



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE DI VENEZIA

STAGIONE SINFONICA

2017-2018





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

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

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

Caratteristiche tecniche:

estensione $fa^1 - fa^3$,
trasposizione tonale da 415 Hz a 440 Hz,
dimensioni 247×93×28 cm.

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

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

Incontri con l'opera

mercoledì 15 novembre 2017 ore 18.00

GIORGIO PESTELLI
Un ballo in maschera

giovedì 7 dicembre 2017 ore 18.00

MARINELLA GUATTERINI
Reale Balletto delle Fiandre

martedì 16 gennaio 2018 ore 18.00

GIANNI GARRERA
Le metamorfosi di Pasquale

giovedì 25 gennaio 2018 ore 18.00

SANDRO CAPPELLETTI
La vedova allegra

martedì 13 marzo 2018 ore 18.00

GIOVANNI BIETTI
La bohème

lunedì 9 aprile 2018 - ore 17.45

FEDERICO MARIA SARDELLI
Orlando furioso

martedì 17 aprile 2018 ore 18.00

MICHELE DALL'ONGARO
L'elisir d'amore

lunedì 23 aprile 2018 ore 18.00

LUCA CIAMMARUGHI
Il signor Bruschino

mercoledì 2 maggio 2018 ore 18.00

LUCA MOSCA
Norma

lunedì 25 giugno 2018 ore 18.00

GIORGIO BATTISTELLI, FORTUNATO ORTOMBINA
Richard III

lunedì 9 luglio 2018 ore 18.00

SILVIA POLETTI
Brodsky/Baryšnikov

lunedì 15 ottobre 2018 ore 18.00

BRUNO CAGLI
Semiramide

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



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA



CONSERVATORIO
BENEDETTO MARCELLO
DI VENEZIA

Incontri con la Stagione Sinfonica

*Conferenze introduttive alla Stagione Sinfonica 2017-2018
del Teatro La Fenice*

mercoledì 25 ottobre 2017

relatore **Franco Rossi**

concerto diretto da **Donato Renzetti** (3, 4 e 5 novembre)
musiche di Vacchi, Donaggio, Verdi, Dvořák

mercoledì 8 novembre 2017

relatore **Federica Lotti**

concerto diretto da **Myung-Whun Chung** (10 novembre)
musiche di Mahler

mercoledì 13 dicembre 2017

relatore **Davide Amodio**

concerto diretto da **Marco Gemmani**
(Basilica di San Marco, 18 e 19 dicembre)
musiche di Monteverdi

mercoledì 10 gennaio 2018

relatore **Giovanni Battista Rigon**

concerto diretto da **Daniele Rustioni** (13 e 14 gennaio)
musiche di Wolf-Ferrari, Schubert

mercoledì 14 febbraio 2018

relatore **Vitale Fano**

concerto diretto da **Claudio Marino Moretti** (17 febbraio)
musiche di Cosmi, Britten, Duruflé

mercoledì 21 febbraio 2018

relatore **Massimo Contiero**

concerto diretto da **Elio Boncompagni** (23 e 25 febbraio)
musiche di Schubert, Rota, Respighi

mercoledì 28 febbraio 2018

relatore **Monica Bertagnin**

concerto diretto da **Yuri Temirkanov** (2 e 4 marzo)
musiche di Schubert, Prokof'ev

mercoledì 28 marzo 2018

relatore **Francesco Erle**

concerto diretto da **Diego Fasolis** (30 marzo)
musiche di Turi, Schubert, Pergolesi

mercoledì 11 aprile 2018

relatore **Giovanni Mancuso**

concerto (16 aprile)
programma e interpreti da definire

mercoledì 6 giugno 2018

relatore **Francesco Pavan**

concerto diretto da **Antonello Manacorda** (9 e 10 giugno)
musiche di Wagner, Schubert, Elgar

INGRESSO LIBERO
ore 17.30

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



Radio3 per la Fenice

Opere della Stagione Lirica 2017-2018
trasmesse dal Teatro La Fenice o dal Teatro Malibran

venerdì 24 novembre 2017 ore 19.00

diretta
Un ballo in maschera

venerdì 19 gennaio 2018 ore 19.00

differita
Le metamorfosi di Pasquale

giovedì 8 febbraio 2018 ore 19.00

diretta
Die lustige Witwe

martedì 3 luglio 2018 ore 19.00

diretta
Richard III

Concerti della Stagione Sinfonica 2017-2018

trasmessi in differita dal Teatro La Fenice o dal Teatro Malibran

Myung-Whun Chung (venerdì 10 novembre 2017)

Daniele Rustioni (sabato 13 gennaio 2018)

Elio Boncompagni (venerdì 23 febbraio 2018)

Yuri Temirkanov (venerdì 2 marzo 2018)

Diego Fasolis (venerdì 30 marzo 2018)

Francesco Lanzillotta (sabato 16 giugno 2018)

CONSIGLIO DI INDIRIZZO

Luigi Brugnaro
presidente

Luigi De Siero
vicepresidente

Teresa Cremisi
Franco Gallo
Giorgio Grasso
consiglieri

sovrintendente
in attesa di nomina

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



pierre cardin



TIFFANY & Co.



Marsilio



STUDIO DE POLI
VENEZIA





FONDAZIONE TEATRO LA FENICE DI VENEZIA

STAGIONE SINFONICA

2017-2018

L'eredità di Schubert



Venezia
3 novembre 2017 – 8 luglio 2018

SOMMARIO

- 6 DONATO RENZETTI
ORCHESTRA E CORO DEL TEATRO LA FENICE
Teatro La Fenice 3, 4 e 5 novembre 2017
musiche di Fabio Vacchi, Pino Donaggio, Giuseppe Verdi, Antonín Dvořák
- 26 MYUNG-WHUN CHUNG
ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE
Teatro La Fenice 10 novembre 2017
musiche di Gustav Mahler
- 36 MARCO GEMMANI
SOLISTI DELLA CAPPELLA MARCIANA
Basilica di San Marco 18 e 19 dicembre 2017
musiche di Claudio Monteverdi
- 48 DANIELE RUSTIONI
ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE
Teatro La Fenice 13 e 14 gennaio 2018
musiche di Ermanno Wolf-Ferrari, Franz Schubert
- 58 CLAUDIO MARINO MORETTI
CORO DEL TEATRO LA FENICE
Teatro La Fenice 17 febbraio 2018
musiche di Gabriele Cosmi, Benjamin Britten, Maurice Duruflé
- 72 ELIO BONCOMPAGNI
ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE
Teatro La Fenice 23 e 25 febbraio 2018
musiche di Franz Schubert, Nino Rota, Ottorino Respighi
- 80 YURI TEMIRKANOV
ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE
Teatro La Fenice 2 e 4 marzo 2018
musiche di Franz Schubert, Sergej Prokof'ev
- 88 DIEGO FASOLIS
ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE
Teatro La Fenice 30 marzo 2018
musiche di Domenico Turi, Franz Schubert, Giovanni Battista Pergolesi
- PROGRAMMA E INTERPRETI DA DEFINIRE*
Teatro La Fenice 16 aprile 2018
- 100 ANTONELLO MANACORDA
ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE
Teatro La Fenice 9 e 10 giugno 2018
musiche di Richard Wagner, Franz Schubert, Edward Elgar
- 108 FRANCESCO LANZILLOTTA
ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE
Teatro Malibran 16 e 17 giugno 2018
musiche di Daniele Ghisi, Wolfgang Amadeus Mozart, Giovanni Salviucci, Franz Schubert
- 118 HENRIK NÁNÁSI
ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE
Teatro La Fenice 6 e 8 luglio 2018
musiche di Franz Schubert, Béla Bartók
- 130 ORCHESTRA E CORO DEL TEATRO LA FENICE

Incontri di approfondimento sui programmi musicali

Roberto Mori introduce i concerti della Stagione Sinfonica

venerdì 3 novembre 2017
ore 19.20
Sale Apollinee
concerto Renzetti

venerdì 10 novembre 2017
ore 19.20
Sale Apollinee
concerto Chung

sabato 13 gennaio 2018
ore 19.20
Sale Apollinee
concerto Rustioni

sabato 17 febbraio 2018
ore 19.20
Sale Apollinee
concerto Moretti

venerdì 23 febbraio 2018
ore 19.20
Sale Apollinee
concerto Boncompagni

venerdì 2 marzo 2018
ore 19.20
Sale Apollinee
concerto Temirkanov

venerdì 30 marzo 2018
ore 19.20
Sale Apollinee
concerto Fasolis

lunedì 16 aprile 2018
ore 19.20
Sale Apollinee
concerto in definizione

sabato 9 giugno 2018
ore 19.20
Sale Apollinee
concerto Manacorda

sabato 16 giugno 2018
ore 19.20
Teatro Malibran
concerto Lanzillotta

venerdì 6 luglio 2018
ore 19.20
Sale Apollinee
concerto Nánási



FONDAZIONE
AMICI DELLA FENICE
VENEZIA

La Fondazione Teatro La Fenice ringrazia la Fondazione Amici della Fenice, che ha reso possibile la prosecuzione dell'iniziativa «Nuova musica alla Fenice», giunta quest'anno alla sua settima 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 e di Hannes Kerschbaumer (1981), Carmine Emanuele Cella (1976) e Silvia Colasanti (1975) nella Stagione 2016-2017, i direttori Claudio Marino Moretti, Diego Fasolis e Francesco Lanzillotta includeranno quest'anno nei loro programmi tre brani commissionati a Gabriele Cosmi (1988), Domenico Turi (1986) e Daniele Ghisi (1984).

Teatro La Fenice
venerdì 3 novembre 2017 ore 20.00 inaugurazione
sabato 4 novembre 2017 ore 20.00 turno S
domenica 5 novembre 2017 ore 17.00 turno U

*Concerto inaugurale
nell'ambito delle manifestazioni
del centenario di Porto Marghera*



FABIO VACCHI
Canti di fabbrica per voce e orchestra
su testi di 'poeti di fabbrica'
Città addormentata, testo di Attilio Zanichelli
Marta, testo di Fabio Franzin
L'altro giorno l'ho sorpreso, testo di Ferruccio Brugnaro
Non racconteremo mai abbastanza, testo di Ferruccio Brugnaro
commissione Fondazione Teatro La Fenice

Paolo Antognetti *tenore*

PINO DONAGGIO
Io che non vivo (senza te) per coro e orchestra

GIUSEPPE VERDI
Attila: «Qual notte!... Ella in poter del barbaro»
Stefan Pop *tenore*

ANTONÍN DVOŘÁK
Sinfonia n. 9 in mi minore op. 95 *Dal nuovo mondo*
Adagio - Allegro molto
Largo
Scherzo: Molto vivace
Allegro con fuoco

direttore

DONATO RENZETTI

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

Claudio Marino Moretti *maestro del Coro*

NOTE AL PROGRAMMA

C'è un filo rosso che lega l'eterogeneo programma di questo concerto inaugurale: il tema della nascita di un 'nuovo mondo', sia esso una città gloriosa, una grande Nazione, o un importante polo industriale. In primo luogo si intende dare un contributo alle celebrazioni per il centenario di Porto Marghera, progetto nato nel 1917 – l'anno più tragico della prima guerra mondiale – su iniziativa di un abile imprenditore e politico veneziano, Giuseppe Volpi.

La creazione di un porto commerciale, di una zona industriale e di un agglomerato urbano destinato a ospitare i lavoratori, nasce evidentemente da un intento nobile: modernizzare la vita economica di Venezia per preservarla dalla decadenza cui sembrava destinata all'epoca. Lo sviluppo di Porto Marghera nel corso del Novecento sarà fonte di crescita, di miglioramento del tenore di vita, ma darà vita a una parabola segnata anche da problemi di inquinamento, lotte sindacali, svuotamento del centro storico di Venezia. Una storia di luci e ombre cui si collega direttamente la nuova composizione di Fabio Vacchi, *Canti di fabbrica*, proposta in prima esecuzione assoluta.

Nato a Bologna ma molto legato a Venezia, dove ha vissuto vent'anni, partecipando inoltre a numerose edizioni della Biennale Musica, Vacchi compone questo brano su versi di 'poeti di fabbrica' quali Attilio Zanichelli, Fabio Franzin e Ferruccio Brugnaro. La dignità dei lavoratori, travolti dall'ingranaggio oppressivo e totalizzante dell'industria, tra rassegnazione, rabbia e speranza, è uno degli aspetti portanti dei testi prescelti. Ma è proprio sulla speranza e sul sogno di un mondo migliore che il concerto intende porre l'accento.

La presenza in programma di un classico della canzone italiana quale *Io che non vivo (senza te)*, portato a Sanremo dal compositore veneziano Pino Donaggio, fotografa per l'appunto i sogni e le aspettative che accompagnano il periodo di massima crescita dell'economia: gli anni Sessanta. È l'epoca del benessere diffuso, il decennio in cui a Porto Marghera si registra la massima espansione del volume di traffico portuale e delle attività industriali. La colonna sonora degli italiani è la canzone sanremese, mentre la televisione, introdotta nel 1954, è ormai in grado di dettare i ritmi del Paese e renderlo più consapevole di se stesso nell'affrontare un destino

comune: quello della ricostruzione dopo la seconda guerra mondiale, del *boom* economico, dell'avvento della società dei consumi. Oggi quella fase di espansione è tramontata, viviamo in una realtà post-industriale e l'intera area di Porto Marghera si sta ridefinendo. In un momento di passaggio delicato, la speranza è che adeguati progetti di bonifica e riconversione possano dare vita a un nuovo, grande polo produttivo in cui profitto economico, qualità della vita e rispetto dell'ambiente vadano di pari passo.

Archetipo per eccellenza di rinascita fisica, spirituale e artistica è quindi Venezia, al cui mito fondativo rimanda la pagina verdiana tratta dal prologo di *Attila*. La distruzione di Aquileia a opera del re degli Unni stimola l'avvento di un'epoca migliore, nata anche dai resti della civiltà romana ormai corrotta. Nei versi della cabaletta cantata da Foresto e dal coro si inneggia allo splendore di una città che sorgerà «dall'alghe di questi marosi/qual risorta fenice novella», con evidente allusione anche al Teatro La Fenice, dove l'opera va in scena per la prima volta nel 1846.

Alla fascinazione per la scoperta della civiltà americana rimanda infine il viaggio sonoro compiuto da Antonín Dvořák nella Sinfonia n. 9 *Dal nuovo mondo*. I panorami e le suggestioni evocati dalla partitura restituiscono l'America della nuova frontiera, quella ingenua ed eroica dell'epopea del Far West: una visione idealizzata, dalla quale viene rimossa ogni allusione al conflitto tra coloni e nativi, e al suo pesante carico di vite umane. È l'idea di un *Nuovo mondo* sempre più lontano dai modelli europei: l'origine di quell'*American Dream* che con le sue promesse di libertà, uguaglianza e di una vita migliore, è stato il motore delle molteplici ondate di immigrazione che si sono succedute dall'Ottocento a oggi.

Roberto Mori

FABIO VACCHI, *CANTI DI FABBRICA* PER VOCE E ORCHESTRA

Penso che al pensiero progressista, capace di guardare alla fatica dei più deboli, dei diversi, alla miseria e alla disuguaglianza, sia mancato, e spesso manchi, il coraggio più grande. Quello della coerenza, non titanica, non ridondante, non millantatrice di retorica e presunzione: viva, piuttosto, e vera, come sforzo, come direzione, come umile, imperfetto, ma autentico tentativo. Inscindibile dal sentire. Qualcosa che diventi davvero nostro, che attinga al corpo di cui siamo fatti, e alle sue emozioni, di cui le idee sono innervate. Per questo, ho da un lato fatto miei e dall'altro rigettato gli aspetti di un'avanguardia spesso granitica. Di un'asprezza incantata, come quella di Romano Mezzacasa e delle sue Dolomiti, evocate da Ferruccio Brugnaro nel testo del terzo canto. Oppure dura come la vernice che la Marta di Fabio Franzin, nel secondo, gratta via dalle modanature del legno e dalla sua vita corrosa. Ho scelto tutt'altra strada linguistica, anche se radici e tratti

di quel rigore nutrono e colorano tutti e quattro i *Canti*. Il passato è cibo per il futuro, senza memoria si muore ancor prima di nascere. Ma senza la fantasia che porta a inventare e a innovare il ricordo diventa una palude. E l'acqua, che tanto ha percettivamente pesato sul mio lavoro, forse anche per il mio esser stato, e continuare a sentirmi, veneziano, mi ha stregato e risucchiato, negli alti versi di Attilio Zanichelli.

L'intensa, struggente, poesia di Fabio Franzin, con l'acuminato sguardo sul reale, con la forza introspettiva e le preziose rifrangenze sonore del dialetto, mi ha spinto ad attingere a quel patrimonio etnico cui da sempre mi sono abbeverato, che ho studiato, assimilato, e senza il quale la mia musica non esisterebbe. Le figure femminili sono cuore della mia opera, e Marta mi è entrata nelle vene, infiltrandomi con un dolore sordo, antico, il cui sconcolato grido scuote all'impegno con la dolcezza di un sogno ingiustamente infranto. Il secondo brano è, infatti, ricolmo d'echi di canti di lavoro.

Le potenti parole di Brugnaro, per il terzo e quarto *Lied*, mi hanno subito colpito nel profondo. I montani paesaggi che amo, simbolo per me di un animalismo e di un ambientalismo che credo custodiscano gran parte della speranza di giustizia nel domani, si scontrano con la rabbia e la crudeltà metaforiche, scaturite dall'impotenza e dall'ingiustizia, dell'uomo a caccia di topi, deciso a sterminarli tutti, senza pietà.

L'ultima poesia rappresenta la spontanea forza di valori in cui credo fino in fondo: *non racconteremo mai abbastanza*. Per questo l'arte ha il compito di continuare a raccontare, a dissepellire, a far rinascere. Cosa che la letteratura e il cinema hanno ripreso a fare da tempo, mentre la musica, ancora, non di rado, o sussulta di arido concettualismo oppure occhieggia alla facilità rinnegando la fatica di chi ha fatto la storia, come gli operai del quarto canto, sbattuti e sparpagliati con la stessa violenza che la prosopopea dei forti ha usato contro la terra e i suoi abitanti, tutti.

Fabio Vacchi

PINO DONAGGIO, *IO CHE NON VIVO (SENZA TE)*

Il programma prosegue con la rivisitazione per orchestra sinfonica e coro di *Io che non vivo (senza te)*, successo internazionale del cantautore e compositore veneziano Pino Donaggio (Burano, 1941). Una canzone composta su testo di Vito Pallavicini per l'edizione 1965 del Festival di Sanremo, manifestazione che ha avuto un ruolo non indifferente nel rafforzamento dell'identità nazionale italiana. La canzone sanremese, data la mancanza di una lingua letteraria e popolare insieme, introduce un idioma forse impacciato, ancora un po' aulico e ridondante. E tuttavia accomuna gli italiani offrendo loro un primo, moderno immaginario collettivo, un universo simbolico all'epoca ancora assente.

Negli anni che vanno dal 1960 al '69, il Festival esprime l'onda lunga della ripresa che la società italiana sta vivendo: vede la consacrazione dei *teen-idol*, la nascita del divismo femminile, l'importazione di stranieri di talento, l'affermazione dei cantautori: da Domenico Modugno a Gino Paoli, da Sergio Endrigo a Lucio Dalla, a Pino Donaggio appunto. La canzone è in quegli anni un fenomeno nazional-popolare aggregante, capace di esprimere sentimenti collettivi, emozioni condivise: una proiezione sul futuro, specchio di una mitica e irripetibile 'età dell'oro'.

Le canzoni di Pino Donaggio si ritagliano uno spazio originale in ambito sanremese e denotano chiaramente l'estrazione classica di un musicista formatosi al conservatorio (prima a Venezia e poi a Milano), attivo per qualche stagione come violinista dei Solisti Veneti diretti da Claudio Scimone e che successivamente, a partire dagli anni Settanta, si affermerà come compositore di colonne sonore iniziando in particolare con Brian De Palma uno dei sodalizi più celebri della storia del cinema.

In *Come sinfonia*, del 1961, introdotta da terzine e duine arpeggiate, vengono utilizzati parametri armonici e melodici tipici della scrittura 'colta'. Lo stesso avviene anche in *Io che non vivo (senza te)*, presentata a Sanremo quattro anni dopo, motivo classicheggiante ma moderno al tempo stesso, che si presta spontaneamente a una rielaborazione in veste sinfonica. Dotato di un ritornello fra più orecchiabili e trascinati della storia della canzone italiana, il brano sarà inciso da Dusty Springfield, pure lei in gara in quella stessa edizione di Sanremo, e con il titolo *You Don't Have to Say You Love Me* farà il giro del mondo. *Io che non vivo (senza te)* è stata incisa, fra gli altri, da Elvis Presley, Tom Jones, Gilberto Gil, tradotta perfino in ebraico, cinese, trasformata in versione *rap* e, con oltre ottanta milioni di dischi venduti, è divenuta una di quelle canzoni atemporalmente, che durano sempre e sempre emozionano.

GIUSEPPE VERDI, *ATTILA*: «QUAL NOTTE!.. ELLA IN POTER DEL BARBARO»

La prima parte del concerto si chiude con un'altra pagina che esprime un momento di speranza e di fiducia nel futuro, un brano attinto questa volta dal repertorio operistico. La grande scena che chiude il prologo di *Attila*, ambientata a Rio-Alto nelle «lagune adriatiche», si colloca infatti dopo un evento drammatico (la devastazione di Aquileia) e si lega al mito della nascita di Venezia, oltre che, indirettamente, alle aspirazioni risorgimentali, al desiderio di una patria libera e indipendente.

Si è molto discusso sulla dimensione patriottico-corale delle opere composte da Giuseppe Verdi (Roncole, Busseto 1813 - Milano 1901) a partire da *Nabucco* (1842) fino a *La battaglia di Legnano* (1849). Alcuni studiosi, specie di area anglosassone, hanno voluto ridimensionarne, se non

negarne, lo spirito risorgimentale. Tuttavia, anche se certa mitologia è stata costruita a posteriori, e alimentata in vecchiaia dallo stesso compositore, non si capisce come si possa negare il carattere politico di quei melodrammi. Verdi riassume non solo la parte più significativa e popolare dell'opera italiana, ma anche della nostra storia civile e politica. Il ruolo guida avuto nel quadro della cultura ottocentesca italiana è fuori discussione. E non stupisce che la sua immagine, intesa anche come iconografia, sia preminente rispetto a quella di qualsiasi altro compositore.

Opera strettamente legata alla storia del Teatro La Fenice – dove viene rappresentata il 17 marzo 1846 – *Attila* appartiene a quelli che Verdi definisce i suoi 'anni di galera'. È un lavoro ancora discontinuo eppure esemplare nel suo genere, grazie a una stringatezza di racconto e a una concisione di effetti che per molti versi preparano e anticipano la maturità del grande uomo di teatro. Un melodramma strutturato in momenti fulminei, dove c'è poco spazio per la maturazione psicologica dei personaggi, ma con una ispirazione melodica e una vitalità intrinseca travolgenti.

Il secondo quadro del prologo, che ha per protagonisti il coro e il personaggio di Foresto (tenore), inizia con un'ampia introduzione di carattere descrittivo dove l'orchestra evoca una tempesta notturna in laguna attraverso una progressione di settime diminuite; le tenebre quindi si diradano e l'alba viene annunciata da alcuni passaggi strumentali che si rifanno all'ode sinfonica di Félicien David *Le Désert*. L'orchestrazione scarna, lo spaziare delle voci degli eremiti che cantano lodi al Signore e la risposta in lontananza dei profughi aquileiesi, che giungono in scena di lì a poco con Foresto, denotano la capacità di Verdi di ottenere la massima efficacia drammatica utilizzando pochi e semplici mezzi musicali. In questo quadro visivo e sonoro, si inserisce la doppia aria del tenore: nel cantabile «Ella in poter del barbaro» Foresto è cruciato soprattutto dal tormento amoroso per il rapimento di Odabella da parte di Attila. Il brano nell'insieme non è molto ispirato, ma contiene una bellissima frase nell'inciso centrale. Nella cabaletta con coro «Cara patria, già madre e reina», il tenore assume invece la statura del patriota che, con un fiero inno di battaglia, si impegna a far rinascere nelle isole della laguna la sua città distrutta.

ANTONÍN DVOŘÁK, SINFONIA N. 9 IN MI MINORE OP. 95 *DAL NUOVO MONDO*

La seconda parte del concerto ci porta nel *Nuovo mondo* evocato dalla Sinfonia n. 9 in mi minore op. 95 di Antonín Dvořák (Nelahozeves, 1841 - Praga, 1904). Si tratta della sinfonia forse più popolare del dopo-Brahms: una fama dovuta alla felicità con cui il compositore boemo sa organizzare l'accattivante materiale tematico, dandogli dignità sinfonica senza tarparne la freschezza. Un meccanismo infallibile, una specie di rapsodia che tende alla

forma perduta della grande sinfonia classica: i motivi boemi sono rigenerati dalla fantasia che li immagina come temi nascenti del nuovo continente. In effetti c'è molto della vecchia Europa, anzi della Mitteleuropa, in questa musica che per molti aspetti è una schietta espressione della *fin de siècle* asburgica.

Il sottotitolo potrebbe far pensare a una musica a programma, a un poema sinfonico; in realtà l'op. 95 è meno legata di quanto sembra a uno stile descrittivo che traduca in suoni le impressioni suscitate dalla vastità dei paesaggi d'oltre Atlantico. La sinfonia si definisce partendo da alcune particolarità di scrittura: utilizzo di scale modali vicine alla scala pentatonica, frequenti note puntate, o coronate, sincopi... Per alcuni musicologi queste peculiarità rivelano l'influenza dei canti popolari indiani, dei *minstrel songs* e dei *negro spirituals*; altri pensano invece che non si possa prescindere dalla musica popolare ceca, o più generalmente slava, austriaca, persino scozzese.

Vero è che l'elemento ceco e quello americano si fondono continuamente. Certo le meditazioni di Dvořák provengono dalle impressioni ricevute durante il soggiorno americano in cui la partitura viene concepita, ma evocano allo stesso tempo le distese e le foreste della sua infanzia. Nel momento della creazione non è il *Nuovo mondo* che appare al compositore, ma la sua eterna Boemia, quella dell'età d'oro di Carlo IV e Jean Huss. Non a caso, Dvořák negherà di aver utilizzato temi popolari americani originali. Tuttavia le suggestioni evidenti della tradizione nera e dei nativi americani fanno sì che l'identità popolare vada al di là della nazionalità boema e diventi un archetipo internazionale. La Sinfonia *Dal nuovo mondo* riscuote grande successo sia in Europa che Stati Uniti perché rappresenta l'ideale gusto medio della borghesia di fine secolo. La componente nazionale, contaminata con il folklore americano, diventa un ingrediente esotico suggestivo, gradevole per ogni palato.

Terminata da Dvořák nel maggio 1893, ed eseguita il 16 dicembre dello stesso anno alla Carnegie Hall di New York, l'opera unisce un'impronta formale in parte ancora classica a una concezione ciclica. Nel primo movimento – l'unico a conservare la struttura della forma-sonata – troviamo infatti il solenne tema dell'*Allegro molto* che, anticipato di scorcio nel misterioso *Adagio* introduttivo, ritornerà in tutti i movimenti della sinfonia. Il secondo tema, introdotto dal flauto, ha invece un carattere più sereno e rustico (quasi un *Ländler* americano). I motivi poi ricompaiono e si intrecciano anche in altra tonalità ad altri spunti melodici secondari, dando vita a una orchestrazione lussureggiante, fino a confluire in una coda imponente.

