre del Maggio Musicale Fiorentino, del Teatro Massimo di Palermo, del San Carlo di Napoli, della Fenice di Venezia) e internazionali (Kremerata Baltica, Kammerorchester Berlin, Orchestre Philharmonique de Strasbourg, NHK Symphony Orchestra di Tokyo, Tokyo Metropolitan Symphony Orchestra, Osaka Japan Century Orchestra, Gunma Symphony Orchestra). Nella stagione 2011-2012 ha diretto l'*Otello* di Verdi e *Maria Stuarda* di Donizetti all'Opera di Graz, il *Trittico* all'Opéra di Lione e concerti a Praga, Trieste, Venezia, Genova, Poznań e Varsavia. Nell'estate 2013 ha diretto *Cavalleria rusticana* alle Terme di Caracalla con il Teatro dell'Opera di Roma. Recentissima la nomina a direttore principale ospite dell'Orchestra Verdi di Milano.

Teatro La Fenice
domenica 15 giugno 2014 ore 20.00 turno S

JOHN CAGE
Four[2]
per coro a cappella

MORTON FELDMAN
For Stefan Wolpe
per coro misto e due vibrafoni

WOLFGANG RIHM
Astralis (*Über die Linie* III)
per piccolo coro, violoncello e timpani

direttore
CLAUDIO MARINO MORETTI

Coro del Teatro La Fenice

NOTE AL PROGRAMMA

John Cage, *Four*^{2}

John Cage (Los Angeles 1912 – New York 1992) studia pianoforte dapprima nella città natale e successivamente a Parigi con Lazare Lévy. Rientrato in America, inizia la composizione con Adolph Weiss e Henry Cowell, frequentando anche la classe di Schoenberg. Dopo aver lavorato come pianista accompagnatore in una scuola di danza (1938-39), Cage collabora con il ballerino e coreografo Merce Cunningham e con il pianista David Tudor. Grande influenza ha poi sulla sua musica l'arte di Marcel Duchamp. In quello che si può definire il suo primo periodo (1938-1950), il compositore americano si dedica a una musica quasi esclusivamente percussiva, ricercando soluzioni ritmico-timbriche davvero originali. Si pensi alla «preparazione» del pianoforte, strumento prediletto di quegli anni, con l'inserzione di viti, pezzi di plastica, di sughero, monete ecc.. Determinante per l'evoluzione di Cage è l'incontro con il buddismo Zen, avvenuto nel 1947 grazie al filosofo giapponese Daisetz Teitaro Suzuki. Nasce così un metodo compositivo catartico che ha nella non intenzionalità e nel silenzio i due principali motivi. Il silenzio di fatto non esiste; le tecniche aleatorie e casuali, invece, applicate al processo compositivo lo liberano dall'aspetto soggettivo e ci rendono partecipi della disorganizzazione propria della realtà oggettiva.

Four^2, per coro misto a quattro voci, è una pagina scritta nel 1990 e della durata di non più di 7 minuti. Appartiene a quella serie di 43 lavori composti tra il 1987 e il 1992 che formano il gruppo dei *Number Pieces*. Il primo è *Two* per flauto e pianoforte (1987). Il titolo indica il numero degli esecutori richiesti e la cifra che eventualmente segue specifica quanti sono i pezzi fino a quel momento composti con quel numero di parti. *Four*^{2} è dunque il secondo lavoro con quattro pentagrammi, in questo caso un coro a quattro voci. Gli ingressi non sono precisamente determinati, ma sono decisi dai coristi e dal direttore. I suoni – non vi è alcun testo cantato – vanno sostenuti a lungo e i componenti del coro devono coordinare la respirazione per legare i vari momenti. La costruzione armonica è per triadi con agglomerati modali che non rinviano ad alcun centro tonale, evocando un'atmosfera di meditativa pacificazione.

Morton Feldman, *For Stefan Wolpe*

Morton Feldman (New York 1926 – Buffalo, New York, 1987) studia pianoforte con Vera Maurina-Press e composizione dapprima con Wallingford Riegger e dal 1944 con Stefan Wolpe. Il rapporto con i propri docenti non fu alieno da dissidi e polemiche, tuttavia Feldman successivamente parlerà degli insegnamenti di Wolpe come di un'esperienza fondamentale per la sua crescita artistica. Determinante per la sua formazione è l'incontro con John Cage, avvenuto nel 1950 a un concerto della New York Philharmonic che aveva in programma la Sinfonia op. 21 di Anton Webern. Altri sodalizi importanti sono quelli con i compositori Earle Brown, Christian Wolff e David Tudor; di rilievo anche la frequentazione dell'ambiente artistico dell'espressionismo astratto. Feldman inizia a scrivere musica già negli anni Quaranta, ma solo dopo aver conosciuto Cage matura un linguaggio personale e originale. Comincia così a utilizzare sistemi di notazione non convenzionali, lasciando all'interprete o al caso la scelta di alcuni parametri, come per esempio l'altezza delle note. In queste prime sperimentazioni musicali l'estremo punto d'arrivo è il silenzio, tuttavia con differenze significative nei confronti sia della prassi che della teorizzazione di Cage. Feldman rifugge infatti da generalizzazioni filosofiche, sottolineando gli aspetti peculiari dell'esperienza musicale. Anche quando fa uso dell'alea, lo fa per una estemporaneità esecutiva, a differenza di Cage che circoscrive invece le scelte casuali al processo compositivo. Dalla metà degli anni Cinquanta e poi definitivamente dal 1967, Feldman recupera la notazione tradizionale, evitando così ogni pericolo di improvvisazione da parte degli interpreti. Negli anni Settanta compone numerosi brani legati all'espressionismo astratto; tra questi *Rothko Chapel*, scritto per l'omonimo edificio che ospita le opere di Mark Rothko, e *For Frank O'Hara*. Del 1977 è invece la sua unica opera teatrale, *Neither*, su testo di Samuel Beckett.

