Fondazione Teatro La Fenice di Venezia

Stagione Sinfonica

2016-2017

GRAN TEATRO LA FENICE

Fondazione Teatro La Fenice
di Venezia

FONDAZIONE TEATRO LA FENICE DI VENEZIA

Stagione Sinfonica

2016-2017

FONDAZIONE
AMICI DELLA FENICE
STAGIONE 2016-2017

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

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

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

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

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

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

Incontri con l'opera

lunedì 31 ottobre 2016 ore 17.00
PAOLO PETAZZI, FILIPPO PEROCCO
Aquagranda

lunedì 5 dicembre 2016 ore 17.00
SANDRO CAPPELLETTO
Attila

lunedì 16 gennaio 2017 ore 18.00
GIORGIO PESTELLI
Tannhäuser

martedì 7 febbraio 2017 ore 18.00
LUCA CIAMMARUGHI
Gina

lunedì 20 marzo 2017 ore 18.00
LUCA MOSCA
Carmen

martedì 18 aprile 2017 ore 18.00
GUIDO ZACCAGNINI
Lucia di Lammermoor

giovedì 8 giugno 2017 ore 18.00
ALBERTO MATTIOLI
Monteverdi 450 – L'Orfeo

venerdì 9 giugno 2017 ore 18.00
ALBERTO MATTIOLI
Monteverdi 450
Il ritorno di Ulisse in patria

martedì 13 giugno 2017 ore 18.00
ELLEN ROSAND
Monteverdi 450
L'incoronazione di Poppea

lunedì 26 giugno 2017 ore 18.00
CARLO SISI
La sonnambula

martedì 26 settembre 2017 ore 18.00
PAOLO FURLANI, MARIO MESSINIS
Cefalo e Procri

mercoledì 11 ottobre 2017 ore 18.00
PAOLO BARATTA
Don Giovanni

Incontri con il balletto

martedì 14 marzo 2017 ore 18.00
SILVIA POLETTI
Parsons Dance

venerdì 5 maggio 2017 ore 18.00
MARINELLA GUATTERINI
La bella addormentata

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

FONDAZIONE TEATRO LA FENICE DI VENEZIA

AMICI DEL CONSERVATORIO

CONSERVATORIO BENEDETTO MARCELLO DI VENEZIA

Incontri con la Stagione Sinfonica

Conferenze introduttive alla Stagione Sinfonica 2016-2017 del Teatro La Fenice

mercoledì 12 ottobre 2016 *relatore* **Giovanni Battista Rigon**	concerto diretto da **Yuri Temirkanov** (14 e 16 ottobre) musiche di Salviucci, Rossini, Haydn e Prokof'ev
mercoledì 16 novembre 2016 *relatore* **Marco Peretti**	concerto diretto da **Jader Bignamini** (18 e 19 novembre) musiche di Salviucci, Malipiero e Dvořák
mercoledì 23 novembre 2016 *relatore* **Luca Romagnoli**	concerto diretto da **Henrik Nánási** (24 e 25 novembre) musiche di Petrassi, Kodály e Dvořák
mercoledì 14 dicembre 2016 *relatore* **Davide Amodio**	concerto diretto da **Diego Matheuz** (16 e 18 dicembre) musiche di Rachmaninov e Schumann
	concerto diretto da **Marco Gemmani** (Basilica di San Marco 19 e 20 dicembre) musiche di Monteverdi e di altri maestri della Cappella Marciana
mercoledì 25 gennaio 2017 *relatore* **Franco Rossi**	concerto diretto da **Marek Janowski** (27 e 29 gennaio) musiche di Brahms, Schubert e Schumann
mercoledì 1 febbraio 2017 *relatore* **Federica Lotti**	concerto diretto da **Omer Meir Wellber** (3 e 4 febbraio) musiche di Kerschbaumer, Bloch e Schumann
mercoledì 15 febbraio 2017 *relatore* **Francesco Erle**	concerto diretto da **Claudio Marino Moretti** (21 e 23 febbraio) musiche di Vasks e Mozart
mercoledì 1 marzo 2017 *relatore* **Giovanni Mancuso**	concerto diretto da **Marco Angius** (4 e 5 marzo) musiche di Cella, Togni e Schumann
mercoledì 5 aprile 2017 *relatore* **Massimo Contiero**	concerto diretto da **Jeffrey Tate** (7 e 9 aprile) musiche di Schubert e Casella
mercoledì 3 maggio 2017 *relatore* **Francesco Bellotto**	concerto diretto da **Jeffrey Tate** (5 e 7 maggio) musiche di Rossini, Britten e Beethoven
mercoledì 17 maggio 2017 *relatore* **Dario Bisso**	concerto diretto da **James Conlon** (21 maggio) musiche di Berlioz, Debussy e Stravinskij
INGRESSO LIBERO ore 17.30	Tutti gli incontri avranno luogo presso la sala n. 17 p.t. del Conservatorio di Musica Benedetto Marcello di Venezia

FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

Rai radio3

Radio3 per la Fenice

Opere della Stagione Lirica 2016-2017

trasmesse dal Teatro La Fenice o dal Teatro Malibran

venerdì 4 novembre 2016 ore 20.00
differita
Aquagranda

venerdì 10 febbraio 2017 ore 19.00
differita
Gina

venerdì 24 marzo 2017 ore 19.00
diretta
Carmen

venerdì 30 giugno 2017 ore 19.00
diretta
La sonnambula

sabato 2 settembre 2017 ore 19.00
diretta
L'occasione fa il ladro

venerdì 29 settembre 2017 ore 19.00
differita
Cefalo e Procri

venerdì 13 ottobre 2017 ore 19.00
diretta
Don Giovanni

Concerti della Stagione Sinfonica 2016-2017

trasmessi in differita dal Teatro La Fenice o dal Teatro Malibran

Yuri Temirkanov (venerdì 14 ottobre 2016)
Jader Bignamini (venerdì 18 novembre 2016)
Marek Janowski (venerdì 27 gennaio 2017)
Omer Meir Wellber (venerdì 3 febbraio 2017)
Marco Angius (sabato 4 marzo 2017)
John Axelrod (sabato 10 giugno 2017)
Giuseppe Grazioli (sabato 17 giugno 2017)

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

Consiglio di Indirizzo

Luigi Brugnaro
presidente
Luigi De Siervo
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.

SOCI FONDATORI

SOCI SOSTENITORI

SOCI SOSTENITORI

FONDAZIONE TEATRO LA FENICE DI VENEZIA

Stagione Sinfonica

2016-2017

900italiano@music.eu
le quattro sinfonie di Robert Schumann

Venezia
14 ottobre 2016 – 18 giugno 2017

Nel predisporre una stagione sinfonica, non si possono non prendere in considerazione due importanti aspetti: il cosiddetto repertorio classico da intendersi in senso più ampio, in cui comprendere, usando una terminologia estesa, i vari classicismi in cui sono contemplati autori di ex avanguardie e le riscoperte degli ultimi decenni; e l'esplorazione di esperienze se non dimenticate, conosciute soprattutto in ristretti ambiti accademico-musicologici, cercando di capire se tali musiche potranno ancorarsi in nuovi classicismi. Tra queste due grandi direttive si muove la Stagione Sinfonica della Fenice, che rivolge un nuovo sguardo a una certa parte della storia musicale nazionale, cui si collegano naturalmente le nuove commissioni.

Il primo Novecento italiano, infatti, per molti, evidenti aspetti, non ha goduto di quella intensità di indagine che altre epoche musicali hanno saputo attrarre. Non sembra necessario indugiare sul peso che la negatività del regime fascista ha avuto nel trascurare, se non proprio oscurare, quanto prodotto in Italia nel corso di diversi decenni; per altri paesi europei la cui storia ha registrato momenti altrettanto bui, questo tormento ideologico è stato oltrepassato da tempo.

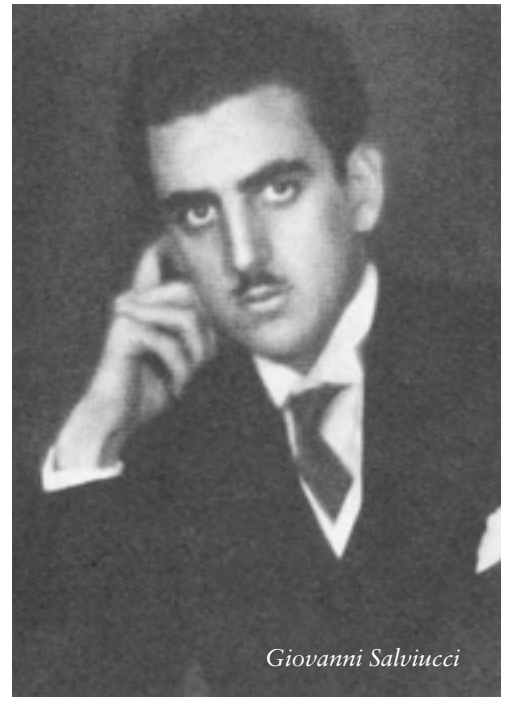
Molti compositori italiani per convinzione o per necessità collaborarono con il regime, per la gran parte di essi era l'Europa il principale orizzonte. Non sono isolati i casi di Alfredo Casella, artista strettamente in contatto con l'ambiente parigino, le cui Sinfonie furono presentate anche negli Stati Uniti, o di Giovanni Salviucci, con il quale inaugureremo il cartellone proponendo la *Serenata per nove strumenti* che debuttò a Venezia nel 1937.

Il fine di questa e delle prossime Stagioni Sinfoniche è quello di ricostruire quel tessuto narrativo, oggi ancora sfilacciato, che mette in connessione la musica postbellica e quella che l'ha preceduta. Non c'è dubbio che i compositori italiani del dopoguerra abbiano guardato alle esperienze dell'avanguardia della seconda scuola di Vienna da Schönberg a Berg, ma è altresì necessario ricordare il ruolo cruciale giocato dai loro maestri italiani. Tanto più se ci riferiamo al caso veneziano: pensiamo alla figura di Luigi Nono, e a quanto egli deve, nel suo *background*, a una personalità come quella di Gian Francesco Malipiero.

Riannodando i fili di alcuni episodi della storia musicale, scopriremo quanta musica d'avanguardia abbia prodotto l'Italia e quanta vivace 'internazionalità' abbia segnato fin dalle prime edizioni – per tornare al caso veneziano – il Festival internazionale della musica contemporanea: per rendersene conto basta scorrere le cronologie della Biennale, in particolare in quegli anni che videro proprio Casella principale promotore e organizzatore. Sottolineeremo questo aspetto anche nella Stagione Lirica, con il nuovo allestimento di *Cefalo e Procri* di Ernst Krenek, un'opera nata proprio qui a Venezia, nell'ambito di una tensione di conoscenza musicale che val la pena di ascoltare e rianalizzare. È innegabile dunque che anche in un contesto di conservatorismo e comunque almeno fino alla promulgazione delle famigerate leggi razziali, Venezia riesca a ritagliarsi uno spazio di apertura intellettuale e un ruolo di primo piano nella ricerca musicale. E il nostro intento è contribuire a 'sprovincializzare' lo sguardo sulla musica italiana di quel periodo.

Una peculiare caratteristica che ha contraddistinto le programmazioni della Fenice degli ultimi anni è l'aver compreso nel programma di una singola stagione i cataloghi sinfonici completi di alcuni grandi compositori 'classici' come Ludwig van Beethoven, Gustav Mahler e Anton Bruckner. L'esecuzione delle quattro Sinfonie di Robert Schumann, nelle versioni originali o nelle revisioni di Mahler, pur non essendo una novità della nostra rassegna, nella particolare formula di ascolto 'dell'integrale' potrà risvegliare nel pubblico un nuovo interesse per queste partiture, illuminandone ancora una volta la modernità.

Infine, capitolo imprescindibile nella programmazione di una istituzione lirico-sinfonica non può che essere il sostegno e la promozione della contemporaneità. Le tre nuove composizioni in prima esecuzione assoluta – che vanno ad aggiungersi all'esecuzione di un testo 'veneziano' di Fabio Vacchi – presentate nell'ambito della sesta edizione della rassegna «Nuova musica alla Fenice», realizzata grazie alla collaborazione con la Fondazione Amici della Fenice, andranno ad arricchire il catalogo delle nuove *ouverture* sinfoniche – sono ormai diciotto – commissionate dal Teatro, che non smetterà di creare nuove opportunità produttive con l'obiettivo di valorizzare il prezioso patrimonio della musica di oggi.



Giovanni Salviucci

SOMMARIO

8 CONVEGNO: INNESTI
Sale Apollinee autunno – inverno 2016-2017
a cura di Michele Girardi

10 YURI TEMIRKANOV
SOLISTI E ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE
Teatro La Fenice 14 e 16 ottobre 2016
musiche di Giovanni Salviucci, Gioachino Rossini, Franz Joseph Haydn, Sergej Prokof'ev

18 JADER BIGNAMINI
Teatro Malibran 18 e 19 novembre 2016
musiche di Giovanni Salviucci, Gian Francesco Malipiero, Antonín Dvořák

24 HENRIK NÁNÁSI
Teatro Malibran 24 e 25 novembre 2016
musiche di Goffredo Petrassi, Zoltán Kodály, Antonín Dvořák

32 DIEGO MATHEUZ
Teatro La Fenice 16 e 18 dicembre 2016
musiche di Sergej Rachmaninov, Robert Schumann

40 MARCO GEMMANI
SOLISTI DELLA CAPPELLA MARCIANA
Basilica di San Marco 19 e 20 dicembre 2016
musiche di Claudio Monteverdi e di altri maestri della Cappella Marciana

52 RISTO JOOST
Teatro Malibran 7 e 8 gennaio 2017
musiche di Ildebrando Pizzetti, Jean Sibelius

58 MAREK JANOWSKI
Teatro La Fenice 27 e 29 gennaio 2017
musiche di Johannes Brahms, Franz Schubert, Robert Schumann

66 OMER MEIR WELLBER
Teatro La Fenice 3 e 4 febbraio 2017
musiche di Hannes Kerschbaumer, Ernest Bloch, Robert Schumann

76 CLAUDIO MARINO MORETTI
CORO DEL TEATRO LA FENICE
Teatro La Fenice 21 e 23 febbraio 2017
musiche di Pēteris Vasks, Wolfgang Amadeus Mozart

86 MARCO ANGIUS
Teatro Malibran 4 e 5 marzo 2017
musiche di Carmine-Emanuele Cella, Camillo Togni, Robert Schumann

96 JEFFREY TATE
Teatro La Fenice 7 e 9 aprile 2017
musiche di Franz Schubert, Alfredo Casella

102 JEFFREY TATE
Teatro Malibran 5 e 7 maggio 2017
musiche di Gioachino Rossini, Benjamin Britten, Ludwig van Beethoven

108 JAMES CONLON
ORCHESTRA SINFONICA NAZIONALE DELLA RAI
Teatro La Fenice 21 maggio 2017
musiche di Hector Berlioz, Claude Debussy, Igor Stravinskij

120 JOHN AXELROD
Teatro Malibran 10 e 11 giugno 2017
musiche di Fabio Vacchi

136 GIUSEPPE GRAZIOLI
Teatro Malibran 17 e 18 giugno 2017
musiche di Silvia Colasanti, Nino Rota, Gino Marinuzzi

146 ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE

Incontri di approfondimento sui programmi musicali

Roberto Mori introduce i concerti della Stagione Sinfonica

venerdì 14 ottobre 2016
ore 18.50
Sale Apollinee
concerto **Temirkanov**

venerdì18 novembre 2016
ore 19.20
Teatro Malibran
concerto **Bignamini**

giovedì 24 novembre 2016
ore 19.20
Teatro Malibran
concerto **Nánási**

venerdì 16 dicembre 2016
ore 19.20
Sale Apollinee
c*concerto* **Matheuz**

sabato 7 gennaio 2017
ore 19.20
Teatro Malibran
concerto **Joost**

venerdì 27 gennaio 2017
ore 19.20
Sale Apollinee
concerto **Janowski**

venerdì 3 febbraio 2017
ore 19.20
Sale Apollinee
concerto **Wellber**

martedì 21 febbraio 2017
ore 19.20
Sale Apollinee
concerto **Moretti**

sabato 4 marzo 2017
ore 19.20
Teatro Malibran
concerto **Angius**

venerdì 7 aprile 2017
ore 19.20
Sale Apollinee
concerto **Tate**

venerdì 5 maggio 2017
ore 19.20
Teatro Malibran
concerto **Tate**

domenica 21 maggio 2017
ore 19.20
Sale Apollinee
concerto **Conlon**

sabato 10 giugno 2017
ore 19.20
Teatro Malibran
concerto **Axelrod**

sabato 17 giugno 2017
ore 19.20
Teatro Malibran
concerto **Grazioli**

FONDAZIONE
AMICI DELLA FENICE
VENEZIA

La Fondazione Teatro La Fenice e il sovrintendente Cristiano Chiarot ringraziano la Fondazione Amici della Fenice, che ha reso possibile la prosecuzione dell'iniziativa «Nuova musica alla Fenice», giunta quest'anno alla sua sesta 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, quelli di Federico Gardella (1979) e Orazio Sciortino (1984) eseguiti nella Stagione 2014-2015, e ancora quelli di Zeno Baldi (1988), Federico Gon (1982) e Daniela Terranova (1977) proposti nella Stagione 2015-2016, i direttori Omer Meir Wellber, Marco Angius e Giuseppe Grazioli includeranno quest'anno nei loro programmi tre brani commissionati a Hannes Kerschbaumer (1981), Carmine-Emanuele Cella (1976) e Silvia Colasanti (1975).

Teatro La Fenice – Sale Apollinee
autunno – inverno 2016-2017

INNESTI
QUATTRO RIFLESSIONI SULLA MUSICA ITALIANA DEL PRIMO NOVECENTO
a cura di Michele Girardi

1. I luoghi e le tradizioni

2. Innesti europei e la generazione dell'Ottanta

3. Entrando nel regime

4. I compositori e gli artisti

INNESTI

La crisi etica e sociale seguita all'Unità d'Italia ha indotto i musicisti italiani di primo Novecento a inventare una vocazione per la musica strumentale che non esisteva prima di *Aida* e dopo le scorribande virtuosistiche di Paganini – al di là delle invenzioni del cattedratico Torrefranca, che rivendicava all'Italia persino la nascita delle forme sinfoniche nel Settecento. La nascita del fascismo e il consolidarsi della dittatura hanno poi diviso nettamente i conservatori, che riproponevano l'opera *d'antan* come unica tradizione veracemente italica, dai progressisti che propugnavano lo sviluppo di una produzione strumentale di conio recente. Ma la divisione non è stata netta, così anche un tardivo neoclassicismo italiano ha concorso a determinare una situazione estremamente variegata protrattasi fino alla Liberazione e oltre, all'insegna di incroci culturali dove l'impressionismo francese veniva innestato nelle tavolozze italiane, e posto a lato di richiami a Stravinskij, piuttosto che a Verdi, Schönberg, Monteverdi o a pesanti eredità di neoromanticismi rese inerti. Lo scopo di questo ciclo è di discutere per filoni tematici cause ed effetti nella musica di questo periodo storico fra teatri, sale da concerto e nuovi spazi.

Teatro La Fenice
venerdì 14 ottobre 2016 ore 19.30 turno S
domenica 16 ottobre 2016 ore 16.30 turno U

GIOVANNI SALVIUCCI
Serenata per nove strumenti

Allegro molto
Canzone (Andantino)
Allegro

Solisti del Teatro La Fenice

Roberto Baraldi *violino*
Alessandro Cappelletto *violino*
Alfredo Zamarra *viola*
Francesco Ferrarini *violoncello*
Angelo Moretti *flauto*
Rossana Calvi *oboe*
Vincenzo Paci *clarinetto*
Marco Giani *fagotto*
Piergiuseppe Doldi *tromba*

GIOACHINO ROSSINI
Il barbiere di Siviglia: Sinfonia

FRANZ JOSEPH HAYDN
Sinfonia in re maggiore Hob. I: 101 *La pendola*

Adagio – Presto
Andante
Minuetto: Allegretto
Finale: Vivace

SERGEJ PROKOF'EV
Roméo et Juliette: estratti dalle Suite n. 1 e n. 2

Montaigus et Capulets
Juliette jeune fille
Danse
Roméo chez Juliette avant le depart
Danse des jeune Antillaises
Roméo sur la tombe de Juliette
Scene
Masques
Fin de Tybalt

direttore
YURI TEMIRKANOV
Orchestra del Teatro La Fenice

NOTE AL PROGRAMMA

Giovanni Salviucci, *Serenata per nove strumenti*

C'è modo e modo di essere un Carneade. C'è il grigiore del mestierante cui è fatalmente precluso il varcare la soglia del tempo. E c'è la sorte avversa, che condanna a un oblio spesso ingiusto anche i più meritevoli e geniali. È questo il caso di Giovanni Salviucci, compositore romano nato nel 1907 e scomparso nel 1937 non ancora trentenne, stroncato da una malattia tanto rapida quanto incurabile.

A chi non ha dimestichezza col Novecento italiano, il nome di Salviucci dice ben poco, eppure con lui venne a mancare uno dei tre giovani compositori nei quali la critica, italiana e non solo, aveva individuato già all'epoca una nuova generazione di autori pienamente in grado di misurarsi con la nuova musica europea di quegli anni: Luigi Dallapiccola, Goffredo Petrassi e, per l'appunto, Giovanni Salviucci che, a parere di molti, non era certo il meno dotato dei tre.

La *Serenata per nove strumenti* (flauto, oboe, clarinetto, fagotto, tromba, 2 violini, viola e violoncello) è l'ultima pagina portata a termine dal compositore romano che, purtroppo, non ebbe modo di ascoltarla. La prima esecuzione, infatti, ebbe luogo proprio a Venezia, al Teatro Goldoni, l'8 settembre 1937, quattro giorni dopo la morte del suo giovane autore. La diresse Nino Sanzogno alla guida del Gruppo Strumentale Italiano cui la composizione era dedicata.

A distinguere la musica di Salviucci era la sua straordinaria qualità contrappuntistica, assimilata tramite il severo insegnamento di Ernesto Boezi, che gli aveva trasmesso la conoscenza e la passione per l'antica polifonia rinascimentale. Sotto questo profilo la *Serenata* è animata da una foga contrappuntistica a volte addirittura febbrile, pilotata però con una sicurezza e un rigore magistrali che non arretrano dinanzi alle sfide di un linguaggio tonalmente spericolato. La pagina, nei suoi tre movimenti (*Allegro molto*, *Canzone (Andantino)*, *Allegro*), si apre così a una tavolozza ricchissima di sfumature e contrasti espressivi: valga per tutti il calibratissimo lirismo della *Canzone*.

Giordano Montecchi

Gioachino Rossini, *Il barbiere di Siviglia*: Sinfonia

Il brano d'apertura dell'opera tra le più celebri di Gioachino Rossini (1792-1868) appare come il paradigma del carattere musicale di questo compositore. Una pagina che da un lato si ritrova ben radicata nella memoria collettiva odierna grazie a stilemi tipicamente 'rossiniani' e dall'altro si rivela frutto di prassi consolidate che ci raccontano, al di là dell'innata vocazione creativa del pesarese, consuetudini condivise nel mondo della produzione musicale di inizio Ottocento. Un dato, quest'ultimo, che si concreta proprio nel percorso che ha portato questa Sinfonia a legarsi indissolubilmente alle vicissitudini plasmate dalla trasfigurazione rossiniana del personaggio protagonista della commedia di Beaumarchais, ma che deve la sua genesi a ben altre direttrici.

Scritta, infatti, originariamente per *Aureliano in Palmira*, opera seria del 1813, la Sinfonia fu in seguito riutilizzata nel 1815 per un'altra opera seria, *Elisabetta, regina d'Inghilterra*, per poi finire, l'anno dopo, ad aprire quel *Barbiere di Siviglia* che ci appare oggi come una delle opere più fortunate della storia del melodramma. Una prassi, quella appunto del 'prestito' da lavori precedenti, che interessa altre zone della partitura di quest'opera, ma che sorprendentemente non ne mina affatto la coerenza drammaturgica nel suo complesso. Una caratteristica che proprio in questa Sinfonia trova conferma fin dalle prime note: una lenta introduzione, segnata da accordi perentori che hanno lo scopo palese di dichiarare – al di là di ogni ragionevole dubbio – che l'opera sta iniziando, per poi prenderci per mano attraverso la linea melodica disegnata da violini e flauto, intriganti ciceroni che ci conducono all'interno dell'accattivante ordito musicale rossiniano. Un affresco al tempo stesso intenso e immediato, che ci restituisce attraverso contrasti tematici, scarti dinamici, interazioni melodico-armoniche e celeberrimi *crescendo* tutta l'essenza del compositore pesarese condensata in sette minuti circa di pura musica.

Alessandro Rigolli

Franz Joseph Haydn, Sinfonia in re maggiore Hob. I: 101 *La pendola*

Frutto della seconda stagione londinese vissuta da un ormai più che maturo Franz Joseph Haydn (1732-1809), la Sinfonia in re maggiore Hob. 1 101 viene detta *La pendola* per l'effetto ottenuto, all'inizio del secondo movimento, dal pizzicato degli archi congiunto agli interventi dei fagotti, la cui combinazione riporta alla mente il regolare giuoco ritmico-timbrico di un orologio da muro. Un dato che, al di là di una immediata quanto fugace suggestione, non innesta nessun intento meramente descrittivo in questa pagina frutto dell'ultimo periodo produttivo del compositore

austriaco. Siamo piuttosto di fronte a una delle opere più dense del fitto repertorio haydniano, incastonata in quel compatto compendio sinfonico rappresentato dalla raccolta delle cosiddette 'dodici sinfonie di Londra'.

Composta nel 1794, questa pagina fu presentata al pubblico londinese nel corso della stagione musicale allestita in quell'anno da Johann Peter Salomon, impresario di concerti di stanza nella capitale britannica, che convinse Haydn – dopo la morte del principe Nikolaus Esterházy – a una *tournée* in Inghilterra articolata in due viaggi successivi, nel 1791-92 e nel 1794-95. La partitura si apre con un *Adagio* la cui chiaroscurale tonalità minore si stempera velocemente nell'incalzante *Presto* successivo, che ci accompagna all'ispirata melodia dei violini nell'*Andante*, scaturita dall'oramai noto rimando alla 'pendola' generato dalla combinazione archi-fagotti. L'elegante *Minuetto* seguente è arricchito da un fresco Trio, mentre il *Finale: Vivace* dispiega nella dimensione espressiva del suo re maggiore una magistrale miscela di leggerezza e sofisticata maestria compositiva, suggellando una composizione che a buon diritto appare quale uno degli esempi più significativi di ideale 'ponte' tra la tradizione sinfonica settecentesca – con anche, naturalmente, Mozart sullo sfondo – e il Beethoven traghettatore della forma sinfonica nell'Ottocento.

Alessandro Rigolli

Sergej Prokof'ev, *Roméo et Juliette*: estratti dalle Suite n. 1 e n. 2

La potente suggestione drammatica racchiusa nella vicenda degli infelici amanti resi immortali dalla penna di Shakespeare trova nell'intensa vena espressiva di Prokof'ev (1891-1953) una dimensione particolarmente ispirata. Il balletto *Romeo e Giulietta* fu scritto dal compositore russo tra il 1935 e l'anno successivo e venne rappresentato soltanto nel 1938 a Brno in Cecoslovacchia, mentre per arrivare alla prima rappresentazione coreografica in URSS bisognerà attendere l'11 gennaio del 1940, quando la compagnia di danza di Kirov la mise in scena a Leningrado.

La cifra musicale che connota questa partitura è costituita da un'originale miscela di teso lirismo e denso dinamismo, dalla quale scaturisce una pagina dall'immediata energia comunicativa. Caratteri questi che si ritrovano anche nelle Suite che lo stesso compositore ha realizzato partendo dal materiale ideato per la dimensione teatrale del balletto. Prokof'ev ha estrapolato dal testo originario tre Suite differenti tra loro, ma accomunate da una palese libertà impiegata nella composizione dell'impaginato estratto dall'originale. Una delle costanti la ritroviamo nel celebre brano *Capuleti e Montecchi*, forse una delle pagine più conosciute del repertorio del compositore, caratterizzata dall'inesorabile incedere degli archi bassi, sul quale si staglia l'affilata linea melodica che, nel suo peregrinare dal basso

all'alto della tessitura strumentale affronta torsioni armoniche e arresti repentini che ne fanno un bano decisamente caratteristico. Elementi che restituiscono in una dimensione plasticamente musicale l'inimicizia tra le due famiglie, alla quale fa da contraltare la profonda delicatezza custodita in brani come *Madrigale* dalla prima Suite, o ancora *L'infanzia di Giulietta* dalla seconda suite, dove in entrambi i casi lo sguardo tenero sulla fanciulla si distanzia dall'ineluttabilità del dramma e, allo stesso tempo, ne fa percepire l'immanenza.

Alessandro Rigolli

Giovanni Salviucci

Romano, studia pianoforte, organo e composizione sotto la guida di Ernesto Boezi, per perfezionarsi in seguito con Ottorino Respighi e Alfredo Casella. A Roma, oltre all'attività di compositore, si distingue come insegnante di contrappunto e fuga all'istituto Muzio Clementi, e per l'attività di critico musicale svolta per la «Rassegna Nazionale». Nonostante Boezi gli avesse impartito un'educazione principalmente basata sulla polifonia vocale classica, sin dai primordi riunisce nei propri lavori il dettato schiettamente rinascimentale e le tecniche compositive più moderne, riallacciandosi non solo idealmente alle teorie della generazione dell'Ottanta, almeno in quanto alla volontà di rinascita della musica italiana. La sua produzione, interrotta dalla prematura morte (avvenuta nel 1937 a soli trent'anni), spazia dalla *Sinfonia da camera a Introduzione, Passacaglia e Finale*, dalle prove d'esordio come i poemi sinfonici *Samarith* (1927) e *Saul* alla sua composizione più avanzata e sperimentale, la *Serenata* (1937) che venne eseguita, ad appena tra giorni dalla scomparsa, alla Biennale Musica di Venezia.

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 leggendarie produzioni di *Evgenij 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'šoj 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 celebrato 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
venerdì 18 novembre 2016 ore 20.00 turno S
sabato 19 novembre 2016 ore 17.00 turno U

GIOVANNI SALVIUCCI
Introduzione, Passacaglia e Finale

Introduzione: Lento molto – Allegro vivace
Passacaglia: Lento molto
Finale: Allegro con fuoco

GIAN FRANCESCO MALIPIERO
Pause del silenzio I

Morbidezza: Solenne, lento ma non troppo
Rudezza: Agitato assai
Melanconia: Non troppo lento
Gaiezza: Vivace assai
Mistero: Lento, funebre
Guerra: Allegro assai
Selvatichezza: Allegro vivace e marcato

ANTONÍN DVOŘÁK
Sinfonia n. 9 in mi minore op. 95 *Dal nuovo mondo*

Adagio – Allegro molto
Largo
Scherzo: Molto vivace
Allegro con fuoco

direttore
JADER BIGNAMINI

Orchestra del Teatro La Fenice

NOTE AL PROGRAMMA

Giovanni Salviucci, *Introduzione, Passacaglia e Finale*

La musica di Giovanni Salviucci, così come la sua figura di artista e la sua vicenda biografica sono del tutto speciali. Una decina d'anni, tanto è durata la carriera di questo compositore nato a Roma nel 1907 e scomparso nel 1937, a neanche trent'anni, quando il suo itinerario, alieno dagli svariati 'ismi' imperanti, l'aveva ormai imposto come personalità di primissimo piano.

Osservare, sperimentare, confrontarsi col ribollente scenario musicale di quegli anni poteva considerarsi quasi un obbligo – lo è ancor oggi – per un giovane compositore, pena il rischio di essere tagliato fuori dalle correnti più *à la page*.

Ma non fu il caso di Salviucci. Poco in realtà conosceva del suo tempo, e soprattutto poco scimmiottava. Ma molto sentiva e assimilava, a suo modo, forte di una istintività musicale e di un talento che aveva pochissimi termini di confronto, nonché di principi ai quali si mantenne sempre fedele nella sua evoluzione stilistica. *In primis* l'arte del contrappunto che, pur imprescindibile, era tuttavia per lui solo il mezzo per raggiungere il vero scopo della creazione: «Arte o forma hanno ragione di esistere solo per una cosa: esprimere».

Introduzione, Passacaglia e Finale, composta nel 1934 e data in prima esecuzione a Roma, l'anno successivo, con la direzione di Mario Rossi, è in questo senso paradigmatica e nessuno meglio di Fedele d'Amico ne ha sintetizzato il senso: «Quando è esposto all'inizio, il tema di questa Passacaglia – un tema a valori lunghi, lentissimo – sembra non più che uno schema armonico, uno scheletro; ma quando, dopo l'oscuro intrico polifonico di tre variazioni, questo tema riemerge da solo, disteso su semplici accordi, pare impossibile che sia lo stesso: è divenuto uno scatto melodico vero e proprio, d'una violenza espressiva straordinaria, densa di tutto il drammatico travaglio che l'ha preceduta, e tuttavia spianata in canto».

Giordano Montecchi

Gian Francesco Malipiero, *Pause del silenzio* I

«Nel 1914 la guerra sconvolse tutta la mia vita che, fino al 1920 fu una perenne tragedia. Le opere di questo periodo rispecchiano forse la mia agitazione, ciononostante ritengo che, se qualcosa ho creato di nuovo nella mia arte (forma-stile), è appunto in quest'epoca». Così scrive Gian Francesco Malipiero (1882-1973) nel *Catalogo annotato* delle proprie opere, che è anche un prezioso giornale di bordo, ricco di notizie e riflessioni a volte rivelatrici.

Enigmatiche fin dal titolo, *Pause del silenzio. Sette espressioni sinfoniche* nacquero nel 1917, proprio al centro di quella 'tragedia'. Ma non è questa la parola chiave. In quella frase di Malipiero la chiave è nella parola 'forse', in cui si concentra la sua sfida, la sua quieta ribellione a qualsiasi precettistica o estetica ereditata dal passato, ma anche la sua fiera indipendenza dai fervorosi proclami delle avanguardie dell'epoca. Il quel 'forse', il ripudio dello psicologismo e del descrittivismo tardoromantico si abbina a un'idea personalissima di 'espressione' deliberatamente multipla e sfuggente, in un senso che potrebbe stare fra Schumann e Mahler. Sottilmente provocatorio, Malipiero si spinge a definirle queste *Sette espressioni*: «La prima può chiamarsi pastorale; la seconda fra lo scherzo e la danza; la terza una serenata; la quarta una ridda tumultuosa; la quinta un'elegia funebre; la sesta una fanfara: la settima un fuoco di ritmi violenti». Ma subito dopo, ecco la stoccata che spazza via ogni sospetto di programma: «È facoltà di chi ascolta di dare delle interpretazioni opposte a quelle precisate dall'autore». Fedele, qui come non mai, al suo radicato, quasi musorgskiano rifiuto dell'elaborazione tematica come principio della costruzione musicale, Malipiero ci offre sette quadri segnalati puntualmente da una fanfara perentoria, sette visioni vivide e multicolori, le quali (ancora parole sue): «non rappresentano nessuna tendenza, nessuna intenzione, che non sia puramente musicale».

Giordano Montecchi

Antonín Dvořák, Sinfonia n. 9 in mi minore op. 95 *Dal nuovo mondo*

Presentata il 16 dicembre del 1893 diretta da Anton Seidl alla Carnegie Hall di New York, la Sinfonia in mi minore *Dal nuovo mondo* ottenne subito un enorme successo. Il compositore si trovava negli Stati Uniti già dal settembre del 1892 perché aveva accettato l'incarico di direttore del National Conservatory di New York, offertogli nel 1890 durante il suo precedente soggiorno americano.

Nel nuovo mondo Antonín Dvořák (1841-1904) si dedicò allo studio dei canti della comunità nera degli Stati Uniti e si occupò delle tradizioni dei pellerossa. Chiaramente, la Sinfonia in mi minore risente

di questa fondamentale esperienza del compositore, ma in essa non viene utilizzata musica autenticamente americana. «Non ho impiegato una sola melodia preesistente – sottolinea il musicista boemo –, ma ho semplicemente scritto temi miei incorporando le caratteristiche della musica indiana». Ne scaturisce un'opera impressionante per la forza lapidaria e icastica delle sue idee, per l'inconfondibile colore pentatonico delle melodie, per il legame inscindibile dei suoi quattro movimenti, ottenuto attraverso un tema di matrice accordale che nasce già nel breve misterioso *Adagio* introduttivo e che ritorna più volte lungo il corso della Sinfonia secondo i principi della forma ciclica. L'elemento ceco e quello indiano si fondono insieme e il suono ottenuto è quello tipico di Dvořák. L'*Allegro molto*, in 2/4, segue procedure e schemi classici. Secondo le regole, i temi sussidiari sono in sol minore e sol maggiore. Il tema in sol minore, proposto da flauti e oboi, deve la sua caratteristica peculiare al settimo grado abbassato. L'orchestrazione è davvero ragguardevole e il trattamento degli ottoni si rifà apertamente alla Sinfonia in do maggiore *La grande* di Schubert.

Nel *Largo* in re bemolle maggiore, in forma strofica, si ascolta il celebre *solo* del corno inglese, che costantemente ritorna alla sua nota d'origine. È un tema che si innalza carico di malinconico languore su un morbido accompagnamento degli archi. La melodia, che ha fatto pensare a una ninna-nanna o a un canto funebre pellerossa, è originale e potrebbe semmai avere origini boeme. La sezione centrale del movimento, in do diesis minore, dominata dalle calde e sognanti sonorità di archi e legni, è sicuramente una delle pagine più belle e ispirate di Dvořák.

