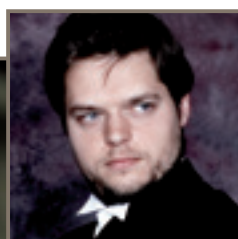
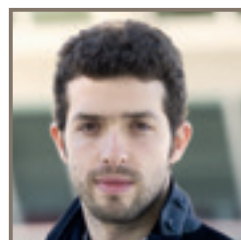


STAGIONE SINFONICA

2015-2016

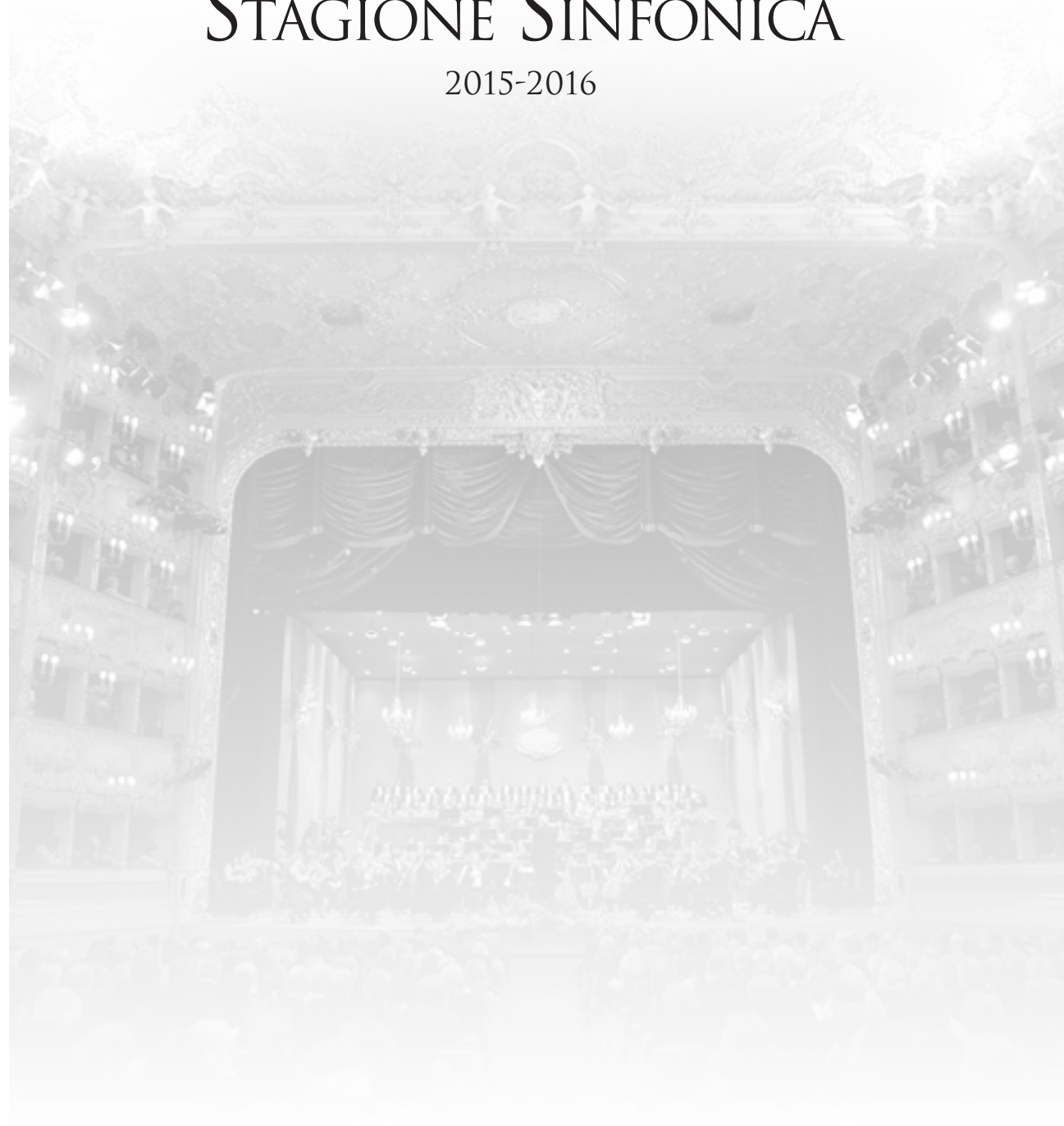




FONDAZIONE TEATRO LA FENICE DI VENEZIA

STAGIONE SINFONICA

2015-2016





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

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

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

Caratteristiche tecniche:
estensione $fa^1 - fa^3$,
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

Incontri con l'opera

lunedì 16 novembre 2015 ore 18.00

GIORGIO PESTELLI

Idomeneo

lunedì 18 gennaio 2016 ore 18.00

LUCA MOSCA

Stiffelio

mercoledì 20 gennaio 2016 ore 18.00

ALBERTO MATTIOLI

Agenzia matrimoniale Il segreto di Susanna

giovedì 4 febbraio 2016 ore 18.00

LUCA CIAMMARUGHI

Les Chevaliers de la Table ronde

martedì 3 maggio 2016 ore 18.00

GUIDO ZACCAGNINI

La Favorite

lunedì 23 maggio 2016 ore 18.00

GIANCARLO LANDINI

L'amico Fritz

lunedì 27 giugno 2016 ore 18.00

CARLO MAYER

Mirandolina

lunedì 10 ottobre 2016 ore 18.00

MARIO MESSINIS, CARLA MORENI

La Passion selon Sade

Incontri con il balletto

giovedì 10 dicembre 2015 ore 18.00

SERGIO TROMBETTA

La Bayadère

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



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA



CONSERVATORIO
BENEDETTO MARCELLO
DI VENEZIA

Incontri con la stagione sinfonica

*Conferenze introduttive alla Stagione sinfonica 2015-2016
del Teatro La Fenice*

mercoledì 2 dicembre 2015

relatore **Massimo Contiero**

concerto diretto da **Jeffrey Tate** (4 e 5 dicembre)
musiche di Schubert e Bruckner

mercoledì 16 dicembre 2015

relatore **Giovanni Toffano**

concerto diretto da **Marco Gemmani**
(Basilica di San Marco 17 e 18 dicembre)
musiche di Colusso, Guami, Gabrieli, Donato, Merulo, Bassano

mercoledì 24 febbraio 2016

relatore **Olga Visentini**

concerto diretto da **Eliahu Inbal** (27 e 28 febbraio)
musiche di Bruckner

mercoledì 2 marzo 2016

relatore **Giovanni Mancuso**

concerto diretto da **Omer Meir Wellber** (4 e 5 marzo)
musiche di Baldi, Mozart e Bruckner

mercoledì 23 marzo 2016

relatore **Franco Rossi**

concerto diretto da **Myung-Whun Chung** (25 marzo)
musiche di Rossini

mercoledì 30 marzo 2016

relatore **Dario Bisso**

concerto diretto da **Michel Tabachnik**
(Teatro Malibran 1 e 2 aprile)
musiche di Wagner, Tabachnik, Bruckner

mercoledì 13 aprile 2016

relatore **Marco Peretti**

concerto diretto da **Yuri Temirkanov** (15 e 16 aprile)
musiche di Bruckner

mercoledì 20 aprile 2016

relatore **Luca Romagnoli**

concerto diretto da **Jeffrey Tate** (Teatro Malibran 21 e 23 aprile)
musiche di Bruckner

mercoledì 27 aprile 2016

relatore **Francesco Erle**

concerto diretto da **Daniel Harding** (28 aprile)
musiche di Brahms

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



Radio3 per la Fenice

Opere della Stagione lirica 2015-2016
trasmesse dal Teatro La Fenice o dal Teatro Malibran

venerdì 20 novembre 2015 ore 19.00
diretta Euroradio
Idomeneo

venerdì 22 gennaio 2016 ore 19.00
diretta
Stiffelio

sabato 23 gennaio 2016 ore 19.00
differita
Agenzia matrimoniale – Il segreto di Susanna

domenica 7 febbraio 2016 ore 19.00
differita
Les Chevaliers de la Table ronde

venerdì 18 marzo 2016 ore 19.00
differita
Madama Butterfly

venerdì 6 maggio 2016 ore 19.00
diretta
La Favorite

venerdì 14 ottobre 2016 ore 19.00
differita
La Passion selon Sade

Concerti della Stagione sinfonica 2015-2016
trasmessi in differita dal Teatro La Fenice o dal Teatro Malibran

Jeffrey Tate (venerdì 4 dicembre 2015)
Myung-Whun Chung (venerdì 25 marzo 2016)
Jonathan Webb (venerdì 10 giugno 2016)
John Axelrod (venerdì 17 giugno 2016)
Juraj Valčuha (venerdì 8 luglio 2016)

CONSIGLIO DI INDIRIZZO

Luigi Brugnaro
presidente

Giorgio Brunetti
vicepresidente

Teresa Cremisi
Franco Gallo
*

consiglieri

sovrintendente

Cristiano Chiarot

direttore artistico

Fortunato Ortombina

COLLEGIO DEI REVISORI DEI CONTI

Massimo Chirieleison, *presidente*
Anna Maria Ustino
Gianfranco Perulli
Ester Rossino, *supplente*

SOCIETÀ DI REVISIONE

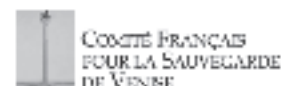
PricewaterhouseCoopers S.p.A.

* in attesa di nomina regionale

SOCI FONDATORI



SOCI SOSTENITORI





FONDAZIONE TEATRO LA FENICE DI VENEZIA

STAGIONE SINFONICA

2015-2016

Venezia

4 dicembre 2015 - 10 luglio 2016

Anton Bruckner

SOMMARIO

- | | | | |
|----|--|-----|---|
| 6 | CONVEGNO L'ATTUALITÀ DI BRUCKNER
Sale Apollinee 27 aprile 2016
moderatore: Giorgio Pestelli | 90 | JONATHAN WEBB
Teatro La Fenice 10 e 11 giugno 2016
musiche di Federico Gon, Carl Maria von Weber, Anton Bruckner |
| 10 | JEFFREY TATE
Teatro La Fenice 4 e 5 dicembre 2015
musiche di Franz Schubert, Anton Bruckner | 100 | JOHN AXELROD
Teatro Malibran 17 giugno 2016
musiche di Daniela Terranova, Hans Werner Henze,
Johann Strauss, Anton Bruckner |
| 18 | MARCO GEMMANI
CAPPELLA MARCIANA
Basilica di San Marco 17 e 18 dicembre 2015
musiche di Flavio Colusso, Gioseffo Guami, Giovanni e Andrea Gabrieli,
Baldassarre Donato, Claudio Merulo, Giovanni Bassano | 110 | JURAJ VALČUHA
Teatro La Fenice 8 e 10 luglio 2016
musiche di Anton Webern, Anton Bruckner |
| 32 | ELIAHU INBAL
Teatro La Fenice 27 e 28 febbraio 2016
musiche di Anton Bruckner | 120 | ORCHESTRA E CORO DEL TEATRO LA FENICE |
| 38 | OMER MEIR WELLBER
Teatro La Fenice 4 e 5 marzo 2016
musiche di Zeno Baldi, Wolfgang Amadeus Mozart, Anton Bruckner | | |
| 48 | MYUNG-WHUN CHUNG
Teatro La Fenice 25 marzo 2016
musiche di Gioachino Rossini | | |
| 58 | MICHEL TABACHNIK
Teatro Malibran 1 e 2 aprile 2016
musiche di Richard Wagner, Michel Tabachnik, Anton Bruckner | | |
| 68 | YURI TEMIRKANOV
Teatro La Fenice 15 e 16 aprile 2016
musiche di Anton Bruckner | | |
| 76 | JEFFREY TATE
Teatro Malibran 21 e 23 aprile 2016
musiche di Anton Bruckner | | |
| 82 | DANIEL HARDING
SWEDISH RADIO SYMPHONY ORCHESTRA
Teatro La Fenice 28 aprile 2016
musiche di Johannes Brahms | | |

Incontri di approfondimento sui programmi musicali

Roberto Mori introduce i concerti della Stagione Sinfonica

venerdì 4 dicembre 2015
ore 19.20
Sale Apollinee
concerto Tate

sabato 27 febbraio 2016
ore 19.20
Sale Apollinee
concerto Inbal

venerdì 4 marzo 2016
ore 19.20
Sale Apollinee
concerto Wellber

venerdì 25 marzo 2016
ore 19.20
Sale Apollinee
concerto Chung

venerdì 1 aprile 2016
ore 19.20
Teatro Malibran
concerto Tabachnik

venerdì 15 aprile 2016
ore 19.20
Sale Apollinee
concerto Temirkanov

giovedì 21 aprile 2016
ore 19.20
Teatro Malibran
concerto Tate

giovedì 28 aprile 2016
ore 19.20
Sale Apollinee
concerto Harding

venerdì 10 giugno 2016
ore 19.20
Sale Apollinee
concerto Webb

venerdì 17 giugno 2016
ore 19.20
Teatro Malibran
concerto Axelrod

venerdì 8 luglio 2016
ore 19.20
Sale Apollinee
concerto Valčuha



FONDAZIONE
AMICI DELLA FENICE
VENEZIA

La Fondazione Teatro La Fenice e il sovrintendente Cristiano Chiarot ringraziano la Fondazione Amici della Fenice e in particolare Nicola Giol, Marino e Paola Golinelli e Marina Gelmi di Caporiacco per lo speciale contributo offerto, che ha reso possibile la prosecuzione dell'iniziativa «Nuova musica alla Fenice», giunta quest'anno alla sua quinta 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.

Dopo i lavori di Filippo Perocco (1972), Paolo Marzocchi (1971) e Giovanni Mancuso (1970) presentati nella Stagione 2011-2012, quelli di Edoardo Micheli (1984), Federico Costanza (1976) e Stefano Alessandretti (1980) proposti nella Stagione 2012-2013, quelli di Luigi Sammarchi (1962), Vittorio Montalti (1984) e Mauro Lanza (1975) ascoltati nella Stagione 2013-2014, e quelli di Federico Gardella (1979) e Orazio Sciortino (1984) eseguiti nella Stagione 2014-2015, i direttori Omer Meir Wellber, Jonathan Webb e John Axelrod includeranno quest'anno nei loro programmi tre brani commissionati a Zeno Baldi (1988), Federico Gon (1982) e Daniela Terranova (1977).

Teatro La Fenice – Sale Apollinee
mercoledì 27 aprile 2016
dalle 10.00 alle 13.00 e dalle 15.00 alle 18.00

CONVEGNO L'ATTUALITÀ DI BRUCKNER
moderatore: Giorgio Pestelli

Interventi

GIORGIO PESTELLI
Introduzione al convegno

MAURIZIO GIANI
L'interpretazione di Bruckner nella storia e nel presente
Uno sguardo prospettico

WOLFRAM STEINBECK
«Messen ohne Text»? Zur Sakralisierung der Symphonik Bruckners

ALBERTO FASSONE
Bruckner e Mahler. Due personalità a confronto

KLAUS ARINGER
Beginnen und Schließen - Kompositorische Konzepte Bruckners

GIOVANNI GUANTI
*Ulteriori considerazioni sul presunto Anschluss
di Anton Bruckner al cosiddetto 'partito wagneriano'*

PETERS REVERS
Zur Dramaturgie der Tremolo-Felder in Anton Bruckners Sinfonien

GIANGIORGIO SATRAGNI
Eredità di Bruckner

IL TEMPO DI BRUCKNER

Superstite medioevale in piena decadenza post-romantica? Sinfonista con mentalità da organista? Apostolo di Wagner penetrato nelle terre sacre della Sinfonia? Adoratore di Schubert e della cara, vecchia Austria? La giornata di studi organizzata dalla Fenice in occasione dell'esecuzione integrale dell'opera sinfonica di Anton Bruckner ha l'ambizione di accantonare questi luoghi comuni della critica, o almeno di controllarne la tenuta nelle parti più consistenti; e allo stesso tempo vorrebbe saggiare nuove prospettive, sollecitate anche da accostamenti inediti, per vedere se è possibile considerare il 'masso erratico' di Bruckner in un nuovo rapporto con il suo tempo e con il nostro.

È un fatto acquisito che il genere Sinfonia dopo Beethoven è stato condizionato da una responsabilità storica mai così minuziosa e articolata; dopo Beethoven tutto è stato storicizzato e il capitolo 'Sinfonia Classica', sviluppatosi dagli anni Ottanta del Settecento, viene considerato concluso con l'edificio delle Nove Sinfonie. Il vero attentato alla forma classica era stata la Nona Sinfonia; non tanto per l'inserimento a sorpresa delle voci, ma per la funzione che vi assume il finale: la Nona ha fondato il principio di un finale come 'attesa di senso', senza la quale l'opera sembrerà ordinaria o incompleta. Con la sua autorità la Nona ha accreditato la categoria di 'Grande Sinfonia', un concetto corrente fra i teorici negli anni Trenta dell'Ottocento; è curioso notare che gli Amici della Musica di Vienna assieme all'editore Haslinger bandiscono nel 1835 un concorso per una 'Grande Sinfonia' (vinto poi da Franz Lachner), tanto era sentito il desiderio di un Grande Stile che surrogasse l'ideale beethoveniano. Si cerca di farlo ricorrendo a una solennità storica: Mendelssohn dà all'ultima pagina della sua Sinfonia *Scozzese* l'andamento innodico di un Corale, Schumann inserisce nella Sinfonia *Renana* un movimento (Feierlich: dizione schiettamente bruckneriana) che esalta un rito cattolico nel duomo gotico di Colonia; comunque sia, dopo la *Renana* del 1850 si apre un vuoto di sinfonie significative per quasi un ventennio, un vuoto in cui s'inserisce la fortuna crescente del poema sinfonico creato da Liszt: *Les préludes* (1848), *Prometheus* (1850), *Faust-Symphonie* (1854). La nuova grande stagione della Sinfonia fiorisce a partire dagli anni 1870, quando l'Europa vede nascere addossate le une alle altre la Prima e la Seconda Sinfonia di Brahms, la Terza, la Quarta e la Quinta di Bruckner,

la Quarta di Čaikovskij, la Seconda di Borodin, le prime Sinfonie inserite a catalogo da Dvořák. Elemento unificatore di questo vigoroso corso, rispetto all'età classica, è quello di un sincretismo sinfonico, in cui si vede la Sinfonia assorbire spirito e forme da altri affluenti, poema sinfonico, musica da camera, teatro musicale: basti pensare a certi tratti intimi, cameristici, nelle Sinfonie di Brahms, o a come il suono dell'orchestra wagneriana passi a rinnovare alcuni vecchi rami della Sinfonia.

In un panorama così fervido di contatti e di rapide acquisizioni, di artisti e 'artistoni' cui la società guarda come vati, è indubbia la solitaria peculiarità di Bruckner come persona artistica. Nel 1848, mentre l'Europa va in fiamme, Bruckner assume la carica di organista all'abbazia di Sankt Florian, per lui una sorta di alvo materno; continua a considerarsi organista e maestro di scuola, e ritarda il più possibile l'uscita allo scoperto come compositore a tempo pieno; riconosciuto maestro per la composizione di Messe e pagine religiose, tuttavia continua a studiare (anche per corrispondenza, pur di non muoversi), e continua ancora in età avanzata a inseguire diplomi per coprirsi le spalle, segno indubbio di inguaribile insicurezza. Intorno al 1862 ha la rivelazione di Wagner, ma poi, nonostante le affermazioni di travolgente adesione, poco di wagneriano passa nell'organizzazione del suo tessuto sinfonico. A Vienna, dove nel 1868 aveva finalmente ottenuto la carica di professore di armonia, contrappunto e organo al Conservatorio (nel 1875 anche all'Università) verrà sempre considerato con la superiorità riservata a un semplice e candido provinciale, anche dopo che come organista si era guadagnato una fama europea, specie dopo i viaggi a Parigi e Londra del 1869-1871.

Molto più lenta, malgrado la crescente ammirazione a suo favore di compositori come Hugo Wolf e Gustav Mahler e di grandi direttori wagneriani come Hans Richter e Arthur Nikisch, più lenta e sempre condizionata da suggerimenti di migliorie, l'affermazione di autore di Sinfonie nell'ambiente viennese: la Terza Sinfonia, composta nel 1873, aveva ricevuto accoglienze duramente negative, anche per la dedica a Wagner. È probabile che il nodo principale dell'avversione a Bruckner negli influenti ambienti accademici della capitale della classicità fosse la sua indifferenza alla dualità dialettica di tema e sviluppo, cardine della forma-sonata classica; Bruckner inventa temi memorabili, diffusi, splendidi in una parola, ma proprio per ciò poco adatti a sostenere il lavoro dello sviluppo tematico: basti pensare al tema che apre la Settima Sinfonia, a come ascende lentamente alla visione di un panorama immenso, a come si sostiene sul vuoto ad ali tese, per poi ripiegare e ancora risalire e ancora finire in calando: gesto aristocratico che lascia cadere ogni impegno di sviluppo, già saturo com'è di uno dei grandi nutrimenti dell'animo bruckneriano, la nostalgia dell'impero perduto ma ancora in piedi, l'amore per i sedimenti di un impero, con le sue glorie e i polverosi soprammobili. A una gravidanza così immediata la forma-sonata,

anche se studiata da Bruckner e perseguita in tratti volenterosi, risulta poco adattabile. Il 'tempo' della forma-sonata creata da Beethoven è un processo drammatico, e il dramma irrigidisce la realtà in scambi di battute essenziali; 'il tempo' di Bruckner si avvicina invece a quello del romanzo, riempie ogni vuoto con mediazioni e punti di osservazione diversi. A metà degli anni Settanta dell'Ottocento l'immagine sonora della Germania romantica stava rapidamente cambiando, battelli e treni a vapore avevano ormai eclissato il paesaggio dei Lieder schubertiani; ma il lento sguardo di Bruckner abbraccia ancora una volta quel mondo, secondo quella sintesi di epicità e liricità così centrale nel suo modo di sentire; di qui le interruzioni che fanno di anarchia, le digressioni, le accorate confessioni, le parentesi idilliche che tanto sconcertavano i contemporanei.

In uno scritto del 1938 Wilhelm Furtwängler dichiarava con l'eloquenza dell'amore e della passione che bisognava strappare Bruckner da ogni valutazione condizionata da una visione storica, perché «il fatto di considerare qualche cosa da un punto di vista storico porta alla distruzione del nostro rapporto, finora incondizionato, con le cose»; l'invito del sommo direttore a un confronto diretto è sempre valido, tanto più oggi dopo il lavoro di edizioni critiche che hanno restituito la concezione originale delle sue opere; ma l'oppressione dello storicismo, della tirannide classificatoria oggi è andata fuori corso; dopo tanta acqua passata sotto i ponti, la riconquista di immediatezza e innocenza può anche farsi strada portando l'arte di Bruckner a dialogare senza pregiudizi con prospettive di natura storica; nel passato con la costellazione dei Wagner, Brahms, Čaikovskij, Mahler; nell'oggi facendo leva in quella frattura fra monumentalità e psicologismo che è ancora tanta parte della sensibilità moderna.

Giorgio Pestelli

Teatro La Fenice
venerdì 4 dicembre 2015 ore 20.00 turno S
sabato 5 dicembre 2015 ore 17.00 turno U

FRANZ SCHUBERT
Sinfonia n. 6 in do maggiore D 589

Adagio - Allegro
Andante
Scherzo: Presto
Allegro moderato

ANTON BRUCKNER
Sinfonia n. 2 in do minore WAB 102
versione 1872

Ziemlich schnell (Piuttosto veloce)
Adagio: Feierlich, etwas bewegt (Adagio: Solenne, un poco mosso)
Scherzo: Mäßig schnell (Scherzo: Moderatamente veloce)
Finale: Mehr schnell (Finale: Più veloce)

direttore
JEFFREY TATE
Orchestra del Teatro La Fenice

NOTE AL PROGRAMMA

FRANZ SCHUBERT, SINFONIA N. 6 IN DO MAGGIORE D 589

Per uno dei paradossi di cui è ricca la storia della musica, proprio la Sesta Sinfonia in do maggiore D 589, che Schubert compose a Vienna nell'inverno 1817-18, all'età di vent'anni e un anno circa dopo il completamento della Quinta Sinfonia in si bemolle maggiore D 485, fu definita dall'autore *Große Symphonie in C*: il paradosso consiste nel fatto che quest'opera amabile, considerata per lo più l'ultima delle Sinfonie giovanili dell'autore in quanto precedente sia l'*Incompiuta* sia l'altra *Grande* Sinfonia in do maggiore D 944, viene presentata spesso, sui programmi dei concerti e nei cataloghi discografici, come «kleine C-Dur-Symphonie», Sinfonia in do maggiore, la *Piccola*. (Nonostante il fatto che il compositore sia morto giovane – ragion per cui parlare di composizioni ‘giovanili’ può apparire inopportuno –, la svolta segnata nel sinfonismo schubertiano dall'*Incompiuta* è innegabile).

Se pare incontestabile che il tono lirico-narrativo di molti passaggi anticipa chiaramente il mondo sonoro della *Grande* Sinfonia in do maggiore D 944 (composta fra il 1825 e il 1827), che Schumann riscoprirà solo parecchi anni più tardi, la grandezza intesa da Schubert non dovrà fuorviarci, associandosi per noi posteri tale attributo alle gigantografie sonore della *fin de siècle* e degli inizi del Novecento. Schubert scrisse la sua Sesta, *Grande* Sinfonia per un organico comprendente, oltre ai due corni (presenti anche nella Quinta), due trombe e timpani: l'opera era destinata, come la Sinfonia che la precede, all'orchestra di *Liebhaber*, di dilettanti nella quale il compositore suonava la viola; la prima esecuzione di fronte a un più ampio auditorium ebbe luogo soltanto dieci anni più tardi, il 14 dicembre 1828, in un concerto in abbonamento della *Gesellschaft der Musikfreunde*, quando Schubert non era ormai più in vita (era morto quattro settimane prima): si trattava, fra l'altro, della prima Sinfonia di Schubert eseguita in un concerto pubblico.

La *Piccola* Sesta, con i palesi richiami al sinfonismo del tardo Haydn (l'esposizione del primo tema ai soli legni nel movimento d'apertura dopo la solenne Introduzione in tempo lento richiama alla memoria l'inizio dell'Allegro della Sinfonia n. 100 *Militare* di Haydn) ma anche, nello Scherzo,

al prorompente vitalismo del giovane Beethoven (il pensiero corre allo Scherzo della Prima Sinfonia, 1800), è un'opera dalle molte sfaccettature: Alfred Einstein poté definirla, non a torto, una Sinfonia «che non rientra in nessuno schema» e «stranamente poco amata». Notevole è il fatto che l'Introduzione acquisti qui, a differenza delle Sinfonie che la precedono (solo la Quinta ne è priva), un proprio peso specifico e un'ampiezza di gesto assolutamente singolari, forse un omaggio a quella Settima Sinfonia di Beethoven per la quale Schubert nutriva una spiccata predilezione. Un commento fra i più penetranti delle Sinfonie giovanili di Schubert, che si attaglia mirabilmente anche alla Sesta, è uscito dalla penna di uno dei maggiori sinfonisti del diciannovesimo secolo, Antonín Dvořák, che non solo ammirava l'*opus* sinfonico del collega, scomparso prematuramente nel 1828, ma ebbe l'occasione di eseguire innumerevoli volte, con i suoi studenti di New York, la Sesta Sinfonia: «Sebbene l'influenza di Haydn e Mozart sia in esse evidente, l'individualità musicale di Schubert risiede inconfondibilmente nel carattere delle melodie, nella progressione armonica e in molti squisiti dettagli dell'orchestrazione».

Il tono popolareggiante, pregno di echi provenienti dal mondo del *Volkslied* non si rintraccia nella Sesta soltanto nel tema d'apertura dell'Andante, circoscritto in una regolarità periodica già quasi classicistica nel suo impianto di otto battute, nelle quali il tema è affidato simmetricamente ai violini primi e ai legni (clarinetto e flauto), ma anche nell'idea secondaria dell'Allegro iniziale, affidata, anche in questo caso, ai colori pastello del flauto e del clarinetto, la cui spensieratezza viennese un po' sbarazzina prelude a un Finale che è stato da sempre recepito (e anche criticato, o per lo meno guardato con imbarazzo) come una sorta di *potpourri* buffo all'italiana, se non come una diretta risposta all'inebriamento rossiniano dei suoi concittadini viennesi.

Sta di fatto che dopo aver ultimato la Sesta Sinfonia Schubert si dedicò alla composizione delle due Ouvertüren «im italienischen Stile» D 590 e D 591. Che si tratti però, nel caso del Finale 'all'italiana' della Sesta, con le sue trovate rossineggianti talora sfioranti, secondo certi commentatori, la banalità, di un fenomeno legato (anche) alla prassi esecutiva? Si è suggerito infatti che il «moderato» prescritto da Schubert, qualora preso alla lettera, doni alla disinvoltata paratassi del Finale un tono meno italiano, più viennese e *gemütlich* nel suo disimpegno che non schiettamente rossiniano. Certo è che la paratassi – la successione sciolta di blocchi tematici o episodi – è un principio che tornerà, su più ampia scala, nell'altra *Grande* Sinfonia in do maggiore di Schubert, la quale fu notoriamente un punto di riferimento importante per il sinfonismo di Anton Bruckner. Ciò non toglie che nella *Piccola* Sesta non arieggi uno spirito italianeggiante, già evidente nella stretta con la quale Schubert conclude l'Allegro iniziale, dopo aver esposto ancora una volta il tema principale del movimento.

ANTON BRUCKNER, SINFONIA N. 2 IN DO MINORE WAB 102

Della Seconda Sinfonia in do minore WAB 102 Bruckner ha lasciato due versioni, rispettivamente del 1872 e del 1877. La prima di esse nacque fra il 1871 e l'11 settembre 1872; la seconda, alla quale il compositore apportò piccoli cambiamenti ancora negli ultimi anni di vita, fu stampata da Doblinger a Vienna soltanto nel 1892. La prima esecuzione della versione originaria, diretta dall'autore a capo dei Wiener Philharmoniker, ebbe luogo il 26 ottobre 1873 a Vienna in occasione dei festeggiamenti conclusivi dell'Esposizione Universale, quella della versione riveduta (poi «versione 1877») sempre a Vienna il 20 febbraio 1876 nel Musikvereinsaal come concerto della Gesellschaft der Musikfreunde (anche questa volta con l'autore, che non era un direttore particolarmente dotato, sul podio); Hans Richter, il grande direttore wagneriano, eseguirà poi il 25 novembre 1894 la versione a stampa della Sinfonia, sempre nel Musikvereinsaal alla testa dei Wiener Philharmoniker. L'accoglienza da parte del pubblico e della critica fu, sia nel 1873 che nel 1876, positiva (ciò sia detto per sfatare il luogo comune di un Bruckner perennemente osteggiato dalla critica). Bruckner intendeva in un primo tempo dedicare la Sinfonia ai Wiener Philharmoniker, ma Otto Dessoff, che diresse dal 1862 al 1875 i concerti in abbonamento dei Philharmoniker, si rifiutò di eseguire il lavoro, definendolo, secondo una tradizione oggi non più verificabile, «Unsinn», «senza senso».

La Seconda Sinfonia è in realtà, se si considerano la *Studiensymphonie* in fa minore del 1863 e la cosiddetta *Annullierte* (Nullte) in re minore del 1869, la Quarta Sinfonia del maestro di Ansfelden. Nella versione portata a compimento nell'estate del 1872 lo Scherzo era collocato al secondo posto, ma Bruckner tornò poi sui suoi passi, prima ancora che la Sinfonia venisse tenuta a battesimo, apportando piccole modificazioni (anche alcuni tagli) e invertendo lo Scherzo e l'Andante. Nella più capillare revisione del 1877 Bruckner mirò a creare un maggior equilibrio fra le diverse sezioni dei singoli movimenti; quando infine, nel 1892, la partitura della seconda versione fu data finalmente alle stampe, il compositore dovette apportare ulteriori, per quanto piccoli cambiamenti. Riassumendo, si può dunque dire che la Sinfonia esiste in due versioni differenti (1872 e 1877), le quali possono tuttavia eseguirsi con alcune varianti (che non intaccano sostanzialmente l'immagine complessiva dell'opera).

Con la Seconda Sinfonia Bruckner approda a quello che William Carragan ha chiamato «lo stile dei suoi anni viennesi», per la chiarezza delle proporzioni, la trasparenza strutturale e un'articolazione formale che vede nei movimenti estremi la realizzazione di una forma-sonata nella quale la sezione espositiva, secondo uno schema d'ordine superiore caratteristico del sinfonismo bruckneriano, prevede tre temi (o gruppi tematici) distinti, separati con estrema chiarezza da pause (di qui il

nomignolo di *Pausensymphonie*, presto assegnato al lavoro). Questi temi vengono combinati soltanto nella elaborazione degli sviluppi. L'impianto architettonico che Bruckner definisce una volta per tutte a partire dalla prima Sinfonia (la cosiddetta *Annullierte* in re minore, nata non prima, ma dopo la Sinfonia n. 1 WAB 101, è significativa soprattutto per l'introduzione di una semantica sacrale, di 'figure' che ricorreranno poi in tutto l'*opus* sinfonico del compositore) assegna un peso di tutto rilievo alle riprese e ai terzi temi, solitamente all'unisono (nel Finale, *Mehr schnell*, della versione del 1872, esso è particolarmente ampio).