Dalla fine degli anni Settanta Feldman comincia a produrre lavori di particolare lunghezza nei quali la concezione di durata si dilata fin quasi a volere annullare la percezione stessa del tempo. Si pensi a *Violin and String Quartet* (1985, due ore circa), *For Philip Guston* (1984, quattro ore circa) per arrivare al Quartetto per archi del 1983, la cui durata supera di gran lunga le cinque ore. Nell'ultimo periodo produttivo Feldman approfondisce, tra l'altro, la ricerca in campo vocale. Basti pensare a *For Stefan Wolpe*, del 1986, per coro misto e due vibrafoni. Come accennavamo, il rapporto tra Morton Feldman e il suo insegnante Stefan Wolpe (1902–1972) fu alquanto vivace. Fuggito dalla Germania hitleriana, Wolpe si stabilì a New York dal 1938. Grazie alla moglie, la poetessa Hilda Morley, conobbe i pittori dell'espressionismo astratto con i quali fu in stretto contatto. Come insegnante di composizione, oltre a Feldman (che nel tempo gli riconobbe un peso determinante sulla sua formazione al di là dell'infatuazione per Cage), ebbe come allievo anche David Tudor.

In *For Stefan Wolpe*, pagina di oltre mezz'ora caratterizzata da una calma minimalista, Feldman rende dunque omaggio a una figura di spicco del ventesimo secolo. Le voci si alternano agli aerei interventi dei vibrafoni, in un clima raggelato e notturno, d'incantato fascino. La parte corale e i due vibrafoni non si fondono, nemmeno quando gli strumenti a percussione suonano con le voci. Nel corso del pezzo cambia la scrittura che dapprima presenta accordi concepiti quali entità solitarie, mentre successivamente si formano combinazioni che vengono ripetute. È come una lunga progressione che porta verso continue connessioni di eventi, secondo modalità tipiche dell'ultimo Feldman. Anche gli interventi dei vibrafoni si espandono durante il pezzo e all'inizio abbiamo solo brevi interferenze che diventano sezioni più ampie verso la fine. Il materiale utilizzato si ritrova in molte composizioni dell'ultimo periodo, si pensi a *Crippled Symmetrie*, *Triadic Memories*, *For Bunita Marcus*. Per tutto *For Stefan Wolpe* i due esecutori presentano reiterati gruppi di suoni che rimandano a modelli di accordi spezzati. A un ascolto attento prevale una struttura modulare. Ritornano alcune progressioni di accordi e figurazioni affidate ai vibrafoni che tuttavia Feldman rimescola e scambia nell'ordine degli ingressi per evitare ogni prevedibilità.

Wolfgang Rihm, *Astralis* (*Über die Linie* III)

Wolfgang Rihm nasce a Karlsruhe, in Germania, il 13 marzo del 1952 e completa i suoi studi in composizione nella locale Accademia nel 1972. Con i primi lavori, tra cui *Sektor IV* che nel 1974 lo fa conoscere sulla scena internazionale, prende le distanze dalle avanguardie e dal suo maestro Stockhausen. Egli appartiene, infatti, a quel gruppo di giovani che contestano certo accademismo della *Neue Musik*. Nel clima ambizioso e incerto della *Neue Einfachheit* (nuova semplicità) i lavori di Rihm si prestano spesso a interpretazioni equivoche. In essi, che in realtà non hanno nulla di nostalgico e passatista, tornano le grandi dimensioni e il rifiuto di ogni possibile idea di sviluppo. Fondamentale è poi l'affermazione dell'«impuro» che ribalta i principi estetici del ventennio precedente, basato invece sull'estemporaneità come cominciamento puro. Si pensi ai primi *Klavierstücke* o al Trio per archi op. 9 in cui la musica non è più un limpido distillato, ma si alimenta di soggettivismo esistenziale. Il collegamento ideale è con Gustav Mahler e la sua vocazione diaristica. Rihm raggruppa i suoi lavori in cicli e ciascun componimento diviene una sorta di capitolo di un romanzo. In Hölderlin, Nietzsche e Artaud trova i punti di riferimento della sua poetica, a forte vocazione drammatica. È un autore molto prolifico che rivede in continuazione le proprie partiture non considerandole mai del tutto terminate, apportando modifiche sostanziali anche a distanza d'anni.