Lo Scherzo, in mi minore, in 3/4, *Molto vivace*, pieno di contrasti e di energia percussiva, presenta un doppio Trio in do maggiore che pure rivela apertamente la sua matrice schubertiana.

Un po' come in Mahler, l'ultimo movimento è il più importante dei quattro e la Sinfonia *Dal nuovo mondo* può essere in effetti considerata una *Finalsymphonie*. Il finale (*Allegro con fuoco*), d'ampia concezione e incalzante, si presenta tanto come un blocco in sé compiuto quanto come una ripresa di tutti i tratti salienti dell'intero lavoro. Nello sviluppo, oltre a essere trattati con pregevole cura contrappuntistica gli incisi tematici dei tre movimenti precedenti, i passaggi modulanti sono ottenuti trasformando il memorabile motto iniziale degli ottoni con cui si era aperto il finale. È un vero trionfo sonoro in una apoteosi gioiosa d'ottimismo. Se nella Sinfonia n. 8 Dvořák si era allontanato dai tradizionali modelli della forma-sonata, con la Nona ritorna a essi, rafforzandoli con una salda, avvincente struttura ciclica.

Mario Merigo

Jader Bignamini

Scelto nel 1998 da Riccardo Chailly come clarinetto piccolo dell'Orchestra Sinfonica Giuseppe Verdi di Milano, inizia il suo percorso all'interno dell'istituzione che lo vedrà passare dalle file dell'orchestra al podio, fino a essere nominato nel 2010 direttore assistente e dal 2012 direttore associato. Nato a Crema, dopo gli studi al Conservatorio di Piacenza, inizia giovanissimo a collaborare, anche come solista, con diverse orchestre, e avvia contemporaneamente l'attività di direttore. Nell'autunno 2012 partecipa per il secondo anno consecutivo al Festival MITO con la *Messe Solennelle* di Berlioz. Prosegue inoltre la sua intensa collaborazione con l'orchestra laVerdi dove dirige, oltre a quello inaugurale, svariati concerti con programmi lirici e sinfonici (Brahms, Čajkovskij, Glinka, Musorgskij, Prokof'ev, Ravel, Respighi, Rimskij-Korsakov, Paganini, Piazzolla, Stravinskij, Vivaldi), sia a Milano che nella *tournée* in Russia. Seguono i debutti sinfonici in Giappone alla Biwako Hall di Otsu, in Brasile al Teatro Municipal di São Paulo, a Palermo con l'Orchestra Sinfonica Siciliana e a Firenze col Maggio Musicale. Inaugura poi il trentanovesimo Festival della Valle d'Itria con *Crispino e la comare* e il Festival Verdi 2013 a Parma con *Simon Boccanegra*, a seguito del quale gli viene offerto dal Teatro Regio un invito triennale per il Festival. Seguono ancora i *Carmina Burana* con la Filarmonica del Comunale di Bologna, *La bohème* a São Paulo e alla Fenice, *L'elisir d'amore* ad Ancona, *Tosca* a Bologna, *La forza del destino* al Festival Verdi di Parma, *La bohème* e *Cavalleria rusticana* con *L'amor brujo* al Filarmonico di Verona. Tra gli impegni recenti, *Aida* a Roma, *Madama Butterfly* alla Fenice, il debutto americano con *Rigoletto* alla Santa Fe Opera, *Oberto, conte di San Bonifacio* a Francoforte, *Andrea Chénier* alla Tokyo National Opera, *La traviata* a Roma nella nuova produzione di Sofia Coppola e *Ciro in Babilonia* al Rossini Opera Festival.

Teatro Malibran
giovedì 24 novembre 2016 ore 20.00 turno S
venerdì 25 novembre 2016 ore 20.00

GOFFREDO PETRASSI
Partita per orchestra

Gagliarda
Ciaccona
Giga

ZOLTÁN KODÁLY
Galántai Táckok (Danze di Galánta)

Lento
Andante maestoso
Allegretto moderato
Andante maestoso
Allegro con moto grazioso
Andante maestoso
Allegro
Poco meno mosso
Allegro vivace
Andante maestoso
Allegro molto vivace

ANTONÍN DVOŘÁK
Sinfonia n. 8 in sol maggiore op. 88

Allegro con brio
Adagio
Allegretto grazioso
Allegro ma non troppo

direttore
HENRIK NÁNÁSI

Orchestra del Teatro La Fenice

NOTE AL PROGRAMMA

Goffredo Petrassi, *Partita* per orchestra

Dopo il diploma in composizione al Conservatorio di Roma, Goffredo Petrassi (1904-2003) inizia nei primi anni Trenta una densa produzione di lavori cameristici e orchestrali che daranno vita, nell'arco di mezzo secolo, a un vastissimo catalogo. L'occasione per farsi strada è rappresentata dalla partecipazione a concorsi e festival, nazionali e internazionali. Nel 1932, con la *Partita* per orchestra, Petrassi vince il Concorso di composizione bandito dal Sindacato nazionale fascista dei musicisti; l'anno successivo, con lo stesso lavoro, viene scelto per rappresentare l'Italia al Festival della Società di musica contemporanea ad Amsterdam: sul podio Alfredo Casella, con il quale il giovane compositore stringerà un lungo rapporto artistico e di amicizia.

Il cammino stilistico di Petrassi si apre così nel segno di un neoclassicismo mutuato proprio da Casella ma aperto anche alle lezioni di Stravinskij e Hindemith. Esempio di precoce maturità tecnica, la *Partita* prende di fatto le mosse dalla rivalutazione dell'antica musica strumentale italiana e la inserisce nel complesso degli stili europei coevi. Le forme di danza barocca adottate – Gagliarda, Ciaccona e Giga – coniugano la luminosità melodica e il ritmo vigoroso tipicamente italiani a uno slancio tutto moderno, allineato sulle posizioni della ricerca contemporanea. Tracce di queste aperture europee si trovano nella sensibilità armonica, nel colore della strumentazione depurato e nondimeno intenso, nell'atteggiamento musicale oggettivo e anti-emozionale.

Il movimento di apertura, Gagliarda, è improntato alla forma-sonata classica e presenta due temi: il primo si segnala per la ruvida, inquieta energia e contrasta decisamente con il secondo, più flessuoso e cantabile, nel quale si cela anche una citazione dell'*Uccello di fuoco* stravinskijano affidata al sassofono. La seguente Ciaccona è invece, come dichiarato dallo stesso autore, «una costruzione a grandi volute, a grandi arcate», e si distingue per l'atmosfera più assorta e introversa, spezzata da un episodio centrale di notevole tensione drammatica. Tempo conclusivo, Giga, è infine uno Scherzo di grande virtuosismo strumentale, giocato su equilibri

sonori e su un fitto, prismatico intersecarsi di segmenti melodici e ritmici che diventeranno elementi tipici della scrittura di Petrassi.

Roberto Mori

Zoltán Kodály, *Galántai Táncok* (Danze di Galánta)

Queste danze, che si collocano tra le pagine più brillanti e più fortunate di Zoltán Kodály (1882-1967), furono composte nel 1933 per l'ottantesimo anniversario della Società Filarmonica di Budapest, e furono dirette in prima esecuzione a Budapest il 23 ottobre 1933 da Ernö Dohnányi. Galánta era un paese collocato lungo il percorso da Budapest a Vienna: là Kodály, figlio di un funzionario delle ferrovie, era vissuto per sette anni durante l'infanzia, e là aveva potuto ascoltare una orchestrina tzigana.

A differenza delle *Marosszéker Tänze* (Danze di Marosszék) del 1927 (orchestrate nel 1930), legate ad antiche tradizioni popolari della Transilvania, le *Danze di Galánta* rievocano ricordi infantili, l'esperienza di quella che era stata la prima orchestra ascoltata da Kodály bambino (come egli stesso sottolinea nella premessa alla partitura) e si rifanno a musiche tzigane stampate a Vienna intorno al 1800 (ove figuravano pagine attribuite a «zingari di Galánta»), alle tradizioni dunque che nell'Ottocento erano considerate come la musica 'ungherese'. Così le vedevano Liszt e Brahms, in una prospettiva di cui proprio Kodály e Bartók, in veste di etnomusicologi, mostrarono i limiti. Attingendo ai materiali tzigani 'ungheresi' ottocenteschi nello stile *verbunkos*, con le tipiche alternanze di andamenti lenti e veloci nettamente contrastanti, Kodály li ripensa valendosi anche di una orchestrazione sapiente, brillante e coloratissima, e godendo in modo immediato della loro vitalità.

Una introduzione lenta, aperta da una melodia dei violoncelli, precede la prima danza (*Andante maestoso*), che riappare due volte tra le danze successive come un ritornello di collegamento. Esse presentano un andamento sempre più veloce, da *Allegretto moderato* a *Allegro con moto grazioso* al più ampio e vitalissimo *Allegro*, la cui concitazione si attenua nell'estroso *Poco meno mosso* per approdare poi al vorticoso *Allegro vivace* conclusivo. Verso la fine riappaiono l'*Andante maestoso* e altri temi precedenti.

Paolo Petazzi

Antonín Dvořák, Sinfonia n. 8 in sol maggiore op. 88

Sebbene seguita, a quattro anni di distanza, dalla celeberrima sinfonia *Dal nuovo mondo*, nona del catalogo definitivo, questa Ottava in sol maggiore, del 1889, costituisce il vero culmine dell'arte sinfonica dell'autore, e al tempo stesso il 'punto di non ritorno' per il destino espressivo di una musica 'nazionale' ceca in ambito ottocentesco: un punto rispetto a cui la Nona rappresenterà un vero e proprio passo a ritroso.

La sua Settima Sinfonia, infatti, aveva segnato un'improvvisa sterzata verso moduli decisamente cosmopoliti, verso un brahmsismo rigoroso. A questo punto, qualcosa si era rotto. Ma a raccoglierne le conseguenze non sarà la Nona, che nei modi compositivi costituisce un ritorno all'ingenuità folklorizzante del primo periodo, bensì proprio l'Ottava. Che si assume il compito difficile di raccogliere i cocci della sinfonia 'classico-nazionale' per dichiarare la difficile verità: che nessuna colla stilistica poteva riattaccare i pezzi di ciò che la storia aveva infranto. In questo senso, l'Ottava è una sinfonia schizofrenica, che denuncia la lacerazione come solo Mahler saprà fare.

I due poli della tensione, ovvero l'intellettualismo brahmsiano dell'elaborazione tematica e le presenze sorgive della musica popolare, sono al tempo stesso integrati e contrapposti: è possibile tracciare una rete fitta di interrelazioni motiviche fra i vari temi; eppure al tempo stesso l'eterogeneità dei materiali usati non viene celata, ma esibita, quasi a dimostrare la loro 'resistenza', la loro irriducibilità a costituire un'opera di stampo classico. Ne derivano sconcertanti sbalzi di tono e livello stilistico, nonché una struttura formale del tutto atipica: basti pensare alla forma-sonata/variazioni del finale, oppure alla minore e maggiore sulla stessa tonica. L'unità tematica agisce sia a livello diastematico generale, sia a livello di più precise generazioni cellulari di un tema dal corpo di un altro. Tuttavia questi richiami finiscono per fungere da dimostrazione in negativo; briglie che evidenziano impietosamente la sostanziale estraneità reciproca dei materiali collegati.

Si parte con un tema struggente in sol minore tipico di quel lirismo venato di sfumature etniche e persino 'paesistiche' per cui Dvořák è maestro incomparabile. Un tema apparentemente isolato, irrelato, che non fa in tempo a divenire una vera e propria introduzione giacché si produce subito il primo *shifting* al modo maggiore, introdotto dal motto del flauto: uno di quei richiami 'naturalistici', quasi fatti per essere percepiti spazialmente, che spesso si ritrovano nella musica di Dvořák, ma che nell'Ottava letteralmente proliferano come a definire le coordinate amplissime di uno spazio sonoro e mentale 'altro', quasi simbolicamente estraneo al chiuso della forma colta, della sala da concerto. Un tema sintatticamente ordinato, evidentemente derivato dal primo in sol minore, si ritrova poco più avanti. Con dei motivi di transizione arriviamo così all'area della dominante minore, con un tema

di marcia il cui carattere epico, enunciato da coppie di flauti e clarinetti, acquista piuttosto un sapore di 'relitto', di materiale povero e straniato, assai lontano dal tono lirico mantenuto finora. Dopo un corale in si maggiore, e uno sprofondamento 'schubertiano' in si minore, si raggiunge il re maggiore che conclude l'esposizione. Lo sviluppo chiama in causa il materiale già conosciuto, con drammatiche imitazioni sullo spunto del primo tema. Il punto d'arrivo è una concitata enunciazione del primo tema alle trombe, in fortissimo, nel sol minore originale: di fatto classificabile come inizio della ripresa, anche se psicologicamente lontanissimo dall'atmosfera iniziale, che viene ritrovata, nel suo incantato lirismo, solo al momento del passaggio a sol maggiore col motto consueto del flauto. La ripresa è assai scorciata, cosicché si passa subito al tema in sol minore; la sua impermeabilità modale ne consacra il carattere 'diverso', l'alterità irriducibile, prima di rinvenire altrove il sol maggiore (ancora questa modulazione ubiqua!) e la conclusione trionfale.

Il secondo tempo rivela strutture analoghe. Una sorta di spettrale marcia funebre in do minore è punteggiata da richiami dei legni i cui profili rimandano ad altri temi della Sinfonia. Segue un nuovo passaggio al modo maggiore della stessa tonica: la marcia funebre diventa una graziosa marcetta in do maggiore, vagamente meccanica e buffamente ritmata, su cui si libra addirittura un *a solo* di violino: singolare trapasso a un'innocenza quasi infantile in cui la radicale estraneità alle tradizioni della musica colta è esibita con candore inaudito, atmosfera di irreale luminosità portata poi alle massime sonorità orchestrali. Dopo un minaccioso silenzio, l'atteso ritorno della prima parte è sostituito da una drammatica sezione per terzine tematicamente desunte dalla testa del tema principale, il cui modello sta evidentemente in un episodio nel secondo tempo della Quarta Sinfonia di Brahms, in posizione analoga; e ancora la candida marcia in do maggiore, non senza un incupimento finale, conclude il tempo.

Lo Scherzo esordisce con un tema danzante in sol minore di indicibile nostalgia, quale già Dvořák aveva saputo esprimere nella Serenata op. 22: un carattere che certo deriva da richiami al canto popolare ceco, ma al tempo stesso definisce una sorta di interno struggimento per l'irrecuperabilità di questo mondo, nel momento stesso in cui lo si è evocato. A esso risponde però un minaccioso pedale di re, dal ritmo bloccato, su cui le diverse parti orchestrali planano cromaticamente (e conseguente ritorno da re a sol). Anche qui, sulla rievocazione nostalgica sembra incombere la minaccia di una radicale dissoluzione. Il Trio è costituito da una graziosa danza contadina. Segue la ripetizione dello Scherzo, poi una coda *Molto vivace* che rielabora in tempo binario il tema del trio.

Notiamo ancora, quindi, la divaricazione fra una tecnica raffinata di trasformazioni tematiche che istituzionalmente dovrebbe conferire unità alla Sinfonia, e la tendenza a moltiplicare le ragioni di eterogeneità

attraverso contrasti ampi, sezioni formali aggiunte, caratteri centrifughi. Ciò risulta palese nel Finale, la cui stessa impostazione formale è assolutamente problematica. Si parte in tempo vivace con un motivo di marcia delle trombe sole, poi il tempo rallenta, e i violoncelli espongono un tema che denuncia parentele con quelli già conosciuti, nonché una derivazione dal motivo delle trombe. Esso è regolarmente diviso in due sezioni di otto battute l'una con ritornelli: la prima conduce alla dominante, la seconda torna alla tonica. Si tratta insomma di un tipico tema per variazioni di stampo barocco o classico: la prima variazione si mantiene aderente al tema, con rinforzi di ordine imitativo; all'irrompere della seconda, invece, il ritmo diventa più veloce, e l'orchestra si scatena in una sorta di sfrenata danza contadina, esasperata da effetti orchestrali sorprendenti; la terza variazione è condotta dagli arabeschi del flauto solo, dopo di che viene rienunciata la seconda. A questo punto ci aspetteremmo una prosecuzione del 'tema con variazioni'; abbiamo invece una sezione di 'sviluppo' tipica di una forma-sonata. Essa esordisce in do minore con una grottesca marcia derivata dal tema delle trombe, dallo *humour* spettrale sideralmente lontano dallo spirito della sinfonia classico-romantica. La marcia si sfalda lungo una discesa cromatica del flauto, salvo ricomparire in un impressionante *fortissimo*: momento di storica eversione dei valori, dato che nessuno (a parte forse Berlioz, e comunque in un contesto programmatico, e non certo a partire da materiali esplicitamente 'poveri') aveva mai osato scendere così a fondo nella rottura dei livelli di stile. Sullo slancio si arriva alla riaffermazione del motto delle trombe, e si giunge alla ripresa, che rispetto all'esposizione aggiunge nuove variazioni di carattere lirico, dilazionando la conclusione rutilante.

Luca Zoppelli

Henrik Nánási

Nato a Pécs, in Ungheria, dopo gli studi in pianoforte e composizione al Conservatorio di Budapest si è perfezionato in composizione e direzione d'orchestra all'Università della Musica e delle arti sceniche di Vienna. Ha lavorato come assistente musicale a Covent Garden, sotto la guida di Antonio Pappano, e all'Opéra de Monte-Carlo, sviluppando parallelamente la carriera di pianista. Dal 2012 è direttore musicale generale alla Komische Oper di Berlino, dove ha diretto nuove produzioni di *Mazeppa* di Čajkovskij, *Evgenij Onegin*, *Gianni Schicchi*, *Die Zauberflöte*, *Così fan tutte*, *Don Giovanni*, *Il castello di Barbablù* di Bartók, *L'angelo di fuoco* di Prokof'ev e *Cendrillon* di Massenet. In tempi recenti ha debuttato nelle principali sale d'opera, come Covent Garden (*Turandot*), Bayerische Staatsoper di Monaco (*La traviata*), Arena di Verona (*Carmen*), Opernhaus di Zurigo (*Le nozze di Figaro*) e Palau de les Arts Reina Sofia di Valencia (*Il castello di Barbablù*). Ha diretto con continuità alla Staatsoper di Amburgo (*Otello, Lucia di Lammermoor, La traviata*), all'Opera di Francoforte (*La bohème*, *I masnadieri*, *L´Étoile*, *La gazza ladra*) e alla Semperoper di Dresda (*L'italiana in Algeri, La bohème, Madama Butterfly, La traviata, Cenerentola*). Nella stagione 2015-2016 ha fatto il suo debutto negli Stati Uniti con un nuovo allestimento delle *Nozze di Figaro* alla Lyric Opera di Chicago, è poi ritornato al Palau de les Arts Reina Sofia eseguendo il *Macbeth* verdiano con Placido Domingo nel ruolo del titolo, e ha diretto *Die Zauberflöte* al Liceu di Barcelona. Sul versante sinfonico, ha lavorato con compagini quali la Radio-Symphonieorchester di Vienna, la Bruckner Orchester di Linz, l'Essener Philharmoniker, l'Orquestra de la Comunitat Valenciana, l'Orchestra del Maggio Musicale Fiorentino, l'Orchestra del Teatro San Carlo di Napoli e l'Orchestra del Teatro Massimo di Palermo, e con solisti come Mischa Maisky, Sabine Meyer, Håkan Hardenberger, Albrecht Mayer, Baiba Skride, Patricia Kopatchinskaja, Gerhard Oppitz e Michael Barenboim.

Teatro La Fenice
venerdì 16 dicembre 2016 ore 20.00 turno S
domenica 18 dicembre 2016 ore 17.00 turno U

SERGEJ RACHMANINOV
Concerto per pianoforte e orchestra n. 4 in sol minore op. 40
versione 1941

Allegro vivace (alla breve)
Largo
Allegro vivace

Boris Petrušanskij *pianoforte*

ROBERT SCHUMANN
Sinfonia n. 2 in do maggiore op. 61
revisione di Gustav Mahler

Sostenuto assai – Allegro ma non troppo
Scherzo: Allegro vivace
Adagio espressivo
Allegro molto vivace

direttore

DIEGO MATHEUZ

Orchestra del Teatro La Fenice

con il contributo di
Dr. Massimo M. Bassi – Presidente GB Sapri – Broker di Assicurazioni

GBSAPRI

NOTE AL PROGRAMMA

Sergej Rachmaninov, Concerto per pianoforte e orchestra n. 4 in sol minore op. 40

Dopo il 1910 Rachmaninov (1873-1943) diminuì poco per volta la propria attività creativa dedicandosi di tanto in tanto solo alla revisione di opere precedenti e all'elaborazione di alcune nuove composizioni, tra cui il Quarto Concerto in sol minore per pianoforte e orchestra (1926), le *Variazioni su un tema di Corelli* (1931), la *Rapsodia su un tema di Paganini* (1934), la Sinfonia n. 3 (1936) e le *Danze sinfoniche* (1940). L'opera più tormentata e sicuramente meno compresa dal pubblico è proprio il Concerto in sol minore, il cui lavoro di revisione lo accompagnerà fino alla morte.

Già nel 1914 Rachmaninov stava pensando a un nuovo brano per pianoforte e orchestra, come testimonia la rivista «Muzika». I primi abbozzi dell'op. 40 risalgono però solo al 1917, mentre il compositore si stava dedicando alla riscrittura del Concerto op. 1. Lo scoppio della rivoluzione russa e la fuga precipitosa verso gli Stati Uniti, ove inizierà una brillante carriera pianistica, gli consentirono di completare il Quarto Concerto solo nel 1926, tra New York e Weisser Hirsch, nei pressi di Dresda. Già prima dell'esecuzione, che ebbe luogo l'anno successivo a Philadelphia e a New York sotto la direzione di Leopold Stokowski, il compositore scriveva all'amico e collega Nikolaj Metner, dedicatario dell'opera: «Ho ricevuto la copia del mio nuovo Concerto. Ho dato uno sguardo alle sue dimensioni – 110 pagine! – e mi sono spaventato. [...] Bisognerà eseguirlo come il *Ring*, in diverse serate successive. [...] Apparentemente il vero problema sta nel terzo movimento: che cosa non c'ho messo dentro! Ho già iniziato, nella mia mente, a individuare possibili tagli».

Le recensioni furono severe e Rachmaninov riprese subito il lavoro di revisione, eliminò oltre cento battute complessive e fece pubblicare la seconda versione del Concerto a Parigi nel 1928 dalla Tair. Le successive esecuzioni negli Stati Uniti e in Europa, fra il 1929 e il 1931, ottennero sempre scarso successo e l'autore ritirò il Concerto fino alla radicale rielaborazione avvenuta nel 1941, due anni prima della morte. Oltre ai tagli massicci (vennero cassate altre cento misure), il compositore mise mano anche all'orchestrazione. L'esecuzione avvenne il 17 ottobre del 1941 con

la Philadelphia Orchestra diretta da Eugene Ormandy, ma l'esito fu ancora tiepido; l'incisione per RCA fu realizzata un paio di mesi più tardi, anche se l'autore, sempre insoddisfatto, continuò a ritoccare numerosi particolari dell'orchestrazione. La versione definitiva della partitura venne pubblicata solo nel 1944 da Charles Foley.

La popolarità del Concerto conobbe un picco negli anni Cinquanta, grazie alle mirabili esecuzioni di Arturo Benedetti Michelangeli e Yakov Zak; poi quest'opera complessa ed enigmatica cadde di nuovo nell'oblio, dimenticanza da cui sta solo oggi poco per volta riemergendo.

Giudicare l'op. 40 paragonandola ai più celebri Secondo o Terzo Concerto rappresenta un errore di prospettiva critica che non rende onore all'evoluzione stilistica perseguita da Rachmaninov. Fin dalle prime misure dell'*Allegro vivace (alla breve)* risulta evidente, infatti, come il compositore abbia riflettuto sulle partiture dello Stravinskij 'russo', traendone spunto per una strumentazione iridescente e una rinnovata scrittura pianistica, a volte tagliente, a volte raggrumata in macchie di colore dal cromatismo corrosivo.

La struttura formale rispecchia schemi architettonici consolidati, con una esposizione in quattro parti, un ampio sviluppo e una riesposizione liquidata, ma l'assenza di melodie trascinanti, facili da ricordare (una delle chiavi di successo dei precedenti concerti), il fraseggio franto, nervoso e l'organizzazione armonica sorprendentemente ambigua rendono il linguaggio più complesso e poco decodificabile al primo ascolto.

Il *Largo,* in forma tripartita, ci proietta in un'atmosfera emotiva più morbida e distesa. Se nella prima parte si applicano stilemi elaborativi che ricordano tecniche skriabiniane, in quella centrale emerge invece una netta contrapposizione dialettica tra un episodio materico e ombroso e una sezione dal carattere nuovamente pacato e contemplativo. La riesposizione viene arricchita da una lunga coda che allaccia direttamente il *Largo* all'effervescente *Allegro vivace* conclusivo.

Alcuni critici sottolineano le affinità del finale con la graffiante scrittura pianistica che caratterizza il Concerto in sol maggiore di Ravel, composto però solo tra il 1929 e il 1931. Forse una maggiore influenza può essere stata esercitata dal giovane Prokov'ef il cui Concerto n. 1 op. 10, composto tra il 1910 e il 1911, aveva suscitato grande scalpore a Mosca, quando venne seguito dall'autore appena ventenne, nel 1912, al Circolo Sokol di Mosca sotto la direzione di Konstantin Saradzhev. Una travolgente vitalità ritmica, ammiccamenti jazzistici e una essenzialità di scrittura che asciuga le ridondanze oleografiche dei concerti precedenti si amalgama a soluzioni formali già adottate, come la citazione del primo movimento poco prima della lunga coda conclusiva, espediente già sperimentato con successo nel Concerto n. 3 op. 30.

Letizia Michielon

ROBERT SCHUMANN, SINFONIA N. 2 IN DO MAGGIORE OP. 61

Dalla Prima Sinfonia alla Seconda passano quattro anni (1841-1845), ma essi sono, nell'arco vitale di Robert Schumann (1810-1856), decisivi. Resta ben poco del compositore per pianoforte, toccato a ogni istante, o quasi, dalla visitazione celeste: ora è tempo di accanito lavoro, di attenzione estrema, quasi spasmodica, a taluni esigui materiali (temi, motivi, divagazioni, reminiscenze, ossessioni sonore) su cui esercitare l'indagine formale. Si è intanto affacciata la malattia che dovrà distruggerlo: un suono deformato echeggia continuamente nell'orecchio interno, ed è un do trafittivo. La nuova composizione sinfonica – non è un caso – sarà appunto in do maggiore, ma con il chiaro, addirittura eroico intento di opporre a quell'incipiente sfacelo una saldezza di classico. Tre esempi, fra i molti, sono presenti al musicista, sempre più convinto dalla strada segnata da Mendelssohn, una nuova classicità che pur non rinunzi ad alcuna delle occasioni (e degli imperativi) che il presente affaccia, gravido di minacce. Vuole ora erigere un *monumentum*, se non più duraturo del bronzo, tale da potersi confrontare con la *Jupiter* mozartiana, la Quinta di Beethoven, la *Grande* di Schubert ch'egli stesso ha ritrovato presso il fratello dell'amatissimo scomparso, in Vienna: una tetralogia sul do, che sia, anzitutto, un manifesto.

E, in esso, come vedremo, allusioni molteplici. Così, lo squillo degli ottoni, *incipit* solenne, do-do-sol, guarda allo Haydn della Sinfonia n. 104, l'estrema foriera di luce, la *London* composta «in nomine Domini». Ma Schumann non s'inganna: «tempora mutantur», anche questo è un motto haydniano. Basterà confrontare due asserti, relativi alle due composizioni, nel diario per sé e per Clara. La Prima era stata, fin dall'inizio, intesa come *Frühlingsymphonie*, dono dei Superi, fissato sulla carta in quattro giorni – dal 23 al 26 gennaio – e un mese dopo in partitura: «La Sinfonia mi ha offerto ore felici. Sono grato al mio buono spirito, che mi ha concesso di compiere un'opera così grande con facilità, in così breve tempo».

Su una partitura, il sognante Eusebius e l'appassionato Florestan si incontravano, forse, per l'ultima volta su un piano di parità emozionale. Ma, alla seconda prova: «L'ho abbozzata quando ero ancora sofferente fisicamente, e posso ben dire che era la resistenza dello spirito qui sicuramente a influire su me, attraverso cui ho cercato di oppormi alla mia condizione». *Suchens* cercare, tentare: non è affermazione di sicurezza vincente. E *Geist* significa in tedesco cose diverse: la *Romantik* non presume di definirne una.

Molti altri impulsi giungono dalle riuscite sublimi: lo spunto dello stupendissimo Scherzo è nato sicuramente sulla tastiera: è, infatti, pensato secondo la logica delle dita, uno di quei passaggi di cui i francesi dicono: *ça tombe sous les doigts*; lo slancio è, patentemente, un derivato dei folgoranti *Kreisleriana*. Ma poi, al secondo Trio, si ripresenta, convenientemente mascherata dal ritmo, la sigla si bemolle-la-do-si che corrisponde al tema-motto BACH, dal *Kantor* stesso fino a Schönberg, Dallapiccola e Togni; l'anno

1845 era stato entusiasticamente dedicato a riprendere lo studio del maestro per eccellenza, e quel tema, fra il marzo e il novembre dello stesso '45, era fiorito nelle affascinanti *Sei fughe sul nome Bach* op. 60. Nella zona centrale del terzo movimento il contrappunto bachiano genera un breve episodio che si raffigura come appendice a una suprema deduzione mozartiana: il corale figurato degli Armati nel second'atto della *Zauberflöte*. E, s'intende, l'idea stessa di due Trii nello Scherzo, su ritmo di terzine il primo, il secondo su ritmo binario, discende da Beethoven; come è beethoveniana la trasformazione dello Scherzo derivato dal Minuetto in binario della Sonata in mi bemolle op. 31 n. 3.

Ma decisiva appare, poi, la continua presenza di un mi bemolle in tutti e quattro i movimenti: rapporto di terza dunque con la tonalità d'impianto, pacificamente desunta dall'esempio di Schubert. Da lui deriva ancora la prevalente parentela tematica: spunti innumerevoli si possono indicare di precise germinazioni: di esse la più immediata è nell'*Allegro molto vivace* conclusivo, che replica la forma di *Allegro*, alleggerendola dell'intero sviluppo, ma arricchendola di una coda che, come nel primo e secondo dei tempi precedenti, si estende largamente, ora per trecentonove misure; vi riappare, esaltato dalla strumentazione glorificante, il Sostenuto assai introduttivo del primo tempo; in esso si è voluto scorgere un inno, o *synfonia solemnis*, s'è detto bene, alla maniera dell'adorato Jean Paul. Occorrerà notare come tale ciclicità sia desunta, ancora, da esempi schubertiani: in primo luogo, s'intende, la *Wandererfantasie* tanto ammirata. «Passabilmente marziale» riteneva l'autore questa composizione, sottolineandone l'aspetto più estroverso; in realtà il terzo tempo, *Adagio espressivo*, si costruisce in forma di Lied, ponendo in evidenza, ove il melismo lo richieda, singoli strumenti: l'oboe che riprende, dopo sette battute affidate agli archi, lo struggente cantabile; i volanti legni della zona centrale; o ancora più occultato ma di perfetto esito sonoro, il fagotto: in una lettera a Georg Dietrich Otten, quattro anni più tardi, Schumann si rallegrava che non gli fosse sfuggito «il [suo] fagotto malinconico». Queste, e altre soluzioni, non sfuggirono ai grandi ammiratori della Sinfonia: che vide alleati indirettamente, contro pesanti negazioni, Brahms e Joachim e, all'altro polo, Čajkovskij. Aggiungiamo a essi l'affermazione di un competentissimo Heinz Holliger, che ritiene la scrittura per corno «la più avanzata dell'epoca».

Non così l'intesero i primi ascoltatori, rimasti piuttosto freddi, probabilmente sconcertati, alla prima lipsiense del 5 novembre 1846. Occorre precisare peraltro, per dare anche a quegli sprovveduti la loro parte di verità, che, dopo l'esecuzione, l'autore provvide a numerose correzioni, e varianti: non ultimi certo i tagli generosamente attuati sui due movimenti estremi. (Friedrich Whistling avrebbe pubblicato la partitura nel 1847: con dedica a Oscar I, re di Svezia e Norvegia).

Mario Bortolotto

Boris Petrušanskij

Nel 1964, quindicenne, incontra Heinrich Neuhaus, e diventa il suo ultimo allievo: i non molti mesi trascorsi nella sua classe sono stati determinanti sotto molti aspetti per il suo successivo sviluppo, completatosi sotto la direzione di Lev Nikolaevic Naumov, allievo e assistente di Neuhaus. Ai premi dei concorsi vinti (Leeds, 1969; Monaco, 1970; Mosca, 1971) è seguita la vittoria al Concorso Casagrande (Terni, 1975), a cui fece seguito un'importante *tournée*. Gli avvenimenti più rilevanti di questo periodo sono rappresentati dai concerti ai festival di Spoleto, Brescia e Bergamo, al Maggio Musicale Fiorentino, a Roma, Milano, Torino e così via. Si è esibito in veste di solista con l'Orchestra Sinfonica di Stato dell'URSS, la Filarmonica di San Pietroburgo, la Filarmonica di Mosca, la Filarmonica Ceca, la Staatskapelle Berlin, l'Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, la Moscow Chamber Orchestra, la New European Strings, l'Orchestra da Camera della Comunità Europea. Ha collaborato con direttori quali Ferencik, Atzmon, Berglund, Lu Jia, Salonen, Fedoseyev, Latham-Koenig, Nanut, Gergiev, Roberto Abbado, Jurowski. Continua una intensa attività concertistica in Italia e in Russia, nonché nelle più accreditate sale europee e internazionali. Docente al Conservatorio di Mosca dal 1975 al 1979, ha tenuto *masterclass* negli Stati Uniti, Gran Bretagna, Irlanda, Germania, Francia, Belgio, Giappone, Corea del Sud, Russia, Polonia, Israele. Tra i recenti concerti spiccano l'integrale dei Concerti di Beethoven, quella dei Concerti di Šostakovič a Milano, il *recital* per Bologna Festival, l'esecuzione del Concerto n. 2 di Brahms con la Filarmonica di Verona, il Concerto per due pianoforti e percussioni e orchestra di Bartók a Mosca con Vladimir Jurowski, i concerti con la Nordwestdeutsche Philarmonie in Germania e Milano; il *recital* al Festival pianistico Mariinskij a San Pietroburgo. Dal 1991 insegna all'Accademia internazionale Incontri col Maestro di Imola.

Diego Matheuz

Tra i più prestigiosi artisti provenienti dal celebre «Sistema Venezuela», è considerato uno dei maggiori talenti provenienti dal Nuovo Continente. Il suo debutto alla direzione avviene nel marzo del 2008 al Casals Festival di Porto Rico, con la Simón Bolívar Youth Orchestra del Venezuela. Il suo esordio nell'opera risale al 2010, quando dirige *Rigoletto* alla Fenice, di cui diviene direttore principale dal 2011 al 2015. Negli anni veneziani affronta opere come *La traviata*, *La bohème*, *The Rake's Progress* e *Carmen,* oltre a numerosi concerti. In precedenza, nel 2008 debutta con l'Orchestra Mozart di Claudio Abbado, divenendone l'anno dopo direttore ospite principale. Nello stesso 2009 sostituisce Antonio Pappano all'Accademia Nazionale Santa Cecilia di Roma. Altre istituzioni italiane in cui ha lavorato sono l'Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai, il Maggio Musicale Fiorentino e l'Orchestra Filarmonica della Scala. In Europa ha collaborato con *ensemble* quali Rundfunk Sinfonieorchester Berlin, Gurzenich-Orchester Kölner Philharmoniker e Hamburg Philharmonic in Germania; Sinfonieorchester Basel, Orchestre de la Suisse Romande e Philharmonia Zurich in Svizzera; Orchestre Philharmonique de Radio France e Orchestre National de Lyon in Francia; City of Birmingham Symphony Orchestra, Philharmonia Orchestra e Royal Philharmonic Orchestra in Gran Bretagna. Ha inoltre diretto concerti con la Czech Philharmonic, Israel Philharmonic, Malmö Symphony, Stockholm Philharmonic, Vienna Chamber Orchestra e Mahler Chamber Orchestra. In Spagna ha diretto l'Orquesta y Coro Nacionales de España, l'Orquesta Simfonica de Barcelona i Nacional di Cataluyna, l'Orquesta Sinfónica de Castilla y León a Valladolid e l'Oviedo Filarmonia, e ultimamente ha eseguito il *Don Pasquale* al Liceu di Barcellona. In Nord America ha lavorato con la Los Angeles Philharmonic, la Houston Symphony, la Vancouver Symphony Orchestra e la Canada's National Arts Centre Orchestra di Ottawa. Ha infine incontrato le giapponesi NHK Tokyo Symphony Orchestra e Seiji Ozawa's Saito Kinen Orchestra. Nonostante i molti impegni internazionali, mantiene un forte legame con le formazioni del suo Paese d'origine.