La volontà di saldare in unità il ciclo sinfonico è patente nel fatto che Bruckner riprende il lirico tema dei violoncelli che apre il Moderato («Ziemlich schnell» nella versione 1872) iniziale (quasi una domanda, contrappuntata e contrastata ritmicamente dal disegno discendente del terzo e del quarto corno) nel Finale (batt. 640ss.), definendosi come «il motto ritmico» (Carragan) della Sinfonia stessa; il secondo tema del movimento (che in Bruckner è sempre un *Gesangsthema*, un tema di carattere cantabile), separato da quattro battute (sul battere delle prime tre si ode solo un rintocco dei timpani in *pianissimo*, la quarta è veramente 'vuota'), nuovamente affidato alla voce suadente dei violoncelli su un accompagnamento in figurazioni spezzate dei violini primi che fece pensare Max Auer agli *Jodler* dell'Austria Superiore, condivide la liricità di tratti del primo tema, non distaccandosene pertanto come avverrà poi in altre sinfonie bruckneriane. Assolutamente caratteristico, un autentico *topos* del sinfonismo di Bruckner, è invece l'*Unisonothema*, il 'tema all'unisono' del terzo gruppo tematico, con il suo ostinato ritmico anapestico eseguito dall'intera massa degli archi e la figurazione sincopata dei legni. Di particolare rilievo è la Coda del movimento d'apertura, nella quale Bruckner edifica un imponente doppio *crescendo*, che nella versione del 1872 s'incontra anche nel Finale (poi soppresso nella revisione del 1877). Il carattere amabilmente lirico di questo Moderato e dell'intera Sinfonia indusse l'autore a definirla *tout court* «la più accessibile» al pubblico fra quelle fino ad allora composte (la *Annullierte* non fu riconosciuta dal compositore, probabilmente in quanto non sorretta ancora da un piano formale adeguatamente differenziato).

L'Andante (nella versione 1872 indicato come Adagio) è concepito come un semplice Rondò bitematico con variazioni ed era posto originariamente, come si è detto, dopo lo Scherzo: esso dichiara già nell'indicazione «Feierlich, etwas bewegt» (Solenne, un poco mosso) la sua appartenenza alla sfera sacrale: Bruckner espone qui per la prima volta come tema un Corale affidato ai soli archi, secondo il modello di quella 'musica devota' à la Palestrina la cui prima comparsa in Bruckner Ludwig Finscher ha individuato nell'Allegro d'apertura della *Annullierte*. Anche nel movimento lento il secondo gruppo tematico è separato dal primo da una pausa alquanto lunga (mezza battuta): la melodia del corno, con il suo salto

iniziale di tritono discendente, è accompagnata da un *conductus* in pizzicato degli archi che tornerà come *topos* in molti movimenti delle sinfonie seriori.

Marcato ed energico (gli antichi commentatori amavano dire 'tellurico'), intagliato nell'unisono in *fortissimo* di archi, legni e corni, è il tema principale dello Scherzo («Mäßig schnell», Moderatamente veloce) il cui contrasto con il movimento lento è da Bruckner naturalmente programmato nella concezione complessiva del piano sinfonico. Il Trio in do maggiore, con il suo tema dalle movenze cullanti esposto dalle viole sui tremoli dei violini divisi in posizione acuta, evoca inequivocabilmente l'atmosfera del *Ländler* austriaco, mentre la breve Coda, aperta – dopo due battute di pausa – dal ritmo della testa del tema affidato ai soli timpani che percuotono aggressivamente la tonica, ha spinto un commentatore a interpretarne la meccanicità ritmica quale «visione dell'era delle macchine», per quanto non si rilevino fratture stilistiche fra Coda e Scherzo, bensì una drastica riduzione della sostanza tematica alla pura dimensione ritmica, accompagnata da un'exasperazione fonica, questo sì, che sembra in effetti preludere, nella meccanicità ossessiva del movimento rotatorio, al motorismo ritmico di certa musica del Novecento (Prokof'ev).

Nel Finale («Mehr schnell», Più veloce) si assiste al contrasto fra un primo tema nervoso e crepitante (in realtà un doppio tema, il primo dei quali, saltellante e di una leggerezza mendelssohniana, funge inequivocabilmente da introduzione al secondo, batt. 33ss.) e un secondo tema dal carattere serio, vero e proprio *Gesangsthema*, mentre il terzo tema è una citazione dal *Kyrie* della Messa in fa minore (composta nel 1867-68). Dal punto di vista semantico il movimento, siglato da un Coda luminosa e trionfale in maggiore, si colloca sulla linea tracciata dallo Scherzo, per quanto la citazione del *Kyrie* nel terzo tema, al culmine di un colossale *crescendo* che s'interrompe bruscamente, richiedendo ben tre battute di silenzio prima che il discorso si riavvii, parli anche qui a favore di una dialettica fra l'ambito sacro e quello profano.

Alberto Fassone

JEFFREY TATE

Nativo di Salisbury, in Inghilterra, inizia la sua carriera all'interno della Royal Opera House di Covent Garden. Un'esperienza estremamente formativa è il *Ring* wagneriano al Festival di Bayreuth, a cento anni dalla prima esecuzione, nel quale è assistente di Pierre Boulez. A partire da quell'evento, sviluppa la sua personale interpretazione della Tetralogia a Colonia e Parigi. Oltre ai drammi di Wagner il *corpus* mozartiano rappresenta un altro punto focale del suo repertorio. Il suo debutto vero e proprio avviene con *Carmen* a Göteborg. Sulla scia di quel successo acquista fama internazionale come direttore, sia in ambito operistico che concertistico. A Parigi lavora allo Châtelet in *Lulu* e *Peter Grimes*, all'Opéra Bastille in *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*, *Billy Budd* e *Wozzeck* e al Palais Garnier in *Così fan tutte*. A Covent Garden dirige, tra le molte opere, *Idomeneo*, *Manon*, *Così fan tutte* e *Capriccio*. È attivo anche al Metropolitan di New York, dove spazia dal *Don Giovanni* a *Lulu* a *Mahagonny*. Stabilisce inoltre uno stretto rapporto con il Grand Théâtre de Genève e conduce il *Rosenkavalier* alla Wiener Staatsoper, palcoscenico che calcherà più volte in seguito. È frequentemente ospite dei teatri italiani: alla Scala, dopo il debutto con *Peter Grimes*, dirige *Der Rosenkavalier*, *Tannhäuser* e *Ariadne auf Naxos*. Alla Fenice esegue negli anni l'intero *Ring*, e al San Carlo di Napoli interpreta *Königskindern* di Engelbert Humperdinck (Premio Abbiati 2002). Nel 2005 è nominato direttore musicale del teatro partenopeo, dove affronta, tra i molti titoli, *Le nozze di Figaro*, *Die Walküre*, *Falstaff* e *Entführung aus dem Serail*. Sul versante concertistico, ha lavorato con formazioni quali Orchestra Nazionale della Rai, London Symphony, Berliner Philharmoniker, Mozarteumorchester, Dresdner Philharmonie, Orchestra del Maggio Musicale, Accademia di Santa Cecilia, Orchestre de Paris. Dalla stagione 2009-2010 è direttore principale alla Hamburger Symphoniker e nel 2015 è nominato direttore principale ospite dell'Adelaide Symphony Orchestra.



Basilica di San Marco

giovedì 17 dicembre 2015 ore 20.00 solo per invito

venerdì 18 dicembre 2015 ore 20.00 turno S

FLAVIO COLUSSO

*Puer natus est nobis **

GIOSEFFO GUAMI

*Canzon vigesimaquinta ***

GIOVANNI GABRIELI

Kyrie eleison

Et in terra pax

BALDASSARRE DONATO

*Hodie Christus ***

GIOVANNI GABRIELI

Canzon septimi toni (II)

CLAUDIO MERULO

*Credo (Missa Benedicam) ***

GIOVANNI BASSANO

*Laetentur caeli ***

GIOVANNI GABRIELI

Sanctus

CLAUDIO MERULO

Agnus Dei (Missa Benedicam)

BALDASSARRE DONATO

*Verbum caro ***

ANDREA GABRIELI

Deus misereatur

* prima esecuzione assoluta

** prima esecuzione in tempi moderni

direttore

MARCO GEMMANI

Cappella Marciana

Pilar Carretero, Caterina Chiacos, Floriana Fornelli *, Anastasija Marcovic,
Susan Proctor *, Justine Rapaccioli *soprani*

Julio Fioravante *, Andrea Gavagnin*, Silvia Alice Gianolla*, Monica Serretti*,
Martinica Philipp, Annalisa Susanetti *contralti*

Alfeo Benozzi, Marco Cisco *, Adriano D'Este, Giuliano Honl, Enrico Imbalzano *,
Riccardo Martin *, Alvis Mason *, Antonio Siani *tenori*

Marco Bellussi, Giovanni Bertoldi *, Thomas Mazzucchi *, Marco Rossato,
Luca Scapin, Marcin Wyszowski * *bassi*

Núria Sanromà Gabàs, Andrea Inghisciano *cornetti*

Valerio Bassanello, Sergio Bernetti, Mauro Morini, Francesco Nigris, Ivo Pezzutti,

David Joseph Yacus *tromboni*

Roberto Micconi *organo*

* solista

in collaborazione con la Procuratoria di San Marco

NOTE AL PROGRAMMA

«Intellecta voluntate serenissimi Principis [...] Andree Gritti, incliti Venetiarum ducis [...] assumpserunt et acceptarunt in magistrum Capellae cantus ecclesie predictae Sancte Marci [...] circumspectum virum dominum Adrianum [...] absentem». È il 12 dicembre 1527 e i procuratori di San Marco de Supra sono costretti a verbalizzare, per una volta, l'esplicita volontà del doge nella scelta del nuovo maestro di cappella: tradizione voleva infatti che la figura dogale, simulacro di garanzia, difficilmente si esponesse e prendesse posizione, lasciando la reale direzione della chiesa di San Marco – chiesa della città, chiesa del doge, vera e propria chiesa di stato contrariamente al duomo di Venezia, San Pietro di Castello, sede del patriarcato – all'autorevole e spesso autoritario Andrea Gritti. Il formulario usato sottolinea la volontà del doge di violare una delle tante leggi non scritte della Repubblica: è Gritti e non i procuratori a modificare la storia della musica di Venezia, perché sarà proprio questa decisione a contribuire in maniera determinante a imprimere una svolta alle nomine di San Marco. Fino a quel tempo la scelta più tradizionale prevedeva la promozione di chi era già in servizio da tempo, premiava le forze locali: da questo momento (e fino a tutto il Seicento) invece saranno presi dalla terraferma o addirittura dall'estero i migliori compositori del momento. Si pensi al Seicento, quando Claudio Monteverdi (cremonese), Francesco Cavalli (cremasco) e Giovanni Legrenzi (bergamasco di Clusone) – e cioè i gotha della musica di quel secolo – andranno a ricoprire questo ambito incarico e garantiranno il massimo lustro alla storia della cappella.

Paradossalmente Adrian Willaert, fiammingo di Bruges e proveniente in quel momento da un'altra città italiana, la musicalissima Ferrara, sarà il vero iniziatore della scuola di San Marco: il passaggio dall'arte difficile dell'improvvisazione a quella altrettanto impegnativa della scrittura polifonica avverrà sotto il dominio di un uomo gentile, colto, fermo, dedito al lavoro come pochi. Poche sono le sue assenze dal lavoro, l'unica di rilievo quando si recherà nelle Fiandre natali per liquidare i beni ricevuti nell'asse ereditario; e a costo di prolungarne oltre misura la sua presenza alla guida dei cantori marciati, i procuratori giungeranno a inventare per lui la divisione della cappella in due parti, proprio per rendere meno gravoso il lavoro a un professionista del quale non ci si voleva assolutamente privare, tanto da

rifiutargli garbatamente la giubilazione tante volte richiesta e allo stesso tempo dando vita alla figura del vice maestro di cappella, sino ad allora inesistente. Un aggravio di spesa, certamente, ma altrettanto reale era la garanzia dell'abilità del compositore e dell'unanime rispetto del quale era circondato. E a San Marco, si sa, la musica è una delle componenti fondamentali: per quanto si possa retrocedere nel tempo alla ricerca delle prime testimonianze archivistiche, peraltro, la prima vera presenza della musica spicca nell'arte musiva. Nel braccio meridionale della croce greca il mosaico che narra il ricevimento del corpo di San Marco da parte del clero, del doge e del popolo veneziano viene commentato con le parole: «pontifices clerus populus dux mente serenus laudibus atque choris excipiunt dulce canoris». E da quel momento mai nella celebrazione marciana mancherà l'estrema dolcezza del canto, una vera e propria dichiarazione programmatica, quindi.

È innegabile però che anche la ricchezza delle celebrazioni si sia fusa quasi indissolubilmente con la grande tradizione strumentale: se è oramai assodato che la decisione del Concilio di Trento di vietare la componente strumentale nelle celebrazioni liturgiche venne rispettata alla lettera solo nell'ambito vaticano, non possiamo fare a meno di notare come il passaggio dei piffari e trombetti ducali in blocco dal servizio del doge agli organici della cappella proprio in coincidenza con la scelta conciliare non potesse che suonare come una provocazione bella e buona nei confronti dello stato papalino, con il quale i bisticci furono certamente continui. E le realtà legate all'esercizio della musica a San Marco sono molteplici: la grande tradizione del canto fermo viene affidata principalmente ai canonici e agli zaghì marciati, i cantori sono prevalentemente dediti alla polifonia, nelle festività maggiori si aggiunge la componente strumentale. E naturalmente in una città tanto legata a traffici e commerci, la ricompensa economica è sostanzialmente proporzionale all'impegno. Con il lento trascorrere del tempo varia anche la tipologia di questa componente strumentale, che inizialmente appunto premia una fitta presenza di fiati – cornetti e ottoni *in primis* – e che pian piano trascolora nella presenza degli archi, delle viole da gamba prima, da braccio poi, per annettere in seguito un po' tutti gli strumenti dell'orchestra d'epoca tardo barocca e classica. Una parola ancora per una sezione intera, molto importante, destinata a testimoniare l'interesse più vivo nei confronti del continuo: fin dall'inizio vi erano due organi, secondo la migliore tradizione veneziana 'a cornu epistulae' e 'a cornu evangeli', strumenti che dal Seicento verranno raddoppiati per sostenere le esecuzioni nei palchetti (posti sopra le cantorie sansoviniane) e che accoglieranno nelle loro file non solo viole da gamba di vario registro ma anche la famiglia degli arciliuti.

La presenza di Willaert aleggia e permea larga parte del programma proposto: Gioseffo Guami, di provenienza lucchese, città nella quale tra l'altro concluderà anche la propria esistenza, si perfeziona proprio sotto

la guida del grande compositore fiammingo; le sue peregrinazioni a Monaco di Baviera sotto Orlando di Lasso, ancora una volta a Lucca e forse anche a Genova al servizio di Gian Andrea Doria, rappresentano il suo già importante *curriculum vitae* che lo porterà nell'ottobre del 1588 a ricoprire l'ambitissimo posto di primo organista a San Marco, che in quel momento vede l'altro Gioseffo, Zarlino, alla guida della cappella e all'altro organo Giovanni Gabrieli. I due avevano da poco sostituito ai due organi (i termini 'primo' e 'secondo' non vantavano alcun valore gerarchico) Claudio Merulo e Andrea Gabrieli, mentre di lì a poco Baldassare Donato (o Donati) succederà nella carica massima al grande teorico Zarlino.

Giovanni Bassano completa l'*entourage* marciano con la sua carica di maestro dei concerti. Pur valutando un certo grado di specializzazione – Bassano è celebre soprattutto per i suoi interventi sui madrigali di Palestrina e di Cipriano de Rore – la maestria di questi compositori è tale da sfidare l'approccio a vari generi, come avviene nel *Laetentur caeli* tratto dalla raccolta dei *Concerti ecclesiastici* del 1599, proprio alla chiusura del secolo. La poliedricità del compositore si estende anche alla probabile invenzione del bassanello, rarissimo strumento in legno ad ancia doppia. E, come il precedente, anche Guami abbraccia sia la composizione vocale sia quella strumentale e se è vero che oggi viene maggiormente considerato per quest'ultima, le origini della carriera del compositore si perdono nel primo libro di madrigali del 1565 edito – *ça va sans dire* – a Venezia, laddove vedrà la luce la quasi totalità delle sue composizioni con l'eccezione di un volume uscito a Milano e un altro ristampato ad Anversa. Le sue canzoni strumentali si sono oramai decisamente affrancate dal modello vocale, anche se mantenendo ovviamente l'incipit dattilico tipico della canzone francese e della sua prosodia. La presenza di un continuo, di fatto obbligatorio e vincolante, testimonia di una innovazione prudente, nella quale le varie sezioni imitative che si succedono tendono a sfociare in momenti di puro stile concertato.

È peraltro innegabile che le presenze più autorevoli siano i due Gabrieli e Claudio Merulo. Quest'ultimo è presente con due composizioni vocali, laddove la sua notorietà è legata prevalentemente all'attività editoriale – veramente molto prestigiosa e concorrenziale in un ambiente di per sé altissimo e quindi assai difficile da gestire – e a quella strumentale, in un periodo nel quale la musica per tastiera a Venezia decolla definitivamente. La Messa *Benedicam Dominum* è tratta dal volume *Misse due cum 8 et 12 vocum* del 1609 di Gardano, organizzata in tre cori ciascuno a 4 voci; la consacrazione della figura di Merulo è peraltro legata ad aspetti collaterali: non solo Vincenzo Galilei, padre di Galileo, intavola un suo mottetto e lo pubblica nel suo *Fronimo*, ma anche Giovanni Antonio Terzi riprende un mottetto e tre canzoni del compositore di Correggio per inserirle nella sua magnifica intavolatura di liuto e, soprattutto, Gioseffo Zarlino lo fa diventare interlocutore e personaggio privilegiato delle sue *Dimostrazioni armoniche*, contribuendo quindi alla sua consacrazione storica. Di Andrea

Gabrieli viene invece proposto il *Deus misereatur* a 12 voci pubblicato postumo da Angelo Gardano nel 1587 (il compositore era mancato due anni prima). La presenza di più cori dotati ciascuno di un basso proprio è peculiare della musica marcana (anche se Zarlino la rifiuta) ed è legata all'importanza di poter disporre di un efficace riferimento sonoro in una struttura tanto complessa acusticamente come certamente è San Marco. E d'altra parte anche il ricorso a singole voci di ciascun coro, laddove Zarlino raccomanda l'uso di cori 'pieni', mostra la differenza tra una concezione musicale che sta cambiando e quella invece meno originale proposta pur da uno dei maggior teorici e didatti del Cinquecento. Tutti e tre i brani del nipote di Andrea, Giovanni, appartengono all'edizione del 1597 – le preziose *Sacrae Symphoniae* – unica ad apparire vivente l'autore e curata personalmente dal medesimo. L'autenticità della raccolta viene quindi in questo modo garantita, e un altro elemento di grande originalità si nota nell'accorpamento di musica di genere sacro con musica strumentale, a dimostrazione di quanto possano essere considerati intercambiabili anche dal medesimo autore. La forte parentela tra la canzone a 8 e il mottetto emerge evidente, anche se la polarizzazione delle voci nel registro acuto e in quello grave lasciano ampiamente presagire se non la conclusione certamente la trasformazione della più pura musica polifonica in strutture che vanno presagendo il superamento della polifonia. D'altra parte l'imitazione appare generalmente nella parte iniziale per poi essere ampiamente ridimensionata nella stesura del brano e riaffiorare alla sua conclusione, che in taluni casi ripropone addirittura l'incipit della composizione. «Nella molteplice combinazione dei cori, nel modo con il quale l'impostazione melodica di un coro viene continuata o ribattuta dall'altro coro, nell'intreccio melodico delle voci superiori, nell'aderenza costante della musica al significato della parola, Gabrieli ha superato di gran lunga i suoi predecessori e contemporanei ed è riuscito a sviluppare fino alla perfezione la tecnica policorale» (Kunze).

Ambedue del 1599 sono le composizioni di Baldassare Donato, apparse nel *Primo libro di mottetti a 5, 6 et 8 voci*: l'importante posizione artistica del compositore, protagonista della divisione della cappella nell'ultimo anno di vita di Willaert e nei pochi mesi di governo di Cipriano, poi maestro alla morte di Zarlino per una quindicina di anni e prima dell'avvento di Giovanni Croce, rende poco comprensibile il perché sia stata tanto trascurata dalla musicologia la sua figura: gioca forse in questo il sospetto dell'intraprendenza assai disinvoltata nei suoi primi anni di carriera? L'ascolto delle sue composizioni però giustifica pienamente il successo che riuscì a cogliere in vita e ne sottolinea gli immensi pregi, e l'ascolto della grande e complessa polifonia di questo periodo d'oro della storia marcana ci aiuta a comprendere appieno il valore e la insostituibile bellezza degli anni a cavallo tra Cinque e Seicento.

Franco Rossi



Puer natus est nobis

Puer natus est nobis,
 Et filius datus est nobis:
 Cujus imperium super humerum eius
 Et vocabitur nomen ejus,
 Magni consilii Angelus.
 Cantate Domino canticum novum: quia mirabilia fecit.
 Gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto,
 Sicut erat in principio et nunc et semper
 Et in saecula saeculorum. Amen.

Kyrie eleison

Kyrie eleison
 Christe eleison
 Kyrie eleison

Et in terra pax

Et in terra pax hominibus bonae voluntatis.
 Laudamus te. Benedicimus te. Adoramus te. Glorificamus te.
 Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam.
 Domine Deus. Rex caelestis, Deus pater omnipotens.
 Domine fili unigenite Jesu Christe.
 Domine Deus, Agnus Dei, Filius Patris.
 Qui tollis peccata mundi, miserere nobis.
 Qui tollis peccata mundi, suscipe deprecationem nostram.
 Qui sedes ad dexteram Patris, miserere nobis.
 Quoniam tu solus sanctus. Tu solus Dominus. Tu solus altissimus, Jesu Christe.
 Cum Sancto Spiritu, in gloria Dei Patris. Amen.

Hodie Christus

Hodie Christus natus est, Noe Noe
 Hodie Salvator apparuit, Noe Noe
 Hodie in terra canunt Angeli,
 Laetantur Archangeli, Noe Noe
 Hodie exultant iusti dicentes:
 Gloria in excelsis Deo, Noe noe.

Credo

Credo in unum Deum, Patrem omnipotentem,
factorem caeli et terrae, visibilium et invisibilium.
Et in unum Dominum Jesum Christum, Filium Dei unigenitum.
Et ex Patre natum ante omnia saecula.
Deum de Deo, lumen de lumine, Deum verum de Deo vero.
Genitum non factum, consubstantialem Patri, per quem omnia facta sunt.
Qui propter nos homines, et propter nostram salutem descendit de caelis.
Et incarnatus est de Spiritu Sancto ex Maria Virgine, et homo factus est.
Crucifixus etiam pro nobis sub Pontio Pilato, passus, et sepultus est.
Et resurrexit tertia die, secundum scripturas.
Et ascendit in caelum: sedet ad dexteram Patris.
Et iterum venturus est cum gloria, iudicare vivos et mortuos,
cuius regni non erit finis.
Et in Spiritum Sanctum Dominum, et vivificantem:
qui ex Patre, Filioque procedit.
Qui cum Patre, et Filio simul adoratur, et conglorificatur,
qui locutus est per Prophetas.
Et unam, sanctam, catholicam et apostolicam Ecclesiam.
Confiteor unum baptisma in remissionem peccatorum.
Et expecto resurrectionem mortuorum.
Et vitam venturi saeculi Amen.

Laetentur caeli

Laetentur caeli et exultet terra,
Commoveatur mare et plenitudo eius.
Gaudebunt campi et omnia quae in eis sunt.
Tunc exultabunt omnia ligna silvarum
A facie Domini quia venit,
Quoniam venit iudicare terram.

Sanctus

Sanctus, Sanctus, Sanctus, Dominus Deus Sabaoth
Pleni sunt caeli et terra gloria tua.
Hosanna in excelsis.
Benedictus qui venit in nomine Domini
Hosanna in excelsis.

Agnus Dei

Agnus Dei qui tollis peccata mundi miserere nobis.
Agnus Dei qui tollis peccata mundi miserere nobis.
Agnus Dei qui tollis peccata mundi dona nobis pacem.

Verbum caro

- Verbum caro factum est
De Virgine Maria
- In hoc anni circulo
Vita datur saeculo
Nato nobis parvulo
De Virgine Maria
- Verbum caro factum est
De Virgine Maria
- Non humano semine
Sed divino stamine
Deus datur foeminae
In Virgine Maria
- Stellam Solem protulit
Sol salutem contulit
Nihil tamen abstulit
A Virgine Maria
- Verbum caro factum est
De Virgine Maria
- O beata foemina
Cuius ventris sarcina
Mundi lavit crimina
De Virgine Maria
- In excelsis canitur
Verbum caro panditur
In praesepe ponitur
A Virgine Maria
- Verbum caro factum est
De Virgine Maria.

Deus misereatur

Deus misereatur nostri et benedicat nobis;
 Illuminet vultum tuum super nos et misereatur nostri.
 Ut cognoscamus in terra viam tuam
 In omnibus gentibus salutare tuum.
 Confiteantur tibi populi, Deus
 Confiteantur tibi populi omnes.
 Laetentur et exultent gentes,
 quoniam iudicas populos in aequitate
 et gentes in terra dirigis.
 Confiteantur tibi populi, Deus
 Confiteantur tibi populi omnes.
 Terra dedit fructum suum.
 Benedicat nos Deus, Deus noster
 Et metuant eum omnes fines terrae.

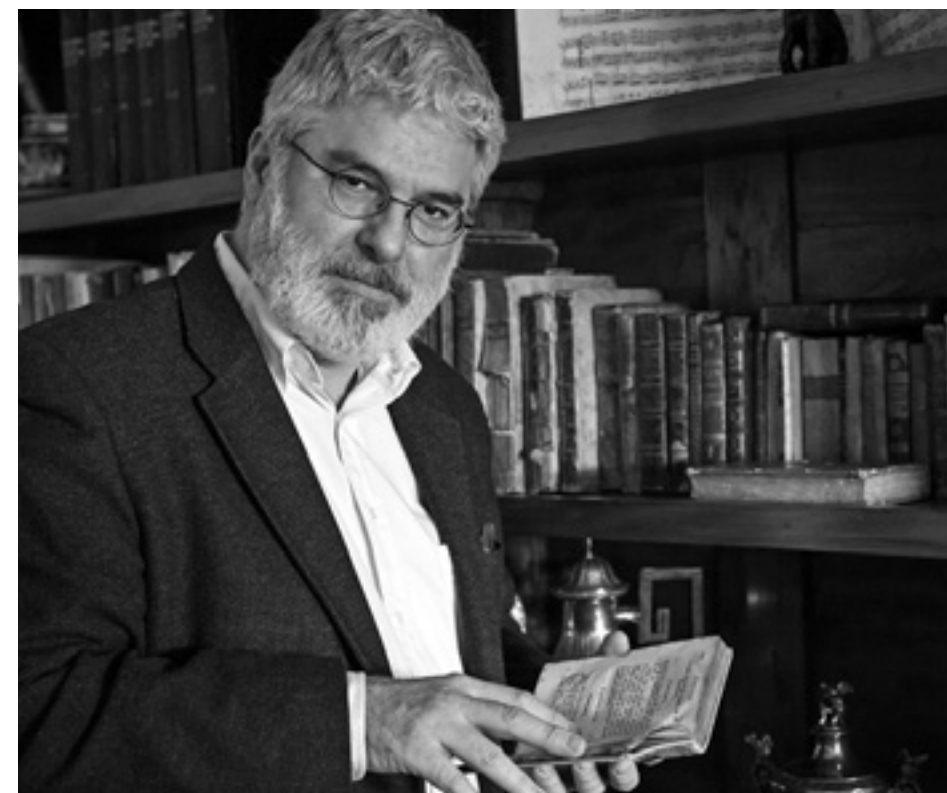
FLAVIO COLUSSO

Compositore, autore, direttore d'orchestra e regista, da sempre impegnato nella produzione di capolavori inediti del passato e di prime esecuzioni di nuove opere, è fondatore dell'Ensemble Seicentonovecento residente a Villa Lante al Gianicolo. Accademico Pontificio, Colusso è inoltre maestro di cappella e direttore della Cappella Musicale Theatina, della Cappella Musicale di Santa Maria dell'Anima della Chiesa di lingua tedesca in Roma e della Cappella Musicale di San Giacomo.

Sue composizioni sono eseguite, pubblicate e trasmesse in molti paesi, fra queste ricordiamo tra le più recenti *Magie d'ombra et di luce* per il quarto centenario del Caravaggio (2010); *Notturmo con Bram Stoker* per il centenario dell'autore di *Dracula* (2012); *Il lauro del Gianicolo: morte di Riccardo Wagner a Venezia* per l'anno wagneriano e dannunziano (2013).

Tra le registrazioni discografiche si segnalano almeno *Exultate jubilate* di Mozart con Mariella Devia; la prima esecuzione e registrazione della *Missa Petra Sancta* di Palestrina e dell'oratorio *L'esaltazione di Mardocheo*.

È impegnato fin dal 1983 nello studio, riscoperta, esecuzione e pubblicazione delle composizioni di Giacomo Carissimi del quale ha già registrato tutti gli Oratori e la raccolta completa di mottetti *Arion Romanus*.



MARCO GEMMANI

Marco Gemmani è stato tra i fondatori dell'orchestra Accademia Bizantina e maestro di cappella della Cattedrale di Rimini. Dal 2000 è maestro di cappella della Basilica di San Marco a Venezia. All'intensa attività concertistica in Italia e all'estero, affianca un'instancabile opera di trascrizione e di ricerca musicologica nel campo della polifonia vocale antica e in particolare sul periodo aureo della musica veneziana. Ha pubblicato migliaia di partiture e numerosi libri. Ha curato mostre e ha inciso diversi CD. Insegna direzione di coro e composizione corale al Conservatorio Benedetto Marcello di Venezia.



LA CAPPELLA MUSICALE DELLA BASILICA DI SAN MARCO A VENEZIA

I *Cantores Sancti Marci* sono documentati fin dagli inizi del Trecento, ma, con tutta probabilità, una formazione musicale attiva a San Marco risale ben più addietro, per cui si può affermare, senza ombra di dubbio, che la Cappella della Basilica di San Marco a Venezia è una delle più antiche istituzioni di musica, tuttora operanti, che vi siano al mondo.

Un altro primato di questa Cappella riguarda la nascita di opere musicali al suo interno. La produzione dei maestri operanti nella Basilica di San Marco supera, di gran lunga, perlomeno in quantità, quella di altre cappelle musicali del mondo. L'elenco dei compositori, spesso di chiara fama, che vi operarono all'interno, è composto di circa centocinquanta nomi e il loro numero è destinato ad aumentare. Vi sono state intuizioni e soluzioni sonoro-musicali (la più celebre è quella dei cori battenti o spezzati, ma se ne potrebbero citare anche altre) sperimentate a San Marco, che costituiscono il patrimonio genetico di tutta la cultura musicale occidentale.

La particolare posizione geopolitica di Venezia, la continua serie di scambi con le varie culture europee e mediterranee, rese la Cappella di San Marco un punto di riferimento universalmente riconosciuto per un lungo lasso di tempo, il che contribuì indiscutibilmente a rendere la Serenissima una delle capitali mondiali della musica. Ma la funzione propositrice di idee sempre nuove, rimarrà anche in seguito una costante della Cappella Marciana.

Questa singolare formazione è una delle poche rimaste in Italia a eseguire regolarmente polifonia di pregio durante l'ufficio liturgico, in continuità con la propria tradizione. Da secoli essa presenzia regolarmente alle più importanti funzioni della Basilica senza soluzione di continuità e questo patrimonio culturale, questo *modus cantandi* si perpetua in uno 'stile' inconfondibile che si alimenta continuamente sotto le volte di San Marco alla fonte del carisma dell'evangelista artista.

La Cappella Marciana è uno dei simboli viventi della tradizione musicale occidentale. Consci di questo, i suoi maestri, a partire dalla fine del diciannovesimo secolo, hanno iniziato un'opera di recupero del patrimonio più antico, nato anche all'interno di essa, con l'intento di restituire e mantenere vivo l'enorme bagaglio che ci consegna il passato. Chi frequenta la Basilica oggi, può ascoltare musica scritta dagli inizi del quattordicesimo secolo fino a quella di poche settimane di vita.