Astralis è un ampio lavoro (dura quasi mezz'ora) che ci trasporta in un'atmosfera estatica, vicina a certe suggestioni ipnotiche care a Feldman. Composto nel 2001 per piccolo coro, violoncello e due timpani, come terzo pezzo del ciclo *Über die Linie*, *Astralis* si basa su una poesia di Novalis. È un brano perlopiù in pianissimo e in un tempo molto lento. Si possono individuare quattro precisi momenti divisi da interludi strumentali. I profili melodici di apparente essenzialità subiscono, nel perpetuo divenire, trasformazioni timbriche e armoniche, con improvvisi scarti di tempi e dinamiche che appaiono come elementi di disturbo.

Mario Merigo

WOLFGANG RIHM
Astralis (*Über die Linie* III)
testo da *Heinrich von Ofterdingen* di Novalis

Es bricht die neue Welt herein,
verdunkelt den hellsten Sonnenschein,
man sieht nun aus bemooßten Trümmern
eine wunderseltsame Zukunft schimmern
und was vordem alltäglich war
Scheint jetzo fremd und wunderbar.
Eins in allem und alles im Einen,
keine Ordnung mehr nach Raum und Zeit,
hier Zukunft in der Vergangenheit.
Der Liebe Reich ist aufgethan,
die Fabel fängt zu spinnen an.
Das Urspiel jeder Natur beginnt.
Alles muß in einander greifen,
Eins durch das Andre gedeihn und reifen;
Jedes in Allen dar sich stellt
indem es sich mit ihnen vermischet
und gierig in ihre Tiefen fällt
sein eigenthümliches Wesen erfrischet
und tausend neue Gedanken erhält.
Die Welt wird Traum, der Traum wird Welt
und was man geglaubt, es sey geschehn
kann man von weiten erst kommen sehn.
Wehmuth und Wollust, Tod und Leben
sind hier in innigster Sympathie –
wer sich der höchsten Lieb' ergeben,
genest von ihren Wunden nie.
Schmerzhaft muß jenes Band zerreißen
was sich ums innre Auge zieht,
einmal das treuste Herz verwaisen,
eh es der trüben Welt entflieht.
Der Leib wird aufgelöst in Thränen,
zum weiten Grabe wird die Welt,
in das, verzehrt von bangen Sehnen,
das Herz, als Asche, niederfällt.

Irrompe il nuovo mondo,
oscura la più viva luce di sole,
ora si vede da muscose rovine
rifulgere un futuro pieno di meraviglie
e quanto, prima, era quotidiano
appare nuovo e portentoso.
L'uno nel tutto e il tutto nell'uno,
più nessun ordine secondo lo spazio e il tempo,
il futuro nel passato.
Il regno di Amore è fondato,
Favola comincia a filare.
Il giuoco primo d'ogni natura comincia.
Tutte le cose devono penetrare l'una nell'altra,
l'una deve attraverso l'altra attecchire e maturare;
ciascuna cosa in tutte le cose si figura,
e, con esse mescolandosi
e cupamente profondando nei loro recessi,
ristora il suo essere particolare
e accoglie mille nuove idee.
Il mondo diventa sogno, il sogno mondo,
e quanto si crede già avvenuto
si può appena veder venire da lontano.
Dolore e voluttà, morte e vita
sono qui nella più intima simpatia –
chi si è abbandonato al più alto amore,
mai ne guarisce le ferite.
Con dolore deve strappare la benda
che gli cinge l'interno occhio,
e deve una volta il cuore più fedele restare orfano,
prima di fuggire il torbido mondo.
Il corpo si scioglie in lagrime,
un vasto sepolcro diventa il mondo,
ove, divorato da angosciosa bramosia,
il cuore cade in cenere.

GRAN TEATRO
LA FENICE

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, Arturo Toscanini, 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, 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 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, Riccardo Chailly, Myung-Whun Chung (recente protagonista della doppia inaugurazione della stagione 2012-2013 con *Otello* e *Tristan und Isolde* per il bicentenario Verdi Wagner). 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, Chung, 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 Bordignon 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.

Diego Matheuz
direttore principale

Orchestra del Teatro La Fenice

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

Violini secondi
Alessandro Cappelletto •
Gianaldo Tatone •
Samuel Angeletti Ciaramicoli
Nicola Fregonese
Alessio Dei Rossi
Maurizio Fagotto
Emanuele Fraschini
Maddalena Main
Luca Minardi
Mania Ninova
Suela Piciri
Elizaveta Rotari
Aldo Telesca
Livio Salvatore Troiano
Johanna Verheijen