Il secondo tempo è un malinconico *Largo*. Dopo alcuni accordi a corale affidati agli ottoni, un assolo in re bemolle del corno inglese espone il tema principale del brano: una struggente melodia ispirata probabilmente alla scena di un funerale indiano presente nel poema *The Song of Hiawatha*

(1855) di Henry W. Longfellow. Che sia un lamento funebre, o come altri ritengono una ninna-nanna, o un canto del Far West a sua volta di origine irlandese, questo tema è in ogni caso un esempio dell'abilità di Dvořák nell'utilizzo della scala pentatonica. Più movimentata la parte centrale del *Largo*, un suggestivo e sognante arabesco per flauti e legni, cui seguono i trilli dei flauti a evocare il canto degli uccelli. Verso la fine echeggia quindi il tema principale del primo tempo, su un *fortissimo* sostenuto dai tromboni, cui segue la distensiva frase di apertura con il malinconico corno inglese.

Energico e travolgente è invece lo Scherzo, da eseguirsi *Molto vivace*. Aperto da un veloce rincorrersi di note staccate che ricorda l'analogo movimento della Nona di Beethoven, anche questo brano sarebbe ispirato al poema di Longfellow e descriverebbe una festa in mezzo alla foresta. Ai contrasti accentuati delle danze dei pellirosse si contrappone il doppio Trio centrale in do maggiore, che ricorda invece una danza popolare boema. Nella coda ritorna quindi il tema del primo tempo.

Nel finale, un *Allegro con fuoco* in mi minore, compare dopo una breve introduzione il motivo più popolare della sinfonia: un tema severo e incalzante affidato agli ottoni e basato su un modalismo marcato. Altrettanto efficace il successivo accumulo di idee musicali: nel corso dello sviluppo ritornano infatti frammenti e schegge dei movimenti precedenti che si intrecciano e contrappongono a nuovi spunti. Così, in una sintesi ideale delle componenti americane, boeme e mitteleuropee, si arriva all'intensità emotiva di un finale che è un'autentica esplosione di giubilo sonoro e ottimismo.

Roberto Mori

*Canti di fabbrica***Città addormentata**
di Attilio Zanichelli

Avevo precisato, nell'andarmene in città,
io che vivo quasi alla periferia, tramite il fresco
che proviene dal fiume che è una sottospecie
in cui errano più cose insolite che chiarezza,
che non avrei più avuto il suo vuoto riflesso.

La routine di sempre, in fronte, come un letale
numero abbrunente il viso segnato dalla stanchezza
avrebbero disperso anche l'eco dell'acqua,
la metafora della sua luce fredda, come un antico
salvacondotto, per astrarsi dal flusso.

Pure mi rammento di tante cose. Una siepe operaia
aveva invaso le strade e le finestre stregate chiudevano
alla presenza delle ossa nella città i loro occhi,
qualche luce gradita serbava le sue fiamme, tinte
di rosso, che il vento del fiume serpeggiando portava.

Ora il mio viso si sposa a rimasticate rovine.
so di trovare un bordo ed è come un appello del sangue.
So di pensare a tante cose nell'inverno che rinviene
quando la calce crolla dal muro ed è sotto
il gelo la spoglia primavera di sempre che grida.

Marta
di Fabio Franzin

Marta l'ha quarantatrè àni
da vintizhinque 'a grata
cornise co' a carta de vero,
el tampòn, 'a ghe russa via
'a vernise dura dae curve

del 'egno; e ghe 'à restà
come un segno tee man:
carézhe che sgrafa, e onge
curte, da òm. I so bèi cavèi
biondi e bocoeòsi i è dèss

un grop de spaghi stopòsi
che nissùna peruchièra pòl
pi tornàr rizhàr. Co' a cata
'e so care amighe maestre
o segretarie, ghe par che

'e si tant pi zòvene de ea,
'a ghe invidia chee onge
cussì rosse e longhe, i cavèi
lissi e luminosi, chii dèi
ben curàdhi, co' i sii pàra

drio 'e rece, i recini. Le
varda e spess 'a pensa
al so destin: tuta 'na vita
persa a gratà, a gratarse
via dal corpo 'a beèzha.

*Marta ha quarantatrè anni
da venticinque leviga
cornici con la carta vetrata,
il tampone, frega via
la vernice dura dalle modanature*

*del legno; e le è rimasto
come un segno nelle mani:
carezze che graffiano, e unghie
corte, da uomo. I suoi bei capelli
biondi e ondulati sono adesso*

*un grumo di spaghi stopposi
che nessuna parrucchiera può
più tornare ad arricciare. Quando incontra
le sue care amiche maestre
o segretarie, le sembra che*

*siano tanto più giovani di lei,
invidia loro quelle unghie
così rosse e lunghe, i capelli
lisci e luminosi, quelle dita
ben curate, quando se li scostano*

*dietro le orecchie, gli orecchini. Le
guarda e spesso pensa
al suo destino: tutta una vita
persa a grattare, a grattarsi
via dal corpo la bellezza.*

L'altro giorno l'ho sorpreso
di Ferruccio Brugnaro

Romano Mezzacasa è un compagno
meccanico
straordinario.
Viene dai monti.
Lavora il ferro e l'acciaio
con una passione
che non ha eguali.
È duro duro
come le rocce
delle sue Dolomiti.
Quando parla della prima neve
dei caprioli
che pascolano
guardinghi
delle primavere
bisogna sentirlo
c'è amore e il cuore.
L'altro giorno l'ho sorpreso
che stava costruendo
una trappola
per topi
alzò la testa
e mi disse solo due parole
decise
ci sono tanti topi in giro
Ferruccio
topi schifosi
ma li prenderemo tutti
vedrai vedrai
li prenderemo
tutti
tutti.

Non racconteremo mai abbastanza
di Ferruccio Brugnaro

Oltrepassiamo i cancelli
oggi alla luce d'autunno,
con lo stesso silenzio
di animali spinti in avanti
con violenza.
Andiamo verso i reparti
sarpagliati
simile a un gregge sbattuto,
in balia della fame.
Non sapremo mai dire
completamente
ciò che i nostri occhi
hanno toccato su queste strade
di ferro e di monomeri.
Non racconteremo mai abbastanza
cosa abbiamo sentito, cosa ci è mancato.

Io che non vivo (senza te)

Siamo qui noi soli
 Come ogni sera
 Ma tu sei più triste
 Ed io lo so
 Perché

Forse tu vuoi dirmi
 Che non sei felice
 Che io sto cambiando
 E tu mi vuoi lasciar

Io che non vivo
 Più di un'ora senza te
 Come posso stare una vita
 Senza te
 Sei mia
 Sei mia
 Mai niente lo sai
 Separarci un giorno potrà

Vieni qui, ascoltami
 Io ti voglio bene
 Te ne prego fermati
 Ancora insieme a me

Io che non vivo
 Più di un'ora senza te
 Come posso stare una vita
 Senza te
 Sei mia
 Sei mia

Attila: «Qual notte!... Ella in poter del barbaro»

Alcuni EREMITI escono dalle capanne e s'avviano all'altare.

I
 Qual notte!

II
 Ancor fremono l'onde al fiero
 turbo, che Dio d'un soffio suscitò.

I
 Lode al Signor!

II
 Lode al Signor!

UNITI
 L'altero
 elemento Ei sconvolse ed acquetò.
 Sia torbida o tranquilla la natura,
 d'eterna pace Ei nutre i nostri cor.
 L'alito del mattin già l'aure appura.

I
 Preghiam!

II
 Preghiam!

UNITI
 Sia lode al Creator!

VOCI INTERNE
 Lode al Creatore!

SCENA VII
Dalle navicelle, che approdano a poco a poco, escono FORESTO, donne, uomini e fanciulli d'Aquilejea, ecc.

EREMITI
 Quai voci!... Oh tutto!
 di navicelle – coperto è il flutto!...
 Son d'Aquileja! – Certo al furor
 scampan dell'Unno. –

AQUILEJESI
 Lode al Creator!

FORESTO

Qui, qui sostiamo! – Propizio augurio
n'è questa croce, – n'è questo altar.
Ognun d'intorno – levi un tugurio
fra quest'incanto – di cielo e mar.

AQUILEJESI

Lode a Foresto! – Tu duce nostro,
scudo e salvezza – n'eri tu sol...

FORESTO

Oh! ma Odabella! ... – Preda è del mostro,
serbata al pianto, – serbata al duol.
Ella in poter del barbaro!
Fra le sue schiave avvinta!
Ahi che men duro all'anima
fora il saperti estinta!
lo ti vedrei fra gli angeli
almen ne' sogni allora,
e invocherei l'aurora
dell'immortal mio dì.

TUTTI

Spera! ... l'ardita giovane
forse al crudel sfuggì.

EREMITI

Cessato infine il turbine,
più il sole brillerà.

FORESTO

Sì, ma il sospir dell'esule
sempre Aquileja avrà...
Cara patria, già madre e reina
di possenti magnanimi figli,
or macerie, deserto, ruina,
su cui regna silenzio e squallor;
ma dall'alghe di questi marosi,
qual risorta fenice novella,
rivivrai più superba, più bella
della terra, dell'onde stupor!

CORO

Sì dall'alghe di questi marosi,
qual risorta fenice novella,
rivivrai, nostra patria, più bella
della terra e dell'onde stupor!

FABIO VACCHI

I suoi lavori sono stati commissionati o diretti, tra gli altri, da Claudio Abbado, Roberto Abbado, David Atherton, John Axelrod, Luciano Berio, Riccardo Chailly, Myung-Whun Chung, Ivan Fischer, Beat Furrer, Claire Gibault, Daniel Harding, Paavo Järvi, Neville Marriner, Zubin Mehta, Riccardo Muti, Gianandrea Noseda, Antonio Pappano, Giuseppe Sinopoli. Ha collaborato con registi, attori, scrittori e artisti come Daniele Abbado, Gae Aulenti, Giorgio Barberio Corsetti, Ferdinando Bruni, Patrice Chéreau, Gianrico Carofiglio, Lella Costa, Tonino Guerra, Yashar Kemal, Sandro Lombardi, Dacia Maraini, Franco Marcoaldi, Aldo Nove, Ermanno Olmi, Moni Ovadia, Amos Oz, Giulio Paolini, Renzo Piano, Arnaldo Pomodoro, Giuseppe Pontiggia, Roberto Roversi, Toni Servillo, Federico Tiezzi, Michele Serra. Alcune tra le opere per il teatro musicale sono *Girotondo* (1982, Maggio Fiorentino, Stoccarda), *Il viaggio* (1990, Bologna), *La Station thermale* (1993-1995, Opéra de Lyon, Teatro alla Scala), *Les Oiseaux de passage* (1998-2001, Opéra de 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, Opera di Firenze). Il suo catalogo comprende inoltre numerosissimi lavori vocali, strumentali, sinfonici e cameristici. È *composer in residence* al Teatro Petruzzelli di Bari e all'Orchestra Verdi di Milano. Tra i premi si menzionano: Koussevitzky Prize in Composition (Tanglewood, Usa, 1974); Primo Premio al Concorso Gaudeamus (Olanda, 1976); David di Donatello per il miglior musicista (colonna sonora per *Il mestiere delle armi* di Ermanno Olmi, Roma, 2002); Annual Lully Award 2002 per il miglior nuovo brano dell'anno eseguito negli Stati Uniti con il Quartetto n. 3, commissionato dal Tokyo Quartet; Premio Abbiati dell'Associazione nazionale critici musicali per la migliore novità dell'anno (*Il letto della storia*), RDC Awards per la colonna sonora del film *Gabrielle* di Patrice Chéreau (2005); *nomination* al David di Donatello per il miglior musicista con la colonna sonora del film *Centochiodi* di Ermanno Olmi (Roma, 2007). È membro onorario dell'Accademia Filarmonica Bolognese e membro effettivo dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia. Tiene un corso di perfezionamento in Composizione presso la Scuola di Musica di Fiesole.



DONATO RENZETTI

È uno dei grandi direttori d'orchestra italiani. Dopo aver studiato composizione e direzione d'orchestra al Conservatorio Giuseppe Verdi di Milano, ha ottenuto numerosi riconoscimenti internazionali, tra cui il premio Guido Cagnelli del Teatro alla Scala di Milano nel 1980, e da allora la sua attività non ha avuto sosta, fra produzioni liriche e sinfoniche. Conta in repertorio novanta opere eseguite in tutti i più importanti teatri del mondo. Nel 1978 dirige alla Piccola Scala la prima assoluta del *Diario dell'assassinata* di Gino Negri e cinque anni dopo, nel 1983, è al Malibran di Venezia con il Concerto per pianoforte, orchestra e coro maschile di Ferruccio Busoni. Con i complessi artistici dell'Arena di Verona ha diretto la prima dell'*Aida* di Verdi a Luxor, in Egitto. Il disco *Manfred* di Robert Schumann, registrato con l'Orchestra e Coro del Teatro alla Scala di Milano, voce recitante Carmelo Bene, ha vinto il diciannovesimo premio della critica italiana. Fra i numerosi riconoscimenti, anche il Rossini d'Oro nel 2006. È stato direttore principale dell'Orchestra Sinfonica Portoghese, della Filarmonica Marchigiana, dell'Orchestra Sinfonica di Bergamo, dell'Orchestra Regionale Toscana ed è attualmente direttore principale dell'Orchestra Filarmonica Rossini di Pesaro. Ha diretto alcune tra le più importanti formazioni del panorama musicale internazionale, tra cui London Sinfonietta, London Philharmonic, English Chamber Orchestra, Tokyo Philharmonic, Orchestra del Teatro alla Scala di Milano, Orchestra dell'Accademia di Santa Cecilia, Dallas Symphony, Orchestre National de Lille, Orchestre National del Lyon, oltre alle Orchestre Sinfoniche della Rai di Milano, Torino e Roma. Tra gli impegni più recenti *Un ballo in maschera* a Ravenna e Ferrara, *La bella dormiente nel bosco* di Respighi e *Rigoletto* a Cagliari, *Madama Butterfly* a Dallas, *Tosca* alle Terme di Caracalla. Per la Fenice ha diretto *La Favorite* di Donizetti (2016).



PAOLO ANTOGNETTI

Nato a La Spezia, dopo aver studiato tromba nel Conservatorio della sua città, nel 2006 si diploma in canto al Conservatorio di Riva del Garda. Inizia gli studi sotto la guida di Giovanna Canetti, per poi perfezionarsi con Giuliano Ciannella, William Matteuzzi e Sergio Bologna. Attualmente studia con Fiorenza Marchiori Salvaggio. Collabora con varie istituzioni musicali tra cui Festival Puccini di Torre del Lago, Teatro Coccia di Novara, Festival Mascagni di Livorno, Teatro Grande di Brescia, Teatro Comunale di Modena, Festival Donizetti di Bergamo, International Opera Theatre di Philadelphia, Arena di Verona, Teatro Filarmonico di Verona, Teatro La Fenice di Venezia, Maggio Musicale Fiorentino, Teatro Comunale di Bologna, Royal Opera House di Muscat.



Ha cantato nelle seguenti opere: *L'incoronazione di Poppea* e *L'Orfeo* di Monteverdi, *Rigoletto*, *Pagliacci*, *Don Giovanni*, *I Capuleti e i Montecchi*, *Il barbiere di Siviglia*, *L'elisir d'amore*, *Don Pasquale*, *Il suono giallo* di Alessandro Solbiati, *Pulcinella* di Stravinskij, *Roméo et Juliette* di Gounod, *Turandot*, *Dido and Aeneas* di Purcell. Tra gli ultimi impegni, incarna Ismaele in *Nabucco* a Firenze, Bob Boles in *Peter Grimes* a Bologna, un messaggero nell'*Aida* a Verona, Raymond in *Jerusalem* al festival verdiano di Parma. Alla Fenice ha interpretato il ruolo di Heinrich der Schreiber in *Tannhäuser* (2017) e di Ernesto in *Aquagranda* (2016). All'attività lirica affianca quella concertistica, spaziando da Mozart a Rossini, da Händel a Beethoven.

STEFAN POP

Nato a Bistrita, in Romania, si diploma all'Accademia musicale Gheorghe Dima di Cluj-Napoca. Vincitore di numerosi concorsi, calca i palcoscenici dei più importanti teatri internazionali cantando *L'elisir d'amore* (Nemorino, ruolo con il quale debutta nella lirica nel 2008 alla National Opera di Timisoara), *Il matrimonio segreto* (Paolino), *La traviata* (Alfredo), *La sonnambula* (Elvino), *Otello* (Cassio), *Rigoletto* (duca di Mantova), *Faust*, *La bohème* (Rodolfo), *Der Rosenkavalier* (tenore italiano), *Don Giovanni* (Don Ottavio), *Norma* (Pollione) e *Roberto Devereux*. Intensa anche l'attività concertistica (in Romania – con



le più prestigiose orchestre sinfoniche –, Seoul, Shanghai), che lo ha visto impegnato nella prima esecuzione assoluta della *Colinda balada* op. 46 di György Kurtág con la Transilvania Philharmonic Orchestra di Cluj-Napoca. Lavora con importanti direttori d'orchestra quali, tra gli altri, Evelino Pidò, Andrea Battistoni, Daniele Gatti, Simone Young, Omer Meir Wellber, Marko Letonja, Jesús López-Cobos, Bruno Campanella, Pier Giorgio Morandi, Fabio Luisi, Zubin Mehta e Nello Santi. Fra gli impegni più recenti, *La sonnambula* (Elvino) all'Oper Frankfurt, *Norma* (Pollione) al San Carlo di Napoli, *Roberto Devereux* al Carlo Felice di Genova, *Faust* all'Ópera de Oviedo, *Rigoletto* (duca di Mantova) alla Staatsoper Hannover e *Lucia di Lammermoor* (Sir Edgardo di Ravenswood) al Teatro Comunale di Bologna. Alla Fenice interpreta Alfredo Germont nella *Traviata* e Foresto in *Attila*, entrambi nel 2016.

Teatro La Fenice
venerdì 10 novembre 2017 ore 20.00 turno S

GUSTAV MAHLER
Sinfonia n. 5

Trauermarsch: In gemessenem Schritt, streng, wie ein Kondukt
(Marcia funebre: con andatura misurata, severamente, come un corteo funebre)

Stürmisch bewegt, mit größter Vehemenz
(Tempestosamente mosso, con la massima veemenza)

Scherzo: Kräftig, nicht zu schnell
(Scherzo: vigoroso, non troppo presto)

Adagietto: Sehr langsam

(Adagietto: molto lento)

Rondo Finale: Allegro

Konstantin Becker *corni obbligato*

direttore

MYUNG-WHUN CHUNG

Orchestra del Teatro La Fenice

NOTE AL PROGRAMMA

GUSTAV MAHLER, SINFONIA N. 5

Alla fine della Quarta Sinfonia Gustav Mahler ci aveva lasciato con la visione delle ingenue delizie paradisiache del *Lied* «Das himmlische Leben» (La vita celestiale). Con brusca discontinuità la sua Quinta Sinfonia si apre con una Marcia funebre che reca l'indicazione «In gemessenem Schritt, streng, wie ein Kondukt» (con andatura misurata, severamente, come un corteo funebre). È vero che il frammento con cui la tromba sola inizia è già apparso proprio nella Quarta, è vero che già una grottesca marcia funebre, deformazione in modo minore della canzone popolare francese *Frère Jacques*, si era ascoltata nella Prima, tuttavia con questo lavoro Mahler marca una volontaria cesura, l'inizio di una svolta creativa. Si deve dunque considerare chiuso il ciclo delle *Wunderhorn-Sinfonien* (Seconda, Terza e Quarta) che tutte si rifacevano ai testi e all'immaginario della raccolta di poesie *Des Knaben Wunderhorn* (Il corno magico del fanciullo) curata da Achim von Arnim e Clemens Brentano, a lungo frequentate dal compositore, che ne utilizzò anche una scelta per un autonomo ciclo liederistico. Pur mantenendo Mahler il procedimento dell'autocitazione, lo scambio tematico questa volta avviene invece con i due cicli coevi dei *Kindertotenlieder* e dei *Fünf Lieder nach Rückert*, ma senza utilizzazione della voce, che sarà assente anche nella Sesta e nella Settima. Di primo acchito salta agli occhi la volontà di allontanarsi da intenti programmatici, per concentrarsi su esigenze esclusivamente musicali. Illuminante a questo proposito la testimonianza dell'allievo prediletto, Bruno Walter:

In nessuna conversazione con Mahler venni a sapere, né si percepisce in qualche nota, che pensieri o sentimenti non musicali abbiano influito sulla composizione della Quinta... *solo* musica, e non si inserisce nel suo sviluppo puramente musicale neppure lontanamente qualche pensiero metafisico.

Riporta Ludwig Schiedermair nella sua biografia mahleriana questa dichiarazione del musicista:

Via i programmi! Generano idee sbagliate. Si lasci che il pubblico abbia le proprie idee sulla composizione che viene eseguita, non lo si costringa a leggere durante

l'esecuzione, non gli si presenti alcuna idea preconcepita! Se un compositore riesce a far accettare autonomamente agli ascoltatori le sensazioni che lo hanno pervaso, ha senz'altro raggiunto il suo scopo. Il linguaggio musicale in tal caso si è avvicinato alle parole, comunicando però infinitamente di più di quanto esse sappiano esprimere.

Dunque spariscono quelle stesure 'alla Berlioz' che avevano appesantito i suoi progetti di scrittura fino a quel momento. Il Mahler direttore d'opera, che con la Seconda e con la Terza aveva dilatato la durata della sinfonia fino a occupare la serata, proprio come il melodramma, abbandona l'espedito di offrire una traccia narrativa per il conforto dei suoi ascoltatori, lascia anche ogni testo vocale e confida nella comunicatività appagante dei soli strumenti dell'orchestra.

È l'epoca in cui sono finiti per Mahler gli 'anni di pellegrinaggio': dal 1897 è *Kapellmeister* e direttore artistico all'Hoftheater di Vienna, dall'anno successivo succede a Hans Richter nella direzione dei concerti della Filarmonica, le sue opere hanno esecuzioni e riconoscimenti non sporadici. Le sue condizioni economiche sono mutate e può farsi costruire una residenza a Maiernigg, sul Wörthersee, con una 'casupola' nel bosco che diverrà il luogo dedicato alla composizione per diverse estati. Fondamentale nella sua vita anche il matrimonio con Alma Schindler, nel 1902. Mahler è una celebrità, è un grande direttore che sente la responsabilità di trasfondere nel suo sinfonismo tutte le esperienze maturate fino a quel punto, per poter esigere dallo strumento orchestra il massimo delle potenzialità espressive, pretendendo una qualità d'esecuzione dai suoi singoli componenti che non sia poi dissimile da quella dei solisti o dei cameristi. Attraverso la carriera direttoriale si sedimenta in lui un grado di conoscenza che gli consente di predeterminare nei dettagli, per ogni singolo strumento, gli effetti che si propone. Le sue partiture sono ricchissime di indicazioni sulle modalità d'esecuzione, addirittura con raccomandazioni (con tanto di esclamativo) a evitare vizi o facilitazioni che ben conosceva, si tratti della richiesta di non rallentare, o di non trascinare o di non dividere un bicordo agli archi, o di non spostare di ottava un pizzicato (come per i contrabbassi, alla chiusa del primo tempo).

Se sul piano del vivere quotidiano questo pretendere molto lo porta a mille scontri con le masse, sul piano della creatività lo conduce su sentieri inesplorati. Pur utilizzando come punto di partenza lo schema classico, le dilatazioni e le forzature da lui operate conducono ad approdi originalissimi. Già la singolare mistura con il popolarismo delle prime sinfonie aveva dato vita a una 'tinta' assolutamente peculiare, ottenuta anche con espedienti di mestiere come la scordatura, l'adozione di particolari strumenti, come il clarinetto piccolo in mi bemolle, tipico dei complessi bandistici. Si trattava cioè di un procedimento di annessione di colori insoliti. Nella Quinta il timbro viene invece arricchito non per inserimenti inusuali, ma attraverso la complessità delle aggregazioni di uno strumentale che, fatta

eccezione per l'uso di sei corni anziché dei quattro consueti, del controfagotto e dell'arpa, non è qui dissimile da quello brahmsiano. La diversità più evidente è nelle percussioni, sezione che proprio con questo autore conosce uno sviluppo affatto nuovo e assolutamente premonitore delle tendenze a venire. Nella Quinta sono previsti quattro timpani, gran cassa, piatti, tamburo grande con piatti (come nelle bande militari), tamburo piccolo, triangolo, *glockenspiel*, tamtam e *holzklapper*.

Come giustamente è stato osservato (Leibowitz, Duse), in Mahler il timbro non ha un ruolo meramente coloristico, il suo non è impressionismo. Il timbro ha un ruolo funzionale nel contrappunto, nella individuazione in maniera netta delle linee della polifonia che debbono essere rese evidenti anche in sovrapposizioni molto complesse, come quelle che lui tenta con organici così estesi. Se viene paragonato a quanto gli si muove intorno in quegli anni, Mahler non si serve di un linguaggio armonico particolarmente ardito e Adorno ammette che, soprattutto nei primi lavori, si trovano «un cromatismo e un'armonia inferiori a quelli dell'ultimo Wagner», ma, non deflettendo dall'essere suo mentore come «iniziatore della nuova musica», conclude che Mahler «anticipa terribilmente il futuro con mezzi passati».

Che Mahler stesso volesse considerare questa sinfonia un punto di partenza, un banco di prova per un nuovo uso dell'orchestra è confermato anche da questa affermazione:

Ho finito la Quinta: di fatto doveva essere completamente ristrumentata... perché uno stile nuovo ha bisogno di una nuova tecnica.

Composta nelle estati del 1901 e del 1902 nella 'casupola' di Maiernigg, viene eseguita per la prima volta a Colonia il 18 ottobre 1904, diretta dallo stesso Mahler. Un editore importante come Peters pubblica la partitura poco dopo, ma l'autore, insoddisfatto dell'insufficiente chiarezza polifonica ottenuta, utilizza il compenso di quindicimila marchi per ripagare l'editore per una stampa della radicale revisione approntata in parecchi mesi di lavoro. Varie versioni si succedono fino al 1911, anno della morte del musicista. Questa inquietudine è un'ulteriore riprova della volontà di sperimentare nuove soluzioni e i dubbi accompagnano l'autore fin dalle prove, come riferisce la moglie Alma, che conosceva bene l'opera per averla messa in bella copia:

In primavera ne aveva fatto una prova di lettura con l'Orchestra Filarmonica, cui avevo assistito nascosta in galleria. Io che avevo sentito tutte le melodie nel copiarle, adesso non riuscivo a sentirle, perché Mahler faceva suonare la batteria col tamburo piccolo tutto il tempo tanto selvaggiamente che, al di fuori del ritmo, non si percepiva quasi nulla. Corsi a casa in lacrime. Mi seguì. Non volli parlargli per molto tempo. Finalmente dissi singhiozzando: «hai scritto una sinfonia per batteria!». Egli rise, prese la partitura e cancellò con una matita rossa tutta la parte del tamburo piccolo e della batteria.