Teatro La Fenice

sabato 27 febbraio 2016 ore 20.00 turno S

domenica 28 febbraio 2016 ore 17.00 turno U

ANTON BRUCKNER

Sinfonia n. 8 in do minore WAB 108

versione 1887

Allegro moderato

Scherzo: Allegro moderato

Adagio: Feierlich langsam, doch nicht schleppend

(Adagio: Lento solenne, ma non strascicato)

Finale: Feierlich, nicht schnell (Finale: Solenne, non veloce)

direttore

ELIAHU INBAL

Orchestra del Teatro La Fenice

NOTE AL PROGRAMMA

ANTON BRUCKNER, SINFONIA N. 8 IN DO MINORE WAB 108

L'Ottava Sinfonia fu composta fra il giugno-luglio 1884 e il 10 agosto 1887 (versione 1887) e sottoposta in seguito, fra l'ottobre del 1887 e il 10 marzo del 1890, a revisione (versione 1890). Bruckner dedicò il suo nuovo, imponente lavoro sinfonico al Kaiser Franz Joseph I; la prima esecuzione della versione 1890 ebbe luogo il 18 dicembre 1890 a Vienna, nel Musikvereinssaal, con i Wiener Philharmoniker diretti da Hans Richter, mentre la prima versione conobbe, dopo un'esecuzione parziale (soltanto l'Allegro moderato d'apertura) nel 1954 (direttore Eugen Jochum, Monaco di Baviera), un'esecuzione integrale soltanto il 2 settembre 1973 a Londra (BBC, sul podio Hans Hubert Schönzeler). Giustamente Leopold Nowak, il benemerito curatore della *Neue Bruckner-Gesamtausgabe*, ha pubblicato nel 1955 e nel 1972 entrambe le versioni della Sinfonia, le cui differenze più significative concernono, come vedremo, soprattutto l'Allegro moderato iniziale e lo Scherzo.

Le due ultime creazioni sinfoniche di Bruckner (l'Ottava è l'ultima Sinfonia che il compositore poté portare a compimento) presentano un'ingente mole di schizzi, partiture e copie di partiture controllate dall'autore; ciò nonostante, la cronologia interna delle singole fasi di lavorazione non è del tutto chiara. Sappiamo ad esempio che Bruckner approntò una partitura completa della prima versione in vista di un'esecuzione che avrebbe dovuto tenere a battesimo, a Monaco, Hermann Levi e che la inviò al direttore nel settembre del 1887. Levi si rifiutò tuttavia di dirigere l'opera e Bruckner incominciò a lavorare, come si è accennato, già nell'ottobre seguente a una nuova versione della Sinfonia (in una lettera del 30 gennaio 1888 a Moritz von Mayfeld dichiarerà che la Sinfonia «è ben lungi dall'esser finita»).

Nel 1888 Bruckner si dedicò anche ai lavori per l'edizione a stampa della Quarta Sinfonia e rielaborò la Terza; alcuni passaggi, come ad esempio la conclusione del primo movimento, conobbero diverse fasi di lavorazione (quattro in tutto, nel caso specifico). I commentatori sono unanimi nello scorgere nel confronto fra la versione seriore e quella precedente una maggiore stringatezza a livello formale, ma non sono da trascurare

anche appariscenti modificazioni di natura compositiva *stricto sensu*, così ad esempio la composizione di un Trio del tutto nuovo per lo Scherzo, i cambiamenti riguardanti la chiusa dei movimenti estremi, la strumentazione (il gruppo dei legni fu portato a tre strumenti, i corni raddoppiati da quattro a otto), nonché la trasposizione del punto cacuminale dell'Adagio – uno dei *topoi* del sinfonismo bruckneriano – da do maggiore a mi bemolle maggiore.

Si è parlato spesso, a proposito dei ritocchi nella veste sonora della versione seriore di un presunto avvicinamento di Bruckner al «consueto ideale sonoro di matrice wagneriana» (Manfred Wagner), ma non si tratta in realtà, a nostro avviso, di un adeguamento esterno alla veste sonora dei drammi musicali wagneriani: l'immagine che ne risulta è, in ogni caso, più omogenea e meno graffiante di quella della versione 1887, le cesure fra i singoli gruppi tematici (nel Finale il passaggio fra la *Gesangsperiode*, il tema cantabile, e il terzo tema nella ripresa e altri consimili passaggi nel movimento d'apertura), sono meno nette. Interessante è il fatto che Bruckner, in una lettera a Felix Weingartner del 27 gennaio 1891 asserisca, quasi anticipando il celebre motto mahleriano («Il mio tempo verrà!») che i tagli apportati al Finale vanno per il momento rispettati, ché la versione originale «è destinata ai tempi futuri e in special modo a una cerchia di amici e conoscitori».

In realtà il problema autentico del Finale (Feierlich, nicht schnell, 4/4, do minore) accorciato nella versione 1890 di ben sessantadue battute, è di natura formale: la combinazione dei temi principali dei quattro movimenti della Sinfonia in un'apoteosi finale in maggiore, che subentrando nella versione 1890 a quella dell'Allegro moderato – il quale nella nuova versione si estingue in *pianissimo* su frammenti discendenti della testa del primo tema – si pone come il *telos* dell'intero ciclo sinfonico ed è stato oggetto sia di ammirazione che di critica da parte degli studiosi. A noi pare che tale sovrapposizione tematica coroni degnamente il ciclo sinfonico dell'Ottava, portando all'estrema conseguenza la volontà del compositore di saldare in unità l'immenso ciclo sinfonico. (Che proprio la capacità da parte di Bruckner di plasmare strutture formali di amplissima gittata sia stata a lungo messa in discussione dai commentatori costituisce, da Hanslick in poi, uno dei paradossi della storia della ricezione della musica bruckneriana.)

Un'altra questione, apparentemente spinosa, su cui gli storici si sono arrovelati, è quella del valore autenticamente ermeneutico o meramente sussidiario delle indicazioni programmatiche fornite dal compositore per i quattro movimenti della Sinfonia. Lo Scherzo, ad esempio, collocato al secondo posto nel ciclo sinfonico, raffigurerebbe il cosiddetto Deutscher Michel, l'arcangelo Gabriele, patrono dei tedeschi, presentato come un contadino con berretto a punta, incarnazione della *simplicitas* e della bonarietà più ingenua e goffa. Indicazioni programmatiche si rinvennero in una lettera al direttore d'orchestra Felix Weingartner del 27 gennaio

1891: Bruckner le aveva anticipate, nel 1886, in una conversazione privata, ad August Stradal. Il 'programma', a ben guardare, non è in realtà che una commistione eteroclitica e quasi irritante di vissuti biografici e (forse) di allusioni wagneriane: si parla ad esempio, per la Coda dell'Allegro moderato, della cosiddetta *Todesverkündigung*, dell'annuncio di morte, con riferimento alla Walküre, là dove Brünnhilde annunzia a Sigmund, nel secondo atto, la sua morte imminente. Si potrà dunque ben dire che tale presunto 'programma' è per noi oggi del tutto trascurabile.

Anche in questa Sinfonia è la presenza di 'figure', di vocaboli dotati di un loro valore semantico (per lo più, ma non solo, rimandante alla sfera religiosa) a gettare un ponte fra la 'musica assoluta' e l'interpretazione ingenuamente contenutistica («L'incontro dello Zar e del Kaiser» a Olmütz, nel Finale, ne è un esempio eclatante), che varrebbe a giustificare, fra l'altro, una incoerenza formale che è di fatto del tutto assente. La decisione da parte di Bruckner di modificare la chiusa trionfale dell'Allegro moderato e di demandarla al Finale, nel quale i temi dei quattro movimenti, come si è detto, si ergono a torre l'uno sopra l'altro nelle battute conclusive, è espressione di una volontà formale e di un pensiero teleologico chiaramente definiti.

Nei due movimenti mediani, da Bruckner invertiti nell'Ottava, si ammirerà, nel Trio dello Scherzo («Langsam», Lento) l'impiego, di carattere eccezionale in Bruckner, delle arpe, impiego che anticipa chiaramente l'*ethos* dell'Adagio, dato il carattere di lamento della melodia sul *conductus* in pizzicato dei bassi. Nell'Adagio in re bemolle maggiore il tratto solenne-cerimoniale è reso esplicito per mezzo del prediletto aggettivo «Feierlich», riservato da Bruckner alla sfera d'espressione più propriamente mistico-religiosa, e trova qui una delle sue definizioni più alte ed esteticamente riuscite. Nella corrispondenza simmetrica fra i due gruppi tematici dell'Adagio rinveniamo l'esempio forse più straordinario di compenetrazione fra strutture musicali e livello figurale-religioso dell'intero *opus* sinfonico bruckneriano: memorabile è, ad esempio, il percorso del primo tema, che culmina in un gesto di elevazione, una sorta di *sursum corda*, una lenta ascesa in triadi perfette agli archi sostenuti dagli ottoni che decanta poi in quattro battute di accordi di 2/4 sugli arpeggi delle arpe. Su questo episodio è costruito, fra l'altro, il punto culminante dell'Adagio. Per intensità espressiva questo movimento va annoverato fra le creazioni più sconvolgenti di Bruckner, il quale era ben consapevole del livello estetico della sua Ottava Sinfonia, come comprova la dedica all'amato Kaiser Franz Joseph I.

Alberto Fassone

ELIAHU INBAL

Nato in Israele, studia violino e composizione alla Jerusalem Music Academy prima di completare la sua formazione al Conservatoire National Supérieur di Parigi su esortazione di Leonard Bernstein. Tra i suoi insegnanti parigini vi sono Louis Fourestier, Olivier Messiaen e Nadia Boulanger. Nello sviluppare il proprio stile musicale è molto influenzato anche da Franco Ferrara a Hilversum, in Olanda, e da Sergiu Celibidache a Siena. Dopo essersi aggiudicato il Premio Cantelli nel 1963, appena ventiseienne, intraprende una rapida carriera internazionale dirigendo le più importanti orchestre a livello mondiale. È stato nominato direttore principale della hr-Sinfonieorchester di Francoforte, del Teatro La Fenice, della Konzerthausorchester di Berlino, della Czech Philharmonic e della Tokyo Metropolitan Symphony Orchestra. Durante la sua permanenza presso la hr-Sinfonieorchester (1974-1990), di cui è tuttora direttore onorario, si distingue come una delle più eminenti personalità musicali del nostro tempo e riceve unanime consenso internazionale per la sua interpretazione di Mahler e Bruckner, come testimoniano anche i premi ottenuti dalle registrazioni discografiche (Deutscher Schallplattenpreis, Grand Prix du Disque), cui si aggiunge la prima registrazione delle versioni originali delle sinfonie bruckneriane. Ottiene inoltre grande successo la sua interpretazione delle sinfonie di Šostakovič. Nel 2011, in occasione dell'“anno Mahler”, l'Orchestre royal del Concertgebouw lo chiama a dirigere la Decima Sinfonia. I tanti impegni in ambito operistico lo portano a calcare, tra i molti, i palcoscenici dei teatri di Parigi, Glyndebourne, Monaco, Stoccarda, Zurigo e Madrid. Nel 2013 celebra il bicentenario della nascita di Wagner con le fortunate esecuzioni di *Parsifal* alla Vlaamse Opera e di *Tristan and Isolde* al Festival de Ópera di A Coruña. Nel 1990 il governo francese lo nomina ufficiale dell'Ordine delle Arti e delle Lettere. Nel febbraio del 2001 gli viene attribuita la Medaglia d'oro al Merito dalla città di Vienna. Nel 2006 riceve la Medaglia Goethe dalla città di Francoforte e l'Ordine al Merito dalla Repubblica Federale Tedesca.



Teatro La Fenice
venerdì 4 marzo 2016 ore 20.00 turno S
sabato 5 marzo 2016 ore 17.00 turno U

ZENO BALDI
Lo sciame all'interno

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

prima esecuzione assoluta

WOLFGANG AMADEUS MOZART
Concerto per pianoforte e orchestra n. 23 in la maggiore KV 488

Allegro
Adagio
Allegro assai

Alessandro Marchetti *pianoforte*
vincitore del Premio Venezia 2014

ANTON BRUCKNER
Sinfonia n. 6 in la maggiore WAB 106
versione 1881

Majestoso
Adagio: Sehr feierlich (Adagio: Molto solenne)
Scherzo: Nicht schnell (Scherzo: Non veloce)
Finale: Bewegt, doch nicht zu schnell (Finale: Mosso, ma non troppo veloce)

direttore
OMER MEIR WELLBER

Orchestra del Teatro La Fenice

NOTE AL PROGRAMMA

ZENO BALDI, LO SCIAME ALL'INTERNO

In ambito zoologico (ma anche in senso figurato) la parola 'sciame' – insieme a stormi, banchi, branchi, mandrie, colonie – indica una moltitudine di animali, persone o cose in movimento.

La teoria dello sciame (*swarm theory*) – elaborata alla fine degli anni Ottanta e sviluppata partendo dagli studi sul comportamento animale – analizza i sistemi auto-organizzati nei quali un'azione complessa scaturisce da una sorta di 'intelligenza collettiva'. In particolare, gli stormi di uccelli o gli sciami d'insetti sociali (come formiche o api) sono in grado di risolvere problemi di elevata complessità senza un sistema di controllo centrale, grazie alla somma di azioni elementari: milioni d'interazioni semplici generano un comportamento collettivo ampiamente complesso, costituendo una sorta di super-organismo.

Proiettando questo modello sulla massa orchestrale, ho cercato di gestire il suono complessivo secondo una logica e un approccio multi-scala (scala di grandezza, non musicale), in cui la complessità a livello macroscopico derivasse dall'azione-interazione fra singoli componenti semplici, o viceversa che un'apparente staticità su larga scala (armonica, ad esempio) derivasse in verità da un incessante movimento interno, microscopico. Come cellule nel tessuto musicale, gli 'oggetti musicali' possono essere percepiti diversamente in base alla scala temporale in cui sono utilizzati: un esempio è il cosiddetto 'ritmo bruckneriano', qui immerso in molteplici articolazioni fino a svanire nel suono d'insieme, dentro lo sciame.

Zeno Baldi

WOLFGANG AMADEUS MOZART, CONCERTO PER PIANOFORTE E ORCHESTRA N. 23 IN LA MAGGIORE KV 488

Nel catalogo delle proprie opere che Mozart tenne a Vienna dal 1784 il Concerto in la maggiore KV 488 porta la data 2 marzo 1786. A brevissima

distanza, il 24 marzo seguì un capolavoro di carattere radicalmente diverso, il Concerto in do minore KV 491. Il Concerto precedente, quello in mi bemolle maggiore KV 482 era del dicembre 1785. Questi tre Concerti cronologicamente vicini si collocano tutti nel periodo della composizione delle *Nozze di Figaro* (fine ottobre 1785 - 29 aprile 1786) e sono tra i vertici, tra i momenti culminanti e (quasi) conclusivi della prodigiosa serie dei quindici che Mozart scrisse a Vienna tra l'inverno 1782-83 e il novembre 1786 (l'isolato Concerto KV 503), il periodo per lui di più intensa attenzione al genere, cui dopo il 1786 tornò soltanto due volte, nel 1788 e nel 1791. Forse il suo interesse era rivolto maggiormente al teatro, certo con i tre lavori composti nei mesi delle *Nozze di Figaro* aveva piegato il genere del Concerto alle proprie ragioni musicali ed espressive con esiti che trascendevano ancor più profondamente di prima i caratteri brillanti e in qualche modo 'leggeri' che appartenevano a tale genere e alle aspettative del pubblico (non dimentichiamo che anche i Concerti KV 488 e 491 furono scritti da Mozart per se stesso, per le proprie 'accademie', proposte nel favorevole periodo della Quaresima 1786). Ricordiamo ciò che il 28 dicembre 1782 Mozart aveva scritto al padre (a proposito dei Concerti KV 413, 414, 415): «I concerti sono una via di mezzo ('ein Mittelding') tra il troppo difficile e il troppo facile, sono molto brillanti, gradevoli alle orecchie, naturali senza cadere nella vacuità; qua e là soltanto i conoscitori possono trovar soddisfazione, ma in modo che gli inesperti ne siano contenti, senza sapere perché...». Facendo riferimento a questa premessa potremmo schematicamente dire che nei capolavori dei mesi delle *Nozze di Figaro* (ma anche in altri precedenti) le concessioni alle attese del pubblico e alle consuetudini del genere si erano ulteriormente ridotte, e che la straordinaria ricchezza, varietà e complessità dei caratteri espressivi dei Concerti KV 482, 488, 491 può essere paragonata soltanto a quella dell'opera loro contemporanea.

Il primo tempo del Concerto KV 488 sembra di lineare semplicità, senza particolarità formali: l'orchestra presenta due temi, nella seconda parte dell'esposizione il pianoforte non ha una sua 'entrata' solistica e attacca direttamente il primo tema; ma è difficile descrivere il mutare di sfumature espressive, tra il sereno e il malinconico, l'elegante necessità e la scioltezza dell'incantevole fluire della musica. Un terzo tema appare alla fine dell'esposizione e diventa unico protagonista dello sviluppo, caratterizzato da una scrittura quasi cameristica di grande raffinatezza, e da un certo intensificarsi della inquietudine espressiva.

Immerso in un'aura di profonda mestizia è l'Adagio in fa diesis minore (inconsuete sia la tonalità che la scelta di un tempo più lento del solito): anche i colori dell'orchestra (dove due clarinetti prendono il posto degli oboi) sembrano rispondere a una intensa interiorizzazione. In 6/8, ha un mesto andamento di 'siciliana' e una semplice articolazione tripartita,

con al centro un accenno di schiarita in la maggiore. Da notare l'intensità espressiva conferita all'uso di sbalzi di registro nella linea del solista (soprattutto verso la fine).

Un netto contrasto segna la scatenata vitalità del rondò conclusivo, Allegro assai, dove si ritrova un piglio teatrale trascinante da opera comica e un certo gusto per la scrittura virtuosistica, cui talvolta il solista sembra abbandonarsi gioiosamente. Il perfetto equilibrio tra piano e orchestra che caratterizza sempre i Concerti mozartiani ovviamente non ne risente, anzi è singolare che venga negata al solista la consueta cadenza prima della conclusione: il Concerto in la maggiore ne prevede una soltanto verso la fine del primo tempo (ce ne è giunta una composta da Mozart).

ANTON BRUCKNER, SINFONIA N. 6 IN LA MAGGIORE WAB 106

La Sesta Sinfonia fu iniziata il 29 settembre 1879, un paio di mesi dopo la conclusione del Quintetto, e fu portata a termine in due anni, il 3 settembre 1881. La Quinta era stata finita nel maggio 1877, ma sottoposta a revisione nel 1878 (dopo le revisioni della Seconda e della Terza): la Sesta è l'unica sinfonia che Bruckner lasciò intatta nella concezione originaria. Nel periodo della sua genesi ci fu il successo della Quarta Sinfonia diretta da Hans Richter a Vienna il 20 febbraio 1881. La Sesta invece durante la vita dell'autore ebbe soltanto una esecuzione parziale, limitata al secondo e terzo movimento, a Vienna con i Wiener Philharmoniker l'11 febbraio 1883, diretta da Wilhelm Jahn (che probabilmente provò l'intera sinfonia; ma ne eseguì solo i tempi centrali forse perché il programma della serata era già molto lungo): le accoglienze, come vedremo, furono buone per l'Adagio, divise per lo Scherzo. La prima esecuzione completa (pur con qualche taglio) fu diretta da Mahler a Vienna il 26 febbraio 1899. La sinfonia non fu stampata rispettando il manoscritto preparato dall'autore per l'edizione: uscì postuma con tagli e arbitrari ritocchi, e solo nel 1935 fu pubblicata ed eseguita nella forma originale (diretta da Paul van Kempen a Dresda).

La Sesta fu a lungo una delle più trascurate sinfonie di Bruckner; ma da tempo si è compreso che la sua maggior concisione rispetto alle sinfonie vicine, e il suo carattere per alcuni aspetti più sereno (Max Auer parla di incanti della natura) non ne fanno in alcun modo un esito minore nel mondo sinfonico di Bruckner, che peraltro la considerava riuscita e con soddisfazione la definiva «die keckste» (la più sfacciata, la più ardita) tra le sue sinfonie. Oggi ci appare una delle più originali e compiute.

L'inizio del Majestoso propone qualcosa di diverso dallo statico *pianissimo* sospeso che caratterizza l'avvio di molte sinfonie di Bruckner: i violini primi e secondi scandiscono in *pianissimo* un ritmo pregnante e nervoso, che si ripete senza interruzione per le quarantasei battute

dell'esposizione del primo tema: il ritmo ritorna nel passaggio che fonde la fine dello sviluppo con la ripresa e nella sezione conclusiva della Coda, che finisce con il primo tema. All'inizio questo tema ha il respiro ampio, immediatamente riconoscibile, di altri primi temi bruckneriani; prosegue con più netta energia ritmica. Senza transizioni, in tempo 'significativamente più lento', si presenta il secondo complesso tematico, il cui lirismo prende forma in una fascinosa complessità ritmica che nasce dal polifonico intrecciarsi dei motivi caratterizzati da andamenti diversi. Il terzo tema propone profili più energici e conduce l'esposizione a una conclusione rarefatta. Denso lo sviluppo, di cui sono protagonisti soprattutto motivi del primo tema (la cui ripresa, come già si è detto, si unisce con la fine dello sviluppo). Alla ripresa segue una Coda che suggella una visione di ampio e pacato respiro, senza conflitti.

Intenso e delicato lirismo, con grande ricchezza di sfumature e ripiegamenti malinconici caratterizzano il lento incedere dell'Adagio «Sehr feierlich» (Molto solenne). Al tono raccolto e riflessivo del tema iniziale (aperto dagli archi, al cui ampio respiro si sovrappone l'oboe con una lamentosa melodia), segue il calore lirico del secondo gruppo tematico, con l'intenso intrecciarsi polifonico delle linee di canto; poi un mesto ripiegamento è segnato dal terzo tema, in do minore, che ha quasi l'andamento di una marcia funebre; ma presto svanisce. Uno sviluppo delle idee del primo tema funge da sezione centrale (di ventiquattro battute), segue una ripresa variata dei tre temi (ad esempio il primo riappare ai corni) e una intensa Coda.

Le recensioni della esecuzione parziale della Sesta a Vienna l'11 febbraio 1883 raccontano che l'Adagio fu molto applaudito, mentre lo Scherzo ebbe anch'esso caldissimi applausi, ma non senza contrasti e proteste. Hanslick, perplesso, lo giudicava «attraente esclusivamente per la stravaganza». Ai nostri occhi appare di affascinante originalità, e occupa un posto a sé, a conferma del rilievo della posizione della Sesta, che apre strade nuove nel percorso di Bruckner. Questo Scherzo non ha la 'rustica' robustezza ritmica dei precedenti, non è molto rapido (porta l'indicazione «Nicht schnell», Non veloce), presenta un carattere fantastico e misterioso (ma senza le ombre spettrali che troveremo in certe pagine di Mahler). Di indefinibile suggestione anche il clima notturno del poetico Trio, breve e di andamento lento.

Lo Scherzo è forse il tempo più originale della Sesta; ma anche il Finale presenta aspetti di rilievo nel cammino di Bruckner verso la compiuta maturità delle ultime sinfonie (Robert Simpson vi ha riconosciuto le premesse di quello dell'Ottava). Il materiale tematico presenta riconoscibili rapporti con quello dei tempi precedenti, nella prospettiva di una integrazione unitaria che verso la fine culmina nell'apparizione del primo tema del primo tempo (con il ritmo caratteristico che lo accompagna). Il Finale (Mosso, ma non troppo veloce) inizia con tono sommesso e mesto, e solo

nella prosecuzione del primo gruppo tematico assume un piglio grandioso. Il secondo gruppo tematico ha, ancora una volta, carattere intensamente cantabile e intreccia suggestivamente tre linee melodiche. Il terzo tema, con i suoi ritmi puntati, si rivela affine al secondo elemento del primo tema del primo tempo. Lo sviluppo, basato sul primo e sul terzo tema, si fonde con l'inizio della ripresa (come era accaduto nel primo tempo) che, dopo i ritorni variati degli altri temi, si conclude con una Coda. Descrivendo così a grandi linee il riconoscibile schema consueto non si racconta però nulla della ricchezza inquieta dei percorsi modulanti con cui Bruckner lo reinventa.

Paolo Petazzi

ZENO BALDI

Zeno Baldi ha studiato composizione con Klaus Lang alla Universität für Musik und Darstellende Kunst di Graz e con Gabriele Manca al Conservatorio Giuseppe Verdi di Milano. Ha partecipato alla Session de Composition Voix Nouvelles 2013 della Fondation Royaumont, alla ManiFeste Academy 2014 dell'Ircam di Parigi e ha seguito lezioni e masterclass tenute da Georg Friedrich Haas, Pierluigi Billone, Beat Furrer, Marco Stroppa, Mauro Lanza. Sue composizioni sono state eseguite in diversi paesi europei, da gruppi strumentali come Divertimento Ensemble, Ensemble InterContemporain, Namascae Lemanic Modern Ensemble, Klangbox, Ex Novo Ensemble, Orchestra di Padova e del Veneto, Flame Ensemble, e da solisti come Marco Fusi, Domenico Nordio, Deniel Perer, Juliet Fraser, Jimmy Holliday.

Progetti recenti e attuali comprendono una composizione per clarinetto ed elettronica dedicata a Heather Roche, la partecipazione al MATA Festival 2016 di New York e una collaborazione con il contrabbassista viennese Manuel Mayr.



ALESSANDRO MARCHETTI

Alessandro Marchetti nasce a Pavia nel 1998. Si diploma nel 2014 all'Istituto superiore di studi musicali Franco Vittadini della sua città natale, sotto la guida di Anna Maria Bordin. Nel 2008 vince il Premio Bach al Concorso di Sestri Levante.

Alla formazione affianca una attività concertistica che si articola, progressivamente e parallelamente, alla sua maturazione musicale. Numerose le partecipazioni a iniziative pavesi nelle quali si è esibito, come il Festival dei Saperi e la rassegna «L'arte della trasformazione» promossa in occasione del bicentenario di Liszt. Nel 2013 ha suonato inoltre con l'Orchestra dell'Istituto Vittadini al Teatro Fraschini di Pavia, eseguendo il Concerto in re minore BWV 1052 di Bach. Tra gli impegni in altre città, nel 2008 è invitato ad esibirsi ad Ars Antiqua a Sestri Levante; nel 2011 partecipa alle manifestazioni del Salotto musicale organizzato dalla Fondazione Istituto Liszt di Bologna; nel 2013 si esibisce per ErreMusica a Torino, nell'ambito dei Pomeriggi Musicali; nel 2014 suona per la Filarmonica di Chiavari nell'ambito del ciclo di concerti dedicati ai giovani talenti dei conservatori del nord Italia.

Nel 2014 risulta vincitore del Premio Venezia 2014: l'assegnazione di questo riconoscimento segna l'inizio di un'intensa attività concertistica che l'ha visto protagonista in prestigiosi contesti italiani ed europei. In più occasioni si è esibito al Teatro La Fenice di Venezia.

Tra gli impegni più recenti si ricorda il concerto alla Sala dei Giganti al Liviano di Padova, al Teatro Toniolo di Mestre e al Teatro dell'Opera di Chisinau in Moldavia con il secondo Concerto per pianoforte e orchestra di Rachmaninov. Inoltre ha tenuto concerti per l'Associazione Concertante di Torino nell'Aula Magna del Politecnico, e si è esibito alla Fazioli Concert Hall di Sacile e al Conservatorio Vincenzo Bellini di Palermo.

Negli ultimi anni si è perfezionato all'Accademia pianistica internazionale Incontri col Maestro di Imola. Qui ha svolto attività monografica come allievo di Riccardo Risaliti e Franco Scala, con il quale ha spostato l'attenzione su Chopin e in particolare sull'integrale dell'opera 10 del compositore polacco. Ampio il suo repertorio, che spazia da Haydn a Šostakovič.

OMER MEIR WELLBER

Nato nel 1981 nel Be'er Sheva, Israele, è oggi considerato uno dei più importanti talenti tra i giovani direttori d'orchestra. Negli anni passati ha debuttato con successo in numerose orchestre, tra le quali l'Orchestra Rai di Torino, la Israel Philharmonic e la Deutsche Symphonie-Orchester di Berlino. È inoltre direttore ospite stabile della Israeli Opera, della Semperoper Dresden e della Fenice. Dal 2009 è direttore musicale stabile della Raanana Symphonette Orchestra, fondata nel 1991 per aiutare l'integrazione degli ebrei immigrati in Israele. In seguito alla sua partecipazione al Glyndebourne Festival nel maggio 2014, è stato invitato dalla London Philharmonic Orchestra con la quale ha debuttato nell'aprile 2015 alla Royal Festival Hall. Tra il 2008 e il 2010 è stato assistente di Daniel Barenboim alla Berliner Staatsoper Unter den Linden e alla Scala. Dal 2010 al 2014 è stato direttore musicale al Palau de les Arts di Valencia dove ha diretto concerti sinfonici e opere tra le quali *l'Evgenij Onegin*, il *Boris Godunov* di Musorgskij e *I due Foscari* di Verdi. Il suo debutto alla Semperoper con la *Daphne* di Strauss (2010) lo ha portato a una sempre più stretta collaborazione con la Opernhaus e la Staatskapelle di Dresda: nel 2014 ha eseguito *l'Ariadne* di Strauss e una versione concertante del *Guntram*. Ha inoltre dato il via al ciclo Mozart-Da Ponte con il *Così fan tutte*. Alle Wiener Festwochen ha preso parte a un progetto triennale (2011-2013) in cui ha diretto la trilogia popolare verdiana. Oltre agli incarichi alla Scala, alla Fenice, al Massimo di Palermo e alla Berliner Staatsoper, ha diretto con successo numerosi concerti sinfonici con l'Orchestre de Paris, la Filarmonica della Scala e la Radio-Sinfonieorchester di Francoforte. Durante la stagione 2014-2015 ha debuttato negli Stati Uniti con la Pittsburgh Symphony Orchestra, ha eseguito *Don Pasquale*, *L'elisir d'amore*, *I Capuleti e i Montecchi* e *La traviata* alla Fenice e *Carmen* alla Bayerische Staatsorchester. A Dresda prosegue il ciclo mozartiano con *Le nozze di Figaro*.



Teatro La Fenice
venerdì 25 marzo 2016 ore 20.00 turno S

GIOACHINO ROSSINI

Stabat Mater per soli, coro a quattro voci miste e orchestra

1. **Introduzione.** Andantino moderato
«Stabat Mater dolorosa»
2. **Aria** (tenore). Allegretto maestoso
«Cujus animam gementem»
3. **Duetto** (soprano I/II). Largo
«Quis est homo»
4. **Aria** (basso). Allegretto maestoso
«Pro peccatis suae gentis»
5. **Coro** (a cappella) e **Recitativo** (basso). Andante mosso
«Eia Mater fons amoris»
6. **Quartetto** (soli). Allegretto moderato
«Sancta Mater, istud agas»
7. **Cavatina** (soprano II). Andante grazioso
«Fac, ut portem Christi mortem»
8. **Aria** (soprano I) e **Coro**. Andante maestoso
«Inflammatum et accensum»
9. **Quartetto** (coro a cappella). Andante
«Quando corpus morietur»
10. **Finale.** Allegro – Andantino moderato
«Amen, in sempiterna saecula»

direttore

MYUNG-WHUN CHUNG

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

NOTE AL PROGRAMMA

GIOACHINO ROSSINI, *STABAT MATER* PER SOLI, CORO A QUATTRO VOCI MISTE E ORCHESTRA

Ritiratosi dalle scene teatrali con *Guillaume Tell* (Parigi, 1829), Rossini si sarebbe dedicato negli anni seguenti alla composizione di lavori da camera, i cosiddetti *Péchés de vieillesse*, cui si affiancano due importanti composizioni sacre: la *Petite messe solennelle* (1863) e lo *Stabat Mater* che, durante un viaggio in Spagna, compiuto nel 1831, gli era stato commissionato dal potente arcidiacono di Madrid, Don Manuel Fernández Varela.

Il testo della sequenza, attribuito a Jacopone da Todi, fu diviso dal compositore in dodici numeri musicali, ma le cattive condizioni di salute lo costrinsero a scriverne solo sei (nn. 1, 5, 6, 7, 8, 9), e ad affidare i rimanenti a Giovanni Tadolini, un compagno di studi giovanili presso la scuola bolognese di Padre Mattei. La partitura, così montata, fu eseguita a Madrid, il Venerdì Santo 1833. Dopo la morte di Varela, il manoscritto fu venduto dagli eredi, e nel 1841, giunse nelle mani dell'editore parigino Aulagnier che avrebbe voluto stamparlo, se non che Rossini pose il veto e, d'accordo con il proprio editore Troupenas, ne completò la composizione, riducendo a quattro i sei numeri musicati da Tadolini. Dopo una vertenza giudiziaria, che diede parziale ragione a Rossini, lo *Stabat Mater* fu eseguito con grande successo al Théâtre de la comédie italienne di Parigi il 7 gennaio 1842 e, nel marzo dell'anno successivo, all'Archiginnasio di Bologna, sotto la direzione di Donizetti. In seguito, entrò stabilmente nel repertorio, insieme alla *Petite messe solennelle*, come uno dei capolavori della musica sacra ottocentesca.

Lo *Stabat Mater*, sequenza del tredicesimo secolo attribuita a Jacopone da Todi, comprende venti strofe di tre versi ciascuna con rima *a a b*. Le prime otto descrivono la scena: la Madonna è in lacrime, ai piedi della croce, con il cuore trafitto dalla spada del dolore, davanti alla tortura subita dal Figlio, a causa dei peccati del mondo. Le dodici strofe seguenti contengono, invece, una preghiera: o Madre, fammi provare lo stesso dolore, perché io possa piangere con te; dammi l'amore per Gesù, fai che io senta in me le sue piaghe e pianga con te; il pianto, le ferite, il sangue di Cristo, che fortificano il cristiano, possano far sì che la sua anima goda un giorno la gloria del paradiso.