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

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

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

Ottavino
Franco Massaglia

Flauti
Angelo Moretti •
Andrea Romani •
Luca Clementi
Fabrizio Mazzacua

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

Corno inglese
Renato Nason

Clarinetti
Vincenzo Paci •
Federico Ranzato
Claudio Tassinari

Fagotti
Roberto Giaccaglia •
Marco Giani •
Roberto Fardin
Massimo Nalesso

Controfagotto
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

Tuba
Alessandro Ballarin

Timpani
Dimitri Fiorin •

Percussioni
Claudio Cavallini
Gottardo Paganin

Pianoforte
Carlo Rebeschini •

Δ primo violino di spalla
• prime parti

Claudio Marino Moretti
maestro del Coro

Ulisse Trabacchin
altro maestro del Coro

Coro del Teatro La Fenice

Soprani	*Alti*	*Tenori*	*Bassi*
Nicoletta Andeliero	Valeria Arrivo	Domenico Altobelli	Giuseppe Accolla
Cristina Baston	Mafalda Castaldo	Ferruccio Basei	Carlo Agostini
Lorena Belli	Claudia Clarich	Cosimo D'Adamo	Giampaolo Baldin
Anna Maria Braconi	Marta Codognola	Dionigi D'Ostuni	Julio Cesar Bertollo
Lucia Braga	Roberta De Iuliis	Enrico Masiero	Antonio Casagrande
Caterina Casale	Simona Forni	Carlo Mattiazzo	Antonio S. Dovigo
Mercedes Cerrato	Elisabetta Gianese	Stefano Meggiolaro	Salvatore Giacalone
Emanuela Conti	Manuela Marchetto	Roberto Menegazzo	Umberto Imbrenda
Chiara Dal Bo'	Eleonora Marzaro	Dario Meneghetti	Massimiliano Liva
Milena Ermacora	Misuzu Ozawa	Ciro Passilongo	Gionata Marton
Susanna Grossi	Gabriella Pellos	Marco Rumori	Nicola Nalesso
Michiko Hayashi	Francesca Poropat	Bo Schunnesson	Emanuele Pedrini
Maria Antonietta Lago	Orietta Posocco	Salvatore Scribano	Mauro Rui
Anna Malvasio	Nausica Rossi	Massimo Squizzato	Roberto Spanò
Loriana Marin	Paola Rossi	Paolo Ventura	Franco Zanette
Antonella Meridda		Bernardino Zanetti	
Alessia Pavan			
Lucia Raicevich			
Andrea Lia Rigotti			
Ester Salaro			
Elisa Savino			

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

Giampiero Beltotto
direttore

Nadia Buoso
responsabile della biglietteria

Laura Coppola
Alessia Libettoni ◊
Jacopo Longato ◊
Andrea Pitteri ◊

UFFICIO STAMPA

Barbara Montagner
responsabile

Pietro Tessarin ◊

ARCHIVIO STORICO

Domenico Cardone
direttore

Marina Dorigo

Franco Rossi ◊
consulente scientifico

AREA FORMAZIONE E MULTIMEDIA

Simonetta Bonato
responsabile

Andrea Giacomini
Thomas Silvestri
Alessia Pelliciolli ◊

AMMINISTRATIVA E CONTROLLO

Mauro Rocchesso
direttore

Anna Trabuio
Dino Calzavara
Tiziana Paggiaro
Lorenza Bortoluzzi

SERVIZI GENERALI

Ruggero Peraro
responsabile

*nnp**
Liliana Fagarazzi
Stefano Lanzi
Nicola Zennaro
Marco Giacometti ◊

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

Fondazione Teatro La Fenice
di Venezia

Direzione artistica

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

SEGRETERIA ARTISTICA

Pierangelo Conte
segretario artistico
Lucas Christ ◊

UFFICIO CASTING
Anna Migliavacca
Monica Fracassetti

SERVIZI MUSICALI
Cristiano Beda
Salvatore Guarino
Andrea Rampin
Francesca Tondelli

ARCHIVIO MUSICALE
Gianluca Borgonovi
Marco Paladin

DIREZIONE SERVIZI DI ORGANIZZAZIONE DELLA PRODUZIONE

Lorenzo Zanoni
direttore di scena e palcoscenico

Valter Marcanzin

Lucia Cecchelin
responsabile produzione

Silvia Martini
Fabio Volpe
Paolo Dalla Venezia ◊

DIREZIONE ALLESTIMENTO SCENOTECNICO

Massimo Checchetto
direttore
Carmen Attisani ◊

Area tecnica

◊ a termine

Macchinisti, falegnameria, magazzini

Massimiliano Ballarini
capo reparto
Andrea Muzzati
vice capo reparto
Roberto Rizzo
vice capo reparto
Paolo De Marchi
responsabile falegnameria
Michele Arzenton
Pierluca Conchetto
Roberto Cordella
Antonio Covatta
*nnp**
Dario De Bernardin
Roberto Gallo
Michele Gasparini
Roberto Mazzon
Carlo Melchiori
Francesco Nascimben
Francesco Padovan
Claudio Rosan
Stefano Rosan
Paolo Rosso
Massimo Senis
Luciano Tegon
Mario Visentin
Andrea Zane
Mario Bazzellato ◊
Vitaliano Bonicelli ◊
Franco Contini ◊
Cristiano Gasparini ◊
Enzo Martinelli ◊
Luca Micconi ◊
Stefano Neri ◊
Giovanni Pancino ◊
Paolo Scarabel ◊