Il primo movimento parte dalla contrapposizione, tipica drammatizzazione della forma-sonata, tra un tema 'affermente', il tema della tromba, per il quale il compositore chiede che le terzine siano «quasi sfuggite (poco accelerando) secondo la maniera delle fanfare militari», e un tema 'implorante', affidato ai primi violini e ai violoncelli, cui presto collaborano i secondi, due clarinetti e due fagotti, tema che, nella sua conclusione, reca l'indicazione in italiano «piangendo». Fatta questa 'esposizione', la condotta successiva segue procedimenti di ampliamento dello schema classico anticonvenzionali. Modulando da do diesis minore a la bemolle maggiore, compare una nuova idea affidata ai legni, che pur apparendo quasi una trasformazione del secondo tema per la somiglianza ritmica, ha tuttavia un carattere assolutamente meno doloroso. Un nuovo tratto in si bemolle minore introduce un episodio «improvvisamente più veloce, appassionatamente selvaggio», che interrompe violentemente l'andamento cadenzato della marcia (e qui la raccomandazione si rivolge addirittura ai direttori: «i violini suonino con il massimo di veemenza possibile»). Questo inserto anticipa l'atmosfera del secondo movimento e precede il recupero, la ripresa, dei materiali usati. C'è però anche lo spazio per aggiungerne di nuovi. Quasi un messaggio nascosto si ha quando flauti e oboi citano il frammento finale di «Nun will die Sonne hell aufgeh'n» (Ora il sole sorgerà di nuovo), il primo dei *Kindertotenlieder*, quando viene cantato il verso «Heil sei dem Freudenlicht der Welt!» (Salve gioiosa luce del mondo!). Di seguito i primi violini espongono una frase che sarà ripresa dai violoncelli nel secondo movimento. Si aggiunge una coda in cui il tema della tromba, con cui si era iniziato, riappare e sfuma su tremoli di timpani e gran cassa, con una ultima flebile eco nel flauto. Un secco pizzicato degli archi gravi fa da chiusura.

Il secondo movimento «tempestosamente mosso, con la massima veemenza» sembrerebbe difficilmente definibile secondo i criteri della tradizione, un quinto tempo 'in più', visto che poi si prosegue con lo schema canonico, lo Scherzo, l'*Adagietto* e il Rondò Finale. Un blocco quasi a parte, dunque. In realtà forti sono i legami con il primo tempo. Tra i più evidenti, le due richieste di tornare al «tempo della Marcia funebre», per far ricomparire melodie che si apparentano a quel clima, «varianti», come direbbe Adorno, non «variazioni», cioè «configurazioni musicali, sempre completamente diverse e nondimeno identiche». Questi ritorni hanno l'effetto di frenare l'impeto travolgente, l'ansia dei disegni astratti, dei tratti di scale che si rincorrono intersecati da violenti accordi. Sorprendente è la dissoluzione conclusiva, in un progressivo rallentando contraddistinto da puntillistici interventi dei legni, dell'arpa e del triangolo, sullo sfondo di un tremolo di armonici dei primi violini divisi. A sottolineare l'unitarietà di primo e secondo tempo, Mahler prescrive una lunga pausa al loro completamento, perché sia netta la separazione con il resto che segue. In effetti il contesto prevalentemente drammatico nel quale si è stati immersi fino a

questo punto, vira nettamente verso una positività che Bruno Walter sente addirittura come carattere prevalente della sinfonia:

... la Quinta, un'opera di forza, di sana consapevolezza di sé, rivolta verso la vita, fondamentalmente ottimistica.

Pare che nel terzo movimento sia stato riversato un lavoro orchestrale del 1895, *Die Welt ohne Schiere* (Il mondo senza gravità). È uno Scherzo con «corno obbligato», chiamato cioè a svolgere un ruolo quasi da solista. Attraverso l'uso del *Ländler* e del valzer nei due trii, siamo al massimo riaccostamento al 'realismo' musicale, alla contaminazione con la musica dell'ambiente circostante. La preoccupazione che se ne travisasse il senso, tentando di depurarne le implicazioni con esecuzioni virtuosistiche, traspare da questa lettera ad Alma, dopo la prima prova:

Lo Scherzo è un tempo maledetto! La sua storia sarà un lungo seguito di dolori! Per cinquant'anni i direttori lo prenderanno a un movimento troppo veloce e ne faranno una cosa senza senso, il pubblico – oh Dio – che faccia può fare di fronte a questo caos che continua a partorire un mondo che dura un istante per tornare subito a dissolversi, posto di fronte a queste sonorità di ere primordiali, di fronte a questo mare che sibila, che mugghia, che ruggisce, di fronte alle stelle che danzano, di fronte a queste onde che si placano mandando lampi iridescenti?

Parole, se si vuole, sorprendenti, che delineano una concezione alimentata da un titanismo che potrebbe sembrare estraneo a un pezzo che ha, nei temi proposti, nell'andamento danzante, una sua garbata cordialità. Ma l'indicazione posta all'inizio, «Kräftig, nicht zu schnell» (vigoroso, non troppo presto) vuol proprio mettere in guardia da un eccesso di leggerezza e superficialità.

Dopo l'iridescenza e le fantasmagorie coloristiche dei primi tre tempi, Mahler si propone nell'*Adagietto* che segue di utilizzare una più ristretta gamma timbrica, scegliendo di utilizzare solo gli archi e l'arpa, quest'ultima per altro in un ruolo meramente esornativo. Anche la dinamica è contenuta quasi sempre tra il *pianissimo* e il *piano* con isolate, rapide escursioni fino a un *fortissimo* che presto si spegne. Pagina breve (centotré battute) nel contesto di un'ampia partitura, utilizza a tratti il tema che sta sotto le parole «Ich bin gestorben dem Weltgetümmel» (Sono morto al fracasso del mondo) in «Ich bin der Welt abhanden gekommen» (Mi sto staccando dal mondo), uno dei *Rückert Lieder* e ne ripropone il senso di abbandono e di rassegnata malinconia. Il virtuosismo dello strumentatore prima dispiegato sull'intero organico e su una paletta coloristica caleidoscopica, qui ha modo di essere apprezzato per le mille sfumature ricavate in un ambito monocromatico. Il ricorso sapiente a tutte le risorse messe a disposizione da strumenti così versatili, con richieste puntigliose sull'uso dell'arco e della corda, ma soprattutto le numerose indicazioni che tendono a ottenere una

permanente instabilità nella scansione del tempo, ottengono una concentratissima efficacia espressiva. Gli archi erano strumenti così amati da Mahler, da chiamare, con affetto, la moglie Alma «mein Saitenspiel», mia musica d'archi.

Dopo l'*Adagietto*, si attacca, senza soluzione di continuità, il Finale, che utilizza la forma del rondò e della fuga, apoteosi dell'interesse contrappuntistico che pervade tutta la sinfonia. Sono sciolte tutte le tensioni precedenti, perché l'indicazione, in italiano, che troviamo dopo poche battute introduttive, è per un *Allegro giocoso*. Ma non è la prima idea, quasi una filastrocca esposta dal corno, a far da tema per la fuga, bensì un concitato disegno in crome che compare ai violoncelli, imitato poi dai secondi violini e dalle viole. Via via la trama si infittisce, ma in tutta la prima parte di questo movimento la scrittura non è mai a piena orchestra ed è limitata a una o due sezioni alla volta, non molto di più di una scrittura per un *ensemble* cameristico. Man mano che si procede verso la conclusione rientra in campo tutto l'organico. Il procedimento imitativo diviene sempre più ricco, con l'ingresso inoltre di diverse idee secondarie, una delle quali riecheggia il *Lied* «Lob des hohen Verstandes» (Lode dell'alto intelletto). Lo slargo finale diviene magniloquente e Alma, dopo averne sentita un'anticipazione al pianoforte da parte del marito, non lesinava rimproveri per il tono di corale chiesastico, degno piuttosto di Bruckner, e questa era per lei una somiglianza negativa. Non sappiamo in che conto Mahler abbia tenuto queste osservazioni.

Massimo Contiero

MYUNG-WHUN CHUNG

Nato in Corea, inizia l'attività musicale come pianista, debuttando all'età di sette anni. A ventuno vince il secondo premio al Concorso pianistico Čajkovskij di Mosca. Frequenta negli Stati Uniti i corsi di perfezionamento al Mannes College e successivamente alla Juilliard School di New York, nel 1979 diviene assistente di Carlo Maria Giulini alla Los Angeles Philharmonic dove nel 1981 è nominato direttore associato. Dal 1984 al 1990 è direttore musicale dell'Orchestra Sinfonica della Radio di Saarbrücken, dal 1987 al 1992 direttore principale invitato del Teatro Comunale di Firenze, tra il 1989 e il 1994 direttore musicale dell'Opéra de Paris-Bastille e, dal 1997 al 2005, direttore principale dell'Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia di Roma. Nel 1995 fonda la Asia Philharmonic, formata dai migliori musicisti di otto Paesi asiatici. Nel 2005 è nominato direttore musicale della Seoul Philharmonic Orchestra e nel 2016 direttore musicale onorario della Tokyo Philharmonic Orchestra. Dal 2011 è direttore ospite principale della Dresden Staatskapelle. Dal 2000 al 2015 è stato inoltre direttore musicale dell'Orchestre Philharmonique de Radio France, di cui dal 2016 è direttore onorario. Ha diretto molte delle orchestre più prestigiose del mondo, fra cui i Berliner e i Wiener Philharmoniker, il Concertgebouw di Amsterdam, le principali orchestre di Londra e di Parigi, l'Orchestra Filarmonica della Scala, la Bayerische Rundfunk, le orchestre sinfoniche di Boston e Chicago, l'Orchestra della Metropolitan Opera di New York, la New York Philharmonic Orchestra e le orchestre sinfoniche di Cleveland e di Philadelphia. In Italia gli sono stati conferiti il Premio Abbiati e il Premio Toscanini. In Francia nel 1991 è stato nominato Artista dell'anno dal Sindacato professionale della critica drammatica e musicale francese e nel 1992 il Governo francese gli ha assegnato la Légion d'Honneur. Nel 1995 e di nuovo nel 2002 ha avuto il Premio «Victoire de la Musique». Nel 2011 gli è stato conferito il titolo di *Commadeur dans l'ordre des Arts et Lettres* dal ministro della Cultura francese. Nel luglio 2013 la Città di Venezia gli ha consegnato le chiavi della città per il suo impegno verso il Teatro La Fenice e la vita musicale della città e il Teatro La Fenice gli ha conferito il premio *Una vita nella musica*. Nel 2017 il Presidente della Repubblica Italiana lo ha nominato *Commendatore dell'Ordine della Stella d'Italia* per il suo contributo alla cultura italiana. Nel 2015 l'Associazione della critica musicale italiana gli ha assegnato il Premio Abbiati per *Simon Boccanegra* di Verdi (rappresentata al Teatro La Fenice di Venezia) e per l'attività sinfonica con l'Accademia di Santa Cecilia e con l'Orchestra Filarmonica della Scala. Parallelamente alla sua attività musicale Myung-Whun Chung è impegnato in iniziative di carattere umanitario e di diffusione della musica classica tra le giovani generazioni, nonché di salvaguardia dell'ambiente. Ambasciatore del Programma delle Nazioni Unite per il Controllo internazionale della

droga (UNDCP), nel 1995 è stato nominato «Uomo dell'anno» dall'UNESCO e l'anno successivo il Governo della Corea gli ha conferito il «Kumkuan», il più importante riconoscimento in campo culturale, per il suo contributo alla vita musicale coreana. È attualmente ambasciatore onorario per la cultura della Corea del Sud, il primo nella storia del Governo del suo Paese. Chung e i musicisti della Orchestre Philharmonique de Radio France sono stati nominati nel 2007 Ambasciatori dell'UNICEF e nel 2008 il direttore ha ricevuto l'incarico di Goodwill Ambassador dall'UNICEF come riconoscimento per il suo impegno a favore dell'infanzia. Nel 2012 è riuscito a riunire, per la prima volta per un concerto alla Salle Pleyel a Parigi, la Unhasu Orchestra della Corea del Nord e la Orchestre Philharmonique de Radio France.

KONSTANTIN BECKER

Figlio del *Konzertmeister* Herbert Becker e dell'attrice Hanka Göbbe, Konstantin Becker nasce a Monaco di Baviera. Studia corno a Monaco con Otto Schmitz e direzione d'orchestra a Berlino con Rolf Reuter. Dal 1989 è primo corno solista dell'Orchestra del Teatro La Fenice e collabora regolarmente nello stesso ruolo con altre orchestre di livello mondiale quali Münchner Philharmoniker, BR Sinfonieorchester, Bayerisches Staatsorchester, WDR Colonia, NDR Hamburg, Filarmonica della Scala di Milano, SR Rundfunksinfonieorchester, Bamberger Symphoniker. Ha avuto l'onore di suonare sotto la guida di direttori eminenti come Bernstein, Bychkov, Celibidache, Leinsdorf, Levine, Maazel, Muti, Mehta, Masur e Sawallisch. Svolge attività orchestrale, da camera e come solista in tutta Europa, Giappone, Cina, Stati Uniti e Sudamerica. Tiene *masterclass* cooperando con le università di Beijing e Shanghai, nonché importanti conservatori italiani ed europei. Ha diretto l'Orchestra del Teatro La Fenice durante la sua Stagione Sinfonica così come tante altre orchestre prestigiose in Italia, Germania, Francia, Spagna, Serbia e Brasile. Dal 2005 è direttore artistico del Concorso internazionale per corno Federico II di Svevia di Sannicandro di Bari.



Basilica di San Marco

lunedì 18 dicembre 2017 ore 20.00 per invito

martedì 19 dicembre 2017 ore 20.00 turno S

AD VESPERUM ASSUMPTIONIS SANCTAE MARIAE VIRGINIS

La Cappella Musicale della Basilica di San Marco di Venezia
celebra il 450° anniversario
della nascita del suo antico maestro Claudio Monteverdi

CANTO PATRIARCHINO

*Domine ad adiuvandum
Maria virgo semper laetare*

CLAUDIO MONTEVERDI

*Dixit Dominus a 8 voci
Ego dormio a 2 voci*

CANTO PATRIARCHINO

O gloriosa genitrix

CLAUDIO MONTEVERDI

*Laudate pueri alla quarta bassa
O quam pulchra es per tenore*

CANTO PATRIARCHINO

Sancta Maria virgo intercede

CLAUDIO MONTEVERDI

*Laetatus sum a 5 voci
Sancta Maria succurre a 2 soprani*

CANTO PATRIARCHINO

Oculi tui, sancta Dei genitrix

CLAUDIO MONTEVERDI

Nisi Dominus a 5 voci

CANTO PATRIARCHINO

*Oculi tui, sancta Dei genitrix
In prole mater, in partum virgo*

CLAUDIO MONTEVERDI

Lauda Ierusalem a 5 voci

CANTO PATRIARCHINO

*In prole mater, in partum virgo
Hodie Maria virgo caelos ascendit*

CLAUDIO MONTEVERDI

Magnificat (primo) a 8 voci e 2 violini

direttore

MARCO GEMMANI

Solisti della Cappella Marciana

Julio Fioravante, Andrea Gavagnin, Gabriele Petruzzo, Aurelio Schiavoni alti

Alberto Allegrezza, Marco Cisco, Raffaele Giordani, Enrico Imbalzano,

Riccardo Martin, Alwise Mason tenori

Giovanni Bertoldi, Thomas Mazzucchi, Claudio Pistolato, Alessandro Pitteri,

Yiannis Vassilakis, Marcin Wyszowski bassi

Enrico Parizzi, Nunzia Sorrentino violini

Gianluca Geremia tiorba

Nicola Lamon organo

in collaborazione con la Procuratoria di San Marco

NOTE AL PROGRAMMA

È la sera del 15 agosto 1640. I cantori della Cappella Ducale, dedicata all'evangelista Marco, si accingono a officiare il vespro. È la festività della Vergine Maria, Assunta in cielo. Come prescritto dal cerimoniale, l'icona della Madonna Nicopeia (cioè portatrice di vittoria, uno dei simboli della Serenissima) accompagnata da due candelabri d'argento massiccio, è stata portata la sera precedente sull'altare maggiore della Basilica con una solenne processione. Il doge Francesco Erizzo, assieme al 'senato', ha presenziato alla sontuosa messa del mattino. Per questo vespro, il cerimoniale prescrive una liturgia solenne *à cantòribus duobus choris*, (con la presenza dei cantori a due 'cori' secondo l'antica usanza marciana. Il doge non sarà presente al vespro ma comunque la funzione sarà aperta a tutta la città. Per questo motivo Claudio Monteverdi, l'anziano maestro di cappella della Serenissima, ha pensato a una cerimonia semplice e snella, seppur sempre degna della chiesa più importante della gloriosa Repubblica Veneta. Il maestro cremonese è ancora molto attivo come compositore, ma ha abbandonato da qualche tempo le ardite sperimentazioni che lo hanno reso famoso, o meglio, sta sperimentando un nuovo stile che va al di là della musica come rappresentazione scenica o come esplicitazione di sentimenti interiori. In questo nuovo stile la musica è sempre più solamente se stessa: pura energia sonora che contagia chiunque ne venga in contatto, una travolgente forza comunicativa.

Il maestro ultrasettantenne ha a disposizione venticinque cantori; i due organisti: Carlo Fillago e il suo promettente allievo Francesco Cavalli; due violinisti: Francesco Bonfante e Giacomo Rovetta, e anche un cantore che si diletta con la tiorba. Altro non gli serve per rendere al meglio queste sue nuove creazioni. Come prescritto dal cerimoniale, divide le forze a disposizione in due 'cori'. Un piccolo gruppo sale nei matronei, mentre il rimanente, maestro compreso, si dispone nel pulpito deputato ai cantori, il 'bigoncio'.

Il vespro ha inizio. Dal presbiterio i celebranti cantano le antichissime melodie patriarchine che si alternano alle recentissime opere del maestro. Il vespro si snoda in un susseguirsi di delicate melodie solistiche e di potenti opere corali. Il tutto sapientemente miscelato in modo da mantenere sempre vivo l'interesse dell'ascoltatore. Abbiamo i resoconti di casuali avventori che ebbero la fortuna di partecipare a una di queste funzioni a San Marco. Uno di questi diari dice:

pareva che s'aprissero le cateratte dell'harmonia celeste et ella diluviasse da i chori angelici.

Monteverdi sa bene ciò che vuole e sa come ottenerlo. La Basilica di San Marco è ormai meta obbligata di chi, provenendo da ogni parte del globo, vuole partecipare e vivere liturgie di altissimo valore artistico. Al maestro non sembra nemmeno necessario editare queste opere, che infatti troveranno la luce solo sette anni dopo la sua morte, nel momento in cui si comincia a capire che la Basilica non basta più a contenere la sua musica. È l'editore stesso che raccoglie

non senza miracolo queste sacre reliquie per sodisfare alla comun divotione.

Non siamo certi che quella sera del 1640 sia stato effettivamente eseguito questo vespro. Il maestro non era tenuto a rendere noto ciò che eseguiva, ma le coincidenze tra i dati dell'organico disponibile e le partiture sono notevoli.

Con questo concerto la Cappella Marciana – attuale erede della Cappella Ducale che Monteverdi diresse dal 1613 al 1643 – vuole rendere omaggio al suo grande maestro che rimane ancora oggi una figura di primissimo piano nel panorama della storia della musica occidentale.

Marco Gemmani

Domine ad adiuvandum

Deus in adiutorium meum intende.
 Domine ad adiuvandum me festina.
 Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto.
 Sicut erat in principio, et nunc et semper,
 et in saecula saeculorum. Amen. Alleluia.

Maria virgo semper laetare

Maria virgo semper laetare,
 quae meruisti Christum portare,
 caeli et terrae conditorem,
 quia de tuo utero protulisti mundi salvatorem.

Dixit Dominus

Dixit Dominus Domino meo, sede a dextris meis,
 donec ponam inimicos tuos scabellum pedum tuorum.
 Virgam virtutis tuae emittet Dominus ex Sion,
 dominare in medio inimicorum tuorum.
 Tecum principium in die virtutis tuae in splendoribus sanctorum:
 ex utero, ante luciferum, genui te.
 Iuravit Dominus et non poenitebit eum,
 tu es sacerdos in aeternum secundum ordinem Melchisedech.
 Dominus a dextris tuis; confregit in die irae suae reges.
 Iuicabit in nationibus, implebit ruinas;
 conquassabit capita in terra multorum.
 De torrente in via bibet; propterea exaltabit caput.
 Gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto,
 sicut erat in principio et nunc et semper
 et in saecula saeculorum. Amen.

Ego dormio

Ego dormio et cor meum vigilat.
 Vox dilecti mei pulsantis.
 Aperi mihi soror mea, amica mea,
 columba mea, immaculata mea.

O gloriosa genitrix

O gloriosa genitrix, virgo semper Maria,
 quae Dominum omnium meruisti portare
 et regem angelorum, sola virgo, laetare;
 nostris quaesumus pie memorare
 et pro nobis Christum depraecare
 ut tuis fulti patrociniis
 ad caelestia regna mereamur pervenire.

Laudate pueri

Laudate pueri Dominum, laudate nomen Domini.
 Sit nomen Domini benedictum ex hoc nunc et usque in saeculum.
 A solis ortu usque ad occasum laudabile nomen Domini.
 Excelsus super omnes gentes Dominus et super caelos gloria eius.
 Quis sicut Dominus Deus noster, qui in altis habitat,
 et humilia respicit in caelo et in terra?
 Suscitans a terra inopem, et de stercore erigens pauperem;
 ut collocet eum cum principibus, cum principibus populi sui.
 Qui habitare facit sterilem in domo, matrem filiorum laetantem.
 Gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto,
 sicut erat in principio et nunc et semper
 et in saecula saeculorum. Amen.

O quam pulchra es

O quam pulchra es, amica mea,
 columba mea, formosa mea.
 Oculi tui columbarum,
 capilli tui sicut greges caprarum,
 dentes tui sicut greges tonsarum.
 Quam pulchra es o pulcherrima,
 quam pulchra es inter mulieres.
 Egredere et veni, quia amore langueo.
 Veni formosa mea, veni soror mea,
 veni immaculata mea.
 Veni, quia amore langueo
 et anima mea liquefacta est.

Sancta Maria virgo, intercede

Sancta Maria virgo, intercede pro toto mundo,
quia genuisti regem orbis.

Laetatus sum

Laetatus sum in his quae dicta sunt mihi in domum Domini ibimus.
Stantes erant pedes nostri in atrijs tuis Ierusalem!
Ierusalem quae aedificatur ut civitas, cuius participatio eius in idipsum.
Illuc enim ascenderunt tribus, tribus Domini,
testimonium Israel ad confitendum nomini Domini.
Quia illic sederunt sedes in iudicio, sedes super domum David.
Rogate quae ad pacem sunt Ierusalem, et abundantia diligentibus te.
Fiat pax in virtute tua, et abundantia in turribus tuis.
Propter fratres meos et proximos meos, loquebar pacem de te,
propter domum Domini Dei nostri, quaesivi bona tibi.
Gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto,
sicut erat in principio et nunc et semper
et in saecula saeculorum. Amen

Sancta Maria succurre

Sancta Maria succurre miseris,
iuva pusillanimes, refove flebiles,
ora pro populo, interveni pro clero,
intercede pro devoto femineo sexu.
Sancta Maria, sentiant omnes tuum iuvamen,
quicumque celebrant tuam sanctam commemorationem.

Oculi tui, sancta Dei genitrix

Oculi tui, sancta Dei genitrix, sicut piscinae Ezebon
quae sunt in porta filiae multitudinis in aeternum.

Nisi Dominus

Nisi Dominus aedificaverit domum,
in vanum laboraverunt qui aedificant eam.
Nisi Dominus custodierit civitatem, frustra vigilat qui custodit eam.
Vanum est vobis ante lucem surgere:
surgite postquam sederitis, qui manducatis panem doloris.
Cum dederit dilectis suis somnum,
ecce haereditas Domini, filii, merces, fructus ventris.
Sicut sagittae in manu potentis, ita filii excussorum.
Beatus vir qui implevit desiderium suum ex ipsis:
non confundetur cum loquetur inimicis suis in porta.
Gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto,
sicut erat in principio et nunc et semper
et in saecula saeculorum. Amen.

In prole mater, in partu virgo

In prole mater, in partu virgo,
gaude et laetare virgo mater Domini.

Lauda Ierusalem

Lauda Ierusalem Dominum Deum tuum Sion
quoniam confortavit seras portarum tuarum,
benedixit filiis tuis in te.
Qui posuit fines tuos pacem ex adipe frumenti satiat te.
Qui emittit eloquium suum terrae, velociter currit sermo eius.
Qui dat nivem sicut lanam, nebulam sicut cinerem spargit,
mittit crystallum suam sicut buccellas: ante faciem frigoris eius quis sustinebit?
Emittet verbum suum, et liquefaciet ea; flabit spiritus eius et fluent aquae.
Qui annuntiat verbum suum Iacob, iustitias et iudicia sua Israel.
Non fecit taliter omni nationi et iudicia sua non manifestavit eis.
Gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto
Sicut erat in principio et nunc et semper
Et in saecula saeculorum. Amen.

Hodie Maria virgo caelos ascendit

Hodie Maria virgo caelos ascendit,
gaudete quia cum Christo regnat in aeternum.

Magnificat

Magnificat anima mea Dominum,
et exultavit spiritus meus in Deo salutari meo,
quia respexit humilitatem ancillae suae.
Ecce enim ex hoc beatam me dicent omnes generationes.
Quia fecit mihi magna qui potens est
et sanctum nomen ejus.
Et misericordia ejus a progenie in progenies timentibus eum.
Fecit potentiam in brachio suo,
dispersit superbos mente cordis sui.
Deposuit potentes de sede et exaltavit humiles.
Esurientes implevit bonis et divites dimisit inanes.
Suscepit Israel puerum suum, recordatus misericordiae suae.
Sicut locutus est ad patres nostros, Abraham et semini eius in saecula.
Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto.
Sicut erat in principio, et nunc, et semper,
et in saecula saeculorum. Amen.

MARCO GEMMANI

Manifesta sin da piccolo spiccate doti musicali divenendo in breve tempo un affermato concertista e direttore. Tra i fondatori dell'Accademia Bizantina di Ravenna, è stato direttore dei cori In terra viventium, Kairòs, Accademia Bizantina e Creator Ensemble, con i quali ha svolto un'intensa attività concertistica in tutta Europa. Nel 1991 viene nominato maestro di cappella della Cattedrale di Rimini. Nel 2000 viene chiamato a dirigere la Cappella della Basilica di San Marco a Venezia, carica che detiene tuttora. Tale incarico, alla guida di una delle più importanti istituzioni musicali del mondo, che ebbe maestri illustri come Adrian Willaert, Andrea Gabrieli, Giovanni Gabrieli, Claudio Monteverdi, Francesco Cavalli, Antonio Lotti, Baldassare Galuppi e Lorenzo Perosi, lo ha portato ad approfondire il repertorio vocale 'veneziano' divenendone uno dei massimi esperti. Le continue esecuzioni della Cappella Marciana, durante le funzioni di tutto l'anno, sono divenute ormai un punto fermo per chi vuole ascoltare musica di rara bellezza nella cornice dorata della Basilica di San Marco. Dopo aver insegnato in diverse istituzioni musicali, è attualmente docente di direzione di coro e composizione corale presso il Conservatorio Benedetto Marcello di Venezia. Compositore, direttore, musicologo, ricercatore, editore musicale, revisore e autore di numerose trascrizioni di musiche inedite, svolge da tempo approfonditi studi nel campo della polifonia vocale antica. Il suo ultimo libro si intitola *Il canone a due voci, alla ricerca del segreto dei fiamminghi*. Come direttore porta la Cappella Marciana a esibirsi in prestigiose sedi europee.