Come intona Rossini questo testo, già illustrato, nella musica italiana, dalla famosa composizione di Pergolesi? In che rapporto il musicista si pone con le immagini poetiche di questa sequenza, aspre e dolorose, e la fortissima suggestione ritmica dei suoi versi? Che rapporto instaura con la tradizione della musica sacra, tradizionalmente imperniata sull'osservanza dello stile severo, ma modernamente sottoposta a contaminazioni con altri generi musicali, specialmente di tipo teatrale? Le scelte di Rossini, in perfetto accordo con le abitudini del tempo, sono libere, imprevedibili, e sempre avvincenti.

Un'atmosfera funebre ci introduce nel primo brano e ci fa capire, nella cupa tonalità di sol minore, come il percorso di Rossini attraverso il testo sia dominato dall'immaginario teatrale. Sembra che un sipario si apra su una di quelle scene cimiteriali o carcerarie, che troviamo non di rado nelle sue opere serie. I pizzicati dei bassi suggeriscono l'entrata di qualcuno, le frasi musicali, dal respiro corto, che s'estinguono nel silenzio, un procedere a tentoni, nella semioscurità. Poi, figurazioni ansimanti colgono il senso di un intimo dolore, con una presa quasi fisica. Sono dunque veri e propri gesti teatrali quelli che Rossini ci presenta all'inizio; come un gesto è il grido orchestrale che rompe improvvisamente il raccoglimento. Bellissimo, austero nelle sue imitazioni, sorge allora il canto del coro «Stabat Mater dolorosa», di straziante intensità. Ma non c'è dramma senza contrasti: ecco, infatti, a un certo punto, quando appare l'immagine del Crocifisso («Dum pendebat Filius»), il coro e l'orchestra esplodere in un tono apocalittico che si spegne nel sussurro, e poi si ripete, come un moto ondoso che due volte s'infrange. I contrasti, qui e nei pezzi seguenti, sono molto vistosi, creano deviazioni e sorprese, ma vengono raccordati e resi naturali da Rossini attraverso un'arte consumata della composizione, nonché dominati da un gusto sovrano: basti notare la suggestione delle battute conclusive, che riprendono le pause e i silenzi dell'inizio, e terminano il pezzo in un clima di sospensione.

L'incipit del n. 2, l'aria per tenore «Cujus animam gementem», molto solenne, sembra proseguire il clima cupo del primo brano. Invece, un accompagnamento regolare e dolcemente pulsante introduce il canto, Allegro maestoso, nella morbida tonalità di la bemolle maggiore. L'espressione religiosa di Rossini gioca dunque sull'alternanza di due registri espressivi: l'austerità del canto liturgico, ieratico e distante, e l'intimità patetica dell'espressione individuale. Qui la melodia è dolce, un poco mondana, gradevolmente cantabile e si spezza solo a metà («O quam tristis et afflicta») in un passo drammatico, con l'orchestra che s'impenna in disegni robusti, per poi lasciar posto alla ripresa: «Quae moerébat et dolébat, / Et tremebat, dum videbat / nati poenas incliti». L'effetto è pittoresco, nel senso in cui è pittoresco un affettuoso quadro devozionale che prende posto in una grande cattedrale, senza essere minimamente spaesato. Può stupire che

l'immagine straziante dell'anima e del corpo sofferenti siano trattati con tale levigatezza. Ma Rossini espunge sempre dalla sua musica la scompostezza, l'eccesso, e rifiuta quindi la rappresentazione 'espressionistica' del dolore. Mira, invece, sempre al 'bello ideale': per lui la musica deve cogliere il senso morale del testo, non indugiare minutamente su ogni parola. E qui l'espressione del dolore è idealizzata in un pio compianto. Quella di Rossini è un'arte apollinea, che intende l'essenza del mondo come ordine, e spinge l'artista a produrre forme armoniose, rassicuranti e razionali. Rossini è petrarchesco, non dantesco, come invece sarà Verdi nel *Requiem*. È a Raffaello, non a Michelangelo, che si può accostare questa versione musicale della crocifissione, e la drammaturgia di sentimenti attuata dal compositore nel suo personalissimo percorso attraverso il testo.

Nel n. 3, «Quis est homo», ritorna l'atmosfera cupa del primo pezzo. Gli appelli severi dei corni, i dolci incisi dei legni iniziano un discorso interrogativo che precede il movimento regolare del duetto tra i due soprani. Jacopone si domanda: chi può non rattristarsi davanti alla Madre che piange la morte del Figlio? Il dramma femminile della *mater dolorosa* è affidato quindi alle due donne che si rispondono in tonalità diverse, poi s'uniscono, mentre l'espressione oscilla tra il grido e il lamento, tra il gesto tragico e la carezza dei vocalizzi, fluttuanti e dolci.

Questo gioco di alternanza tra i due registri, tragico ed elegiaco, si ripete e s'approfondisce nel n. 4, l'aria per basso Allegretto maestoso «Pro peccatis suae gentis». Sentiamo rulli di timpano e ritmi puntati, militareschi e oscuri, energiche clausole armoniche. Il canto è severo: descrive le sofferenze di Cristo, causate dai peccati del mondo. Ma poi c'è un nuovo episodio di melodia carezzevole. Per poco, però, perché Rossini ci fa risentire l'introduzione, con le frasi striscianti, i rulli di timpani, la melodia singhiozzante nei ritmi puntati, e poi ancora la melodia, arrotondata ed espansa, che conferisce al brano un senso di armonia e di calma contemplativa.

Anche nello *Stabat Mater*, il compositore non smentisce se stesso e fa quello che ha sempre fatto in teatro: mette in cornice. Tutta la sua drammaturgia, seria e comica, è basata su effetti di straniamento: immedesimarsi nella situazione, per poi relativizzarla attraverso il gioco musicale dei gorgheggi, lo scatenarsi del ritmo e del suono, la trascinate vitalità del *crescendo*. Qui il gioco non è così scoperto: sarebbe irriverente verso il testo sacro. Ma la funzione straniante c'è ed è affidata, appunto, alla melodia: i momenti cupi abbondano, la tragedia dell'Uomo-Dio, morto sulla croce, e di sua Madre che piange, appoggiata a quel legno, è certo partecipata, ma gli efflussi lirici funzionano come messa in cornice del dolore, attraverso una musica che rompe sovente i passi drammatici con la sua bellezza carezzevole, morbida, intensamente lirica e audacemente placcata sulla atrocità delle immagini poetiche.

A questo s'aggiunge il gusto del colpo di scena musicale che diventa formidabile nel n. 5. L'attacco di «Eia Mater fons amoris» spiazza infatti, nel modo più drastico, il nostro orizzonte di attesa. È intonato dal coro a cappella, ossia senza orchestra, con il basso solista. L'effetto di questo vuoto sonoro è stupefacente. La scena è cambiata: non siamo più davanti a un altare illuminato dalla calda luce delle candele. Ora il coro maschile che declama il testo sembra risuonare tra le nude pietre di un'oscura cripta romanica. Rossini guarda alla nudità severa del canto gregoriano anche se, dopo gli unisoni dell'inizio, il brano si apre a un movimento polifonico. Il basso invoca «Fac ut ardeat cor meum» e il coro, con l'entrata delle voci femminili, si rischiera nel timbro, echeggiando le sue parole. Diviso per sezioni, nei contrasti tra forte e piano, sussurri ed esplosioni, timbri scuri e timbri chiari, il coro s'impone con una presa teatrale: come se, su di una scena ideale, prendessero posto gruppi contrapposti di personaggi, con questa declamazione ben scolpita – apoteosi del recitativo in chiave innodica – tra i due sentimenti contrastanti dell'amore e del dolore. Il tutto raccolto in un senso di pudore e di timore, di passione e di umiltà: le ultime battute, quasi paurose di risuonare, sfumano in *pianissimo*.

Ho insegnato il gioco, l'ascoltatore prosegua da sé, facendo attenzione, nei dieci numeri dello *Stabat Mater*, alle continue variazioni dello stile e dell'espressione. Chi vuole andare più addentro alle scelte di Rossini potrà notare che i veri pezzi comprendono un numero variabile di strofe: da una a cinque, come quelle intonate nel pezzo n. 6, il Quartetto «Sancta Mater, istud agas», che vede dapprima soprano e tenore alternarsi in un tono abbastanza mondano e leggero: soffice cuscino melodico su cui riposare dopo l'austerità del coro a cappella. Il velluto, dopo la pietra. D'altra parte, la forma del brano è quella, rassicurante e simmetrica, del rondò.

Ma il panorama stilistico non è ancora esaurito. Nella cavatina n. 7, «Fac ut portem Christi mortem» per il soprano II, fiorisce il belcanto: note tenute, messa di voce (emissione *piano*, rafforzamento del suono e smorzatura), fioretture, sono precedute da un preludio tanto carezzevole sul piano melodico quanto morbido su quello timbrico, per il modo in cui le voci di clarinetto e corno s'intrecciano a quella del soprano. L'invocazione a essere «ferito dalle sue ferite» evita la severità introspettiva che avrebbe caratterizzato, per esempio, l'introversa meditazione religiosa di un Bach.

Ma subito dopo, c'è un altro tuffo al cuore perché l'aria, molto tragica, in do minore, n. 8 «Inflammatum et accensum», si apre con apocalittici squilli di trombe, in ritmo puntato. Verdi, addirittura, se ne deve essere ricordato nell'angoscioso preludio di *Rigoletto* mentre in «Cortigiani, vil razza dannata» non è difficile individuare il ricordo del moto agitato delle sestine, che fluttuano sotto la voce del soprano I, al passo «Fac, ut portem Christi mortem»: un canto fremebondo, rampante, mosso

in vocalizzi carezzevoli, molto teso nell'alternanza di terrore, dolcezza, e intima agitazione. Fedele al principio della simmetria, Rossini chiude anche questo pezzo, singolarmente sconvolto, con una ripresa.

E siamo alla fine. La scrittura a cappella ritorna nel n. 9, «Quando corpus morietur», dove, con un effetto di trasfigurazione, appare l'atmosfera del paradiso, non senza un senso di mistero e di sospensione. Il n. 10, «Amen», è un fugato, doveroso omaggio alla maniera ecclesiastica, bonario contentino per coloro che non riuscivano a concepire la musica sacra senza un richiamo continuo allo stile severo. Non privo di una certa fredda oggettività, l'«Amen» sembra quasi frutto di una scelta ironica. Come se, alla fine, Rossini, dopo aver già detto tutto sul dramma della *mater dolorosa*, si tirasse fuori e si rivolgesse agli ascoltatori per dire: «Avete visto che anch'io sono capace di comporre una fuga?». Se così fosse, il gesto non potrebbe essere più rossiniano per la presa di distanza dai contenuti espressivi, e per quell'osservare dal di fuori ciò che si è appena scavato dal di dentro: anche perché questa finale esibizione accademica appare solo come un coperchietto di chiusura, non compromette minimamente il ricordo delle emozioni che lo *Stabat Mater* ha suscitato negli ascoltatori, né l'ammirazione per la versatilità del genio rossiniano, riattivata, nel nostro ricordo, dalla ripresa delle prime battute dello *Stabat Mater*, che vengono a interrompere, nel modo più inatteso, l'allegro fugato, con il loro patetismo interrogativo, attutendo l'effetto esteriore della chiassosa conclusione.

Paolo Gallarati

Stabat Mater dolorosa
Juxta crucem lacrimosa
Dum pendebat Filius.

Cujus animam gementem,
Contristatam et dolentem,
Pertransivit gladius.

O quam tristis et afflicta
Fuit illa benedicta
Mater Unigeniti,

Quae moerebat et dolebat,
Et tremebat, dum videbat
Nati poenas incliti.

Quis est homo, qui non fleret,
Christi Matrem si videret
In tanto supplicio?

Quis non posset contristari,
Piam Matrem contemplari
Dolentem cum Filio?

Pro peccatis suae gentis
Vidit Jesum in tormentis
Et flagellis subditum.

Vidit suum dulcem natum
Morientem desolatum
Dum emisit spiritum.

Eia Mater, fons amoris,
Me sentire vim doloris
Fac, ut tecum lugeam.

Fac ut ardeat cor meum
In amando Christum Deum,
Ut sibi complaceam.

Sancta Mater, istud agas,
Crucifixi fige plagas
Cordi meo valide.

Sta la madre dolorosa
presso il legno lagrimosa
da cui pende il figlio.

Alla tacita gemente
una spada acutamente
trapassava l'anima.

Di che duolo il cuore stretta
Eri, o Madre benedetta,
per quell'Unigenito!

S'accorava e si struggea
che gli spasmi vedea
di cotanto Figlio.

Qual è l'uom che non piangesse
Madre pia, se ti vedesse
in sì gran supplicio?

Chi pietà non sentirà
contemplandoti Maria,
a penar con Figlio?

Per le amate umane genti,
ella il vide ne' tormenti,
da flagelli lacero;

ella vide il dolce nato,
negli estremi desolato,
esalar lo spirito.

Madre pia, fonte d'amore,
fa ch'io provi il tuo dolore,
fammi teco piangere:

fa' che tutto arda il cor mio
in amando Cristo Dio,
ch'al suo core io piaccia.

Io ti prego, o Madre amante,
di Gesù le piaghe sante
nel mio cor si stampino.

Tui nati vulnerati
Tam dignati pro me pati
Poenas mecum divide.

Fac me vere tecum flere,
Crucifixo condolere,
Donec ego vixero.

Juxta crucem tecum stare,
Et me tibi sociare
In planctu desidero.

Virgo Virginum praeclara,
Mihi jam non sis amara,
Fac me tecum plangere.

Fac, ut portem Christi mortem,
Passionis fac consortem
Et plagas recolare.

Fac me plagis vulnerari,
Cruce hac inebriari
Ob amorem filii.

Inflamatus et accensus,
Per te, Virgo, sim defensus
In die judicii.

Fac me cruce custodiri,
Morte Christi praemuniri,
Conservari gratia.

Quando corpus morietur,
Fac ut animae donetur
Paradisi gloria.
Amen.

Abbia anch'io con Lui, ferito,
che per me tanto ha patito,
parte al gran martirio.

Fin che vita in me rimanga,
fa' che teco, o Madre, io pianga,
senta il suo cordoglio.

Alla Croce e a te d'accanto
starmi, o Madre, e del tuo pianto
la virtù desidero.

Alma Vergine pietosa,
deh mi sii madre amorosa,
dammi teco piangere:

fa' ch'opportuni in me la morte,
che m'è vita, e sia consorte,
di quel santo anelito;

che mi senta anch'io piagato
di sue piaghe, e del beato
sangue suo m'inebrii.

Dai voraci eterni incendi
tu mi salva, e mi difendi
nel final giudizio.

O Gesù, la morte mia
tu consola, e per Maria
dammi la vittoria.

Quando il corpo andrà disciolto,
sia lo spirito raccolto
nell'eterna gloria.
Amen.

*tradotto e posto in versi
da Niccolò Tommaseo, 1836*

MYUNG-WHUN CHUNG

Nato in Corea, inizia l'attività musicale come pianista, debuttando all'età di sette anni; a ventuno vince il secondo premio al Concorso pianistico Čajkovskij di Mosca. Frequenta negli Stati Uniti i corsi di perfezionamento al Mannes College e successivamente alla Juilliard School di New York; nel 1979 diviene assistente di Carlo Maria Giulini alla Los Angeles Philharmonic dove nel 1981 è nominato direttore associato. Dal 1984 al 1990 è direttore musicale dell'Orchestra Sinfonica della Radio di Saarbrücken, dal 1987 al 1992 direttore principale invitato del Teatro Comunale di Firenze, tra il 1989 e il 1994 direttore musicale dell'Orchestra dell'Opéra di Paris-Bastille, dal 1997 al 2005 direttore principale dell'Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia di Roma, dal 2000 al 2015 direttore musicale dell'Orchestre Philharmonique de Radio France. Nel 1995 fonda la Asia Philharmonic, formata dai migliori musicisti di otto paesi asiatici. Nel 2005 è nominato direttore musicale della Seoul Philharmonic Orchestra e nel 2011 direttore ospite principale della Dresden Staatskapelle. Ha diretto molte delle orchestre più prestigiose del mondo, fra cui i Berliner e i Wiener Philharmoniker, il Concertgebouw di Amsterdam, le principali orchestre di Londra e di Parigi, l'Orchestra Filarmonica della Scala, la Bayerische Rundfunk, la Dresden Staatskapelle, le orchestre sinfoniche di Boston e di Chicago, l'Orchestra della Metropolitan Opera di New York, la New York Philharmonic Orchestra e le orchestre di Cleveland e di Philadelphia. In Italia gli sono stati conferiti il Premio Abbiati e il Premio Toscanini e, nel 1992, la Légion d'Honneur dal governo francese. Nel 1995 e nel 2002 gli è stato conferito il Premio Victoire de la Musique. Nel 2012 è riuscito a riunire, per la prima volta per un concerto alla Salle Pleyel a Parigi, la Unhasu Orchestra della Corea del Nord e la Orchestre Philharmonique de Radio France. Nel luglio 2013 il Teatro La Fenice gli ha conferito il Premio Una vita nella musica. Parallelamente alla sua attività musicale, è impegnato in iniziative di carattere umanitario e di diffusione della musica classica tra le giovani generazioni, nonché di salvaguardia dell'ambiente.



Teatro Malibran
venerdì 1 aprile 2016 ore 20.00 turno S
sabato 2 aprile 2016 ore 17.00 turno U

RICHARD WAGNER
Götterdämmerung: Siegfrieds Trauermarsch
(Il crepuscolo degli dei: Marcia funebre di Sigfrido)

MICHEL TABACHNIK
Suite dall'opera *Benjamin, dernière nuit*
prima esecuzione italiana

ANTON BRUCKNER
Sinfonia n. 7 in mi maggiore WAB 107
versione 1883
Allegro moderato
Adagio: Sehr feierlich und sehr langsam (Adagio: Molto solenne e molto lento)
Scherzo: Sehr schnell (Scherzo: Molto veloce)
Finale: Bewegt, doch nicht schnell (Finale: Mosso, ma non veloce)

direttore
MICHEL TABACHNIK
Orchestra del Teatro La Fenice

NOTE AL PROGRAMMA

MICHEL TABACHNIK, SUITE DALL'OPERA *BENJAMIN, DERNIÈRE NUIT*

Walter Benjamin è sul letto di morte. È stato condannato da Pétain e Franco. La morfina che ha appena ingoiato amplifica i viaggi del suo pensiero. La sua vita sfilava... E questa vita, è al centro dell'opera *Benjamin dernière nuit*, il cui libretto è stato scritto da Régis Debray come una successione di dialoghi con Hanna Arendt, Berthold Brecht, Theodor Adorno, André Gide... Da questo lavoro ho liberamente tratto una Suite; ho ripreso i motivi, i temi, le armonie, le ho rielaborate in un'opera sinfonica, eco lontana del dramma lirico. In un primo momento si sentono i suoni dello shofar, la chiamata della Terra Promessa che si oppone al fascino del comunismo. Benjamin è spesso lacerato nelle sue contraddizioni. Appare allora Asja Lacis, questa bella russa che Benjamin ama ma che a lui preferiva un altro. Poi la scena si sposta in un cabaret di Berlino. Baccano, grovigli di conversazioni, urla, risate. Finché una campana suona l'ora della morte. I ricordi si dissipano in canzoni ebraiche appena udibili. Lo shofar sta lanciando un ultimo appello disperato...

Michel Tabachnik

RICHARD WAGNER, *GÖTTERDÄMMERUNG: SIEGFRIEDS TRAUERMARSCH*

La *Götterdämmerung* (1869-1874) andò in scena per la prima volta il 17 agosto 1876 con la direzione musicale di Hans Richter in occasione della prima rappresentazione dell'intero *Ring der Nibelungen* al Festspielhaus di Bayreuth. La *Marcia funebre di Sigfrido* è l'interludio tra la seconda e la terza scena del terzo atto: Hagen ha appena ucciso Sigfrido a tradimento e in un clima di cordoglio, reso più misterioso dal calar della notte, i guerrieri ghibicunghi trasportano alla luce della luna il cadavere dell'eroe verso la sommità di un'altura sovrastante il Reno, finché il corteo, avvolto dalla nebbia che sale dalle acque del fiume, non scompare alla vista del pubblico.

Nella stessa tonalità della Marcia funebre della Terza Sinfonia di Beethoven (do minore), cui Wagner allude anche dal punto di vista timbrico (con l'imitazione dei tamburi smorzati a lutto e delle fanfare della musica rivoluzionaria francese), il pezzo è innanzi tutto la dolente commemorazione dell'eroe. Intorno al motivo principale della trenodia di Sigfrido (ritmo di marcia e cupo fremito cromatico), Wagner intesse una fitta trama con le idee musicali che hanno contribuito a definire l'identità del personaggio: il motivo dei Velsunghi, quello della madre dell'eroe Sieglinde, sino al motivo della spada, che comporta il passaggio al maggiore e allo stile innodico caratteristici del Trio centrale di ogni marcia funebre, e naturalmente a quello dello stesso Siegfried, e di qui ai motivi del corno e di Brünnhilde. D'altro canto, collocato in un punto drammaturgicamente vitale, appunto tra la morte dell'eroe e la fine dell'opera (e dell'intera tetralogia), l'interludio svolge una funzione essenziale riassumendo la vicenda precedente e al contempo proiettandola verso l'epilogo: il sacrificio di Brünnhilde, il ritorno dell'oro del Reno là dove era sempre stato custodito, il crollo del Walhalla e la fine dell'era degli dèi.

ANTON BRUCKNER, SINFONIA N. 7 IN MI MAGGIORE WAB 107

L'ombra di Wagner si distende sulla Settima Sinfonia WAB 107 di Anton Bruckner, particolarmente importante nella vicenda tanto musicale quanto biografica del compositore. È infatti la partitura che arrecò all'autore, arrivato ormai quasi a sessant'anni, il primo vero, grande successo e la celebrità internazionale e che può essere considerata uno dei suoi capolavori. La Settima fu composta nell'arco di due anni, tra il 23 settembre 1881 e il 5 settembre 1883, appunto nel segno dell'omaggio a Wagner, al quale Bruckner aveva già dedicato del resto la Terza (1873). A tale proposito due avvenimenti furono decisivi nel periodo in cui l'autore lavorava alla partitura: l'esperienza della prima rappresentazione di *Parsifal* a Bayreuth (26 luglio 1882) e la morte di colui che Bruckner considerava il «maestro di tutti i maestri» (13 febbraio 1883). Alla fine anche la dedica a Ludwig II di Baviera, munifico protettore di Wagner, assumerà un preciso valore simbolico.

Una volta terminata la composizione, Bruckner non pensò subito a un'esecuzione e nemmeno alla possibilità di pubblicare la Settima a causa dello scarso interesse che le istituzioni e gli editori avevano manifestato sino ad allora sia in Austria sia in Germania nei confronti della sua musica. Un paio di allievi, Josef Schalk e Ferdinand Löwe, ne prepararono tuttavia una riduzione per due pianoforti, eseguita nel 1884 a Vienna nella cerchia, ristretta e minoritaria, del Wiener Akademischer Richard Wagner-Verein. Schalk portò quindi la partitura ad Arthur Nikisch, all'epoca direttore dello

Stadttheater di Lipsia, che ne restò entusiasta al punto da impegnarsi a eseguirla. Dopo aver superato le ostilità di un ambiente conservatore e ostile a Bruckner al pari di quello di Vienna, Nikisch riuscì comunque a dirigere la Settima il 30 dicembre 1884. Al notevole successo di pubblico non corrisposero riscontri unanimi da parte della critica, in parte sconcertata dalla lunghezza e dalla logica costruttiva dell'opera, ma l'affermazione della Settima era ormai incominciata. Le esecuzioni dirette da Hermann Levi a Monaco con la Reale Cappella di Corte il 10 marzo 1885 e da Hans Richter a Vienna con i Wiener Philharmoniker il 21 marzo 1886 consolidarono la fortuna della partitura nel frattempo pubblicata dall'editore Albert J. Gutmann (Vienna - Lipsia, 1885), che di lì a poco inizierà a circolare anche in ambito internazionale (New York, Amsterdam, Londra, Praga...). Se l'esecuzione del 1885 a Monaco, roccaforte wagneriana, si risolse per Bruckner in un autentico trionfo, quella dell'anno successivo a Vienna, città dominata dalla figura di Brahms, fu accolta con favore dal pubblico ma non dalla critica. Pur riconoscendo all'autore di scrivere qua e là musica seducente o addirittura geniale, due dei critici più influenti e vicini a Brahms, Eduard Hanslick sulla «Neue Freie Presse» e Max Kalbeck sulla «Presse» si scagliarono senza appello sulla Settima: Hanslick giudicandola «innaturale, rigonfia, malata e putrescente» e scorgendovi per lo più un'«oscurità immane, una plumbea monotonia e un'eccitazione febbrile»; Kalbeck definendola dal canto suo una «farsa musicale, un quadro multicolore realizzato con motivi di Beethoven e di Wagner».

L'organico della partitura prevede 2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 4 corni, 3 trombe, 3 tromboni, basso tuba, 4 tube wagneriane, timpani, percussioni e archi. A differenza di tutte le altre sinfonie di Bruckner con l'eccezione della Sesta, la Settima non fu oggetto di una revisione a distanza di anni. Ciononostante, anch'essa esiste in più versioni leggermente diverse. Dopo la prima esecuzione curata da Nikisch, nella versione originaria (1883) furono introdotte correzioni e modifiche in vista dell'edizione Gutmann (1885): poiché responsabili di tali interventi, apportati direttamente sulla partitura autografa e riguardanti anzitutto le indicazioni di tempo e l'orchestrazione, furono, oltre allo stesso Bruckner, Nikisch, Schalk e Löwe, riesce difficile stabilire in quale misura le correzioni e modifiche accolte nell'edizione a stampa furono effettivamente autorizzate dal compositore. Nel Novecento si pubblicarono poi due edizioni critiche: Robert Haas provò a rimuovere gli interventi di Nikisch, Schalk e Löwe per via per lo più congetturale nell'intento di ricostruire la concezione originaria della Sinfonia (1944), mentre Leopold Nowak ripristinò la maggior parte degli interventi presenti nell'edizione Gutmann pur indicandone alcuni controversi tra parentesi (1954).

L'attenzione di tre direttori come Nikisch, Levi e Richter e la rinomanza internazionale che la Settima portò al suo autore – fungendo così da traino per la diffusione delle altre sue sinfonie – inducono a interrogarsi sulle ragioni del successo di una partitura che a tutt'oggi rimane, accanto a quella della Quarta, la più popolare di Bruckner. Forse la specifica natura della Settima consiste nella sottile dialettica interna che essa anima nell'opera sinfonica e nello stile del suo autore. Da un lato, infatti, la Settima non si discosta dai tratti generali delle altre sinfonie, specialmente di quelle che la precedono: architettura classica in quattro movimenti, il primo dei quali di ragguardevoli dimensioni; nelle forme di sonata, struttura con tre temi per le esposizioni e propensione a fondere in un unico blocco lo sviluppo e la ripresa; principi costruttivi realizzati attraverso il rispetto quasi maniacale della quadratura metrica, l'iterazione e l'espansione progressiva dei motivi, la statica successione e giustapposizione di ampie sezioni, la distensione di ondate in graduale intensificazione; ricorso sistematico nell'elaborazione alle tecniche del contrappunto. D'altro lato la Settima rivela caratteri peculiari che ne evidenziano la singolarità. Si prenda anzitutto la luminosità soffusa, connessa alla tonalità – assai rara per una Sinfonia – di mi maggiore (in questo aspetto la Quarta in mi bemolle maggiore è l'unica altra opera di Bruckner che le può essere per certi versi accostata). L'articolazione formale, di norma punteggiata di cesure e pause generali a segmentare il flusso della musica, qui è meno netta, mentre i temi hanno immediata fascinazione e pregnanza melodica. Il linguaggio armonico è molto inventivo, per non dire esplicitamente progressivo, sia al livello locale degli accordi e delle loro concatenazioni (con libero uso di alterazioni cromatiche, dissonanze, pedali e così via) sia sul piano delle relazioni strutturali e dei percorsi tonali, che mettono in luce pervasivi rapporti di mediante e napoletani nonché ingegnose relazioni tra maggiore e minore.

Per quanto riguarda poi la cifra espressiva, la Settima è probabilmente la sinfonia di Bruckner in cui l'intensità e al contempo la fragilità emozionale, la sovraccitazione visionaria, i repentini scarti umorali, la sensualità nervosa e febbrile (tale forse perché temuta come una forza oscura e incontrollabile e dunque repressa), tutto questo e molto altro ancora è reso qui in modo quanto mai vivido ed estremo: al punto da dare l'impressione che la presunta geniale, disarmante ingenuità tante volte attribuita a Bruckner, da Gustav Mahler («mezzo dio, mezzo babbeo») a Thomas Mann (che fa proprio riferimento alla Settima parlando in tal senso di Bruckner in una lettera dell'8 gennaio 1949 alla figlia Erika), sia in realtà piuttosto una forma di disperato autismo.

Che la Settima sia improntata a una drammaturgia irriducibile a stereotipi si coglie sin dall'attacco memorabile dell'Allegro moderato dove

si ascolta, per dirla con Max Dehnert, «la nascita della melodia dallo spirito dell'armonia»: avvolto da tremoli, il sublime e conturbante incantamento lirico del tema principale degli archi si dispiega con respiro così ampio che pare non avere mai fine, ma è costituito in realtà dal proliferare continuo e imprevedibile di brevi motivi intessuti l'uno di seguito all'altro. Intonazione lirica ha anche il secondo tema, seppure più tranquillo e grazioso, avviato dai legni, mentre il terzo tema di natura più motoria culmina in una fragorosa fanfara. Già nell'esposizione si delinea la tendenza a elaborare le idee secondo le tecniche contrappuntistiche che s'impone poi nello sviluppo, nel corso del quale gli elementi di tutti e tre i temi sono trattati e combinati per moto retto, per moto contrario, per aggravamento, e da ultimo in stretti così da ordire un fitto gioco imitativo di specchi comunque articolato in episodi ben distinti. Del resto anche nella ripresa i tre temi ricompaiono accompagnati da nuovi contrappunti e sono seguiti da brevi elaborazioni sino alla Coda, dove ritorna ancora una volta, con senso circolare, il tema principale.

Come ebbe a scrivere a Felix Mottl nel gennaio del 1883, Bruckner compose l'immenso Adagio, centro della sinfonia, nel presagio della fine imminente di Wagner. «Molto solenne e molto lento» è l'indicazione aggiuntiva del movimento in do diesis minore, connotato dalla sonorità scura delle tube wagneriane e da un tipo di orchestrazione che richiama il *Ring*. L'Adagio si fonda sul contrasto insuperabile di due idee: da un lato il primo tema, un severo Corale di viole e tube poi proseguito dagli archi con la citazione del passaggio «non confundar in aeternum» che si ascolta nell'ultimo movimento del coevo *Te Deum* (1881-1884), *In te Domine, speravi*; dall'altro il secondo tema, in metro ternario, lyricamente disteso e avvolgente come un meraviglioso sogno a occhi aperti. La forma è improntata a uno schema di rondò (ABA'BA"). Nella ripresa variata il primo tema è sottoposto a ondate di intensive elaborazioni contrappuntistiche, nelle cui pieghe s'addensa il cromatismo, e l'andamento tortuoso sembra perdersi in un labirinto. Dal quale la musica esce soltanto grazie a un'ulteriore ricapitolazione del tema principale, condotto in climax grandioso: il punto culminante, su una trasfigurante modulazione, è marcato da un colpo di piatti con triangolo, gesto spettacolare che si è radicato nella prassi esecutiva da Nikisch in poi ma la cui autenticità è dubbia (nell'edizione Haas sono omessi del tutto timpani e percussioni). Quando seppe della morte di Wagner, Bruckner aggiunse la straordinaria Coda, la «musica funebre in ricordo del maestro scomparso»: in questo *Abgesang*, dopo il cupo Corale delle tube wagneriane (derivato dal tema principale), la musica cala e si assottiglia fino a spegnersi.

La trama dello Scherzo in la minore è composita: sull'ostinato pulsante degli archi si sovrappongono in un clima inquietante, lungo due arcate di grande *crescendo*, elementi diversi: un segnale di richiamo degli ottoni, lacerti cantabili come di un valzer livido, echi stravolti di musica infantile e popolare. Di contro, lo Scherzo è una morbida e sentimentale *rêverie* dall'orchestrazione quasi cameristica.