Elettricisti

Vilmo Furian
capo reparto
Fabio Barettin
vice capo reparto
Costantino Pederoda
vice capo reparto
Alberto Bellemo
Andrea Benetello
Marco Covelli
Federico Geatti
Roberto Nardo
Maurizio Nava
Marino Perini
*nnp**
Alberto Petrovich
*nnp**
Luca Seno
Teodoro Valle
Giancarlo Vianello
Massimo Vianello
Roberto Vianello
Alessandro Diomede ◊
Michele Voltan ◊

Audiovisivi

Alessandro Ballarin
capo reparto
Michele Benetello
Cristiano Faè
Stefano Faggian
Tullio Tombolani
Marco Zen

Attrezzeria

Roberto Fiori
capo reparto
Sara Valentina Bresciani
vice capo reparto
Salvatore De Vero
Vittorio Garbin
Romeo Gava
Dario Piovan
Paola Ganeo ◊
Roberto Pirrò ◊

Interventi scenografici

Marcello Valonta

Sartoria e vestizione

Carlos Tieppo ◊
capo reparto
Bernadette Baudhuin
Emma Bevilacqua
Luigina Monaldini
Valeria Boscolo ◊
Silvana Dabalà ◊
Luisella Isicato ◊
Stefania Mercanzin ◊
Alice Niccolai ◊
Paola Milani
addetta calzoleria

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

Lirica e balletto 2013-2014

Teatro La Fenice
23 / 26 / 27 / 29 / 30 novembre
1 dicembre 2013

L'africaine
(L'africana)
musica di **Giacomo Meyerbeer**

personaggi e interpreti principali
Inès Jessica Pratt / Zuzana Marková
Vasco de Gama Gregory Kunde / Antonello Palombi
Sélika Veronica Simeoni / Patrizia Biccirè
Nélusko Angelo Veccia / Luca Grassi

maestro concertatore e direttore
Emmanuel Villaume
regia **Leo Muscato**
scene **Massimo Checchetto**
costumi **Carlos Tieppo**

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

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice nel 150° anniversario della morte di Giacomo Meyerbeer

Teatro La Fenice
18 / 19 / 20 / 21 / 22 dicembre 2013
Eifman Ballet di San Pietroburgo

Onegin
prima rappresentazione italiana
coreografia di **Boris Eifman**
musiche di **Pëtr Il'č Čajkovskij** *e* **Aleksandr Sitkovetskij**

interpreti
primi ballerini, solisti e corpo di ballo dell'Eifman Ballet di San Pietroburgo
scene **Zinovy Margolin**
costumi **Olga Šaišmelašvili, Pëtr Okunev**

Teatro Malibran
17 / 19 / 21 / 23 / 25 gennaio 2014

La scala di seta
musica di **Gioachino Rossini**

personaggi e interpreti principali
Dormont David Ferri Durà
Giulia Irina Dubrovskaya
Lucilla Paola Gardina
Dorvil Giorgio Misseri

maestro concertatore e direttore
Alessandro De Marchi
regia **Bepi Morassi**
scene, costumi e luci **Scuola di scenografia dell'Accademia di Belle Arti di Venezia**

Orchestra del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice nell'ambito del progetto Atelier della Fenice al Teatro Malibran

Teatro La Fenice
24 / 26 / 28 / 30 gennaio
1 febbraio 2014

La clemenza di Tito
musica di **Wolfgang Amadeus Mozart**

personaggi e interpreti principali
Tito Carlo Allemano
Vitellia Carmela Remigio
Sesto Monica Bacelli
Annio Raffaella Milanesi

maestro concertatore e direttore
Ottavio Dantone
regia **Ursel Herrmann**
scene e costumi **Karl-Ernst Herrmann**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
maestro del Coro
Claudio Marino Moretti
allestimento Teatro Real di Madrid

Teatro La Fenice
15 / 16 / 21 / 23 / 25 / 27 febbraio
4 / 6 / 8 marzo 2014

La traviata
musica di **Giuseppe Verdi**

personaggi e interpreti principali
Violetta Valéry Irina Lungu / Venera Gimadieva
Alfredo Shalva Mukeria / Attilio Glaser
Germont Vladimir Stoyanov

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
20 / 22 / 26 febbraio
2 / 5 / 7 / 9 marzo 2014

Il barbiere di Siviglia
musica di **Gioachino Rossini**

personaggi e interpreti principali
Il conte d'Almaviva Giorgio Misseri
Bartolo Omar Montanari
Rosina Marina Comparato
Figaro Julian Kim
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 Malibran
28 febbraio
2 / 5 / 7 / 11 marzo 2014

Il campiello

musica di **Ermanno Wolf-Ferrari**
maestro concertatore e direttore
Stefano Romani
regia **Paolo Trevisi**
scene **Giuseppe Ranchetti**

Orchestra Regionale Filarmonia Veneta
Coro Lirico Veneto

allestimento Teatro Sociale di Rovigo
progetto «I teatri del Veneto alla Fenice»

Teatro Malibran
27 / 29 marzo
2 / 4 / 6 aprile 2014

Elegy for Young Lovers

(Elegia per giovani amanti)
musica di **Hans Werner Henze**
maestro concertatore e direttore
Jonathan Webb
regia, scene e costumi **Pier Luigi Pizzi**