Basilica di San Marco
lunedì 19 dicembre 2016 ore 20.00 per invito
martedì 20 dicembre 2016 ore 20.00 turno S

BASTIANO CHILESE
*Canzon Vigesimaseconda **

CLAUDIO MONTEVERDI
Missa In illo tempore: Kyrie

MARC'ANTONIO NEGRI
*Sonata prima **

CLAUDIO MONTEVERDI
Missa In illo tempore: Gloria

GIOVANNI BASSANO
*Angelus ad pastores **

MARC'ANTONIO NEGRI
*Sonata seconda **

GIOVANNI PRIULI
*Adoramus te Domine **

CLAUDIO MONTEVERDI
Missa In illo tempore: Credo

PAOLO GIUSTI
*Fantasia **

GIOVANNI BASSANO
Hodie Christus natus est

CLAUDIO MONTEVERDI
Missa In illo tempore: Sanctus

CLAUDIO MONTEVERDI
*Longe a te **

CLAUDIO MONTEVERDI
Missa In illo tempore: Benedictus

MARC'ANTONIO NEGRI
*Sonata terza **

CLAUDIO MONTEVERDI
Missa In illo tempore: Agnus Dei

GIOVANNI SANSON
*Ego dormio **

GIOVANNI BASSANO
*Benedicam Dominum **

* prima esecuzione in tempi moderni

direttore
MARCO GEMMANI

Solisti della Cappella Marciana

Caterina Chiarcos, Floriana Fornelli, Elena Modena, Susan Proctor *soprani*
Julio Fioravante, Andrea Gavagnin, Silvia Alice Gianolla, Monica Serretti *contralti*
Marco Cisco, Enrico Imbalzano, Dino Lüthy, Riccardo Martin, Alvise Mason *tenori*
Giovanni Bertoldi, Thomas Mazzucchi, Marcin Wyszkowski *bassi*
Núria Sanromà Gabàs, David Brutti *cornetti*
Francesco Nigris, Sergio Bernetti, Ivo Pezzutti, Mauro Morini *tromboni rinascimentali*
Pierpaolo Turetta, Nicola Lamon *organi*
Justine Rapaccioli *direttore in cantoria*

in collaborazione con la Procuratoria di San Marco

NOTE AL PROGRAMMA

La Cappella Marciana – come viene oggi chiamata correntemente la prima Ducale Cappella di San Marco, e poi Regia Imperiale Cappella di San Marco (il primo nome ovviamente appartenente all'epoca repubblicana, il successivo ai tempi della dominazione austriaca) – è certamente uno degli organismi sacri più importanti di tutti i tempi per valore dei suoi maestri e per qualità e numero degli esecutori. Dal fulgore del Cinquecento e dei cori spezzati di gloriosa memoria alla novecentesca direzione di Lorenzo Perosi (poi alla guida della Cappella Sistina al seguito di Pio X, già patriarca di Venezia) è tutto un susseguirsi di nomi di maestri, vice-maestri e organisti di straordinaria levatura, anche a voler tacere degli innumerevoli interpreti vocali e strumentali.

Anche questa visione, però e nonostante tutto, deve essere considerata limitativa rispetto al valore assoluto offerto da questa realtà musicale: basti pensare a quella che è probabilmente la prima testimonianza in termini cronologici, non archivistica o bibliotecaria, bensì musiva. È infatti su una delle decorazioni poste – forse non a caso – a ridosso dell'organo della cantoria meridionale che si ricorda l'arrivo delle spoglie di San Marco e dell'accoglienza tributata dalla cantoria che *suaviter* accoglie il futuro dedicatario e patrono della città. Ma qui siamo alla fine dell'ottavo secolo, e la chiesa non esiste ancora: esistono invece la cantoria e la musica sacra, due elementi destinati a fondersi curiosamente con il potere politico. San Marco è la chiesa palatina, la chiesa del doge in quanto rappresentante della stessa Repubblica, mentre il potere e gli influssi vaticani sono prudentemente tenuti a distanza, nella chiesa patriarcale di San Pietro di Castello, dove avrà sede anche lo stesso seminario veneziano. E il significato, la ricchezza, il fasto, persino lo sfarzo della Cappella emerge netto quando alla metà del Seicento i procuratori di San Marco definiscono questo organismo musicale la gemma (*zoia*) più preziosa che adorna il serto ducale. Non quindi diamanti, smeraldi, zaffiri o rubini rappresentano il fulgore della oramai non tanto serenissima Repubblica (la situazione di Creta brucia moltissimo…) bensì le sue attività artistiche e quella musicale *in primis*.

Ed è forse proprio il Seicento il periodo più felice e più fastoso della storia della Cappella: preceduto, introdotto dagli splendidi lavori policorali di Giovanni Gabrieli e di Giovanni Croce, e dalla sintesi teorica di Gioseffo

Zarlino, il Seicento inanella presenze uniche nell'intera storia della musica, tutte frutto di una 'campagna acquisti' percorsa nelle zone della periferia dello Stato o nelle sue immediate vicinanze: Claudio Monteverdi giunge a Venezia da Cremona via Mantova nel 1613 per restare fino alla morte alla guida della musica veneziana, e non solo di quella sacra. E tra il 1640, prima come secondo e primo organista, poi come maestro, dal 1668 al 1676 è il momento di Francesco Cavalli, di provenienza cremasca (e quindi suddito), mentre dal 1681 al 1690 (data della propria morte) è la volta di Giovanni Legrenzi, egli pure suddito proveniente dal bergamasco, dalla piccola ma significativa Clusone. E il peso di questi musicisti non si misura solo per la loro produzione sacra, tutt'altro: questi tre nomi saranno i protagonisti anche dello sviluppo della principale storia operistica veneziana, e quindi mondiale. Può stupire questa capacità di spaziare tra luoghi così diversi, eppure la poliedricità di questi compositori è tale da coprire almeno queste due realtà (ma non solo: con Legrenzi anche la parte strumentale si sviluppa moltissimo) nel modo più ricco e più completo.

Il segno più forte di vitalità della grande tradizione veneziana paradossalmente viene offerto non da questi nomi straordinari, bensì dalla capacità della Cappella e della città di moltiplicare le occasioni artistiche e, di conseguenza, anche di aumentare la preparazione musicale generale. Basta un solo sguardo agli organici della Cappella (per rimanere a San Marco) o ancor meglio alla robusta vitalità editoriale veneziana per comprendere facilmente questo concetto. Anzi: la Cappella stessa di San Marco ha un documentato potere di appoggio e di interdizione nei confronti dei compositori che desiderano pubblicare nella capitale mondiale dell'editoria. Gli studi più recenti testimoniano abbondantemente quanto valessero i pareri dei musici marciani in questo ambito. Non è quindi un caso che il programma del concerto preveda, pur all'interno di un anno circoscritto (il 1616), tutte musiche di stretta provenienza marciana. Chetatosi da poco il bisticcio con il Papato a causa dell'interdetto, non erano ancora risolti i problemi derivati dalla pirateria degli Uscocchi, croati filoimperiali e cristiani in quel momento considerati più insidiosi dello stesso pericolo musulmano. È questo 1616, un anno triste e glorioso allo stesso tempo per una città che aveva conosciuto ben altri successi nel passato ma che si doveva ora preoccupare di ottenere solo delle mezze vittorie, come fu in quel momento quando le riuscì di far cacciare i pirati da Segna e di far riconoscere ancora una volta il dominio nel golfo di Venezia e più genericamente nell'Adriatico.

È nella intelaiatura della messa *In illo tempore* di Claudio Monteverdi che vengono inseriti i contributi degli altri compositori: al divino Claudio vengono quindi lasciati i cinque brani dell'*ordinarium missae* (quindi Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus e Agnus Dei: ancora non è invalso l'uso di eseguire solo i primi tre brani, come avverrà di lì a poco istituendo la tradizione della *missa brevis*). La data della pubblicazione della messa

In illo tempore risale al 1610: *Sanctissimae Virgini Missa senis vocibus ad Ecclesiarum Choros ac Vespere pluribus decantandae cum nonnullis sacra contentibus ad Sacella sive Principum Cubicula accomodata*. Nella solida orditura dell'*ordinarium* vanno inseriti i brani caratteristici della ricorrenza liturgica: questa volta alla tradizionale disposizione del *proprium missae* viene preferita la presenza delle antifone negate invece alla altrettanto importante liturgia delle ore; la messa, destinata a solennizzare il Natale, comprende quindi l'*Angelus ad pastores* di Giovanni Bassano, l'*Adoramus te Domine* di Giovanni Priuli, l'*Hodie Christus natus est* ancora di Giovanni Bassano, l'*Ego dormio* di Giovanni Sanson e il *Benedicam Dominum* ancora di Giovanni Bassano.

Quest'ultimo fu uno dei protagonisti della musica strumentale a San Marco: probabilmente a capo dei piffari e trombetti dogali, verosimilmente ritratto nella affascinante incisione di Matteo Pagan che ritrae la processione del *Corpus Domini* in piazza San Marco, è anche protagonista della fusione tra l'organico della cantoria e quello strumentale della banda ducale, sostanzialmente a ridosso della applicazione delle decisioni del Concilio di Trento nel territorio strettamente vaticano e del tutto inascoltato se non sfacciatamente rifiutato nella massima chiesa veneziana. Celebre per la indiscutibile abilità segnatamente con il cornetto, conosciuto persino nella pallida Albione, egli è però anche compositore puro e abile contrappuntista. Non possiamo tacere la diversa reputazione alla quale storicamente erano sottoposti i compositori: sin dal *Cortegiano* infatti è manifesta la superiorità di chi può coniugare l'eleganza del testo letterario con il fascino della musica; è indiscutibilmente superiore chi è in grado di suonare e di cantare a libro e a viola (espressione massima del Rinascimento), è invece di conseguenza inferiore chi non lo può fare, anche se risulta essere un autentico virtuoso di cornetto. Forse anche proprio per smentire il suo presunto limite, Bassano mette assieme un catalogo delle sue composizioni nelle quali accanto alle impressionanti musiche strumentali e alle diminuzioni applicate a ogni composizione possibile appaiono anche madrigali, mottetti e altre composizioni sacre, tra le quali una *Missa super Dic nobis Maria*. L'*Angelus ad pastores* è una antifona tratta dal giorno di Natale della liturgia delle ore, come lo è anche l'*Hodie Christus natus est* (peraltro per i secondi vespri), mentre l'*Ego dormio* è un mottetto (del cui testo si servì comunque anche Claudio Monteverdi). Accanto alla ricca presenza di Giovanni Bassano ecco la musica di un suo collega, Giovanni Sanson: anch'egli unisce l'attività di cornettista a quella di compositore, ma se tutto sommato poco sappiamo di Bassano, meno informazioni ancora abbiamo di Sanson, forse anche a causa del suo trasferimento da Venezia prima al servizio dell'arciduca Ferdinando a Graz e successivamente a Vienna. Una sorte analoga contraddistingue anche la vita del terzo Giovanni, questa volta Priuli, o meno probabilmente 'un' Priuli, alludendo così a una consanguineità con

la nobile famiglia veneziana. Anch'egli si trasferirà prima a Graz e poi a Vienna, alla corte di Ferdinando II.

A incorniciare degnamente i brani cantati figura una serie di cinque brani strumentali, essi pure scelti saggiamente con l'intento di offrire un po' tutta la casistica delle forme strumentali: si va dalla *Canzone* di Bastiano Chilese, alle tre *Sonate* di Marc'Antonio Negri, alla *Fantasia* di Paolo Giusti. Nulla si sa di Bastiano Chilese se non l'aderenza alla Cappella e la presenza nella bibliografia delle sue poche composizioni, mentre certamente più noto è Negri, di origine veronese e per quasi otto anni vice di Claudio Monteverdi, in questo ruolo predecessore di Antonio Grandi. Firmandosi maestro di cappella veronese (ma nel 1613, data della pubblicazione, egli è già saldamente a Venezia) è da intendersi come carica onorifica, probabilmente sostenuta fino a poco tempo prima. Altrettanto sconosciuto risulta Paolo Giusti, segno inequivocabile di quanto ancora sia necessario fare per conoscere puntualmente uno dei periodi più interessanti e più fulgidi della Cappella. È interessante anche notare come alle oramai datate *canzoni da sonar* (e, per certi aspetti, anche alla *Fantasia*, ancor più antica nella sua formulazione liutistica) succedano ormai e acquisiscano maggior importante le *Sonate*, strutture emergenti nella sfolgorante Venezia dell'epoca.

Franco Rossi

Kyrie
Kyrie eleyson
Christe eleyson
Kyrie eleyson

Gloria
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.

Angelus ad pastores (Luca 2,10-11)
Angelus ad pastores ait:
Annuntio vobis gaudium magnum,
Quia natus est vobis hodie Salvator mundi,
Parvulus filius hodie natus est vobis
et vocabitur Deus fortis. Alleluia

Adoramus te Domine
Adoramus te Domine Iesu Christe
Nuper natum ex Matre Virgine Maria,
Reclinatum in Praesepio
Et vagentem propter nostram scelera.
Et gratias agimus tibi
Quia propter nos homines
Et propter nostram salutem
Carnem sumere dignatus es.
Gloria in altissimis Deo
Et in terra pax hominibus bonae voluntatis. Alleluia.

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.

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

Sanctus
Sanctus, Sanctus, Sanctus, Dominus Deus Sabaoth
Pleni sunt caeli et terra gloria tua.
Hosanna in excelsis.

Longe a te (Aquilino Coppini)
Longe a te mi Iesu
Crucior in dolore.
O dulcedo suavis
O Iesu veni ad me, ah veni.
Gratia tua iuva me in afflitione mea
Incende meum cor amore tuo
Et ure renes et moriar beatus

Benedictus
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

Ego dormio (Cantico dei cantici 5,1-5)
Ego dormio et cor meum vigilat.
Vox dilecti mei pulsantis:
Aperi mihi soror mea amica mea,
Columba mea immaculata mea.
Quia caput meum plenum est rore
Et cincinni mei guttis noctium.
Expoliavi me tunica mea
Quomodo induar illa?
Surrexi ut aperirem dilecto meo.

Benedicam Dominum (Salmo 33,1-6)
Benedicam Dominum in omni tempore
Semper laus eius in ore meo,
In Domino laudabitur anima mea.
Audiant mansueti et laetentur
Magnificate Dominum mecum
Et exaltate nomen eius in idipsum.
Exquisivi Dominum et exaudivit me
Et ex omnibus tribulationibus meis eripuit me.
Accedite ad eum et illuminamini
Et facies vestrae non confundentur.

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 Trecento fino a quella di poche settimane di vita.

Teatro Malibran
sabato 7 gennaio 2017 ore 20.00 turno S
domenica 8 gennaio 2017 ore 17.00 turno U

ILDEBRANDO PIZZETTI
Canti della stagione alta per pianoforte e orchestra
Mosso e fervente, ma largamente spaziato
Adagio
Rondo: Allegro

Alberto Ferro *pianoforte*
vincitore del Premio Venezia 2015

JEAN SIBELIUS
Sinfonia n. 5 in mi bemolle maggiore op. 82
Tempo molto moderato
Andante mosso, quasi allegretto
Allegro molto

direttore
RISTO JOOST

Orchestra del Teatro La Fenice

NOTE AL PROGRAMMA

Ildebrando Pizzetti, *Canti della stagione alta* per pianoforte e orchestra

Ildebrando Pizzetti (1880-1968) i compose i *Canti della stagione alta* per pianoforte e orchestra nel 1930 durante un soggiorno estivo nelle Dolomiti. La prima esecuzione ebbe luogo alla Scala di Milano l'11 maggio 1933, diretta dall'autore con solista Carlo Vidusso. Pizzetti era il direttore del Conservatorio di Milano; Vidusso, che del Conservatorio era stato allievo per la composizione, aveva ventidue anni, aveva da poco vinto il concorso per una cattedra di pianoforte nel Liceo Musicale di Padova e si stava appena segnalando in Italia. La scelta cadde su di lui perché era un lettore a prima vista senza rivali e poteva fare esattamente tutto quello che l'autore gli avrebbe chiesto... e che così fece quando Pizzetti lo chiamò per saggiarlo e gli mise sul leggio il pezzo ancora fresco di inchiostro. La stagione di primavera del 1933 era di gran lusso: la inaugurava De Sabata con due programmi, poi venivano Clemens Krauss, Issay Dobrowen, Fernando Previtali, Willy Ferrero e Pablo Casals in veste di direttore (il suo programma comprendeva la Seconda Sinfonia di Beethoven, il Terzo Concerto brandeburghese di Bach e la Quarta Sinfonia di Brahms). Pizzetti apriva il suo programma con una Ouverture di Sacchini e con una Sinfonia di Mozart, e poi presentava tutte musiche sue.

Essere scelto da uno dei più illustri musicisti italiani per una prima esecuzione assoluta alla Scala era per Vidusso un segno di stima e un onore che non poteva essere snobbato. Ma Vidusso accettò malvolentieri perché il pezzo non lo soddisfaceva sotto l'aspetto virtuosistico. I *Canti della stagione alta* hanno come sottotitolo «Concerto per pianoforte», ma si tratta in realtà di una composizione per orchestra con una parte concertante per il pianoforte. E un virtuoso della qualità di Vidusso non poteva dunque figurarvi al suo meglio. Vidusso mi raccontò che, armatosi di tutto il suo coraggio, aveva proposto a Pizzetti di modificare in note doppie alcuni passi di agilità in note semplici. E Pizzetti, con grande sorpresa e grande gioia del giovane solista, aveva acconsentito.

Il primo movimento è tutto un inno alla melodia modale, con un

profumo di antica musica italiana che ben definisce la posizione culturale di Pizzetti, il quale, come tutti i compositori della cosiddetta 'generazione dell'Ottanta', intendeva sganciarsi sia dal melodramma italiano giunto alla fine dell'Ottocento al verismo della Giovane Scuola, sia da influenze germaniche (Wagner, ovviamente, ma anche Strauss). La scrittura pianistica alterna i tratti melodici, con raddoppi all'ottava o alla doppia ottava, e i tratti accordali, mentre sono quasi assenti le figurazioni ornamentali, tipiche dei concerti pianistici. L'orchestra non accompagna il solista. Gli crea invece intorno un tessuto polimelodico che conferisce al discorso un carattere di suoni e di echi nella natura. E questo carattere è accentuato da un tema affidato ai corni, un tema di caccia. L'invenzione musicale è continua, gli episodi si susseguono senza un chiaro disegno architettonico ma con una spontaneità e una freschezza che aprono all'ascoltatore la visione di un limpido paesaggio montano.

Non altrettanto riusciti, secondo la mia opinione, gli altri due movimenti, l'*Adagio* che abbandona talvolta il lirismo per avventurarsi nel drammatico, e il finale popolaresco. Verso la fine Pizzetti inserisce una breve Cadenza del solista e termina con una turgida perorazione dell'orchestra. È evidente il desiderio di giustificare il sottotitolo «Concerto per pianoforte» facendo ricorso alla curva drammaturgica del concerto tardoromantico. I *Canti della stagione alta* non sono dissimili dal *Concerto dell'estate* per orchestra, del 1928, in cui l'invenzione musicale non è costante nei tre movimenti. Ma si tratta pur sempre di pagine di spicco nel panorama sinfonico italiano del Novecento.

Piero Rattalino

Jean Sibelius, Sinfonia n. 5 in mi bemolle maggiore op. 82

Fino al 1809 la Finlandia era stata una provincia del Regno di Svezia. Nel 1809 divenne un granducato, governato dallo zar di Russia. Dopo la metà del secolo la Russia si dotò di due scuole pubbliche di musica, i conservatori di San Pietroburgo e di Mosca, che in breve tempo sfornarono allievi capaci di conquistarsi una fama internazionale. E la Finlandia seguì l'esempio con una scuola di musica sita a Helsingfors, l'attuale Helsinki. Direttore della scuola era Robert Kajanus, nato nel 1856, che aveva studiato a Lipsia. Jean Sibelius (1865-1957), poté invece studiare in patria e verso l'inizio del nuovo del secolo, con la Prima e la Seconda Sinfonia e con il Concerto per violino, divenne noto in tutta Europa e negli Stati Uniti. Avvenne allora quello che avviene quando un ragazzo di un piccolo paese che non ha mai brillato nella atletica vince la medaglia d'oro dei cento metri in una olimpiade: il ragazzo diventa un monumento nazionale. E Sibelius lo divenne, monumento nazionale, a un punto tale che nell'imminenza del suo cinquantesimo compleanno, anzi, genetliaco, il governo del suo paese gli commissionò un lavoro per celebrare degnamente l'evento. L'8 novembre 1915, che venne dichiarato festa nazionale, Sibelius diresse a Helsingfors una nuova Sinfonia in quattro movimenti, la Quinta. Nel 1916 la ritoccò e la ritoccò ulteriormente nel 1919, dirigendone la versione definitiva il 24 dicembre.

Le revisioni riguardarono la forma della Sinfonia e in particolare quella dei due primi movimenti, che nella versione definitiva vennero fusi in uno solo. Questa caratteristica del primo movimento, che ingloba lo Scherzo della prima versione, ha scatenato gli analisti, che non hanno ancora trovato un punto d'accordo. Non è questo il luogo per esporre le varie tesi. E anche il titolo apocrifo che si usa talvolta, *Sinfonia dei cigni*, dovuto al fatto che Sibelius disse di essere stato colpito da un volo di cigni, è riduttivo rispetto ai contenuti emotivi della Sinfonia, che è per così dire impregnata di visioni del paesaggio nordico nelle varie stagioni dell'anno. Curiosamente, l'ultima sezione del terzo tempo, maestosa e fastosa, sembra celebrare la festa della nazione, orgogliosa di aver dato i natali a un musicista così famoso.

Piero Rattalino

Alberto Ferro

Nato a Gela nel 1996, si è diplomato all'Istituto superiore di studi musicali Vincenzo Bellini di Catania sotto la guida di Epifanio Comis. Tra i numerosi premi vinti in concorsi nazionali e internazionali spiccano il secondo premio al Città di Verona (2014) e al Carl Nielsen di Aarhus (2015); il secondo premio, quello del pubblico e il premio per il più giovane finalista italiano al concorso Arcangelo Speranza di Taranto (2015); il secondo premio, il premio della critica e il premio speciale Haydn al Ferruccio Busoni di Bolzano (2015); il primo premio al Premio Venezia (2015); il sesto premio e il premio del pubblico al Queen Elisabeth di Bruxelles (2016). Durante una *masterclass* con Vladimir Ashkenazy, nel 2012, è stato apprezzato dal grande maestro russo per l'esecuzione di varie composizioni di Rachmaninov. Ha tenuto numerosi *recital* in quasi tutta l'Europa: al Teatro Massimo Vincenzo Bellini di Catania, al Teatro La Fenice di Venezia, al Künstlerhaus e alla Herkulessaal di Monaco, alla Salle Philharmonique di Liegi, al Concertgebouw di Bruges, al Flagey e al Bozar di Bruxelles, alla Philharmonie di Lussemburgo, al Festspielhaus di Erl, al Musikgymnasium Schloss Belvedere di Weimar, al Gewandhaus di Lipsia. Ha suonato con importanti ensemble tra cui l'Orchestra Haydn di Bolzano e Trento, l'Orchestre Royal de Chambre de Wallonie, la Filharmonie e l'Orchestre National de Belgique, sotto la guida di direttori quali Marco Parisotto, Arvo Volmer, Paul Meyer, Thierry Fischer, Marin Alsop e tanti altri. Attualmente si perfeziona all'Accademia pianistica siciliana di Catania con Epifanio Comis.

Risto Joost

Vincitore della Jorma Panula Conducting Competition 2012 e della Malko Conducting Competition 2015, si distingue per la sua spiccata versatilità. Ha studiato direzione orchestrale e corale e canto, ottenendo diffusa notorietà sia sul versante lirico che in quello concertistico. Il suo repertorio spazia dal barocco ai più interessanti lavori di compositori contemporanei. Dal 2009 è direttore principale dell'Estonian National Opera, e dal 2013 della Tallinn Chamber Orchestra. Dal 2015 è inoltre direttore artistico del MDR Leipzig Rundfunkchor. In breve tempo è stato sul podio di numerosi ensemble internazionali, quali Deutsches Symphonie-Orchester di Berlino, MDR Leipzig Sinfonieorchester, Stuttgarter Kammerorchester, DR SymfoniOrkestret, Mariinsky Orchestra, Svenska Kammarorkestern, Helsingborgs Symfoniorkester, NorrlandsOperan, Gävle Symfoniorkester, Noord Nederlands Orkest, Nederlands Kamerorkest, Real Orquesta Sinfonica de Sevilla, Sinfonia Finlandia Jyväskylä, Vaasa City Orchestra, Ostrobothnian Chamber Orchestra, Filarmonica della Fenice, Lithuanian Chamber Orchestra, Latvian National Symphony, Estonian National Symphony Orchestra, Tallinn Youth Orchestra, Tallinn Baroque Orchestra e Macao Orchestra. Ha inoltre lavorato con molte formazioni vocali, come RIAS Kammerchor, Rundfunkchor Berlin, SWR Vokalensemble, Dutch Nederlands Kamerkoor, Swedish Radio Choir, Ars Nova Copenhagen e l'Estonian Philharmonic Chamber Choir. Nella stagione 2015-2016 ha debuttato con la Nederlands Philharmonisch Orkest al Concertgebouw di Amsterdam, con l'Orchestre National d'Île-de-France (con la quale ha costruito un ritratto del compositore tunisino Anouar Brahem al Festival d'Île-de-France di Parigi), con la Stuttgarter Kammerorchester/SWR Vokalensemble, la Turku Philharmonic, la Tampere Philharmonic, il Teatro La Fenice (nel balletto *La Bayadère*, in coproduzione con l'Estonian National Opera) e in vari progetti con MDR Leipzig Sinfonieorchester e MDR Leipzig Rundfunkchor.

Teatro La Fenice

venerdì 27 gennaio 2017 ore 20.00 turno S
domenica 29 gennaio 2017 ore 17.00 turno U

JOHANNES BRAHMS
Akademische Festouvertüre in do maggiore op. 80

Allegro
L'istesso tempo, un poco maestoso
Maestoso

FRANZ SCHUBERT
Sinfonia n. 3 in re maggiore D 200

Adagio maestoso
Allegretto
Minuetto: Vivace
Presto vivace

ROBERT SCHUMANN
Sinfonia n. 3 in mi bemolle maggiore op. 97 *Renana*

Lebhaft (Vivace)
Scherzo: Sehr mäßig (Molto moderato)
Nicht schnell (Non veloce)
Feierlich (Solenne)
Lebhaft (Vivace)

direttore

MAREK JANOWSKI

Orchestra del Teatro La Fenice

NOTE AL PROGRAMMA

JOHANNES BRAHMS, *AKADEMISCHE FESTOUVERTÜRE* IN DO MAGGIORE OP. 80

In piena maturità, Johannes Brahms (1833-1897) concentra la produzione sinfonica negli anni 1876-1887, durante i quali nascono le quattro sinfonie, il Concerto n. 2 per pianoforte, il Concerto per violino e il Doppio Concerto per violino, violoncello e orchestra, le due ouverture *Accademica* e *Tragica*. Composta nel 1880, tra la Seconda e la Terza Sinfonia, l'*Akademische Festouvertüre* op. 80 si discosta dall'impegno concettuale delle altre opere per orchestra, configurandosi invece come un grande omaggio, primariamente verso l'Università di Breslavia, o Breslau (in Polonia), per la laurea *honoris causa* assegnata a Brahms nel 1879 dalla Facoltà di Filosofia, in secondo luogo verso la grande tradizione sinfonica tedesca, considerato anche il 'compito' di svolgere una 'tesi' per quanto conferito. Brahms giunge peraltro a questa sontuosa pagina, nata quasi insieme alla sorella *Tragische Ouvertüre* op. 81, 'necessario compenso', con uno stile perfezionato e piegato alla limatura esatta, alla concentrazione delle idee, a capziosi equilibri armonici, fonici e formali. Diretta dall'autore a Breslavia il 4 gennaio 1881, si inseriva in un filone ancora importante all'epoca, ma a Brahms il titolo non piacque mai, nemmeno quello scelto di fatto per la *Tragica*: «Devo assolutamente trovare un titolo corretto a queste singolari ouverture», scartato quello di «Ouverture dei giannizzeri» per l'*Accademica*. Si trattava di scostarsi dai modelli ufficiali, e soprattutto di non intendere affatto come serioso, scolastico o accademico in senso stretto questo peculiare 'saggio', unirvi invece devozione e gaudio con libertà, mai con circostanza o inutile intrattenimento, in «una gaia Akademische Festouvertüre, con "Gaudeamus" e altre amenità».

Al linguaggio brahmsiano, da cui trapelano inevitabilmente tratti comuni a tutta la produzione sinfonica, si mescolano temi gioviali, goliardici, ricavati da melodie studentesche e patriottiche, conosciute probabilmente a Göttingen (dove egli stesso fu studente universitario), attraverso un'ironia sempre pronta a colpire, che sgorga da un'orchestra spinta a una forte caratterizzazione, grazie a interventi e contrappunti strumentali secondari ma fortemente umoristici, ingigantita verso i registri estremi, con

ottavino e controfagotto, e un apparato di percussioni che accoglie triangolo, piatti e grancassa. L'allegro *potpourri* di canzoni goliardiche (alla prima esecuzione partecipò anche un coro di studenti) segue una forma lineare in quattro episodi, che dopo un'introduzione espone i temi principali, li elabora brevemente, li ripete, chiude con una coda trionfale, mentre la tonalità minore non assume mai connotazione drammatica ma sempre ironica, quasi grottesca.

L'*Allegro* che apre l'*Ouverture* cita l'*incipit* del tema popolare della *Marcia Rakóczy*, con la caratteristica acciaccatura iniziale, ma con l'inversione successiva della seconda e terza nota, ovvero quel tema di Ferenc Erkel (autore dell'inno nazionale ungherese), del 1840 circa, che Liszt rese celebre e parafrasò in numerose versioni, sia per orchestra che per pianoforte, e che fu rielaborato e orchestrato anche da Berlioz nella *Damnation de Faust*. Seguono poi altri nove temi, a volte correlati o derivati l'uno dall'altro, fra i quali si riconoscono le canzoni «Wir hatten gebaut ein staatliches Haus» (Avevamo costruito una casa comunale), «Melodie des Landes vaters» (Melodia del paese dei padri), «Was kommt dort von der Höh» (Canzone della matricola) e il *Gaudeamus igitur* conclusivo (*Maestoso*) in un luminoso do maggiore. Brahms ne realizzò una versione per pianoforte a quattro mani.

Mirko Schipilliti

Franz Schubert, Sinfonia n. 3 in re maggiore D 200

Il 1815 (che vide la rapida genesi della Terza Sinfonia) e il 1816 furono gli anni musicalmente più prolifici di Franz Schubert (1797-1828), con quattro sinfonie, il *Triosatz* per archi, il Concerto in re per violino, le tre sonatine per violino e pianoforte, sonate, variazioni, minuetti, Ländler e valzer per pianoforte, tre messe, due *Stabat Mater*, tre opere, due serie di musiche di scena, brani per coro e circa duecentocinquanta Lieder, con duecento brani scritti solo nel 1815, tutto questo realizzato a margine dell'attività di assistente scolastico. La rapidità di scrittura non nasconde il genio, che ne è del resto l'unica spiegazione possibile: nella disillusa leggerezza e luminosità che sembrano dominare le pagine sinfoniche di questo periodo – senza toccare in modo così drammatico, come in futuro, gli abissi e i misteri della coscienza – compaiono toni ombrosi solo in momenti passeggeri, come nelle inattese modulazioni dell'*Adagio maestoso* introduttivo della Terza Sinfonia, anche se sullo sfondo di una produzione liederistica di ricerca che comprendeva *Rastlose Liebe*, *Schwager Kronos* e il celebre *Erlkönig*. «A partire dalla Prima Sinfonia – ha spiegato Nikolaus Harnoncourt – in Schubert si avverte una tristezza e persino un odore di morte. Certamente, egli maschera spesso questo tratto disperato dietro una grazia superficiale, un romanticismo da salotto o un'allegria da cui ci si lascia ingannare, dimenticando,

come è stato detto, che «l'umorismo è la cortesia della disperazione». E tuttavia vi è in Schubert quell'emozione nuda che non sottolinea nulla, che affiora semplicemente, un tocco leggero che arriva al cuore. L'angoscia di Schubert mi impressiona perché è umana e colpisce tutti gli uomini senza pesare su se stessa. È una musica che non dice mai "io"».

Dopo un vigoroso unisono di tutta l'orchestra che apre la Terza Sinfonia, la sequenza successiva di note ripetute ai fiati rappresenta un piccolo marchio di questa partitura, per il ruolo tematico dominante che i legni (clarinetto e oboe) assumono nei successivi movimenti. Il motivo sottostante in scale ascendenti di re maggiore ai violini nell'*Adagio maestoso* (riferimento segreto alle scale dell'introduzione della Sinfonia n. 2 di Beethoven, anch'essa in re maggiore) fissa il principio, di origine classica per cui temi e motivi venivano spesso costruiti sulle note fondamentali della tonalità. Alla scala si affianca così la triade di re maggiore (re, fa diesis, la) su cui si basa il primo tema dell'*Allegro con brio*, affidato al clarinetto, su un piede trocaico (lunga-breve) che imita una danza popolare; l'accompagnamento sincopato agli archi evoca l'*incipit* del primo movimento della *Prager* di Mozart, anch'esso in re maggiore e collocato dopo un'introduzione. Il secondo tema, derivato dal primo, è invece affidato all'oboe. L'essenzialità di temi e ritmi della Terza Sinfonia – la più breve di Schubert – è emblematica, una semplicità di idee che sintetizza risorse e precisione nella tecnica compositiva, generando chiarezza formale e trasparenza timbrica, arricchendo la scrittura sinfonica di incursioni cameristiche, fra contrasti e crescendo di derivazione classica. «Schubert non ebbe uguali per originalità nell'armonia e nella modulazione, e per il suo dono per il colore dell'orchestrazione», scrisse Antonín Dvořák.

Alla grazia dell'*Allegretto*, interrotta da qualche cromatismo, e in cui emerge il tema liederistico del clarinetto nella sezione centrale, si affianca il tono agreste del *Minuetto*, dove si impone il forte accento in levare sul terzo tempo della battuta, mentre regnano i fiati nel delicatissimo trio centrale, piccolo Ländler affidato a oboe e fagotto, con elegante acciaccatura iniziale, da cui traspare l'inconfondibile vena melodica schubertiana. La leggerezza frenetica del *Presto vivace* finale sembra evocare non solo Rossini, nel suo ritmo in 6/8 di tarantella, ma l'opera italiana per il carattere delle dinamiche, degli assiemi e delle modulazioni. Schubert lancia uno sguardo in musica all'Italia, che non mancherà mai oltralpe, predecessore di Mendelssohn (finale della Sinfonia *Italiana*), Čajkovskij (*Capriccio italiano* e non solo), Richard Strauss (*Aus Italien*).

Mirko Schipilliti

Robert Schumann, Sinfonia n. 3 in mi bemolle maggiore op. 97 *Renana*

La Terza Sinfonia di Schumann appartiene all'ultima fase della sua produzione e si colloca nel momento di felice energia creativa che seguì al trasferimento a Düsseldorf, dove nel 1850 aveva accettato il posto di direttore musicale dei concerti. Qui, Schumann stesso ne diresse la prima esecuzione il 6 febbraio 1851.

Ad alcuni anni di distanza dalla tormentatissima, febbrile, visionaria Seconda (1845-46), la Terza ha un carattere profondamente diverso, che si è soliti associare alla breve felicità dei primi mesi di Düsseldorf e all'evocazione o trasfigurazione musicale del paesaggio renano. Il nome di Sinfonia *Renana* non risale a Schumann, ma alla testimonianza di Joseph Wilhelm von Wasielewski, suo primo biografo (1858) e suo assistente a Düsseldorf, che scrisse: «La Sinfonia in mi bemolle maggiore [...] si potrebbe chiamare *Renana* nel vero senso della parola, perché, secondo le sue stesse dichiarazioni, Schumann ne ebbe la prima ispirazione dalla vista del Duomo di Colonia. Durante la composizione il maestro fu influenzato anche dalle solenni cerimonie (che ebbero luogo allora) per l'elevazione a cardinale dell'arcivescovo di Colonia von Geissel». Secondo Wasielewski, per due dei movimenti centrali Schumann aveva pensato anche a dei titoli di forte immediatezza evocativa; ma rinunciò per evitare che venissero intesi come veri e propri 'programmi'.

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

La Sinfonia in mi bemolle maggiore è l'unica in cui Schumann rinuncia all'introduzione lenta: si inizia subito con lo slancio intensissimo del primo tema, legato a un originale profilo ritmico. Il tema si dilata senza cedimenti in un episodio di ampio respiro, che all'impetuosa energia dell'idea iniziale accosta altri materiali motivici. In confronto il secondo tema ha proporzioni limitate, come un breve episodio con funzione di chiaroscuro e di contrasto, con accenti di suadente tenerezza lirica; ma assume maggior rilievo nel corso del vasto sviluppo, fondato in gran parte sulla elaborazione dei motivi del primo tema: la ricerca dell'ultimo Schumann di recuperare anche aspetti del classicismo trova qui un esito di straordinaria compattezza e coerenza. Alla ripresa abbreviata segue una concisa coda.

Il secondo movimento è in tempo *sehr mäßig*, con caratteri assai diversi dalla accesa drammaticità di altri scherzi schumanniani. Secondo Wasielewski, Schumann aveva pensato di intitolarlo «Mattino sul Reno».