Rispetto al formato dei movimenti precedenti, il Finale lascia una sensazione di inadeguatezza per la sua brevità. Qui, come già nell'Adagio, si succedono idee a tal punto diverse da non poter trovare un punto d'incontro e che dunque rappresentano un mondo scisso in entità tra loro irrelate. Il primo tema sembra una nuova, nervosa e frammentata declinazione del tema principale dell'Allegro moderato (con il quale è effettivamente imparentato); il secondo (ricavato da elementi dell'Adagio) è un Corale religioso dall'andamento processionale; il terzo (variante del primo tema) è una fanfara degli ottoni, la cui stentorea gestualità declamatoria ricorda un gigantesco recitativo senza parole. La forma di sonata mostra per più di un aspetto una contaminazione con il rondò: la clausola cadenzale del primo tema ritorna ripetutamente nel corso del movimento come un *refrain*, lo sviluppo centrale è relativamente esiguo e nella ripresa l'ordine di apparizione dei temi è inopinatamente invertito, dal terzo al primo, finché nell'epilogo il ritorno del tema principale del primo movimento in un senso di vertigine spiraliforme rende palese l'affinità tra le idee su cui è costruita l'intera sinfonia. È un gesto finale, ciclico e riassuntivo, che suggella la compiutezza formale della composizione al di là di una semplice e vacua perorazione retorica ma non rivela nulla di più esplicito sui significati e sull'ineffabile intreccio di sacro e profano, funebre e celestiale, tragico e lirico, doloroso e onirico che la sostanziano.

Certo che almeno alcuni di questi significati, e nello specifico quelli riconducibili alla sfera del tragico, si ripercuotono nella storia della recezione della Settima. Tanto per incominciare, la musica funebre dell'Adagio sarà suonata in una trascrizione per strumenti a fiato di Ferdinand Löwe il giorno delle esequie del compositore, il 14 ottobre 1896, nella Karlskirche di Vienna. Una registrazione dell'Adagio, diretta da Wilhelm Furtwängler con i Berliner Philharmoniker (1942), sarà poi trasmessa dalla radio tedesca prima dell'annuncio di due eventi cruciali nel crollo del regime nazista: la disfatta di Stalingrado (31 gennaio 1943) e la morte di Hitler (30 aprile 1945). Indimenticabile è l'impatto che gli estratti dei primi due movimenti (diretti per l'occasione da Franco Ferrara con l'Orchestra Sinfonica di Roma della Radio italiana) hanno nella colonna sonora di *Senso* (1954) di Luchino Visconti, intensissimo riflesso musicale dell'amore senza scampo, vorticoso e fatale, tra la contessa Livia Serpieri (Alida Valli) e il tenente

austriaco Franz Mahler (Farley Granger). Il nome di quest'ultimo, per inciso, non è affatto casuale. Nella novella di Camillo Boito (1883), da cui è tratto il soggetto del film, il tenente austriaco si chiama infatti Remigio Ruz; sarà Visconti a cambiarne il nome in Franz Mahler, in omaggio a uno dei suoi compositori preferiti.

Cesare Fertonani

MICHEL TABACHNIK

Direttore musicale e artistico della Brussels Philharmonic dal 2008, è stato dal 2005 direttore stabile della Noord Nederlands Orkest di cui è ora direttore emerito. È stato in passato direttore stabile dell'Orchestra della Fondazione Gulbenkian a Lisbona, dell'Orchestre Philharmonique de Lorraine e dell'Ensemble InterContemporain a Parigi. Ha collaborato con i Berliner Philharmoniker, l'Orchestra del Concertgebouw di Amsterdam, l'Orchestra della NHK di Tokyo, l'Orchestre de Paris, l'Orchestra della Fenice di Venezia. È stato invitato in numerosi festival tra cui quelli di Lucerna, Salisburgo, Aix-en-Provence. Con la Brussels Philharmonic ha ricevuto molti inviti per tournée alla Cité de la Musique di Parigi, al Musikverein di Vienna, al Concertgebouw di Amsterdam, al Doelen di Rotterdam, al Festspielhaus di Salisburgo, in Cina, Germania, Gran Bretagna, America del Sud. Ha studiato pianoforte, composizione e direzione d'orchestra a Ginevra. Terminati gli studi, ha collaborato con Igor Markevitch, Herbert von Karajan e Pierre Boulez (di cui è stato per quattro anni assistente alla BBC Symphony Orchestra). È stato co-direttore dell'Ensemble InterContemporain di Parigi, dove ha diretto numerose prime mondiali di Stockhausen, Berio, Ligeti, Messiaen e più di venti composizioni di Xenakis, con cui ha stretto un rapporto di intensa collaborazione. In ambito operistico, ha diretto nei teatri di Parigi, Ginevra, Zurigo, Copenaghen, Lisbona, Roma, Montreal, Genova e al Bol'soj. Invitato regolarmente dalla Canadian Opera di Toronto, vi ha eseguito *Lohengrin*, *Madama Butterfly*, *Carmen*, *The Rake's Progress*. Ha diretto inoltre diverse orchestre internazionali giovanili, tra cui l'Orchestre des Jeunes du Québec e, per dodici anni, l'Orchestre des Jeunes de la Méditerranée, da lui fondata nel 1984. Ha tenuto numerose masterclass a Hilversum, Lisbona e ai Conservatori di Parigi, Bruxelles e Stoccolma. È stato professore di direzione d'orchestra all'Università di Toronto (1984-1991), all'Accademia Reale di Musica di Copenaghen (1993-2001) e all'Accademia Chigiana di Siena (2015).



Teatro La Fenice
venerdì 15 aprile 2016 ore 20.00 turno S
sabato 16 aprile 2016 ore 17.00 turno U

ANTON BRUCKNER
Sinfonia n. 4 in mi bemolle maggiore WAB 104 *Romantica*
versione 1874

Allegro non troppo
Andante quasi Allegretto
Scherzo: Sehr schnell (Scherzo: Molto veloce)
Finale: Allegro moderato

direttore
YURI TEMIRKANOV
Orchestra del Teatro La Fenice

NOTE AL PROGRAMMA

ANTON BRUCKNER, SINFONIA N. 4 IN MI BEMOLLE MAGGIORE WAB 104
ROMANTICA

Bruckner iniziò la composizione della sua Quarta Sinfonia nel gennaio 1874 e già nel mese di novembre poteva concluderla mettendo il Finale in partitura. La genesi in questo periodo abbastanza breve era, tuttavia, destinata a essere soltanto il primo stadio di un lungo lavoro di rielaborazione, per molti aspetti radicale, che si protrarrà fin quasi agli ultimi anni di vita del compositore. Benché nell'esegesi bruckneriana sia piuttosto frequente avere a che fare con più versioni autentiche di una stessa opera sinfonica, la *Romantica* (il sottotitolo è di Bruckner medesimo) rappresenta un caso abbastanza clamoroso, in quanto, prescindendo da ritocchi secondari e revisioni di altri vivente ancora il maestro, è giunta a noi in ben tre versioni d'autore in sé compiute. Nonostante ripetuti tentativi, la stesura del 1874 non venne mai eseguita né a Vienna né a Berlino, dove si cercava di programmarla per il 1877. Nell'ottobre di questo anno Bruckner sceglieva, pertanto, di metter mano a un rifacimento profondo, come scriveva al musicologo Wilhelm Tappert: «Sono giunto alla piena convinzione che la mia quarta Sinfonia romantica necessiti in modo urgente di un radicale rimaneggiamento. Per esempio nell'Adagio vi sono difficili, insuonabili figurazioni dei violini, la strumentazione è qua e là troppo carica e troppo inquieta».

Il passaggio che condusse alla seconda versione del 1878 fu perciò drastico. I primi due movimenti, che mai furono mutati nella sostanza musicale e che in tale anno acquisirono la veste definitiva, vennero sottoposti a tagli e brevi riscritture, mutati nell'armonia, ordinati dal punto di vista ritmico (sparirono molte poliritmie e figurazioni irregolari), rivisti nell'orchestrazione (che in realtà si fece più densa, perché le melodie affidate a strumenti soli vennero raddoppiate da sezioni intere; fu anche aggiunto il bassotuba). Lo Scherzo, pressoché basato su un unico tema e gravato da troppe ripetizioni, e il Finale, con ardui problemi ritmici ed esecutivi, furono sostituiti da pagine interamente nuove. Come Scherzo Bruckner compose il brano divenuto celebre e denominato *Jagd-Scherzo*, ovvero uno Scherzo

di caccia, poiché esso è l'evocazione in musica di una battuta venatoria, mentre il Finale sarebbe andato incontro a una sorte opposta e travagliata. Neppure in questa nuova versione, infatti, la Sinfonia ebbe la fortuna di essere eseguita: a farne le spese fu proprio il movimento conclusivo, che venne riscritto tra la fine del 1879 e il giugno del 1880. Formata dai tre movimenti precedenti e da questa nuova pagina, la *Romantica* venne finalmente tenuta a battesimo il 20 febbraio 1881 dai Wiener Philharmoniker diretti da Hans Richter, ma la sua singolarità di possedere nella genesi due Scherzi e tre Finali doveva essere ulteriormente incrementata. Infatti poco dopo Bruckner rimise ancora mano alla partitura, accorciando l'Andante e rivedendo in qualche punto la strumentazione, apportando gli ultimi ritocchi nel 1886 su una copia poi spedita a New York al direttore Anton Seidl, affinché questi s'interessasse all'esecuzione e a una stampa colà, non avendo Bruckner trovato un editore in Europa. In più, l'allievo Ferdinand Löwe, al fine di rendere più facile la circolazione dell'opera nelle sale da concerto, approntò una propria revisione – con numerosi tagli, un'orchestrazione nuova e un finale rifatto (il quarto) – che fu benevolmente approvata dal maestro, eseguita da Richter nel gennaio 1888 e stampata a Vienna nel 1889. Era la prima edizione, infedele e impropriamente denominata quarta versione, eppure fu quella che circolò per molto tempo.

La musicologia del Novecento è intervenuta a mettere ordine, recuperando le versioni autentiche, prima con l'edizione critica del 1936 curata da Robert Haas, che stabilì come versione di riferimento la terza, degli anni 1878-80, poi con la nuova edizione del 1953 approntata da Leopold Nowak sulla base di quella di Haas, integrandola con le piccole ultime modifiche introdotte da Bruckner nella copia per Seidl e non riportate sul proprio autografo. Nowak, inoltre, stampò integralmente nel 1975 la versione originaria del 1874, facendovi seguire nel 1981 il singolo Finale del 1878, già edito da Haas sempre nel 1936.

Ad onta della genesi complessa e dei successivi travagli filologici, la Quarta Sinfonia godette subito dei favori del pubblico, distinguendosi come il brano più amato di Bruckner, più facile a comprendersi per fattura e contenuti oltretutto d'innegabile fascino. Il tratto romantico, espressamente sottolineato dall'autore, risiede prima di tutto nell'evocazione magica della natura incontaminata cara all'Ottocento, con il richiamo del corno – strumento boschivo per eccellenza –, l'animazione della caccia, le voci di uccelli, insomma con un senso dello stare all'aria aperta. Inoltre, il carattere romantico è anche individuabile nel richiamarsi a un mondo antico altrettanto caro all'Ottocento, quello medievale.

Benché la *Romantica* poggi sulle ferme basi dell'ampia forma sinfonica, sia cioè musica assoluta, essa ha pure qualcosa della musica a

programma, dello spunto esteriore che influenza l'ispirazione o i contenuti di un brano. Il critico Theodor Helm riferì all'inizio del Novecento i significati del primo tempo che Bruckner espose a Bernhard Deubler, direttore del coro dell'abbazia di Sankt Florian, ove Bruckner fu organista e dove, nella cripta sotto l'organo, è collocato il suo sarcofago. Questi erano gli spunti d'autore: «Città medievale - Alba - Dalle torri della città risuonano segnali di sveglia - Le porte si aprono - Su cavalli superbi i cavalieri si precipitano fuori all'aperto, l'incanto della natura li circonda - Mormorio della foresta - Canto di uccelli - e così via il quadro romantico...». Sempre secondo Helm, Bruckner ha fornito anche la spiegazione del secondo gruppo tematico, in cui la melodia dei violini sarebbe la riproduzione onomatopeica del verso (*zizibee*) della cinciallegra e quella delle viole esprimerebbe il sentimento di felicità per l'ascoltare nel bosco le voci della natura. Altre fonti bruckneriane riportano indicazioni circa i movimenti successivi. Sia una lettera a Tappert sia annotazioni personali su autografi ribadiscono lo Scherzo come momento descrivente la caccia e il Trio interno come danza popolare (è infatti un tipico *Ländler* austriaco), mentre il Finale – quello del 1878 – è connotato come *Volksfest*, festa popolare. Tutto questo veniva confermato in una tarda missiva allo scrittore tedesco Paul Heyse il 22 dicembre 1890, con l'aggiunta di indicazioni sugli altri movimenti: il secondo veniva specificato come Lied, anzi come Serenata in senso amoroso (*Ständchen*), mentre il Finale – quello definitivo del 1880 – non doveva essere inteso come un riepilogo di tutti i temi, come aveva invece fatto un critico.

Le indicazioni programmatiche sono da prendere con cautela, come fa Alberto Fassone nella sua centrale monografia su Bruckner. Ma in un suo importante contributo, parimenti discusso dall'italiano, Constantin Floros ha sottoposto quelle a verifica con i reali contenuti musicali, giungendo a conclusioni in gran parte positive. Stabilito che per lo più tali indicazioni sono effettivamente precedenti la composizione, e non aggiunte a posteriori, nell'iniziale «Bewegt, nicht zu schnell» (Mosso, non troppo veloce, Allegro non troppo nella versione 1874) il richiamo del corno ripreso dai legni e la successiva fanfara degli ottoni possono davvero essere il risveglio di una città medievale. Un fondamento compositivo ha poi il mormorio della foresta con il verso della cinciallegra, riconosciuto come tale dall'ornitologo Bernhard Hoffmann in uno scritto dal titolo *Arte e canto degli uccelli nel loro scambievolmente rapporto considerato dal punto di vista naturalistico-musicale*, edito a Lipsia nel 1908. Sul terzo tempo non insisteremo oltre, essendone palese il carattere venatorio. Circa il precedente Andante, invece, è improbabile la corrispondenza fra la dichiarazione di Serenata e il contenuto musicale, trattandosi da subito di una marcia funebre in do minore. Anche nel caso di una serenata inutile di un innamorato a una

ragazza che non lo corrisponde, la marcia funebre pare eccessiva: piuttosto, qui siamo di fronte a uno dei vari spunti che Gustav Mahler farà propri, come evidenziato in più scritti da Ugo Duse.

Considerando invece il tutto secondo i canoni della forma sinfonica, il tempo iniziale è organizzato con tre gruppi tematici, di cui il primo è aperto, sul tremolo *pianissimo* degli archi, dal magico assolo di corno modellato sull'intervallo di quinta, dilatato a sesta minore, ricondotto a quinta. Il secondo è il citato episodio naturalistico, mentre come terzo appare un tema discendente di fanfara basato sul tipico schema ritmico bruckneriano che somma metro binario e ternario, in seguito invertiti. Lo sviluppo è piuttosto breve e non presenta la sovrapposizione bensì l'accostamento di questo materiale variato, seguito da una ripresa integrale e da una Coda che va a chiudere sulla ripresa in forma assoluta del tema d'esordio: una felice e sintetica idea introdotta nella revisione del 1878.

L'Andante è appunto una marcia funebre costruita su tre elementi: la scansione ritmica di violini e viole sul lamento dei violoncelli; un Corale degli archi con armonie modali; un lungo tema delle viole, derivato da quello dei violoncelli. Le ripetizioni e le intensificazioni del primo e del terzo elemento (il Corale non viene elaborato) avvengono secondo un percorso continuo di progressioni modulanti. Come in tutte le sinfonie di Bruckner, la ripresa è nel tempo lento un passaggio che accumula la tensione verso il punto culminante, qui una conquista trionfale dell'accordo di do maggiore. In passato qualcuno vi ha aggiunto, in sede esecutiva, un colpo di piatti, sul modello dell'Ottava e anche della Settima: Bruckner però non lo scrisse, probabilmente neppure nella Settima.

Lo Scherzo è un modello perfetto di tripartizione, dove i richiami di corni e le fanfare, sempre più insistenti e in *crescendo* per esprimere l'avvicinarsi e il movimento frenetico della caccia, sono inframmezzati da un'oasi di quiete. Anche il Trio, con la sua melodia popolare austriaca, ha una divisione in tre parti, sebbene meno marcata. Così, con il *da capo* dello Scherzo, l'intero movimento risulta articolato in nove pannelli, numero multiplo di tre. Quanto al Finale, i vari rifacimenti erano motivati dalla sua originaria debolezza sul piano costruttivo, poi risolta anche qui per mezzo del classico impianto della forma-sonata. Benché il compositore negasse la tendenza ciclica e finalistica della Sinfonia, nel «Bewegt, doch nicht zu schnell» (Mosso, ma non troppo veloce, Allegro moderato nella versione 1874) egli fa in modo di piegare le melodie a reminiscenze tematiche del primo tempo. Ad esempio, il primo tema del Finale va a chiudere sul medesimo intervallo di quinta discendente che apriva l'intero lavoro. Del pari, il secondo tema lirico è esposto dai violini sulla scansione pizzicata degli archi gravi, che proviene dall'Andante, né manca il tipico, possente terzo tema agli ottoni.

Questi elementi vengono alternati nello sviluppo e voltati in un'espressività drammatica che si estende alla ripresa, sì abbreviata, ma aperta dal primo tema in *fortissimo*. Questo carattere eroico (mi bemolle maggiore era la tonalità dell'*Eroica* di Beethoven) viene infine ampliato da Bruckner in una Coda che affida a tutti gli ottoni il motivo di quinta discendente in origine al corno solo, unendo egli così i due estremi dell'intera Sinfonia.

Giangiorgio Satragni

YURI TEMIRKANOV

Dal 1988 Yuri Temirkanov è direttore artistico e direttore principale dell'Orchestra Filarmonica di San Pietroburgo, con cui effettua regolarmente tournée internazionali. Vincitore nel 1966 del prestigioso Concorso pansovietico di direzione d'orchestra, è subito invitato da Kirill Kondrašin a effettuare una tournée in Europa e negli Stati Uniti con l'Orchestra Filarmonica di Mosca e il violinista David Ojstrach. Nel 1967 debutta con la Filarmonica di San Pietroburgo, nel 1968 è nominato direttore principale dell'Orchestra Sinfonica di Leningrado e nel 1976 diviene direttore musicale del Teatro Kirov, carica che mantiene fino al 1988, con legendarie produzioni di *Eugenij Onegin* e *La dama di picche*. Nel 1977 debutta a Londra con la Royal Philharmonic Orchestra, divenendone dapprima direttore ospite principale e poi, dal 1992 al 1998, direttore principale. È stato inoltre direttore ospite principale dei Dresdner Philharmoniker (1992-1997) e della Danmarks Radio SymfoniOrkestret (1998-2008), e direttore musicale della Baltimore Symphony Orchestra (2000- 2006). Direttore ospite principale del Teatro Bol'soj fino al 2009, dal 2010 al 2012 è stato direttore musicale del Teatro Regio di Parma. Su sua iniziativa, dal 1999 San Pietroburgo ospita nel periodo natalizio il Festival invernale internazionale «Piazza delle Arti», che nel 2013 ha festeggiato il suo settantacinquesimo compleanno e i suoi venticinque anni alla testa della Filarmonica di San Pietroburgo. Nel 2014 sono stati ospiti del Festival, tra gli altri, Jonas Kaufmann e Ian Bostridge. Durante la sua carriera ha ottenuto numerosi riconoscimenti in Russia, tra cui i quattro gradi dell'Ordine al Merito per la Patria. In Italia ha ricevuto due Premi Abbiati (2003 e 2007), il titolo di «direttore dell'anno» (2003), il titolo di Commendatore dell'Ordine della Stella d'Italia (2012), il Premio Arturo Benedetti Michelangeli (2014) e il Premio Una vita nella musica del Teatro La Fenice (2015). Nello stesso anno ha ricevuto la Croce di Cavaliere dell'Ordine del Sol Levante in Giappone.



Teatro Malibran

giovedì 21 aprile 2016 ore 20.00 turno S

sabato 23 aprile 2016 ore 17.00 turno U

ANTON BRUCKNER

Sinfonia n. 5 in si bemolle maggiore WAB 105

Introduktion: Adagio - Allegro

Adagio: Sehr langsam (Adagio: Molto lento)

Scherzo: Molto vivace (Schnell)

Finale: Adagio - Allegro moderato

direttore

JEFFREY TATE

Orchestra del Teatro La Fenice

NOTE AL PROGRAMMA

ANTON BRUCKNER, SINFONIA N. 5 IN SI BEMOLLE MAGGIORE WAB 105

La Quinta Sinfonia di Bruckner costituisce, nella produzione del musicista austriaco, un raro esempio di concezione unitaria in versione unica, come accadrà in seguito per la Settima. Fu messa su carta tra il 1875 e il 1876, rivista nel 1877 e portata a termine nel 1878. Nonostante i ritocchi è improprio parlare, come a volte erroneamente si sente, di una seconda versione dell'opera, dacché non nacque un'altra partitura autografa (le modifiche vennero aggiunte a quella del 1876) e la Sinfonia non mutò né struttura né caratteri. Bruckner non l'ascoltò mai con orchestra, ma unicamente in una trascrizione per due pianoforti eseguita a Vienna nel 1887 e approntata dal suo allievo Josef Schalk. Il fratello più giovane di questi, Franz, parimenti allievo di Bruckner per la teoria musicale, diresse il 9 aprile 1894 a Graz la prima orchestrale, ma il maestro, vecchio e malato, non si spostò da Vienna. Schalk, tuttavia, era intervenuto pesantemente sulla veste autentica della partitura e in maniera non autorizzata, salvo per l'aggiunta di undici ottoni come raddoppio del Corale conclusivo: alluderebbero agli undici apostoli senza Giuda. Modifiche di estensione, forma, veste strumentale e agogica confluirono così nella prima stampa della Quinta nel 1896, ad opera di Schalk, che dunque rese nota al pubblico una versione non d'autore, da non intendersi come 'seconda versione' della Sinfonia. La prima dell'opera autentica ebbe pertanto luogo a Monaco solo nel 1935, con i Münchner Philharmoniker diretti da Siegmund von Hausegger, in seguito all'edizione critica di Robert Haas, ripresa e rinnovata nel 1951 da Leopold Nowak. È previsto in futuro un lavoro di riesame, secondo criteri aggiornati, di tali edizioni.

A differenza di altre sinfonie bruckneriane come la Quarta o la Settima, la Quinta non si apre con l'indistinto pulviscolo di suono realizzato dal tremolo dei violini, né subito appare il tema principale. Caratteristico dell'esordio e di altri momenti della Sinfonia è il pizzicato, una breve scala ascendente e discendente di violoncelli e contrabbassi con inflessione modale, lontana eco liturgica ma soprattutto scansione di un passo misurato su cui vengono sovrapposti a fasce gli altri archi: è la misura del passo necessario per addentrarsi in una costruzione di ardita complessità, ma pure

straordinariamente coesa. Essa rappresenta un monumento al contrappunto per mano di Bruckner, che a tali studi aveva dedicato impegno e passione fin da quando era allievo dell'importante teorico e didatta Simon Sechter, frequentato dal 1855: tredici anni dopo, Bruckner succederà al proprio maestro sulla cattedra di armonia e contrappunto al Conservatorio della Gesellschaft der Musikfreunde a Vienna, luogo dove Bruckner, nel 1875, ricevette il medesimo incarico all'Università. La genesi della Quinta Sinfonia sta a cavaliere di questi impegni didattici perseguiti in maniera strenua dal compositore, che era organista e sinfonista, ma si riteneva anche e soprattutto maestro di contrappunto. Nell'esegesi e nell'analisi bruckneriana si parla sovente di concezione ciclica della forma sinfonica, intendendo con questo un ritorno dei temi attraverso i diversi movimenti, riassunti in genere nell'ultimo. Dopo l'apparire di tale concezione nell'ultima veste autentica della Quarta Sinfonia e prima di quanto si verificherà con l'Ottava nelle sue due versioni (1887 e 1890), un esempio sommo di sinfonia bruckneriana ciclica, fatta di rimandi sostanziosi fra un movimento e l'altro, è offerta proprio dalla Quinta in si bemolle maggiore, una colata unica d'idee e di organizzazione formale.

La sua durata è connessa alla densità della materia bruckneriana, ma la disposizione di questa risponde a criteri di stringenza attraverso cui la Sinfonia riceve coesione: non a torto Bruckner la considerava il suo capolavoro di contrappunto, anzi la Quinta – specie il suo Finale – costituisce uno dei vertici del contrappunto sinfonico austro-tedesco nel secondo Ottocento, parallelo a quanto Wagner, in campo teatrale, fece nei *Meistersinger von Nürnberg*. Fondamentali sono anche le iterazioni e le progressioni, che consentono di sfruttare al massimo grado un materiale tematico abbastanza parco di elementi (ma non di effetti), la cui unità è garantita non solo dai rimandi, ma anche da parallelismi e derivazioni. L'esito colossale di Bruckner, qui anche marcatamente drammatico, non è mai enfasi gratuita, bensì il punto culminante di un arco della tensione che cresce dopo aver presentato gli elementi con ordine, e in questa introduzione (Adagio) specialmente con calma. Il *fortissimo* degli ottoni, prima con spinta ascensionale e poi nella concatenazione degli accordi, prefigura il Corale che verrà incastonato ed elaborato nella seconda e centrale fuga dell'ultimo movimento; il tempo che diventa più mosso anticipa la curva melodica del primo tema dell'Allegro iniziale, ma la cellula di motivo che risuona ai violini secondi (rovesciata ai violoncelli, originale agli oboi) è il nucleo germinativo di quello che diverrà, con variante ritmica e ampliamento degli intervalli, l'ossessivo tema del primo fugato nel Finale.

L'impianto tipico bruckneriano con tre gruppi tematici nel primo movimento è rispettato anche in questo Allegro, ed è interessante notare come il continuo lavoro non sia soltanto un procedimento melodico-armonico-ritmico, ma possieda una funzione architettonica. Le varianti del primo tema, esposto da viole e violoncelli, sono nello sviluppo tutta un'esplorazione di diverse possibilità combinatorie fra materia musicale e risorse strumentali, tema originale o inverso,

esposto all'unisono o in intreccio polifonico, da tutta l'orchestra o con risposta antifonale degli ottoni, isolato in frammenti ridotti all'essenza oppure deformati e accentati. Il secondo tema è un parallelo meditativo dell'introduzione, con il tema prima pizzicato, poi sostenuto dalla melodia dei violini con l'arco, infine ampliato dai corni con il flauto e il clarinetto; il terzo tema non si limita al tipico unisono ritmicamente marcato in *fortissimo*, ma è un piccolo studio sulle possibilità di combinare od opporre le masse strumentali. Tutta questa materia è organizzata da Bruckner come in pilastri: specie il primo tema nella sua forma originaria è fondamentale nella sua architettura sinfonica, come testimoniato anche dalla Coda, interamente retta dalle sue ripetizioni, prima in un governato *crescendo*, poi in uno sfolgorante *fortissimo*.

Nel disegno verticale della Quinta Sinfonia non vi è, come nella Quarta, nella Settima o nell'Ottava, un primo culmine nel movimento lento, su cui viene scaricata molta parte dell'energia. Nella Quinta il pezzo conclusivo è, invece, il suo culmine unico: Bruckner procede quindi nell'Adagio disponendo un più ordinario polittico a cinque parti, non per questo meno bello e meno ricco di riposte sorprese. Innanzitutto il tema principale dell'oboe, in re minore, poggia su un lento pizzicato in terzine degli archi che è di nuovo un elemento di coesione architettonica, richiamo all'esordio della Sinfonia. Ma rispetto a questa melopea elegiaca l'intensità del secondo tema attrae verso di sé il baricentro del movimento, sino a divenirne il tratto più riconoscibile: attaccato in do maggiore all'unisono dai violini che affondano l'arco nella corda del sol, rappresenta l'anima cantabile della Sinfonia e nel suo periodico ritornare per imitazione a canone trasforma l'intera orchestra in un giardino di delizie. Eppure la severità di costruzione non viene meno, anzi, con maggiore altezza spirituale nella Coda il tema dell'oboe viene rafforzato da tutta l'orchestra nella sua fisionomia completa, cui viene opposto un suo stesso frammento, già isolato in precedenza come calco dell'ultimo Beethoven e dunque omaggio segreto al suo contrappunto: è un rimando al tema con cui Beethoven attacca la fuga nella Sonata per pianoforte op. 110. Si tratta di un indizio molto significativo per quanto avverrà nel Finale. Per il momento Bruckner inserisce un suo tipico Scherzo a nove pannelli ancora in re minore (Molto vivace), tre parti lo Scherzo in senso stretto, tre parti il Trio in ritmo binario e ricavato da schegge dello Scherzo, infine quest'ultimo *da capo*: il tema dello Scherzo non ritorna nel Finale, se non come eco alla lontana in funzione di cuscinetto, vi ritorna però la sua energia, a dimostrare quanta forza può sprigionarsi dall'iterazione di un tema o di un singolo accordo.

Nonostante la forza cui perverrà, nel costruire la cupola e torre della sua Quinta Sinfonia rappresentata dal Finale (Adagio - Allegro moderato) Bruckner procede con la stessa calma del primo attacco, disponendo con ordine i materiali, ricapitolando quanto già esposto in movimenti precedenti, ma intessendolo sottilmente con quanto giungerà. Tornando a si bemolle maggiore, egli riprende l'introduzione lenta in pizzicato, ma vi sovrappone

l'ottava discendente del clarinetto, che rappresenta l'intervallo generatore del fugato prossimo a essere esposto; presenta deciso l'incipit del fugato, ma gli fa seguire la melodia del primo tempo; ripete l'incipit, ma poi recupera il tema dell'Adagio. Con simbologia trinitaria l'incipit è riesposto una terza volta: soltanto a questo punto e dalle fondamenta dell'edificio sinfonico, ovvero dai violoncelli e dai contrabbassi, Bruckner costruisce la sua architettura contrappuntistica. Essa viene fatta coincidere con la struttura della forma-sonata, rappresentando questo blocco fugato il primo nucleo tematico; il secondo è di consueto lirico, con una melodia in re bemolle maggiore dei violini, sostenuti da un ostinato degli altri archi in pizzicato che rammemora procedimenti cari a Brahms; il terzo tema è di prammatica un potente unisono dei fiati in ritmo puntato, leggibile come derivazione dal primo tema.

Se nel secondo e terzo tema Bruckner è prevedibile, egli compie un gesto nuovo inserendo come quarto tema un maestoso Corale degli ottoni, tre volte intonato e tre volte ripreso in eco dagli archi, con armonie modali di arcaico sapore rinascimentale: anche qui emerge un parallelo con un musicista ritenuto anche esteticamente lontano come Brahms, con il Corale dell'ultimo movimento nella Prima Sinfonia di questi. Per mezzo del suo Corale e con un'ulteriore sorpresa Bruckner giunge al nucleo polifonico della sua Quinta: lo sviluppo è costituito da una fuga introdotta sfruttando proprio il tema del Corale, a cui l'originario primo tema di quest'ultimo movimento (già in forma fugata) viene affiancato più avanti, dando così origine a una doppia fuga. In realtà il fitto intreccio si arricchisce di altri elementi, non secondario è il ruolo svolto dal ritorno del primo tema del primo tempo, ragion per cui il termine tecnico di fuga andrà inteso in un senso ampio, quello di somma di molte combinazioni polifoniche come monumento al contrappunto, nel medesimo senso avuto dalla Grande fuga op. 133 per quartetto d'archi del venerato Beethoven. Anche per l'importanza assunta dall'energica accentazione ritmica, davvero il Finale della Quinta è la 'grande fuga' di Bruckner, che sceglie una ripresa variata, ripetendo dapprima il secondo tema, poi il terzo combinato a elementi del primo, infine il primo in forma autentica e variata. Nel punto di massima ricapitolazione dei suoi intrecci Bruckner, con un colpo da maestro, risponde il Corale degli ottoni nella veste originaria, sovrapponendola all'intero edificio sinfonico come vertice supremo. Queste ultime settantuno battute in *fortissimo* costituiscono una delle più ardite e anche squassanti Code di Bruckner, paragonabile solo al primo dei finali scritti per la Quarta e in parte a quello dell'Ottava. Il *cliché* di Bruckner compositore wagneriano, in parte vero e in parte forzato, trova qui una sua parziale smentita, poiché la Quinta è la meno wagneriana di tutte le sinfonie. Nella sua forza titanica è certo beethoveniana, ma soprattutto è null'altro che bruckneriana nei caratteri generali e nell'essenza di una fede che non è soltanto trascendente, ma è una fede nei mezzi immanenti della musica.

Giangiorgio Satraggi



Per la biografia di Jeffrey Tate si veda p. 16.

Teatro La Fenice
giovedì 28 aprile 2016 ore 20.00 turno S

JOHANNES BRAHMS
Concerto per violino e orchestra in re maggiore op. 77

Allegro non troppo
Adagio
Allegro giocoso, ma non troppo vivace

Veronika Eberle *violino*

Sinfonia n. 2 in re maggiore op. 73

Allegro non troppo
Adagio non troppo
Allegretto grazioso (quasi andantino)
Allegro con spirito

direttore
DANIEL HARDING

Swedish Radio Symphony Orchestra

NOTE AL PROGRAMMA

JOHANNES BRAHMS, CONCERTO PER VIOLINO E ORCHESTRA IN RE
MAGGIORE OP. 77

Il Concerto per violino op. 77 fu composto da Brahms nell'estate del 1878 a Pörtschach, un ridente villaggio della Carinzia caro ai soggiorni estivi del compositore e nido altrettanto propizio alla nascita della Seconda Sinfonia e della Sonata per violino op. 78: opere tutte, come il Concerto op. 77, percorse in misura prevalente da una esuberanza di melodie e da una radiosa amabilità di tono, tipica in realtà della fase immediatamente successiva all'impegno drammatico e formale della Prima Sinfonia del 1876.