Orchestra del Teatro La Fenice

allestimento Fondazione Teatro delle Muse di Ancona

PROGETTO PUCCINI

Teatro La Fenice
19 aprile – 1 giugno 2013

Progetto Puccini

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

19 / 22 / 24 / 27 / 29 aprile - 3 / 10 / 25 / 27 / 30 maggio 2014

La bohème

musica di **Giacomo Puccini**
personaggi e interpreti principali
Rodolfo Paulo Paolillo
Marcello Julian Kim
Mimì Carmen Giannattasio / Kristin Lewis
Musetta Francesca Dotto
maestro concertatore e direttore
Jader Bignamini
regia **Francesco Micheli**
scene **Edoardo Sanchi**
costumi **Silvia Aymonino**
allestimento Fondazione Teatro La Fenice

26 / 30 aprile - 2 / 4 / 9 / 21 / 24 / 29 maggio - 1 giugno 2014

Madama Butterfly

musica di **Giacomo Puccini**
personaggi e interpreti principali
Cio-Cio-San Amarilli Nizza
Suzuki Manuela Custer
F. B. Pinkerton Fabio Sartori
Sharpless Elia Fabbian
regia **Àlex Rigola**
scene e costumi **Mariko Mori**
allestimento Fondazione Teatro La Fenice

16 / 17 / 18 / 20 / 22 / 23 / 28 / 31 maggio 2014

Tosca

musica di **Giacomo Puccini**
personaggi e interpreti principali
Tosca Amanda Echalaz / Susanna Branchini
Cavaradossi Stefano Secco / Lorenzo Decaro
Scarpia Roberto Frontali / Angelo Veccia
maestro concertatore e direttore
Daniele Callegari
regia **Serena Sinigaglia**
scene **Maria Spazzi**
costumi **Federica Ponissi**
nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
27 / 29 giugno
1 / 3 / 5 luglio 2014

The Rake's Progress
(La carriera di un libertino)

musica di **Igor Stravinskij**

personaggi e interpreti principali
Anne Carmela Remigio
Tom Rakewell Juan Francisco Gatell
Nick Shadow Alex Esposito

maestro concertatore e direttore
Diego Matheuz
regia **Damiano Michieletto**
scene **Paolo Fantin**
costumi **Carla Teti**

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

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice in coproduzione con Oper Leipzig nell'ambito del festival «Lo spirito della musica di Venezia»

Teatro La Fenice
29 / 30 / 31 agosto
2 / 3 / 7 / 13 / 19 / 25 settembre 2014

La traviata

musica di **Giuseppe Verdi**

personaggi e interpreti principali
Violetta Patrizia Ciofi / Francesca Dotto
Alfredo Shalva Mukeria / Leonardo Cortellazzi
Germont Dimitri Platanias / Simone Piazzola

maestro concertatore e direttore
Daniele Rustioni
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
12 / 14 / 17 / 20 / 24 / 26 / 28 settembre 2014

Il trovatore

musica di **Giuseppe Verdi**

personaggi e interpreti principali
Il conte di Luna Artur Ruciński
Leonora Carmen Giannattasio / Kristin Lewis
Azucena Veronica Simeoni
Manrico Gregory Kunde

maestro concertatore e direttore
Daniele Rustioni
regia **Lorenzo Mariani**
scene e costumi **William Orlandi**

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

allestimento Fondazione Teatro La Fenice in coproduzione con la Fondazione Teatro Regio di Parma

Teatro La Fenice
18 / 21 / 23 / 27 settembre 2014

L'inganno felice

musica di **Gioachino Rossini**

personaggi e interpreti principali
Bertrando Giorgio Misseri
Isabella Marina Bucciarelli
Ormondo Marco Filippo Romano

maestro concertatore e direttore
Stefano Montanari
regia **Bepi Morassi**
scene e costumi **Scuola di scenografia dell'Accademia di Belle Arti di Venezia**

Orchestra del Teatro La Fenice

allestimento Fondazione Teatro La Fenice progetto Atelier Malibran

Teatro La Fenice
10 / 11 / 12 / 14 / 15 / 16 / 17 / 18 / 19 ottobre 2014

Don Giovanni

musica di **Wolfgang Amadeus Mozart**

personaggi e interpreti principali
Don Giovanni Alessio Arduini / Alessandro Luongo
Donna Anna Jessica Pratt / Francesca Dotto
Don Ottavio Juan Francisco Gatell / Anicio Zorzi Giustiniani
Leporello Alex Esposito / Omar Montanari

maestro concertatore e direttore
Stefano Montanari
regia **Damiano Michieletto**
scene **Paolo Fantin**
costumi **Carla Teti**

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

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro Malibran
31 ottobre
2 / 4 / 6 / 8 novembre 2014

La porta della legge

musica di **Salvatore Sciarrino**

prima rappresentazione italiana

Orchestra del Teatro La Fenice

FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

Stagione sinfonica 2013-2014

Teatro La Fenice
8 novembre 2013 ore 20.00 turno S
10 novembre 2013 ore 17.00 turno U

direttore
Diego Matheuz

Arvo Pärt
Cantus in Memory of Benjamin Britten per orchestra d'archi e campana

Pëtr Il'ič Čajkovskij
Variazioni su un tema rococò op. 33 per violoncello e orchestra
violoncello **Emanuele Silvestri**