CAPPELLA MUSICALE DELLA BASILICA DI SAN MARCO A VENEZIA

I primi documenti che attestano la presenza di una formazione vocale laica, attiva da tempo presso la Cappella Ducale di Venezia, risalgono al 1316, per cui si può affermare, senza ombra di dubbio, che la Cappella Marciana 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 attivamente è composto di circa duecento nomi e il loro numero è destinato ad aumentare. Vi sono state intuizioni e soluzioni sonoro-musicali sperimentate a San Marco (la più celebre è quella dei cori spezzati, poi divenuti battenti, che sta alla base dell'idea moderna di concerto, ma se ne potrebbero citare molte altre) 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 presenza 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 al suo interno, con l'intento di restituire e mantenere vivo l'enorme bagaglio che ci consegna il passato. Chi frequenta la Basilica oggi, può ascoltare opere a partire dagli inizi del quattordicesimo secolo fino a quella che ha poche settimane di vita.



Teatro La Fenice
sabato 13 gennaio 2018 ore 20.00 turno S
domenica 14 gennaio 2018 ore 17.00 turno U

ERMANNO WOLF-FERRARI
Concerto in re maggiore per violino e orchestra op. 26

Fantasia
Romanza
Improvviso
Rondò finale

Francesca Dego *violino*

FRANZ SCHUBERT
Sinfonia n. 8 in do maggiore D 944 *La grande*

Andante – Allegro ma non troppo
Andante con moto
Scherzo: Allegro vivace
Finale: Allegro vivace

direttore

DANIELE RUSTIONI

Orchestra del Teatro La Fenice

NOTE AL PROGRAMMA

ERMANNO WOLF-FERRARI, CONCERTO IN RE MAGGIORE
PER VIOLINO E ORCHESTRA OP. 26

L'Ottocento e il Novecento sono, salvo eccezioni, secoli di pianisti e non di violinisti anche se non mancano eccezioni: violinisti-compositori-interpreti, da Paganini agli emuli Josef Slavík e Ole Bull, da Vieuxtemps a Wieniawski, da Sarasate a Ysaÿe a Enescu. Ecco così che in tempi di pianisti, di fronte alla creazione di un concerto violinistico, c'è la necessità di collaborare con chi l'arco lo maneggia professionalmente e la letteratura per il suo strumento la conosce in profondità. È la collaborazione fondamentale, ad esempio, tra Ferdinand David e Mendelssohn per l'op. 64 o di Joseph Joachim e Brahms per l'op. 77, con relativa dedica e annesso battesimo del componimento. Nessun concerto, però, vede un rapporto talmente simbiotico, intimo e sostanziale fra autore (Wolf-Ferrari) ed esecutore (Guila Bustabo) come l'op. 26, nella violinistica tonalità di re maggiore. Lavoro di cui l'autore ricorda la prima esecuzione «nella Tonhalle di Monaco di Baviera, il 17 gennaio 1944, stupendamente diretto dal prof. Oswald Kabasta, solista Guila Bustabo, a cui l'ho dedicato in segno di profonda gratitudine e ammirazione per la sua arte superba».

L'op. 26 è davvero singolare – un caso a sé come l'autore – per durata, poco al di sotto dei quaranta minuti, numero dei movimenti, che sono quattro al posto degli usuali tre (in quattro tempi è il Secondo Concerto per pianoforte di Brahms) e per la scrittura assolutamente tonale – il legame di Wolf-Ferrari con il passato – che discende dalla tradizione del grande concerto romantico e la rinnova.

Un lavoro singolare anche per il fervore d'una passione pur senile o forse tanto più accesa e partecipata visti i settant'anni di Wolf-Ferrari di contro ai ventisette – classe 1916 – di Guila Bustabo. La Bustabo che appare come una sirena sullo sfondo del ritratto del musicista opera di Ettore Tito e sirena è realmente. Anche se Wolf-Ferrari dice il concerto scritto «per lei e solo per lei», la sirena scompare e il concerto diventa «troppo tragico» per il compositore perché «colei che l'ha incarnato mi è stata rapita (e per quanto tempo ancora?)» sino a 'inventarsi' una malattia che avrebbe sottratto alla violinista la possibilità di suonare (pura e disperata fantasia: nel 1972 a Monaco di Baviera

la Bustabo può registrare finalmente, direttore sin troppo teutonico Rudolph Kempe, un'interpretazione dallo smalto e dalla temperatura assolutamente impressionanti, come da CD edito a cura della Bustabo Legacy).

Quanto alla passione di Wolf-Ferrari, è quella di chi, da sempre, include, nell'amore per la natura, l'inclinazione forte per l'altro sesso; e lo dimostrano molte pagine dei personaggi teatrali femminili soprattutto nelle commedie goldoniane. Particolarmente interessante è un articolo-ritratto di Guila Bustabo apparso sul «Gramophone» nel novembre 1945; pubblicato quando ancora le bombe piovevano sulle teste dei londinesi. Nell'articolo la Bustabo parla della genesi del lavoro, ne indica il carattere e racconta le alterne vicende della programmata registrazione su disco (per la Electrola), rese vane dalla situazione dell'industria discografica negli anni bellici così come una bomba degli alleati distrugge tutte le copie edite del lavoro (distrugge anche la partitura originale della coeva *Sinfonia brevis*).

Per la Bustabo, l'op. 26

è un lavoro classico nello stile mozartiano, strumentato in modo molto piccante, con un Finale con un'orchestrazione brillante e colorita.

Sintesi, in verità, un po' disordinata e molto riduttiva specie per chi si può considerare coautrice del lavoro. Lavoro che – ancora le dichiarazioni riportate dal «Gramophone» – in origine è, come altri tardi componimenti wolferrariani, un breve brano («di sedici minuti») cui vengono aggiunte in un secondo tempo pagine per violino e orchestra mentre la solista compone cadenze e cadenzine.

Le 'piccanterie' non sapremmo individuarle. Un'orchestrazione brillante e colorata non è l'unico aspetto del Rondò finale né il maggiore. Mozartiano è soltanto il secondo tempo, forse quei «sedici minuti» originari, anche se nella stesura ultima non supera gli otto-nove minuti: un'ampia Romanza di scorrevolezza mozartiana sebbene con 'picchi' di *pathos* e smarrimenti niente affatto settecenteschi.

In verità è la lunga ombra di Brahms a proiettarsi sul primo tempo, Fantasia, a partire dal grande tema a note ribattute di forte, pieghevole emozionalità. È il tema «per lei e solo per lei» che, con piena espressività, torna nel Rondò finale in una cadenza solistica intensamente lirica e nel contempo brillantissima.

Il Finale rimanda sia a Mendelssohn sia a certo gusto francese alla Vieuxtemps (anche la cadenza-stretta conclusiva) mentre l'Intermezzo che porta a esso getta un ponte tra Brahms e il Bruch accalorato del Concerto in sol minore.

Mendelssohn, Brahms, Bruch e Vieuxtemps oltre a Mozart. Eppure. Nei coevi concerti di Korngold o Conus i modi sostanzialmente ottocenteschi sono di maniera e il virtuosismo, dettato da ragioni tecniche più che musicali, tagliato su misura per assi come Heifetz. Qui invece la sensazione è di chi, 'fuori dal tempo' e 'testimone della tradizione', non cade nel tranello della maniera; analogamente la brillantezza, con la farina del sacco della Bustabo, è, per molti aspetti, tutt'uno con la sostanza musicale. Un concerto del Novecento storico che il ventunesimo secolo dovrà recuperare.

Alberto Cantù

FRANZ SCHUBERT, SINFONIA N. 8 IN DO MAGGIORE D 944 *LA GRANDE*

La Sinfonia in do maggiore *La grande* può essere considerata come il punto d'approdo di un decennale sforzo schubertiano per la conquista di un vero e proprio linguaggio sinfonico. Vuoi per le connotazioni collettive dovute alla vastità dell'organico e del luogo d'ascolto, vuoi per il peso dell'esempio beethoveniano, una sinfonia era divenuta, nel trentennio precedente, un lavoro concettualmente destinato alla «folla», dal carattere collettivo quasi ritualizzato: e Schubert avvertiva benissimo come il proprio stile, sempre più personale e intimo, fosse assai lontano da quello necessario per una composizione di tal fatta. Si spiega così il gran numero di sinfonie abbozzate e poi tralasciate in quel torno d'anni: i frammenti D 615 e D 708, lo schizzo completo di una Sinfonia in mi maggiore D 729 (quasi tutta da armonizzare e orchestrare, tentativo operato nel nostro secolo sia da Felix Weingartner che da Brian Newbould) e i due movimenti (più centoventotto battute abbozzate del terzo) della Sinfonia in si minore D 759, la cosiddetta *Incompiuta*, che è appunto un esempio di sinfonia scritta in uno stile assolutamente non sinfonico, almeno nei termini in cui tale stile si intendeva nel 1822. Evidentemente Schubert cercava la quadratura del cerchio, la sintesi fra uno stile proprio e una sublimità collettiva tipicamente 'sinfonica': quanto ci tenesse, lo deduciamo da una lettera all'amico Kupelwieser del marzo 1824:

In fatto di Lieder, non ho scritto gran che di nuovo, ma in compenso mi sono esercitato in numerosi lavori strumentali [...]. Soprattutto voglio in tal modo prepararmi la strada verso la grande sinfonia [...]. Le ultime notizie a Vienna sono che Beethoven darà un Concerto in cui presenterà la nuova sinfonia.

In effetti, Schubert e i viennesi poterono assistere, il 7 maggio successivo, alla prima esecuzione della Nona di Beethoven: un vero prototipo di «grande sinfonia» che deve aver contribuito più che mai ad accendere il desiderio del giovane viennese di cimentarsi in un lavoro di pari portata: così, infatti, avvenne l'anno successivo, con la Sinfonia in do maggiore (*La grande*, così chiamata per distinguerla dalla Sesta, nella stessa tonalità).

A questo punto corre l'obbligo di chiarire un po', per il lettore non specialista, la questione della cronologia e della numerazione della sinfonia, che nei programmi di sala e nelle copertine dei dischi si trova alternativamente come numero 7, 8 o 9, e viene spesso ascritta al 1828, l'ultimo anno di vita di Schubert, poiché sulla partitura manoscritta, conservata presso gli Amici della Musica di Vienna, è effettivamente segnata tale data. Ora, quella in do maggiore è in ogni caso la settima e ultima sinfonia che Schubert abbia portato a compimento. Tuttavia, quando i due tempi della Sinfonia in si minore, l'*Incompiuta*, riemersero da un fondo di cassetto, alcuni decenni dopo, si pensò che essa fosse l'estremo, interrotto tentativo sinfonico

dell'autore, e le venne assegnato il numero 8. Nulla di più sbagliato: essa risale al 1822 (non fu la morte ma un ripensamento dell'autore a provocarne l'interruzione) ed è quindi anteriore alla *Grande*. In seguito, tuttavia, diverse testimonianze indicarono che Schubert nell'estate 1825, trascorsa a Gmunden e Gastein in Alta Austria, aveva sicuramente composto una grande sinfonia, la quale fu inutilmente cercata per mari e monti: invalse comunque l'abitudine di designare la «Sinfonia di Gastein», in contumacia, come n. 7, l'*Incompiuta* come n. 8 e la *Grande* in do maggiore come n. 9. Negli ultimi decenni, colpo di scena: una raffinata analisi condotta sul tipo di carta usata da Schubert dimostra che la Sinfonia in do maggiore risale agli anni 1825-26, ed è precisamente quella fantomatica sinfonia «di Gastein» che invano si sarebbe cercata altrove; la data «1828», pertanto, è fasulla, e potrebbe essere stata apposta da Schubert stesso nel tentativo di vendere la sinfonia a un editore come nuova (giacché nel frattempo, tanto per cambiare, non era riuscito a farsela eseguire). A questo punto la numerazione corretta diviene: *Incompiuta*, n. 7; Sinfonia in do maggiore, n. 8.

Le questioni di numerazione, in sé, sono aride (tuttalpiù servono per evitare fraintendimenti), ma bisogna sottolineare che le nuove scoperte, variando la posizione cronologica della sinfonia, ne variano in ultima analisi il significato stesso, che è ben più importante. Se in passato la *Grande* era ritenuta una delle estreme testimonianze creative di Schubert, ora essa è ricondotta a un momento anteriore, precedente la *Winterreise*, i due ultimi trii, le ultime sonate, il Quintetto per archi. Gli studiosi di un tempo inclinavano a vederla come l'annuncio di un nuovo stile schubertiano, più positivo e monumentale rispetto alla decostruzione nichilista e disperata dei capolavori precedenti: uno stile che solo la morte impedì a Schubert di sviluppare. Stando così le cose, invece, concluderemo che la monumentalità 'positiva' e collettiva della *Grande* discende semplicemente dal suo essere una sinfonia, e non un trio un quintetto un *Lied*; in altre parole, dagli oggettivi condizionamenti stilistici e ideologici che un genere impone anche al più personale e idiosincratico degli autori (con tanti saluti, se ancora ce ne fosse bisogno, a Benedetto Croce). È precisamente l'aspirazione alla «grande sinfonia», all'opera di respiro totalizzante e collettivo, che ne determina i caratteri; con in controluce il modello della Nona di Beethoven, che a questo punto diventa più pressante che mai (dal maggio 1824 all'estate 1825 corre solo un anno; e d'altra parte la citazione esplicita del «tema della gioia» doveva pur significare qualcosa...).

Con ciò non si vuol dire che la *Grande* sia meno schubertiana di altri capolavori del maestro viennese: se essa, a sostegno delle proprie aspirazioni monumentali e pubbliche, utilizza del materiale tematico apertamente estroverso, volto alla 'piazza', con connotazioni persino marziali, la conduzione del discorso rimane quella peculiare di sonate, trii e quartetti coevi: erratica, divagante, basata sulla preminenza degli insoliti rapporti di campo tra aree tonali, collegata da un filo di relazioni tematiche che, se

non si fa serrato come nell'ultimo Beethoven, funge comunque da base per le misteriose devianze dell'incedere schubertiano. Ad esempio, è possibile seguire un frammento del tema iniziale dei corni (la cellula ascendente la-si-do in ritmo puntato) proliferare sia nell'introduzione che nel secondo gruppo tematico dell'*Allegro ma non troppo*, talora in funzione di transizione, talora divenendo vero e proprio tema (quello, indimenticabile, suonato dai tre tromboni verso la fine dell'esposizione). Ma ciò che colpisce di più è la ricorrenza di altri parametri: a distanza di centinaia di battute, in corrispondenza al ritorno di elementi tematici, tornano a verificarsi gli stessi eventi armonici, come l'improvvisa, misteriosa immersione nell'area di la bemolle. Si tratta, insomma, del più puro Schubert: l'andatura baldanzosa di questi temi di fanfara contrasta singolarmente con un decorso armonico elusivo, tipico del 'vagabondaggio' schubertiano: inizio del secondo gruppo tematico in mi minore (e nell'introduzione lenta ci sono un paio di passaggi dove la tensione verso il mi è fortissima), breve approdo al sol maggiore (come regola vorrebbe) poi lungamente eluso per fare posto a la bemolle minore, ritorno al sol *in extremis*; finita la ripresa, una lunga coda conduce a una perorazione sul tema dell'introduzione, per richiudere il cerchio di una persistenza assai forte.

Il senso di 'straniamento' del materiale 'pubblico' nel trattamento schubertiano è del pari fortissimo nell'*Andante con moto*, una marcia di spettrale malinconia, ove i caratteri ritmici stridono disperatamente contro l'ambientazione ombrosa, i controcanti appassionati, i timbri scuri dei legni, fino a bloccarsi e girare a vuoto su delle esasperanti armonie di settima e nona, *fortissimo*, che contraddicono il senso di moto e lo convertono in drammatico dibattersi, un annegamento ineluttabile del discorso musicale. Beethoven, comunque, non è dimenticato: si può ricondurre allo Scherzo della Quinta la volata degli archi (bassi compresi) che apre lo Scherzo, e il trattamento bizzarro («umoristico», avrebbe detto Schumann) dei rapporti tonali interni. Ma l'omaggio più esplicito a Beethoven si trova nel Finale, dove una serie di spunti tematici, più o meno rilevati, si chiariscono nello sviluppo come una quasi citazione del *Freudetheme* della Nona Sinfonia.

Nel complesso si può dire che la *Grande* non è una sinfonia pubblica e monumentale come Schubert avrebbe desiderato, nonostante il tipo di materiale tematico, l'organico poderoso e la straordinaria lunghezza: essa diventa piuttosto un altro 'pellegrinaggio' per le regioni dell'anima, e in tal senso è la prima, e forse l'unica, sinfonia romantica, dato che né Mendelssohn né Schumann, all'atto di comporre sinfonie, seppero essere davvero se stessi e abbandonare i binari di una grigia griglia classicistica consolidata (bisognerà comunque aspettare Bruckner, che è un po' l'erede di Schubert in scala monumentale, e Brahms, che si pone e risolve il problema in modo completamente diverso). L'evocazione di Mendelssohn e Schumann, comunque, rinvia alla storia esecutiva della *Grande*: fu Schumann a ritrovare la sinfonia presso il fratello di Schubert, Ferdinand, inviandola a Lipsia ove

Mendelssohn, direttore artistico del Gewandhaus, la fece eseguire, il 21 marzo 1839. La recensione dello stesso Schumann è rimasta fra le cose più appropriate espresse a proposito di Schubert, al punto che talune espressioni («la divina lunghezza») sono ormai inseparabili dall'immagine schubertiana corrente. Ne leggiamo qualche passo rilevante:

Lo dico subito apertamente: chi non conosce questa sinfonia conosce ancor poco di Schubert: e questa lode può sembrare appena credibile se si pensa a tutto quello che Schubert ha già donato all'Arte. S'è detto così spesso e a dispetto dei compositori che «dopo Beethoven bisogna astenersi dal comporre opere sinfoniche» e infatti, all'infuori di alcune opere orchestrali di una certa importanza [...] la maggior parte delle altre fu soltanto un opaco riflesso della maniera beethoveniana [...]. Quello che avevo presentato e sperato (e tanti forse come me) è ora avvenuto in modo magnifico: Schubert, mostratosi già in molti generi sicuro nelle forme, ricco di fantasia e vario, afferrò a modo suo anche la sinfonia, trovò il modo di cogliere il punto giusto per giungere alla folla. Si può ben credere che il mondo esteriore, oggi colla sua luce, domani colle sue ombre, penetri nell'intimo del poeta e del musicista; ma in questa sinfonia si cela qualcosa di più di una semplice melodia e dei sentimenti di gioia e di dolore che la musica ha già espresso altre volte in cento modi; essa ci conduce in una regione ove non possiamo ricordare d'essere stati prima: per consentire in tutto ciò, si deve ascoltare profondamente una simile opera. Oltre a una magistrale tecnica musicale della composizione, qui c'è la vita in tutte le sue fibre, il colorito sino alla sfumatura più fine, v'è significato dappertutto, v'è la più acuta espressione del particolare e soprattutto infine v'è diffuso il romanticismo che già conosciamo in altre opere di Franz Schubert. E questa divina lunghezza della sinfonia è come uno spesso romanzo in quattro volumi di Jean Paul che non finisce mai, per l'ottima ragione di lasciar creare il seguito al lettore.

«Romantica» in quanto indefinibile, capace di riportare nel cerchio della «folla» la totalità della «vita in tutte le sue fibre», la Sinfonia in do maggiore probabilmente fallisce in quanto opera 'di rappresentanza', ma proprio nell'atto di avvicinare termini inconciliabili genera, per così dire, una reazione chimica inattesa: ne scaturisce la sinfonia-totalità, la sinfonia-vagabondare che riunisce esterno e interno, suoni di natura e pensose divagazioni, ricerca del presente e omaggio al passato. È anche la prima «sinfonia dopo Beethoven» dove quel «dopo» non è solo un dato cronologico, ma anche un condizionamento linguistico e ideologico. E le uniche grandi sinfonie, da qui in poi, saranno solo ed esclusivamente quelle che consapevolmente accetteranno di collocarsi in quel «dopo», ove nulla più può essere come in precedenza. Come Brahms – quando gli viene fatto notare che nel finale della sua Prima c'erano delle reminiscenze del finale della Nona di Beethoven –, anche Schubert, se solo fosse stato meno timido, avrebbe potuto rispondere: «se ne accorgono anche gli asini». Sulla strada della grande sinfonia – forse credulo in un fallace *Wegweiser* che indica la via più breve – il viandante Schubert trova un altro sentiero, gelato e infinito, ma vergine: quello della modernità.

Luca Zoppelli

DANIELE RUSTIONI

A trentaquattro anni è considerato uno dei più importanti direttori d'orchestra italiani: oltre a essere da tempo direttore principale dell'Orchestra della Toscana, dal 2017 è direttore principale dell'Opéra National de Lyon. Tra il 2008 e il 2010 è stato direttore ospite principale del Teatro Michajlovskij di San Pietroburgo e dal 2012 al 2014 direttore musicale del Teatro Petruzzelli di Bari. Milanese, ha iniziato gli studi nella sua città per poi proseguirli all'Accademia Musicale Chigiana di Siena e alla Royal Academy of Music di Londra. Ha già diretto nei migliori teatri internazionali e in Italia ha guidato le più importanti formazioni sinfoniche, dall'Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai alla Filarmonica della Scala, all'Orchestra di Santa Cecilia. Ha inoltre diretto, in Europa, l'Orchestre National de Belgique, la Helsinki Philharmonic, la BBC Philharmonic, la London Philharmonic, l'Orchestre Philharmonique de Monte-Carlo, la CBSO, la Bournemouth Symphony Orchestra, oltre alla Tokyo Symphony Orchestra e la Tokyo Metropolitan Symphony Orchestra. Dal 2015 la sua attività si intensifica ancora maggiormente, vedendolo protagonista in molte tra le più prestigiose istituzioni musicali europee. Tra i numerosi titoli recenti si citano *Il turco in Italia* al Regio di Torino, lo *Stabat Mater* di Rossini al Maggio Musicale Fiorentino, *Luisa Miller* al San Carlo di Napoli, *Cavalleria rusticana* e *Pagliacci* all'Opernhaus di Zurigo, *Aida* al Metropolitan di New York, *La traviata* alla Royal Opera di Londra, *Rigoletto* all'Opéra National di Parigi, *La pietra del paragone* e lo *Stabat Mater* di Rossini al festival di Pesaro. Alla Fenice ha interpretato *Stiffelio* (2016), *La traviata* (2016, 2014), *Il trovatore* (2014), *I masnadieri* (2012) e *Il barbiere di Siviglia* (2010), oltre a un concerto dell'Orchestra Filarmonica del Teatro veneziano incentrato su musiche di Beethoven e Brahms (2014).

FRANCESCA DEGO

Nata a Lecco nel 1989, debutta da solista a soli sette anni in California con un concerto di Bach, in Italia a quattordici con Beethoven e l'anno dopo esegue la *Sinfonia concertante* di Mozart con Shlomo Mintz all'Opera di Tel Aviv e il Concerto di Brahms alla Sala Verdi di Milano diretta da György Györfiványi Ráth. Diplomata con lode e menzione speciale al Conservatorio di Milano sotto la guida di Daniele Gay, si è perfezionata con Salvatore Accardo all'Accademia Stauffer di Cremona, all'Accademia Chigiana a Siena e con Itzhak Rashkovsky al Royal College of Music a Londra. Si è esibita con orchestre tra cui la City of Birmingham Symphony Orchestra, la Filarmonica Nazionale Ucraina, la Gürzenich Orchestra Köln, la Mannheimer Philharmoniker, la Netherlands Symphony in *tournee* in Olanda, la Northern Czech Philharmonic, l'Orchestra Filarmonica del Regio di Torino, l'Orchestre Philharmonique de Monte-Carlo, la Philharmonia Orchestra, la Philharmonique du Liban, la Thailand Philharmonic, la Tokyo Symphony e la Wuhan Philharmonic (Cina). È stata ospite di festival e stagioni concertistiche prestigiose in tutto il mondo tra cui la Wigmore Hall e la Royal Albert Hall di Londra, l'Oriental Arts Center di Shanghai e l'NCPA di Pechino, la Sala Čajkovskij a Mosca e la Filarmonica di San Pietroburgo, il Teatro Colón di Buenos Aires, Sala Verdi a Milano e Auditorium Parco della Musica a Roma, Teatro São Carlos a Lisbona, in Libano al Festival Al Bustan e in Perù per la Sociedad Filarmonica di Lima.



Teatro La Fenice
sabato 17 febbraio 2018 ore 20.00 turno S

GABRIELE COSMI

Io non sono Medea per coro e organo
commissione «Nuova musica alla Fenice»
con il sostegno della Fondazione Amici della Fenice
e lo speciale contributo di Paolo Cuniberti
prima esecuzione assoluta

BENJAMIN BRITTEN

Rejoice in the Lamb op. 30
cantata per soli, coro e organo

MAURICE DURUFLÉ

Requiem op. 9
versione per soli, coro e organo

Introitus: Requiem aeternam
Kyrie eleison
Domine Jesu Christe
Sanctus
Pie Jesu
Agnus Dei
Lux aeterna
Libera me
In paradisum

Ulisse Trabacchin *organo*

direttore

CLAUDIO MARINO MORETTI

Coro del Teatro La Fenice

NOTE AL PROGRAMMA

GABRIELE COSMI, *IO NON SONO MEDEA* PER CORO E ORGANO

L'Occidente sembra incapace oggi di compiere azioni forti, gesti profondi, in grado di lasciare un segno, capaci di scardinare le forze che determinano il fluire degli eventi. Non viviamo in un'epoca di resa incondizionata, ma siamo capaci solo di gesti locali, di scarsa importanza, di scarsa influenza. I nostri piccoli gesti quotidiani sembrano non influire sul nostro vissuto. Leggendo la *Medea* di Euripide entriamo in contatto con una figura capace di azioni sconvolgenti pur di emanciparsi dalla misera condizione che la sua società le impone. Una donna disposta a uccidere una parte di sé, i suoi figli, pur sapendo che questo la perseguiterà per il resto dei suoi giorni. In un primo momento della tragedia troviamo una donna dominata e travolta dalle emozioni che vive appieno il suo dolore, la sua rabbia e la sua angoscia. Medea è però capace di dominare questi sentimenti incanalandoli in azione; la sua vista non è annebbiata dalla rabbia ed escogita un piano perfetto per ottenere i suoi obiettivi. Medea compie le sue azioni con estrema lucidità, la sua potenza interiore è dunque nutrimento del suo intelletto. Il gesto di Medea non è casuale; sa esattamente cosa deve fare e trova la forza di farlo. Oggi questa storia sembra non riverberare in noi. Troppo spesso non siamo capaci di convogliare la nostra energia in azioni che siano all'altezza del nostro sentimento; appariamo come un metallo ardente che troppo presto entra in contatto con l'acqua, producendo solo fumo. O al contrario siamo troppo gelidi e controllati affinché forti sentimenti ci infiammino e ci pervadano. Ho sentito il bisogno di richiamare questa antica storia perché tutti noi nel nostro lavoro, nelle mura domestiche, nella politica, nei rapporti interpersonali sentiamo la mancanza di Medea; non le somigliamo: forse dovremmo farlo.