Poche righe a József Joachim del 21 agosto 1878 rivelano in Brahms il desiderio di cointeressare l'illustre violinista alla nascita del Concerto: «Caro amico, [...] vorrei mandarti un certo numero di passaggi per violino [...] mi domando se non sei tanto sprofondato in Mozart e forse in Joachim stesso, da poter disporre di un'oretta per guardarli»; e il giorno dopo, inviando la parte copiata in bella: «mi basta che tu dica una parola o ne scriva qualcuna sopra la parte: difficile, scomodo, impossibile e così via». Tanta cautela, avanzata poi in altre lettere ancora alla vigilia della prima esecuzione pubblica (l'1 gennaio 1879 a Lipsia, solista Joachim stesso), forse non cercava solo il parere del grande tecnico, ma una solidarietà profonda da autore a interprete. In una lettera del 1855, dopo un concerto di Joachim ad Amburgo, Brahms gli aveva scritto di considerare il Concerto per violino di Beethoven come 'di Joachim', tanto straordinaria e immedesimata ne era stata l'interpretazione: Joachim, il compagno fraterno della giovinezza schumanniana non doveva essere solo un consigliere di passi difficili, ma un tramite con quella tradizione che agli occhi di Brahms era la più sacra e quindi temibile: cioè Beethoven, presente infatti in varie forme, dall'omaggio al colloquio segreto, nel nuovo Concerto op. 77 di Brahms.

Nel primitivo disegno l'opera doveva essere in quattro movimenti; poi, uno Scherzo in seconda posizione si distaccherà dal progetto e troverà posto nel Secondo Concerto per pianoforte, lasciando quindi il Concerto per violino stabilito nella più classica delle strutture, Allegro-Adagio-Allegro; e classica, e nell'Adagio quasi neo-classica, è la luce che illumina tutta l'opera, senza le impennate drammatiche dei concerti pianistici, o le ombre solipsistiche del Doppio Concerto op. 102.

Nel primo movimento l'intimismo si convalida a contatto con quella solennità di respiro sinfonico che il Concerto per violino dell'età romantica, di Mendelssohn (1844), di Schumann (1850) e poi di Max Bruch (1868) aveva ormai messo da parte: simbolo di questo clima è il grande tema d'apertura, tanto monumentale nell'alta marea orchestrale, quanto trepidante di confessioni interiori nell'esposizione solistica. La strumentazione per fiati soli che apre l'Adagio guarda a Mozart con una lacrima di nostalgia, mentre il canto del violino si spinge addirittura alla semplicità d'impianto di un Vivaldi (interessi storici per il violinismo rivela anche, nell'anno 1879, l'elaborazione pianistica per la sola mano sinistra della Ciaccona di Bach); al cuore di questo idillio, la parte centrale vede lo strumento solista impegnato in uno stile parlante, dove gruppi ritmici minuziosamente annotati, respiri e pause, condensazioni e distensioni, sembrano voler registrare nella fermezza della scrittura la mobilità del 'rubato': in altre parole, scrivere la libertà, secondo la grande lezione di Chopin. Un vigore rusticano s'impadronisce di tutto il Finale, nel solco di quei modi 'ungheresi' cari da Haydn in poi a tutta la classicità viennese: civiltà che trova nel Concerto per violino di Brahms una delle sue ultime e più commoventi reviviscenze.

JOHANNES BRAHMS, SINFONIA N. 2 IN RE MAGGIORE OP. 73

Nel laboratorio creativo di Brahms non è raro trovare la nascita di opere che a distanza ravvicinata sembrano accoppiarsi con tratti complementari; fatta una cosa, Brahms vuole subito rifarla, ma con caratteri stilistici tutti diversi; non per superarsi in novità tecniche, in evoluzioni linguistiche (che è preoccupazione tipicamente decadente e moderna), ma per lavorare in una zona interiore dove il suo segno espressivo, dopo l'invenzione di una prima opera, possa applicarsi in una seconda a realtà spirituali affatto nuove e tuttavia in qualche modo dipendenti per contrasto dalle prime. Brahms aveva cautamente dilazionato il suo esordio sinfonico: la Prima Sinfonia aveva visto la luce nel 1876, quando il compositore compiva quarantatré anni ed era già saldamente affermato nel mondo musicale tedesco; la Seconda Sinfonia, invece, nasce in tempi brevi e viene presentata, quasi a ridosso della Prima, il 30 dicembre del 1877 a Vienna sotto la direzione dell'illustre Hans Richter: per Brahms non si trattava solo di confermare la raggiunta sicurezza nel maneggio della forma sinfonica, così carica di modelli, ma del desiderio, una volta sciolto il nodo nei confronti della tradizione sinfonica più solenne, di provare a 'familiarizzare' la sinfonia, a 'intimizzarla' versandoci dentro le sue idee più personali e segrete, alcune anche di segno umbratile e cameristico.

La Sinfonia in re maggiore op. 73 infatti è quasi un'anti-sinfonia, un po' nel senso in cui si dice un'anti-opera il *Pelléas et Mélisande* di Debussy. Lontana dai tradizionali principi sinfonici, ad esempio, è la consanguineità dei quattro movimenti, il trascolorare di uno nell'altro senza che si condensino quelle zone di contrasto che informano drammaticamente la morfologia sinfonica; è raro trovare un'altra Sinfonia in cui il primo e il secondo movimento sembrino seguire altrettanto uno nell'altro; in cui i temi dei singoli movimenti appaiano come le diverse facce di uno stesso paesaggio piuttosto che episodi contrastanti per diversi caratteri; in cui gli sviluppi siano disseminati ovunque; in cui la soluzione di ogni intrico sia affidata alle Code e non alla ripresa, a quelle appendici accorate e suadenti che rivelano il significato del difficile percorso seguito fino a quel punto.

Può essere anche utile, a percepire la natura particolare della nostra composizione, ricordare una lettera di Brahms del 1879 (ma venuta alla luce soltanto pochi anni fa) indirizzata al direttore d'orchestra Vinzenz Lachner: in un'opera a prevalente tinta 'serena' come la Seconda Sinfonia, al Lachner era parsa incomprensibile la nerezza di tromboni e timpani nelle battute 32-43 del primo movimento, tanto da decidersi a chiederne lumi interpretativi a Brahms: il quale aveva difeso la funzione di quei passi come quella dell'«ombra necessaria dentro la serena Sinfonia», aprendosi per di più alla confessione di essere un «uomo profondamente malinconico». La mescolanza di umori pensosi e idillici, che è poi la cifra più segreta dell'animo di Brahms, non si limita ai passi dell'Allegro non troppo notati dal Lachner ma pervade sopra tutto il secondo movimento; ad onta di ampi squarci cantabili, questa pagina sembra procedere battuta per battuta anziché frase per frase, esempio supremo di quello stile 'associativo' di Brahms che fa scaturire ogni idea dalla precedente per intima analogia; sembra filtrare e trattenere lo sgorgo della musica soppesandone ogni composto sonoro con un istinto analitico tipicamente moderno. L'Allegretto grazioso che segue è quasi l'archetipo dell'allegretto brahmsiano: l'apoteosi beethoveniana della danza è accantonata, riemerge il tono della prima Serenata op. 11 e più in là un omaggio al caro e vecchio Minuetto, a un Settecento idealizzato in una crepuscolare estate di San Martino. Solo nel Finale la vocazione costruttiva della Sinfonia fa valere i suoi diritti, ma senza urti o contraddizioni violente; per il Brahms della Seconda Sinfonia il trionfo è mediato dallo schermo storico, da un lontano riferimento al Finale di Haydn (in particolare a quello della Sinfonia n. 104 *London*), riepilogato con la consapevolezza di dominare, dal suo ordinato studio viennese in Karlsgasse 4, dalla sua ben fornita biblioteca, la storia della musica tedesca: le bandiere al vento verso la fine, lo sfavillare dell'ultima fanfara di ottoni non è un trionfo individuale, ma l'ovazione comunitaria di una tradizione, di un coro: a cui Brahms aggiunge la calda voce del suo commosso umanesimo.

Giorgio Pestelli

VERONIKA EBERLE

Nata nel 1988 a Donauwörth, ha iniziato lo studio del violino all'età di sei anni. Successivamente ha frequentato il Conservatorio di Monaco di Baviera, seguendo le lezioni di Olga Voitova. Dopo aver studiato privatamente con Christoph Poppen per un anno, ha seguito i corsi di Ana Chumachenco alla Hochschule di Monaco. È stata *new generation artist* 2011-2013 della BBC Radio 3. Dal suo debutto, all'età di dieci anni con i Münchener Symphoniker, ha suonato con le migliori orchestre del mondo, e in particolare si menziona il Concerto di Beethoven con i Berliner Philharmoniker, diretti da Simon Rattle, al Festival di Salisburgo del 2006. Considerata uno dei talenti tedeschi più promettenti degli ultimi anni, si è aggiudicata numerosi riconoscimenti, tra cui quello della Nippon Foundation, il Borletti-Buitoni Trust, il Musikleben Deutsche Stiftung (Amburgo).

Tra i suoi più recenti impegni ricordiamo i concerti con la New York Philharmonic e Alan Gilbert, con la Concertgebouw Orchestra e Heinz Holliger, con la Swedish Radio Symphony e Daniel Harding, con la NHK Symphony di Tokyo e Roger Norrington e all'Aspen Festival con David Robertson. Ha ottenuto un grande successo personale nel giugno 2014 con il concerto a Londra con la London Symphony Orchestra diretta da Simon Rattle. Si dedica con passione anche alla musica da camera collaborando in particolare con Shai Wosner, Lars Vogt, Martin Helmchen, Marie-Elisabeth Hecker, Renaud Capuçon, Antoine Tamestit. Suona il violino Stradivari Dragonetti del 1700, per gentile concessione della Nippon Music Foundation.



DANIEL HARDING

Nato a Oxford, ha iniziato la sua carriera come assistente di Simon Rattle alla City of Birmingham Symphony Orchestra, con la quale ha debuttato nel 1994. In seguito è stato assistente di Claudio Abbado con i Berliner Philharmoniker, orchestra con cui ha debuttato al Festival di Berlino nel 1996. Designato direttore musicale dell'Orchestre de Paris dal 2016, è direttore ospite principale della London Symphony Orchestra, direttore musicale della Sveriges Radio Orchester e *music partner* della New Japan Philharmonic. In precedenza aveva assunto le cariche di direttore principale della Mahler Chamber Orchestra (2003-2011), di direttore principale della Trondheim Symphony in Norvegia (1987-2000), di direttore ospite principale della Norrköping Symphony in Svezia (1997-2003) e di direttore musicale della Deutsche Kammerphilharmonie Bremen (1997-2003). È regolarmente invitato dalla Staatskapelle Dresden e dai Wiener Philharmoniker – che ha diretto entrambi al Festival di Salisburgo –, dai Berliner Philharmoniker, dal Concertgebouw, dalla Gewandhausorchester di Lipsia. È stato inoltre ospite della Bayerische Rundfunk, dei Münchner Philharmoniker, dell'Orchestre National de Lyon, della Oslo Philharmonic, della London Philharmonic, della Royal Stockholm Philharmonic, dell'Accademia di Santa Cecilia, dell'Orchestra of the Age of Enlightenment, della Rotterdam Philharmonic e dell'Orchestre des Champs-Élysées. Negli Stati Uniti e in Canada ha diretto la Philadelphia Orchestra, la Los Angeles Philharmonic e le orchestre sinfoniche di Chicago, Atlanta, Baltimora, Houston e Toronto. Il debutto con la Filarmonica della Scala risale al 2006, da allora è ospite regolare della stagione di concerti al Teatro alla Scala e alla testa dell'orchestra in numerose tournée. Nel 2002 è stato insignito dal governo francese del titolo di Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres.



SWEDISH RADIO SYMPHONY ORCHESTRA

Più di un centinaio di musicisti di primo ordine hanno fatto della celebre sala da concerto Berwaldhallen di Stoccolma la loro base; tutti insieme danno vita alla Swedish Radio Symphony Orchestra. Fondato nel 1936, questo ensemble ha assunto un ruolo importante tra le istituzioni orchestrali mondiali sotto la direzione di Sergiu Celibidache. Successivamente Herbert Blomstedt, attuale direttore onorario, l'ha guidato tra il 1977 e il 1982. Nel 1984, il venticinquenne Esa-Pekka Salonen ha assunto il ruolo rinvigorendo l'orchestra, dando nuova energia e puntando su scelte di repertorio innovative. Dieci anni dopo la bacchetta passa a Evgenij Svetlanov e, dal 2000 al 2006, la formazione è stata diretta da Manfred Honeck. Oggi la Swedish Radio Symphony Orchestra ha ottenuto riconoscimenti come realtà musicale versatile e in continua evoluzione, grazie anche alla leadership e alla dedizione del suo attuale direttore musicale, Daniel Harding, oltre alla collaborazione con solisti e direttori ospiti di primo livello. Inoltre l'orchestra è fortemente impegnata nell'esecuzione e registrazione della musica contemporanea e commissiona regolarmente nuovi lavori a compositori svedesi e internazionali. Nel corso degli ultimi anni ha effettuato numerose tournée e ha ricevuto inviti dai più prestigiosi festival e sale da concerto. Nel 2010 si è esibita in Europa e in Asia. Nel 2009, 2011 e 2013 ha fatto la sua apparizione in importanti teatri e festival italiani. Nel 2014 ha aperto il Festival di Pasqua a Aix-en-Provence ed è stata presente al Turku Music Festival oltre a concerti in Austria, Germania e Spagna. La Swedish Radio Symphony Orchestra è l'ensemble residente e colonna portante dell'annuale Festival del Mar Baltico di Stoccolma.



Teatro La Fenice
venerdì 10 giugno 2016 ore 20.00 turno S
sabato 11 giugno 2016 ore 20.00 turno U

FEDERICO GON
Abendmusik
nuova commissione nell'ambito del progetto «Nuova musica alla Fenice»
con il sostegno della Fondazione Amici della Fenice
e lo speciale contributo di Nicola Giol
prima esecuzione assoluta

CARL MARIA VON WEBER
Concerto per fagotto e orchestra in fa maggiore op. 75
Allegro ma non troppo
Adagio
Rondo: Allegro
Marco Giani *fagotto*

ANTON BRUCKNER
Sinfonia n. 1 in do minore WAB 101
versione 1866
Allegro
Adagio
Scherzo: Schnell (Scherzo: Veloce)
Finale: Bewegt, feurig (Finale: Mosso, con fuoco)

direttore
JONATHAN WEBB
Orchestra del Teatro La Fenice

NOTE AL PROGRAMMA

FEDERICO GON, *ABENDMUSIK*

Cimentarsi con la composizione di un Adagio nel contesto di una serata sostanzialmente dedicata a Bruckner è compito assai delicato: i movimenti lenti del maestro austriaco sono galassie a sé stanti inserite all'interno degli universi che le sue sinfonie rappresentano, e tentare anche solo velatamente un confronto con essi equivale al voler svuotare il mare con un cucchiaino da tè.

Meglio è allora cercare altrove; ecco quindi l'idea di una piccola *Abendmusik*: 'musica della sera', non solo in rapporto alle ore del giorno, ma anche metafora dello scorrere del tempo verso la sera della vita. Entrambe si caricano di ricordi e danno la misura di ciò che si è vissuto, in taluni casi perso.

Il sentimento predominante è la nostalgia, e la scrittura non perde mai di vista la delicatezza propria di questo stato d'animo; ma *Abendmusik* fu anche la serie di concerti d'organo che le chiese tedesche luterane del Sei e Settecento offrivano dopo il tramonto ai loro fedeli, per elevarne e al contempo dilettarne lo spirito. Ecco quindi un piccolo nesso con Bruckner, compositore che ragionò da organista di genio per tutta la vita, anche nei suoi monumenti sinfonici, legittimo erede com'era della solida tradizione tecnica ed espressiva di quei *Kapellmeister* dalla fede incrollabile, anche di fronte al tramonto della vita che tutti attende.

Federico Gon

CARL MARIA VON WEBER, CONCERTO PER FAGOTTO E ORCHESTRA IN FA
MAGGIORE OP. 75

Benché reso celebre dai capolavori operistici, nell'ambito della sua intensa attività compositiva Carl Maria von Weber (1786-1826) ha modo di cimentarsi anche con altri generi, come quello strumentale, nel quale si distingue, in particolare, per l'attenzione riservata ai fiati. Dei fiati, infatti, Weber esplora le possibilità tecniche nell'ambito di una serie di concerti

concepiti per lo più nel 1811, anno trascorso a Monaco e contraddistinto dall'amicizia con il clarinettista Heinrich Baermann, destinatario di vari lavori del compositore sollecitati, in parte, da Max Joseph di Baviera; tra questi, in primo luogo, il Concertino per clarinetto, il cui successo è tale da rendere l'intera Münchner Hofkapelle «una persecuzione nel chiedermi concerti», come scrive lo stesso Weber in una lettera.

È su richiesta del fagottista Georg Friedrich Brandt, membro della stessa Hofkapelle, che il giovane Weber compone, quindi, il Concerto per fagotto e orchestra in fa maggiore op. 75. Dai diari del compositore apprendiamo che il lavoro è completato il 27 novembre 1811, ma nulla è dato di sapere a proposito della prima esecuzione, presumibilmente avvenuta a Monaco a opera dello stesso Brandt, protagonista anche di una performance – la prima di cui si abbia notizia – tenuta a Praga nel 1813. A poco più di dieci anni dalla sua composizione, il Concerto sarà sottoposto da Weber a una revisione in vista della pubblicazione a stampa, curata dall'editore Schlesinger di Berlino che, secondo una consuetudine all'epoca diffusa, ne produce solo le parti staccate; occorrerà dunque attendere qualche decennio per la riduzione per fagotto e pianoforte, e il Novecento inoltrato per la prima pubblicazione in partitura.

Come nei lavori coevi per clarinetto, nel Concerto per fagotto Weber si mostra pienamente a suo agio con una forma incentrata sull'esibizione delle peculiarità strumentali del solista rispetto all'orchestra, e rivela una sicura propensione per la sperimentazione di combinazioni timbriche originali. Il trattamento dello strumento beneficia altresì di un approccio 'operistico': il fagotto, cioè, viene presentato qui come una sorta di personaggio drammatico, che agisce soprattutto nell'Adagio, intento quasi a proferire parola nelle prime battute e impegnato in una cadenza dal profilo vocale nelle ultime. A fianco del contegno delicatamente cantabile che Weber guadagna allo strumento nel movimento centrale, si pongono l'Allegro ma non troppo di apertura, composto per ultimo e caratterizzato da un esordio solenne su ritmo puntato, permettendo al fagotto una sortita idiomatica in stile di marcia, e il più virtuosistico Rondo: Allegro conclusivo, che conserva una certa vena malinconica nonostante il brio dell'inevitabile ricerca dell'applauso nelle battute finali, senza mai indulgere a cedimenti canzonatori nei contrasti tra il registro grave e quello acuto.

ANTON BRUCKNER, SINFONIA N. 1 IN DO MINORE WAB 101

Quando, appena quarantenne, si accinge a comporre la Prima Sinfonia in do minore, Anton Bruckner è un affermato esponente della vita musicale di Linz: virtuoso organista della cattedrale, direttore di un coro maschile locale, autore di alcune composizioni sacre e corali. A metà degli anni

Sessanta dell'Ottocento, tuttavia, Bruckner è anche reduce da uno strenuo e insolitamente tardivo apprendistato compositivo, intrapreso nel 1855 con l'intendimento di migliorare la propria padronanza tecnica dell'arte della creazione musicale: apprendistato compiuto dapprima, per lo più per corrispondenza, con il teorico viennese Simon Sechter, che lo accompagna nel consolidare i fondamenti dell'armonia e del contrappunto, e proseguito con il giovane Otto Kitzler, direttore musicale del teatro di Linz, meritevole non solo di aver sollecitato in Bruckner una maggiore coscienza formale e una più scaltrita perizia nell'orchestrazione, ma anche di averlo introdotto alla conoscenza del repertorio contemporaneo – quello di Wagner, in particolare, di cui lo stesso Kitzler dirige *Tannhäuser* a Linz nel 1863 – con un conseguente rinnovamento dello stile bruckneriano, fino ad allora conservatore al punto da includere, ancora nel 1856, parti di basso continuo, arie in stile barocco e recitativi. E se Sechter aveva chiesto a Bruckner di astenersi dalla composizione di pezzi propri, con Kitzler egli è invece sollecitato in tal senso, e sotto la sua guida produce alcuni lavori, tra cui una *Studiensymphonie* (Sinfonia 'di studio') in fa minore (numerata come 00 per distinguerla dalla cosiddetta *Die Nullte*, successiva alla Prima ma ritenuta indegna dal compositore di entrare a fare parte del suo catalogo, e perciò catalogata come 0).

È con la Prima Sinfonia in do minore, però, preceduta da una Messa in re minore del 1864, che si inaugura ufficialmente l'affrancamento di Bruckner dall'apprendistato. Secondo la ricostruzione resa possibile dalle fonti, egli intraprende la composizione della Prima nel gennaio del 1865, che lo vede al lavoro con il Finale, primo dei movimenti a essere composto. Nei mesi successivi è abbozzato lo Scherzo, seguito più tardi da una nuova versione che andrà ad accogliere al suo interno il Trio. Nel frattempo, prende forma anche il primo movimento, la cui bozza è completata nel maggio dello stesso anno nell'imminenza di un viaggio a Monaco per la prima di *Tristan und Isolde* di Wagner; in questa occasione, Bruckner avrà modo di mostrare i movimenti già completati ad Hans von Bülow, ricevendone apprezzamenti incoraggianti. La composizione dell'Adagio, quindi, avviene nell'inverno del 1866, così da poter indicare, infine, nel 14 aprile successivo la data di compimento della Sinfonia.

Compimento solo temporaneo, in verità, giacché, secondo una consuetudine familiare a Bruckner, la Prima Sinfonia sarà poi sottoposta ad alcuni rimaneggiamenti: alla versione che si è soliti definire *di Linz*, ricostruibile dalle parti utilizzate per la prima esecuzione (1868), seguirà infatti una revisione limitata a qualche taglio e alla reiterazione di alcuni piccoli episodi, collocabile presumibilmente nel 1877 e testimoniata dalle alterazioni presenti nell'autografo originario e nella sua copia fatta realizzare da Bruckner dieci anni prima con l'intento di promuovere l'esecuzione del lavoro. Una ulteriore, più consistente revisione è quella intrapresa dall'autore nel 1890, durante il suo ultimo periodo creativo, in vista del

conseguimento del dottorato *ad honorem*, conferitogli dall'Università di Vienna nel 1891. A questa seconda versione – comunemente indicata come *di Vienna* – Bruckner appone alcune annotazioni numeriche che, al di là degli esiti più immediatamente e localmente musicali, hanno indotto alcuni studiosi a interpretare il senso complessivo del processo di revisione attuato da Bruckner come necessità, da parte di una personalità ossessiva (riconoscibile anche nelle manie che pare lo assediassero ai tempi del ricovero per esaurimento nervoso, immediatamente successivo al licenziamento della Prima), di controllare o regolare *ex post* il flusso delle idee musicali, nel timore che il materiale offerto dall'ispirazione non giaccia completamente sottomesso a un controllo cosciente. Necessità, questa, probabilmente alimentata dalla consapevolezza – e forse anche un poco dal rimpianto – dello slancio creativo liberatorio di cui la Prima Sinfonia è incarnazione, concepita nel guado tra le autocensure didattiche e provinciali finalmente dismesse e l'emancipazione definitiva celebrata con il trasferimento a Vienna, non a caso più volte differito da Bruckner ma accettato, infine, nel 1868.

«Non sono mai più stato altrettanto audace e coraggioso come nella Prima», scriverà infatti l'autore più tardi, ritenendo di aver sfidato con essa «il mondo intero». Forse anche troppo nota, del resto, è una sua definizione di questa Sinfonia come «das kecke Bese!», che nella goliardia viennese dell'epoca veniva inteso come 'la piccola impertinente'. E in effetti, nelle inflessioni eroiche dei movimenti estremi, negli ammiccamenti wagneriani a *Tannhäuser* e *Tristano* (rispettivamente, nel primo e nel secondo movimento), o nelle reminiscenze contrappuntistiche quasi barocche dell'ultimo, questa Sinfonia si mostra estroversa, impetuosa, celebrativa, mondana. L'Allegro iniziale prende l'abbrivio da una marcia ostinata degli archi su tema puntato che, insospettabilmente, nell'ambito di poche battute travolge il resto dell'organico con un culmine timbrico-dinamico stemperato dal secondo tema, più placido ma presto minato da intrusioni cromatiche che, per tramite di un nuovo climax, porteranno al terzo tema, trionfale nell'assertività dei tromboni e oggetto, più avanti, dello sviluppo insieme al primo. Di cifra beethoveniana l'Adagio, dall'incipit esitante che pospone a battuta 9 la corretta collocazione del battere e a battuta 19 la riconoscibilità della tonalità d'impianto di la bemolle maggiore; e soltanto con l'apparizione compiuta del tema, a battuta 31, sulla triade di si bemolle, giungerà il primo apice del movimento, tripartito e, dunque, inframmezzato da un Andante centrale più affettuoso prima della riesposizione. A seguire, l'impetuoso innesco di danza dello Scherzo, i cui accenti popolareggianti si adombrano di sentori inquietanti e minacciosi che il Trio smentisce momentaneamente apprestando un clima più innocente e folkloristico, per giungere quindi al Finale: Mosso, con fuoco, che si staglia con la sua possente architettura dal memorabile motto iniziale, affidato agli ottoni e perentorio in quel salto di

ottava – qui doppiamente puntato – che diverrà poi un motivo peculiare nello stile del compositore.

La Prima Sinfonia fu battezzata a Linz il 9 maggio del 1868 da un'orchestra composita che trovava assemblati, sotto la bacchetta dello stesso Bruckner, membri dell'orchestra del teatro di Linz e di alcune bande, nonché musicisti dilettanti della città; eppure, per quanto turbato da alcuni effetti coloristici, il pubblico parve apprezzarla, e tanto le reiterate chiamate di Bruckner alla ribalta quanto le recensioni benauguranti dei critici – Eduard Hanslick tra questi – suggellarono il primo, incisivo gesto fondante del sinfonismo bruckneriano.

Marilena Laterza

FEDERICO GON

Nato a Trieste nel 1982, si è laureato e addottorato in musicologia all'Università di Padova e ha studiato composizione con Azio Corghi e Mauro Bonifacio. Attivo nella ricerca nell'ambito di opera e musica tra Sette e Ottocento, ha pubblicato saggi su riviste nazionali e internazionali. I suoi lavori sono stati eseguiti in Italia e all'estero.



MARCO GIANI

Diplomato al Conservatorio Giuseppe Verdi di Torino con Dellavalle si è in seguito perfezionato con Azzolini. Ha collaborato nel ruolo di primo fagotto con l'Orchestra del Teatro San Carlo di Napoli, con I Pomeriggi musicali di Milano, l'Orchestra del Teatro Regio di Torino, l'Orchestra Haydn di Bolzano, l'Orchestra Verdi di Milano, la Filarmonica Arturo Toscanini di Parma. Ha inoltre collaborato con l'Orchestra del Teatro dell'Opera di Roma, l'Orchestra della Rai di Torino, l'Orchestra del Teatro Lirico di Cagliari, l'Orchestra della Radio della Svizzera Italiana, la Mahler Chamber Orchestra.

Dal 2008 è primo fagotto dell'Orchestra del Teatro La Fenice di Venezia.

JONATHAN WEBB

Dopo gli studi di pianoforte, violino e direzione d'orchestra all'Università di Manchester, debutta all'Opera di Manchester con *West Side Story*. Su invito di Gary Bertini è stato per alcuni anni direttore stabile all'Israeli Opera di Tel Aviv, dirigendovi numerose nuove produzioni operistiche. È stato recentemente nominato direttore musicale della Camerata Strumentale Città di Prato. Ha collaborato con i principali teatri italiani ed europei (tra cui Theater an der Wien di Vienna, Deutsche Oper di Berlino, Teatro São Carlos di Lisbona, Opéra de Marseille, Teatro de la Maestranza di Siviglia) dirigendo un ampio repertorio che comprende lavori di Gluck (*Orfeo ed Euridice*), Mozart (*Die Entführung aus dem Serail*, *Le nozze di Figaro*, *Don Giovanni*, *Così fan tutte*, *Die Zauberflöte*), Rossini (*Tancredi*, *L'italiana in Algeri*, *Il barbiere di Siviglia*, *La Cenerentola*), Donizetti (*L'elisir d'amore*, *Lucia di Lammermoor*, *Don Pasquale*), Verdi (*Macbeth*, *La traviata*, *La forza del destino*, *Falstaff*), Puccini (*Tosca*, *Madama Butterfly*), Mascagni (*Cavalleria rusticana*), Halévy (*La juive*), Bizet (*Carmen*), Gounod (*Faust*), Massenet (*La navarraise*), Saint-Saëns (*Samson et Dalila*), Weber (*Der Freischütz*), Johann Strauss (*Der Zigeunerbaron*), Weill (*Mahagonny*); Rachmaninov (*Il cavaliere avaro*), Stravinskij (*L'histoire du soldat*), Šostakovič (*Lady Macbeth del distretto di Mcensk*), Janáček (*Jenůfa*, *La volpe astuta*), Britten (*The Rape of Lucretia*, *The Turn of the Screw*, *Peter Grimes*, *Billy Budd*, *A Midsummer Night's Dream*, *Curlew River*), Menotti (*The Saint of Bleecker Street*), Henze (*Elegy for Young Lovers*), Adams (*The Death of Klinghoffer*), Francesconi (*Terra*). Ha collaborato con registi quali Friedrich, de Ana, Carsen, Vick, Pizzi, Abbado, Krief, Pountney, Alden, De Rosa. È stato invitato in numerosi festival tra cui La Coruña, Wexford, Caracalla, Settembre Musica, Caesarea, Liturgica Festival di Gerusalemme, Saito Kinen. Continua la sua collaborazione con il Teatro La Fenice, l'Opera di Roma e il Maggio Musicale Fiorentino.



Teatro Malibran
venerdì 17 giugno 2016 ore 20.00 turno S

DANIELA TERRANOVA

Titolo in definizione

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

prima esecuzione assoluta

HANS WERNER HENZE

Quattro poemi per orchestra

Elogio
Egloga
Elegia
Ditirambo

JOHANN STRAUSS

An der schönen blauen Donau (Sul bel Danubio blu) op. 314

ANTON BRUCKNER

Sinfonia n. 3 in re minore WAB 103

versione 1873

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

direttore

JOHN AXELROD

Orchestra del Teatro La Fenice

NOTE AL PROGRAMMA

DANIELA TERRANOVA, NUOVA COMMISSIONE «NUOVA MUSICA ALLA FENICE»

Orientata alla valorizzazione del patrimonio della musica d'oggi e alla creazione di nuove opportunità produttive in grado di stimolare e supportare la creatività dei giovani compositori, l'iniziativa «Nuova musica alla Fenice», promossa dalla Fondazione Teatro La Fenice con il sostegno della Fondazione Amici della Fenice, prevede la commissione di partiture originali da eseguirsi in prima assoluta nell'ambito della Stagione sinfonica, come parte integrante del programma di alcuni dei concerti in cartellone. Composti secondo precise esigenze di organico orchestrale, nell'ottica di un confronto proficuo tra parte creativa e opportunità esecutive, i nuovi lavori 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.

HANS WERNER HENZE, QUATTRO POEMI PER ORCHESTRA

«Sto componendo una roba per il festival *chez les Bôches*, a Darmfurt-Frankstadt. Ho finito l'orchestrazione del secondo atto. Mi sento bene insomma. 'A vita a me piace». Così scriveva Henze da Ischia a Ingeborg Bachmann, in una lettera non datata del febbraio o marzo 1955. La «roba per il festival chez les Bôches» (cioè presso i 'crucchi', Henze usa l'espressione spregiativa francese) è un lavoro per orchestra intitolato *Quattro poemi* (proprio così, in italiano), era stato commissionato dalla città di Darmstadt in occasione degli Internationale Ferienkurse, cioè dei corsi estivi internazionali per la nuova musica del 1955, gli ultimi cui Henze partecipò. La partitura porta alla fine la data 15 aprile 1955, la prima esecuzione fu diretta da Stokowski alla Radio di Francoforte (Hessischer Rundfunk) il 31 maggio 1955. L'esecuzione a Francoforte (Frankfurt) del

pezzo commissionato da Darmstadt spiega lo sprezzante gioco di Henze con i nomi delle due città dell'Assia, «Darmfurt-Frankstadt». Nella sua autobiografia *Canti di viaggio* (*Reiselieder mit böhmischen Quinten*) egli lamenta di non aver ascoltato né la prova generale, né il concerto, perché per un leggero ritardo non gli era stato consentito l'ingresso in sala. E conclude: «Ero proprio contento di poter tornare presto in Italia e portare a termine la mia opera. La certezza di non tornare mai più a Darmstadt aveva qualcosa di rassicurante e piacevole, qualcosa di solenne».