Igor Stravinskij
Petruška (versione 1947)

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
6 dicembre 2013 ore 20.00 turno S
7 dicembre 2013 ore 17.00 turno U

direttore
Sir John Eliot Gardiner

Hector Berlioz
Le corsaire, ouverture op. 21
Quattro movimenti da *Roméo et Juliette* op. 17

Giuseppe Verdi
Aida: Sinfonia (versione 1872)
Te Deum per doppio coro e orchestra

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

Basilica di San Marco
18 dicembre 2013 ore 20.00 solo per invito
19 dicembre 2013 ore 20.00 turno S

direttore e violino
Stefano Montanari

Georg Friedrich Händel
Esther HWV 50: Ouverture
Samson HWV 57: «Let the bright Seraphim»

Giuseppe Sammartini
Concerto grosso in sol minore op. 5 n. 6

Johann Sebastian Bach
Messa in si minore BWV 232: «Laudamus te»

Georg Friedrich Händel
Theodora HWV 68: Ouverture

Antonio Vivaldi
Concerto per violino, archi e continuo RV 212

Johann Sebastian Bach
Messa in si minore BWV 232: «Et in unum Dominum»

Alessandro Scarlatti
Il primo omicidio: Sinfonia

Arcangelo Corelli
Concerto grosso in sol minore op. 6 n. 8

Antonio Vivaldi
Gloria RV 589: «Laudamus te»

Orchestra del Teatro La Fenice

soprano **Silvia Frigato**

mezzosoprano **Marina De Liso**

tromba **Piergiuseppe Doldi**

in collaborazione con la Procuratoria di San Marco

Teatro La Fenice
10 gennaio 2014 ore 20.00 turno S
12 gennaio 2014 ore 17.00 turno U

direttore
Alessandro De Marchi

Luigi Sammarchi
«E si com'io bevesse al fondo Lethe...»
nuova commissione nell'ambito del progetto «Nuova musica alla Fenice» 2013-2014 dedicato a Giovanni Morelli

Gian Francesco Malipiero
Gabrieliana per piccola orchestra

Nino Rota
Concerto per archi

Igor Stravinskij
Concerto per orchestra da camera *Dumbarton Oaks*

Ottorino Respighi
Antiche danze ed arie per liuto. Suite n. 3 per orchestra d'archi

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
31 gennaio 2014 ore 20.00 turno S
2 febbraio 2014 ore 17.00 turno U*

direttore
Diego Matheuz

Luciano Berio
Quattro versioni originali della *Ritirata notturna di Madrid* di Luigi Boccherini

Ottorino Respighi
Passacaglia in do minore

Anton Webern
Passacaglia op. 1

Franz Schubert
Sinfonia n. 4 in do minore D 417 *Tragica*

Orchestra del Teatro La Fenice

* *in collaborazione con gli Amici della Musica di Mestre*

Teatro Malibran
7 febbraio 2014 ore 20.00 turno S
8 febbraio 2014 ore 17.00 turno U

direttore
John Axelrod

Vittorio Montalti
Unnamed Machineries
nuova commissione nell'ambito del progetto «Nuova musica alla Fenice» 2013-2014 dedicato a Giovanni Morelli

Béla Bartók
Divertimento per archi

Gustav Mahler
Adagio dalla Sinfonia n. 10 in fa diesis maggiore

Jean Sibelius
Sinfonia n. 7 in do maggiore op. 105

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
12 marzo 2014 ore 20.00 turno S

direttore e solista
Yuri Bashmet

Georgij Sviridov
Sinfonia da camera per archi op. 14

Dmitrij Šostakovič
Il tredicesimo, sinfonia per viola e archi
trascrizione di Aleksandr Čajkovskij del Quartetto n. 13 op. 138
viola **Yuri Bashmet**

Igor Stravinskij
Concerto in re per archi

Andrea Liberovici
Non un silenzio per viola e orchestra da e per Giovanni
prima esecuzione assoluta
viola **Yuri Bashmet**

Toru Takemitsu
Tre colonne sonore per archi

I Solisti di Mosca

Teatro La Fenice
14 marzo 2014 ore 20.00 turno S
16 marzo 2014 ore 17.00 turno U

direttore
Jeffrey Tate

Jean Sibelius
Sinfonia n. 6 in re minore op. 104

Edward Elgar
Sinfonia n. 2 in mi bemolle maggiore op. 63

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
23 marzo 2014 ore 20.00 turno S

direttore e pianista
Claudio Marino Moretti

Arvo Pärt
Für Alina per pianoforte
Salve Regina per coro misto e organo
Fratres per violino e pianoforte
The Beatitudes per coro misto e organo
Variationen zur Gesundung von Arinuschka per pianoforte
Veni creator per coro misto e organo
Littlemore Tractus per coro misto e organo
Spiegel im Spiegel per violino e pianoforte
Magnificat per coro misto a cappella

violino **Roberto Baraldi**
organo **Ulisse Trabacchin**

Coro del Teatro La Fenice

Teatro Malibran
11 aprile 2014 ore 20.00 turno S
13 aprile 2014 ore 17.00 turno U

direttore
Marco Angius

Igor Stravinskij
Variations
(Aldous Huxley in memoriam)