Gabriele Cosmi

BENJAMIN BRITTEN, *REJOICE IN THE LAMB* OP. 30

Chi non conoscesse Benjamin Britten, nato a Lowestoft, nel Suffolk, il 22 novembre 1913, e morto sempre nel Suffolk, nella prediletta Aldeburgh,

il 4 dicembre 1976, dopo aver ascoltato una pagina come *Rejoice in the Lamb* ne potrebbe ricavare un ritratto molto preciso. Nei poco meno di venti minuti della composizione, infatti, sono raccolti alcuni dei temi fondamentali della scrittura e della personalità del musicista: l'ironia, ad esempio; la capacità di stare in ascolto dei diversi, dei fragili, dei cosiddetti 'matti', emarginati dal pensiero comune. Ma anche la straordinaria invenzione creativa. E naturalmente l'ammirazione per la scuola antica inglese di Purcell e Dowland, e non solo loro. Da ciò una duttilità ereditata nel trattamento della vocalità, in lingua inglese.

Rejoice in the Lamb è un invito alla gioia, nel nome del Signore, l'Agnello immolato. È un invito pacato, mai retorico. Anzi, al contrario, semplice e a tratti pensoso. Dove all'interno di una cornice disegnata coi tratti del fasto allelujatico, Britten dipinge sei diverse stazioni che motivino questa gioia. In tutto dunque sono otto parti, alcune per soli, altre per coro, sempre sostenute da un fitto dialogo con l'organo. Qui utilizzato con una varietà di accenti, che lo schiodano dal modello convenzionale, monumentale e statico, e lo trasformano in un interlocutore snello e teatrale. In un continuo gioco di rimandi e suggerimenti con le voci. Britten va molto oltre lo schema bachiano e reinventa un nuovo stile di Cantata.

Il brano nasce per celebrare i cinquant'anni della consacrazione della St Matthew's Church, a Northampton. E la richiesta proveniva da una delle figure culturalmente più aperte della chiesa inglese, il reverendo John Walter Atherton Hussey (1909-1985) paladino della musica e delle arti figurative, collezionate con gusto moderno sulle pareti della chiesa. Hussey, tra l'altro, avrebbe poi patrocinato i *Chichester Psalms* di Leonard Bernstein.

Strenuamente pacifista, alle prime avvisaglie della seconda guerra mondiale Britten era emigrato in America. Nel 1943, quando gli arrivò l'invito per la chiesa di Northampton, aveva da poco fatto ritorno in patria. E stava lavorando al *Peter Grimes*, la prima opera importante, grazie al sostegno della Fondazione Koussevitzky. Echi da oltreoceano affiorano subito in *Rejoice in the Lamb*, nell'attacco all'unisono, omoritmico, del primo numero della Cantata («Rejoice in God, O ye Tongues») che assomiglia a un *gospel*, direttamente importato.

I tre numeri solistici che seguono alternano ironia a poesia. Raccontano di diverse occasioni possibili di gioia. Ma non lontana e inarrivabile, al contrario: tranquilla e *naïf*, domestica e *Biedermeier*. Sono i guizzi di un gatto, la protezione sicura del topo maschio alla femmina, i fiori che sbocciano. Come in una decorazione zoomorfa medioevale, Britten chiosa piccole forme per voce bianca (o soprano), contralto e morbido tenore, alla Peter Pears. Segue «For I am under the same accusation with my Saviour» per coro, il numero che rappresenta il cuore drammatico della cantata: l'Agnello salva, ma viene sacrificato. Esattamente come tanti altri, oppressi e schiacciati. Come *Peter Grimes*, il marinaio ingiustamente accusato di

pedofilia. O come Dmitrij Šostakovič, il compositore censurato dal regime. Sulle iniziali del suo nome (in traslitterazione inglese DSCH, corrispondenti alle note re, mi bemolle, do, si) si chiude la quinta parte, con un motto reiterato e più che evidente.

Le tempeste create dagli uomini si allontanano grazie al potere della musica: negli ultimi tre numeri, la cantata gioca prima su lettere dell'alfabeto che simboleggiano i suoni e la divinità (cantando come solista il basso) e poi sulla gioia pura determinata dallo sprigionarsi del suono. Il coro dialoga, antifonale, salendo verso l'acuto. Per coronare l'Alleluja finale, che riprende l'apertura del brano. La chiusura tuttavia è sommessa, anticonvenzionale, misteriosa. Come il testo da cui *Rejoice in the Lamb* prende vita: quel «Jubilato Agno» firmato da Christopher Smart (1722-1771) prolifico ed enigmatico poeta inglese, che terminò la vita in un manicomio. Britten gli tende la mano, mentre ci invita a sorridere del gatto Jeffrey, immortalato nei versi. E salva così un innocente, e la sua poesia, dall'oblio.

MAURICE DURUFLÉ, *REQUIEM* OP. 9

Solo un paio di anni separano il brano di Britten dal *Requiem* di Duruflé. Ma i due mondi sonori creati dalle due composizioni non potrebbero essere più distanti. Anche le parabole biografiche dei due musicisti sono in effetti molto diverse: il francese, nato a Louviers, in Normandia, l'11 gennaio 1902, e morto a Louveciennes, nell'Île-de-France, il 16 giugno 1986, fu per tutta la vita un organista e maestro di conservatorio, a Parigi. Non si interessò al teatro, naturalmente, ma contribuì fecondamente al movimento culturale, che vide la Francia tra fine Ottocento e primo Novecento roccaforte del recupero del canto gregoriano, della modalità e di una spiritualità che nell'antico si rifugiava, come argine ai sommovimenti (anche artistici).

Duruflé nacque musicalmente come bambino cantore e diciottenne si trasferì poi a Parigi, per studiare in conservatorio, dove ebbe per maestri l'organista Eugène Gigout e il compositore Paul Dukas. Entrambi segnarono il futuro percorso del giovane artista, che scrisse sempre secondo quella semplicità, essenziale e misurata, tipica di uno degli esponenti principali dell'impressionismo; e che nel contempo mantenne senza interruzioni la titolarità all'organo (uno strumento monumentale) della chiesa di Saint-Étienne-du-Mont, nella capitale francese.

Il *Requiem* op. 9 è la pagina più celebre di Duruflé. Commissionata dall'editore Durand, conobbe tre versioni successive, nell'accompagnamento di soli e coro: prima per grande orchestra, poi per organo, infine per *ensemble* strumentale ridotto. Il successo fu immediato, amplificato dalle esecuzioni in Inghilterra e negli Stati Uniti. A chi gli chiedeva quale ne fosse stato il modello, il compositore rispondeva: Mozart. Ma è difficile ritrovare

tracce di questa filiazione (come naturalmente è lontanissimo il *Requiem* di Verdi, totalmente estraneo, con la sua teatralità, al sentire del francese). Il raffronto più vicino risulta invece quello con il *Requiem* di Fauré, eseguito solennemente nel 1900, per l'Esposizione universale di Parigi, e dove all'organo sedeva – guarda caso – il maestro di Duruflé, Gigout.

Nella successione tradizionale dei nove numeri della Messa dei defunti, colpisce l'uso attualizzato del gregoriano, evidente nella scansione del testo latino: apparentemente libera, la distribuzione ritmica viene misurata e ampliata nei timbri, mantenendo tuttavia quell'alone caratteristico del canto antico, fuori dal tempo. Drammatico è l'«Offertorium», con baritono solista; estatico il «Pie Jesu» per mezzosoprano. Dopo l'unisono che conclude il «Libera me», l'ultima parte del *Requiem* dipinge l'angelica salita, «In paradisum», per voci bianche (o soprani), che invocano Requiem, pace. Urgente oggi, come in quel 1945.

Carla Moreni

Rejoice in the Lamb

CHOIR

Rejoice in God, O ye Tongues;
Give the glory to the Lord,
And the Lamb.
Nations, and languages,
And every Creature
In which is the breath of Life.
Let man and beast appear before him,
And magnify his name together.
Let Nimrod, the mighty hunter,
Bind a leopard to the altar
And consecrate his spear to the Lord.

Let Ishmael dedicate a tyger,
And give praise for the liberty
In which the Lord has let him at large.

Let Balaam appear with an ass,
And bless the Lord, his people
And his creatures for a reward eternal.

Let Daniel come forth with a lion,
And praise God with all his might
Through faith in Christ Jesus.

Let Ithamar minister with a chamois,
And bless the name of Him
That cloatheth the naked.

Let Jakim with the satyr
Bless God in the dance,
Dance, dance, dance.

Let David bless with the bear
The beginning of victory to the Lord:
To the Lord the perfection of excellence.

Hallelujah, hallelujah,
Hallelujah for the heart of God,
And from the hand of the artist inimitable,
And from the echo of the heavenly harp

Rallegratevi nell'Agnello

CORO

Rallegratevi in Dio, popoli tutti;
date gloria al Signore
e all'Agnello.
Lingue e nazioni,
ed ogni creatura
in cui è il soffio della Vita.
Uomo e animale a lui vengano innanzi
ed esaltino insieme il suo nome.
Nembrotte, il possente cacciatore,
leggi un leopardo all'altare
e consacri la sua lancia al Signore.

Ismaele gli offra una tigre
e renda grazie per l'ampia libertà
che il Signore gli ha concesso.

Venga Balaam col suo asino
e benedica il Signore, il suo popolo
e le sue creature in cambio di un premio eterno.

Daniele s'avanzi con un leone,
e lodi Dio con tutte le sue forze
mediante la fede in Cristo Gesù.

Itamar renda culto con un camoscio,
e benedica il nome di Colui
che riveste gl'ignudi.

Jachim con il satiro
benedica Iddio nella danza,
danza, danza, danza.

Davide benedica con l'orso
il principio della vittoria nel Signore:
il Signore la porterà a compimento.

Alleluja, alleluja,
alleluja nel cuore d'Iddio
e dalla mano dell'artista impareggiabile,
e dall'eco dell'arpa celeste

In sweetness magnifical and mighty.
Hallelujah, hallelujah, hallelujah.

SOPRANO

For I will consider my cat Jeoffry.
For he is the servant of the living God.
Duly and daily serving him.
For at the first glance
Of the glory of God in the East
He worships in his way.
For this is done by wreathing his body
Seven times round with elegant quickness.
For he knows that God is his saviour.
For God has bless'd him
In the variety of his movements.
For there is nothing sweeter
Than his peace when at rest.

For I am possessed of a cat,
Surpassing in beauty,
From whom I take occasion
To bless Almighty God.

ALTO

For the Mouse is a creature
Of great personal valour.
For this is a true case –
Cat takes female mouse,
Male mouse will not depart,
but stands threat'ning and daring.
If you will let her go,
I will engage you,
As prodigious a creature as you are.

For the Mouse is a creature
Of great personal valour.
For the Mouse is of
An hospitable disposition.

TENORE

For the flowers are great blessings.
For the flowers are great blessings.
For the flowers have their angels,

di possente e magnifica armonia.
Alleluja, alleluja, alleluja.

SOPRANO

Parlerò di Goffredo, il mio gatto.
Poiché egli è il servo del Dio vivente,
lo serve a dovere ogni giorno.
Poiché al primo albore
della gloria di Dio in Oriente
egli adora a modo suo.
E ciò egli compie acciambellando il corpo
sette volte con svelta eleganza.
Poiché sa che Dio è il suo salvatore.
Poiché Dio l'ha benedetto
nelle sue svariate movenze.
Poiché nulla è più dolce
della sua pace quando sta in riposo.

Poiché possiedo un gatto
di beltà senza pari,
da cui prendo occasione
per benedire Iddio, l'Onnipotente.

CONTRALTO

Poiché il Topo è creatura
di gran coraggio fisico.
Poiché – questo è un fatto accertato –
se un gatto acchiappa una topina,
il topone non scappa
ma resta audace a minacciare:
«Se tu la lasci andare,
io ti sfido a tenzone
con tutto che tu sia una meraviglia».

Poiché il Topo è creatura
di gran coraggio fisico.
Poiché il topo è dotato
di soccorrevole natura.

TENORE

Poiché i fiori sono una benedizione grande.
Poiché i fiori sono una benedizione grande.
Poiché ogni fiore ha il suo angelo,

Even the words of God's creation.
For the flower glorifies God
And the root parries the adversary.
For there is a language of flowers.
For the flowers are peculiarly
The poetry of Christ.

CHOIR

For I am under the same accusation
With my Saviour,
For they said,
He is besides himself.
For the officers of the peace
Are at variance with me,
And the watchman smites me
With his staff.
For the silly fellow, silly fellow,
Is against me,
And belongeth neither to me
Nor to my family.
For I am in twelve hardships,
But he that was born of a Virgin
Shall deliver me out of all,
Shall deliver me out of all.

BASSO

For H is a spirit
And therefore he is God.
For K is king
And therefore he is God.
For L is love
And therefore he is God.
For M is music
And therefore he is God.
And therefore he is God.

CHOIR

For the instruments are by their rhimes,
For the shawm rhimes are lawn fawn and
[the like.
For the shawm rhimes are moon boon and
[the like.
For the harp rhimes are sing ring and
[the like.

perfino le parole della divina creazione.
Poiché il fiore dà gloria a Dio
e la radice contrasta il Nemico.
Poiché esiste una lingua dei fiori.
Poiché i fiori sono in special modo
la poesia del Cristo.

CORO

Poiché grava su me la stessa accusa
del mio Salvatore,
poiché – essi dicono –
“Egli è fuori di sé”.
Poiché le forze dell'ordine
non mi hanno in grande stima,
e la guardia mi picchia
col manganello.
Poiché quel tipo scemo, quello scemo,
ce l'ha con me,
e con me non c'entra nulla
né con la mia famiglia.
Poiché sopporto dodici fatiche,
ma lui, che è nato da una Vergine,
mi salverà da tutte,
mi salverà da tutte.

BASSO

Perché H è un soffio
e dunque è Dio.
Perché R è un re
e dunque è Dio.
Perché A è amore
e dunque è Dio.
Perché M è musica
e dunque è Dio.
E dunque è Dio.

CORO

Perché ogni strumento è come le sue rime.
Rima la ciaramella con 'suono, buono',
[eccetera.
Rima la ciaramella con 'luna, cuna',
[eccetera.
Rima l'arpa con 'pino, fino', eccetera.

For the harp rhimes are ring string and
[the like.
For the cymbal rhimes are bell well and
[the like.
For the cymbal rhimes are toll soul and
[the like.
For the flute rhimes are tooth youth and
[the like.
For the flute rhimes are tooth youth and
[the like.
For the bassoon rhimes are pass class and
[the like.
For the dulcimer rhimes are grace place
[and the like.
For the clarinet rhimes are clean seen and
[the like.
For the trumpet rhimes are sound bound
[and the like.

For the trumpet of God is a blessed
[intelligence
And so are all the instruments in Heav'n.
For God the Father Almighty plays upon
[the harp
Of stupendous magnitude and melody.
For at that time malignity ceases
And the devils themselves are at peace.
For this time is perceptible to man
By a remarkable stillness and serenity
[of soul.

CHOIR

Hallelujah, hallelujah,
Hallelujah for the heart of God,
And from the hand of the artist inimitable,
And from the echo of the heavenly harp
In sweetness magnifical and mighty.
Hallelujah, hallelujah, hallelujah.

Rima l'arpa con 'fino, spino', eccetera.
Rima il cembalo con 'bella, stella',
[eccetera.
Rima il cembalo con 'molle, folle',
[eccetera.
Rima il flauto con 'tuoi, suoi', eccetera.
Rima il flauto con 'fiume, piume',
[eccetera.
Rima il fagotto con 'fosso, bosso',
[eccetera.
Rima il salterio con 'pesce, cresce',
[eccetera.
Rima il clarino con 'sei, miei', eccetera.
Rima la tromba con 'fiero, spero',
[eccetera.

Poiché la tromba d'Iddio è una mente
[beata
e così pure ogni strumento in Cielo.
Poiché Dio Padre Onnipotente suona
[un'arpa
di stupenda grandezza e melodia.
Poiché in quel tempo il Male ci dà tregua
e gli stessi demòni sono in pace.
Poiché l'uomo si avvede di quel tempo
per una rara, serena quiete nell'anima.

CORO

Alleluja, alleluja,
alleluja nel cuore d'Iddio
e dalla mano dell'artista inimitabile,
e dall'eco dell'arpa celeste
di possente e magnifica armonia.
Alleluja, alleluja, alleluja.

traduzione di Carlo Vitali

Requiem

INTROITUS

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

KYRIE ELEISON

Kyrie eleison.
Christe eleison.
Kyrie eleison.

DOMINE JESU CHRISTE

Domine Jesu Christe, Rex gloriae,
libera animas omnium fidelium defunctorum
de poenis inferni, et de profundo lacu.
Libera eas de ore leonis,
ne absorbeat eas Tartarus,
ne cadant in obscurum.
Sed signifer sanctus Michael
repraesentet eas in lucem sanctam,
quam olim Abrahae promisisti, et semini ejus.
Hostias et preces tibi, Domine,
laudis offerimus.
Tu suscipe pro animabus illis,
quarum hodie memoriam facimus;
fac eas, Domine, de morte transire ad vitam,
quam olim Abrahae promisisti, et semini ejus.

SANCTUS

Sanctus Dominus Deus Sabaoth.
Pleni sunt coeli et terra gloria tua.
Hosanna in excelsis.
Benedictus qui venit in nomine domini.
Hosanna in excelsis.

PIE JESU

Pie Jesu Domine,
dona eis requiem sempiternam.

AGNUS DEI

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.

LIBERA ME

Libera me, Domine, de morte aeterna,
in die illa tremenda, quando coeli movendi sunt et terra,
dum veneris judicare saeculum per ignem.
Tremens factus sum ego, et timeo,
dum discussio venerit, atque ventura ira.
Dies illa, dies irae, calamitatis et miseriae,
dies magna et amara valde,
Dum veneris judicare saeculum per ignem.
Requiem aeternam dona eis, Domine,
et lux perpetua luceat eis.

IN PARADISUM

In Paradisum deducant te Angeli,
in tuo adventu suscipiant te martyres,
et perducant te in civitatem sanctam Jerusalem.
Chorus Angelorum te suscipiat,
et cum Lazaro quondam paupere aeternam habeas requiem.

GABRIELE COSMI

Gabriele Cosmi nasce nel 1988. La sua musica è stata eseguita in Italia (Milano, Roma, Venezia, Torino, Cagliari, Firenze), Los Angeles, Berlino, Dusseldorf, Ginevra, Londra, Lisbona, Bruxelles, Strasburgo. Premiato in numerosi concorsi internazionali, nel 2015 viene selezionato per rappresentare l'Italia all'International Rostrum of Composers dell'Unesco a Tallin. Nel medesimo anno è compositore in residenza presso l'Accademie de France a Villa Medici. Nel 2017 riceve il prestigioso Premio Petrassi consegnatogli dal Presidente della Repubblica Italiana Sergio Mattarella. L'Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai di Torino, Coro dell'Orchestra Sinfonica del Teatro la Fenice di Venezia, l'*ensemble* Sentieri Selvaggi, la London Sinfonietta, l'Ensemble Contrechamps, i solisti dell'Ensemble Intercontemporain e Percussions de Strasbourg, New European Ensemble di Amsterdam sono interpreti della sua musica commissionata ed eseguita in prestigiosi teatri e festival quali Teatro La Fenice di Venezia, Théâtre National de Liège, Auditorium Toscanini della Rai di Torino, Auditorium della Radio Svizzera di Ginevra, Auditorium Parco della Musica di Roma, Società del Quartetto di Milano, Filarmonica Romana, Società dei Concerti della Normale di Pisa, Festival Milano Musica, Festival Biennale di Venezia, Festival Musica Strasbourg.



CLAUDIO MARINO MORETTI

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

ULISSE TRABACCHIN

Musicista veneziano diplomato al Conservatorio di musica Giuseppe Tartini di Trieste in Composizione e Organo, ha studiato e approfondito il repertorio barocco sia come cembalista che continuista, curando molte revisioni del repertorio italiano. Attualmente svolge la sua attività come altro maestro del Coro del Teatro La Fenice, oltre a collaborare con l'Orchestra del Teatro La Fenice come pianista e organista. Svolge attività concertistica come solista e accompagnatore. La sua esperienza musicale spazia anche nel repertorio jazzistico come pianista e arrangiatore.



Teatro La Fenice
venerdì 23 febbraio 2018 ore 20.00 turno S
domenica 25 febbraio 2018 ore 17.00 turno U

FRANZ SCHUBERT
Die Zauberharfe (L'arpa magica) D 644: Overture
Andante - Allegro vivace

Sinfonia n. 3 in re maggiore D 200
Adagio maestoso - Allegro con brio
Allegretto
Menuetto. Vivace - Trio
Presto vivace

OTTORINO RESPIGHI
Impressioni brasiliane P 153
Notte tropicale
Butantan
Canzona e Danza

NINO ROTA
Suite dal balletto *Le Molière imaginaire*

Overture
Armande
Madeleine
Molière
La Nature
Agnès
Le Roi
Danse des Comédiens
Célimène II
Célimène III
Can Can des médecins
Pont Neuf

direttore
ELIO BONCOMPAGNI

Orchestra del Teatro La Fenice

NOTE AL PROGRAMMA

FRANZ SCHUBERT, *DIE ZAUBERHARFE* (L'ARPA MAGICA) D 644: OUVERTURE

L'Overture del *Singspiel Die Zauberharfe* (L'arpa magica) è uno dei pezzi musicali composti da Schubert per una rappresentazione in prosa, che comprendeva però vari cori e alcuni melologi, tenutasi al Theater an der Wien nel 1820. In genere associata nella consuetudine esecutiva odierna alle musiche di scena per *Rosamunde, Fürstin von Zypern* (Rosamunde, principessa di Cipro) sprovviste di un proprio brano d'apertura, questa pagina è apparentabile piuttosto a una delle Overture 'nello stile italiano' che Schubert aveva scritto nel 1817, quella in re maggiore, nata sull'onda dell'impressione suscitata a Vienna dalla rappresentazione di alcune opere di Rossini (specialmente *L'italiana in Algeri*). Della prima parte in tempo lento di quella composizione il compositore sfrutta impostazione e materiale tematico per l'*Andante* iniziale, di impronta drammatica sufficiente a creare un liberatorio contrasto con l'*Allegro vivace* che segue, sbalzato ritmicamente e ricco di colori e di graziosi dialoghi fra gli strumenti a fiato.

FRANZ SCHUBERT, SINFONIA N. 3 IN RE MAGGIORE D 200

Schubert compose la maggior parte delle sue Sinfonie – sei in un catalogo che ne conta otto, oltre a vari abbozzi e frammenti – fra i sedici e i ventuno anni. Era l'epoca, dal 1813 al 1818, in cui frequentava lo Stadtkonvikt di Vienna e subito dopo esserne uscito iniziava l'attività di maestro di scuola, che ben presto avrebbe abbandonato. Scrivere sinfonie a Vienna, nel secondo decennio dell'Ottocento, aveva implicazioni artistiche tutt'altro che facili. Quando ci si mise il ragazzo Schubert, il sommo Beethoven aveva già composto tutte le sue, tranne la Nona. Un *corpus* formidabile, una pietra di paragone neanche lontanamente avvicicabile per la sua forza innovativa. Molto meglio partire – stilisticamente parlando – dall'esempio di un altro grande compositore austriaco, Franz Joseph Haydn, che aveva lasciato un segno fondamentale nella storia stessa della sinfonia e la cui devota memoria era freschissima, essendosi spento a Vienna nel 1809.

Prima della svolta esistenziale e artistica che avrebbe segnato l'ultimo decennio della sua breve vita, e che lo avrebbe condotto lungo strade creative molto lontane dalle limpide certezze dello stile classico, Haydn era quindi il punto di riferimento formale e stilistico di Schubert nel 1815, quando mise mano alla Terza Sinfonia, nella tonalità di re maggiore. La composizione iniziò nella tarda primavera (24 maggio), fu subito interrotta e quindi ripresa e completata nel giro di poco più di una settimana nell'estate successiva, fra l'11 e il 19 luglio. L'annata doveva rivelarsi tra le più creativamente fervide per il compositore: videro la luce in quei mesi anche circa centoquaranta *Lieder* e una cospicua mole di musica sacra, comprendente fra l'altro due Messe, uno Stabat Mater, un Salve Regina e un Offertorio.

Le iniziali vicende esecutive della Sinfonia n. 3 sono tutt'altro che chiare. A differenza delle prime due opere di questo genere, la Terza non ha una specifica dedica al direttore dello Stadtkonvikt, Franz Innocenz Lang, e immaginarne un'esecuzione all'interno dell'istituto viennese, affidata all'orchestra che vi era costituita, è solo una congettura. La prima esecuzione pubblica documentata non fu viennese e avvenne ben sessantasei anni più tardi, nel 1881 a Londra. Tre anni dopo, la prima edizione della partitura.

In precedenza, peraltro, il movimento finale era stato estrapolato ed eseguito in occasione della storica prima esecuzione dell'*Incompiuta*, avvenuta nel 1865. Difficile immaginare un clima espressivo più lontano, un'atmosfera psicologica più discordante. A differenza del monumentale e tragico torso della Sinfonia in si minore, con la sua tinta cupa e compatta, la Terza è infatti un piccolo gioiello di luminosa trasparenza, un sorridente omaggio a Haydn realizzato con scrittura elegante e chiara, a disegnare un contesto quasi disimpegnato, di solare brillantezza. Non a caso manca il movimento lento, sostituito da un *Allegretto* vivacemente cesellato sia sul piano ritmico che su quello delle combinazioni timbriche. Queste ultime sono protagoniste anche nel movimento iniziale, dopo l'introduzione lenta di stampo haydniano: i due temi principali sono affidati rispettivamente a clarinetti e oboi. Una vivacità tutta viennese e di stampo chiaramente popolare ha il Menuetto, nel cui Trio diventa protagonista con i fiati anche il fagotto. Quanto al finale, l'irruzione di una Tarantella fa della Terza di Schubert l'antecedente ideale di una delle sinfonie più amate del primo Romanticismo, l'*Italiana* di Mendelssohn.

OTTORINO RESPIGHI, *IMPRESSIONI BRASILIANE* P. 153

Negli anni Venti del secolo scorso, Ottorino Respighi era una celebrità internazionale che le grandi istituzioni musicali e concertistiche si contendevano, invitandolo a dirigere le sue composizioni orchestrali come pure a proporre la sua musica da camera. Nel 1927, nell'arco di pochi mesi,

fu dapprima a New York, Boston e Washington e quindi in Brasile, dove fra primavera ed estate tenne numerosi concerti da camera a San Paolo, incidendo anche quattro dischi con le sue liriche, e due concerti sinfonici a Rio de Janeiro, alla testa della locale Orchestra Filarmonica. Il successo fu enorme e in quell'occasione il compositore bolognese – che aveva allora quarantotto anni, essendo nato nel 1879 – s'impegnò a scrivere per la formazione di Rio una '*suite* brasiliana'. Ovviamente, era stato molto colpito dalla musica popolare del paese latino americano e gli 'appunti musicali' raccolti in quell'occasione sono il punto di partenza dell'affresco sinfonico realizzato nei mesi successivi.