Dopo il 1955 Henze fu invitato altre volte a insegnare a Darmstadt, ma rifiutò. I *Ferienkurse* erano nati nel 1946 per recuperare un ritardo, per far conoscere ciò che sotto il nazismo in Germania era stato vietato, e lo stesso Henze ricorda con ammirazione l'importanza che avevano avuto per lui e per molti altri i corsi di Leibowitz sulla dodecafonia. La polemica e la rottura, su cui il compositore tedesco ha sempre mantenuto toni molto aspri, riguardavano il successivo affermarsi del radicalismo 'post-weberniano' e il clima di intolleranza che secondo Henze si era instaurato nei confronti dei giovani autori interessati ad altre prospettive.

Già prima del 1955, in ogni caso, la ricerca di Henze era estranea a scelte radicali e incline a una eclettica molteplicità di proposte. E nel 1955 la sua indipendenza appariva molto evidente con il compimento dell'opera cui allude nella lettera alla Bachmann e nel passo citato dei *Canti di viaggio*. Si trattava di *König Hirsch* (Re Cervo, dalla fiaba teatrale di Carlo Gozzi), da una sezione della quale (il Finale dell'atto secondo con la foresta incantata) era nata nello stesso 1955 la Quarta Sinfonia. Al clima dell'opera si possono ricondurre anche i *Quattro poemi*, quattro brevi pezzi per orchestra che nel titolo generale, *Poemi*, e nei singoli titoli, *Elogio*, *Egloga*, *Elegia*, *Ditirambo*, rimandano a qualcosa di extramusicale, non propriamente a un programma, ma a modelli poetici, a 'generi' letterari dai contenuti e dai caratteri espressivi ben definiti.

La scrittura è estranea a radicalismi, ma concentrata e sorvegliatissima. Nel crescendo dell'*Elogio* (che giunge a un punto culminante e si spegne nella delicatezza del *pianissimo* conclusivo) si avvertono forse con maggiore evidenza echi da Berg. Altro carattere, nello spigliato tempo Allegro, ha la mossa *Egloga*. Tra silenzi e arcane trasparenze la breve *Elegia* presenta una suggestiva rarefazione. Henze chiede di collegarla direttamente al conclusivo *Ditirambo*, «Molto cantabile, espressivo, e sempre incalzando».

JOHANN STRAUSS, *AN DER SCHÖNEN BLAUEN DONAU* (SUL BEL DANUBIO BLU) OP. 314

Quando nacque Johann Strauss padre (1804-1849) il valzer era già da circa tre decenni affermato in diversi paesi europei come nuova danza

di ambiente borghese, e aveva assunto subito connotazioni di scioltezza, vitalità e una carica erotica presente e sottolineata fin dall'inizio: è del 1774 il celebre romanzo di Goethe in cui Werther balla il valzer con Carlotta quando si innamora di lei, e nel 1799 Salomon Jacob Wolf pubblicò una «Dimostrazione che il valzer è una fonte principale della debolezza del corpo e dello spirito della nostra generazione».

Johann Strauss padre con il suo complesso conquistò Vienna, fece con successo tournée europee e divenne nel 1846 il primo *k. k. Hofballmusikdirektor* (regio-imperial Direttore della musica da ballo di corte): il titolo fu creato apposta per lui (e fu poi conferito a Johann figlio nel 1863). Oggi della sua musica nel repertorio più noto è rimasta soprattutto la *Radetzky-Marsch* op. 228, composta nel 1848 per celebrare la vittoria del Feldmaresciallo sui piemontesi a Custoza; ma si deve a lui e a Lanner la definizione della forma classica del valzer viennese: Introduzione, seguita da una serie di valzer concatenati (per lo più cinque) e Coda (dove si richiamano le melodie principali).

Johann Strauss figlio (1825-1899) ne accolse l'eredità portandola al massimo splendore, e divenne a Vienna l'incontrastato dominatore nel mondo della musica di danza e delle feste, in collaborazione con i fratelli Josef ed Eduard (a Eduard lasciò l'orchestra quando ampliò il proprio campo d'azione scrivendo anche operette). Il più celebre dei suoi valzer, *An der schönen blauen Donau*, fu composto nel 1866 in una doppia versione (con o senza coro maschile) ed eseguito per la prima volta il 15 febbraio 1867 (nella versione con coro, poi divenuta rara). È uno degli esempi della piena maturità di Strauss in cui con maggiore evidenza il valzer supera il mondo della danza pura e semplice per collocarsi in una sfera intermedia tra la sala da ballo e la sala da concerto: da sottolineare fra l'altro la strumentazione sapiente e raffinata, il rilievo inventivo conferito all'Introduzione e alla Coda, lo slancio e l'eleganza del respiro melodico. Nel nostro caso l'introduzione si estende per quarantaquattro battute e nella sua prima parte, oltre a preannunciare la melodia famosissima, sembra evocare suggestioni paesaggistico-descrittive. Si snoda poi la catena dei cinque valzer (il quarto e il quinto sono preceduti da qualche battuta di introduzione); infine una estesa Coda rievoca in ordine diverso i valzer precedenti concludendo con il primo, che per tradizione aveva il ruolo privilegiato.

ANTON BRUCKNER, SINFONIA N. 3 IN RE MINORE WAB 103

Le prime idee per il tempo lento della Terza Sinfonia dovrebbero risalire all'ottobre 1872 (un mese dopo il compimento della Seconda), secondo quanto Bruckner raccontò molti anni dopo a un giovane amico, Josef Kluger; la composizione e strumentazione si protrassero per tutto il 1873 fino al 31

dicembre. Nel settembre 1873 Bruckner andò a Bayreuth per presentare a Wagner la Seconda e la Terza con l'intenzione di dedicargli una delle due: Wagner accolse dapprima con perplessa degnazione lo sconosciuto compositore austriaco, poi fu attirato dalla partitura della Terza, di cui accettò la dedica con cordialità. Subito dopo il compimento della Sinfonia in re minore, il 2 gennaio 1874, Bruckner pose mano alla Quarta (finita in novembre), ma nello stesso 1874 sottopose la partitura della Terza a una revisione e ne inviò una copia a Bayreuth (su questa copia si basa la nostra conoscenza della prima versione). Nell'agosto e nell'autunno 1875 la Terza fu proposta per l'esecuzione ai Wiener Philharmoniker e per due volte respinta. Bruckner, che nel 1875-77 aveva composto la Quinta, rielaborò la Terza nel 1876 e 1877 e ottenne che Johannes Herbeck la mettesse in programma a Vienna per il dicembre 1877. L'improvvisa morte di Herbeck il 28 ottobre rimise tutto in discussione; ma l'impegno fu in qualche modo mantenuto dal successore di Herbeck: Joseph Hellmesberger, pur stimando Bruckner, non se la sentì di dirigere la Terza, e fece salire sul podio l'autore, il 16 dicembre 1877.

La partitura presentava difficoltà nuove per gli esecutori come per gli ascoltatori: con l'orchestra mal disposta e Bruckner dotato di scarsa esperienza direttoriale l'insuccesso fu clamoroso, e durante l'esecuzione (probabilmente inadeguata) il pubblico lasciò la sala, dove alla fine rimasero soltanto pochissimi amici e ammiratori. Ma tra questi c'era l'editore Theodor Rättig, che al desolato e incredulo compositore offerse di pubblicare la partitura. Così proprio la Terza fu la prima Sinfonia di Bruckner stampata: dopo altri ritocchi essa uscì nel 1878 insieme con la riduzione per pianoforte a quattro mani curata da due giovanissimi musicisti che si erano subito schierati nell'esiguo gruppo dei sostenitori, Gustav Mahler e Rudolf Krzyzanowski. Così la Sinfonia dedicata a Wagner ebbe anche un particolare significato nel rapporto tra Mahler e Bruckner. Le tormentate vicende della Terza conobbero una nuova fase dopo il compimento dell'Ottava: nel 1888-89 fu intrapresa una nuova revisione, inutilmente sconsigliata da Mahler e caldeggiata dai fratelli Franz e Josef Schalk, che collaborarono con il compositore e ai quali vanno fatti risalire i drastici tagli nel Finale. La nuova versione uscì nel 1890 e fu diretta a Vienna da Hans Richter il 21 dicembre 1890, con memorabile successo.

Le vicende della genesi, della dedica, delle revisioni della Terza di per sé consentono di intuire la posizione decisiva di questa Sinfonia che segna una svolta nell'itinerario creativo di Bruckner. I tormentosi rifacimenti rivelano preoccupazioni diverse: l'ansia di rendere più 'eseguibile' (e più breve) l'ardua partitura; la sfiduciata depressione, che poteva indurlo a dare ascolto ad amici incapaci di aiutarlo, nonostante le buone intenzioni; ma anche la volontà di 'migliorare' la Terza alla luce delle conquiste compositive delle opere seguenti. Costante, nel passaggio da una versione

all'altra, è la preoccupazione di rendere più fitti e densi i rapporti motivici. La prima versione, la partitura donata a Wagner, con più diretta freschezza ci pone in contatto con la originale concezione della Sinfonia, ed è la più lunga. La versione pubblicata nel 1878, frutto di un lavoro di revisione intrapreso senza sollecitazioni esterne, riflette l'esperienza compiuta con la composizione della Quarta e della Quinta (ed era prediletta da Giuseppe Sinopoli), mentre la versione del 1888-89 presuppone l'Ottava e si colloca in una fase ormai lontana da quella cui appartengono Terza, Quarta e Quinta. È inoltre dovuta in parte a mani diverse da quelle di Bruckner: anche se l'ultima versione prosegue alcune delle linee di revisione della stesura precedente, essa non rappresenta le intenzioni 'definitive' dell'autore e non può costituire il punto di riferimento per la conoscenza della Sinfonia.

L'inizio della Terza con il tema presentato dalla tromba colpi particolarmente Wagner e costituisce una delle grandi intuizioni di Bruckner: non propone soltanto un tema, ma un processo di espansione di una situazione sonora. Si può ricondurre questo inizio a un modello ideale, all'apertura della Nona di Beethoven; ma la soluzione bruckneriana è del tutto originale. In un *pianissimo* «misterioso» sul pedale di re, prende forma il flusso degli archi in successive entrate in imitazione, mentre i suoni tenuti dei legni dilatano man mano lo spazio sonoro: in questo contesto ancora vago e indeterminato si profila il tema della tromba che funge da motto alla Sinfonia e che apre il primo gruppo tematico. Un *crescendo* approda a un motivo di quattro note, nettamente profilato all'unisono in *fortissimo*: da questo nucleo, con la tecnica delle varianti, si deduce il suo proseguimento, con forti contrasti dinamici e pause cariche di attesa. Con la ripetizione variata dello stesso processo (resa più breve e più densa nella versione 1877) si conclude il primo blocco formale dell'esposizione, con il cui piglio eroico contrasta nettamente il secondo gruppo tematico. Si sovrappongono e intrecciano qui diverse linee cantabili: «un flusso sonoro internamente melodizzato di grande dolcezza», lo definì Schnebel. Anch'esso si dilata in un vasto episodio, da cui senza cesure si passa al terzo gruppo tematico, dominato dai fiati in *fortissimo*, aperto da un motivo solenne, dal sapore vagamente arcaico, il cui proseguimento sfocia in un Corale (così lo chiama Bruckner) e in un ritorno del motto iniziale. L'esposizione si conclude in *pianissimo*, in un clima misterioso e sospeso. Il motto (inizialmente in forma rovesciata) e altri materiali del primo gruppo tematico sono protagonisti della maggior parte dello sviluppo, che conduce, attraverso intensi *crescendo*, a sezioni culminanti in *fortissimo* e si conclude con il ritorno del tema cantabile approdando a un sospeso indugio: qui Bruckner inserì un omaggio a Wagner, rievocando *Tristan und Isolde* e *Die Walküre* (Il sonno di Brünnhilde) con citazioni-allusioni che già nel 1877 preferì eliminare. È una sorta di parentesi sospesa, un episodio statico collocato subito prima della ripresa (proprio il suo peculiare carattere consentì a

Bruckner il taglio senza difficoltà). La ripresa si presenta più concentrata rispetto all'esposizione ed è seguita da una poderosa Coda.

Sul tempo lento in mi bemolle maggiore Bruckner ritornò più volte, modificandone il disegno formale (tagliò per intero lo sviluppo centrale della prima idea) e riscrivendone alcune sezioni. Nella prima versione si riconosce lo schema A-B-A'-B'-A''-Coda, dove A corrisponde alla pacata e serena sezione iniziale, B è la sezione più ampia, perché dapprima (Andante quasi Allegretto) propone una bellissima idea cantabile presentata per la prima volta dalle viole e poi racchiude al proprio interno, in tempo più lento, un arcano «misterioso», dopo il quale ritorna l'Andante. A' e B' sono sviluppi della prima e della seconda idea. Il «misterioso», che fu forse il punto di partenza per la creazione della Sinfonia, riappare brevemente alla fine dello sviluppo della seconda idea (B'). Il nuovo sviluppo A'' che precede la coda presenta evidenti assonanze con il *Tannhäuser* e con il *Lohengrin*, completamente eliminate nei rifacimenti successivi; è rimasta invece nella Coda un'allusione al Sonno di Brünnhilde.

Lo Scherzo è l'unico tempo della sinfonia che conobbe un lavoro di revisione limitato ed è una pagina di seducente freschezza poetica, impregnata di umori popolari, di un idiomatistico carattere austriaco. Nella prima parte, tripartita (ABA), una rapida figura rotatoria è seguita da un Ländler, e un andamento di Ländler, di carattere diverso, è riconoscibile anche nel Trio centrale.

Tormentatissime e problematiche furono invece le vicende del Finale, come dimostra anche la semplice constatazione che la prima versione comprende 764 battute, la seconda 638 e la terza 495. La revisione del 1877 non stravolge però il disegno complessivo, come accade invece nell'ultima stesura con i tagli voluti da Franz Schalk. Aperta da un primo tema di possente respiro, che presenta affinità con il motto del primo tempo, l'esposizione prosegue con un ampio secondo gruppo tematico (che nella versione 1873-74 si dilata per centoquaranta battute; Bruckner ne tagliò una cinquantina nel 1877): esso è caratterizzato dalla sovrapposizione di una fresca e danzante melodia degli archi e di un'idea pacata dei fiati, simile a un Corale. Nel 1891, parlando con August Göllerich, Bruckner commentò così questo doppio tema: «La Polka significa la gaiezza nel mondo, il Corale ciò che in esso è triste e doloroso». Il terzo gruppo tematico irrompe in *fortissimo* con un tema di archi e legni all'unisono (e i bassi sincopati), si piega ad accenti di tenerezza lirica nella parte centrale per ritornare poi al vigoroso unisono che conduce alla fine dell'esposizione. Lo sviluppo inizia con il primo gruppo tematico e attraverso tempestose ondate sonore approda nella sua seconda sezione al tema-motto della Sinfonia; si spegne quindi in *pianissimo* dopo una breve elaborazione del secondo tema. La ripresa si svolge regolarmente ed è seguita da una sezione conclusiva che culmina in una celebrazione del motto della Sinfonia.

DANIELA TERRANOVA

Daniela Terranova, pianista e compositrice, ha studiato in Italia con Azio Corghi e Ivan Fedele, perfezionandosi con Beat Furrer a Graz, Toshio Hosokawa a Santiago de Compostela, Javier Torres Maldonado a Siviglia. Il Divertimento Ensemble, in collaborazione con Ernst von Siemens Music Foundation, le ha recentemente commissionato un lavoro per ensemble e danzatori, ripreso in Finlandia, al Festival Time of Music e in Ungheria, al Budapest Music Center. Da quattro anni è in residenza come compositore al Festival della Valle d'Itria, dove nel 2012 è stata allestita *L'Orfeo. Immagini di una lontananza*: una riscrittura contemporanea dell'*Orfeo* di Luigi Rossi. Per il quarantesimo anno del Festival le è stata commissionata, nell'ambito del progetto «Emerging Classical Talent in the EU», una nuova opera per soprano, sax contralto e orchestra d'archi: *Asleep landscape*, su testi di Shakespeare. La sua musica è eseguita in numerosi festival e stagioni musicali, tra i quali Festival Traiettorie 2016 (Parma), Teatro La Fenice (Ex Novo Musica), Festival PlayIt!, Festival della Valle d'Itria (*composer in residence* dal 2012 al 2015), Musikaliska Concert Hall di Stoccolma. Le sue musiche, dirette da Marco Angius, Sandro Gorli, Luca Pfaff, Tonino Battista, Carlo Rizzari, sono state più volte trasmesse da Radio3 Suite, Radio Vaticana, RSI (Radio della Svizzera Italiana), ORF (Österreichischer Rundfunk).



JOHN AXELROD

Direttore principale e direttore artistico della Real Orquesta Sinfónica de Sevilla (dal novembre 2014) e direttore principale ospite dell'Orchestra Sinfonica di Milano Giuseppe Verdi (di cui è stato direttore principale dal 2011 al 2014), John Axelrod è stato dal 2004 al 2009 direttore principale della Luzerner Sinfonieorchester e direttore musicale 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 2001 ha diretto oltre cinquantacinque orchestre internazionali, trenta titoli d'opera e cinquanta prime assolute. Fra le orchestre con cui collabora regolarmente figurano la Rundfunk-Sinfonieorchester di Berlino, la NDR Sinfonieorchester di Amburgo, la hr-Sinfonieorchester di Francoforte, l'Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI di Torino, la Fenice di Venezia, il San Carlo di Napoli, la OSI di Lugano, la Camerata Salzburg, la ORF Radio Symphony e i Grazer Philharmoniker. In ambito operistico ricordiamo *Candide* di Bernstein allo Châtelet e alla Scala, *Flight* di Dove all'Opera di Lipsia, *Tristan und Isolde* ad Angers e Nantes, *Idomeneo*, *Don Giovanni*, *Rigoletto*, *Die Dreigroschenoper*, *Der Kaiser von Atlantis* e *The Rake's Progress* al Festival di Lucerna. Nel 2014 ha diretto *Evgenij Onegin* al San Carlo di Napoli e inaugurato il Festival di Spoleto con il trittico *Erwartung*, *La dame de Monte-Carlo* e *La mort de Cléopâtre*. Nel 2015 ha eseguito una nuova produzione del *Candide* al Maggio Musicale Fiorentino. Appassionato sostenitore delle nuove generazioni di musicisti, collabora con diverse orchestre giovanili professionali, tra cui Schleswig-Holstein Festival Orchestra (che ha diretto al Festival di Salisburgo), Orchestra Giovanile Italiana, Accademia della Scala, Junge Norddeutsche Philharmonie, Sinfonia Iuventus e Wiener Jeunesse Orchester.



Teatro La Fenice
venerdì 8 luglio 2016 ore 20.00 turno S
domenica 10 luglio 2016 ore 20.00 f.a.

ANTON WEBERN
Passacaglia op. 1

ANTON BRUCKNER
Sinfonia n. 9 in re minore WAB 109

Feierlich. Misterioso (Solenne. Misterioso)
Scherzo: Bewegt. Lebhaft (Scherzo: Mosso. Vivo)
Adagio: Langsam. Feierlich (Adagio: Lento. Solenne)
Finale (frammento)

direttore
JURAJ VALČUHA
Orchestra del Teatro La Fenice

NOTE AL PROGRAMMA

ANTON WEBERN, PASSACAGLIA OP. 1

Augusta forma musicale sviluppatasi nel tardo Cinquecento in ambiente iberico, la Passacaglia (*pasar calle*, andar per strada) appartiene a quel vasto genere di composizioni ‘su basso ostinato’ che costituirono una delle principali ossature della musica cosiddetta barocca. Una figurazione di poche note al basso viene costantemente ripetuta (o almeno tenuta sottintesa) nel corso di tutto il brano e dà così modo al compositore di inanellare al di sopra di essa una serie di variazioni melodiche, libere sì, ma con quel basso sempre armonicamente coerenti.

La Passacaglia venne solo saltuariamente ripresa nel corso dell’Ottocento, ma trovò un nuovo, fertile terreno di coltura nel corso del secolo successivo. Uno dei primi a interessarsene, agli albori del Novecento, fu Anton Webern con la sua op. 1.

Per un musicista che si era laureato con una tesi sul *Choralis Constantinus*, un vasto *corpus* di musiche polifoniche su *cantus firmus* curato nel tardo Quattrocento da Heinrich Isaac e da Ludwig Senfl, la scelta di aprire il proprio catalogo ufficiale con una Passacaglia non era certo una stranezza. Stava in realtà a confermare che il profondo ripensamento a cui la produzione di questo compositore avrebbe in seguito sottoposto gran parte della musica occidentale voleva partire proprio dalle sue lontane fondamenta. Scrivere una Passacaglia esprimeva la volontà di rifarsi a quella prassi della ‘variazione’ che sarebbe stata alla base di tanta nuova musica proprio dell’incipiente Novecento. Significava pertanto impegnarsi a rinnovare continuamente il discorso musicale rimanendo nello stesso tempo sempre assoggettati a uno stabile elemento vincolante. Borges diceva che la rima per il poeta non era un ostacolo, ma un aiuto grazie al quale egli poteva evitare di smarrirsi dinanzi a un’infinita possibilità di scelte; il contrappunto del *Choralis Constantinus*, la Passacaglia, e in seguito i vari obblighi imposti dalla scrittura con le dodici note cui Webern si sarebbe votato, rientrarono in questo stesso ordine di idee. Né si dimentichi del resto che la successiva op. 2, un brano per coro misto, sarebbe stato plasmato da Webern nella forma, ancora una volta contrappuntistica, di un doppio

canone, mentre la più tarda op. 16 sarebbe stata costituita anche lì da cinque canoni su testi latini; e ancora nel 1935 Webern avrebbe orchestrato il Ricercare dall'*Offerta musicale* bachiana, in pratica l'unica fuga a sei voci scritta dal grande predecessore. Un modo dunque per rendere omaggio, così come aveva fatto Brahms nel Finale della sua Quarta Sinfonia (anch'esso in forma di Passacaglia su un tema bachiano), al loro comune padre spirituale. Se tuttavia Brahms chiamava in causa questa forma nella piena maturità per sancire ancora una volta la sua fedeltà alla storia e nello stesso tempo la sua congenita propensione al rigore e all'autocontrollo espressivo, il giovane Webern la utilizzava per dare il via a un lento, ma inarrestabile processo evolutivo. Quel processo che alla fine avrebbe portato proprio il suo nome a essere chiamato a rappresentare, nelle vicende musicali del ventesimo secolo, un emblematico punto di riferimento e di svolta verso il serialismo integrale.

Terminata nel maggio 1908 e presentata a Vienna il 4 novembre dello stesso anno, la Passacaglia decretava per Webern la conclusione dei suoi studi con Schönberg. Essa si muove in ambito ancora tonale, ma gli esasperati cromatismi, l'instabilità modulante e l'assenza di ogni quadratura ritmica fanno già parte del nuovo clima espressionistico in atto. Il suo assetto è in re minore, con la parte centrale all'omologo maggiore, e non mancano qua e là ricordi wagneriani del *Tristan und Isolde*; ma siamo ormai di fronte a rami divelti che, privi della succosa e vespertina linfa tardo-romantica, sono passivamente trascinati verso l'imminente estuario atonale. Tardo-romantica tuttavia è ancora la continua alternanza di accensioni ed estinzioni liriche che si susseguono come un ultimo saluto alle decadenti voluttà di una Vienna avviata verso la *finis Austriae* del primo conflitto mondiale. L'orchestra dal canto suo è ancora di dimensioni sensualmente Straussiane, ma, con l'avallo del nostro senno di poi, è facile scorgere fra le pieghe del suo discorso quella tendenza a distillare con attenzione i suoni che porterà più tardi Webern all'aforismo.

Le otto note del basso (re - do diesis - si bemolle - la bemolle - fa - mi - la - re) inserite in una regolare successione di otto battute, danno vita a una serie di ventitre variazioni (più Coda); ma, a differenza di quello che avrebbero fatto con lo stesso genere artisti coevi di formazione più diatonica come Hindemith, Britten e Šostakovič, Webern si serve della Passacaglia non tanto per creare un senso di ordinata severità, quanto per suggerire un compiuto equilibrio tra freddezza antisentimentale e purezza lirica.

ANTON BRUCKNER, SINFONIA N. 9 IN RE MINORE WAB 109

Una volta assaggiato il frutto proibito della musica di Wagner, Bruckner aveva perso quell'innocenza creativa in cui era sino ad allora castamente vissuto e aveva iniziato a comporre con indefettibile, trentennale

tenacia sinfonie e sinfonie di robusto tenore. Lo stava ancora facendo quando venne sorpreso dalla morte l'11 ottobre 1896. Sul leggio si trovava allora la sua Nona (in realtà si trattava del suo undicesimo cimento nel genere), una composizione iniziata più di quattro anni prima, ma lasciata ancora priva del Finale per far spazio ad altri lavori più urgenti. Invero Bruckner aveva licenziato la precedente Ottava il 10 agosto 1887 e il 21 settembre aveva già messo in cantiere la nuova Sinfonia. Ne aveva però interrotto la composizione poiché proprio l'Ottava, giudicata inesequibile dal direttore Hermann Levi che l'aveva in programma per Monaco, richiedeva modifiche. Intanto però il nostro scrupoloso sinfonista rivedeva anche la Terza e, poco dopo, la Prima. Nel guardare in avanti egli dunque conservava un costante sguardo all'indietro, ma non perché desideroso di tenere saldi, come Brahms, i legami con una tradizione che continuava a sfuggirgli di mano, quanto perché assediato dall'insoddisfazione e dalla necessità di mettere, sempre e invano, le cose a posto e di tirare continuamente le somme.

Tutte le precedenti sinfonie di Bruckner erano infatti cadute prima o dopo sotto le mani di continue revisioni, tanto del compositore medesimo quanto di zelanti amici e colleghi, al punto da rendere necessarie, per noi posteri, almeno tre successive edizioni critiche volte a cercare, non si sa se in modo definitivo, il dettato più conforme agli originali e più fedele alla volontà del compositore, essendo quanto mai arduo distinguere nella ricostruzione fra modifiche volute, accettate o subite.

La Nona non è stata catturata dal vortice di queste correzioni, ma dal canto suo, a causa della buona messe di schizzi e di parti complete presenti nel pur frammentario Finale, è stata presa di mira, in tempi passati e recenti, da un vero e proprio stuolo di musicisti, tutti desiderosi, anche per motivi meramente commerciali, di 'completarla'. Trascurando così il fatto che l'incompletezza è proprio una cifra stilistica di Bruckner. Se il buon Dio da lui così sovente invocato gli avesse dato il tempo di terminare la Nona, a essere incompiuta sarebbe comunque stata una successiva Decima o Undicesima. (Da qui la non disprezzabile soluzione adottata dal direttore austriaco Nikolaus Harnoncourt che, quasi per reagire a questa febbre di completamento, si è limitato a presentare in successione i vari, non brevi frammenti giunti sino a noi senza ulteriori integrazioni).

Sembra poi che lo stesso musicista, nel timore di non riuscire a concludere la Sinfonia, avesse suggerito al direttore Hans Richter di inserire come finale il *Te Deum* che aveva composto tra il 1881 e il 1884. Anche una simile proposta rientra in questo stesso ordine d'idee. Innanzitutto ci conferma che per Bruckner i suoi castelli sinfonici erano pezzi sacri volti a trasformare la sala da concerto in tempio. Lo capiamo anche dall'intenzione sua (così almeno ce lo garantirebbe una fonte secondaria) di dedicare proprio questa Nona «Al buon Dio»: aveva intestato la precedente Ottava all'imperatore Francesco Giuseppe I e con la nuova Sinfonia egli non poteva

non pensare all'unica figura che ai suoi occhi di bravo suddito aveva diritto di collocarsi ancora più in alto.

Ma non solo: una simile proposta di inserimento rimane quanto mai significativa perché anche in questo *Te Deum* troviamo, esattamente come nelle precedenti sinfonie e nella Nona che esso vorrebbe completare, una solennità mista a un'urgenza, a uno slancio ascendente molto umano. Non c'è in esso una magniloquenza soddisfatta di sé, quanto un sotterraneo sentimento di supplica. Del resto il genere del *Te Deum*, per quanto commissionato da tanti monarchi vincitori per ringraziare il buon Dio di essere stato dalla loro parte e non da quella dei nemici (basti pensare a quelli di Charpentier e di Händel), non è un *Magnificat* né un *Alleluja*, non è cioè una piena glorificazione della divinità, ma è una serie di invocazioni: «Te ergo quaesumus», «Salvum fac populum tuum», «In Te Domine speravi», «Non confundar in aeternum». Sono queste in effetti le parole-chiave dell'inno che sentiamo sottintese anche nelle sempre 'incomplete' sinfonie bruckneriane.

I lavori di questo musicista, piccolo uomo che si sentiva giustamente un Ercole, ci fanno dunque capire che il genere sinfonia era da lui inteso come una torre di Babele, cioè come un vigoroso, ma utopistico tentativo di poter ascendere dalla terra, con i sentimenti e le emozioni, illudendosi di poter colmare l'infinito con il finito. I vari ritocchi e rifacimenti ci dimostrano proprio che questi suoi grandi monumenti non erano piramidi consapevoli di essere destinate a finire in un punto del cielo (dal Molteplice all'Uno), ma, appunto, pinnacoli verticali vanamente protesi verso l'infinito, cioè verso il non-finito.

Anche questa suggestiva Nona – che per quanto monca sarebbe stata comunque eseguita per la prima volta a Vienna nel 1903 sotto Ferdinand Löwe e con varie, arbitrarie modifiche – lascia emergere fin dall'esordio questo ancestrale contrasto tra perfetto e imperfetto. Gli intervalli di quarta, quinta e ottava giuste che la aprono sono volti a dare una ieratica autorevolezza, essendo tanto più affidati agli ottoni, così da creare subito un effetto di epifanica ariosità, quasi per avvisare che la Sinfonia si muoverà su spaziate alture. Derivati dal solito incipit della Nona beethoveniana (nella stessa tonalità di re minore), essi partono per così dire dall'Essere, così come volevano pure suggerire l'inizio della tetralogia wagneriana e poi del *Also sprach Zarathustra* di Strauss. Anche Bruckner dunque avvia il discorso in una specie di vuoto cosmico; i salti discendenti e i balzi rampanti del primo tema sembrano richiami provenienti quasi dalla Valle di Giosafat (emblematica la dicitura di «Feierlich (Solenne). Misterioso» apposta a questo primo tempo). Egli vuole evocare un mondo incorrotto, edenico, senza peccato originale. Ma poi questo peccato immancabilmente arriva: arriva cioè l'uomo con il suo inesausto struggimento. La tematica successiva infatti ci riporta in terra e con i suoi cromatismi fa entrare l'individuo

con tutti i suoi timori di non farcela. Il discorso si perde così nei meandri dell'incertezza modulante, anche perché il secondo, bellissimo tema, specie quando passa all'affettuosa voce dei violoncelli, non entra in vera dialettica con il primo, ma si limita a dire altro. Se il sublime Adagio della precedente Settima era un presentimento della morte di Wagner, questo tema è un presentimento di quella di Bruckner medesimo e della sua epoca; ci fa capire che questa musica, malgrado gli squarci di tellurica e visionaria possanza da cui è più volte animata, è una musica della caducità, dello sfiorire della vita come dell'Impero austro-ungarico, della civiltà tonale come del tardo-romanticismo. Quanto più si fa intensa, quanto più i suoi ottoni aspirano a rinsaldare, quali vere colate di cemento, una dimensione espressiva epica e solenne, tanto più essa ci fa poeticamente sentire la vana pretenziosità di tutti quei pentagrammi incolonnati, ci fa capire in sostanza una fede senza definitiva pacificazione.

Fra l'altro a questa controversa tensione al trascendente si ispira anche l'uso di quello che è stato chiamato il «principio del crescendo» (*Steigerungsprinzip*), cioè un modo di costruire per successivi sviluppi ascendenti, in pratica, come appunto capitò ai costruttori della torre di Babele, con dei *crescendo* non solo dinamici e fonici, ma soprattutto strutturali, per giungere così a un punto culminante (*Höhepunkt*) d'espressività e di concentrazione che suona anche come una resa, come un crollo: l'infinito continua a essere irraggiungibile perché si parte dal basso e, a differenza di quello che avviene in Bach, Mozart e Beethoven, non si scende dall'alto.

È un procedimento che sostituisce in pratica il sistema dialettico della forma-sonata e dell'elaborazione motivica: in effetti l'impiego all'interno di questa rispettabile e ormai canuta struttura non di due ma di tre gruppi tematici è certo frutto di quella disfunzione ghiandolare che aveva ormai colpito la Sinfonia, ma risulta anche un modo per non risolvere la dialettica beethoveniana tra «principio di opposizione» e «principio implorante». Per cui la ripresa non giunge a rimettere le cose a posto, come una definitiva sintesi. È dunque una forma-sonata che ha poca conflittualità, in quanto Bruckner rifugge dai veri contrasti e preferisce seguire a cercare di affermare le sue certezze fideistiche, come se sentisse che attorno a lui tutto sta franando. Non c'è dunque il processo di conquista della forma-sonata dialettica, non si tende verso qualche cosa, ma si cerca di affermare quello che c'è già: da qui la reiterazione delle stesse idee.