Luca Mosca
Quinto concerto. *Undici frammenti in un girotondo* per pianoforte e orchestra
pianoforte **Luca Mosca**

Bruno Maderna
Introduzione e passacaglia *Lauda Sion Salvatorem*

Goffredo Petrassi
Frammento

Igor Stravinskij
Symphony in three movements

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibran
6 giugno 2014 ore 20.00 turno S
7 giugno 2014 ore 20.00 f.a.

direttore
Diego Matheuz

Mauro Lanza
Nuova commissione
nell'ambito del progetto
«Nuova musica alla Fenice» 2013-2014
dedicato a Giovanni Morelli

Maurice Ravel
Ma mère l'Oye

Elliott Carter
Holiday Ouverture

Manuel de Falla
El amor brujo: Danza ritual del fuego

Igor Stravinskij
Suite dal balletto *L'uccello di fuoco* (versione 1945)

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibran
13 giugno 2014 ore 20.00 turno S
14 giugno 2014 ore 20.00 f.a.

direttore
Gaetano d'Espinosa

Maurice Ravel
Le tombeau de Couperin

Autore da definire
Concerto per pianoforte e orchestra
pianoforte **Vincitore del Premio Venezia 2013**

Elliott Carter
Elegy per orchestra d'archi

Luciano Berio
Rendering

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
15 giugno 2014 ore 20.00 turno S

direttore
Claudio Marino Moretti

John Cage
Four[2] per coro a cappella

Morton Feldman
For Stefan Wolpe per coro misto e due vibrafoni

Wolfgang Rihm
Astralis («Über die Linie» III) per piccolo coro, violoncello e timpani

Coro del Teatro La Fenice

foto
Diego Matheuz: Marco Caselli Nirmal, Michele Crosera
Sir John Eliot Gardiner: Sheila Rock / Decca
Stefano Montanari: Gianfranco Rota
Alessandro De Marchi: Sandra Hastenteufel
John Axelrod: Priska Ketterrer, Stefano Bottesi
Yuri Bashmet: Oleg Nachinkin
Jeffrey Tate: Matthias Mramor
Claudio Marino Moretti: Michele Crosera
Marco Angius: Brescia e Amisano / Teatro alla Scala
Gaetano d'Espinosa: Musacchio & Ianniello, Carmen Kronspiess
Mauro Lanza: Roselyne Titaud

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

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

finito di stampare
nel mese di novembre 2013
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 Giannantonio Selva, appartiene al patrimonio culturale di Venezia e del mondo intero: come ha confermato l'ondata di universale commozione dopo l'incendio del gennaio 1996 e la spinta di affettuosa partecipazione che ha accompagnato la rinascita a nuova vita della Fenice, ancora una volta risorta dalle sue ceneri.
Imprese di questo impegno spirituale e materiale, nel quadro di una società moderna, hanno bisogno di essere appoggiate e incoraggiate dall'azione e dall'iniziativa di istituzioni e persone private: in tale prospettiva si è costituita nel 1979 l'Associazione «Amici della Fenice», con lo scopo di sostenere e affiancare il Teatro nelle sue molteplici attività e d'incrementare l'interesse attorno ai suoi allestimenti e ai suoi programmi. La Fondazione Amici della Fenice attende la risposta degli appassionati di musica e di chiunque abbia a cuore la storia teatrale e culturale di Venezia: da Voi, dalla Vostra partecipazione attiva, dipenderà in misura decisiva il successo del nostro progetto.

Sentitevi parte viva del nostro Teatro!

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

Quote associative

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

I versamenti vanno effettuati su

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

intestati a

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

Consiglio direttivo
Luciana Bellasich Malgara, Alfredo Bianchini, Carla Bonsembiante, Jaja Coin Masutti, Emilio Melli, 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, Alessandra Toffanin
Viaggi musicali Teresa De Bello

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

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

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

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

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

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

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

PUBBLICAZIONI

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Presidente
Fabio Cerchiai

Consiglio d'Amministrazione
Fabio Achilli
Ugo Campaner
Fabio Cerchiai
Cristiano Chiarot
Franca Coin
Giovanni Dell'Olivo
Jas Gawronski
Francesco Panfilo
Luciano Pasotto
Eugenio Pino
Vittorio Radice

Responsabile
Giusi Conti

Collegio Sindacale
Giampietro Brunello
Presidente
Giancarlo Giordano
Paolo Trevisanato

FEST srl
Fenice Servizi Teatrali

VENEZIA

Teatro La Fenice - Foto © Michele Crosera

I biglietti del Teatro La Fenice
sono in vendita nelle Filiali
della Banca Popolare di Vicenza

Banca
Popolare di Vicenza

Partner Ufficiale Fondazione Teatro La Fenice di Venezia