Il progetto iniziale prevedeva una vasta composizione in cinque parti, ma gli incessanti impegni sia compositivi che esecutivi (nell'autunno di quell'anno si ebbe fra l'altro la prima ad Amburgo dell'opera *La campana sommersa*; nella primavera successiva avrebbero visto la luce le *Feste romane* e la *suite* per piccola orchestra *Gli uccelli*) fecero sì che la composizione si fermasse ai tre movimenti scritti in pochi giorni nel dicembre 1927 e strumentati nel mese successivo. Con il titolo di *Impressioni brasiliane*, la composizione ebbe la sua prima al Teatro Municipal di San Paolo il 6 giugno 1928, in occasione della seconda *tournee* brasiliana di Respighi nel giro di un anno.

Musica a programma, dunque, musica descrittiva secondo lo stile rotondo e seducente di Respighi, grande maestro del colore orchestrale. Il primo movimento è un vasto notturno intitolato *Notte tropicale* nel quale gli elementi popolari raccolti dall'autore confluiscono e quasi si sciolgono in una pagina nella quale prevale un gusto lontano da troppo evidenti connotazioni etno-folcloriche, volto piuttosto a creare una suggestione esotica quasi indeterminata eppure intrigante, proiettata attraverso l'intera gamma coloristica della grande orchestra, 'rinforzata' da un *set* di percussioni piuttosto ampio e da strumenti a tastiera come il pianoforte e la celesta.

Il pezzo più singolare è senz'altro il secondo, *Butantan*, singolare e forse unico caso di musica che 'descrive' i serpenti. L'ispirazione venne a Respighi dalla visita all'omonimo istituto di San Paolo per lo studio sui rettili e in generale sugli animali velenosi. La ricerca dell'effetto è voluta e dichiarata anche in partitura – «strisciante» è l'indicazione sulle parti dei fagotti e del clarinetto basso. Il temibile groviglio sonoro sfocia in un'evocazione della morte, piuttosto ingenuamente affidata al tema antico del *Dies Irae*. Il movimento conclusivo, *Canzone e Danza* è quello più estroverso ed esuberante, nel quale si riconosce più chiaramente il ritmo del samba, peraltro sempre filtrato dall'incessante elemento coloristico e quindi in qualche modo 'denaturato', reso europeo e classicheggiante.

NINO ROTA, SUITE DAL BALLETO *LE MOLIÈRE IMAGINAIRE*

L'ammirazione per Federico Fellini spesso proclamata da Maurice Béjart era anche ammirazione per l'autore delle colonne sonore dei suoi film, Nino Rota. Per questo nel 1973 il coreografo gli chiese di scrivere la musica per un balletto che aveva concepito in occasione del terzo centenario della morte di Molière (1622-1673), intitolato *Le Molière imaginaire*. Trasparente l'allusione non solo a una delle opere più celebri del grande drammaturgo francese del Seicento, ma anche all'identificazione, al rispecchiamento fra scena e vita tipico di questo autore. La celebrazione anniversaria era destinata a venire meno, anche a causa dei molteplici impegni di Rota. La prima del *Molière imaginaire* si ebbe infatti solo tre anni più tardi, il 3 dicembre 1976, in contemporanea alla Comédie-Française a Parigi e al Théâtre de la Monnaie a Bruxelles. Due anni più tardi, il 15 dicembre 1978 a Napoli, fu eseguita per la prima volta la *suite* dal balletto, approntata dallo stesso Rota.

Emulo di una tradizione che risale all'Ottocento, il compositore estrasse dalla partitura originale per il balletto, che ha la durata di novanta minuti divisi in due parti, soltanto alcuni numeri, per una durata di una ventina di minuti o poco più. Meno di quattro mesi dopo quel debutto, il 10 aprile 1979, Rota si spegneva a Roma.

La *suite* dal *Molière imaginaire* ha avuto il destino esecutivo delle musiche 'di nicchia', nonostante il successo riscosso dalla coreografia di Béjart e nonostante la notorietà del compositore stesso, peraltro quasi esclusivamente determinata dalle sue musiche per film, circa centocinquanta partiture fra cui molti capolavori del cinema del secondo dopoguerra, non solamente di Fellini. Di fatto, essa è rimasta ineseguita per circa vent'anni, e il silenzio è stato interrotto solo dalla prima registrazione discografica, avvenuta nel 1999. Anche in seguito, comunque, questa musica ha trovato solo saltuariamente ospitalità nei programmi concertistici.

La musica per il balletto, e la corrispondente *suite*, sono una delle ultime prove di un compositore che, a prescindere dalle 'colonne sonore', si è sempre proficuamente interessato alla musica per il teatro, sia in ambito operistico (una ventina i suoi titoli) che per quanto riguarda le musiche di scena, scritte anche per spettacoli diretti da personalità del calibro di Eduardo De Filippo o Luchino Visconti. E del resto, Rota è anche autore di quattro sinfonie e di numerosi pezzi per orchestra, che testimoniano da un lato il suo interesse per la tradizione formale dell'Ottocento e dall'altro la sua versatilità nella strumentazione. Il tutto, sempre, con il proprio linguaggio diretto, chiaro, di rassicurante impronta tonale e di brillante immediatezza espressiva, perseguito senza incertezze e senza abiure nonostante il clima culturale-musicale disegnato dall'avanguardia dopo la seconda guerra mondiale lo relegasse ai margini.

Per quanto riguarda la *suite* dal *Molière imaginaire*, Rota ha scelto nella più ampia partitura del balletto (che non è priva di momenti drammatici) una serie di brani improntati soprattutto a ironica leggerezza: allusivi nella configurazione timbrica, suggestivi nell'immediatezza melodica e nella sempre trascinate scansione ritmica. Non per caso, i passaggi più meditabondi, meno solari, sono quelli direttamente riferiti alla figura di Molière. Ma è chiaro che la gaiezza, se non addirittura lo sberleffo, sono gli elementi fondanti di questa 'rivisitazione' del balletto. D'altra parte, il fascino sempre vivo di questa musica consiste proprio nella sua capacità di creare situazioni rappresentative, si tratti di dare spessore alla *Danse des Comédiens*, di sbalzare grottescamente la pompa del *Roi*, di abbandonarsi alla pittura naturalistica della *Nature* o di scatenare il tripudio del *galop* nella scena al *Pont Neuf*.

Cesare Galla

ELIO BONCOMPAGNI

Ha studiato violino e composizione a Firenze e ha seguito corsi di direzione d'orchestra con Franco Ferrara. Vincitore del Concorso internazionale per direttori d'orchestra alla Rai di Milano, è stato poi allievo e assistente di Tullio Serafin. Nel corso degli anni è stato direttore principale all'Opera nazionale di Bruxelles (Théâtre de la Monnaie), direttore stabile per il repertorio italiano all'Opera Reale di Stoccolma e direttore stabile (oltre che direttore artistico) al San Carlo di Napoli nonché direttore stabile per il repertorio italiano alla Wiener Staatsoper. Come direttore invitato, ha collaborato con istituzioni quali Deutsche Oper Berlin, Deutsche Staatsoper Berlin, Bayerische Staatsoper München, Staatsoper Hamburg, Teatro Comunale di Firenze, Théâtre de l'Opéra a Parigi. Si è dedicato a Donizetti ricostruendo la versione viennese del *Don Sebastiano* e di *Maria di Rohan*. Dal 1996 al 2002 è stato *Generalmusikdirektor* ad Aquisgrana: direttore artistico dell'Orchestra sinfonica della città, con la quale dirige sessanta concerti, e direttore musicale del Teatro dell'Opera, dove firma diciotto nuove produzioni anche di titoli wagneriani e straussiani. Tra le tante opere eseguite durante la sua carriera, si menzionano almeno *Le nozze di Figaro* a Salisburgo con l'Orchestra del Mozarteum, *Macbeth* al Verdi di Trieste, *La leggenda di Santa Elisabetta* di Liszt al Maggio Fiorentino. Divenuto direttore artistico del Teatro del Giglio di Lucca, vi ha interpretato *Manon Lescaut*, *La fanciulla del West*, *Candide* di Bernstein e *La bohème*. Grande esperienza ha dimostrato anche in campo sinfonico, avendo diretto concerti in tutta Europa, negli Stati Uniti, in America del Sud e in Australia alla testa di orchestre come Wiener Symphoniker, London Symphony, Royal Philharmonic Orchestra, Dresdner Philharmonie, Orchestre Symphonique de Montreal, e avendo collaborato con solisti come Salvatore Accardo, Isaac Stern, Eugene Istomin, Claudio Arrau, Maurizio Pollini, Jean-Pierre Rampal, Pierre Fournier, Mihaela Ursuleasa, Frank Peter Zimmermann, Mischa Maisky.



Teatro La Fenice
venerdì 2 marzo 2018 ore 20.00 turno S
domenica 4 marzo 2018 ore 17.00 turno U

FRANZ SCHUBERT
Sinfonia n. 7 in si minore D 759 *Incompiuta*

Allegro moderato
Andante con moto

SERGEJ PROKOF'EV
Sinfonia n. 5 in si bemolle maggiore op. 100

Andante
Allegro marcato
Adagio
Allegro giocoso

direttore
YURI TEMIRKANOV

Orchestra del Teatro La Fenice

NOTE AL PROGRAMMA

FRANZ SCHUBERT, SINFONIA N. 7 IN SI MINORE D 759 *INCOMPIUTA*

Nonostante la mole di studi e ricerche che le sono state dedicate, la composizione della Sinfonia *Incompiuta* resta avvolta nel mistero, terreno fertile per le ipotesi più che per le certezze storiche. Schubert cominciò a scrivere la partitura il 30 ottobre 1822, come testimonia il manoscritto. Nel 1823 ricevette la nomina a socio onorario del Musikverein für Steiermark (la Società Musicale della Stiria, con sede a Graz, fondata nel 1815, secondo Musikverein della storia, dopo quello di Vienna): il compositore rispose con una lettera (datata 20 settembre 1823), nella quale dichiarava di accettare con entusiasmo l'onorificenza e prometteva di offrire, quale gesto di gratitudine, una sua composizione sinfonica. Fece avere ad Anselm Hüttenbrenner (1794-1868), che era membro di quella società (e poi direttore dal 1825 al 1839) e suo intimo amico (erano stati entrambi allievi di Salieri), la partitura di quella Sinfonia in si minore. Ma da allora se ne persero le tracce, per più di quarant'anni. Schubert morì nel 1828, e della Sinfonia in si minore non si seppe più nulla fino al 1865, quando il direttore d'orchestra Johann Herbeck fece visita a Hüttenbrenner a Oberandritz, nei pressi di Graz. Tra le carte dell'anziano compositore trovò il manoscritto dei primi due movimenti (*Allegro moderato* e *Andante con moto*), che Hüttenbrenner aveva anche trascritto per pianoforte a quattro mani nel 1853. Herbeck portò con sé la partitura e diresse la Sinfonia a Vienna il 17 dicembre 1865, nella Sala del Musikverein, aggiungendo ai due movimenti il Finale della Terza Sinfonia, in re maggiore. La partitura fu poi pubblicata nel 1867.

Di questa sinfonia Schubert aveva quindi composto per esteso i primi due movimenti, ma aveva anche abbozzato uno Scherzo (*Allegro*) in si minore, centoventotto battute per pianoforte delle quali solo venti orchestrate. Non era la prima volta che il compositore lasciava incompleta una sinfonia: ne scrisse almeno tredici (tra queste ci sono anche gli abbozzi di una sinfonia in re maggiore del 1828, che Luciano Berio utilizzò per la composizione di *Rendering* nel 1990), ma ne portò a termine solo sette. Anche della Sinfonia in mi maggiore D 729, scritta nell'agosto del 1821, esiste la stesura pianistica di tutti e quattro i movimenti, ma solo centodieci misure orchestrate (del primo movimento), e per questa ragione, nel catalogo della Neue Schubert-Ausgabe, le è stato tolto il numero sette che è passato appunto all'*Incompiuta*. Sui motivi dell'interruzione di questa

«Unvollendete» sono fiorite le ipotesi e anche le leggende: forse Schubert fu insoddisfatto per la predominanza del tempo ternario, usato sia nei primi due movimenti che nello Scherzo? Ma perché Hüttenbrenner non consegnò il manoscritto al Musikverein di Graz già nel 1823? Aspettava che Schubert completasse la sinfonia? Avrebbe potuto allora rivelarne l'esistenza subito dopo la morte di Schubert nel 1828. Ci sono poi delle pagine strappate nel manoscritto che hanno anche insinuato il sospetto che Hüttenbrenner avesse danneggiato o smarrito gli ultimi movimenti della sinfonia. Si è ipotizzato che Schubert avesse composto anche il Finale, poi usato come Intermezzo (in si minore) per le musiche di scena della commedia *Rosamunde*.

La varietà di queste congetture, e la fama che conquistò nel tempo questa sinfonia, ancorché mutila, portò al proliferare di tentativi di ricostruzione. Nel 1928 la Columbia Graphophone Company, per celebrare il centenario della morte di Schubert, indisse addirittura un concorso internazionale per completare l'*Incompiuta*, concorso che fu vinto dal pianista inglese Frank Merrick, ma che suscitò infinite polemiche. Lo stesso anno il compositore austriaco Felix Weingartner scrisse la sua Sesta Sinfonia, detta *La tragica*, come un omaggio a Schubert, includendo come secondo movimento il completamento dello Scherzo schubertiano. La sfida del 'restauro' musicale ha appassionato soprattutto i compositori inglesi da Geoffrey Bush (nel 1944) fino a Robin Holloway, che nel 2011 ha riportato in vita lo Scherzo schubertiano in maniera molto libera, aggiungendo anche un Trio di sua invenzione. Ma con l'*Incompiuta* si sono cimentati anche il direttore d'orchestra australiano Dennis Vaughan (nel 1960), i musicologi Martin Chusid, Gerald Abraham e Brian Newbould (che nel 1978 completò lo Scherzo e integrò la partitura con l'*Entr'acte* della *Rosamunde* come movimento finale), il direttore d'orchestra francese Florian Hollard, il compositore americano Stephen Casale (la sua orchestrazione dello Scherzo schubertiano risale al 1978, ma è stata eseguita in prima mondiale solo recentemente, nel 2007, dalla Toronto Philharmonia diretta da Kerry Stratton), il compositore russo Anton Safronov (che ha completato il terzo movimento e composto un finale *ex novo* usando alcuni temi tratti da musiche pianistiche di Schubert: questa versione è stata eseguita a Londra nel 2007 dalla Orchestra of the Age of Enlightenment diretta da Vladimir Jurowski).

Pur conservando la sintassi classica della sinfonia, Schubert dà all'*Incompiuta* un'impronta nuova, originale, evidente nel carattere espressivo e drammatico che accomuna i due movimenti, nel denso colore orchestrale (sottolineato anche dalla presenza di tre tromboni nell'organico) che sembra a tratti anticipare il sinfonismo bruckneriano, nel discorso musicale che procede per frammenti giustapposti, elementi che irrompono e scompaiono, secondo una logica paratattica, ma carica di tensione. Le idee musicali si affiancano l'una all'altra apparentemente senza trasformazioni, ma si ripresentano sotto una luce sempre diversa: temi appena sussurrati (come la linea di violoncelli e contrabbassi che apre il primo movimento), frasi dal carattere interrogativo o sospese, slanci danzanti e momenti cantabili, squarci descrit-

tivi, continui giochi di chiaroscuro, interruzioni improvvise che imprimono alla musica una grande forza emotiva e un profondo senso di inquietudine.

Così nel primo movimento, dopo la frase di esordio dei bassi, un disegno insistente di semicrome dei violini fa da sfondo al primo tema, straniante e pieno di tristezza, esposto da oboi e clarinetti. Una brevissima transizione di corni e fagotti, tipicamente schubertiana, sposta la tonalità da si minore a sol maggiore, introducendo così il secondo tema: questa melodia distesa, piena di tenerezza e grazia popolare, avviata dai violoncelli e ripresa dai violini, su un palpitante accompagnamento sincopato, sembra improvvisamente evaporare – per lasciare spazio (anche con un improvviso scarto tonale) ad accordi violenti e drammatici – anche se poi riaffiora in brevi sequenze imitative. Il ritorno del motivo dell'introduzione, che sprofonda nel grave, dà avvio anche allo sviluppo: qui Schubert rielabora materiali ricavati dal primo tema, ma imprime loro una straordinaria energia giocando sui dislivelli dinamici, sulle impennate violente degli archi, sulle sonorità degli archi gravi e dei tromboni, sulle continue modulazioni, sull'incedere martellante, scandito dai timpani. Alla fine, una breve cadenza in *pianissimo* di flauti e oboi stempera la tensione e porta alla ripresa (con il secondo tema in re maggiore, anziché in si minore) e poi alla coda, che ripropone per l'ultima volta la frase cupa e dolorosa dell'introduzione.

Anche l'*Andante con moto*, in mi maggiore, mostra una sofisticata struttura ciclica, che sembra scaturire dall'ampliamento della forma del *Lied*. Questo movimento, un concentrato di forza espressiva, è ancora basato sul gioco dei contrasti, sull'alternanza di luci e ombre, sulla contrapposizione di due temi, a loro volta molto articolati al loro interno da episodi contrappuntistici e ripetizioni in forma variata. Il primo, che ha il contegno di un corale ovattato, alterna un breve contrappunto di corni, fagotti e pizzicato dei contrabbassi, con una frase degli archi, che viene poi seguita da un motivo scandito con pesantezza anche dai tromboni. Un breve filamento dei violini, all'unisono e senza accompagnamento, introduce il secondo tema che si snoda sugli accordi sincopati degli archi, come una frase dolce e ondeggiante, intonata prima dal clarinetto (in do diesis minore) e subito dopo ripresa dall'oboe (in re bemolle maggiore). Anche questa melodia viene bruscamente interrotta da un nuovo motivo drammatico, esposto dai violini e dai flauti, ma poi viene ripetuta più volte, con continue modulazioni e variazioni ritmiche, dando vita a una lunga transizione, piena di sorprese. Alla fine sfocia nella ripresa della prima parte, ripresa modificata, perché il secondo tema viene trasportato in la minore ed esposto prima dall'oboe e poi dal clarinetto (in la maggiore), e perché alla fine riecheggia ancora, nei legni, il primo tema, reiterato e dilatato, in un'atmosfera di ritrovata serenità.

SERGEJ PROKOF'EV, SINFONIA N. 5 IN SI BEMOLLE MAGGIORE OP. 100

Sergej Prokof'ev trascorse l'estate del 1944 nel villaggio residenziale di Ivanovo, non lontano da Mosca, un complesso immerso nella natura, lontano dagli echi della guerra, appartenente all'Unione dei Compositori sovietici. Lì cominciò a lavorare alla Sinfonia n. 5, sulla base di alcuni schizzi già fatti in precedenza, e in poche settimane ne approntò la versione pianistica, che fece ascoltare il 26 agosto agli altri ospiti di Ivanovo (tra questi Šostakovič, Glière, Miaskovski, Khatchaturian, Kabalevski), per poi completare l'orchestrazione a Mosca, durante l'autunno. Fu poi lui stesso poi a dirigere la sua nuova sinfonia nel memorabile concerto del 13 gennaio 1945 alla Sala Grande del Conservatorio di Mosca (fu l'ultima volta che Prokof'ev salì sul podio), proprio nel giorno in cui si festeggiava a Mosca il ritorno delle truppe sovietiche vittoriose su quelle tedesche. Il pianista Sviatoslav Richter, presente al concerto, ricorda così quell'episodio:

«[...] quando Prokof'ev si alzò sembrava che la luce calasse su di lui dall'alto. Si ergeva come un monumento sul piedistallo. Dopo che fu salito sul podio e si era fatto silenzio in sala, risuonarono all'improvviso dei colpi a salve d'artiglieria. La sua bacchetta era già sollevata. Egli rimase ad aspettare, e non cominciò prima che fosse cessato il fuoco dei cannoni. C'era qualcosa di molto significativo, di molto simbolico in tutto ciò».

Gli accenti gioiosi di quella sinfonia parvero sottolineare l'ottimismo e il sentimento patriottico per la trionfale vittoria sul nemico, e probabilmente contribuirono a decretarne il grande successo (Sergej Koussevitzky definì la Quinta di Prokof'ev il più grande evento musicale dell'epoca, e ne diresse la prima 'occidentale' con la Boston Symphony, qualche mese dopo, il 9 novembre 1945).

In questa partitura il compositore fece sintesi di tutte le sue precedenti esperienze in campo orchestrale, e tornò alla forma classica, creando una grande architettura sinfonica, non legata a materiali di opere e balletti come erano state la Terza e la Quarta Sinfonia. È una sinfonia che sprigiona grande energia, per la ricchezza e densità dell'orchestrazione, che sfrutta un grande organico con i legni a tre e un ampio *set* di percussioni, per la dimensione concertante nelle diverse famiglie strumentali, per il sottile gioco di tensioni armoniche, per la ricchezza di contrasti tonali, ritmici e dinamici tra vari elementi del discorso musicale, per l'abile montaggio tematico, basato su motivi di grande forza plastica, che si impongono immediatamente all'ascolto, motivi intensamente lirici nei movimenti dispari, caustici e grotteschi in quelli pari. Il gioco vario e calibrato di giustapposizioni, ripetizioni e variazioni melodiche, come una sequenza di immagini sonore, crea anche una rete di rimandi tra i vari movimenti (è interessante notare che a Ivanovo, per ottimizzare il tempo, Prokof'ev lavorò contemporaneamente ai quattro movimenti, spiegando che se trovava qualche intoppo

in un movimento poteva passare subito a un altro), che non seguono però rigorosamente lo schema della sinfonia classica.

La sinfonia si apre infatti non con un *Allegro*, ma con un immenso *Andante*, basato su un primo tema ampio e solenne, esposto da flauto e fagotto, e un secondo cromatico, più delicato, esposto da flauto e oboe (*Poco più mosso*). Dopo l'ampio sviluppo, giocato su continue contrapposizioni ritmiche e dinamiche, e la ripresa, il movimento si conclude con un'esaltante coda, come un'apoteosi, sottolineata dal tamtam e dal tremolo del pianoforte.

L'*Allegro marcato* (che riprende del materiale scartato della partitura di *Romeo e Giulietta*) è uno Scherzo acuminato e virtuosistico, che rimanda allo stile *fauve* del primo Prokof'ev. Il guizzante tema del clarinetto, che si dipana sopra i disegni staccati dei violini, passa poi tra i vari strumenti con una frenesia caricaturale, in una trama pungente, piena di dissonanze, cambiamenti di ritmo, infinite trovate strumentali (come gli improvvisi innesti di tamburo militare e *woodblock*), spunti militareschi e bandistici. Una breve transizione di legni e corni (*Meno mosso*) porta all'episodio centrale (*Più mosso*), dove affiora un nuovo tema, morbido e danzante, esposto da clarinetti e viole, come un ballabile da crociera ritmato dalla batteria. Poi gli ottoni riprendono, deformandolo, il tema del clarinetto, con una scrittura marziale e dissonante, e con un incalzante *crescendo* che sfocia in una coda incandescente.

Nel terzo movimento (*Adagio*) Prokof'ev gioca sulla netta separazione tra colori e registri strumentali, e sul graduale innesto di materiali contrastanti: infatti, all'ampio melodizzare iniziale, dal carattere elegiaco e notturno, si sovrappone via via un tema ostinato, dal ritmo puntato, con il passo di una marcia funebre, affidato a un impasto di timbri gravi, dal quale scaturisce un impressionante *crescendo*.

Il finale (*Allegro giocoso*) è introdotto da una reminiscenza del tema iniziale della sinfonia, presentato in una versione quasi cameristica, con i violoncelli divisi. Poi sui disegni ribattuti dei corni entra l'esuberante tema del clarinetto solo, intorno al quale Prokof'ev costruisce un rondò rutilante, concatenando materiali molto diversi: pimpanti temini dei legni, morbide cantilene, episodi danzanti, momenti di eccitazione, assoli che mettono spesso i fiati in primo piano, fanfare degli ottoni, improvvise sventagliate degli archi. È come una girandola di giochi strumentali, sempre più straniante, dissonante, sferragliante, che alla fine esplode a piena orchestra in un epilogo tumultuoso e visionario, non privo di un certo macabro umorismo.

Gianluigi Mattiotti

YURI TEMIRKANOV

Dal 1988 è direttore artistico e direttore principale dell'Orchestra Filarmonica di San Pietroburgo, con cui effettua regolarmente *tournées* 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'soj fino al 2009, dal 2010 al 2012 è stato direttore musicale del Teatro Regio di Parma. Su sua iniziativa, dal 1999 San Pietroburgo ospita nel periodo natalizio il festival invernale internazionale «Piazza delle Arti», che nel 2013 ha festeggiato il suo settantacinquesimo compleanno e i suoi venticinque anni alla testa della Filarmonica di San Pietroburgo. Nel 2014 sono stati ospiti del festival, tra gli altri, Jonas Kaufmann e Ian Bostridge. Durante la sua carriera ha ottenuto numerosi riconoscimenti in Russia, tra cui i quattro gradi dell'Ordine al Merito per la Patria. In Italia ha ricevuto due Premi Abbiati (2003 e 2007), il titolo di «Direttore dell'anno» (2003), il titolo di Commendatore dell'Ordine della Stella d'Italia (2012), il Premio Arturo Benedetti Michelangeli (2014) e il Premio Una vita nella musica del Teatro La Fenice (2015). Nello stesso anno ha ricevuto la Croce di Cavaliere dell'Ordine del Sol Levante in Giappone.



Teatro La Fenice
venerdì 30 marzo 2018 ore 20.00 turno S

DOMENICO TURI
Come foglie innocenti Preghiera per orchestra
commissione «Nuova musica alla Fenice»
con il sostegno della Fondazione Amici della Fenice
e lo speciale contributo di Nicola Giol
prima esecuzione assoluta

FRANZ SCHUBERT
Sinfonia n. 4 in do minore D 417 *Tragica*
Adagio molto - Allegro vivace
Andante
Menuetto: Allegro vivace
Allegro

GIOVANNI BATTISTA PERGOLESI
Stabat Mater per soprano, contralto, archi e basso continuo P 77

Silvia Frigato *soprano*
Francesca Ascioti *contralto*

direttore

DIEGO FASOLIS

Orchestra del Teatro La Fenice

NOTE AL PROGRAMMA

DOMENICO TURI, *COME FOGLIE INNOCENTI*

Un momento di sospensione, di riflessione, di preghiera. In una società dedita solo a correre senza direzione, senza senso, si è perso il contatto con la natura, con la vita, con il respiro stesso. Troppe sono le vite che cadono e si spengono senza l'attenzione che meritano, senza amore e senza rispetto. *Come foglie innocenti* è solo un pensiero, spero contagioso.