Nel suo andamento scorrevole evoca caratteri di danza, quasi da Ländler: quel sapore di ispirazione popolare di cui parla Wasielewski si può riconoscere senza che venga meno la raffinatezza della elaborazione del pezzo, che anche dal punto di vista formale si discosta dagli schemi tipici dello Scherzo classico-romantico. Non c'è la consueta tripartizione con Trio centrale; ma una articolazione più sottile, dove l'idea iniziale riappare variata, ampliata o posta in rapporto con altre.

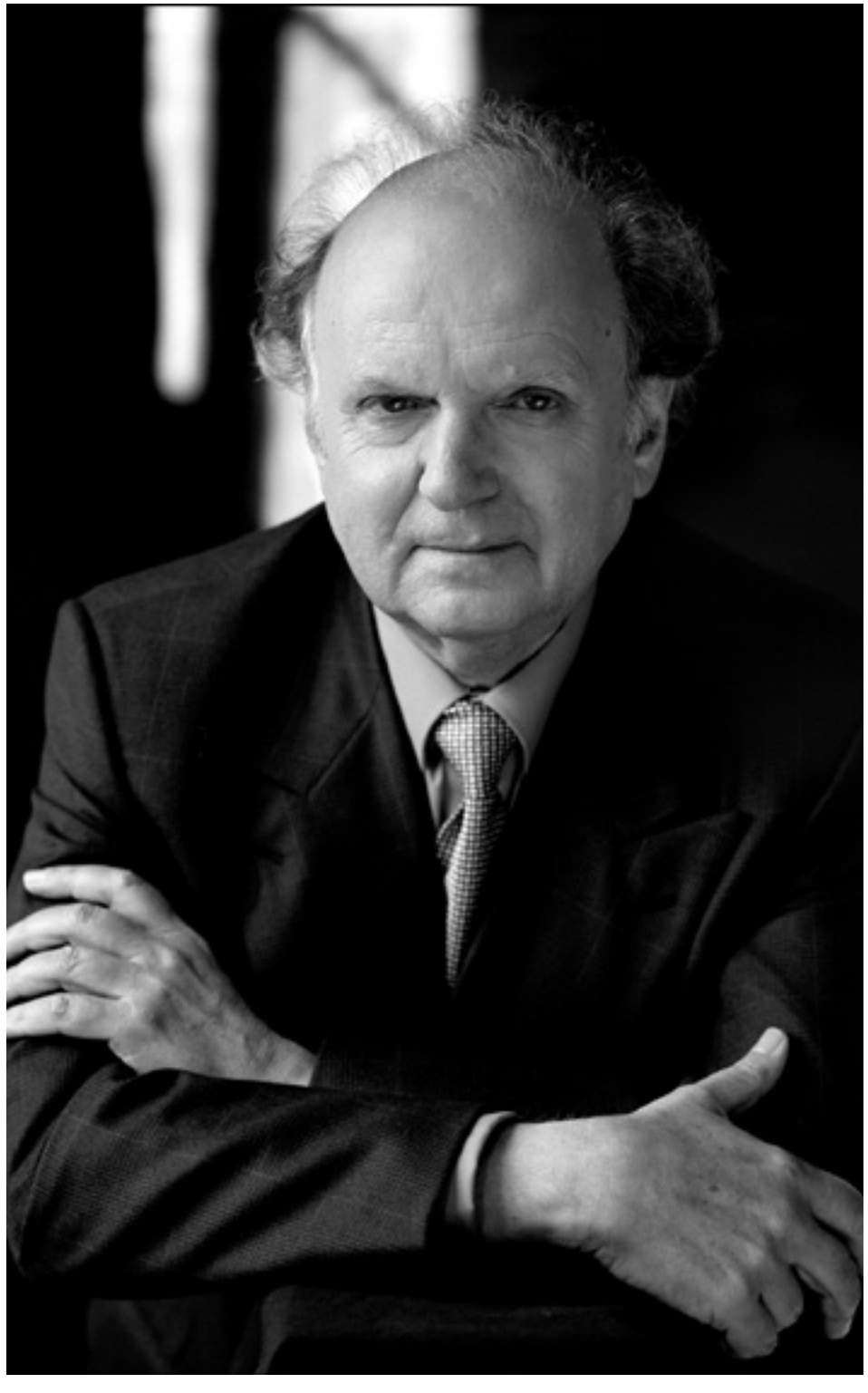
Non minor suggestione presenta il movimento successivo, una sorta di breve Intermezzo, che si è portati a confrontare con il fascino, l'intonazione intima, l'iridescente cangiare di invenzioni e atmosfere di certe pagine pianistiche di Schumann. Anche qui si evitano gli schemi formali convenzionali, elaborando con sottigliezza tre idee che si prestano a diverse combinazioni dei loro materiali.

Il quarto movimento, *Feierlich*, secondo Wasielewski portava originariamente l'indicazione «Nel carattere dell'accompagnamento di una cerimonia solenne». Schumann la cancellò. E del tutto irrilevante è la leggenda secondo cui Schumann sarebbe stato ispirato dalla cerimonia di insediamento dell'arcivescovo di Colonia, il 12 novembre 1850. Indicazioni di programma scompaiono di fronte al grado di astrazione e di trasfigurazione musicale della concezione di Schumann, che evoca una austera, severa gravità 'gotica' confrontandosi con una densa e complessa scrittura contrappuntistica e con un *topos* della tradizione sacra barocca, con la forza espressiva della figura della quarta ascendente seguita da una seconda discendente. Il Finale, in forma-sonata, è dominato dal primo tema, che si articola in tre diversi motivi: lo slancio e la vitalità di questo pezzo uniscono umori popolari a complessità di elaborazione, di cui è esempio la animata vitalità della scrittura contrappuntistica dello sviluppo, dove accanto ai motivi del primo tema entrano in gioco materiali del quarto tempo.

Paolo Petazzi

Marek Janowski

Tra i grandi maestri della tradizione musicale tedesca, è celebre in tutto il mondo per la sua interpretazione di Wagner, Strauss, Bruckner, Brahms, Hindemith e della Seconda Scuola Viennese. Nato a Varsavia e cresciuto in Germania, il suo percorso artistico lo conduce dalle prime esperienze come assistente ad Aachen, Colonia, Düsseldorf e Amburgo, al suo primo incarico come direttore musicale principale a Friburgo (1973-1975) e Dortmund (1975-1979). Mentre si trova a Dortmund la sua fama si sviluppa rapidamente e viene invitato a dirigere nelle più importanti e prestigiose sale europee. Non c'è un solo teatro, tra i più rinomati a livello internazionale, in cui, a partire dalla fine degli anni Settanta, non sia stato regolare ospite, dal Metropolitan alla Bayerischer Staatsoper; da Chicago e San Francisco ad Amburgo; da Vienna e Berlino a Parigi. Tra il 1984 e il 2000, è direttore musicale dell'Orchestre Philharmonique di Radio France, che sotto la sua guida diviene uno degli *ensemble* più richiesti e apprezzati in Francia e all'estero. Dal 1986 al 1990, oltre all'incarico parigino, ottiene il titolo di direttore principale della Gürzenich-Orchester di Colonia, e tra il 1997 e il 1999 è anche primo direttore ospite della Deutsche Symphonie-Orchester di Berlino. Dal 2000 al 2005 lavora come direttore musicale all'Orchestre Philharmonique de Monte-Carlo, e dal 2001 al 2003 ricopre anche la posizione di direttore principale della Dresdner Philharmonie. Dal 2002 al 2016 è direttore artistico della Rundfunk-Sinfonieorchester di Berlino, e la sua esecuzione del *Ring* wagneriano nel 2012 e nel 2013 alla Philharmonie di Berlino è stata definita un nuovo modello esecutivo per l'opera concertante. Negli anni Novanta fa un passo indietro rispetto alla scena lirica per concentrarsi sul grande repertorio sinfonico tedesco. Ora gode di enorme reputazione presso le principali orchestre d'Europa e Nord America e gli è riconosciuta l'abilità di creare *ensemble* di indiscusso prestigio internazionale. Nel corso di trent'anni ha costruito un'imponente discografia, che include molte opere complete e altrettanti cicli sinfonici. La sua registrazione del *Ring* con la Staatskapelle di Dresda (1980-1983) rimane una delle incisioni più interessanti di quest'opera.



Teatro La Fenice
venerdì 3 febbraio 2017 ore 20.00 turno S
sabato 4 febbraio 2017 ore 17.00 turno U

HANNES KERSCHBAUMER
minu
Nuova commissione nell'ambito del progetto «Nuova musica alla Fenice»
con il sostegno della Fondazione Amici della Fenice
e lo speciale contributo di Béatrice Rosenberg
prima esecuzione assoluta

ERNEST BLOCH
Schelomo Rapsodia ebraica per violoncello e orchestra

Jan Vogler *violoncello*

ROBERT SCHUMANN
Sinfonia n. 4 in re minore op. 120
revisione di Gustav Mahler

Ziemlich langsam – Lebhaft (Un poco lento – Vivace)
Romanze: Ziemlich langsam (Romanza: Un poco lento)
Scherzo: Lebhaft (Scherzo: Vivace)
Langsam – Lebhaft (Lento – Vivace)

direttore
OMER MEIR WELLBER

Orchestra del Teatro La Fenice

NOTE AL PROGRAMMA

Hannes Kerschbaumer, *minu*

minu fa parte della serie di opere intitolate *schurf*, scritte per strumento solo. L'idea cardinale è di esplorare un universo sonoro immanente e sconosciuto contenuto in una semplice linea discendente o ascendente. In tempi remoti, prima delle incisioni e pitture rupestri, fenomeni naturali hanno creato linee di strana bellezza – striature lasciate dal passaggio di diverse ere glaciali succedutesi nell'arco di migliaia e migliaia di anni. L'uomo si è appropriato di questo segno elementare e lo ha sviluppato fino a farlo divenire sistema numerico e scrittura complessa.
Considerata come un singolo organismo, un unico strumento, in *minu* l'orchestra diviene portatrice di un suono primordiale e inaudito, ancora da svelare e il terreno fertile per uno speciale tipo di scavo sonoro. Il movimento dell'arco sulle corde si tramuta così nel movimento della base del ghiacciaio in cui i sedimenti presenti agiscono come utensili da taglio. Innumerevoli tagli incessanti, pungenti.

Ernest Bloch, *Schelomo* Rapsodia ebraica per violoncello e orchestra

Fra le partiture ispirate alla religione, alle tradizioni o alla storia degli ebrei, *Schelomo* (1916) di Ernest Bloch (1880-1959) – la sua pagina più celebre – affresca una profonda e pessimistica meditazione sull'esistenza, trasfigurazione musicale delle impressioni suscitate dalla lettura del testo biblico dell'*Ecclesiaste* – o libro di Qoèlet – attribuito al re Salomone (Schelomo).

Rapsodia ebraica per violoncello e orchestra, *Schelomo* è l'ultimo brano del cosiddetto 'ciclo ebraico' (1911-1916) di Bloch. Accanto a compositori di origine ebraica come Halevy, Mendelssohn, Meyerbeer e Schönberg, egli sviluppò singolarmente un *corpus* musicale imponente alla ricerca di un'unità spirituale attraverso risorse compositive comuni legate alla cultura ebraica, affinate e ravvivate dall'energia di un ardente sentimento religioso: «Fu l'intera eredità ebraica – scriveva Bloch – che mi coinvolse profondamente, e che rinacque nella mia musica». Raccogliendo inizialmente influssi e contributi dalla musica tedesca, francese e russa, Bloch svi-

luppò uno stile di difficile classificazione, che accolse numerosi elementi della tradizione ebraica e orientale, aspetti tardoromantici e neoclassici, in una dimensione flessibile della scrittura musicale, senza rinunciare alla melodia e senza rotture sperimentali o atteggiamenti oggettivi. Svizzero, trasferitosi negli Stati Uniti nel 1916 e nel 1941, fu un'eminente personalità del mondo musicale americano, direttore del Cleveland Institute of Music, del Conservatorio di San Francisco, docente alla University of California, maestro di Ernest Ansermet; «un grande compositore senza alcuna precisa catalogazione», lo descrisse il violinista Yehudi Menuhin, e che in Italia riuscì a conquistare la critica del primo Novecento, lontano da radicali avanguardie, e persino Toscanini, che mantenne in repertorio i due interludi sinfonici dal *Macbeth*.

In *Schelomo* Bloch costruisce un linguaggio musicale basato sull'impiego costante di figure derivate dalla musica e della lingua ebraica, sfruttando pochissimi materiali originali, reinventandoli attraverso elementi melodici (scale orientali, intervalli di seconda aumentata, quarta eccedente, quinta eccedente, intervalli di quarta e quinta giusta – che evocano lo *shofar*, l'antico corno biblico di montone – , quarti di tono, melismi e ornamentazioni, frasi irregolari, note ribattute, sincopi), ritmico-metrici (cambi frequenti di tempo e libertà ritmica, accento sul penultimo o ultimo tempo della battuta e lo *scottish/scotch-snap rhythm* – sorta di piede giambico breve/lunga ovvero semicroma/croma puntata – che imitano certe cadenze ebraiche), armonici (modalità, contrappunto, quarte e quinte parallele, accordi per quarte e quinte, accordi 'deboli' in quarta e sesta parallele, triadi fondamentali e unisoni che creano un clima arcaico).

Il termine 'rapsodia' segna sia una sorta di radice popolare che la forma libera quasi improvvisativa di *Schelomo*, dove in un unico respiro di circa ventidue minuti il violoncello solista diventa vero e proprio io narrante, ossia Salomone stesso, la sua voce e la sua parola – come spiegò Bloch – a cui invece si contrappone l'orchestra, il mondo circostante ma anche le sue esperienze, i suoi pensieri, riprendendone alcuni motivi musicali. Si alternano momenti di contrasto ad altri di simbiosi, secondo quelli che erano stati di fatto gli sviluppi storici delle forme per strumento solista e orchestra, sempre più proiettate in una dimensione sinfonica.

La scrittura libera e non convenzionale del violoncello – lo strumento più vicino alla voce umana – non ha tuttavia intenti didascalici o banalmente descrittivi, ma si tinge di una dimensione psicologica nella tensione vocale che la anima: *Schelomo* era stata infatti inizialmente concepita per voce e orchestra, ma nessuna lingua – compreso l'ebraico – aveva soddisfatto Bloch nello sforzo di tradurre in musica il messaggio dell'*Ecclesiaste*, scegliendo quindi il violoncello, dopo l'incontro col violoncellista russo Alexandre Barjansky, cui è dedicato il brano, «una voce più profonda che può parlare tutte le lingue».

Mirko Schipilliti

Robert Schumann, Sinfonia n. 4 in re minore op. 120

L'aspirazione ad ampliare le forme e l'esigenza di espandere le prospettive creative dal nucleo poetico del breve pezzo pianistico al più vasto organismo della musica da camera e della sinfonia, la cosiddetta 'musica assoluta', fu decisamente incoraggiato in Robert Schumann dall'ascolto nel 1840 della Sinfonia D 944 *La grande* di Schubert. Scrivere sinfonie significava anche aprirsi la via del Gewandhaus di Lipsia diretto da Mendelssohn, e alle soglie degli anni Quaranta mettersi in buona luce di fronte a Friedrich Wieck, pianista, didatta e padre di Clara, futura moglie, che ricevette la prima versione della Sinfonia in re minore come regalo di compleanno.

La necessità di giungere a una nuova forma sinfonica, fluida e duttile, assolutamente flessibile, trova innanzitutto sviluppo dal tipico interesse schumanniano per la melodia, da cui estrapola un principio organizzatore, alla base soprattutto della Quarta Sinfonia: il frammento, o meglio, una piccola ed essenziale idea motivica diviene elemento strutturale determinante e portante, in grado di permettere fortissimi riferimenti tematici fra tutte le sue parti. Conferendo un respiro unitario e un senso di progressione rafforzati dalla mancanza di interruzione, essi portano con sé non solo un'anticipazione ma una continua idea di reminiscenza. Fra gli altri aspetti introdotti da Schumann si afferma l'indebolimento della forma-sonata in funzione di un'unità più estesa di tutta la composizione anche attraverso l'abolizione della ripresa o riesposizione nel primo e nell'ultimo movimento.

Di fatto, la discussione sulle sinfonie di Schumann ha sempre suscitato numerose critiche negative, soprattutto sull'orchestrazione: l'accusa più pesante è che egli non sapesse orchestrare, al punto che lo stesso Mahler revisionò tutte le sinfonie e l'ouverture *Manfred*, per migliorarne la definizione strumentale e tematica, ritmo e fraseggio, anche se con sincera e appassionata ammirazione. Considerazioni di cui tenere conto, ma con moderazione, poiché Schumann (che a Düsseldorf non disponeva certo di un'orchestra brillante) non si allinea con quanto tradizionalmente riconosciuto, ma è piuttosto l'artista dell'irregolarità, dell'intuizione colta al volo, asimmetrica e angolosa.

La Quarta Sinfonia era nata in realtà come seconda: dopo la Prima op. 38, Schumann aveva completato la partitura della Sinfonia in re minore tra il 30 maggio e il 9 ottobre 1841 in un periodo di scoperta e ricerca verso l'orchestra. La prima versione fu eseguita il 6 dicembre 1841 al Gewandhaus, senza però riscuotere adeguato successo: Schumann la revisionò completamente a partire dal 1851, dirigendola il 3 marzo 1853 nella versione rimasta ufficialmente «Quarta Sinfonia» op. 120.

L'insolito inizio in levare del primo movimento, non più in battere come nella versione del 1841, è un tratto tipico dello Schumann irregolare, che così carica subito di tensione l'avvio della Sinfonia, poiché annulla il rapporto fisiologico levare/battere, proprio prima di un lungo *crescendo*

introduttivo che accumula ulteriormente energia. Il mesto tema discendente dell'introduzione (*Ziemlich langsam*), ai fiati, costituisce la prima cellula motivica della Sinfonia, mentre la seconda è una quartina ascendente affidata ai violini, che fa da ponte verso il *Lebhaft*, e da cui si genera il primo tema dello stesso (sarà motivo di accompagnamento nel Finale): sono due idee contrastanti, due caratteri che ancora una volta si identificano nel dualismo schumanniano dei personaggi fittizi di Eusebio – introverso e meditativo – e Florestano – appassionato ed estroverso – i due poli della partitura. Il secondo tema, in fa maggiore, mostra invece una stretta relazione col primo, per la medesima coda, derivata per aumentazione. Asimmetricamente schumanniana è l'enorme discrepanza tra esposizione e sviluppo, con la ripetizione di intere lunghe sezioni a intervalli di terza ascendente.

Lo spirito di Eusebio domina la Romanza anche nel ritorno del tema dell'introduzione, che in quanto reminiscenza rafforza l'atmosfera narrativa e contemplativa di ballata, già apprezzabile nella melodia evocativa dell'oboe in apertura, e nell'accordo iniziale che non riprende solo l'*incipit* della Sinfonia, ma sembra citare l'*Allegretto* della Settima di Beethoven. Il senso poetico-narrativo si approfondisce grazie a un nuovo tema in re maggiore affidato al violino solista concertante, che apre scenari inattesi, la cui melodia non è altro che un'insospettabile variazione fiorita in tonalità maggiore del tema dell'introduzione (possibile omaggio al celebre violinista e amico Joseph Joachim, al quale è dedicata la Sinfonia). La Romanza è quasi identica alla versione del 1841, così come lo Scherzo, che insieme ad essa costituisce un nucleo espressivo portante.

In netto contrasto, il carattere tempestoso dello Scherzo (come Florestano) ricorda l'energia cinetica di certe pagine pianistiche: il tema è comunque un'ulteriore derivazione della malinconica melodia che introduce la Sinfonia, ma per inversione, modo subliminale ma geniale per unire i caratteri di Eusebio e Florestano, due facce della stessa persona intimamente legate. Le dimensioni sono ampie, con ripetizioni interne che distinguono cinque sezioni, dove la più lenta e contrastante (il Trio) riprende il tema violinistico della Romanza.

La cellula del primo tema del primo movimento, ai violini, domina una cupa sezione di transizione (*Langsam*), introduzione al Finale vero e proprio, lunga preparazione per tornare a procedimenti di accumulo progressivo di tensione, rafforzata da squilli minacciosi di corni e trombe, che sfocia nel brillante re maggiore del *Lebhaft* conclusivo. Un esuberante ritmo di marcia (tipica soluzione schumanniana per un epilogo) si sovrappone alla cellula motivica precedentemente ascoltata ai violini (quella del primo tema del primo movimento); una coda travolgente, quasi parossistica, conclude trionfalmente la Sinfonia.

Mirko Schipilliti

Hannes Kerschbaumer

Hannes Kerschbaumer, nato a Bressanone nel 1981, ha studiato composizione con Gerd Kühr, Pierluigi Billone e Beat Furrer alla Kunstuniversität di Graz, perfezionandosi con Georg Friedrich Haas alla Hochschule für Musik di Basilea. Ha ottenuto il Musikförderpreis di Graz (2009), lo Startstipendium del BMUKK (2012), la borsa di studio Hilde Zach di Innsbruck (2013), la borsa di studio Andrzej Dobrowolski della Stiria (2014), lo SKE Publicity Prize (2015) e lo Staatsstipendium für Komposition dell'Austria (2016). È stato finalista al quinto e sesto Concorso Johann Joseph Fux della Stiria. Nel 2017 gli è stato assegnato il premio Erste-Bank-Kompositionspreis, uno dei riconoscimenti austriaci più prestigiosi per giovani compositori.
Le sue opere sono state eseguite agli Internationale Ferienkurse Darmstadt, al Musikprotokoll dello Steirischer Herbst, all'Opera di Graz, alle Klangspuren di Schwaz, ai Wittener Tage für neue Kammermusik, ai Bludenzer Tage zeitgemäßer Musik, all'Austrian Cultural Forum di Londra e al World Saxophone Congress.
Tra gli interpreti che si sono dedicati alla produzione di Kerschbaumer si contano il Quartetto Arditti, il Vertixe Sonora Ensemble, Ensemble PHACE, International Ensemble Modern Academy, il Quartetto d'archi del Klangforum Wien, Ensemble Horizonte, l'Orchestra Haydn di Bolzano e Trento e musicisti come Krassimir Sterev, Robert Gillinger, Caroline Mayrhofer e Pia Palme. *Composer in residence* all'IZZM in Carinzia (2015), Kerschbaumer è cofondatore dell'ensemble chromoson, direttore artistico di hörbar! – tag der neuen musik e membro del trio dark matter, con il quale si dedica alla musica elettronica. Hannes Kerschbaumer vive a Innsbruck.

Jan Vogler

Durante la sua carriera ha suonato con celebri direttori e orchestre di fama internazionale. La sua marcata formazione classica gli ha consentito di estendere i confini del suo suonare, creando un assiduo dialogo con compositori e *performer* contemporanei. Ha eseguito costantemente prime assolute e opere recenti di autori celebri quali Tigran Mansurian (con la WDR Sinfonieorchester diretta da Semyon Bychkov), John Harbison (con Mira Wang e la Boston Symphony Orchestra) e Udo Zimmermann (con la Bavarian Radio Symphony Orchestra). Durante la stagione 2015-2016 è stato protagonista alla prima mondiale del *Duo Concerto* di Wolfgang Rihm insieme a MirWang e l'Orpheus Chamber Orchestra, e ha partecipato come solista a esecuzioni concertistiche con la Boston Symphony diretta da Andris Nelsons, la Montreal Symphony Orchestra guidata da Alain Altinoglu, la Dresden Philharmonic con Juanjo Mena, la Singapore Symphony, la Rundfunk-Sinfonieorchester Leipzig condotta da Kristjan Järvi, la Mozarteum Orchester di Salisburgo con Ivor Bolton e la Dresdner Festspielorchester, ancora con Ivor Bolton. Allo stesso tempo nel gennaio 2016 ha iniziato una *tournée* in Germania con il pianista Martin Stadtfeld, con il quale collabora da tempo. È direttore artistico del Moritzburg Festival dal 2001, e responsabile del Dresdner Festspielorchester dal 2008. Nel 2006 ha ricevuto l'European Award for Culture e nel 2011 l'Erich-Kästner Award per tolleranza, umanità e comprensione internazionale. Suona un violoncello Stradivari 'Ex Castelbarco/Fau' 1707 e divide il suo tempo tra New York, dove vive con la moglie e due figlie, e Dresda.

Omer Meir Wellber

Nato nel 1981 a Be'er Sheva, Israele, è oggi considerato uno dei più importanti talenti tra i giovani direttori d'orchestra. Negli anni passati ha riscosso grande successo debuttando con 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 di Venezia. 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. Tra il 2008 e il 2010 è stato assistente di Daniel Baremboim alla Staatsoper Unter den Linden di Berlino e alla Scala di Milano. Dal 2010 al 2014 è stato direttore musicale al Palau de les Arts di Valencia dove ha eseguito opere tra le quali *Evgenij Onegin* e *Boris Godunov* di Musorgskij e *I due Foscari* di Verdi. Il suo debutto alla Semperoper di Dresda con *Daphne* di Strauss (2010) lo ha portato a una sempre più stretta collaborazione sia con la Opernhaus che con la Staatskapelle di Dresda: nel 2014 ha eseguito *Ariadne* di Strauss e una versione concertante di *Guntram*. Ha inoltre iniziato un ciclo Mozart-Da Ponte con *Così fan tutte*. Ai 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 Staatsoper di Berlino, ha diretto con successo numerosi concerti sinfonici con l'Orchestre de Paris e la Filarmonica della Scala. Di recente ha debuttato negli Stati Uniti con la Pittsburgh Symphony Orchestra, ha diretto *Don Pasquale, L'elisir d'amore, I Capuleti e i Montecchi* e *La traviata* alla Fenice, *Carmen* e *Mefistofele* alla Bayerische Staatsoper di Monaco, *Aida* all'Arena di Verona, *Le nozze di Figaro* e *Don Giovanni* a Dresda (concludendo la trilogia mozartiana).

Teatro La Fenice
martedì 21 febbraio 2017 ore 20.00 turno S
giovedì 23 febbraio 2017 ore 20.00

PĒTERIS VASKS
The Fruit of Silence
versione per coro e pianoforte
basato su un testo di Madre Teresa di Calcutta

WOLFGANG AMADEUS MOZART
Requiem in re minore KV 626
versione per soli, coro e pianoforte a quattro mani di Carl Czerny
Introitus: Requiem
Kyrie
Sequentia: Dies irae – Tuba mirum – Rex tremendae – Recordare – Confutatis – Lacrimosa
Offertorium: Domine Jesu – Hostias
Sanctus
Benedictus
Agnus Dei
Communio: Lux aeterna

direttore
CLAUDIO MARINO MORETTI

Coro del Teatro La Fenice

NOTE AL PROGRAMMA

Pēteris Vasks, *The Fruit of Silence*

Pēteris Vasks, nato in Lettonia nel 1946, non sarebbe il compositore che è se prima di lui, nel 1935, non fosse nato in Estonia Arvo Pärt. Pärt si sganciò dai canoni delle avanguardie, dominanti nella seconda metà del Novecento, per riconquistare i parametri tradizionali del linguaggio musicale, la melodia cantabile, l'armonia funzionale, e fu seguito da molti compositori nati negli stati baltici che nel 1991 avevano riacquistato l'indipendenza perduta durante la seconda guerra mondiale con l'occupazione sovietica. La spoglia semplicità della musica dei compositori baltici influenzati dall'esempio di Pärt si accompagna a un interesse religioso e alla creazione di musica sacra e spiritualista. Cent'anni or sono si sarebbe parlato di 'scuola'. Oggi questo termine è usurato, ma la poetica di Pärt si è dimostrata vincente, anche se non si deve dimenticare che a dare notorietà internazionale a questi autori ha contribuito fortemente il violinista Gidon Kremer, nato in Lettonia, con la sua orchestra da camera fondata nel 1997, la Kremerata Baltica.

L'interesse religioso è particolarmente vivo in Vasks, figlio di un pastore protestante. Fra le sue musiche sono ben noti il concerto per violino *Distant Light*, eseguito e registrato per primo in disco da Kremer, e il *Pater noster* per coro, ma anche *The Fruit of Silence* sta avendo molte esecuzioni. Il testo è una preghiera di Madre Teresa di Calcutta, il cui significato poetico, e direi ideologico, è che il frutto del silenzio è la preghiera e il frutto della preghiera è la fede. La composizione, musicalmente, è un adagio che inizia al limite fra il suono e il silenzio e che si evolve dinamicamente fino al punto culminante, per poi spegnersi. Ne esistono due versioni: per coro misto e orchestra, per coro misto e pianoforte. La versione con pianoforte sostituisce al suono tenuto degli archi il suono per impulsi dello strumento a percussione ma, sorprendentemente, anche in questo caso la sonorità resta evocativa di spazi celesti e di una vita ultraterrena.

Piero Rattalino

Wolfgang Amadeus Mozart, *Requiem* in re minore KV 626

I falsari – ne esistettero anche in musica – pubblicavano sotto il nome di autori famosi certi lavori che avevano loro stessi composto 'nello stile di'. Il conte Franz Graf von Walsegg era un falsario alla rovescia: invece di mettere il nome famoso di altri sulle sue musiche metteva il suo riverito nome sulle musiche di altri. Era però un ladro gentiluomo perché commissionando composizioni a musicisti bravi li compensava generosamente. Quando perdette la giovanissima moglie pensò dunque di onorarne la memoria con una Messa da Requiem e la fece commissionare a Mozart (1756-1791). Il modo da cospiratore con cui un incaricato del conte gli si rivolse impressionò molto Mozart, la cui salute era già gravemente compromessa e che era tormentato dal pensiero della morte. Mozart intascò l'anticipo, che nella precaria situazione economica in cui si trovava gli cascava come il cacio sui maccheroni, e si mise al lavoro. Ma morì lasciando incompiuto il *Requiem*. La vedova, che paventava non solo di non poter incassare il resto del pattuito ma di dover anche restituire l'anticipo, si diede da fare e a tempo debito consegnò il lavoro completato. Completato non si sa bene da chi ma, sembra, da Franz Süssmayr, che di Mozart era stato allievo. Il conte Walsegg – il ladro che acquistava un semifalso! – pagò... e fece eseguire il *Requiem* come se fosse opera sua.

Le opinioni critiche sulla qualità del completamento sono molto divergenti. Valendosi degli abbozzi che sono rimasti, Robert D. Levin ha preparato un diverso completamento, che non ha tuttavia scalzato quello che la vedova Mozart consegnò al conte Walsegg. In verità solo un orecchio molto esercitato riesce a cogliere differenze qualitative rilevanti fra la parte del *Requiem* indiscutibilmente originale (fino al Lacrimosa) e la parte dovuta al Süssmayr (e ad altri che sono stati variamente identificati). Ciò che è storicamente inattendibile – lo dico per coloro che hanno visto il film *Amadeus* – è che Mozart, sul letto di morte, dettasse a Salieri le ultime note che riuscì a creare. Inutile ripetere che il *Requiem* non è soltanto una delle pagine più celebri di Mozart ma che fin dall'inizio dell'Ottocento divenne una icona, per non dire un mito.

Non era d'uso pubblicare in partitura lavori complessi che avrebbero richiesto un investimento. Si pubblicavano allora le parti di canto con la trascrizione per pianoforte della parte orchestrale. Come ho detto, il *Requiem* divenne rapidamente un mito. La partitura fu pubblicata già nel 1804, ma Carl Czerny preparò la trascrizione della parte orchestrale per pianoforte a quattro mani, più completa della trascrizione per pianoforte solo.

Piero Rattalino

Pēteris Vasks, *The Fruit of Silence*
testo di Madre Teresa di Calcutta

The fruit of silence is prayer
The fruit of prayer is faith
The fruit of faith is love
The fruit of love is service
The fruit of service is peace.

Wolfgang Amadeus Mozart, *Requiem* in re minore KV 626

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

Kyrie
Kyrie eleison,
Christe eleison,
Kyrie eleison.

Dies irae
Dies irae, dies illa
solvet saeclum in favilla,
teste David cum Sybilla.
Quantus tremor est futurus,
quando judex est venturus,
cuncta stricte discussurus.

Tuba mirum
Tuba mirum spargens sonum
per sepulchra regionum,
coget omnes ante thronum.
Mors stupebit et natura,
cum resurget creatura,
judicanti responsura.
Liber scriptus proferetur,
in quo totum continetur,
unde mundus judicetur.
Judex ergo cum sedebit,

quidquid latet apparebit,
nil inultum remanebit.
Quid sum miser tunc dicturus,
quem patronum rogaturus,
cum vix justus sit securus?

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

Recordare
Recordare Jesu pie,
quod sum causa tuae viae,
ne me perdas illa die.
Quaerens me sedisti lassus,
redemisti crucem passus;
tantus labor non sit cassus.
Juste judex ultionis,
donum fac remissionis
ante diem rationis.
Ingemisco tamquam reus,
culpa rubet vultus meus:
supplicanti parce, Deus.
Qui Mariam absolvisti,
et latronem exaudisti,
mihi quoque spem dedisti.
Preces meae non sunt dignae,
sed tu, bonus, fac benigne,
ne perenni cremer igne.
Inter oves locum praesta,
et ab haedis me sequestra,
statuens in parte dextra.

Confutatis
Confutatis maledictis,
flammis acribus addictis,
voca me cum benedictis.
Oro supplex et acclinis,
cor contritum quasi cinis,
gere curam mei finis.
Lacrimosa
Lacrimosa dies illa,
qua resurget ex favilla
judicandus homo reus.
Huic ergo parce, Deus.

Pie Jesu Domine,
dona eis requiem!
Amen!

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

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

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

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

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

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

Claudio Marino Moretti

Inizia gli studi musicali al Conservatorio di Brescia. Si diploma in pianoforte al Conservatorio di Milano con Antonio Ballista. Collabora per alcuni anni con Mino Bordignon ai Civici Cori e successivamente con Bruno Casoni al Teatro Regio di Torino. Fonda il Coro di voci bianche del Teatro Regio e del Conservatorio Giuseppe Verdi di Torino con il quale svolge un'intensa attività didattica e concertistica. Dal 2001 al 2008 è maestro del coro al Teatro Regio di Torino. Dal 2008 è maestro del coro al Teatro La Fenice di Venezia. Svolge attività di accompagnatore liederistico con cantanti tra i quali Markus Werba, Veronica Simeoni, Monica Bacelli, Mirko Guadagnini, Oksana Lazareva, Gloria Banditelli.

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.

Teatro Malibran
sabato 4 marzo 2017 ore 20.00 turno S
domenica 5 marzo 2017 ore 17.00 turno U

CARMINE-EMANUELE CELLA
Random Forests
nuova commissione nell'ambito del progetto «Nuova musica alla Fenice»
con il sostegno della Fondazione Amici della Fenice
prima esecuzione assoluta

CAMILLO TOGNI
Variazioni op. 27 per pianoforte e orchestra
Al mio Maestro Arturo Benedetti Michelangeli

[Tema] Larghetto, molto calmo
I Variazione [Lo stesso tempo]
II Variazione: Alquanto più mosso, Vivace
III Variazione: Allegro moderato e marcato – Meno allegro – Tempo dell'inizio
IV Variazione: Allegro tragico
V Variazione: Andante, dolcemente calmo
VI Variazione: Adagio molto sostenuto

Aldo Orvieto *pianoforte*

ROBERT SCHUMANN
Sinfonia n. 1 in si bemolle maggiore op. 38 *Primavera*

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

direttore
MARCO ANGIUS

Orchestra del Teatro La Fenice

NOTE AL PROGRAMMA

Carmine-Emanuele Cella, *Random Forests*

Il lavoro prende le mosse da uno strano fenomeno che accade nella geometria ad alta dimensione. Nel quotidiano siamo portati a pensare che il concetto di vicino e lontano siano ben distinti. Da un punto di vista matematico, tuttavia, ciò si è dimostrato falso quando gli spazi geometrici considerati hanno molte dimensioni.

In effetti, l'unico modo per determinare se due luoghi dello spazio sono vicini è creando un enorme numero di percorsi casuali e verificando la probabilità che ognuno di essi congiunga i due punti interessati. In altri termini, l'unico modo per distinguere il lontano dal vicino è immergere lo spazio in una foresta di percorsi casuali: *random forests*.

Il lavoro parla dunque di un luogo immaginario, dove nulla è vicino o lontano ma tutto è ovunque ed è illuminato da una soffusa luce che filtra dai rami degli alberi.