Fedele d'Amico disse una volta che Bruckner con le sue nove sinfonie tentò per nove volte di scrivere la sua 'Nona', ma in realtà Bruckner, magari inconsciamente, si sentì più vicino a Schubert, a quello Schubert tutto intriso di nostalgia che, esattamente come lui, tendeva a dilatare le forme. Una dilatazione che non manca di lasciare in evidenza fra le varie sezioni del discorso stacchi e suture; anche Čajkovskij le avvertiva all'interno della propria musica e le percepiva con rammarico, come un difetto tipico del

suo mondo ormai lontano dalla politezza di quel Mozart che tanto amava. Bruckner invece non se ne dolse né temette di lasciarle allo scoperto. In altre parole le accettò come frutto dell'assenza, al di là di una sostanziale coerenza formale, di un'effettiva sicurezza e di una tangibile continuità. Da qui il suo modo di procedere a tasselli, per così dire 'a dente di sega', sempre in preda a continui sbalzi emotivi, a un'incapacità di tenere teso il discorso. Se era classico nell'impianto, Bruckner non lo era certo nello spirito. Da qui la chiusa di questo poderoso ed emozionante primo tempo, con gli ottoni chiamati a sveltare con una bella 'sesta napoletana' prima che giunga la cadenza conclusiva. Una chiusa nella quale Bruckner evita astutamente di toccare la terza della tonica, per lasciarci così in una significativa incertezza fra la luminosità del modo maggiore e la severità di quello minore.

Gli Scherzi delle sinfonie bruckneriane sono poi gli unici tempi in cui il nostro musicista, sempre così caratterialmente 'buono', sembra tirare fuori le unghie. In molti, come ad esempio in quello della Terza, egli alterna movenze in punta di piedi ad altre in cui preferisce calzare robuste scarpe da contadino. In quello della Nona, «Bewegt. Lebhaft» (Mosso. Vivo), egli si fa quasi rabbioso, come se volesse reagire una volta per tutte al grigiore della sua vita. Inizia con dei pizzicati sottovoce, ma presto fa la voce grossa e porta l'orchestra a muoversi con squadrata pesantezza. Significativa in apertura la presenza di un accordo di settima (do diesis - mi - sol diesis - si bemolle) tonalmente ambiguo così come lo era quello del *Tristano*. Nel prosieguo tuttavia la chiarezza armonica si ristabilisce presto, perché il cromatismo modulante applicato in modo sistematico da Bruckner non è mai del tutto smarrente, ma solo mirato a minare, e non a distruggere, la sicurezza di una tematica altrove chiara e plastica.

Anche da questi originalissimi Scherzi capiamo le ragioni che portarono un critico di fede brahmsiana come Eduard Hanslick a domandarsi un giorno perché mai Bruckner, nella vita di relazione uomo mite e conciliante, quando componeva diventasse un anarchico. In effetti, mentre tanti colleghi sinfonisti nei loro Scherzi non sapevano far altro che richiamarsi alla solita leggerezza dei folletti della Ouverture di Mendelssohn per il *Sogno di una notte di mezza estate*, Bruckner invece non intende questi tempi come semplici momenti di decompressione, ma continua a muoversi con la sua segreta inquietudine. Solo il Trio, come d'uso, sembra voler creare una intercapedine di contrasto e abbandonarsi addirittura alla letizia, ma, come ci fa capire un'ansiosa frase degli archi collocata al suo interno, la vivacità si trasforma anche qui in tensione, dunque in insoddisfazione.

Ammirato nella sua epoca soprattutto per i suoi tempi lenti, Bruckner ci offre poi nel «Langsam. Feierlich» (Adagio. Solenne) di questa Nona un altro grande momento imbevuto di dolente voglia d'ascesa. Imperiosi richiami d'ottoni fungono da segnapolo lontano e nella pienezza organistica della tematica dominano ancora salti verso l'alto e sfatte ricadute, in

un continuo oscillare di fiducia e di fatica. Con il secondo tema la voce molcente di viole e violoncelli stende il calore del suo balsamo, e dal canto loro i lenti *crescendo* sottolineano questo lungo protendersi di wagneriano *streben*. Sono dei *crescendo* difficoltosi, che prendono le mosse da lontano e, come al solito, si animano con calma; non posseggono più lo scatto da vispa adolescente tipico delle sinfonie haydniane e mozartiane, e neanche appartengono all'età di Beethoven, quando quella stessa ragazza si era ormai fatta donna forte e decisa. Ormai la sinfonia è entrata nella sua età senile, ha allargato il suo giro vita e perso la sua agilità: da qui la posatezza tutta wagneriana di queste ascensioni che solo nel compiaciuto sforzo del loro procedere sembrano trovare la principale ragion d'essere. Del resto sappiamo bene che le musiche di tutti quei compositori ottocenteschi che aspiravano al mistico – a fianco di Bruckner potremmo citare Gounod, Franck, Skrjabin, nonché il Wagner del *Parsifal* – finivano per risultare le più sensuali di tutte.

Il tempo si chiude poi con una specie di lento scampanio dei violini in un mi maggiore (invero lontano dal re minore d'impianto) finalmente depurato in serenità; il tempo e con lui la Sinfonia si spengono poeticamente nella penombra e ci fanno quasi sorgere la sensazione, così come era già successo con l'*Incompiuta* di Schubert, che questa Nona, anche se, o proprio perché priva del Finale, risulti in realtà più che terminata, pienamente conforme alla migliore e più vera *Stimmung* bruckneriana. Se l'Adagio che sigillerà l'ultima sinfonia compiuta di Mahler ci apparirà come un drammatico sporgersi sul baratro dell'ignoto, questo di Bruckner invece preferisce rifugiarsi nel tepore di una fiduciosa, anche se malinconica speranza.

Ferruccio Tàmmaro

JURAJ VALČUHA

Nato nel 1976 a Bratislava, vi studia composizione e direzione e prosegue gli studi a San Pietroburgo con Ilya Musin e a Parigi. Nel 2006 debutta con l'Orchestre National de France e al Comunale di Bologna con *La bohème*. Viene regolarmente invitato dalle maggiori compagini internazionali quali i Münchner Philharmoniker, la Philharmonia di Londra, il Gewandhaus di Lipsia, la Swedish Radio Symphony Orchestra, la Staatskapelle di Dresda, la Pittsburgh Symphony, la Los Angeles Philharmonic, la San Francisco Symphony, la National Symphony di Washington, la New York Philharmonic, i Berliner Philharmoniker, l'Orchestra del Concertgebouw di Amsterdam, l'Orchestra del Maggio Musicale e dell'Accademia di Santa Cecilia. Dal 2009 è direttore principale dell'Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai, con la quale ha effettuato tournée al Musikverein di Vienna, alla Philharmonie di Berlino, nella stagione di Abu Dhabi Classics e al Festival Enescu di Bucarest. Alla Fenice dirige concerti e *La bohème*. Nella stagione 2013-2014 ha guidato l'Orchestra dell'Accademia di Santa Cecilia al Festival di Bratislava e a Roma. Sono seguiti concerti con la Filarmonica della Scala, i Münchner Philharmoniker, la Pittsburgh Symphony, le Orchestre delle Radio NDR di Amburgo e WDR di Colonia, della Swedish Radio Symphony Orchestra e della NHK a Tokyo. Ha diretto inoltre *Madama Butterfly* all'Opera di Firenze e una produzione dell'*Amore delle tre melarance* di Prokof'ev nell'edizione 2014 del Maggio Musicale Fiorentino. La stagione 2014-2015 lo ha impegnato in una tournée con l'Orchestra della Rai che ha toccato Monaco, Colonia, Zurigo, Basilea e Düsseldorf con Arcadij Volodos'. Ha diretto *Turandot* al San Carlo di Napoli e *Jenůfa* al Comunale di Bologna oltre ai concerti con le orchestre sinfoniche di San Francisco, Pittsburgh, Washington e Los Angeles, con l'Accademia di Santa Cecilia, la Konzerthaus di Berlino e i Wiener Symphoniker.



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 Rostropovič, 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 Sanzognò, 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* e della stagione 2014-2015 con *Simon Boccanegra*). 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 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 Karabtschewsky (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 stato direttore principale dal 2011 al 2014.

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 e 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, Dantone, Ferro, Fournier, Gardiner, Gavazzeni, Gelmetti, Horvat, Inbal, Kakhidze, Kitajenko, Maazel, Marriner, Melles, Muti, Oren, Pesko, Prêtre, Santi, Semkov, Sinopoli, Tate, Temirkanov, Thielemann. Il repertorio spazia dal sedicesimo al ventunesimo 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, la *Messa da Requiem* di Verdi con Myung-Whun Chung, le prime esecuzioni assolute del *Requiem* di Bruno Maderna e del *Killer di parole* di Claudio Ambrosini

con Andrea Molino, *Intolleranza 1960* di Luigi Nono e *Lou Salomé* di Giuseppe Sinopoli con Lothar Zagrosek, *Alceste* di Gluck con Guillaume Tourniaire e due concerti monografici dedicati ad Arvo Pärt e a Ives, Cage e Feldman con Claudio Marino Moretti.

CLAUDIO MARINO MORETTI

Inizia gli studi musicali al Conservatorio di Brescia. Si diploma in pianoforte al Conservatorio Giuseppe Verdi 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. Svolge attività di accompagnatore liederistico con cantanti tra i quali Markus Werba, Veronica Simeoni, Monica Bacelli, Mirko Guadagnini, Oksana Lazareva, Gloria Banditelli.



Marco Paladin
direttore musicale di palcoscenico

ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE

<i>Violini primi</i> Roberto Baraldi Δ Fulvio Furlanut Nicholas Myall Mauro Chirico Loris Cristofoli Andrea Crosara Roberto Dall'Igna Elisabetta Merlo Sara Michieletto Martina Molina Annamaria Pellegrino Daniela Santi Xhoan Shkreli Anna Tositti Anna Trentin Maria Grazia Zohar	<i>Viola</i> Alfredo Zamarra • Antonio Bernardi Lorenzo Corti Paolo Pasoli Maria Cristina Arlotti Elena Battistella Margherita Fanton Valentina Giovannoli Anna Mencarelli Stefano Pio	<i>Flauti</i> Angelo Moretti • Andrea Romani • Luca Clementi Fabrizio Mazzacua	<i>Trombe</i> Piergiuseppe Doldi • Fabiano Maniero Mirko Bellucco Eleonora Zanella
	<i>Violoncelli</i> Luca Magariello • Alessandro Zanardi • Nicola Boscaro Marco Trentin Bruno Frizzarin Paolo Mencarelli Filippo Negri Antonino Puliafito Mauro Roveri Renato Scapin	<i>Oboi</i> Rossana Calvi • Marco Gironi • Angela Cavallo Valter De Franceschi	<i>Tromboni</i> Giuseppe Mendola • Domenico Zicari • Federico Garato
<i>Violini secondi</i> Alessandro Cappelletto • Gianaldo Tatone • Samuel Angeletti Ciaramicoli Nicola Fregonese Federica Barbali Alessio Dei Rossi Maurizio Fagotto Emanuele Fraschini Maddalena Main Luca Minardi Mania Ninova Suela Piciri Elizaveta Rotari Livio Salvatore Troiano Johanna Verheijen	<i>Clarineti</i> Vincenzo Paci • Simone Simonelli • Federico Ranzato Claudio Tassinari	<i>Tromboni bassi</i> Athos Castellan Claudio Magnanini	<i>Timpani</i> Dimitri Fiorin •
	<i>Contrabbassi</i> Matteo Liuzzi • Stefano Pratissoli • Massimo Frison Walter Garosi Ennio Dalla Ricca Giulio Parenzan Marco Petruzzi Denis Pozzan	<i>Fagotti</i> Roberto Giaccaglia • Marco Giani • Roberto Fardin	<i>Percussioni</i> Claudio Cavallini Gottardo Paganin
	<i>Ottavino</i> Franco Massaglia	<i>Controfagotto</i> Fabio Grandesso	<i>Corni</i> Konstantin Becker • Andrea Corsini • Loris Antiga Adelia Colombo Stefano Fabris Guido Fuga

Δ primo violino di spalla
• prime parti
◇ a termine

Claudio Marino Moretti <i>maestro del Coro</i>	Ulisse Trabacchin <i>altro maestro del Coro</i>
---	--

CORO DEL TEATRO LA FENICE

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

◊ a termine

SOVRINTENDENZA

Cristiano Chiarot <i>sovrintendente</i>	
Rossana Berti Cristina Rubini	
BIGLIETTERIA Nadia Buoso <i>responsabile</i> Lorenza Bortoluzzi Alessia Libettoni	ARCHIVIO STORICO Cristiano Chiarot <i>direttore ad interim</i> Marina Dorigo Franco Rossi <i>consulente scientifico</i>

DIREZIONI OPERATIVE

PERSONALE E SVILUPPO ORGANIZZATIVO	MARKETING E COMUNICAZIONE	AMMINISTRATIVA E CONTROLLO
Giorgio Amata <i>direttore</i> Lucio Gaiani <i>responsabile ufficio gestione del personale</i> Alessandro Fantini <i>controllo di gestione e coordinatore attività metropolitane</i> Stefano Callegaro Giovanna Casarin Antonella D'Este Alfredo Iazzoni Renata Magliocco Fabrizio Penzo Lorenza Vianello	Cristiano Chiarot <i>direttore ad interim</i> Laura Coppola Jacopo Longato ◊ UFFICIO STAMPA Barbara Montagner <i>responsabile</i> Elisabetta Gardin ◊ Andrea Pitteri ◊ Pietro Tessarin ◊ AREA FORMAZIONE E MULTIMEDIA Simonetta Bonato <i>responsabile</i> Andrea Giacomini Thomas Silvestri Alessia Pelliccioli ◊	Mauro Rocchesso <i>direttore</i> Anna Trabuio Dino Calzavara <i>responsabile ufficio contabilità e controllo</i> SERVIZI GENERALI Ruggero Peraro <i>responsabile e RSPP</i> <i>nnp*</i> Liliana Fagarazzi Stefano Lanzi Nicola Zennaro Andrea Baldresca ◊ Marco Giacometti ◊

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



DIREZIONE ARTISTICA

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

SEGRETERIA ARTISTICA	DIREZIONE SERVIZI DI ORGANIZZAZIONE DELLA PRODUZIONE	DIREZIONE ALLESTIMENTO SCENOTECNICO
Lucas Christ ◇	Lorenzo Zanoni <i>direttore di scena e palcoscenico</i>	Massimo Checchetto <i>direttore</i>
UFFICIO CASTING Anna Migliavacca Monica Fracassetti Costanza Pasquotti ◇	Valter Marcanzin <i>altro direttore di scena e palcoscenico</i>	Carmen Attisani ◇
SERVIZI MUSICALI Cristiano Beda Salvatore Guarino Andrea Rampin Francesca Tondelli	Lucia Cecchelin <i>responsabile produzione</i>	Area tecnica
ARCHIVIO MUSICALE Gianluca Borgonovi Tiziana Paggiaro	Silvia Martini Fabio Volpe Paolo Dalla Venezia ◇	

◇ a termine

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

◇ a termine
*nnp nominativo non pubblicato per mancato



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE DI VENEZIA

LIRICA E BALLETTTO 2015-2016

Teatro La Fenice

20 / 22 / 24 / 26 / 28 novembre 2015

Idomeneo

musica di **Wolfgang Amadeus Mozart**

personaggi e interpreti principali

Idomeneo **Brenden Gunnell**

Idamante **Monica Bacelli**

Ilia **Ekaterina Sadovnikova**

Elettra **Michaela Kaune**

maestro concertatore e direttore

Jeffrey Tate

regia **Alessandro Talevi**

scene **Justin Arienti**

costumi **Manuel Pedretti**

Orchestra e Coro

del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice
con il sostegno del Freundeskreis des Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

11 / 12 / 13 / 15 / 16 dicembre 2015

La Bayadère

coreografia e regia di **Thomas Edur da Marius Petipa**

musica di **Ludwig Minkus**

interpreti

primi ballerini, solisti e corpo di ballo dell'Estonian National Ballet

direttore **Risto Joost**

assistente alla regia **Jevgeni Neff**

scene e costumi **Peter Docherty**

Orchestra del Teatro La Fenice

allestimento Estonian National Ballet

Teatro La Fenice

22 / 24 / 28 / 30 gennaio

3 febbraio 2016

Stiffelio

musica di **Giuseppe Verdi**

personaggi e interpreti principali

Stiffelio **Stefano Secco**

Lina **Julianna Di Giacomo**

Stankar **Dimitri Platanias**

maestro concertatore e direttore

Daniele Rustioni

regia **Johannes Weigand**

scene **Guido Petzold**

costumi **Judith Fischer**

Orchestra e Coro

del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro Malibran

23 / 26 / 31 gennaio

2 / 4 febbraio 2016

Dittico

Agenzia matrimoniale

musica di **Roberto Hazon**

personaggi e interpreti

Argia **Gladys Rossi**

Adolfo **Armando Gabba**

La barbona **Elisabetta Martorana**

Il segreto di Susanna

musica di **Ermanno Wolf–Ferrari**

personaggi e interpreti principali

Il conte Gil **Bruno de Simone**

La contessa Susanna **Arianna Vendittelli**

maestro concertatore e direttore

Enrico Calesso

regia **Bepi Morassi**

scene e costumi **Accademia di Belle**

Arti di Venezia

Orchestra del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione

Teatro La Fenice

nel 10° anniversario della morte

di Roberto Hazon

progetto «Atelier della Fenice al Teatro Malibran»

Teatro La Fenice

29 gennaio

5 / 6 / 7 / 9 / 10 / 11 febbraio 2016

La traviata

musica di **Giuseppe Verdi**

versione 1854

personaggi e interpreti principali

Violetta **Francesca Dotto**

Alfredo **Matteo Lippi** / **Fabrizio**

Paesano

Germont **Elia Fabbian** / **Marcello**

Rosiello

maestro concertatore e direttore

Daniele Rustioni / **Marco**

Paladin

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 Malibran

7 / 9 / 11 / 12 / 13 febbraio 2016

Les Chevaliers de la Table ronde

(I cavalieri della tavola rotonda)

musica di **Hervé**

prima rappresentazione italiana

personaggi e interpreti principali

Merlin **Arnaud Marzorati**

Médon **Mathias Vidal**

Totoche **Ingrid Perruche**

Mélusine **Chantal Santon–Jeffery**

Angélique **Lara Neumann**

maestro concertatore e direttore

Christophe Grapperon

regia, scene e costumi **Pierre–André**

Weitz

Strumentisti della Compagnie

Les Brigands

nuovo allestimento Palazzetto Bru Zane

(produzione delegata), Les Brigands

(produzione esecutiva)

LIRICA E BALLETTTO 2015-2016

Teatro Malibran

2 / 3 / 4 marzo 2016

Le cinesi

musica di **Christoph Willibald**

Gluck

maestro concertatore e direttore

Maurizio Dini Ciacci

regia **Francesco Bellotto**

scene **Massimo Checchetto**

costumi **Carlos Tieppo**

Orchestra del Conservatorio

Benedetto Marcello di Venezia

nuovo allestimento Fondazione

Teatro La Fenice

in collaborazione con Conservatorio

Benedetto Marcello di Venezia

progetto «Vado all'opera»

Teatro La Fenice

18 / 20 / 22 / 24 / 26 marzo 2016

Madama Butterfly

musica di **Giacomο Puccini**

versione 1907

personaggi e interpreti principali

Cio–Cio–San **Vittoria Yeo**

Suzuki **Manuela Custer**

F.B. Pinkerton **Vincenzo Costanzo**

Sharpless **Luca Grassi**

maestro concertatore e direttore

Myung–Whun Chung

regia **Àlex Rigola**

scene e costumi **Mariko Mori**

Orchestra e Coro

del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

progetto speciale Biennale Arte 2013

Teatro Malibran

20 / 22 / 23 marzo 2016

Il ritorno dei chironomidi

musica di **Giovanni Mancuso**

prima rappresentazione assoluta

nuovo allestimento Fondazione

Teatro La Fenice

in collaborazione con Conservatorio

Benedetto Marcello di Venezia

progetto «Malibran dei piccoli»

Teatro La Fenice

8 / 9 / 10 / 12 / 17 / 22 / 24 aprile

2016

La traviata

musica di **Giuseppe Verdi**

versione 1854

personaggi e interpreti principali

Violetta **Francesca Dotto** / **Jessica**

Nuccio

Alfredo **Ismael Jordi** / **Leonardo**

Cortellazzi

Germont **Luca Grassi** / **Elia Fabbian**

maestro concertatore e direttore

Nello Santi

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

6 / 10 / 15 / 18 / 21 maggio 2016

La Favorite

musica di **Gaetano Donizetti**

personaggi e interpreti principali

Léonor de Guzman **Veronica Simeoni**

Fernand **John Osborn**

Alphonse XI **Vito Priante**

Inez **Pauline Rouillard**

maestro concertatore e direttore

Donato Renzetti

regia **Rosetta Cucchi**

scene **Massimo Checchetto**

costumi **Claudia Pernigotti**

Orchestra e Coro

del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Fondazione

Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

7 / 11 / 13 / 19 / 22 / 26 maggio

1 / 7 giugno 2016

Il barbiere di Siviglia

musica di **Gioachino Rossini**

personaggi e interpreti principali

Rosina **Chiara Amarù**

Figaro **Davide Luciano** / **Julian Kim**

Don Basilio **Renato Scandiuzzi**

maestro concertatore e direttore

Stefano Montanari / **Marco**

Paladin

regia **Bepi Morassi**

scene e costumi **Lauro Crisman**

Orchestra e Coro

del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

8 / 12 / 14 / 20 / 28 maggio

5 / 12 / 19 / 24 / 26 / 30 giugno

2 luglio 2016

La traviata

musica di **Giuseppe Verdi**

personaggi e interpreti principali

Violetta **Jessica Nuccio** / **Irina**

Dubrovskaya

Alfredo **Ismael Jordi** / **Leonardo**

Cortellazzi / **Fabrizio Paesano**

Germont **Elia Fabbian** / **Luca Grassi** /

Giuseppe Altomare

maestro concertatore e direttore

Francesco Ivan Ciampa / **Marco**

Paladin

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

LIRICA E BALLETTTO 2015-2016

Teatro La Fenice

27 / 29 / 31 maggio
3 / 4 giugno 2016

L'amico Fritz

musica di **Pietro Mascagni**

personaggi e interpreti principali

Suzel **Carmela Remigio**

Fritz Kobus **Alessandro Scotto di Luzio**

David **Elia Fabbian**

maestro concertatore e direttore

Fabrizio Maria Carminati

regia **Simona Marchini**

scene **Massimo Checchetto**

costumi **Carlos Tieppo**

Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Fondazione
Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

1 / 3 / 9 / 12 / 14 luglio 2016

Mirandolina

musica di **Bohuslav Martinů**

personaggi e interpreti principali

Mirandolina **Silvia Frigato**

Fabrizio **Leonardo Cortellazzi**

Il cavaliere di Ripafratta **Omar Montanari**

Il marchese di Forlimpopoli **Bruno Taddia**

maestro concertatore e direttore

John Axelrod

regia **Gianmaria Aliverta**

scene **Massimo Checchetto**

costumi **Carlos Tieppo**

Orchestra del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione
Teatro La Fenice
nell'ambito del Festival «Lo spirito della
musica di Venezia»

Foyer dell'Hotel **Danieli**
luglio 2016

Combattimento di
Tancredi e Clorinda

musica di **Claudio Monteverdi**

Orchestra Barocca del Festival

nuovo allestimento Fondazione
Teatro La Fenice
nell'ambito del Festival «Lo spirito della
musica di Venezia»

Teatro La Fenice

26 / 28 / 30 agosto
7 / 16 / 24 / 28 settembre
1 / 6 / 9 ottobre 2016

L'elisir d'amore

musica di **Gaetano Donizetti**

personaggi e interpreti principali

Adina **Irina Dubrovskaya**

Nemorino **Giorgio Misseri**

Il dottor Dulcamara **Omar Montanari**

Belcore **Marco Filippo Romano**

maestro concertatore e direttore

Stefano Montanari

regia **Bepi Morassi**

scene e costumi **Gianmaurizio**

Fercioni

Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

27 agosto
4 / 14 / 18 settembre 2016

Norma

musica di **Vincenzo Bellini**

personaggi e interpreti principali

Pollione **Roberto Aronica**

Norma **Mariella Devia**

Adalgisa **Roxana Constantinescu**

maestro concertatore e direttore

Daniele Callegari

regia, scene e costumi **Kara Walker**

Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice
progetto speciale Biennale Arte 2015

Teatro La Fenice

6 / 8 / 11 / 13 / 15 / 17 / 23 / 25 / 29
settembre
2 / 4 / 8 ottobre 2016

La traviata

musica di **Giuseppe Verdi**

personaggi e interpreti principali

Violetta **Maria Grazia Schiavo**

Alfredo **Ismael Jordi**

Germont **Dimitri Platanias / Marcello Rosiello**

maestro concertatore e direttore

Nello Santi / Francesco Ivan

Ciampa

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

22 / 27 / 30 settembre
5 ottobre 2016

Il signor Bruschino

musica di **Gioachino Rossini**

personaggi e interpreti principali

Gaudenzio **Davide Giangregorio**

Sofia **Francesca Aspromonte**

Bruschino padre **Filippo Fontana**

Bruschino figlio **David Ferri Durà**

Florville **Francisco Brito**

maestro concertatore e direttore

Alvise Casellati

regia **Bepi Morassi**

scene e costumi **Accademia di Belle**

Arti di Venezia

Orchestra del Teatro La Fenice

allestimento Fondazione Teatro La Fenice
progetto «Atelier della Fenice al Teatro
Malibran»

Teatro Malibran

14 / 16 / 18 / 20 / 22 ottobre 2016

La Passion selon Sade

musica di **Sylvano Bussotti**

personaggi e interpreti principali

Justine, O, Juliette **Cristina Zavalloni**

Orchestra del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione
Teatro La Fenice

STAGIONE SINFONICA 2015-2016

Teatro La Fenice

4 dicembre 2015 ore 20.00 turno S
5 dicembre 2015 ore 17.00 turno U

direttore

Jeffrey Tate

Franz Schubert

Sinfonia n. 6 in do maggiore D 589

Anton Bruckner

Sinfonia n. 2 in do minore WAB 102

Orchestra del Teatro La Fenice

Basilica di San Marco

17 dicembre 2015 ore 20.00 solo per
invito

18 dicembre 2015 ore 20.00 turno S

direttore

Marco Gemmani

Flavio Colusso

Puer natus

prima esecuzione assoluta

Gioseffo Guami

Canzon vigesimaquinta

prima esecuzione in tempi moderni

Giovanni Gabrieli

Kyrie eleison

Et in terra pax

Baldassarre Donato

Hodie Christus

prima esecuzione in tempi moderni

Giovanni Gabrieli

Canzon septimi toni (II)

Claudio Merulo

Credo (Missa Benedicam)

prima esecuzione in tempi moderni

Giovanni Bassano

Laetentur caeli

prima esecuzione in tempi moderni

Giovanni Gabrieli

Sanctus

Claudio Merulo

Agnus Dei (Missa Benedicam)

Baldassarre Donato

Verbum caro

prima esecuzione in tempi moderni

Andrea Gabrieli

Deus misereatur

Cappella Marciana

in collaborazione con la Procuratoria
di San Marco

Teatro La Fenice

27 febbraio 2016 ore 20.00 turno S
28 febbraio 2016 ore 17.00 turno U

direttore

Eliahu Inbal

Anton Bruckner

Sinfonia n. 8 in do minore WAB 108

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

4 marzo 2016 ore 20.00 turno S
5 marzo 2016 ore 17.00 turno U

direttore

Omer Meir Wellber

Zeno Baldi

Lo sciame all'interno

Nuova commissione

progetto «Nuova musica alla Fenice»

Wolfgang Amadeus Mozart

Concerto per pianoforte e orchestra in
la maggiore KV 488

pianoforte **Alessandro Marchetti**

vincitore del Premio Venezia 2014

Anton Bruckner

Sinfonia n. 6 in la maggiore WAB 106

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

25 marzo 2016 ore 20.00 turno S

direttore

Myung-Whun Chung

Gioachino Rossini

Stabat Mater per soli, coro e orchestra

Orchestra e Coro del Teatro
La Fenice

maestro del Coro **Claudio Marino**
Moretti

Teatro Malibran

1 aprile 2016 ore 20.00 turno S
2 aprile 2016 ore 17.00 turno U

direttore

Michel Tabachnik

Richard Wagner

Götterdämmerung: Siegfrieds

Trauermarsch

Michel Tabachnik

Suite dall'opera *Benjamin, dernière nuit*
prima esecuzione italiana

Anton Bruckner

Sinfonia n. 7 in mi maggiore WAB 107

Orchestra del Teatro La Fenice

STAGIONE SINFONICA 2015-2016

Teatro La Fenice

15 aprile 2016 ore 20.00 turno S
16 aprile 2016 ore 17.00 turno U

direttore

Yuri Temirkanov

Anton Bruckner

Sinfonia n. 4 in mi bemolle maggiore
WAB 104 *Romantica*

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibran

21 aprile 2016 ore 20.00 turno S
23 aprile 2016 ore 17.00 turno U

direttore

Jeffrey Tate

Anton Bruckner

Sinfonia n. 5 in si bemolle maggiore
WAB 105

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

28 aprile 2016 ore 20.00 turno S

direttore

Daniel Harding

Johannes Brahms

Concerto per violino e orchestra in re
maggiore op. 77

Sinfonia n. 2 in re maggiore op. 73

violino **Veronika Eberle**

**Swedish Radio Symphony
Orchestra**

Teatro La Fenice

10 giugno 2016 ore 20.00 turno S
11 giugno 2016 ore 17.00 turno U

direttore

Jonathan Webb

Federico Gon

Abendmusik

Nuova commissione

progetto «Nuova musica alla Fenice»

Carl Maria von Weber

Concerto per fagotto e orchestra in fa
maggiore op. 75

fagotto **Marco Giani**

Anton Bruckner

Sinfonia n. 1 in do minore WAB 101

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibran

17 giugno 2016 ore 20.00 turno S

direttore

John Axelrod

Daniela Terranova

Nuova commissione

progetto «Nuova musica alla Fenice»

Hans Werner Henze

Quattro poemi per orchestra

Johann Strauss

An der schönen blauen Donau op. 314

Anton Bruckner

Sinfonia n. 3 in re minore WAB 103

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

8 luglio 2016 ore 20.00 turno S
10 luglio 2016 ore 20.00 f.a.

direttore

Juraj Valčuha

Anton Webern

Passacaglia op. 1 per orchestra

Anton Bruckner

Sinfonia n. 9 in re minore WAB 109

Orchestra del Teatro La Fenice



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia

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

redazione
Barbara Montagner, Maria Rosaria Corchia

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

IVA assolta dall'editore ex art. 74 DPR 633/1972

foto
Jeffrey Tate: Matthias Mramor
Marco Gemmani: Stefano Barzizza
Michel Tabachnik: Jean-Baptiste Millot
Yuri Temirkanov: Stas Levshin
Veronika Eberle: Marco Borggreve
Jonathan Webb: Ilaria Costanzo
John Axelrod: Marc Roger
Claudio Marino Moretti: Michele Crosera

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

finito di stampare
nel mese di dicembre 2015
da Imprimenda - Limena (PD)

€ 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	Sostenitore	€ 120
Benemerito	€ 250	Donatore	€ 500
Emerito	€ 1.000		

I versamenti vanno effettuati su

Iban: IT77 Y 03069 02117 1000 0000 7406

Intesa Sanpaolo

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, Yaya 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

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

Restauri

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

Donazioni

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

Acquisti

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

PUBBLICAZIONI

Il Teatro La Fenice. I progetti, l'architettura, le decorazioni, di Manlio Brusatin e Giuseppe Pavanello, con un saggio di Cesare De Michelis, Venezia, Albrizzi, 1987¹, 1996² (dopo l'incendio);

Il Teatro La Fenice. Cronologia degli spettacoli, 1792-1991, 2 voll., di Michele Girardi e Franco Rosi, 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, 1981¹, 1984², 1994³;

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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





FEST

FENICE SERVIZI TEATRALI

Presidente

Fabio Cerchiai

Consiglio d'Amministrazione

Fabio Achilli

Ugo Campaner

Marco Cappelletto

Fabio Cerchiai

Cristiano Chiarot

Franca Coin

Giovanni Dell'Olivo

Francesco Panfilo

Luciano Pasotto

Eugenio Pino

Mario Rigo

Direttore

Giusi Conti

Collegio Sindacale

Giampietro Brunello

Presidente

Giancarlo Giordano

Paolo Trevisanato

FEST srl
Fenice Servizi Teatrali



VENEZIA

Teatro La Fenice - Foto © Michele Crosera



**Banca
Popolare di Vicenza**

Partner Ufficiale Fondazione Teatro La Fenice di Venezia

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