Domenico Turi

FRANZ SCHUBERT, SINFONIA N. 4 IN DO MINORE D 417 *TRAGICA*

Circa nove mesi separano la conclusione della Terza Sinfonia da quella della quarta, finita il 27 aprile 1816. È verosimile che questa sinfonia, come forse anche la precedente e le due successive, sia stata eseguita da una orchestra di dilettanti, nata dall'allargamento del quartetto d'archi che si era formato all'interno della famiglia Schubert, con il concorso di diversi amici: essa era stata attiva dapprima a casa di un mercante, Franz Frischling, e poi del violinista Otto Hatwig. Non diversamente dalle precedenti, la Quarta Sinfonia non ebbe dunque una vera e propria esecuzione pubblica. Essa afferma però caratteri almeno in parte nuovi e assume una posizione particolare, come dimostrano anche il titolo di *Tragica*, dovuto allo stesso Schubert, e la tonalità di do minore (è l'unica sinfonia in tonalità minore prima dell'*Incompiuta*): tra le esperienze sinfoniche giovanili è quella che per qualche aspetto affronta in modo più esplicito, e con personale autonomia, il problema del rapporto con il Beethoven del 'secondo stile'. Do minore è anche la tonalità della Quinta Sinfonia del grande di Bonn, e il titolo *Tragica* testimonia della presenza di ambizioni espressive diverse da quella della 'leggera' Sinfonia D 200. Il risultato non è tragico in senso beethoveniano e Schubert poté tener presente il Mozart della Sinfonia in sol minore KV 550: nell'insieme si ha l'impressione dello sforzo di acquisire una tematica nuova, di arricchire il proprio discorso, di approfondirlo con un intenso impegno espressivo. Si nota l'acquisita esperienza della concentrata concisione della Terza Sinfonia (il primo tempo è certo più breve di quello della seconda) e insieme il riemergere di certe tendenze formali delle prime due.

L'inizio, con l'introduzione *Adagio molto* offre subito una pagina assai alta, la più suggestiva introduzione sinfonica fino a questo momento concepita da Schubert, con la sua straordinaria intensità espressiva, con la scrittura densa, il cangiare dell'armonia, la sorprendente audacia delle modulazioni: sembra un ripensamento dell'introduzione del Quartetto KV 465 di Mozart, ma con accento schubertiano. Lo scatto dell'*Allegro vivace* conduce in un'altra dimensione: il primo tema, sapientemente articolato in diversi elementi, evoca modelli beethoveniani (l'*ouverture Coriolano* e il Quartetto op. 18 n. 4). Schubert cerca di imprimere a questa pagina una costante, inquieta tensione, un respiro sinfonico incalzante: si veda come l'episodio di transizione, dopo il primo tema, fluisce direttamente nel secondo tema, con la sua nervosa cantabilità. Lo sviluppo si basa sul primo tema, ed è piuttosto breve. Si noti la tensione che viene creata al suo inizio da un quadruplice unisono. Alla ripresa segue una breve coda che conclude in un luminoso do maggiore.

Gli squilibri che possono ancora costituire un limite del primo movimento sono del tutto assenti nel mirabile *Andante*, una pagina che per l'ampiezza del suo respiro lirico, l'affascinante bellezza inventiva, la stessa disposizione formale preannuncia i tempi lenti dei maggiori capolavori sinfonici schubertiani assai più da vicino e direttamente delle sinfonie precedenti. Si basa sulla alternanza di due diversi episodi, secondo lo schema A-B-A'-B'-A": il primo, nella effusiva cantabilità, nella contemplativa, statica tenerezza lirica fa pensare al famoso *Impromptu* op. 142 n. 2 (posteriore di undici anni); l'altro, più oscuro e teso, sembra trarre ispirazione da affini pagine mozartiane, senza compierne ovviamente un passivo ricalco.

Assai notevole anche il Menuetto (nome arcaico per una pagina che ha i caratteri di uno Scherzo) per l'inconsueto, teso cromatismo, per l'irrequietudine armonica, per quell'atteggiarsi oscuro con cui contrasta la felice apertura data dal fascino melodico del Trio.

Il Finale ha ambizioni sinfoniche simili a quelle del primo tempo (con cui non mancano affinità tematiche) e dimensioni più dilatate. La incalzante continuità dovrebbe essere garantita dall'insistente movimento di ottavi e dallo sforzo di costruire il discorso secondo un organico fluire. Le battute iniziali evocano modelli beethoveniani, poi il primo tema tende a dilatarsi, dominando l'esposizione e lo sviluppo (il secondo tema è avviato dall'elegante dialogo tra violino e clarinetto): c'è un'ansia di organica dilatazione che qui si serve ancora di mezzi un po' generici, ma che preannuncia, anche nella potenza di certi *crescendo*, soluzioni future più compiute.

Paolo Petazzi

GIOVANNI BATTISTA PERGOLESI, *STABAT MATER* PER SOPRANO, CONTRALTO, ARCHI E BASSO CONTINUO P 77

Salutato in tutt'Europa come un capolavoro assoluto (per la «profonda maestria armonica», De Brosses lo considerò «il capolavoro della musica latina» e Rousseau addirittura lo definì «il più perfetto e toccante mai uscito dalla penna di un musicista»), lo *Stabat Mater* di Pergolesi seppe davvero raggiungere le corde profonde del proprio tempo: risultò in assoluto l'opera più stampata del compositore di Jesi (inclusa nel confronto è anche la celeberrima *Serva padrona*) e fu oggetto di numerosi rifacimenti, ad opera di autori di rango come Hiller, Vogler, Salieri, Paisiello (nel 1810!) e perfino Johann Sebastian Bach (col mottetto «Tilge, Höchster, meine Sünden»).

La rinomanza di questo capolavoro fu, insieme alla *Serva padrona*, causa delle innumerevoli attribuzioni a Pergolesi di lavori d'ogni genere, ritenute garanzia di successo commerciale (questo, beninteso, dopo la sepoltura di Pergolesi, morto poverissimo, in una fossa comune: triste destino a quanto pare di frequente riservato, nel Settecento, ai geni musicali...). Solo la musicologia del Novecento inoltrato ha cercato di scervere rigorosamente il certo dal dubbio e dall'arbitrario con la pubblicazione, nel 1942, degli *Opera omnia* di Pergolesi, che identificarono, su un totale di centoquarantotto lavori attribuitigli, sessantanove apocrifi, quarantanove dubbi e solo trenta di paternità certa. Si pensi che ancora nel 1919-20, tanto per fare un esempio a tutti noto, un compositore davvero non indiziabile di mancata avvedutezza come Igor Stravinskij presentò, nel *Pulcinella*, una serie di parodie e adattamenti di brani tutti ritenuti di Pergolesi, in seguito rivelatisi per quasi la metà di mano altrui. Non ultimo, al grande successo dello *Stabat Mater* contribuì anche il già accennato triste destino dell'autore, e la leggenda che su di esso venne intessuta: Pergolesi attese alla composizione di questo lavoro nel 1736, durante il breve periodo trascorso presso il monastero francescano di Pozzuoli, poco prima di morire, appena ventiseienne. Alla commissione, venuta dalla Confraternita dei Cavalieri di San Luigi di Palazzo per l'esecuzione nella Chiesa di Santa Maria dei Sette Dolori, Pergolesi riuscì ad ottemperare, ma non ad ascoltarne l'esecuzione: di qui la leggenda (poco probabile, ma significativa) che ritenne lo *Stabat Mater* il suo *opus ultimum* e quindi una sorta di testamento spirituale. Conseguenza fu la 'romanticizzazione', *ante litteram*, dell'immagine pergolesiana: di certo arbitraria ma, benché in deroga ai fatti, tale da consentire tuttora di farsi facilmente un'idea del mito pergolesiano tramandato nei secoli fino ai nostri tempi.

Il tentativo, opposto a questa romantica mitologizzazione, di ristabilire una visione storicamente contestualizzata dello *Stabat Mater* potrebbe prendere le mosse ricordando come esso ai suoi tempi abbia suscitato non solo entusiasmo, ma anche severe critiche e, di conseguenza, accese polemiche. Emblematica fu quella che oppose, nel secondo Settecento,

l'autorevolissimo sacerdote e teorico Giovanni Battista Martini al gesuita Antonio Eximeno: fautore d'una musica sacra fondata sulla tecnica del contrappunto rigoroso – ovvero modellata sul mitizzato esempio di Palestrina – Martini giudicava inaccettabile la presenza nello *Stabat Mater* delle «stessissime delicate e graziose espressioni» presenti nella *Serva padrona*, atte, a suo dire, «ad esprimere sensi burleschi e ridicoli», ma non il dolore di Maria e le verità della fede: temi i quali avrebbero richiesto gli stilemi ieratici e sovrapersonali della fuga, dell'imitazione canonica, del *cantus firmus*.

Ancorché inaccettabile, la condanna di Martini evidenziò, nello *Stabat Mater* pergolesiano, una novità non alla portata della comprensione di tutti, come avrebbe potuto essere per un lavoro più rispettoso della convenzione alto-stilistica della musica sacra: quasi interamente percorso da stilemi e movenze espressive di chiaro ascendente profano – segnatamente operistico – lo *Stabat Mater* dava voce all'istanza di una musica sacra gravida di affettività e figuralità, pronta a cercare il proprio senso al di fuori delle tradizionali (e tranquillizzanti) coordinate della 'forma' stilistica, insistendo solo sulla pregnanza della 'sostanza' musicale, ovvero drasticamente riducendo lo spazio per una lettura sonora 'oggettiva' (dottrinale e comunitaria) del testo sacro, a tutto favore di un'invenzione (e, conseguentemente, di una lettura) soggettiva.

Di contrappunto rigoroso nello *Stabat Mater* pergolesiano ce n'è davvero assai poco: esso figura solo nel «Fac ut ardeat» e, inevitabilmente, nell'«Amen» conclusivo; il resto del lavoro (vale a dire quasi tutto) è consacrato a un'espressività sentimentale e patetica di netta matrice operistica: 'depurata' sì dagli 'estremismi' del vocalismo acrobatico, ma intessuta di arie e duetti nei quali le scelte compositive afferiscono alla retorica soggettiva (non ieratico-impersonale) dell'espressione degli affetti. Pressoché l'intera partitura è contrassegnata da armonie melanconiche; frequentissimo è il modo minore e capillare la diffusione di dissonanze: stilemi magistralmente associati a percorsi melodici insieme semplici e pregnanti, condotti su itinerari armonici sobri e lineari. Questa unione di semplicità e pregnanza dà luogo a un'espressione intensa, di tipo non tanto drammatico quanto intimo, profondamente soggettivo, cui la sostanza dell'ideazione musicale conferisce un tono di dolente, elegiaca rassegnazione.

Nel vario e articolato panorama culturale della capitale partenopea, che nel Sei-Settecento era un fondamentale centro propulsore dell'opera italiana (importante a tal punto da favorire l'equivoco concetto storiografico ottocentesco di 'opera napoletana'), Pergolesi fu personalità fra le più attive e rappresentative nella fase, a dir poco cruciale, della liquidazione della cultura tardosecentesca a favore di un ottimismo protoilluministico e razionalista che trovava fra l'altro espressione in ambito operistico nei testi del massimo librettista del tempo, Pietro Metastasio.

A ben vedere, oltretutto per la sua ben nota frequentazione dei testi

metastasiani (musicò l'*Adriano in Siria* e l'*Olimpiade*), Pergolesi dimostra la propria contiguità a questo universo di valori proprio attraverso la 'lettura' del testo dello *Stabat Mater*: la capacità di ricomporre il dolore, di tradurne le immagini non in uno strazio disperato, ma in un lutto profondo sublimato in rassegnazione, è un segno eloquente dell'adesione di Pergolesi alla parte più viva e moderna della cultura del proprio tempo.

Gianni Ruffin

Stabat Mater

CORO

Stabat mater dolorosa
Juxta crucem lacrimosa,
Dum pendebat Filius.

SOPRANO

Cujus animam gementem
Contristatam ac dolentem
Pertransiuit gladius.

CORO

O quam tristis et afflicta
Fuit illa benedicta
Mater unigeniti!

MEZZOSOPRANO

Quae moerebat, et dolebat,
Et tremebat dum videbat
Nati poenas inclyti!

DUETTO

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

Quis non posset contristari
Piam Matrem contemplari
Dolentem cum Filio?

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

SOPRANO

Vidit suum dulcem natum
Morientem desolatum
Dum emisit spiritum.

MEZZOSOPRANO

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

Coro

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

DUETTO

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

Tui nati vulnerari,
Tam dignati pro me pati
Poenas mecum divide.

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

Juxta crucem tecum stare
Te libenter sociare
In planctu desidero.

Virgo virginum praeclara,
Mihi iam non sis amara,
Fac me tecum plangere.

MEZZOSOPRANO

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

Fac me plagis vulnerari,
Cruce fac inebriari
Ob amorem Filii!

DUETTO

Inflammatum et accensus,
Per te, Virgo, sim defensus,
In die iudicii.

Fac me cruce custodiri
Morte Christi praemuniri,
Confoveri gratia.

CORO

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

DOMENICO TURI

Compositore e pianista pugliese, nato nel 1986, si è diplomato in pianoforte sotto la guida di Riccardo Marini e in composizione con Matteo D'Amico presso il Conservatorio Santa Cecilia di Roma. Ha inoltre seguito corsi e *masterclass* con Scodanibbio, Stroppa, Hosokawa, Scurti, Battistelli e Sciarrino. Ha seguito un corso di composizione per il cinema tenuto da Nicola Piovani. Ha ricevuto commissioni dal Teatro La Fenice di Venezia, dall'Accademia Filarmonica Romana, dalla Camerata Italica, Amici della Musica di Foligno e dal Festival Nuova Consonanza. Sue composizioni inoltre sono state eseguite in vari festival e concerti, in Italia e all'estero: Francia, Germania, Inghilterra, Scozia, Giappone, Finlandia, Austria, Arzebajan, Olanda, Ungheria, Romania, Cina, Slovacchia Lituania, Svizzera, Ucraina e Messico. La sua ultima composizione *Toccata II* per fisarmonica e orchestra d'archi è stata eseguita in prima esecuzione assoluta il 23 maggio 2017 presso la Kammermusiksaal der Berliner Philharmonie. La partitura *I gnostr* per orchestra è stata eseguita in prima assoluta ad Ilmenau (Germania) l'11 luglio 2012 dall'Akademisches Orchester e diretta da Daniele Squeo. A seguito di una *call for score* del Centro di Musica Contemporanea di Milano, la partitura è stata incisa dall'Orchestra I Pomeriggi Musicali di Milano ed è stata eseguita per la prima volta in Italia durante la trentottesima edizione del Festival della Valle D'Itria dall'Orchestra Internazionale d'Italia diretta da Alvisse Casellati. La sua composizione *3 aforismi* per clarinetto e fisarmonica è stata scelta come pezzo d'obbligo al Concorso internazionale di Castelfidardo. La sua operina per bambini *Onde* commissionata dal Festival di Nuova Consonanza nel 2012 è stata riproposta ed eseguita più volte in Italia. Ha scritto inoltre musiche per spettacoli teatrali, cortometraggi e documentari con registi come Idalberto Fei, Elisa Rocca, Danilo Gattai, Oriana Marelli, Eros Achiardi, Emiliano Cialesi e Wilson Alvarenga. Nel 2013 ha fondato l'*ensemble* Imago Sonora di cui è direttore artistico.



DIEGO FASOLIS

Riconosciuto nel mondo come uno degli interpreti di riferimento per la musica storicamente informata, unisce rigore stilistico, ispirazione e virtuosismo. Ha studiato a Zurigo, Parigi e Cremona, conseguendo quattro diplomi con distinzione. Ha iniziato la sua carriera come concertista d'organo, eseguendo più volte l'integrale delle opere di Bach, Buxtehude, Mozart, Mendelssohn, Franck e Liszt. Nel 1993 è stato nominato direttore stabile dei complessi vocali e strumentali della Radiotelevisione svizzera con cui ha realizzato una monumentale produzione con duecentocinquanta titoli dal Rinascimento al Novecento. Dal 1998 dirige I Barocchisti, *ensemble* con strumenti storici da lui fondato insieme alla moglie Adriana Brambilla, prematuramente scomparsa, alla quale ha dedicato nel 2013 una Fondazione benefica per il sostegno di giovani musicisti. Ha rapporti di collaborazione come direttore ospite con formazioni di primo piano e con le voci più importanti del panorama internazionale. In particolare ha collaborato con il mezzosoprano Cecilia Bartoli in progetti di grande portata, registrazioni audio e video e *tournee* concertistiche. Dal 2012 si esibisce regolarmente al Festival di Salisburgo con concerti e opere da Palestrina a Rossini, da Händel a Schubert. Nel 2016 il Teatro alla Scala gli ha affidato la creazione di un'orchestra con strumenti originali, che ha diretto nel *Trionfo del tempo e del disinganno* e in *Tamerlano* di Händel con Plácido Domingo. Sempre nel 2016 ha raccolto l'eredità di Nicholas Harnoncourt, eseguendo tre volte la Nona Sinfonia di Beethoven al Musikverein di Vienna con il Concentus musicus Wien e l'Arnold Schoenberg Chor. Nel 2011 Papa Benedetto XVI gli ha conferito un dottorato *honoris causa* per il suo impegno nell'interpretazione di musica sacra. Vanta una imponente discografia comprendente più di centoventi titoli con cui ha ottenuto numerosi dischi d'oro, Grand prix du Disque, Echo Klassik e diverse *nominations* ai Grammy Awards.



SILVIA FRIGATO

Vincitrice del Concorso internazionale di canto barocco Francesco Provenzale 2007, è ospite delle più prestigiose sedi italiane ed estere e collabora, tra gli altri, con Alessandrini, Biondi, Dantone, Gardiner, Gatti, Herreweghe, Kuijken, Montanari. Tra gli ultimi impegni: *Vespro della Beata Vergine* con il Monteverdi Choir, *L'incoronazione di Poppea* alla Scala e *L'isola disabitata* di Jommelli al San Carlo di Napoli, *Orfeo ed Euridice* di Gluck e *Pelléas et Mélisande* al Maggio Musicale Fiorentino, *Stabat Mater* di Pergolesi a Roma e Bilbao, *Missa Salisburgensis* di Biber al Festival di Salisburgo, *El retablo de Maese Pedro* di de Falla al Regio di Parma. Ospite regolare della Fenice vi ha cantato *Cefalo e Procri* (2017), *La sonnambula* e la trilogia monteverdiana (2017), *Mirandolina* (2016), *Vivaldi Millennium* (2014), concerti in Basilica (2013 e 2012), *Processo Monteverdi* (2013) e l'edizione 2012 del Festival Lo Spirito della Musica di Venezia. Dopo aver preso parte a tutte le edizioni dell'Accademia Monteverdiana, nel 2017 è tra i protagonisti del progetto «Monteverdi 450» del Monteverdi Choir e Sir John Eliot Gardiner.



FRANCESCA ASCIOTTI

Si diploma in canto al Conservatorio di Brescia, studia con Bernadette Manca di Nissa e si perfeziona con Teresa Berganza. Nel 2010 vince una borsa di studio che le permette di frequentare l'Ateneo musicale di Sulmona e debutta come Cherubino nelle *Nozze di Figaro*. Nel 2013 è Quickly nel *Falstaff* di Verdi a Busseto con Renato Bruson, ruolo che interpreta anche nel 2015 diretta da Riccardo Muti; nel 2014 canta nella *Nona* di Beethoven al Bellini di Catania, è Zita nel *Gianni Schicchi* di Puccini al Lirico di Piacenza e la Baronessa di Champigny nel *Cappello di paglia di Firenze* di Nino Rota al Petruzzelli di Bari; nel 2015 è Giunone nella *Fida ninfa* di Vivaldi a Basilea e a Baden-Baden; l'anno successivo incarna Marzia nel *Catone in Utica* di Vivaldi ed Euterpe nel *Parnasso in festa* di Händel. In Fenice interpreta Diana in *Cefalo e Procri* di Ernst Krenek (2017), Ozias nella *Juditha triumphans* di Vivaldi (2015), ruolo che ha recentemente incarnato a Bruxelles, Londra e New York. Tra gli impegni del 2017 anche la *Messa in Si minore* di Bach a Milano, Verona, Vicenza e Treviso.



Teatro La Fenice
sabato 9 giugno 2018 ore 20.00 turno S
domenica 10 giugno 2018 ore 17.00 turno U

RICHARD WAGNER
Siegfried-Idyll wwv 103 per piccola orchestra

FRANZ SCHUBERT
Sinfonia n. 2 in si bemolle maggiore D 125

Largo - Allegro vivace
Andante
Menuetto. Allegro vivace - Trio
Presto

EDWARD ELGAR
Variations on an Original Theme (Enigma) op. 36
Dedicated to my friends pictured within

Enigma: Andante
(C.A.E.): Listesso tempo
(H.D.S-P.): Allegro
(R.B.T.): Allegretto
(W.M.B.): Allegro di molto
(R.P.A.): Moderato
(Ysobel): Andantino
(Troyte): Presto
(W.N.): Allegretto
(Nimrod): Adagio
(Dorabella) Intermezzo: Allegretto
(G.R.S.): Allegro di molto
(B.G.N.): Andante
(***) Romanza: Moderato
(E.D.U.) Finale: Allegro-Presto

direttore
ANTONELLO MANACORDA

Orchestra del Teatro La Fenice

NOTE AL PROGRAMMA

RICHARD WAGNER, *SIEGFRIED-IDYLL* WWV 103 PER PICCOLA ORCHESTRA

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

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

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

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

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

Sandro Cappelletto

FRANZ SCHUBERT, SINFONIA N. 2 IN SI BEMOLLE MAGGIORE D 125

Il primo luogo in cui si manifestò il talento eccezionale di Schubert fu il convitto imperial-regio cittadino, rispettabile scuola per i rampolli della borghesia viennese (i nobili avevano un loro convitto a parte), alla quale il figlio del maestro dei sobborghi fu ammesso grazie alla magnifica voce di soprano. La musica divenne ben presto il centro della sua attività nel Convitto, dove esisteva tra le altre cose anche un'orchestra di studenti e professori. Nel giro di un paio d'anni, dal 1813 al 1815, Schubert fornisce alla compagine dell'istituto ben tre intere sinfonie, oltre a musiche da camera e d'altro genere. La composizione della Seconda, la Sinfonia in si bemolle maggiore D 125, impegna Schubert per ben quindici settimane, un tempo spropositatamente lungo se paragonato ai soli otto giorni della Terza e ai pochi in più della Prima. Qual è l'origine di questa differenza?

La musica strumentale del primo Schubert è sempre stata vista come una diligente imitazione dei modelli classici, secondo un giudizio un po' convenzionale circolato già all'indomani della morte del musicista. Non c'è dubbio che le prime Sinfonie, composte durante il periodo di studio con Salieri, rappresentino un processo di assimilazione del linguaggio di Mozart e di Haydn, ma solo un giudizio prevenuto può ignorarne anche la stupefacente vitalità e l'accento personale. Nel caso della Seconda, inoltre, è impossibile non accorgersi dello stile sperimentale che anima in particolare il primo e l'ultimo movimento.

La forma dell'*Allegro vivace*, che si sviluppa sul brulicante movimento degli archetti dopo il solenne *Largo* iniziale, si discosta volutamente dall'economia di mezzi, dal carattere unitario e dall'equilibrio delle proporzioni della forma-sonata dei maestri precedenti. Occorre sottolineare che all'epoca della Seconda Sinfonia la cosiddetta forma-sonata era soltanto frutto della sensibilità e della mentalità razionale dei maestri classici, non di uno schema compositivo, che verrà codificato solo a posteriori analizzando i loro lavori. Il giovane Schubert, a diciotto anni, sente invece il bisogno di cercare altre strade per aggregare la forma, che in questo lavoro diventa più diluita nel tempo e apparentemente meno coerente. La cadenza della prima area tonale di si bemolle maggiore, infatti, non porta al secondo tema, come la tradizione convenzionale suggerirebbe, ma prosegue con una sorta di sviluppo che solo dopo un largo giro armonico sfocia nella sottodominante

di mi bemolle maggiore, dove ondeggia una dolce melodia di melanconia mozartiana ottenuta con l'impasto di violini e clarinetti. Anche questa volta quello che segue delude le attese, perché alla fine del secondo tema non si conclude l'esposizione, ma inizia una sorta di nuovo sviluppo, che rivela come Schubert sentisse la forma come un processo di variazione permanente fin dagli inizi, e non solo nelle lunghe campate dei suoi ultimi lavori. Il risultato infatti è un'esposizione non solo mostruosamente estesa, ma anche in apparenza autosufficiente come un intero movimento, visto che la successiva ripresa del tema alla dominante suona come una ricapitolazione. Invece lo sviluppo deve ancora cominciare, e per di più con un tema completamente nuovo. Questo primo movimento, in altre parole, mette in luce come il giovane compositore osasse sfidare le convenzioni della scrittura sinfonica, senza tuttavia trascurare l'omaggio ai maestri più amati come Mozart e Haydn.

Il vero eroe del mondo di Schubert, tuttavia, era Beethoven, che nel decennio precedente aveva stravolto le forme tradizionali, soprattutto nel campo della sonata e della sinfonia. L'influenza di Beethoven è particolarmente evidente nel movimento finale, *Presto*, che già si apre con un gesto di studiata eloquenza teatrale, una breve introduzione armonica con l'accordo di dominante prima del tambureggiante tema degli archi. La grazia settecentesca, infatti, è dilaniata continuamente anche in questa seconda forma-sonata, più ordinata della precedente, da quello 'spirto guerrier' che ruggiva in maniera così impetuosa nella musica di Beethoven. I contrasti sonori sono violenti, i *crescendo* tumultuosi, i silenzi altrettanto fragorosi che i *fortissimi*. L'intero sviluppo è giocato in pratica su un'unica idea ritmica, che rivela in maniera eloquente come la Seconda Sinfonia sia più figlia di Waterloo che della commedia mozartiana.

In mezzo stanno due movimenti di carattere più convenzionale, un *Andante* in forma di tema con variazioni e un *Allegro vivace* in forma di minuetto. Stranamente qui Schubert rinuncia a ogni forma di sperimentalismo e di audacia beethoveniana, mettendo in luce in compenso una scrittura tersa e trasparente soprattutto nel regno degli strumenti a fiato.

In conclusione, la Seconda Sinfonia è un lavoro eterogeneo, ma estremamente interessante. È la più ardita e sperimentale delle tre sinfonie giovanili, rispecchiando il sano squilibrio stilistico di un giovane compositore in bilico tra il rispetto per la tradizione degli antichi maestri e il desiderio di trovare il proprio spazio d'espressione.

Oreste Bossini

EDWARD ELGAR, VARIATIONS ON AN ORIGINAL THEME (ENIGMA) OP. 36

Significativo personaggio moderno espresso prima di Benjamin Britten dalla musica inglese, autore che ha prestato nome e talento alla sua rinascita

dopo quasi due secoli di latitanza, Edward Elgar (Broadheath 1857 - Worcester 1934) fu compositore fecondo e versatile, di indole colta e ispirazione nobile. Divenne popolare per le brillanti marce – chi non ha ascoltato almeno una volta *Pomp and Circumstance?* (citato anche da Disney in un episodio di *Fantasia 2000*) – e per le *Variations on an Original Theme* op. 36, che poco più d'un secolo fa rivelarono ai continenti il talento di strumentatore del quarantaduenne musicista, sostanzialmente autodidatta. L'idea del travestimento, combinata con un modello classico di variazioni su tema, a sua volta scelto con cura ma non definito (insolito sì, ma orecchiabile e dal sapore popolare, forse addirittura anagrafabile) ha reso subito intrigante la partitura.