Carmine-Emanuele Cella

Camillo Togni, Variazioni op. 27 per pianoforte e orchestra

Il 21 settembre 1946 al Teatro La Fenice nel contesto del nono Festival della Biennale di Venezia, Bruno Maderna diresse la prima esecuzione delle Variazioni op. 27 per pianoforte e orchestra di Camillo Togni (1922-1993). L'opera, il più importante saggio del periodo giovanile del grande compositore e pianista bresciano allievo di Alfredo Casella e di Arturo Benedetti Michelangeli (al quale il brano è affettuosamente dedicato), non venne mai più presentata in concerto. Nel 1993, alla morte del maestro, Giovanni Morelli, allora direttore dell'Istituto per la Musica, creò presso la Fondazione Giorgio Cini il Fondo Camillo Togni nel quale è conservato a tutt'oggi l'intero archivio musicale del maestro. Dopo una accurata ricognizione sui manoscritti custoditi nel Fondo la partitura delle Variazioni op. 27 venne considerata perduta; venne però ritrovata la particella autografa della riduzione per due pianoforti, evidentemente preparata dall'autore per con-

sentire lo studio alla pianista Enrica Cavallo che partecipò alla sua prima esecuzione. Poiché la particella riportava dettagliate – anche se forzatamente sintetiche – indicazioni di orchestrazione, Giovanni Morelli propose una ricostruzione critica del testo e affidò il lavoro di stesura della partitura orchestrale al compositore Alberto Caprioli. Questa versione fu presentata il 31 ottobre 2000 alla Sala degli Arazzi della Fondazione Giorgio Cini con l'Orchestra del Teatro la Fenice: in quell'occasione per volere di Giovanni Morelli e di Mario Messinis – allora sovrintendente del teatro veneziano – ebbi l'onore di interpretare la parte solistica. Negli anni seguenti studiai a fondo l'opera pianistica di Togni all'archivio della Fondazione Giorgio Cini e constatai l'ordine meticoloso con cui l'autore aveva conservato e catalogato i propri lavori. Mi convinsi così che Camillo Togni non poteva aver perduto il manoscritto di quest'opera, fondamentale per il suo percorso artistico. Era probabile che l'autografo delle Variazioni fosse stato da lui stesso donato a una persona di sua completa fiducia, probabilmente musicista ella stessa. Tra i musicisti che Togni frequentava negli anni della sua formazione all'Accademia Chigiana di Siena nella classe di Alfredo Casella, dove ogni estate venivano eseguite sue nuove opere pianistiche, spiccava il nome della pianista Lya De Barberiis (1919-2013), lei stessa allieva di Casella. Negli anni tra il 1940 e il 1943 la De Barberiis eseguì a Siena molte opere di Togni nell'ambito dei Corsi estivi di perfezionamento musicale e fu la dedicataria della sua Serenata op. 13. Rimase per tutta la vita legata al maestro da profondo affetto. Considerai dunque probabile che la partitura fosse custodita nel suo lascito musicale. Nell'ottobre del 2015, con il prezioso aiuto di Massimiliano Negri, allievo, amico e custode del patrimonio musicale lasciato da Lya De Barberiis, è dunque avvenuto il ritrovamento del manoscritto autografo delle Variazioni op. 27: la presenza dei segni di direzione di Bruno Maderna, testimonia che si tratta effettivamente della partitura utilizzata per la prima esecuzione del 1946.

Come lo stesso Togni scrive nel catalogo del nono Festival internazionale di musica, muovendo da «un incondizionato amore per le grandiosità architettoniche e barocche [giunsi in pochi anni] all'adozione di un linguaggio integralmente dodecafonico; operando in me – credo – un graduale ampliamento dell'orizzonte sentimentale e una chiarificazione della espressione. Non mi schiero a priori né per la tendenza tonale né per quella atonale: mi basta riconoscere che la dodecafonia non implica di per sé né l'uno né l'altro termine. D'altra parte ritengo che qualunque mezzo di espressione sia lecito purché raggiunto per esigenza interiore e libero da quella veste di assolutezza che è facile attribuirgli, ma che non gli compete».

Le Variazioni per pianoforte e orchestra rappresentano uno dei punti più avanzati in questo cammino compiuto dal compositore verso la conquista della serialità, intesa come l'ultimo necessario passo che conferisce senso a quel processo di ampliamento del linguaggio tonale la cui forza

espressiva era ormai indebolita da un esasperato sviluppo del cromatismo. La serie che sta alla base delle Variazioni, concepita in maniera da contenere quattro triadi perfette, consente sostanzialmente, pur nel rigore della scrittura dodecafonica, il recupero di deboli relazioni tonali, vissute come baluginii di un'espressività, amata e irrimediabilmente perduta. Pulsioni che riflettono il dramma della condizione umana, che appaiono e scompaiono con visionaria rapidità nel contesto di una musica solidamente costruita: per non divenire un tratto nostalgicamente ossessivo, tali intrusioni debbono essere 'risolte', ricondotte all'ordine, direi quasi neutralizzate da un metodo fortemente razionale qual è la scrittura dodecafonica, un metodo che sottopone ad attenta meditazione quanto precedentemente risultava possibile accogliere nella spontaneità dell'impulso creativo. Togni ha più volte affermato di sentire lo «spazio dei dodici suoni come un'assoluta necessità storica, come una situazione dalla quale non si può evadere eludendola, ma alla quale occorre trovare una soluzione umana, oppure soccombere». Il progressivo allargamento al totale cromatico rappresenta dunque, nella sua visione espressiva, il drammatico naufragare della purezza melodica propria dell'età romantica nella violenza e nel disordine causato dall''aggressione' di un'armonia la cui complessità ha raggiunto le estreme conseguenze. L'adozione dell''ordine' dodecafonico è invece per Togni l'unica via praticabile per il compositore della sua epoca: benché faticosa, costrittiva, difficile da dominare e piegare alle proprie esigenze espressive, la dodecafonia è in grado di proiettare il pensiero musicale oltre la crisi e rappresenta l'aspirazione a un nuovo ideale di bellezza e purificazione. Come scrive Mario Bortolotto, Camillo Togni fu uomo «dalle lungimiranti opinioni, dalle rigorosissime scelte, per una lezione continua e un continuo monito, figura di assoluta eccezione e di una ammirabile rarità».

Aldo Orvieto

Robert Schumann, Sinfonia n. 1 in si bemolle maggiore op. 38 *Primavera*

«Non finirei mai di parlare delle gemme, del profumo di viole, delle fresche foglie verdi, degli uccelli svolazzanti che si sentono rivivere e agitarsi attraverso la musica, nella sua forza giovanile». Questo il commento di Clara Wieck, dopo avere ascoltato il marito suonarle alcuni passi della Prima Sinfonia, dedicata a Friedrich August, re di Sassonia, e composta nelle sue linee generali in soli quattro giorni, fra il 23 e il 26 gennaio 1841. Lo slancio creativo irrefrenabile prende poi forma nell'intenso lavoro di orchestrazione che tenne impegnato Schumann fino al 20 febbraio; il 31 marzo a Lipsia, nel Gewandhaus, avrà luogo la prima esecuzione diretta da Felix Mendelssohn Bartholdy, durante una serata che vedrà impegnata in veste di solista anche la moglie Clara: «serata felice, che rimarrà indimenticabile», annota

con emozione la coppia nel suo diario.

Dopo le innovazioni pianistiche delle opere giovanili e i capolavori liederistici del 1840, quello successivo è l'anno dedicato alle ricerche in ambito sinfonico, affrontato da cinque punti di vista: oltre alla Prima Sinfonia, infatti, Schumann abbozza l'*Ouverture, Scherzo, Finale* in mi maggiore op. 52, un sorta di Divertimento per il quale l'autore adotta provvisoriamente i nomi di *Symphonette* e *Suite;* la *Fantasia* in la minore per pianoforte e orchestra, prima versione del primo movimento del futuro Concerto in la minore op. 54, pensato come «via di mezzo tra Sinfonia, Concerto e grande Sonata»; la prima versione della Sinfonia in re minore, poi rivista e pubblicata nel 1853 come Quarta Sinfonia; e gli schizzi della Sinfonia in do minore, contrassegnata come Terza, che affrontava il genere della Sinfonia dalle piccole dimensioni.

Uno sguardo versatile, dunque, che tenta di reinterpretare e rinnovare la tradizione ereditata dal classicismo superando i confini formali ed espressivi del genere sinfonico attraverso l'inserimento di sperimentazioni fino ad allora adottate in ambito pianistico e liederistico.

La Prima Sinfonia, per esempio, utilizza la suddivisione in quattro movimenti riuniti però ciclicamente attraverso una *Grundidee* che sorregge tutto il lavoro nel suo complesso. Si tratta di un'intuizione ampiamente utilizzata negli ultimi quartetti per archi beethoveniani e da Schubert nella sua Sinfonia in do maggiore.

Nonostante il titolo poetico, la cui fonte di ispirazione pare essere stata il verso finale di una poesia di un autore minore contemporaneo, Adolf Böttger («Oh muta, muta il tuo corso / nella valle spunta la primavera»), la composizione non desidera porsi come opera programmatica ma come creazione musicale autonoma. Per questo Schumann, al momento della pubblicazione, fece cancellare i titoli dei singoli movimenti («Inizio di primavera», «Sera», «Allegri compagni di gioco», «Piena primavera»), che avrebbero potuto sviare l'ascoltatore dai contenuti più intrinsecamente musicali. In realtà proprio queste suggestioni, se correttamente interpretate, evocano un'architettura formale unitaria articolata in progressivo sviluppo, con apice nell'*Allegro animato e grazioso* conclusivo, una soluzione formale utilizzata spesso anche da Chopin nelle sue opere pianistiche.

La Sinfonia si apre con un *Andante un poco maestoso* e, analogamente a quanto accade nella *Grande* di Schubert, l'esordio è affidato a un breve assolo di corni e trombe, cui fa eco l'intera orchestra. Segue l'incalzante *Allegro molto e vivace* il cui primo tema, fortemente caratterizzato dal punto di vista ritmico, domina l'intero movimento. Un sapiente uso dell'orchestrazione assicura la varietà timbrica dell'esposizione mentre nello sviluppo appare un nuovo soggetto motivico, una soluzione compositiva che rievoca il modello sinfonico per eccellenza dei romantici, quello dell'*Eroica* di Beethoven. Il richiamo all'introduzione precede la ripresa che, come avverrà

nella Sonata op. 35 di Chopin, evita ulteriori riproposte del primo tema, dato l'intenso sfruttamento cui era stato sottoposto fino ad allora. La minore estensione della fase riepilogativa viene compensata da una coda di ampie dimensioni (*Animato, poco a poco stringendo*) in cui riappare il tema principale, seguito da un nuovo soggetto tematico rievocante il *Coriolano* beethoveniano.

Il motto originario del primo tempo sta alla base del nucleo tematico di due misure con cui si apre il *Larghetto* in mi bemolle maggiore (tono della sottodominante). Tale nesso motivico offre un'ulteriore conferma di come l'idea-guida di Schumann, anche nel genere sinfonico, sia ancora quella del *Kreis*, ovvero del ciclo, utilizzata nelle collane pianistiche e liederistiche. Alle battute 9-10 appare infatti non casualmente l'auto-citazione del numero 6 di *Kreisleriana* op. 16, uno dei capolavori per pianoforte del giovane Schumann. Il riferimento più o meno velato ad altre opere composte precedentemente rappresenta un sigillo caratteristico dello stile schumanniano e quasi un invito a considerare il suo *opus* come un organismo unitario, in continua auto-trasformazione, grazie a contenuti musicali che oltrepassano le suddivisioni prestabilite di forma e genere.

Il nuovo motivo suonato nella coda del *Larghetto* dai violini e poi dai tromboni assicura il collegamento con lo *Scherzo: Molto vivace* in fa maggiore (tono della dominante). La forma ABACA, spesso utilizzata nelle *Novelletten* e nei polittici pianistici, comprende due Trii di carattere contrastante. Tale ampliamento di dimensioni corrisponde alla necessità di affidare anche in un contesto sinfonico sempre maggiore peso all'elemento 'umoristico' (inteso in senso hoffmanniano).

Il festoso *Allegro animato e grazioso* in si bemolle maggiore costituisce il centro gravitazionale dell'intera Sinfonia. Un progressivo lavoro di rielaborazione forgia poco per volta il tema principale, evidenziando chiaramente come la concezione narrativa e progressiva del comporre schumanniano si innesti nella forma-sonata di derivazione classica. Il germe motivico che lo anima si collega al motto del primo movimento ed è fondato sulla sovrapposizione delle triadi di si bemolle maggiore (si bemolle-re-fa) e re minore (re-fa-la). Questo tetracordo, in realtà, è la trasposizione di quello originario sol-si bemolle-re-fa che risultava poco agevole da eseguire per gli ottoni, strumenti che si avvalevano allora dell'intonazione naturale. Fu proprio Mendelssohn, in occasione della prima esecuzione, a suggerire la trasposizione del blocco accordale una terza minore sopra. Al di là delle altezze effettive, la sovrapposizione per terze che caratterizza il motto porta alla luce la doppia tonalità su cui si regge il lavoro schumanniano, in analogia con quanto accade nella Sinfonia in do maggiore di Schubert, modello molto ammirato da Schumann.

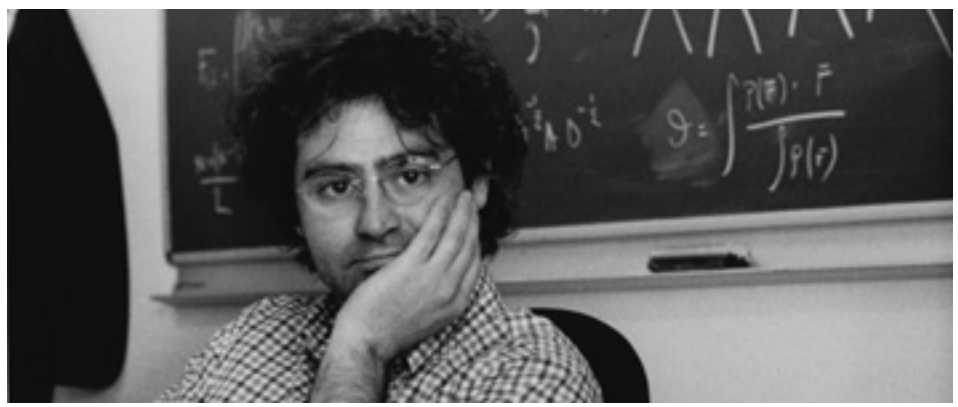
In questo vivace 'addio della primavera', che l'autore auspicava «non venisse eseguito in maniera troppo frivola», si contrappongono un primo elemento, vagamente rievocante l'*incipit* dell'ottavo episodio di *Krei-*

sleriana, e una seconda idea piena di slancio, la cui ossatura ritmica deriva dall'introduzione del movimento. L'inserimento nello sviluppo di una cadenza solista affidata prima al corno e poi al flauto rievoca a un tempo l'assolo dell'oboe nella Quinta di Beethoven (uno degli archetipi del sinfonismo romantico) e avvia alla ripresa che trova il proprio apice nell'effervescente stretta conclusiva.

Letizia Michielon

Carmine-Emanuele Cella

Compositore e ricercatore, Carmine-Emanuele Cella lavora sulle relazioni tra matematica e musica. Diplomato al Conservatorio Gioachino Rossini di Pesaro in pianoforte, musica elettronica e composizione, ottiene il *master* di composizione dell'Accademia di Santa Cecilia di Roma con Azio Corghi. Oltre alla composizione, studia filosofia e matematica. Si è dottorato nel 2011 in logica matematica all'Università di Bologna con una tesi intitolata *On Symbolic Representations of Music*. Riceve vari riconoscimenti per il suo lavoro, tra i quali il primo premio al Concorso Rossini nel 1998, il primo premio al Concorso Egidio Carella nel 2010, il secondo premio al Concorso di composizione ICOMS sempre nel 2010. Nel 2006, è semifinalista al Queen Elisabeth e nel 2007 al Concorso George Enescu. Nel 2009 viene selezionato dalla Radio-Sinfonieorchester des SWR di Stoccarda che suona la prima di *La fin du jour* sotto la direzione di Mathias Pintscher; nel 2011 è finalista del premio internazionale Isang Yun in Corea del Sud per *The Manhattan distance*. Nel 2007 riceve la borsa Emma Contestabile dell'Accademia Chigiana di Siena e la borsa G. Guarino dell'Accademia di Santa Cecilia di Roma e nel 2008 il prestigioso Premio Petrassi di composizione dalle mani del Presidente della Repubblica, Giorgio Napolitano.
Nel biennio 2007-2008, lavora come ricercatore presso l'*equipe* analisi/sintesi del suono dell'IRCAM. Nel 2011-2012 realizza l'informatica musicale di *Limbus-Limbo*, opera di Stefano Gervasoni per Les percussions de Strasbourg. Lo stesso anno, inoltre, è compositore in residenza all'IRCAM, dove sarà eseguita la prima di *Già s'ottenebra il giorno* durante il Festival ManiFeste 2012. Successivamente l'IRCAM gli commissiona, per l'Orchestre Philharmonique de Radio France, *Reflets de l'ombre*, eseguito alla Salle Pleyel in giugno 2013 sotto la direzione di Jukka-Pekka Saraste. Nel 2013-2014 è compositore in residenza della Casa de Velazquez come membro dell'Accademia di Francia a Madrid, mentre dal 2015 è ricercatore nell'*equipe* di matematica applicata all'École normale supérieure di Parigi.



Aldo Orvieto

Dopo gli studi al Conservatorio di Venezia incontra Aldo Ciccolini, al quale deve molto della sua formazione musicale. Ha inciso più di sessanta dischi e registrato produzioni e concerti per le principali radio europee tra cui BBC, Rai, Radio France, le più importanti radio tedesche e svizzere, la Radio Belga, la Radio Svedese. Ha suonato e registrato come solista con molte orchestre tra cui Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai, La Fenice di Venezia, Comunale di Bologna, Arena di Verona, ORT di Firenze, Ensemble 2e2m di Parigi, Accroche Note di Strasburgo. Ha svolto intensa attività concertistica e discografica con i violinisti Luigi Alberto Bianchi, Felix Ayo e Dora Bratchkova, con i violoncellisti Arturo Bonucci e Luigi Piovano, con i pianisti John Tilbury e Marco Rapetti, con le cantanti Sara Mingardo, Monica Bacelli, Gemma Bertagnolli e Luisa Castellani. Ha partecipato a centinaia di prime esecuzioni assolute e gli sono state dedicate nuove composizioni da Claudio Ambrosini, Aldo Clementi, Azio Corghi, Luis De Pablo, Stefano Gervasoni, Luca Francesconi, Fabio Nieder, Salvatore Sciarrino; ha ricevuto lusinghieri consensi da alcuni dei più grandi compositori del nostro tempo tra cui Luigi Nono, Goffredo Petrassi e Mauricio Kagel. Nel 1979 è stato tra i fondatori dell'Ex Novo Ensemble e, nel 2004, della rassegna concertistica Ex Novo Musica.

Marco Angius

Specialista nell'interpretazione della musica contemporanea, ha diretto, tra le altre, compagini come Ensemble Intercontemporain, London Sinfonietta, Tokyo Philharmonic, Orchestra Nazionale della Rai di Torino, Orchestra del Teatro La Fenice, Maggio Musicale Fiorentino, Teatro Comunale di Bologna, Orchestra Haydn di Trento e Bolzano, Orchestra Verdi, Orchestra della Svizzera Italiana, Orchestre de Lausanne, Orchestre de Nancy, Orchestra della Toscana, I Pomeriggi Musicali, Luxembourg Philharmonie, Muziekgebouw/Bimhuis di Amsterdam. Ha ottenuto il Premio Amadeus per *Mixtim* di Ivan Fedele (2007), del quale ha anche inciso tutta l'opera per violino e orchestra con l'Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai, oltre a una ricca discografia che comprende *Luci mie traditrici, Cantare con silenzio* e *Stagioni artificiali* di Salvatore Sciarrino, *Die Kunst der Fuge* di Bach, *L'imbalsamatore* di Giorgio Battistelli, *Pierrot lunaire* di Schönberg, *Risonanze erranti* di Nono. Nel teatro musicale si ricordano: *Aspern* di Sciarrino, *Jakob Lenz* di Wolfgang Rihm, *Don Perlimplin* di Bruno Maderna, *La volpe astuta* di Janáček, *L'Italia del destino* di Luca Mosca, *Il suono giallo* di Alessandro Solbiati, *Alfred Alfred* di Franco Donatoni. Già direttore principale dell'Ensemble Bernasconi dell'Accademia Teatro alla Scala, dal settembre 2015 è stato nominato direttore musicale e artistico dell'Orchestra di Padova e del Veneto. Tra i suoi libri: *Come avvicinare il silenzio* (Rai Eri, 2007) e *Del suono estremo* (Aracne, 2014).

Teatro La Fenice
venerdì 7 aprile 2017 ore 20.00 turno S
domenica 9 aprile 2017 ore 17.00 turno U

FRANZ SCHUBERT
Sinfonia n. 7 in si minore D 759 *Incompiuta*
Allegro moderato
Andante con moto

ALFREDO CASELLA
Sinfonia n. 3 op. 63
Allegro mosso
Andante molto moderato, quasi adagio
Scherzo
Rondo finale

direttore
JEFFREY TATE

Orchestra del Teatro La Fenice

NOTE AL PROGRAMMA

Franz Schubert, Sinfonia n. 7 in si minore D 759 *Incompiuta*

Nella sua vita Schubert iniziò la composizione di almeno tredici sinfonie, ma ne portò a termine solo sette. Così come i numerosi altri abbozzi e brani sparsi, a rigor di logica l'*Incompiuta* non dovrebbe essere neppure inclusa nell'elenco delle sinfonie schubertiane; il suo supremo livello artistico, tuttavia, rende tale ipotesi assurda, inducendo, piuttosto, a una riflessione. Considerata la scarsa originalità dell'abbozzo schubertiano per il terzo tempo (uno Scherzo, interrotto sedici battute dopo l'attacco del Trio), vi sarà da stabilire un punto fisso, che aiuta a comprendere quanto Schubert disti dai classici viennesi, così a lui prossimi nello spazio, nel tempo e, soprattutto (ma solo apparentemente), nell'arte (ovverosia nei generi musicali prescelti per la composizione): quella che, sulla base di canoni classicisti, chiamiamo 'incompiutezza', in Schubert non solo non preclude, ma addirittura può essere premessa e garanzia di suprema qualità artistica. Non bisogna però nemmeno dimenticare che, se Schubert in qualche modo anticipa con questo capolavoro la poetica del frammento sviluppata dal romanticismo maturo, sotto altri punti di vista la distanza che lo separa dal classicismo viennese è assai ridotta, sia per quanto concerne il *milieu* sociale entro cui il suo operato s'inserisce (le attese del pubblico), sia – come accennato – per i generi da lui prescelti (i generi classici), sia per la sua stessa sensibilità di compositore: da questo punto di vista l'*Incompiuta*, iniziata il 30 ottobre 1822, rappresenta, assieme al *Quartettsatz* in do minore D 703 del 1820, una delle prove irrefutabili dell'uscita da una 'crisi' giovanile, del ritrovamento d'uno sbocco creativo, ancorché (e non a caso) incompleto, di carattere fortemente autonomo e personalizzato, la cui esigenza si riflette nella missiva del 31 marzo 1824 a Leopold Kupelwieser: «Nei Lieder ho fatto ben poco di nuovo, ma mi son cimentato in parecchie cose strumentali: ho composto infatti due quartetti e un ottetto, ho intenzione di scrivere un altro quartetto; soprattutto voglio in questo modo aprirmi la mia strada verso la grande sinfonia».

Ammesso che tale affermazione si riferisca davvero all'*Incompiuta*, essendo stato dimostrato che la genesi dell'ultima sinfonia schubertiana,

la *Grande* in do maggiore, non risale, come per molto tempo si è ritenuto, al 1828, ma al 1825-26, è comunque certo che nelle ultime due sinfonie, secondo modalità del tutto antitetiche, Schubert esplorò la ricerca d'un'autonomia autentica, proprio perciò non sottratta alla questione decisiva: fare i conti con l'eredità classica, e in particolare con quella, vicinissima e ingombrante, di Ludwig van Beethoven. Che, stilisticamente, Schubert abbia imboccato una strada alternativa a quella percorsa da Beethoven, è testimoniato da ogni nota dell'*Incompiuta*; che, tuttavia, su Schubert continuassero a pesare remore ed esigenze assolutamente classiciste (quale appunto l'istanza della compiutezza), legate a doppio filo al genere musicale prescelto, è altrettanto sicuro: proprio la sorte dell'*Incompiuta* ce ne fornisce la prova più irrefutabile; il suo manoscritto emerse, postumo, solo nel 1860, per essere eseguito in pubblico nel 1865, alla Gesellschaft der Musikfreunde di Vienna.

La più evidente novità dell'*Incompiuta* consiste nel fatto che Schubert 'riempie', per così dire, il classico invaso della forma-sonata (adottato in entrambi i tempi) di un materiale melodico cantabile, tale da straniarne il profilo: la funzione riservata alla cantabilità nell'allegro di sonata classico-beethoveniano era perlopiù quello di una diversione, di un temporaneo contrasto nei confronti del tema principale, al punto da poter essere talora eliminato. L'impetuoso dilagare del primo tema era possibile grazie alla continua gemmazione di brevi, piccole, scarnite cellule motiviche. Queste cellule, considerate in se stesse, non possedevano alcun particolare motivo d'interesse, risultando per contro del tutto funzionali alla peripezia formale (lo sviluppo) entro la quale facilmente (per la loro semplicità) s'inserivano.

L'interesse prodotto nell'ascoltatore era dunque tutto polarizzato sul divenire della peripezia sonora. Per contro, l'applicazione della forma-sonata classico-beethoveniana a un regime stilistico imperniato sull'autosufficiente pregnanza (cantabile) dei temi (un carattere compositivo tipicamente schubertiano), ne sovverte radicalmente il senso: ove il tema sia pregnante di per se stesso, l'ascoltatore si rivolge al confronto fra il tema così com'era stato esposto e la sua variante attuale: lo svolgimento della forma musicale tende ad assumere un carattere non beethovenianamente proiettato in avanti, bensì retrospettivo; meditativo. La pregnanza del materiale fa sì che le sue peripezie vengano percepite non come nuovi eventi, ma come illuminazione di caratteristiche del tema stesso.

Gianni Ruffin

Alfredo Casella, Sinfonia n. 3 op. 63

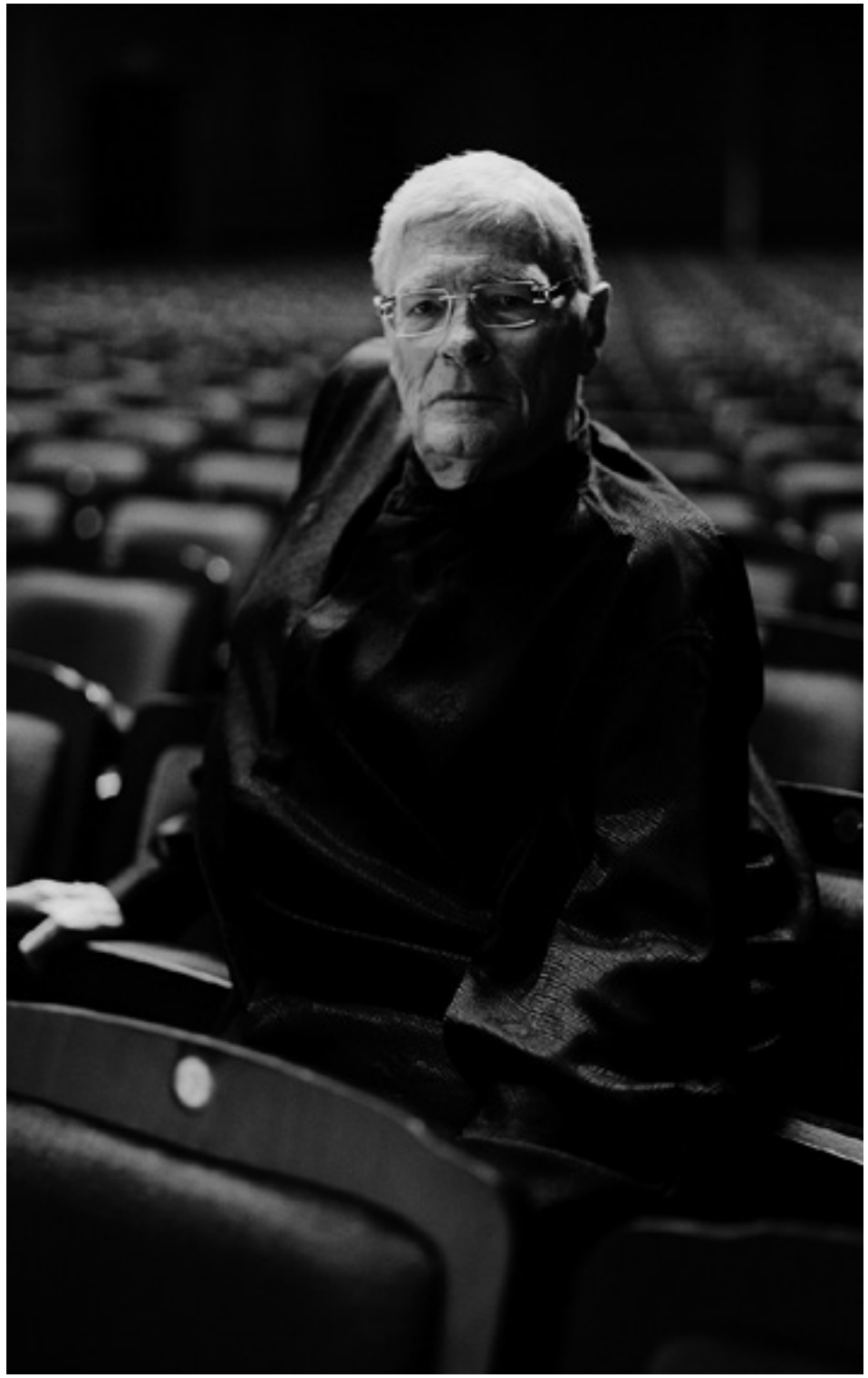
Dopo gli influssi di ascendenza russa racchiusi nella Prima Sinfonia e i rimandi mahleriani rintracciabili nella seconda composizione di carattere sinfonico, la Terza Sinfonia di Alfredo Casella esprime una raggiunta maturità compositiva che attinge a una consapevolezza capace di miscelare fondamenti classici a intuizioni creative ed espressive originali. L'impianto di questa pagina sinfonica rimanda alla classica struttura quadripartita: *Allegro mosso*, *Andante molto moderato, quasi adagio*, *Scherzo*, *Rondo finale*, movimenti attraverso i quali scorre una vena creativa segnata da una palese ispirazione.

Commissionata da Frederick Stock per celebrare il cinquantesimo anniversario della fondazione della Chicago Symphony Orchestra, in questo lavoro Casella esprime forse uno dei momenti di maggiore qualità della sua arte compositiva appartenente alla fase matura, innervando le trame di quest'opera di rimandi e soluzioni originali. L'avvio del primo movimento è segnato da un tema essenziale che cresce fino a innestare un meccanismo di generazione tematica che porterà a una sorta di ideale compendio dei materiali che affioreranno in maniera più o meno evidente nel corso dei tempi successivi. Un tracciato che porta alle atmosfere nostalgiche del secondo movimento caratterizzato, al proprio interno, da un'oasi più sinistramente dinamica. Il terzo movimento è strutturato in maniera serrata, carattere che mette in evidenza il dato timbrico particolarmente originale, per confluire poi in un tempo conclusivo che apporta un clima rischiarato a questa composizione, sul finire della quale vediamo riapparire l'*Adagio* per una fugace riproposizione disciolta poi in un finale più vivace.

Alessandro Rigolli

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, e 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. 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 nel 2015 l'*Idomeneo* di Mozart; 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. Dal 2002 è direttore onorario dell'Orchestra Nazionale Sinfonica della Rai; dalla stagione 2009-2010 è direttore principale alla Hamburger Symphoniker e nel 2015 è nominato direttore principale ospite dell'Adelaide Symphony Orchestra. È Chevalier de la Legion d'Honneur in Francia e Commander of the British Empire in Gran Bretagna.



Teatro Malibran
venerdì 5 maggio 2017 ore 20.00 turno S
domenica 7 maggio 2017 ore 17.00

GIOACHINO ROSSINI
Guillaume Tell: Ouverture

BENJAMIN BRITTEN
Soirées musicales op. 9

March
Canzonetta
Tirolese
Bolero
Tarantella

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

Poco sostenuto – Vivace
Allegretto
Scherzo: Presto
Allegro con brio

direttore
JEFFREY TATE

Orchestra del Teatro La Fenice

NOTE AL PROGRAMMA

Gioachino Rossini, *Guillaume Tell*: Ouverture

Forse è proprio questa Ouverture, del tutto atipica, a insinuare un sospetto, a suggerire una spiegazione, a disegnare una ipotesi. L'interrogativo, anzi l'enigma angoscioso, è infatti sempre lo stesso e si ripete inesorabilmente da centottantotto anni. Perché? Perché Gioachino Rossini, nel 1829, all'indomani del trionfo parigino del *Guillaume Tell* si congeda per sempre dal teatro musicale? E perché nei trentanove anni che gli restano da vivere non dedicherà più una sola nota all'opera, ossia alla creatura che in tutti i suoi possibili travestimenti (opera comica, opera seria, farsa, opera semiseria…) lo aveva fatto diventare Gioachino Rossini? Di congetture sul 'silenzio' rossiniano, si sa, «haccene millanta» (che tutta notte canta…) e non è questa la sede, come si dice, per formulare la millanta e unesima. Però una toccatina sulla spalla la Ouverture ce la dà… Prima di tutto perché non è affatto una ouverture, bensì un breve (ma neanche poi tanto…) poema sinfonico. In piena regola.

Quattro sezioni distinte, ma legate l'una all'altra senza soluzione di continuità, ognuna dotata di un preciso, anche se inespresso, programma: l'*Andante* iniziale la descrizione di un paesaggio montuoso e vagamente arcadico, l'*Allegro* successivo l'evocazione dell'immancabile *orage*, l'*Andantino* il richiamo alle ancor più classiche «mandrie al pascolo», con tanto di regolamentare *ranz des vaches*, e infine l'*Allegro vivace* il racconto dell'arrivo dei soldati svizzeri con seguito di marcia brillante. E allora poteva mai un poema sinfonico far da prologo a un'opera seria o a un'opera buffa? No, non poteva… E difatti *Guillaume Tell* non è niente di tutto questo: è un'opera 'romantica' sotto tutti gli aspetti. Una creatura cioè che Rossini non aveva mai incontrato prima e dalla quale era attratto e al tempo stesso spaventato. Sulla curiosità, evidentemente, prevalse lo spavento…

Guido Barbieri

Benjamin Britten, *Soirées musicales* op. 9

Benjamin Britten (1913-1976) ha ventitré anni, ed è ancora lontano dalle esperienze teatrali (la prima operetta *Paul Bunyan*, su libretto di William

Auden, è del 1941), quando inizia a divertirsi con le musiche di Rossini. L'occasione è data dalla colonna sonora per le *silhouette* cinematografiche di *The Tocher* (La dote), di Lotte Reiniger, regista di molti lungometraggi animati dalle ombre cinesi. Più volte (Carmen, Papageno, un incompiuto *Elisir d'amore*) si rivolse al melodramma, con opere che nel nostro Paese non hanno mai incontrato il dovuto riconoscimento. Non sarebbe inutile recuperarle: «nessuno – scrive Georges Sadoul – prese il posto della Reiniger nel campo dell'animazione delle ombre cinesi».

Erano anni in cui Britten componeva – imparando, guadagnando, senza vergognose pruderie – musiche di scena per qualsiasi *media* le richiedesse: radio, teatro, cinema. La commissione della Reiniger provoca il primo incontro con Rossini; l'esito è giudicato soddisfacente se, due anni dopo la prima stesura, Britten rivede il lavoro, decidendo di pubblicarlo come opera a sé stante: la Suite debutta a Londra nel dicembre 1930. Inizio di una fortunata carriera concertistica, che non impedirà alla musica di continuare ad ispirare danzatori e coreografi. Il titolo distingue le due fruizioni: in presenza di una coreografia, si declina al singolare.

La prima versione prevedeva una *small orchestra*; flauto, oboe, clarinetto, tromba, trombone basso, percussioni (tamburo, cimbali, triangolo, castagnette), arpa, archi. L'adattamento per *full orchestra* amplifica, ma non aggiunge altre voci strumentali. Tre anni più tardi, su invito di Lincoln Kirstein, direttore dell'American Ballet Company, Britten comporrà una seconda *suite*, ancora in cinque movimenti, da Rossini: nascono così, dopo le *Soirées*, le *Matinées musicales* op. 24. E il gioco si esaurisce qui.

I cinque scherzi delle *Soirées* – *March* (si bemolle maggiore), *Canzonetta* (fa maggiore), *Tirolese* (do maggiore), *Bolero* (sol minore), *Tarantella* (si bemolle maggiore) – non sono trascrizioni da Rossini. Britten non sceglie una pagina specifica, un tema, una melodia; eppure, si apre la partitura e, nelle simmetrie, nei *crescendo* dinamici, nelle marcate differenze dell'intensità sonora, nel gusto per la strumentazione, l'inganno riesce: sembra Rossini. Sembra soltanto, perché il gioco di Britten sta nel diventare più rossiniano del proprio ispiratore: l'imitazione si trasforma in parodia, originale. Se la *March* è buffa, Britten la rende grottesca (*Allegro brillante*, semiminima indicata tra 126/132 di metronomo); se la *Tarantella* è vivace, qui diventa trascinante (*Presto vivace*, semiminima 168/176, e vibrante corona sull'unisono finale). Le indicazioni di «leggiero» e «marcato» si susseguono frequentemente come rapidi, numerosi sono i passaggi dal forte, al piano, al mezzo forte.

L'orchestrazione è brillante, accurata e all'esecuzione è richiesto di evitare un Rossini/Britten straripante, uniforme. Perché in ambedue i compositori vive sempre, nell'enfasi come nel momento patetico, l'ironia. Cosi, nell'*Allegretto grazioso* della Canzonetta, mentre gli archi disegnano terzine legate e «dolcissime», un improvviso cambio di tempo (*animando*

e *allargando*) crea un breve, efficace spaesamento: effetto teatrale, come un richiamo alla stupefatta sospensione dei personaggi rossiniani quando si ritrovano tutti, ognuno con le proprie furbizie, perplessità, con i propri progetti, al concertato finale del primo atto. Altro 'sipario' usato da Britten è il ricorso al pizzicato degli archi, che separa, segue e precede, le brevi incursioni ascendenti dei fiati, il ritmo marcato delle percussioni. Ecco, nel *Bolero*, quasi preludio al finale, il trillo e la sequenza di terzine di semicrome delle castagnette.

Il giuoco viene condotto nel rispetto delle convenzioni tonali: sorprendente, da parte di Britten, poteva essere il contrario. Nell'Europa degli anni Trenta, il compositore inglese trovava dunque ancora motivo di divertimento e di ispirazione in questo Rossini, che oggi sappiamo racchiudere soltanto un aspetto del suo universo espressivo. L'invito di Britten è a non dimenticarlo. Forse la pensava, riguardo a Rossini, come Beethoven. E, a differenza del titano, non aveva motivi per essere punto dall'invidia.

Sandro Cappelletto

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

La Sinfonia n. 7 in la maggiore di Ludwig van Beethoven (1770-1827) è nata due volte. Privilegio raro che tocca a poche altre creature nella storia della musica occidentale. La prima genesi della «sinfonia *par excellence*» – come l'ha definita Theodor W. Adorno – avviene a molti chilometri di distanza dalla laguna: siamo a Vienna, le prime due esecuzioni della nuova creatura, nata a ben quattro anni dalla creazione della sinfonia precedente, la *Pastorale*, avvengono l'8 e il 12 dicembre 1813 nell'Aula Magna dell'Università, con lo stesso Beethoven sul podio. È una serata di beneficenza, organizzata da Johann Nepomuk Maelzel (il cosiddetto 'inventore' del metronomo) a favore dei soldati austriaci e boemi feriti nella battaglia di Hanau: grazie a questa insperata vittoria sulle truppe austriache Napoleone si era garantito il ritorno in patria dell'armata francese. Nonostante Louis Spohr trovi «incerta e risibile» la direzione del compositore il concerto è un successo: la borghesia viennese non vede l'ora di dimostrare tutto il proprio sentimento antibonapartista e l'orchestra, formata dai migliori musicisti della città, è eccellente. Fin qui la storia 'ufficiale' della Settima. Ma ne esiste anche una apocrifa, clandestina, non autorizzata… La seconda genesi della sinfonia avviene infatti sessantanove anni più tardi, nel 1882, a quasi seicento chilometri da Vienna, direzione sud ovest. Siamo a Venezia, a poche fermate di vaporetto (che del resto era stato introdotto nella rete acquea cittadina appena due anni prima…) dalla fabbrica del Gran Teatro La Fenice: palcoscenico dell'avvenimento Palazzo Vendramin Calergi, nel sestiere di Cannaregio, dove aveva trovato dimora, grazie alla generosità del conte Bardi, la famiglia Wagner al completo, sistemata in modesto mez-

zanino di appena ventisei stanze, cucina e servizi… Ospite di riguardo di una rigida serata invernale Franz Liszt, in visita alla figlia Cosima, moglie di Richard. Franz si siede al pianoforte e attacca con una certa veemenza il Finale della Settima. Bastano poche battute e Richard, seduto sotto la doppia finestra del salone dei ricevimenti, scatta in piedi all'improvviso e, sotto gli occhi divertiti e stupefatti di Cosima, inizia a percorrere la sala a passi di danza. Una danza lieve ma vigorosa che segue con cura appena esitante il metro regolare dell'*Allegro con brio*. Alla fine, esausto e senza fiato, Richard, lasciandosi cadere sulla sua poltrona, pronuncia un oracolo destinato a rimanere nella storia: «Vedi, caro Franz, è proprio vero che la Settima è l'apoteosi della danza».

Ora, si potrebbe accogliere questo aneddoto, sulla cui veridicità sono stati per altro sollevati autorevoli dubbi, con una scrollata di spalle. Come uno degli infiniti, goffi, malaccorti tentativi di ficcare dentro la cornice astratta e geometrica di questa sinfonia «pura» quadretti descrittivi più o meno «realistici». Trappola mortale nella quale sono caduti, a sorpresa, critici e musicisti solitamente acuti. Eppure, l'intuizione di Wagner ha pesato moltissimo, e continua a pesare, nella ricezione storico-critica della Settima, tanto da essere inevitabilmente citata, sia pure per destituirla di ogni fondamento, da qualsiasi rispettabile commentario… Al punto che, se il 1813 è senz'altro la data di nascita anagrafica della Sinfonia, l'anno 1882 può essere considerato l'inizio della sua incrollabile e imperitura 'fortuna' critica: la sua seconda nascita, per l'appunto.

L'enigma da risolvere, semmai, è quello di svelare quale sia, nell'ambiente linguistico della sinfonia, il significato da attribuire al termine «danza». Un aiuto formidabile ci arriva dagli studi frammentari, aforistici che al sinfonismo beethoveniano ha dedicato Theodor W. Adorno. Nel frammento n. 263 del celebre saggio su Beethoven mai portato a termine si legge: «Il rapporto tra sinfonia e danza può essere così definito: se la danza si appella al movimento del corpo delle persone, la sinfonia è la musica che diventa essa stessa corpo. La sinfonia è il corpo musicale, perciò la modalità specifica della teleologia sinfonica, che non porta a un 'fine': per mezzo del processo sinfonico la musica viene piuttosto svelata come corpo».

Dietro la trama di una scrittura che procede per lampi, per visioni e non certo per ordinati sillogismi causali si intravede una ipotesi «rivoluzionaria»: la danza, come aveva intuito Wagner ballando la Settima, è l'essenza della sinfonia classico-romantica. Perché attraverso il movimento la sinfonia si svela come corpo, acquisisce una dimensione puramente «fisica», perde ogni finalità e ogni intenzione. «Essa – prosegue Adorno – è il corpo enorme, il corpo collettivo della società nella dialettica dei suoi movimenti». La sinfonia, insomma, parafrasando il noto aforisma di Nietzsche, altro non è che un «corpo che danza». E danzando afferma la propria necessità sociale.

Sotto questa luce l'aforisma wagneriano acquista un significato assai meno banale e scontato: la «danza» di cui la Settima sarebbe l'«apoteosi» non è una semplice successione di metri e ritmi più o meno regolari che si concretano in «forme di ballo» storicamente acquisite (l'allemanda, il minuetto, il valzer), bensì una dimensione puramente astratta e concettuale: la danza rivela la vera essenza della sinfonia, ne svela la profonda fisicità, la lega indissolubilmente alla nozione di corpo. Un corpo fisico che è a sua volta la rappresentazione concreta del corpo sociale: «Questo carattere fisico della sinfonia – continua Adorno – è la sua essenza sociale». Del resto lo stesso Wagner aveva colto la relazione tra corpo e sinfonia molti anni prima della sua brillante performance coreografica: in *L'opera d'arte dell'avvenire*, anno 1850, scrive, seduto saldamente sulla sua sedia: «La Settima Sinfonia di Beethoven è la danza nella sua massima espressione, l'atto più spirituale del movimento corporeo, incarnato, per così dire, idealmente nei suoni». Segno che il motto veneziano, apparentemente estemporaneo e casuale, veniva invece da lontano, era il frutto di una riflessione a lungo maturata nel tempo.

Guido Barbieri

Per la biografia di Jeffrey Tate si veda p.100.

Teatro La Fenice
domenica 21 maggio 2017 ore 20.00 turno S

HECTOR BERLIOZ
Harold en Italie Sinfonia per viola concertante e orchestra op. 16

Harold aux montagnes. Scènes de mélancolie, de bonheur et de joie: Adagio
(Aroldo tra le montagne. Scene di malinconia, di felicità e di gioia)
Marche de pélerins chantant la prière du soir: Allegretto
(Marcia dei pellegrini che cantano la preghiera della sera)
Sérénade d'un montagnard des Abruzzes à sa maîtresse: Allegro assai
(Serenata di un montanaro abruzzese alla sua amata)
Orgie de brigands. Souvenirs des scènes précédentes: Allegro frenetico
(Orgia di briganti. Ricordi delle scene precedenti)

Ula Ulijona *viola*

CLAUDE DEBUSSY
La Mer Tre schizzi sinfonici per orchestra

De l'aube à midi sur la mer: Très lent (Dall'alba al mezzogiorno sul mare)
Jeux de vagues: Allegro (Giochi delle onde)
Dialogue du vent et de la mer: Animé et tumultueux (Dialogo del vento e del mare)

IGOR STRAVINSKIJ
Suite n. 2 dal balletto *L'Oiseau de feu* (L'uccello di fuoco)
versione 1919

Introduction (Introduzione) – L'oiseau de feu et sa danse (L'uccello di fuoco e la sua danza)
– Variation de l'oiseau de feu (Variazioni dell'uccello di fuoco)
Ronde des princesses (Ronda delle principesse). Khorovode
Dance infernale du roi Kastcheï (Danza infernale del re Kastcheï)
Berceuse (Ninna-nanna): Andante
Final (Finale): Lento maestoso

direttore
JAMES CONLON
Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai

NOTE AL PROGRAMMA

Hector Berlioz, *Harold en Italie* Sinfonia per viola concertante e orchestra op. 16

Nel 1830, con la *Symphonie fantastique* op. 14, Hector Berlioz (1803-1869) pone per la prima volta alla base di una composizione sinfonica un programma dettagliato di carattere autobiografico (il racconto, romanticamente esaltato, della sua storia d'amore con l'attrice inglese Harriet Smithson), creando un prototipo di sinfonia a programma di contenuto soggettivo. Il lavoro – che si impone per l'audacia innovativa, l'originalità dell'invenzione melodica e la strumentazione sorprendente – ottiene un grande successo e Berlioz decide di coltivare ulteriormente il genere con *Harold en Italie* op. 16.

Composta nel 1834 e articolata in quattro parti, quest'ultima Sinfonia è la rielaborazione di un concerto per viola e orchestra commissionato da Niccolò Paganini e poi rifiutato dal grande violinista genovese. Berlioz trae ispirazione dall'allora celebre poema di Lord Byron *Childe Harold's Pilgrimage*, mescolando il modello letterario con le esperienze autobiografiche legate a un viaggio in Abruzzo, dopo aver vinto il primo premio del prestigioso Prix de Rome.

La viola concertante incarna le meditazioni e le fantasticherie dell'eroe vagabondo nella solitudine della montagna, o di fronte a scene di colore dove – secondo un programma letterario tipicamente romantico – si alternano marce e inni di pellegrini, serenate di contadini innamorati, orge di briganti.

La prima parte, *Harold aux montagnes* (Aroldo tra le montagne), è un ritratto del protagonista in mezzo alla natura: dapprima assorto, Harold a poco a poco si lascia trascinare con gioia, su un ritmo simile al saltarello, dalle bellezze che lo circondano. Il tema principale si rifà a uno spunto tratto dal primo movimento della Settima Sinfonia di Beethoven. Il secondo tempo, *Marche de pélerins* (Marcia dei pellegrini) evoca il passaggio di un corteo di penitenti, alle cui litanie Harold, impersonato dalla viola solista, unisce commosso il suo canto. Le sonorità in *crescendo* e in *diminuendo* che contrassegnano la struttura del pezzo rendono l'idea dell'avvicinarsi e

dell'allontanarsi dei pellegrini. Il motivo principale è una marcia ripetuta sedici volte e lievemente variata nel tessuto orchestrale. Con la sua vivace impronta descrittiva e popolaresca, il terzo movimento, *Sérénade d'un montagnard des Abruzzes à sa maîtresse* (Serenata di un montanaro abruzzese alla sua amata), rappresenta lo Scherzo della Sinfonia. L'apertura è affidata a un tema di saltarello, dove oboe e ottavino creano l'effetto sonoro di pifferi e zampogne, seguito da una serenata affidata al corno inglese, mentre il canto della viola interviene mescolandosi con lirismo nostalgico alle melodie pastorali. La conclusione, *Orgie de brigands* (Orgia di briganti), si apre con gli interventi del solista che rievoca temi e visioni dei brani precedenti. L'atmosfera si fa quindi frenetica e tumultuosa: ne esce un'orgia di suoni in mezzo alla quale la voce del protagonista viene come sopraffatta, per poi riemergere con la sua melodia poco prima della stretta finale.

Roberto Mori

Claude Debussy, *La Mer* Tre schizzi sinfonici per orchestra

Dopo il successo dei *Nocturnes* per orchestra e di *Pelléas et Mélisande*, Claude Debussy (1862-1918) compone tra l'estate del 1903 e il marzo del 1905 tre schizzi sinfonici ispirati a immagini naturali dove la presenza dell'uomo viene rimossa. La composizione si intitola *La Mer* e ha per l'appunto come protagonista il mare.

La fluidità dell'acqua e i suoi riflessi – che avevano già suscitato l'interesse dell'impressionismo pittorico – vengono associati da Debussy a una innovativa ricerca armonica, ritmica e tematica. Non a caso si è molto insistito sulle affinità tra la sua scrittura musicale e la tecnica pittorica di Turner e Monet. Tuttavia non è da escludere, nella maturazione estetica de *La Mer*, anche l'influenza dell'arte giapponese, come dimostra la scelta di Debussy di riprodurre un'opera di Hokusai (*L'onda al largo di Kanagawa*) sulla copertina della prima edizione a stampa della partitura.

A differenza dei *Nocturnes*, qui non figurano note programmatiche per guidare l'immaginazione dell'ascoltatore. *La Mer* viene pensata come un lavoro sinfonico da fruire senza alcun sostegno letterario dichiarato: un'opera inclassificabile e ardua da analizzare, che sfugge a ogni tentativo di inquadramento formale. Non si tratta insomma di musica a programma, ma nemmeno di musica assoluta. Di qui il paradosso di un linguaggio che si sottrae alla concatenazione discorsiva per colorarsi di atmosfere sfuggenti e assumere, allo stesso tempo, significati pregnanti.

Il primo brano del trittico, *De l'aube à midi sur la mer* (Dall'alba al mezzogiorno sul mare), è caratterizzato da una progressione ascendente e continua del discorso musicale: si apre con l'idea dell'immensa potenza

del mare calmo all'alba, che gradualmente si increspa e prende vita, per poi concludersi con l'apparizione del mezzogiorno in tutto il suo bagliore. Più che alla melodia in senso tradizionale, Debussy è interessato al gioco di minuti frammenti ritmici e cellule armoniche, a un flusso di coscienza ininterrotto, ritmato dall'incessante sovrapposizione di elementi tematici che si dispongono secondo uno schema interiore.

Il secondo movimento, *Jeux de vagues* (Giochi delle onde), arriva a una scomposizione prismatica dello spazio sonoro grazie a una pulviscolare scrittura strumentale. La costante dispersione dei timbri e il rinnovarsi senza sosta della forma lo rendono il brano forse più avanzato della partitura.

L'ultima sezione, *Dialogue du vent et de la mer* (Dialogo del vento e del mare), è più drammatica. La sua organizzazione intorno a due 'forze' contrastanti porta Debussy ad adottare nuovi tipi di articolazione. In apertura, violoncelli, timpani e grancassa annunciano la tempesta, seguita da un alternarsi di momenti caotici e incisi melodici: due categorie destinate a mantenere intatta la loro natura opposta fino al finale cromaticamente acceso e gioioso.

Roberto Mori

Igor Stravinskij, Suite n. 2 dal balletto *L'Oiseau de feu* (L'uccello di fuoco)

Il 25 gennaio 1910 la prima rappresentazione dell'*Oiseau de feu* all'Opéra di Parigi trasformava Stravinskij (1882-1971) da autore promettente in celebrità. Il musicista aveva soltanto ventotto anni e cominciava appena a sottrarsi alla tutela artistica di Rimskij-Korsakov. *I fuochi d'artificio*, pirotecnico saggio di virtuosismo orchestrale, ne erano la prova. Djagilev, sempre in cerca di talenti per i suoi Ballets Russes, aveva notato il giovanotto e gli aveva affidato l'orchestrazione di un paio di numeri delle *Sylphides*. Tuttavia, quando cominciò a circolare nella compagnia il progetto di un nuovo balletto basato sull'antica leggenda dell'Uccello di fuoco, il nome di Stravinskij non fu il primo a uscire dall'urna. Djagilev avrebbe preferito il vecchio e illustre Ljadov, ma i tempi di lavorazione erano stretti. Perciò si ricorse a uno svelto esordiente.

Nelle cronache autobiografiche, e poi nei *Colloqui* con Robert Craft, il musicista espone chiaramente la genesi del lavoro. Comincia a comporre nell'autunno del 1909, prima ancora di ricevere la commissione definitiva di Djagilev. «Nei primi giorni di novembre partii da Pietroburgo per una *dacia* di proprietà della famiglia Rimskij-Korsakov che si trova a circa settanta miglia a sud-est della città. Ci andavo per una vacanza che mi permettesse di respirare l'aria fresca e nervosa di quelle foreste di betulle, ma cominciai invece a lavorare all'*Uccello di fuoco*. Andrei Rimskij-Korsakov [il figlio del

compositore] era con me in quel periodo, come pure spesso nei mesi successivi; per questo *L'uccello di fuoco* è dedicato a lui. L'introduzione, fino alla figura fagotto-clarinetto della sesta battuta, fu composta in campagna, così come alcune annotazioni per le parti ulteriori. Tornai a Pietroburgo nel mese di dicembre e vi rimasi fino a marzo, fin quando cioè terminai la composizione. La partitura d'orchestra fu terminata un mese dopo, e il tutto fu inviato a Parigi per posta verso la metà di aprile. (La partitura porta la data del 18 maggio, ma allora stavo semplicemente ritoccando alcuni particolari)».

L'intera composizione occupa quindi quattro-cinque mesi: un periodo assai breve per un lavoro di tanto mole e di tanta importanza. Ma Stravinskij deve dimostrare a Djagilev di poter lavorare presto e bene, affermandosi come il musicista su cui i Ballets Russes possono contare in qualsiasi occasione. Affiorò, naturalmente, qualche contrattempo: il coreografo Michel Fokine pretese che l'*accompagnamento* musicale andasse d'accordo con la sua composizione, e la prima ballerina, l'illustre Pavlova, rifiutò la parte giudicandola troppo complicata (essa toccò alla Karsavina). Ma tutte le incertezze furono poi spazzate dall'esito trionfale della rappresentazione.

Più degli applausi del pubblico, «elegantissimo e profumatissimo», è significativo l'elenco delle celebrità cui Stravinskij si trovò presentato nella memorabile sera: Marcel Proust, Jean Giraudoux, Paul Morand, Saint-John Perse, Paul Claudel, Sarah Bernhardt e, infine, Claude Debussy che era alla vigilia del suo *Pelléas et Mélisande*. Il più alla moda dei pittori alla moda gli chiese di fargli il ritratto. L'*intellighenzia* parigina e la società aristocratica avevano adottato assieme il giovane russo.

Tutto ciò appartiene alla leggenda. Più sorprendente è che, nonostante il variare del gusto e il passare dei decenni, *L'uccello di fuoco* non abbia perso né smalto né popolarità. Esso ha, in effetti, tutte le qualità di una eccezionale 'opera prima': la fantasia ancora intatta, lo splendore di una scrittura in cui affluiscono tutte le scoperte di Rimskij-Korsakov e della scuola russa assieme all'annuncio dei radicali rinnovamenti del prossimo Stravinskij. È un punto di arrivo e un punto di partenza, e il pubblico vi trova le novità così ben legate alla tradizione da non restare sconcertato.

La Suite estratta da Stravinskij (e variamente rielaborata nel 1911, 1919 e 1945) contiene, in sostanza, i momenti fondamentale dell'opera. Essa si apre con la danza dell'*Uccello di fuoco*, magica e stupenda creatura che viene catturata dal principe Ivan e tosto liberata in cambio di una piuma variopinta. Poi compaiono le principesse, prigioniere del mago Kastcheï che trasforma in pietra chiunque entri nei suoi domini. Il principe si innamora della più bella e sfida il mago la cui danza, violenta e ritmata, costituisce il centro drammatico della Suite. Il giovane eroe pagherebbe cara la sua audacia se la piuma donatagli non richiamasse l'Uccello di fuoco; questi, con una soave ninna-nanna, addormenta il feroce Kastcheï, insegnando poi al

principe come ucciderlo schiacciando l'uovo che custodisce la sua immortalità. Dispersa la sua stregoneria, l'amore trionfa.

Dal punto di vista musicale, come da quello drammatico, è tutto un susseguirsi di magie: l'introduzione, coi suoi toni misteriosi e cupi, ci apre il regno di Kastcheï in cui irrompe, come una ventata, l'aereo Uccello dipinto da suoni liquidi e a uno straordinario schizzare degli archi («come una girandola», dice Stravinskij). La danza delle principesse ci riporta in un clima un po' cajkovskiano, ma quella di Kastcheï contiene già il più maturo Stravinskij: è il preannuncio della *Sacre du printemps* cui segue, per contrasto, la Berceuse, ossia la ninna-nanna dell'Uccello di fuoco in cui ritroviamo le trasparenze scintillanti del *Gallo d'oro* di Rimskij-Korsakov ridistillate nell'impressionismo debussiano. E infine, il gran finale dove l'orientalismo luminoso della grande scuola russa esplode come un estremo e deferente omaggio ai grandi Cinque della scuola nazionale. L'addio arriverà solo molti anni dopo.

Rubens Tedeschi

(dal programma di sala del concerto del 30 maggio 1981)

Ula Ulijona

Nata a Vilnius, in Lituania, si è diplomata come solista alla Musikhochschule Hanns Eisler di Berlino con Tabea Zimmermann e all'Accademia di Musica di Basilea con Hatto Bayerle. È stata premiata in numerosi concorsi internazionali, tra i quali il William Primrose di Chicago. A Monaco di Baviera ha conseguito il Premio Die tz-Rose für der Woche con la Sonata per viola e pianoforte op. 147 di Dmitrij Šostakovič. Si è esibita come solista nelle più importanti sale da concerto con formazioni quali i Solisti di Mosca, la London Philharmonic Orchestra, l'Orchestra del Concertgebouw di Amsterdam e la Boston Symphony Orchestra. Per la musica da camera ha lavorato tra gli altri con Mario Brunello, Juri Bashmet, David Geringas, Gidon Kremer, Renaud Capuçon, Sol Gabetta, Vilde Frang, Sasha Sitkovetsky, Baiba Skride, Katia Buniatishvili, Enrico Bronzi, Heinz Holliger, Nikolaj Znaider, Peter Sadlo, il Quartetto Keller, il Royal Quartett, il Petersen Quartett e lo Szymanovsky Quartett. Dal 1997 è prima viola solista della Kremerata Baltica, fondata e diretta da Gidon Kremer, con la quale si è esibita in tutto il mondo. Dal 2010 ricopre il ruolo di prima viola dell'Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai.

James Conlon

Sin dall'esordio con la New York Philharmonic, nel 1974, ha sviluppato un vasto repertorio operistico, sinfonico e corale, lavorando con gran parte delle più importanti orchestre americane ed europee. Nel corso del tempo è stato direttore generale per la musica della città di Colonia (1989-2002), guidando sia la Gürzenich-Orchester Köln che la Oper Köln, e direttore principale dell'Opéra di Parigi (1995-2004), e dal 2006 è direttore musicale della Los Angeles Opera, per la quale ha diretto cinquantadue titoli. È stato inoltre per trentasei anni direttore musicale del Cincinnati May Festival, la più antica rassegna corale degli Stati Uniti. Dal suo debutto al Metropolitan, nel 1976, ha diretto in quel teatro duecentosettanta spettacoli. In Europa ha lavorato, tra i molti teatri, con la Scala, la Royal Opera House di Covent Garden, il Teatro Mariinskij di San Pietroburgo, la Wiener Staatsoper, il Teatro Real di Madrid, il Maggio Musicale Fiorentino e il Teatro dell'Opera di Roma. È stato direttore musicale del Ravinia Festival (la sede estiva della Chicago Symphony) dal 2005 al 2015, dove ha eseguito cicli dedicati a Wagner, Zemlinsky, Mahler, Mozart e Šostakovič. Nell'intento di far conoscere l'importanza di opere sconosciute composte da autori costretti al silenzio dal regime nazista, si è impegnato nel presentare un vasto programma di tali musiche percorrendo in lungo e in largo l'Europa e l'America del Nord. Nel 1999 ha ricevuto il Premio Zemlinsky per i suoi ripetuti sforzi nel portare la musica del compositore austriaco all'attenzione internazionale. Nel 2007 ha ricevuto il Crystal Globe Award dalla Lega Antidiffamazione americana e nel 2013 il Roger E. Joseph Prize dell'Hebrew Union College-Jewish Institute of Religion per la sua straordinaria volontà di sradicare i pregiudizi razziali e religiosi. Dal 2016 è stato nominato direttore principale dell'Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai. All'inizio dello stesso anno ha diretto il Concerto di Capodanno del Teatro La Fenice, e in seguito ha eseguito *Die Zauberflöte* e *Madama Butterfly* alla Los Angeles Opera, *Luisa Miller* al Teatro Real di Madrid e *Le nozze di Figaro* al Festival di Spoleto.

Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai

L'Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai nacque nel 1994 dall'unificazione delle orchestre dell'ente radiofonico pubblico di Torino, Roma, Milano e Napoli, divenendo una delle compagini più prestigiose d'Italia. I primi concerti furono diretti da Georges Prêtre e Giuseppe Sinopoli, seguiti da Jeffrey Tate, Rafael Frühbeck de Burgos, Eliahu Inbal e Gianandrea Noseda. Dal 2009 al 2016 direttore principale è stato Juraj Valčuha, cui in ottobre è subentrato James Conlon. Tra le altre presenze significative sul podio: Carlo Maria Giulini, Wolfgang Sawallisch, Mstislav Rostropovič, Myung-Whun Chung, Riccardo Chailly, Lorin Maazel, Zubin Mehta, Yuri Ahronovitch, Marek Janowski, Semyon Bychkov, Dmitrij Kitaenko, Aleksandr Lazarev, Valery Gergiev, Gerd Albrecht, Yutaka Sado, Mikko Franck, Roberto Abbado e Kirill Petrenko. Grazie alla presenza dei suoi concerti nei palinsesti radiofonici (Radio3) e televisivi (Rai1, Rai3 e Rai5), ha contribuito alla diffusione del grande repertorio sinfonico e delle pagine dell'avanguardia storica e contemporanea, con commissioni e prime esecuzioni che hanno ottenuto riconoscimenti artistici, editoriali e discografici. L'Orchestra tiene a Torino regolari stagioni concertistiche e cicli speciali; dal 2013 ha partecipato anche ai festival estivi di musica classica in Piazza San Carlo, un progetto della Città di Torino. È spesso ospite di importanti festival in Italia quali MITO SettembreMusica, Biennale di Venezia, Ravenna Festival e Sagra Malatestiana di Rimini. Tra gli impegni istituzionali che la vedono protagonista, si annoverano i concerti di Natale ad Assisi trasmessi in mondovisione e le celebrazioni per la Festa della Repubblica. Numerosi e prestigiosi anche gli impegni all'estero: oltre alle *tournée* internazionali (Giappone, Germania, Inghilterra, Irlanda, Francia, Spagna, Canarie, Sud America, Svizzera, Austria, Grecia) e l'invito nel 2006 al Festival di Salisburgo e alla Philharmonie di Berlino, per celebrare l'ottantesimo compleanno di Hans Werner Henze, negli ultimi anni l'Orchestra ha suonato negli Emirati Arabi Uniti e in *tournée* in Germania, Austria e Slovacchia, debuttando al Musikverein di Vienna; ha debuttato in concerto al Festival RadiRo di Bucarest nel 2012 e nel 2013 al Festival Enescu, ed è stata in *tournée* in Germania e Svizzera nel novembre 2014 e in Russia nell'ottobre 2015.

Teatro Malibran
sabato 10 giugno 2017 ore 20.00 turno S
domenica 11 giugno 2017 ore 17.00 turno U

FABIO VACCHI
Veronica Franco per voce recitante, soprano e orchestra
versi di Veronica Franco
testo di Paola Ponti

Silvia Regazzo *soprano*
Giovanna Bozzolo *voce recitante*

direttore
JOHN AXELROD
Orchestra del Teatro La Fenice

NOTE AL PROGRAMMA

Fabio Vacchi, *Veronica Franco* per voce recitante, soprano e orchestra

Ci sono soggetti che infiammano la mente di un compositore. La poesia di Veronica Franco è musica, intelligenza, impegno, bellezza. Un concentrato di ciò che amo nella vita e nell'arte. Una donna veneziana del Cinquecento ha scelto di fare la cortigiana e la poetessa con orgoglio, aprendo la strada alla lotta consapevole e ferma delle donne dopo di lei.

Veronica Franco è insieme seme e frutto di un'evoluzione nella condizione del suo sesso, pur così diversa a seconda della sfera economica, della geografia, del contesto storico e persino del temperamento soggettivo. Non si tratta di mettere in dubbio lo strapotere dell'uomo, né di enfatizzare il ruolo di un personaggio femminile per quanto straordinario, ma di riconoscere senza pregiudizi gli sforzi individuali e collettivi che hanno permesso la trasformazione, lenta ma inesorabile, dei costumi. Non sottovalutando il coraggio di chi ci ha preceduto, possiamo meglio inquadrare il presente. Essere meno presuntuosi sulla contemporaneità spinge a non abbassare la guardia e a riconoscere i limiti degli obiettivi raggiunti. Guardare a queste isole illuminate del passato, siano popolate da singoli o da gruppi, può spronarci a migliorare.

La sensibilità sociale di Veronica Franco, che la spinse a ideare un lascito per veri e propri asili destinati alle cortigiane, ispira versi ricchi di richiami e allusioni sonore. Acume intellettuale, vasta cultura, retorica sapienziale, sensibilità umana, tutto contribuisce al perfetto meccanismo tecnico ed emotivo della sua poesia. Gli ingredienti da lei utilizzati sono necessari anche oggi a poeti e musicisti. Ho composto questo lavoro cercando di avere sempre presente il suo insegnamento.

Il melologo è una forma cara a Mozart e detestata da Wagner. A me entusiasma l'incontro ad armi pari tra due forme artistiche. Che rimangono totalmente autonome. Le partiture dei miei melologhi potrebbero addirittura fare a meno delle parole. La struttura musicale ha infatti proprie ragioni specifiche. Quelle ragioni sono però determinate da ciò che il testo, intellettualmente e affettivamente, suscita in me. Non è un paradosso. La

musica fa parte dell'umano e le neuroscienze stanno riportandola al corpo, ai sentimenti, alla collettività, alla comunicazione, alla terra, strappandola alla metafisica concettuale, di cui penso si debba conservare solo la sfida a forzare il limite, senza negarlo, per non cadere nel baratro del solipsismo.

Oltre alla recitazione che interagisce con la musica, qui ci sono i Lieder sui versi originali di Veronica Franco, nei quali il canto, pur inscindibile dal tessuto orchestrale, si modella sul senso e sul significato delle parole.

È la prosa di Paola Ponti, liberamente ispirata ai documenti storici, teatrale e speculativa, materica e tersa, fantasiosa ma non irrealistica, a nutrirsi degli artifici e della passionalità di Veronica Franco, fino a farsi sonetto in uno dei Lieder, in sfida contemporanea tra identificazione e distanza con le autentiche rime cinquecentesche. Essere in prima fila, per le donne, non significa sopraffare. Mi sono forse per questo sentito accolto e guidato da Veronica Franco e da Paola Ponti. Non è un caso che anche la voce recitante sia stata pensata sull'intensa e profonda soggettività di Giovanna Bozzolo.

Fabio Vacchi

Apertura del sipario. È notte. Veronica scrive nella penombra.

SOPRANO Povero sesso, con fortuna ria
sempre prodotto,
perch'ognihor soggetto,
e senza libertà sempre si stia:
né però da noi fu certo il diffetto,
che se ben come l'huom non sem' forzute,
come l'huom mente haveno, et intelletto.
Né in forza corporal stà la virtute,
ma nel vigor dell'alma e del'ingegno,
da cui tutte le cose son sapute.

Per non guastar il mondo, ch'è sì bello
per la specie di noi; la donna tace,
e si sommette a l'huom tiranno, e fello,
che del regnar tanto si compiace,
si come fanno 'l più quei che non sanno.

Veronica appoggia la penna. Sorride.

VERONICA Mi accusano d'esser fattucchiera, strega e meretrice. Cortigiana, ma honorata. Sì, sono puttana pubblica. Ma non solo per soldi. Mi serve poter entrare nelle stanze dei padroni e avere così libero accesso alle biblioteche. Dei padroni. Perché le spose non possono, non hanno diritto alla lettura, mentre una prostituta colta… beh, è già una prostituta: non fa paura. Che legga pure, che si istruisca, che componga sonetti, tanto... non è più una donna per bene. (*sorride*) A dire il vero a me non interessa affatto esser per bene. M'interessano le parole. Ho saputo farmi largo tra gli uomini e sfidarli con la spada della poesia, in competizioni a suon di versi. Osai sconfiggere poeti rinomati e maschi come il caro Maffio, vedendolo mancare davanti ad alcune mie rime sublimi... E osai pur rifiutare uomini potenti come Ridolpho, poiché la di lor potenza non lasciava spazio alla poesia. E tale donna, alla lunga…

Raccoglie dal tavolo un papiro e legge.

«Io Ridolpho Vannitelli do in notizia al Santissimo Officio dell'Inquisitione come una Veronica Franco pubblica meretrice, incolpandoci di averle rubato un paio di forbici con la guaina d'argento et un libricino dorato, la meretrice ricorse all'incanti e poscia chiamò una vicina con tre putti e tre putte per testimoni. E pigliando un anello benedetto, l'oliva e l'acqua santa, cominciò a far canti et invocazioni di demoni, dando scandalo a tutti di cre-

der a quelle cose, lei già fattucchiera e puttana pubblica contro la Santa et Cristiana Fede. Di codesta donna, Veronica Franco, che non va mai a messa e che osa mangiar carne il venerdì e di cui so bene goda favori di molti potenti in città, chiedo e supplico codesto tribunale della Santa Inquisizione di gastigare et far gastigare in nome di Dio».

Domani 7 ottobre 1580 avrà luogo il mio processo per stregoneria. E ora chiedo consiglio per la mia difesa a te, notte che m'attendi: oh tenebra, mesci i miei pensieri. Il primo è questo: chissà se l'uomo, che paga e che nel letto gode… chissà se tal uomo, nel tempo, ha mai avuto un nome per questo suo agire e un altro invece per il puro giacere con la sposa? Noi, due nomi, li abbiamo: Puttana e Sposa. E lui che il denaro lo versa…? (*sorride*) No, non ricordo nessun vocabolo. L'uomo è uomo. E basta. Ma con la donna si differenzia. E quando si comincia a differenziare… non si sa dove si va a finire.

Ah! Per noi poi inventarono persino la donna 'eterea'. Sublime in purezza e virtù, la donna 'amata'! Al solo pensiero il corpo mi s'increspa come strofinato fra le ortiche! Meglio puttana, che d'improvviso farsi oggetto amato e non più soggetto! Solo perché non mi sono data a quel Ridolpho, a quel signorotto ricco e stolto, dovrò difendere le mie carni prima che friggano sul rogo. Mi hanno fin detto – con sfregio – che avrò diritto solo alle mie parole. (*sorride*) Solo!! Stolti anche Voi, per mia fortuna! Da sempre le parole sono tutto ciò che mi serve. E domani… le posso portare con me.

Prende un altro papiro e legge.

«Decreto del 12 Novembrio 1578. Le meretrici habitanti in Venigia non si possono vestir, né in alcuna parte della persona portar oro, argento né seda, et del tutto li siano prohibito il portar gioie di qualunque sorte, sì buone come false, né cadene d'oro di alcuna sorte, sì in casa come fuori di casa, né anco fuori della Città. Non possono tenir fornimenti di casa devedati dalla legge, né alcuna sorte di spaliere sotto pena de ducati vinticinque per ciascuna cosa, et cadauna volta che contrafaranno, e dove entrasse oro, ovvero argento, li sia duplicata la pena. Le perle, ovvero altre cose che imitasse esse perle, li siano prohibite in ogni parte della persona sua, sotto pena de ducati cinquanta ogni volta che contrafaranno».

«Io cognosco d'aver peccato e ne domando perdono». Così comincerò. «Io cognosco d'aver peccato e ne domando perdono». Questo vogliono sentire, questo dirò. Sono abituata a fingere di concedere. Vivo l'ottavo giorno più pericoloso della mia vita. Il primo, la nascita. Gli altri sei, i miei parti. E tra poche ore il mio giudizio. Inizi e fini. Inizi e fini. Inizi… (*sottovoce*) Il primo amore di ogni uomo è il ventre materno. E nei momenti di fragilità lo cerca

nella donna che gli dorme accanto. Ma anche per la donna il primo amore è il ventre materno, e anche lei nei momenti di fragilità lo vorrebbe accanto. E invece…

No! Non incolpo gli uomini. Mai potrei. Io li amo. Amo le loro fragilità, amo i loro corpi che non invecchiano e si avvicinano così, un poco, all'eternità. Amo la loro ingenuità e anche il dolore che li sfibra nel silenzio di se stessi, quando la notte s'avvicina. In quella stanza dei sogni… Vedere un uomo piangere è come vedere le lacrime del mondo. Alla fine non siamo tanto diversi. Voi avete solo più paura. Perché da voi è preteso di non averne. Noi siamo più fortunate, perché a noi è concesso mostrarla. Ho tenerezza per voi, cui è chiesto di impugnare sempre l'arma e poco l'alma. La vostra paura mi mozza il fiato. E quando si ha paura si diventa aggressivi. Perché l'aggressività non serve, se non hai paura. Siamo animali come tutti gli altri.

«Io, Veronica Franco, a Santa Maria Formosa, presso so mare, scudi 2. Io, figlia di 'mi mare' Paola Fracassa, anch'ella già dedita alla professione. Lei che mi convinse a darmi in preda di tanti, con rischio di esser dispogliata, rubbata, d'esser uccisa, ch'un sol dì ti tolga quanto con molti in molto tempo hai acquistato, con tant'altri pericoli e d'ingiurie e d'infermità coraggiose e spaventose; mangiar con l'altrui bocca, dormir con gli occhi altrui, muoversi secondo l'altrui desiderio… qual maggior miseria?»

Ebbene sì, madre, accettai il mestiere che scegliesti per me, ma non per denaro! Io vivo per le parole. Per il loro suono. Per la lingua che sceglie in bocca dove battere e dove levare e l'aria che ne esce e la mano che segue e scrive e rende eterno il nostro breve tratto di respiro. No, madre, io posso solo seguire ciò che medesima comanda e non l'altrui desiderio. Io vivo per l'odore umido del papiro, per l'inchiostro che ferma gli attimi del pensiero. Altrimenti, a cosa sarà valso vivere?

Di nuovo, sì, comincerò così, «Io cognosco d'aver peccato e ne domando perdono». Mi pento, certo. Non di aver vissuto la mia vita. Di non aver avuto altra scelta! Poiché sempre troppo cari mi furono coloro che si affaticano nell'esercizio delle discipline e delle arti… Mi pento, per non aver potuto accedere ai libri, senza prima aver pagato il pegno del mio corpo. Mi pento, per le scelte che questa vita non mi ha permesso. Né mai fu che io desiderassi tanto di sapere, quanto ora, davanti a Voi. Io mi apparecchio con dolce gusto nella volontà di sapere. Per questo, Santa Inquisizione che sedete ora alta dinnanzi a me, sono felice in questo giorno infausto… (*sorride*) di poter alfine conversare con Voi. Perché con tanto mio diletto converso, solo con coloro che sanno di poter ancora imparare. (*ironica*) Capiranno?

Esiste una prima e un'ultima notte di tutte le cose. E per ogni ultima notte esiste sempre qualcuno da pensare. E io penso a te. Marco. Amore. Che per tutta la vita sognai e patii. Tu che sapesti essere uomo solo a metà. Tu che per debolezza non sapesti dire no a troppe carezze. Tu che sapesti molto dire e poco fare. Ma che al mio amore carnale sapesti sempre rispondere con la musica delle parole. Divina. E mortale.

VERONICA *O notte...*

SOPRANO …a me più chiara e beata
che i più beati giorni ed i più chiari
notte degna da' primi e da' più rari
ingegni esser, non pur da me lodata;
tu de le gioie mie sol sei stata
fida ministra; tu tutti gli amari
de la mia vita hai fatto dolci e cari,
resomi in braccio lui che m'ha legata.

Così dolce, e gustevole divento,
quando mi trovo con persona in letto
da cui amata e gradita mi sento.

Per me in lui non si gode e non si dorme,
ma 'l lacrimar de la notte e del giorno,
vien che in fiume di pianto mi trasforme.

VERONICA Tu, Marco, mi blandisci:
E così il vanto avete tra le belle
di dotta, e tra le dotte di bellezza,
e d'ambo superate e queste e quelle…

VERONICA (*si innervosisce*) T'assedio.

SOPRANO S'esser del vostro amor potessi certa
per quel che mostran le parole e il volto
che spesso tengon varia alma coperta…

VERONICA E bugiardo t'indigni.

SOPRANO Ma com'esser mai, che dentro al lato
molle, il bianco gentil vostro bel petto
chiuda sì duro cuor e sì spietato?

VERONICA E la mia rabbia incalza.

SOPRANO Aperto il cor vi mostrerò nel petto,
allor che il vostro non mi celerete,
e sarà di piacervi il mio diletto…
datemi la certezza del vostro amor con altre lodi,
ch'esser da tai delusa io sono avvezza:
più mi giovi con fatti, e men mi lodi.

VERONICA Tu insisti:
Donna di vera ed unica beltade
vera unica, sola, eccelsa dea
unica e vera luce.
E alfine esplodo.

SOPRANO Forse ancor nel letto ti seguirei,
e quivi teco guerreggiando stesa,
in alcun modo non ti cederei:
per soverchiar la tua sì indegna offesa
ti verrei sopra, e nel contrasto ardita,
scaldandoti tu ancor nella difesa,
teco morrei d'ugual colpo ferita.

VERONICA Non t'arrendi.

SOPRANO S'io v'amo al par della mia propria vita,
donna crudel, et voi perché non date
in tanto amor al mio tormento aita?

VERONICA (*placata)* Ora son calma.

SOPRANO Le lacrime, ch'io verso, in parte il foco
spengono; e vivo sol della speranza
di tosto rivedervi al dolce loco.
Subito giunta alla bramata stanza,
m'inchinerò con le ginochia in terra
del mio Apollo in scienza ed in sembianza;
ben vi ristorerò de le passate
noie, signor, per quanto è 'l poter mio
troncando a me 'l martir, a voi il desio.

VERONICA Tu a Venezia ti appelli:
D'Adria ninfa leggiadra or col bel viso
t'apporta a mezzo il verno un lieto aprile.
Financo gridi:
NO! Non si pareggi a lei alcun diletto altrui!
Splendida e unica Venezia! Venezia che giace sull'acqua.
Venezia divina e putrida, terra di regalità e di ratti.
Terra non terra, che sembri giacer sull'acqua,
quando in verità ti reggi nobile su una foresta d'alberi.
Arteficio e madre di tutte le menzogne.
Non solo non ti giudico e ti amo
ma ben ti comprendo «poiché la verità non conosce arte».
(*sognante*) E alfin anch'io mi immergo.

SOPRANO Da quell'Adria tranquilla e vaga, a cui
di ciò che in terra un paradiso adorni
non si pareggi alcun diletto altrui…
Vinegia singolare
meraviglia e stupor della natura.
Questa dominatrice alta del mare
regal vergine, pura ed inviolata,
nel mondo senza essempio e senza pare…
Tutto il mondo concorre a contemplarla,
come miracol unico in natura,
più bella a chi si ferma più a mirarla,
e senza circondata esser di mura,
più d'ogni forte innaccessibil parte
senza munizion forte e sicura.

VERONICA L'alba s'avvicina Ridolpho Vannitelli. Brucerete di desiderio all'idea di sconfiggermi... Poche ore mi separano dal giudizio della Santa Inquisizione. E perché? Per gelosia. (*sorride*) Sentimento che ben comprendo, intendete. La gelosia per Marco non mi abbandonò mai.

SOPRANO D'odio e d'amor gran passion or mista,
m'ingombra l'alma, e 'l torbido pensiero
agitando contamina, et contrista.

Di gelosia non ho 'l pensier mai scemo.
Tal ch'avvampando in freddo verno al ghiaccio,
nel mezzo delle fiamme aggelo e tremo.

VERONICA Ma io vissi per intelligentia e poesia! Dopo il rogo per le femmine, brucerete anche i libri! Usate il merito delle virtù, certo se ne avete… *Poiché io, se non sono virtuosa in me stessa, sono almanco amatrice della virtù nelle persone che ne sono adornate!* La vostra intelligentia, Ridolpho – benché incerta fin dal principio – si è lasciata divorare dal tormento.

È il delirio di una notte di tremori oppure ho invero udito gridare «A che gioco giochiamo?» Sì. Sì, lo sento. Ora si fa più chiaro: «A che gioco giochiamo?» Maffio! Voi? Qui! Non lo fate! Il nostro sempre fu un duello d'arte. Non lasciate che i mondi s'attorciglino. Voi siete poeta, Maffio, un buon poeta e le nostre battaglie sono la domenica, a corte. A suon di versi. Non lasciate che la vostra mente scivoli…

Ha gli occhi torti come un'indemoniata atta ad esorcismi e la bocca come fango corrotto? Quand'un me vuol basar, voio cinque o sei scudi e con fatica me lascio chiavar o la mano sulla figa. Maffio, non vi fa onore. Le vostre parole così tristi non fanno onore alla vostra poesia. Il mio corpo è traditore? *Il vostro culo, coperto dalle più vergognose malattie, è ora ormai marcio! Siete tutta marcia, Ver-unica Puttana!*

Voi non odiate me, Maffio, calmatevi. Voi odiate le Donne. Siete malato. Ma la malattia del pensiero si cura, come la febbre. Ci vuole tempo, fatica, dolore. E bisogna volerlo. Coraggio occorre per guardarsi indietro e ammettere di aver seguito strade scontate – come avere dei servi sempre pronti a dilaniar carne nemica, non certo per rispetto del padrone, ma per guadagno – semplicemente… per non aver pensato. Anche voi, in fondo, non avete avuto scelta. Siete potente, molto potente. Siete ricco, molto ricco. Avete comprato molto, nella vostra vita, moltissimo. Ma il potere e la ricchezza non rendono uomo. E tantomeno nobile. Rassegnatevi. E ritiratevi a godere della vostra ricchezza altrove, così che almen la fine possa per voi esser dignitosa.
Caro Maffio, dinnanzi alla Santa Inquisizione, vorrei dedicarvi le parole del Poeta:

SOPRANO Amiam, ché non ha tregua
con gli anni umana vita, e si dilegua.
Amiam, ché'l Sol si muore e poi
rinasce; a noi sua breve luce
s'asconde, e 'l sonno eterna notte
adduce.

VERONICA Eppur non posso. Perché l'intelletto non è bene comune! E quando si è stolti, si è stolti. E quando si è stolti e invidiosi, le fiamme comincia-

no a bruciare. E quando tra poco io sarò cenere, voi sarete ancora meschino. E invidioso. E i vostri servi vi disprezzeranno ancor di più. E purtroppo per noi, per Venezia, per l'intero nostro paese, questo vi renderà ancor più pericoloso. Fino a quando la vecchiaia inesorabile strazierà le vostre carni.

SOPRANO Non so, se voi stimiate lieve rischio
Entrar con una donna in campo armato,
ma io vi avvertisco che 'l mettersi con Donne,
sebben molli e delicate semo,
ancor tal uomo, che è delicato, è forte,
e tal ruvido et aspro è d'ardir scemo.
Di ciò non se ne son le Donne accorte;
che se si risolvessero di farlo,
con voi pugnar porìan fino alla morte.
E le Donne a difender tutte tolgo
Contra di voi, che di loro siete schivo,
sì ch'a ragion io sola non mi dolgo:
certo d'un gran piacer voi siete privo,
a non gustar da noi la gran dolcezza;
et al mal uso in ciò la vostra colpa ascrivo.

VERONICA Messer Inquisitore, signori della Corte, popolo di Venezia.
«Io cognosco d'aver peccato e ne domando perdono». Mi pento, sì. Ma non per esser ricorsa all'incanti e non per aver preso un anello benedetto, l'oliva e l'acqua santa e cominciato a far canti di demoni. Non per aver invocato l'angelo bianco, il demonio, o per aver mangiato carne di venerdì, per non esser andata a messa o per aver portato perle ed ori, o per aver indotto all'amore. Non mi pento di aver vissuto la mia vita. Mi pento di non aver avuto altra scelta. Sono accusata di essere una strega e sono una donna. Mi pento di avere subìto la paura del nerbo maschile, peccando di non aver considerato il timore maschile della forza femminile. Paura antica e carnale. E la paura e il dolore non servono a nulla, se non a renderci più cattivi. Peccai per amore di un uomo dolce e pavido, passionale e gelido, amore eterno e pena sottile. Peccai per aver desiderato il suo amore e insieme la sua morte per la ferocia della gelosia. Peccai per non aver recato piacere a marinai, ma a re, nobili ed ecclesiasti, poiché la ricchezza che sempre chiesi in cambio fu il piacere del loro sapere. Peccai nel trovare più estasi nella passione che nella preghiera e nell'invocare tutt'ora il tocco delle labbra del mio amante, le sue mani su di me, le sue care braccia che mi avvolgono; *confesso che bramo ancora di essere riempita e infiammata*, di sciogliermi nel sogno di noi, lontani da questo luogo inquieto, lì, dove non siamo più noi ma che, per sempre, sarà mio.

Chi ha parlato?

Chi dice di essere anch'ella strega? Non ti vedo dolce anima, dove sei? Sei tu, sorella di Marco, riconosco la tua voce. «Se Veronica è una strega, anche noi lo siamo!» Una strega, dieci streghe, cento streghe? Chi s'arrischia con tanto ardore nell'aprire l'ala per me, a dispetto di questa tribuna maschile. Altre voci, altre sorelle! Mi commuovete al limite del respiro! E così, persino voi, mogli dei miei amanti, persino voi, cui il sorriso avevo levato o forse, chissà, donato, per alcune ore solitarie. Persino voi! Donne, sorelle, grazie. A questo è valsa la mia vita! Perché non c'è giustizia in un'accusa per razza o per sesso o per stregoneria!

La forza di queste donne, Santa Inquisizione, mi dà il coraggio d'arrivare al fondo! Sì, peccai! Perché le porte delle biblioteche non s'aprono alle spose! E non è vita questa. Non è la mia. Non è la nostra! La cultura rende liberi. Voi lo sapete bene. Per questo ci limitate l'acceso. E io peccai e peccai e peccai! Perché la libertà merita ogni peccato!

Cosa? Mi liberate? Ho capito bene? Me ne vado, torno libera in una Venezia ahimè, sempre meno libera. Patisco per le donne che verranno dopo di me, ma bevo la vita di questa città ribelle. Ora m'inchino e Vi ringrazio, Santo Inquisitore di Roma Cattolica e Santa!

Peccai per i miei peccati e per le spose qui presenti, pronte a difendermi, pronte a peccare. Peccai e peccai e peccai! Perché le porte delle biblioteche non s'aprono alle spose! E non è vita questa. Non è la mia. Non è la nostra!

Peccai, peccai, e peccai ancora. Peccai perché tra due strade da scegliere non ebbi lungamente a dubitare. Le donne per bene non hanno una stanza tutta per sé.

VERONICA E SOPRANO (*vocalizzi*) Le cortigiane sì. Le spose non ballano, non suonano e non leggono versi, mentre noi, i versi, possiamo persino comporli!
Peccai per i miei peccati e per le spose qui presenti, pronte a difendermi, pronte a peccare.

Fabio Vacchi

I suoi lavori sono stati commissionati o diretti, tra gli altri, da Abbado, Atherton, Axelrod, Berio, Chailly, Chung, Fischer, Gibault, Harding, Järvi, Marriner, Metha, Muti, Pappano, Sinopoli. Ha collaborato con artisti come Daniele Abbado, Gae Aulenti, Patrice Chéreau, Tonino Guerra, Yashar Kemal, Ermanno Olmi, Amos Oz, Renzo Piano, Arnaldo Pomodoro, Toni Servillo, Michele Serra. Fra le opere per il teatro musicale: *Girotondo* (1982, Maggio Fiorentino), *Il viaggio* (1990, Bologna), *La Station thermale* (1993-1995, Opéra de Lyon, Teatro alla Scala), *Les Oiseaux de passage* (1998-2001, Lyon, Bologna), *Il letto della storia* (2003, Maggio Fiorentino), *La madre del mostro* (2007, Siena), *Teneke* (2007, Teatro alla Scala), *Lo stesso mare* (2011, Teatro Petruzzelli), *Lo specchio magico* (2016, Firenze). Fra le numerose opere strumentali: *Briefe Büchners* (1997, commissione di Abbado); *Dai calanchi di Sabbiuno* (1997, commissione di Abbado); *Diario dello sdegno* (2002, Scala, Muti); *Terra comune* (2002, inaugurazione Nuovo Auditorium di Roma, Chung); *La giusta armonia* (2006, Muti, Salisburgo); *Voci di notte* (2006, Metha, Firenze); *Mare che fiumi accoglie* (2007, Pappano, S. Cecilia); *Prospero o dell'armonia* (2009, Chailly, Scala); *Tagebuch der Empörung* (2011, Chailly, Gewandhaus); *Notte italiana* (2011, Atherton, London Sinfonietta); *Soudain dans la forêt profonde*, testo di Amos Oz (2013-2014, Parigi, Comédie Française, Salle Pleyel, CD a cura del Ministère de l'Éducation Nationale), *Der Walddämon* (2015, Chailly, Lipsia, Gewandhaus). Nel 2014 il Festival MiTo gli ha dedicato, primo italiano, una monografia in tre concerti. Nel 2015 è stato responsabile dell'Atelier Opéra en Création presso il Festival di Aix-en-Provence, dove sono stati eseguiti suoi brani. Fra i lavori del 2016: *Vencidos* per voce e orchestra (Festival Cervantino, Messico) e il *Concerto per violino* (Bari, Petruzzelli). È *composer in residence* al Petruzzelli di Bari e all'Orchestra Verdi di Milano. Premi: Koussevitzky Prize in Composition (Tanglewood, Usa, 1974); primo premio al Concorso Gaudeamus (Olanda,1976); David di Donatello (per la colonna sonora del *Mestiere delle armi* di Ermanno Olmi, Roma, 2002); Annual Lully Award 2002 per il miglior nuovo brano eseguito negli Stati Uniti con il *Quartetto n. 3*, Tokyo Quartet; Premio Abbiati per la migliore novità dell'anno (2004, *Il letto della storia*), RDC Awards per la colonna sonora di *Gabrielle* di Patrice Chéreau (2005); nomination al David di Donatello per il miglior musicista con la colonna sonora di *Centochiodi* di Ermanno Olmi (Roma, 2007). È membro onorario dell'Accademia Filarmonica Bolognese. È membro effettivo dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia. Insegna alla Scuola di musica di Fiesole.

Silvia Regazzo

Nata a Rovigo, dopo la laurea in Filosofia si diploma in Canto al Conservatorio Benedetto Marcello di Venezia nella classe di Stella Silva. In seguito si perfeziona, tra gli altri, con Rajna Kabaivanska (Accademia Chigiana), Claudio Desderi (Scuola di Fiesole), Sherman Lowe, Harry van der Kamp (Mozarteum Accademia estiva).
Debutta come Quickly in *Falstaff* di Verdi al Sociale di Rovigo. In seguito è Hermia in *A Midsummer Night's Dream* di Britten, Tisbe nella *Cenerentola*, Meg in *Falstaff*, Didone in *Dido and Æneas*, Volpino nello *Speziale* di Haydn, Cherubino nelle *Nozze di Figaro*, Piacere nel *Trionfo del tempo e del disinganno* di Händel, Madama Rosa nel *Campanello* di Donizetti, Pippo nella *Gazza ladra*, Stephano in *Roméo et Juliette*, Maddalena in *Rigoletto*, Ciesca in *Gianni Schicchi* e la maestra delle novizie in *Suor Angelica*, Lola in *Cavalleria rusticana*, il Signor Mozart in *Zaide o la chiave dell'illusione* di Galante e la Capoinfermiera in *Alfred, Alfred* di Donatoni. È stata diretta, tra i molti, da Luisi, Webb, Renzetti, Rigon, Bressan, Desderi, Paszkowski, Pfaff e ha collaborato con registi quali Michieletto, Vizioli, De Rosa, Lavaudant, Kemp.

GIOVANNA BOZZOLO

Attrice, si laurea in architettura al Politecnico di Milano e si diploma alla Civica Scuola d'arte drammatica Paolo Grassi. Dal 1985, data del suo debutto in teatro con Franco Parenti, partecipa come attrice a numerose produzioni di teatro di prosa. Dal 1998 realizza cicli su Mito e tragedia greca con Dario Del Corno ed Eva Cantarella. Per progetti originali collabora con Moni Ovadia, Daniele Abbado, Derek Walcott. Contemporaneamente approfondisce gli aspetti pedagogici del teatro insegnando recitazione e partecipando ai laboratori teatrali di Anatolij Vasil'ev. Prende parte a numerose produzioni di teatro musicale, a partire da *La Chute de la maison Usher* di Debussy al Teatro alla Scala, e successivamente in opere di Azio Corghi, Adriano Guarnieri, Franco Battiato, Jiři Antonin Benda, Fabio Vacchi. Per il cinema, con la regia di Roberto Faenza, partecipa ad *Alla luce del sole* e ai *Vicerè*.

JOHN AXELROD

Direttore principale e direttore artistico della Real Orquesta Sinfónica de Sevilla e direttore principale ospite dell'Orchestra Giuseppe Verdi di Milano, ha ricoperto le posizioni di direttore principale della Luzerner Sinfonieorchester, di direttore musicale del Teatro di Lucerna e di 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 centocinquanta 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*, la prima assoluta dello *Specchio magico* di Fabio Vacchi al Maggio Musicale Fiorentino, la nuova produzione di *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* al Teatro dell'Opera di Roma, e l'anno successivo *Mirandolina* di Bohuslav Martinů alla Fenice. Appassionato sostenitore delle nuove generazioni di musicisti, collabora con diverse orchestre giovanili professionali. Nel 2016 è stato nominato direttore principale del Pacific Music Festival di Sapporo, il cui direttore artistico è Valery Gergiev.

Teatro Malibran
sabato 17 giugno 2017 ore 20.00 turno S
domenica 18 giugno 2017 ore 17.00 turno U

SILVIA COLASANTI
Ciò che resta
nuova commissione nell'ambito del progetto «Nuova musica alla Fenice»
con il sostegno della Fondazione Amici della Fenice
prima esecuzione assoluta

NINO ROTA
Suite dal balletto *La strada*

Nozze in campagna – «È arrivato Zampanò»
I tre suonatori e il 'Matto' sul filo
Il circo (Il numero di Zampanò – I giocolieri – Il violino del 'Matto')
La rabbia di Zampanò
Zampanò uccide il 'Matto' – Gelsomina impazzisce di dolore
L'ultimo spettacolo sulla neve – «Addio Gelsomina»
Solitudine e pianto di Zampanò

GINO MARINUZZI
Sinfonia in la

Apertura
Georgica
Ditirambo e Finale

direttore
GIUSEPPE GRAZIOLI

Orchestra del Teatro La Fenice

NOTE AL PROGRAMMA

Silvia Colasanti, *Ciò che resta*

Ciò che resta è una riflessione sul lascito del nostro passato più o meno recente, visto da chi come noi ha la fortuna di poter guardare il respiro lungo di un'epoca, e far convivere in una nuova opera le nostre radici più lontane – in questo lavoro quelle di Monteverdi – con le più avanzate conquiste della recente avanguardia. Ma la riflessione si estende anche a ciò che resta del suono dopo il suo attacco, ai suoi diversi modi di svanire, esplorati attraverso l'utilizzo di echi e risonanze che impregnano le arcaiche armonie utilizzate con una sorta di 'nostalgia del futuro'.

Silvia Colasanti

Nino Rota, Suite dal balletto *La strada*

«Così, dunque, mi apparve Gelsomina: nelle vesti di un clown, e subito accanto a lei, per contrasto, un'ombra massiccia e buia, Zampanò. E naturalmente, il circo con i suoi stracci colorati, la sua musica minacciosa e spaccacuore, quell'aria da fiaba feroce…». L'origine de *La strada*, premio Oscar per il miglior film straniero nel 1957, si lega per Fellini al balenare di una visione: poche vivide immagini si imprimono nella fantasia del regista associandosi sin da subito a un ambiente, a una specifica 'tinta' sonora. Se ne intuiscono i tratti, si vagheggiano mondi ai confini col fiabesco, ma solo grazie al compositore prediletto, Nino Rota (1911-1979), questa magia potrà materializzarsi nelle pieghe della sceneggiatura fino a lambire le prosaiche vicissitudini di vagabondi e saltimbanchi. La Suite dal balletto *La strada* ci proietta tuttavia in un contesto differente: a metà degli anni Sessanta, quando le musiche del capolavoro felliniano lasciano la sala cinematografica e si trasformano in passi di danza.

Fu il coreografo Mario Pistoni ad avanzare l'idea di una riconversione ballettistica del film (esperimento pressoché inedito per l'epoca) e Rota non si tirò indietro. Poco importa, in questa sede, giudicare la bontà della proposta – pur stroncato da critici come Luigi Pestalozza e Rubens Tedeschi,

il balletto *La strada* riscosse un caloroso successo di pubblico alla prima scaligera del 2 settembre 1966, complice un'intensa Carla Fracci nel ruolo di Gelsomina. Si rivela invece interessante curiosare nel laboratorio del compositore per carpire alcuni 'segreti del mestiere', ad esempio quella peculiare prassi combinatoria che si alimenta di suggestioni e rende, di fatto, la partitura confezionata per le coreografie di Pistoni quasi un 'fisiologico' espandersi della colonna sonora originaria: «m'accorgevo – ricorda lo stesso Rota – che intorno al nucleo dei temi musicali che sono parte integrante del film non solo venivano a disporsi con naturalezza altri miei motivi del mondo musicale felliniano, ma nascevano tante idee musicali nuove, sempre germinate nel clima della favola». Ed ecco, infatti, nella trama allusiva dell'esordio della Suite, schiudersi per l'ascoltatore un sorprendente circuito di interferenze. La fanfara circense, che nel terzo quadro dell'azione coreografica accompagnava lo spettacolino degli artisti ambulanti presso un convito di nozze, si cercherebbe invano tra le scene dell'omonimo film, in quanto è tratta da un precedente lungometraggio di Fellini, *Lo sceicco bianco* (1952), il primo con le musiche di Nino Rota. Allo stesso modo, quando in altri momenti del pezzo occorrerà ricreare un'atmosfera festosa, clownesca, il compositore non si farà scrupolo di trasporre interi spezzoni appartenenti ad altre colonne sonore *d'après* Fellini – nel secondo numero della Suite *La strada* c'è il circo di *Giulietta degli spiriti* (1965), cui fa da controcanto una fragorosa danza *jazz*, citazione dal *Cadillac* della *Dolce vita* (1960); mentre, nel terzo numero, le beffarde marcette del *Bidone* (1955) si offrono come ideale commento alle prove di forza di Zampanò. Il balletto diventa *medium* supremo, collettore di un intero repertorio di timbri e stilemi che paiono sgorgare dalla medesima matrice. Rota può servirsi del tema d'amore di *Rocco e i suoi fratelli* (1960) quale icona sonora della solitudine di Gelsomina (I. Nozze in campagna – «È arrivato Zampanò») perché, in fondo, quella sofferta melodia degli archi, che sembra uscita da certe pagine di *Tosca*, somiglia al 'tema della strada', il *leitmotiv* associato alle forzate peregrinazioni della pagliaccetta: la musica per un film di Visconti incontra l'universo felliniano sulla base di analogie, connessioni emozionali; in qualche modo, le vicende suburbane di Nadia, Rocco e Simone, con il loro carico di passionalità, gelosia, tragedia, si proiettano sulla 'narrazione' della Suite e ne amplificano il potenziale espressivo. Gelsomina impara a sognare alla vista di un acrobata volteggiante sul filo, che tutti chiamano il 'Matto', ma dovrà fare i conti con un altro uomo, rude e possessivo; e, come la Nadia di Visconti, troverà la morte.

La Suite ci presenta, nei suoi numeri centrali, gli sfoghi di rabbia di Zampanò. Novello Canio, l'intrattenitore ambulante depone la maschera e afferra 'veristicamente' il coltello. Lo scarto stilistico è repentino; si opta qui per una musica dai marcati caratteri stravinskijani, in contrapposizione alla romantica *allure* del celebre 'tema del Matto'. Riecheggiano le brusche

asincronie della *Danse sacrale* (dalla *Sacre*) e il concitato motivo in controtempo che prolifera nell'episodio di massima violenza pare un calco ritmico della *Dance infernale* del mago Kastcheï, dall'*Oiseau de feu* (V. Zampanò uccide il 'Matto' – Gelsomina impazzisce di dolore). L'omicidio dell'acrobata si è consumato e il gelo piomba sull'orchestra. Tutto è statico: per ben quattordici battute, gli archi realizzano una fascia armonica 'incolore', mentre le pulsazioni di un pendolo di tritono, inesorabili, fanno da sfondo ai vaghi arabeschi del pianoforte e della celesta. Sono sonorità spettrali quelle previste da Rota per il sesto numero della Suite, che fanno pensare a certo 'stile funebre' praticato per qualche tempo dal suo maestro di composizione, Alfredo Casella (si pensi al poema *A notte alta* o a *L'Adieu à la vie*). Gelsomina, infatti, è sconvolta, in preda alle allucinazioni: il temino circense dell'inizio, affidato ai clarinetti e ai fagotti, le appare come sbiadita reminiscenza di un mondo di luci e di festa che ormai non è più.

Ma se questo solipsistico delirio fosse l'unico accesso alla vita vera? Ancora una volta il compositore sfrutta la tecnica del 'prelievo e innesto citazionale' (per dirla con Derrida) al fine di ampliare le stratificazioni di senso. Così l'ascoltatore, immesso nel flusso di rimandi semantizzati, può realizzare che la musica ipnotica che accompagna le visioni di Gelsomina è tratta in blocco dalla colonna sonora di *Giulietta degli spiriti*: appare per la prima volta durante il ballo con José, il cavaliere romantico che elogia la semplicità e la purezza dell'acqua e consiglia alla frastornata Giulietta di ricercare la verità («Non abbiate paura della verità! La verità ci rende liberi. In fondo, che importa la reazione degli altri?»); e poi ritorna nella scena della porticina segreta, alla fine del film, quando la donna troverà il coraggio di affrontare i propri demoni liberandosi da un passato oppressivo. Una musica che inquieta e allo stesso tempo salva. Come Giulietta, Gelsomina sta ascoltando in sogno la voce del suo romantico eroe, il 'Matto', colui che le aveva insegnato a trascendersi, a reinvestire di senso il suo esistere. E la promessa si compie. Un clarinetto e un oboe intonano una nenia dolcissima su un morbido sottofondo di triadi parallele: una pavana per Gelsomina, *infante défunte*, abbandonata sulla neve da Zampanò dopo l'ultimo spettacolo. Nino Rota sta riutilizzando anche in questo caso qualcosa di già scritto, ossia la musica che Marcello e Maddalena ascoltano in macchina al loro primo incontro, a Piazza del Popolo, di notte. Nel clima festaiolo della *Dolce vita*, quel tema dal sapore modaleggiante palesa una realtà diversa, inattingibile, legata alla sfera del sacro (non a caso l'incantevole melopea torna verso la fine del film, quando Marcello e i suoi amici nottambuli incrociano un gruppetto di fedeli pronti a celebrare messa). Capiamo bene che le autocitazioni, nella Suite dal balletto *La strada*, non sono mera operazione di *collage*, ma spunti riflessivi offerti all'ascoltatore dentro una studiata strategia intertestuale. Per la povera Gelsomina, la morte si rivela unica oasi di pace, misterioso trionfo su un mondo di apparenze. Dopo il

compianto funebre, ecco quindi la *Verklärung*: un breve Intermezzo mostra l'orchestra 'trasfigurarsi' in un crescente sfavillio di sonorità; raggiunto il bagliore massimo, tutto svanisce, e una tromba intona il 'tema del Matto'. La dolce melodia, che Gelsomina amava suonare per sé, si propaga come segno della sua sopravvivenza mentre Zampanò resta prigioniero delle proprie colpe e si dispera (VII. Solitudine e pianto di Zampanò).

La strada è «il viaggio di due creature che stanno insieme fatalmente, senza sapere perché», diceva Fellini. E le ultime battute della Suite di Rota ce le presentano, simbolicamente accostate nella loro irriducibile diversità: il timbro purissimo di un violino, che vorrebbe prolungare all'infinito l'estasi cantabile, e sul fondo, come «ombra massiccia e buia», il tonfo sordo di ottoni, contrabbassi e pianoforte. Nessuna sintesi è concessa.

Francesco Fontanelli

Gino Marinuzzi, Sinfonia in la

Luci e tenebre, contrasti di faticosa conciliazione non mancano nella la Sinfonia in la del siciliano Gino Marinuzzi (1882-1945), terminata a Milano nel febbraio del '43 in un rifugio antiaereo, sotto le bombe. Direttore d'orchestra apprezzatissimo dai suoi contemporanei, impareggiabile interprete di Wagner e Strauss, il Marinuzzi compositore resta misconosciuto e l'ascolto di questo tardo lavoro sinfonico, senz'altro il più importante della sua produzione, si configura come un'assoluta rarità.

Il titolo del primo movimento, *Apertura*, si lega bene al carattere preludiante del discorso musicale. La struttura è quella consueta della forma-sonata, ma più che esporre dei temi definiti, vengono gettati sullo 'scacchiere' dell'orchestra dei piccoli incisi, motivetti dall'aspetto cangiante con cui innescare il gioco dell'imitazione contrappuntistica. Un lavorio inarrestabile, che non a torto, con termine schönberghiano, potremmo definire 'variazione in sviluppo', cui si associano un'armonia volutamente ambigua (il modo minore è intarsiato di intervalli eccedenti e con scarti improvvisi può trascolorare nel maggiore) e un'instabilità ritmica (frequente l'uso dell'emiolia). L'area dei temi secondari, di contro, è lo spazio delle certezze. Il do maggiore, raggiunto con entusiasmo, irradia le sue rassicuranti armonie e si offre come ristoro dopo la fatica (*Assai più tranquillo*, *con grande pace*): ascoltiamo la viola, il corno inglese e il clarinetto profondersi in un tema placido, che si dipana su semplici arpeggi, quasi citazione dal tempo lento della Suite *Scaramouche* di Darius Milhaud; ma nell'oasi lirica di Marinuzzi c'è anche l'idea mahleriana di una natura in fermento, brulicante di vita. Quando il blocco tematico trasla in mi maggiore, sui lunghi pedali cominciano a emergere delle 'striature' cromatiche, che alterano l'accompagnamento ondulatorio degli archi con effetto di *blue note*, preparando l'irruzione di una ridda di motivi saltellanti. Ci troviamo presto proiettati nello sviluppo. Il carattere irrequieto, a tratti burlesco, di questa sezione fa pensare al modello straussiano di *Till Eulenspiegel*: accostamenti improvvisi, orchestrazione rutilante, ricca di contrasti, anche se, in Marinuzzi, l'insistere su pulsazioni ritmiche ossessive cela la consapevolezza, tutta novecentesca, del volto spersonalizzante della tecnica. Il meccanismo dell'elaborazione motivica, che avanza implacabile fagocitando e trasformando, è figura di quella volontà di potenza che, in guerra, uccide. Come non avvertire, nei recitativi del violino solo che introducono la ripresa (*Lentamente a piacere*, *liberamente*), la nostalgia per uno spazio aperto, in cui sia ancora possibile l'espressione intima del sentimento?

Queste distese ampie e accoglienti si materializzano al principio del secondo movimento, *Georgica*, dedicato alla «Natura, gran madre consolatrice». Le arpe e il pianoforte dispiegano un delicato fondale di arpeggi su cui si innalzano gli arabeschi di un corno inglese, poi di un clarinetto. Il musicologo Paolo Isotta, fervente marinuzziano e principale artefice della riscoperta della Sinfonia, ha riconosciuto in queste intonazioni agresti la somiglianza con uno dei motivi di *Preludio e preghiera* (1934) per soprano e orchestra, composto da Marinuzzi per il figlio morto; un'affinità che non si limita alla citazione ma coinvolge l'intero impianto narrativo: nella *Georgica*, come nell'epitaffio del '34, la speranza di un approdo sarà continuamente messa alla prova, insidiata da ricordi dolorosi e sussulti laceranti. Il do maggiore 'agreste' delle prime pagine svanisce, infatti, poco a poco sotto il peso di un lirismo denso e convulso, fino al punto di rottura (non a caso alla 'diabolica' distanza di tritono), quando, su un accordo di fa diesis minore, l'orchestra prorompe in una raffica cromatica di biscrome – da eseguire *staccato*, quasi fosse una scarica di mitragliatrice. Non è sufficiente il riferimento ai lutti in famiglia per comprendere la violenza di questi squarci sinfonici. Bisogna forse riconsiderare il riferimento virgiliano del titolo: nel primo libro delle *Georgiche*, l'idillio del buon agricoltore ha il suo amaro contraltare, ossia il racconto della devastazione dei campi provocata in Italia dalle guerre civili.

La Natura offre le sue consolazioni, come una madre, ma subisce ogni sorta di oltraggio per mano di uomini avidi e fratricidi. È un messaggio che attraversa sotterraneamente la Sinfonia e si fa esplicito nel movimento conclusivo della sinfonia, *Ditirambo e Finale*. Marinuzzi cita il motivo 'dell'Oro' nella veste tenebrosa con cui appare nel *Crepuscolo degli dei*, quando ormai non è altro che strumento di potere e sopraffazione in mano a Hagen. Paolo Isotta ha giustamente insistito sulla «fortissima valenza simbolica» di questo motto wagneriano, che tornerà a più riprese a puntellare le diverse sezioni della forma, come un sinistro presagio (ci piace ricordare il modello per eccellenza di tale procedimento: la Sesta di Mahler, detta *Tragica*, con quel 'motivo del fato' peraltro così affine all'Oro privato

della luce). Nel *Ditirambo* assistiamo infatti a uno scatenarsi di forze distruttrici che emergono misteriosamente dall'oscurità e si propagano con incontenibile virulenza. Una *danse macabre* di cui è inutile descrivere qui le sottili stratificazioni; si lascia all'ascoltatore la possibilità di farsi trascinare in un personale vortice di sensazioni.

Vogliamo nondimeno spendere qualche parola sul *Finale*, poiché questa marcia sfrenata, pur sfolgorante nelle sue estreme, 'luciferine', propaggini, si schianta in un abisso di desolazione (*Lentamente. Pesante e disperato*). La massa orchestrale è ormai ridotta a pochi frammenti isolati, rarefatti: delle ottave ribattute alla celesta, un pizzicato dei contrabbassi, una lontana tromba. Miracolosamente hanno resistito all'impatto e intonano tutti la nota mi. Anche i violini si slanciano con le ultime forze rimaste su un acutissimo mi, che si prolunga tremolante nel vuoto. Quando ecco, a un tratto, risuonare la dolce melodia di un corno (*Sereno – Pastorale*, *assai tranquillo*), una melodia gregorianeggiante costruita sul la, molto simile al *Gloria* dalla *Missa de Angelis*, utilizzato da Respighi nelle *Vetrate di chiesa* (IV. San Gregorio Magno), con delle inflessioni che ricordano l'antifona *Salve Regina*. Il candore degli antichi modi consola gli afflitti dopo il cataclisma, o accompagna il passaggio dei morti verso i campi elisi, come avviene per la Gelsomina felliniana. È un'estetica della scissione non dissimile a quella descritta nella Suite di Rota: da una parte il mondo, con la sua furia violenta e i suoi spettacoli grotteschi, dall'altra la Musica, intesa come ideale di purezza e verità – e in mezzo la morte, come unica via di trasfigurazione.

La traccia di Marinuzzi per il *Finale* della sua Sinfonia è chiarissima: sotto le bombe degli Alleati, si volge a quell'*Elegia eroica* (1916) di Alfredo Casella che ventisei anni prima aveva fornito una sconvolgente meditazione sulla guerra e sulla sofferenza. Già nel poema funebre caselliano si assisteva a un colossale schianto di ferraglie, ma sorprendentemente, nell'esplosione, i soli violini riuscivano a resistere preparando, con un etereo pedale sulla nota re, il sol modaleggiante di una serafica *Berceuse*. «In Italia nel 1942 il clima da grave si era fatto angoscioso. Quell'anno entrammo tutti in crisi; mio padre non meno degli altri», ricorda la figlia di Gino Marinuzzi, Lia Pierotti Cei. Il grande direttore d'orchestra, di fronte allo strazio collettivo, additava l'eterno consolatorio risarcimento dell'arte.

Francesco Fontanelli

Silvia Colasanti

Silvia Colasanti si forma al Conservatorio Santa Cecilia di Roma, e si perfeziona con Fabio Vacchi, Wolfgang Rihm, Pascal Dusapin e Azio Corghi. Le sue composizioni sono eseguite nelle principali istituzioni musicali internazionali tra cui l'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, la Philharmonie e il Théâtre des Champs-Élysées di Parigi, l'Orchestre National de Belgique, il Konzerthaus Berlin, il Festival Pablo Casals, l'Unione Musicale, la Biennale Musica, MITO SettembreMusica, il Kuhmon Kamarimusiikki, Milano Musica, laVerdi e La Società del Quartetto di Milano, il Maggio Musicale Fiorentino, l'Accademia Musicale Chigiana e dall'Orchestra Sinfonica della Rai.
Di fondamentale importanza per la costruzione della sua poetica, tra gusto 'materico' del suono e ricchezza di registri, la collaborazione con solisti di calibro internazionale, quali Yuri Bashmet, Salvatore Accardo, David Geringas, Massimo Quarta, Enrico Bronzi, Jacques Zoon. Ha scritto per il teatro il melologo *Orfeo. Flebile queritur lyra* interpretato da Maddalena Crippa, *L'angelo del Liponard. Un delirio amoroso* interpretato da Sandro Lombardi, *Faust. Tragedia soggettiva in musica* su testo di Fernando Pessoa, commissionato e rappresentato all'Accademia Chigiana da Ferdinando Bruni per la regia di Francesco Frongia, *La metamorfosi*, su libretto tratto dall'omonimo racconto di Franz Kafka e regia di Pier Luigi Pier'Alli, commissionata nel 2012 e rappresentata nel 2012 e 2014 al Maggio Musicale Fiorentino. Dalla collaborazione con Mariangela Gualtieri della Compagnia Teatro Valdoca nasce il lavoro per voce e orchestra *Dal paese dei rami*. Nel 2016 debutta in prima assoluta al Festival dei 2 Mondi di Spoleto *Tre risvegli*, un nuovo lavoro di teatro musicale, su testo di Patrizia Cavalli, per la regia di Mario Martone, protagonista Alba Rohrwacher.
Nel 2013, vince lo European Composer Award (Berlino), diventa membro del Comitato d'Onore Internazionale Viva Toscanini, della Società del Kalevala, ed è nominata Cavaliere della Repubblica dal Presidente della Repubblica Giorgio Napolitano.

Giuseppe Grazioli

Si è diplomato in pianoforte con Paolo Bordoni, in composizione con Niccolò Castiglioni e ha studiato direzione d'orchestra con Gianluigi Gelmetti, Leopold Hager, Franco Ferrara, Peter Maag e Leonard Bernstein. Ha diretto le principali orchestre italiane fra le quali Accademia di Santa Cecilia di Roma, Orchestra Rai di Roma e Napoli, Orchestra del Teatro Comunale di Bologna, Orchestra del Teatro dell'Opera di Roma. Dal 1995, anno in cui ha debuttato a Saint-Etienne, svolge un'intensa attività in Francia dove ha diretto più di cinquanta produzioni operistiche a Metz, Rennes, Avignone, Lille, Lione, Tours, Bordeaux, Marsiglia, Nantes, Angers e Parigi. Nel giugno 2002, al Téâtre Châtelet di Parigi, ha eseguito il concerto finale del concorso di canto Operalia in seguito al quale Placido Domingo lo ha invitato a dirigere *Lucia di Lammermoor* e *Les Pêcheurs de perles* all'Opera di Washington. Nel maggio 2003 ha diretto per il Teatro alla Scala la prima mondiale di *Vita* di Marco Tutino. Negli ultimi anni è stato presente nel cartellone del Regio di Torino (*Orfeo agli inferi, La tempesta e Le nozze di Figaro*), del Carlo Felice di Genova (*Candide*), del Comunale di Bologna (*The Beggar's Opera*), del San Carlo di Napoli (*Mysterium* di Nino Rota), del Massimo di Palermo (*Orphée et Eurydice*), dell'Opéra de Nantes et Angers (*Le Comte Ory e Il cappello di paglia di Firenze*), dell'Opéra National de Montpellier (*La traviata*), dell'Università di Yale (*A Midsummer Night's Dream e Così fan tutte*), dell'Opéra de Quebec (*Lucia di Lammermoor, Falstaff, Tosca* e *La Damnation de Faust*), dell'Opéra de Saint-Etienne (tre cantate inedite di Massenet, *L'italiana in Algeri e Norma*), del Grand Théâtre de Luxembourg (*Il turco in Italia*), del Festival della Valle d'Itria (*Napoli Milionaria* di Nino Rota e *La grotta di Trofonio* di Paisiello), del Piccolo Teatro di Milano *(L'opera da tre soldi),* delle stagioni sinfoniche del Teatro Bellini di Catania, del Teatro Petruzzelli di Bari e dell'Orchestra Giuseppe Verdi di Milano.

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 Sanzogno, Ermanno Wolf-Ferrari, Carlo Zecchi, John Barbirolli, Herbert Albert, Franco Ferrara, Guido Cantelli, Thomas Schippers, Dimitri Mitropoulos. Nel 1938 il Teatro La Fenice divenne Ente Autonomo: anche l'Orchestra vide un riassetto e un rilancio, grazie pure all'attiva partecipazione al Festival di musica contemporanea della Biennale d'Arte. Negli anni Quaranta e Cinquanta sotto la guida di Scherchen, Bernstein, Celibidache (impegnato nell'integrale delle sinfonie beethoveniane), Konwitschny (nell'integrale del *Ring* wagneriano) e Stravinskij, la formazione veneziana diede vita a concerti di portata storica. Negli anni, si sono susseguiti sul podio veneziano i più celebri direttori d'orchestra, tra i quali ricordiamo ancora: Bruno Maderna, Herbert von Karajan, Karl Böhm, Claudio Abbado, Riccardo Muti, Georges Prêtre, Eliahu Inbal, Seiji Ozawa, Lorin Maazel, Riccardo Chailly, Myung-Whun Chung (recente protagonista della doppia inaugurazione della stagione 2012-2013 con *Otello* e *Tristan und Isolde* 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,

ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE

le riprese di *Intolleranza 1960* di Luigi Nono e *Lou Salomé* di Giuseppe Sinopoli (quest'ultima in prima italiana). In ambito sinfonico l'Orchestra si è cimentata in vasti cicli, tra cui quelli dedicati a Berg, Mahler e Beethoven, sotto la direzione di maestri quali Sinopoli, Kakhidze, Masur, Barshai, Tate, Ahronovitch, Kitajenko, Inbal, Temirkanov. Formazione che si pone fra le più interessanti realtà del panorama italiano, l'Orchestra del Teatro La Fenice svolge regolarmente *tournée* in Italia e all'estero (di recente in Polonia, Francia, Danimarca, Giappone, Cina, Emirato di Abu Dhabi), riscuotendo calorosi consensi di pubblico e critica. Tra i direttori principali dell'Orchestra negli ultimi anni si sono alternati Eliahu Inbal (ricordiamo le sue integrali delle sinfonie di Beethoven e di Mahler), Vjekoslav Sutej, Isaac Karabtchevsky (che ha realizzato l'integrale delle sinfonie di Mahler); tra i principali direttori ospiti ricordiamo Jeffrey Tate. Dal 2002 al 2004 il direttore musicale è stato il compianto Marcello Viotti, che ha diretto l'Orchestra del Teatro La Fenice in opere quali *Thaïs*, *Les Pêcheurs de perles*, *Le Roi de Lahore*. Dal 2007 al 2009 gli è succeduto Eliahu Inbal, che ha diretto quattro importanti produzioni operistiche: *Elektra*, *Boris Godunov*, il dittico *Von heute auf morgen - Pagliacci* e *Die tote Stadt*. Diego Matheuz è stato direttore principale dal 2011 al 2014.

Orchestra del Teatro La Fenice

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

Violini secondi Alessandro Cappelletto •, Gianaldo Tatone •, Samuel Angeletti Ciaramicoli, Nicola Fregonese, Federica Barbali, Alessio Dei Rossi, Maurizio Fagotto, Emanuele Fraschini, Chiaki Kanda, Maddalena Main, Luca Minardi, Mania Ninova, Elizaveta Rotari, Livio Salvatore Troiano

Viole Alfredo Zamarra •, Margherita Fanton, Antonio Bernardi, Lorenzo Corti, Paolo Pasoli, Maria Cristina Arlotti, Elena Battistella, Valentina Giovannoli, Anna Mencarelli, Stefano Pio, Davide Toso

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

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

Ottavino Franco Massaglia

Flauti Angelo Moretti •, Andrea Romani •, Luca Clementi, Fabrizio Mazzacua

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

Clarinetti Vincenzo Paci •, Simone Simonelli •, Federico Ranzato, Claudio Tassinari

Fagotti Roberto Giaccaglia •, Marco Giani •

Controfagotto Fabio Grandesso

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

Trombe Piergiuseppe Doldi •, Fabiano Maniero, Mirko Bellucco, Eleonora Zanella

Tromboni Giuseppe Mendola •, Domenico Zicari •, Federico Garato

Tromboni bassi Athos Castellan, Claudio Magnanini

Timpani Dimitri Fiorin •, Barbara Tomasin •

Percussioni Claudio Cavallini, Gottardo Paganin

◊ primo violino di spalla
• prime parti

Coro del Teatro La Fenice

Claudio Marino Moretti
maestro del Coro

Ulisse Trabacchin
altro maestro del Coro

Soprani Nicoletta Andeliero, Cristina Baston, Lorena Belli, Anna Maria Braconi, Lucia Braga, Caterina Casale, Brunella Carrari, 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

Alti Valeria Arrivo, Rita Celanzi, Claudia Clarich, Marta Codognola, Simona Forni, Elisabetta Gianese, Manuela Marchetto, Eleonora Marzaro, Misuzu Ozawa, Gabriella Pellos, Francesca Poropat, Orietta Posocco, Nausica Rossi, Paola Rossi

Tenori 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

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

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

Sovrintendenza

Cristiano Chiarot *sovrintendente*, Rossana Berti, Cristina Rubini, Costanza Pasquotti ◊

UFFICIO STAMPA Barbara Montagner *responsabile*, Thomas Silvestri, Elena Florio ◊, Elisabetta Gardin ◊, Alessia Pelliciolli ◊, Andrea Pitteri ◊, Pietro Tessarin ◊

SERVIZI GENERALI Ruggero Peraro *responsabile e RSPP*, *nnp**, Liliana Fagarazzi, Stefano Lanzi, Fabrizio Penzo, Nicola Zennaro, Andrea Baldresca ◊, Marco Giacometti ◊

Direzione artistica

Fortunato Ortombina *direttore artistico*, Bepi Morassi *direttore della produzione*

Franco Bolletta *consulente artistico per la danza*

Marco Paladin *direttore musicale di palcoscenico, responsabile dei servizi musicali, coordinamento del personale artistico*

Segreteria artistica Lucas Christ ◊

UFFICIO CASTING Anna Migliavacca *responsabile*, Monica Fracassetti

SERVIZI MUSICALI Cristiano Beda, Salvatore Guarino, Andrea Rampin, Francesca Tondelli

ARCHIVIO MUSICALE Gianluca Borgonovi *responsabile*, Tiziana Paggiaro

AREA FORMAZIONE E MULTIMEDIA Simonetta Bonato *responsabile*, Andrea Giacomini

Direzione servizi di organizzazione della produzione Lorenzo Zanoni *direttore di scena e palcoscenico*, Valter Marcanzin *altro direttore di scena e palcoscenico*, Lucia Cecchelin *responsabile produzione*, Silvia Martini, Fabio Volpe, Paolo Dalla Venezia ◊

Direzione allestimento scenotecnico Massimo Checchetto *direttore*, Carmen Attisani ◊

Direzioni operative

Personale e sviluppo organizzativo Giorgio Amata *direttore*, Lucio Gaiani *responsabile ufficio gestione del personale,* Alessandro Fantini *controllo di gestione e coordinatore attività metropolitane*, Stefano Callegaro, Giovanna Casarin, Antonella D'Este, Alfredo Iazzoni, Renata Magliocco, Lorenza Vianello, Giovanni Bevilacqua ◊

Marketing Cristiano Chiarot *direttore ad interim*, Laura Coppola

BIGLIETTERIA Nadia Buoso *responsabile*, Lorenza Bortoluzzi, Alessia Libettoni

ARCHIVIO STORICO Cristiano Chiarot *direttore ad interim*, Marina Dorigo, Franco Rossi *consulente scientifico*

Amministrativa e controllo Dino Calzavara *responsabile ufficio contabilità e controllo*, Anna Trabuio, Nicolò De Fanti ◊

Area tecnica

MACCHINISTI, FALEGNAMERIA, MAGAZZINI Massimiliano Ballarini *capo reparto*, Andrea Muzzati *vice capo reparto,* Roberto Rizzo *vice capo reparto*, Mario Visentin *vice capo reparto*, Paolo De Marchi *responsabile falegnameria*, Michele Arzenton, Pierluca Conchetto, Roberto Cordella, Antonio Covatta, *nnp**, 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 Deppieri ◊, Cristiano Gasparini ◊, Sara Martinelli ◊, Stefano Neri ◊, Martina Sosio ◊

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

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

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

INTERVENTI SCENOGRAFICI Marcello Valonta, Giorgio Mascia ◊

SARTORIA E VESTIZIONE Emma Bevilacqua *capo reparto*, Carlos Tieppo ◊ *responsabile dell'atelier costumi*, Bernadette Baudhuin, Valeria Boscolo, Luigina Monaldini, Morena Dalla Vera ◊, Luisella Isicato ◊, Paola Masè ◊, Stefania Mercanzin ◊, Alice Niccolai ◊, Francesca Semenzato ◊, Emanuela Stefanello ◊, Paola Milani *addetta calzoleria*

◊ a termine

**nnp* nominativo non pubblicato per mancato consenso

Teatro La Fenice
4 / 5 / 6 / 8 / 9 / 10 / 11 / 12 / 13
novembre 2016

Aquagranda
musica di **Filippo Perocco**

personaggi e interpreti principali
Fortunato **Andrea Mastroni / Francesco Milanese**
Ernesto **Mirko Guadagnini / Paolo Antognetti**
Lilli **Giulia Bolcato / Livia Rado**

maestro concertatore e direttore
Marco Angius
regia **Damiano Michieletto**
scene **Paolo Fantin**
costumi **Carla Teti**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro
Claudio Marino Moretti

prima rappresentazione assoluta
nuova commissione Fondazione Teatro La Fenice in occasione del cinquantesimo anniversario dell'alluvione del 4 novembre 1966 con il sostegno del Freundeskreis des Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
9 / 11 / 13 / 15 / 17 dicembre 2016

Attila
musica di **Giuseppe Verdi**

personaggi e interpreti principali
Attila **Pavlo Balakin**
Odabella **Vittoria Yeo**

maestro concertatore e direttore
Riccardo Frizza
regia **Daniele Abbado**
scene **Gianni Carluccio**
costumi **Gianni Carluccio e Daniela Cernigliaro**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro
Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice in coproduzione con Teatro Comunale di Bologna e Teatro Massimo di Palermo

Teatro La Fenice
20 / 24 / 28 gennaio
1 / 5 febbraio 2017

Tannhäuser
musica di **Richard Wagner**

personaggi e interpreti principali
Tannhäuser **Stefan Vinke**
Wolfram von Eschenbach **Christoph Pohl**
Elisabetta **Liene Kinča**
Venere **Ausrine Stundyte**

maestro concertatore e direttore
Omer Meir Wellber
regia **Calixto Bieito**
scene **Rebecca Ringst**
costumi **Ingo Krügler**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro
Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice in coproduzione con Opera di Anversa, Vlaamse Opera di Gent e Teatro Carlo Felice di Genova

Teatro Malibran
10 / 12 / 18 / 21 / 23 febbraio 2017

Gina
musica di **Francesco Cilea**

personaggi e interpreti principali
Gina **Arianna Venditttelli**
Giulio **Alessandro Scotto di Luzio**

maestro concertatore e direttore
Francesco Lanzillotta
regia **Bepi Morassi**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro
Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice in collaborazione con Scuola di scenografia dell'Accademia di Belle Arti di Venezia progetto «Atelier della Fenice al Malibran»

Teatro La Fenice
16 / 17 / 19 / 22 / 24 / 25 / 26 / 28 febbraio
1 / 2 marzo 2017

La bohème
musica di **Giacomo Puccini**

personaggi e interpreti principali
Rodolfo **Matteo Lippi i / Ivan Ayon Rivas**
Mimì **Francesca Dotto / Gioia Crepaldi**

maestro concertatore e direttore
Stefano Ranzani
regia **Francesco Micheli**
scene **Edoardo Sanchi**
costumi **Silvia Aymonino**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro
Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro Malibran
16 / 17 / 18 marzo 2017

Parsons Dance
coreografie di **David Parsons**

light designer **Howell Binkley**

Teatro La Fenice
24 / 25 / 26 / 28 / 29 / 30 / 31 marzo
1 / 2 / 4 aprile 2017

Carmen
musica di **Georges Bizet**

personaggi e interpreti principali
Don José **Roberto Aronica**
Carmen **Veronica Simeoni**

maestro concertatore e direttore
Myung-Whun Chung
regia **Calixto Bieito**
scene **Alfons Flores**
costumi **Mercé Paloma**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro
Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Lirica e Balletto 2016-2017

Teatro La Fenice
21 / 22 / 23 / 26 / 27 / 28 / 29 / 30 aprile
2 maggio 2017

Lucia di Lammermoor
musica di **Gaetano Donizetti**

personaggi e interpreti principali
Miss Lucia **Nadine Sierra**
Sir Edgardo di Ravenswood **Francesco Demuro**

maestro concertatore e direttore
Riccardo Frizza
regia **Francesco Micheli**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro
Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
10 / 11 / 12 / 13 / 14 maggio 2017

La bella addormentata
coreografia di **Jean-Guillaume Bart**
da **Marius Petipa**
musica di **Pëtr Il'ic Čajkovskij**

maestro concertatore e direttore
David Coleman
scene e costumi **Aldo Buti**

Primi ballerini, solisti e corpo di ballo del Teatro dell'Opera di Roma

allestimento Teatro dell'Opera di Roma

Teatro La Fenice
19 / 24 / 26 / 28 / 30 maggio
1 / 3 giugno
12 / 13 / 14 / 16 luglio 2017

La traviata
musica di **Giuseppe Verdi**

personaggi e interpreti principali
Violetta Valéry **Jessica Nuccio**
Alfredo Germont **Piero Pretti / Leonardo Cortellazzi**

regia **Robert Carsen**
scene e costumi **Patrick Kinmonth**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro
Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
23 / 25 / 27 / 31 maggio
4 / 6 giugno 2017

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

personaggi e interpreti principali
Il conte d'Almaviva **Giorgio Misseri**
Rosina **Chiara Amarù**

maestro concertatore e direttore
Alessandro De Marchi
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

TRILOGIA DI CLAUDIO MONTEVERDI

Teatro La Fenice
16 giugno 2017

L'Orfeo
musica di **Claudio Monteverdi**

Teatro La Fenice
17 / 20 giugno 2017

Il ritorno di Ulisse in patria
musica di **Claudio Monteverdi**

Teatro La Fenice
18 / 21 giugno 2017

L'incoronazione di Poppea
musica di **Claudio Monteverdi**

maestro concertatore e direttore
John Eliot Gardiner
regia **John Eliot Gardiner e Elsa Rooke**

The Monteverdi Choir and Orchestra

nuovo allestimento FondazioneTeatro La Fenice in occasione dei 450 anni dalla nascita di Claudio Monteverdi

Teatro La Fenice
30 giugno
2 / 4 / 6 / 8 luglio 2017

La sonnambula
musica di **Vincenzo Bellini**

personaggi e interpreti principali
Il conte Rodolfo **Shalva Mukeria**
Amina **Irina Dubrovskaya**

maestro concertatore e direttore
Fabrizio Maria Carminati
regia **Bepi Morassi**
scene **Massimo Checchetto**
costumi **Carlos Tieppo**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro
Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
22 / 27 / 29 agosto
1 / 6 / 10 / 12 / 14 / 15 / 21 / 22
settembre 2017

La traviata
musica di **Giuseppe Verdi**

personaggi e interpreti principali
Violetta Valéry **Mihaela Marcu / Ekaterina Bakanova**
Alfredo Germont **Ivan Magrì**

maestro concertatore e direttore
Enrico Calesso
regia **Robert Carsen**
scene e costumi **Patrick Kinmonth**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro
Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Fondazione Teatro La Fenice
di Venezia

Lirica e Balletto 2016-2017

Teatro La Fenice
26 agosto
3 / 5 / 13 / 17 / 19 / 24 settembre 2017

Madama Butterfly
musica di **Giacomo Puccini**

personaggi e interpreti principali
Cio-Cio-San **Monica Zatterin**
F.B. Pinkerton **Vincenzo Costanzo**

maestro concertatore e direttore
Daniele Callegari
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 La Fenice
2 / 7 / 16 / 20 / 23 settembre 2017

L'occasione fa il ladro
musica di **Gioachino Rossini**

personaggi e interpreti principali
Conte Alberto **Giorgio Misseri**
Ernestina **Rosa Bove**

maestro concertatore e direttore
Michele Gamba
regia **Elisabetta Brusa**

Orchestra del Teatro La Fenice

allestimento Fondazione Teatro La Fenice
in collaborazione con Scuola di scenografia
dell'Accademia di Belle Arti di Venezia

Teatro Malibran
29 settembre
1 / 3 / 5 / 7 ottobre 2017

Cefalo e Procri
musica di **Ernst Krenek**

maestro concertatore e direttore
Tito Ceccherini
regia **Valentino Villa**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro
Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice
progetto speciale Biennale Arte 2017

Teatro La Fenice
13 / 14 / 15 / 17 / 18 / 19 / 20 / 21 /
22 / 24 / 25 / 26 ottobre 2017

Don Giovanni
musica di **Wolfgang Amadeus Mozart**

personaggi e interpreti principali
Don Giovanni **Adrian Sâmpetrean /**
Alessandro Luongo
Donna Anna **Francesca Dotto /**
Valentina Mastrangelo

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

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro
Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice, Sale Apollinee
25 / 26 / 27 / 28 / 29 / 30 / 31 ottobre
25 / 26 / 27 / 28 novembre
1 / 3 / 5 / 6 / 7 / 10 / 13 / 15 dicembre 2016

I tre gobbi
liberamente tratto da La favola de' tre gobbi
intermezzo di due parti per musica di
Carlo Goldoni
musica di **Alberto Maron**
ispirata da **Vincenzo Legrenzio Ciampi**

maestro concertatore **Alberto Maron**
regia **Michele Modesto Casarin**

con **Manuela Massimi, Matteo**
Fresch, Michele Modesto Casarin,
Emanuele Fortunati

soprano **Ilenia Tosatto**
tenore **Andrea Biscontin**
Ensemble Harmonia Prattica

produzione Fondazione Teatro La Fenice
in collaborazione con Pantakin Commedia,
Woodstock Teatro e Conservatorio
Benedetto Marcello di Venezia

Foyer e sale del Teatro La Fenice
dal 20 luglio al 6 agosto 2017

L'arte del fuoco in musica
opera sperimentale di **Fabrizio Plessi**

percorso itinerante con luci, suoni
e installazioni audio-video

OPERA GIOVANI

Teatro Malibran
27 / 28 / 29 aprile 2017

Giulietta e Romeo
musica di **Nicola Antonio Zingarelli**

maestro concertatore e direttore
Maurizio Dini Ciacci
regia **Francesco Bellotto**

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice
in collaborazione con
Conservatorio Benedetto Marcello di Venezia

Teatro Malibran
25 / 26 / 27 maggio 2017

L'aumento
musica di **Luciano Chailly**

maestro concertatore e direttore
Maurizio Dini Ciacci
regia **Davide Garattini Raimondi**

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice
in collaborazione con
Conservatorio Benedetto Marcello di Venezia

Sinfonica 2016-2017

Teatro La Fenice
14 ottobre 2016 ore 19.30 turno S
16 ottobre 2016 ore 16.30 turno U

Giovanni Salviucci
Serenata per nove strumenti

Orchestra del Teatro La Fenice

direttore
Yuri Temirkanov

Gioachino Rossini
Il barbiere di Siviglia: Sinfonia

Franz Joseph Haydn
Sinfonia in re maggiore Hob. I: 101
La pendola

Sergej Prokof'ev
Roméo et Juliette: estratti dalle Suite
n. 1 e n. 2

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibran
18 novembre 2016 ore 20.00 turno S
19 novembre 2016 ore 17.00 turno U

direttore
Jader Bignamini

Giovanni Salviucci
Introduzione, Passacaglia e Finale

Gian Francesco Malipiero
Pause del silenzio I

Antonín Dvorák
Sinfonia n. 9 in mi minore op. 95
Dal nuovo mondo

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibran
24 novembre 2016 ore 20.00 turno S
25 novembre 2016 ore 20.00

direttore
Henrik Nánási

Goffredo Petrassi
Partita per orchestra

Zoltán Kodály
Galántai táncok (Danze di Galánta)

Antonín Dvořák
Sinfonia n. 8 in sol maggiore op. 88

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
16 dicembre 2016 ore 20.00 turno S
18 dicembre 2016 ore 17.00 turno U

direttore
Diego Matheuz

Sergej Rachmaninov
Concerto per pianoforte e orchestra
n. 4 in sol minore op. 40
Boris Petrušanskij *pianoforte*

Robert Schumann
Sinfonia n. 2 in do maggiore op. 61
revisione di Gustav Mahler

Orchestra del Teatro La Fenice

Basilica di San Marco
19 dicembre 2016 ore 20.00 per invito
20 dicembre 2016 ore 20.00 turno S

direttore
Marco Gemmani

Claudio Monteverdi
Missa In illo tempore
e brani strumentali di altri maestri
della Cappella Marciana

Solisti della Cappella Marciana

Teatro Malibran
7 gennaio 2017 ore 20.00 turno S
8 gennaio 2017 ore 17.00 turno U

direttore
Risto Joost

Ildebrando Pizzetti
Canti della stagione alta
per pianoforte e orchestra
Alberto Ferro *pianoforte*
vincitore del Premio Venezia 2015

Jean Sibelius
Sinfonia n. 5 in mi bemolle maggiore
op. 82

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
27 gennaio 2017 ore 20.00 turno S
29 gennaio 2017 ore 17.00 turno U

direttore
Marek Janowski

Johannes Brahms
Akademische Festouvertüre op. 80

Franz Schubert
Sinfonia n. 3 in re maggiore D 200

Robert Schumann
Sinfonia n. 3 in mi bemolle maggiore
op. 97 *Renana*

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
3 febbraio 2017 ore 20.00 turno S
4 febbraio 2017 ore 17.00 turno U

direttore
Omer Meir Wellber

Hannes Kerschbaumer
minu
Nuova commissione «Nuova musica alla Fenice»
con il sostegno della Fondazione Amici della Fenice
e lo speciale contributo di Béatrice Rosenberg
prima esecuzione assoluta

Ernest Bloch
Schelomo Rapsodia ebraica per
violoncello e orchestra
Jan Vogler *violoncello*

Robert Schumann
Sinfonia n. 4 in re minore op. 120
revisione di Gustav Mahler

Orchestra del Teatro La Fenice

Fondazione Teatro La Fenice
di Venezia

Teatro La Fenice
21 febbraio 2017 ore 20.00 turno S
23 febbraio 2017 ore 20.00

direttore
Claudio Marino Moretti

Pēteris Vasks
The Fruit of Silence
versione per coro e pianoforte
testo di **Madre Teresa di Calcutta**

Wolfgang Amadeus Mozart
Requiem in re minore KV 626
versione per soli, coro e pianoforte a quattro mani di Carl Czerny

Coro del Teatro La Fenice

Teatro Malibran
4 marzo 2017 ore 20.00 turno S
5 marzo 2017 ore 17.00 turno U

direttore
Marco Angius

Carmine-Emanuele Cella
Random Forests
Nuova commissione «Nuova musica alla Fenice»
con il sostegno della Fondazione Amici della Fenice
prima esecuzione assoluta

Camillo Togni
Variazioni op. 27
per pianoforte e orchestra
Aldo Orvieto *pianoforte*

Robert Schumann
Sinfonia n. 1 in si bemolle maggiore op. 38 *Primavera*

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
7 aprile 2017 ore 20.00 turno S
9 aprile 2017 ore 17.00 turno U

direttore
Jeffrey Tate

Franz Schubert
Sinfonia n. 7 in si minore D 759
Incompiuta

Alfredo Casella
Sinfonia n. 3 op. 63

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibran
5 maggio 2017 ore 20.00 turno S
7 maggio 2017 ore 17.00

direttore
Jeffrey Tate

Gioachino Rossini
Guillaume Tell: Ouverture

Benjamin Britten
Soirées musicales op. 9

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

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
21 maggio 2017 ore 20.00 turno S

direttore
James Conlon

Hector Berlioz
Harold en Italie Sinfonia per viola concertante e orchestra op. 16
Ula Ulijona *viola*

Claude Debussy
La Mer Tre schizzi sinfonici
per orchestra

Igor Stravinskij
Suite dal balletto *L'Oiseau de feu*
versione 1919

Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai

Teatro Malibran
10 giugno 2017 ore 20.00 turno S
11 giugno 2017 ore 17.00 turno U

direttore
John Axelrod

Fabio Vacchi
Veronica Franco per voce recitante, soprano e orchestra
versi di **Veronica Franco**
testo di **Paola Ponti**

Giovanna Bozzolo *voce recitante*
Silvia Regazzo *soprano*

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibran
17 giugno 2017 ore 20.00 turno S
18 giugno 2017 ore 17.00 turno U

direttore
Giuseppe Grazioli

Silvia Colasanti
Ciò che resta
Nuova commissione «Nuova musica alla Fenice»
con il sostegno della Fondazione Amici della Fenice
prima esecuzione assoluta

Nino Rota
Suite dal balletto *La strada*

Gino Marinuzzi
Sinfonia in la

Orchestra del Teatro La Fenice

Fondazione Teatro La Fenice
di Venezia

foto

Yuri Temirkanov: Vladimir Postnov
Henrik Nánási: Gunnar Geller
Risto Joost: Mait Jüriado
Marek Janowski: Felix Broede
Hannes Kerschbaumer: rol.art-images
Jan Vogler: Jim Rakete
Claudio Marino Moretti: Michele Crosera
Coro del Teatro La Fenice: Michele Crosera
Marco Angius: Silvia Lelli
Aldo Orvieto: Luca Loro di Motta
Jeffrey Tate: J. Konrad Schmidt
Fabio Vacchi: Andrea Sacchi
Orchestra del Teatro La Fenice: 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.

dall'Archivio storico del Teatro La Fenice

Le note sulla Sinfonia n. 8 in sol maggiore op. 88 di Antonín Dvořák sono tratte dal programma di sala del concerto del 28 giugno 1989.

Le note sulla Sinfonia n. 2 in do maggiore op. 61 di Robert Schumann sono tratte dal programma di sala del concerto del 20 dicembre 2003.

Le note sulla Sinfonia n. 3 in mi bemolle maggiore op. 97 *Renana* di Robert Schumann sono tratte dal programma di sala del concerto del 9 gennaio 2010.

Le note sulla Sinfonia n. 7 in si minore D 759 *Incompiuta* di Franz Schubert sono tratte dal programma di sala del concerto del 16 novembre 1998.

Le note sull'Ouverture dal *Guglielmo Tell* di Gioachino Rossini e sulla Sinfonia n. 7 di Ludwig van Beethoven sono tratte dal programma di sala del Concerto di Capodanno 2014.

Le note sulla Suite dal balletto *L'Oiseau de feu* di Igor Stravinskij sono tratte dal programma di sala del concerto del 30 maggio 1981.

Le note sulle *Soirées musicales* op. 9 di Benjamin Britten sono tratte dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia a Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 31 maggio 1992.

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia

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

redazione
Barbara Montagner, Maria Rosaria Corchia, Leonardo Mello

realizzazione grafica
grafotech.it

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

finito di stampare
nel mese di ottobre 2016
da L'Artegrafica S.n.c. - Casale sul Sile (TV)

€ 15,00

FONDAZIONE
Amici della Fenice

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

Sentitevi parte viva del nostro Teatro!

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

Quote associative

Ordinario	€ 60	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

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

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

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

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

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

PUBBLICAZIONI

Il Teatro La Fenice. I progetti, l'architettura, le decorazioni, di Manlio Brusatin e Giuseppe Pavanello, con un saggio di Cesare De Michelis, Venezia, Albrizzi, 1987[1], 1996[2] (dopo l'incendio);
Il Teatro La Fenice. Cronologia degli spettacoli, 1792-1991, 2 voll., di Michele Girardi e Franco Rossi, Venezia, Albrizzi, 1989-1992 (pubblicato con il contributo di Yoko Nagae Ceschina);
Gran Teatro La Fenice, a cura di Terisio Pignatti, con note storiche di Paolo Cossato, Elisabetta Martinelli Pedrocco, Filippo Pedrocco, Venezia, Marsilio, 1981[1], 1984[2], 1994[3];
L'immagine e la scena. Bozzetti e figurini dall'archivio del Teatro La Fenice, 1938-1992, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1992;
Giuseppe Borsato scenografo alla Fenice, 1809-1823, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1995;
Francesco Bagnara scenografo alla Fenice, 1820-1839, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1996;
Giuseppe e Pietro Bertoja scenografi alla Fenice, 1840-1902, a cura di Maria Ida Biggi e Maria Teresa Muraro, Venezia, Marsilio, 1998;
Il concorso per la Fenice 1789-1790, di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1997;
I progetti per la ricostruzione del Teatro La Fenice, 1997, Venezia, Marsilio, 2000;
Teatro Malibran, a cura di Maria Ida Biggi e Giorgio Mangini, con saggi di Giovanni Morelli e Cesare De Michelis, Venezia, Marsilio, 2001;
La Fenice 1792-1996. Il teatro, la musica, il pubblico, l'impresa, di Anna Laura Bellina e Michele Girardi, Venezia, Marsilio, 2003;
Il mito della fenice in Oriente e in Occidente, a cura di Francesco Zambon e Alessandro Grossato, Venezia, Marsilio, 2004;
Pier Luigi Pizzi alla Fenice, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 2005;
A Pier Luigi Pizzi. 80, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Amici della Fenice, 2010.

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

note

note

note

note

Maria Callas
MARIA CALLAS
at
TEATRO LA FENICE
From the 11th of September 2015
Teatro La Fenice di Venezia
Ingresso con visita al Teatro
Ticket includes entrance to the exhibition
and visit to the theatre
Biglietti / informazioni e vendita
Information and tickets www.veneziaunica.it
call center Hellovenezia:(+39) 041 2424