Il titolo *Variations «Enigma»* che ha soppiantato l'impertinente definizione originaria è subito legittimato (bastano le dieci misure del tema): giustificato dal carattere sfuggente del nostalgico disegno principale che pare a tutta prima una rivisitazione dei languori di Henry Purcell (il padre della musica inglese). Ma la melodia è biforcuta come ambito tonale (le prime sei battute sono in sol minore, le successive nel relativo maggiore: rimarranno le tonalità dominanti del brano), equivoca nella sua intonazione malinconica priva di agganci tonali identificativi per quanto adescante e fascinosa nell'esposizione a soli archi: pare di conoscerla, di poterla ricantare subito, invece non si lascia possedere con facilità. Si sono fatte molte ipotesi sul modello che ha ispirato Elgar. Qualcuno ha rilevato impronte del Notturmo in sol minore op. 37 n. 1 di Chopin, qualcun altro, sciovinisticamente, le assonanze con *God Save the King*; i più sofisticati hanno inteso delle parentele con *Pop Goes the Weasel* e *Auld Lang Syne*, il malinconico *Song* settecentesco (1794, testo di Robert Burns; per la musica esiste un'attribuzione a William Shields contestata da chi lo considera una melodia popolare scozzese) diffuso in tutta Europa, nella versione in ritmo ternario come *Valzer delle candele*, che Beethoven rielaborò per terzetto vocale nel 1817 (l'undicesimo degli *Scottische Lieder* woo 156).

La realtà, avvalorata dalla testimonianza della moglie dell'ottobre 1898, ci dice che il tema nacque un po' casualmente al pianoforte. E, certo, quel che importa è la natura singolarmente ambigua, 'variabile' e priva di colorazioni storiche precise dello spunto iniziale, nonché la concezione musicale della partitura (un tema e quattordici variazioni) che si fonda su un'interpretazione molto libera dell'antica prassi del «tema-e-variazioni», seppure profondamente influenzata dagli esempi ottocenteschi più vicini e avanzati (Brahms, anzitutto). Elgar procede per intuizioni strumentali, spesso per accensioni timbriche o di colore orchestrale, che hanno un rapporto (spesso emotivo) col Tema, ma raramente lo citano per intero o lo sottopongono a ornamentazioni. «L'enigma resterà un enigma», scriverà Elgar a proposito del tema ufficiale d'avvio presentando la prima esecuzione (Londra, St. James's Hall, 19 giugno 1899; sul podio Hans Richter, il più grande direttore di quegli anni: primo interprete della Tetralogia di Wagner

e di molti lavori sinfonici brahmsiani), salvo poi accendere l'immaginazione degli ascoltatori svelando la presenza di un altro tema-guida «più ampio e che percorre tutto il lavoro, senza essere mai suonato per intero». La spiegazione d'autore continuava, giocando sull'equivoco:

il vero tema dominante non appare mai, come accade in alcune *pièces* teatrali (ad esempio *L'Intruse* o *Les Sept Princesses* di Maeterlink) in cui il personaggio principale non è mai in scena.

Come se non bastasse, a rendere ancora più suggestivo e degno del titolo di *Enigma Variations* c'è la premeditata concezione enigmistica-affettiva del lavoro. Il compositore la dichiara attribuendo un nome o una sigla a ogni movimento; fa eccezione l'anonimo tredicesimo, denominato *** *Romanza*. La dedica globale apposta in frontespizio, «to my friends pictured within» (agli amici che vi sono descritti), è precisa: l'autore ha ideato i quattordici numeri come ritratti in musica di persone note, non necessariamente parenti. I quadretti di famiglia sono incorniciati dalle due variazioni più personali: la prima intitolata alla giovane moglie, l'ultima, ampia e umoristicamente enfatica, a se stesso. Per curiosità, indichiamo la successione e le attribuzioni, accertate con la complicità del musicista. Variazione I (C.A.E.), ritratto di Caroline Alice Elgar, sua moglie da qualche mese. Variazione II (H.D.S-P.), brano rapido, ternario e in stile di toccata, per Hew David Steuart-Powell pianista dilettante. Variazione III (R.B.T.), quasi una mazurka, in sol maggiore, per il vecchio Richard Baxter Townshend. Variazione IV (W.M.B.), per William Meath Baker, un vicino di casa del Worcestershire, dai modi bruschi. Nella variazione V (R.P.A.) 'sentiamo' Richard P. Arnold, amico e appassionato di musica dalla conversazione seria (la variazione è in do minore), frequentemente ravvivata da battute e motti umoristici. La variazione VI (Ysobel), ancora in do minore, è ispirata nell'andamento elegiaco e trepidante alla violista Isabel Fitton. La variazione VII (Troyte) è un numero irruento che utilizza la prima semifrase del tema, incalzato dal ritmo dei timpani, a mimare gli sconsolanti tentativi dell'architetto Arthur Troyte Griffith di imparare a suonare il pianoforte. La variazione VIII (W.N.), pagina cullante in sol maggiore, cinguettante di legni contrapposti agli archi, è suggestionata dal ricordo di un palazzo del Settecento e dedicata all'amico di famiglia Winifred Norbory. La variazione IX (Nimrod), *Adagio* nobile in do minore, con citazione dell'inizio della Sonata *Patetica* di Beethoven intrecciato con la testa del tema principale è un ritratto intenso e affettuoso per August Johannes Jaeger, amico e collaboratore della casa editrice musicale Novello (Jaeger avrebbe poi scritto tre importanti volumi critici su Elgar). Nella variazione X (Dorabella) la citazione mozartiana epigrafa la variazione più frivola e cajkovskiana: la destinataria è Dora Powell, scherzosamente chiamata Dorabella (quella del *Così fan tutte*) dal compositore, e in seguito autrice dello studio *E. Elgar. Memories of a Variation*. La varia-

zione XI (G.R.S.) è per George Robinson Sinclair, organista della cattedrale di Hereford, qui fotografato dalla musica in compagnia del suo irruento cane di nome Dan. Nella variazione XII (B.G.N.), la più struggente e ‘purcelliana’, l’assolo del violoncello che richiama con toni accorati la testa del tema dichiara la dedica al violoncellista dilettante e «amico devoto» Basil G. Nevinston. Nella variazione XIII (***) Romanza), la citazione d’avvio del clarinetto (l’*ouverture* di Mendelssohn ispirata a Goethe *Meeresstille und glückliche Fahrt*, Calma di mare e viaggio felice) ci suggerisce l’attribuzione a Lady Mary Lyon o a Julia H. Worthington, signorine conosciute anni addietro in una crociera e amate da Elgar (ma che cavallerescamente non confermò mai l’ipotesi). Infine il tronfio autoritratto della variazione XIV (E.D.U.): Edoò era il nomignolo affettuosamente usato da Alice-C.A.E. per il marito.

Angelo Foletto

ANTONELLO MANACORDA

Di origini torinesi, è direttore principale della Kammerakademie di Potsdam dal 2010 e, a partire dal 2011, anche dell’Het Gelders Orkest in Olanda. È spesso direttore ospite anche presso altre realtà, quali Frankfurt Radio Symphony, BBC Philharmonic, Sydney Symphony e Orchestra della Svizzera Italiana. Ha anche lavorato più volte con formazioni come la Scottish Chamber Orchestra, la Stavanger Symphony, la Swedish Chamber Orchestra, l’Hamburger Symphoniker, la Staatskapelle di Weimar, la Helsinki Philharmonic, l’Orchestre National du Capitole de Toulouse e la Gothenburg Symphony. Ospite regolare del Festival di Aldeburgh, dove ha lavorato nel 2008, 2010 e 2012, dal 2003 al 2006 è direttore artistico per la musica da camera all’Académie Européenne de Musique del Festival di Aix-en-Provence. Il suo primo impegno come direttore principale avviene nel 2006 con I Pomeriggi Musicali di Milano. Si esibisce regolarmente alla Philharmonie Berlin con la Kammerakademie Potsdam (KAP) e al Concertgebouw Amsterdam con la Het Gelders Orkest e la KAP. A febbraio 2014 conduce il Ciclo Beethoven in quattro giorni consecutivi a Potsdam, ancora con la KAP. È molto attivo anche in campo operistico. Alla Fenice di Venezia, con cui ha stretto negli anni una fitta collaborazione, ha diretto le tre recenti produzioni del ciclo Mozart-Da Ponte (*Don Giovanni*, 2013, 2011 e 2010; *Le nozze di Figaro*, 2013 e 2011; *Così fan tutte*, 2013 e 2012) e nel 2015 vi è tornato per condurre *Die Zauberflöte*. Al Theater an der Wien ha diretto l’*Otello* di Rossini. Gli ultimi appuntamenti operistici includono *Beatrice et Bénédicte* a Glyndebourne, *Die Zauberflöte* a Barcellona, *Le nozze di Figaro* a Monaco, *Don Giovanni* a Francoforte, *Il barbiere di Siviglia* alla Komische Oper di Berlino, *La piccola volpe astuta* di Janáček e *Lucio Silla* al Théâtre de la Monnaie di Bruxelles. È stato inoltre membro-fondatore della Mahler Chamber Orchestra, di cui è stato anche vicepresidente e violino di spalla per otto anni.



Teatro Malibran
sabato 16 giugno 2018 ore 20.00 turno S
domenica 17 giugno 2018 ore 17.00 turno U

DANIELE GHISI

The Listeners

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

WOLFGANG AMADEUS MOZART
Concerto n. 6 in si bemolle maggiore
per pianoforte e orchestra KV 238

Allegro aperto
Andante un poco adagio
Rondeau: Allegro

Elena Nefedova *pianoforte*

GIOVANNI SALVIUCCI
Introduzione per orchestra

FRANZ SCHUBERT
Sinfonia n. 1 in re maggiore D 82

Adagio - Allegro vivace
Andante
Menuetto: Allegro - Trio
Allegro vivace

direttore

FRANCESCO LANZILLOTTA

Orchestra del Teatro La Fenice

NOTE AL PROGRAMMA

DANIELE GHISI, *THE LISTENERS*

Qualche breve messaggio, salvato dall'oblio e dal rumore bianco.

Daniele Ghisi

WOLFGANG AMADEUS MOZART, CONCERTO N. 6 IN SI BEMOLLE MAGGIORE
PER PIANOFORTE E ORCHESTRA KV 238

Il Concerto KV 238 è classificato come sesto dei ventisette, ma in realtà è il secondo. Il musicologo Ludwig von Köchel, al quale si deve il catalogo mozartiano universalmente adottato, non sapeva che i primi quattro concerti, composti nel 1767, erano trascrizioni per clavicembalo e orchestra di pezzi per clavicembalo solo di cinque diversi autori. L'undicenne Mozart faceva i latinucci, con il concerto, e continuò a farli l'anno dopo, trascrivendo per clavicembalo e archi tre sonate per clavicembalo di Johann Christian Bach. Il primo concerto tutto di suo conio, KV 175 per clavicembalo, lo compose nel dicembre del 1773. Era una partitura con grande orchestra e non era facile 'piazzarla'. Con il Concerto KV 238, composto nel gennaio del 1776, Mozart veniva per così dire a più miti consigli: orchestra con due oboi, due flauti, due corni, archi. Però nel secondo movimento gli oboisti suonavano il flauto e la sezione dei legni era così formata da quattro strumentisti, com'era d'abitudine nell'orchestra sinfonica di allora.

Orchestra e pianoforte invece del clavicembalo? Sì. Ma non pianoforte a martelletti. In quel tempo Mozart suonava il 'pianoforte a tangenti'. Nel primo tipo il martelletto è fissato su un'asta, congiunta al tasto mediante un perno. Nel secondo tipo la tangente è fissata su un'asta attaccata direttamente al tasto. Perciò il martelletto sale verso la corda compiendo un arco di cerchio, mentre la tangente sale verticalmente. La qualità del suono è in questo caso un po' diversa, più aspra, più metallica. Mozart si sarebbe 'convertito' ai martelletti nell'autunno del 1777, quando avrebbe conosciuto, ad Augusta, i pianoforti di Johann Andreas Stein.

Il Concerto KV 175 è di impostazione sinfonica, con un finale baroccheggianti che Mozart sostituì più tardi con un più 'moderno' Rondò. Il

Concerto kv 238 è, per così dire, più domestico, più semplice tecnicamente e più gradevole melodicamente. Si ritiene perciò che Mozart lo avesse scritto per un o per una dilettante, e cioè su commissione. Da gran tempo si suole ricercare in questo concerto l'influenza di Johann Christian Bach, e si è anche individuato un concerto di Bach a cui Mozart avrebbe fatto capo. Si dimentica però di dire che Bach, che suonò in pubblico il pianoforte a Londra, non era *in primis* pianista: era uno dei più celebrati compositori di melodrammi italiani. E Mozart, grande pianista, era però anche lui, *in primis*, un operista. L'influenza di Bach su Mozart consiste in realtà nel modello stilistico. Chiunque ascolti il primo movimento del Concerto kv 238 capisce subito che lo stile è quello dell'opera buffa, con la sua gaiezza spensierata e con i suoi ripiegamenti sentimentali (in un punto, molto breve, si sente la premonizione delle *Nozze di Figaro*).

Il secondo movimento è un'aria vocalistica, in verità meno piacevole di ciò che la precede. Ma qui si deve fare un importante distinguo. Nelle arie operistiche il compositore stendeva un canovaccio su cui i cantanti spargevano copiosamente fioriture virtuosistiche. È assolutamente certo che Mozart, quando eseguì personalmente il Concerto kv 238, ornamentò riccamente il secondo movimento. Insomma, i dilettanti eseguivano ciò che trovavano scritto, tutt'al più aggiungendo qualche modesta fioritura, mentre i professionisti ornamentavano alla grande. Oggi i professionisti – secondo me per eccesso di rispetto nei confronti di Mozart – si comportano come i dilettanti di un tempo ed evitano di mettersi in mostra, o diciamo pure di pavoneggiarsi come si faceva al tempo delle primedonne capricciose e degli evirati cantori.

Del finale si dice spesso che è di gusto francese. Lo è nel senso che è ballettistico invece che operistico. Dal tempo del Re Sole l'opera e la commedia francesi terminavano non di rado con un balletto a cui prendevano parte attiva i cortigiani. Il tema principale del Rondò è un tema di gavotta e la scrittura pianistica fa ricorso anche a formule ginniche. L'orchestra, che nell'opera accompagnava, nel balletto veniva più di frequente allo scoperto. E tutti noteranno che nel finale del Concerto kv 238 i corni si mettono spesso in mostra.

Piero Rattalino

GIOVANNI SALVIUCCI, INTRODUZIONE PER ORCHESTRA

Molto spesso, quando un secolo finisce, lascia in eredità molte zone buie, scarsamente illuminate che, per le più diverse ragioni, persistono anche a distanza di molti decenni e che impediscono una visione organica e un bilancio adeguato del periodo da poco concluso. Così, ad esempio, Susan McClary può affermare, non a torto, che ancora non abbiamo cominciato a raccontare la storia musicale del ventesimo secolo.

Paradigmatico in questo senso, è un compositore come Giovanni Salviucci, forse il più dimenticato fra gli autori di un'epoca che, per quanto riguarda l'Italia, è musicalmente tanto ricca e contraddittoria, quanto, a sua volta, ampiamente trascurata, se non addirittura rimossa. Salviucci nacque a Roma nel 1907 ed ebbe in sorte una vita troppo breve. Scomparve infatti nel 1937 non ancora trentenne, quando ormai era chiaro a tutti che, fra i compositori della sua generazione, la sua era una personalità di assoluto spicco, la cui produzione aveva oltretutto conosciuto una decisa impennata nell'ultimo anno di vita, periodo nel quale vedono la luce le due composizioni considerate i suoi capolavori, ossia *Alceste*, «episodio» per coro e orchestra (1936-37) e *Serenata per nove strumenti* (1937). Purtroppo il loro autore non riuscì ad ascoltare nessuna delle due.

La formazione di Salviucci compositore si deve all'allora maestro della Cappella Giulia, Ernesto Boezi, didatta di valore e custode rigoroso di quella tradizione contrappuntistica di scuola romana che risaliva fino a Palestrina. Quel radicamento nella tradizione poteva essere un muro, un ostacolo insormontabile allo sviluppo di una personalità e di uno stile originali. Ma la prima dote di Salviucci fu proprio l'essersi sottratto al rischio del tradizionalismo, riversando quel sapere e quella disciplina in una produzione via via più consapevole e aperta al proprio tempo. Eccolo quindi iscritto a Santa Cecilia, al corso di perfezionamento con Ottorino Respighi. Seguono l'amicizia e lo studio con Alfredo Casella, e dal 1933, il debutto e il successo delle sue prime significative composizioni orchestrali, affidate a direttori quali lo stesso Casella, Dimitris Mitropoulos, Mario Rossi e altri. Fra esse l'*Ouverture* in do diesis minore e la *Sinfonia italiana*, entrambe del 1932; l'*Introduzione, Passacaglia e Finale* del 1934 e la presente *Introduzione* per orchestra, composta nello stesso anno e presentata a Roma nel 1935, con Bernardino Molinari sul podio.

Per Salviucci sono anni importanti, densi di attività, di maturazione stilistica, ma anche di dubbi e ripensamenti, cui segue fra il 1935-36 una pausa di riflessione. È qui che, nella vicenda artistica di Salviucci, si innesta la figura decisiva di un altro grande compositore, idealmente affine per il suo carattere indipendente, tanto profondamente addentro la tradizione italiana, quanto attento e consapevole del proprio tempo. Si tratta di Gian Francesco Malipiero, al quale Salviucci nell'estate del 1935 inviò in lettura proprio la partitura dell'*Introduzione*, chiedendo al maestro veneziano di segnalargli quali fossero, a suo giudizio, le «manchevolezze che di certo non difetteranno». La risposta di Malipiero gli giunse con una lettera del 15 settembre 1935.

Ella desidera che le segnali le manchevolezze! Lo farei con piacere se si potessero chiamare manchevolezze i difetti che costituiscono la personalità di un artista. Mi spiego: la personalità di un artista deriva dalle sue preferenze, così ogni musicista si riconosce difficilmente per aver inventato qualcosa di nuovo, ma per l'abusare di

uno o più procedimenti che appartenevano anche ai suoi predecessori. Dunque da un difetto nasce la più grande qualità: l'individuo. Nei giovani si riscontrano generalmente gli inconvenienti dell'esuberanza, in lei mi pare di notare il contrario. Ella gode di un equilibrio che forse diviene un po' statico. Ecco tutto quello che potrei dirle, ma se questo suo equilibrio costituisce la sua personalità conviene non distruggerlo. Non consiglio mai nulla, tutto al più vorrei dirle: si lasci andare, corra che ha gambe buone.

Fra le righe, le parole di Malipiero lasciano trasparire l'impressione suscitata in lui dalla partitura di *Introduzione* per orchestra, formalmente tetragona, giocata su vivaci contrasti di sonorità e di andatura, ma in certa misura tenuta a freno sul piano espressivo da un Salviucci quasi intimidito da quella sua vocazione espressiva che costituisce il suo carattere più genuino e dirompente, e alla quale Malipiero suggerisce di dare libero corso. Già in una precedente lettera dell'ottobre 1934, Malipiero si rivolgeva al suo giovane collega e amico con parole che avrebbero avuto conseguenze importanti:

[...] le sue due grandi qualità sono finora, una grande sicurezza di forma e una nobiltà nella scelta di tutto quello che costituisce il suo materiale di espressione. L'unico appunto che vorrei farle è sulla sua fantasia: mi pare che ella 'ad arte' si freni un po' troppo. Sarebbe come dire che un tale è molto sensibile ma fa il burbero per nascondere i propri sentimenti. Ella mi giurerà che non nasconde nulla, ma io rimango della mio opinione [...]. Vorrei da lei un'opera nuova nella quale si lasciasse andare: vorrei della frenesia, della violenza, del colore abbagliante, ma senza artificio, soltanto esprimendo sentimenti che finora ha evitati. E i mezzi? mi dirà. Ci sono, soltanto finora non li ha messi in opera.

Lungo il cammino di Salviucci, la focosa *Introduzione* suona come un primo esito di queste esortazioni. Ma sarà l'ardente passione di *Alceste* a realizzare l'auspicio di Malipiero e a mostrare quanto Salviucci tenne in considerazione le sue parole.

Le centosessantatré battute di *Introduzione* per orchestra formano un'arcata simmetrica in tre momenti indicati come *Adagio molto*, fra i quali si collocano due episodi in tempo *Allegro*. L'*Adagio* di apertura è su una vibrante idea tematica in *fortissimo* di cui si riascolterà l'eco nel breve e rarefatto *Adagio* conclusivo. Il brano si muove quindi fra una rigogliosa proliferazione contrappuntistica (al centro del primo *Allegro* compare nelle trombe l'esplicita citazione del motivo B-A-C-H) e momenti di omoritmica e martellante ritmicità. Pur sensibile a certo modernismo, con indicazioni metriche talvolta non convenzionali, cambi di tempo e sovrapposizioni poliritmiche che 'sporcano' la regolarità del passo, il brano paga il suo tributo a certa enfasi 'romaneggiante', tipica di quel neoclassicismo italiano degli anni Trenta esemplificato da certe pagine di Casella, ma anche dal giovane Petrassi (ad esempio la *Partita* del 1932).

Cronologicamente coetanea, ma stilisticamente assai distante dalla più nota *Introduzione*, *Passacaglia* e *Finale*, questa partitura occupa il po-

sto non invidiabile di composizione fra le meno eseguite di un compositore ingiustamente trascurato. Il che, a ben vedere, nella prospettiva di tracciare finalmente un profilo esauriente di uno dei maggiori compositori del Novecento storico italiano, ne raddoppia l'interesse.

Giordano Montecchi

FRANZ SCHUBERT, SINFONIA N. I IN RE MAGGIORE D 82

«Finis et fine. Den 28. October 1813» scrive di suo pugno il sedicenne Franz Schubert al termine della sua prima partitura sinfonica. Approcciare il genere avendo (verosimilmente) conosciuto l'*Eroica* è – per molti compositori dell'Ottocento – uno scoglio ai limiti del sormontabile: Schumann ci arriverà a trent'anni inoltrati, Brahms – dopo anni di gestazione – oltre i quaranta. Schubert e Mendelssohn costituiscono le felici eccezioni dei geni *naïf*, talenti puri che non hanno conosciuto immaturità artistica. Schubert non è il titano che affronta il foglio pentagrammato con austera dedizione: la sua indole non glielo consente, non ne ha le pretese. Il giovane viennese ama vagheggiare, indugiare nel tepore rassicurante di idee musicali efficaci e ben riuscite con gioia infantile, autentica.

È infatti lo spirito di apollinea levità di Haydn e Mozart quello che si manifesta nel primo movimento, che principia con un arpeggio a razzo e incede adagio con un solenne, a tratti grave ritmo puntato di tradizione settecentesca sino a sfociare in un primo tema agile e saettante, il cui lieto *Wandern* non è di certo privo di ombre e di ostacoli. Non sono solo le incursioni nel modo minore a velare di inevitabile malinconia il soleggiato percorso, ma anche alcuni imprevisi sintattici che Schubert inserisce nella linearità del fraseggio e che turbano le aspettative di chi ascolta. Ciò risulta particolarmente evidente nella seconda parte dell'esposizione, successivamente all'introduzione di un secondo tema più sereno e contenuto del primo, meno pirotecnico di questo e più ricco di risoluzioni inaspettate, ambigue, sorprendenti. La maggiore linearità di questo nuovo spunto melodico consente un'esplorazione di zone emotive recondite espresse – per esempio – da lunghe note tenute nelle regioni estreme dell'orchestra, all'interno delle quali ribolle un magma di piccole figurazioni armonicamente instabili. Il gaudente ottimismo viennese torna regolarmente ad avere ragione sui momentanei adombramenti assumendo, al termine della sezione espositiva, un carattere deciso e festoso. È lo sviluppo il momento in cui il secondo tema palesa nel suo lato più introverso: si scopre, infatti, che quel disegno tanto familiare e cantabile sa assumere toni profondi e introspettivi. Seguirlo significa farsi condurre attraverso un autentico dedalo di stati dell'animo: dapprima il tema si manifesta quasi esitante tra legni e archi, quindi si gonfia in un tutti di tragica grandezza, sino ad affievolirsi nel flebile coro dei

legni, quando non ne rimane che un tenue oscillamento cromatico. Torna a trionfare il bel vivere con l'esplosiva ripresa dell'*Adagio* iniziale e dei due temi a esso legati, che conducono a uno smagliante, vigoroso finale.

Anche nell'*Andante* compaiono arpeggio e ritmo puntato, ora tramutati in espressioni di lirico vagheggiare. La *Gemütlichkeit*, la piacevolezza tanto cara ai viennesi, viene espressa da Schubert in un movimento di candida dolcezza, non privo di una certa bonaria malizia e adorno di rapide figurazioni che richiamano antiche galanterie. Neppure questo apparente idillio è però scevro di una controparte ombrosa che si manifesta, nella seconda sezione del movimento lento, in una sorta di romanza italianeggiante, indiretto riflesso del dilagante successo austriaco dell'opera rossiniana. Il penultimo ritorno della melodia iniziale assume tinte scure, bruma che gradualmente si dirada per far luce nuovamente sull'irenica soavità iniziale.

L'*Allegretto* che segue ha tutte le caratteristiche di un baldanzoso minuetto, che contiene un trio in forma di *Ländler*: ritmo ternario di danza popolareggiante frequentato assai spesso da Schubert anche nella musica pianistica e cameristica.

Ricompare la forma-sonata a chiudere la sinfonia ma, contrariamente a quanto è accaduto nel primo movimento, l'esposizione non viene ripetuta. Il primo tema, come una vivacissima ridda festosa, vede l'ostinato accompagnamento dei violini con triadi variamente arpeggiate che scandiscono con leggerezza un ritmo incalzante. Il gioco di acciaccature che caratterizza questo *Allegro vivace* conosce un incupimento nella sua parte centrale, quando la tessitura si compatta e il basso prende a discendere cromaticamente. Rimane comunque vivo il brulichio di crome che ora passa alle viole; il ritorno alla gaiezza non si fa attendere, e porta la sinfonia verso una sfavillante chiusura.

Composta per la piccola orchestra del convitto in cui Schubert trascorre i suoi anni di formazione, la sinfonia non viene pubblicata che nel 1884 da Breitkopf & Härtel – tre anni dopo la prima esecuzione al Crystal Palace di Londra – all'interno dell'edizione completa delle sinfonie di Schubert curata da Johannes Brahms.

Mauro Masiero

DANIELE GHISI

Nato a Trescore Balneario (BG) nel 1984, si laurea in Matematica all'Università di Milano-Bicocca e parallelamente studia Composizione all'Istituto Pareggiato Gaetano Donizetti di Bergamo dapprima con Colla, quindi con Gervasoni, sino a ottenere nel 2007 il diploma con il massimo dei voti, la lode, e il premio J.S. Mayr. Partecipa a numerosi seminari di composizione, in particolare all'IEMA con George Benjamin e l'Ensemble Modern (Francoforte, 2005) e ai programmi Voix Nouvelles (2006) e Transforme (2008/2009) di Royaumont. Nel 2008-2009 partecipa al *Cursus en Composition et Informatique Musicale* all'IRCAM di Parigi, dove tornerà nel 2010-2011 per il secondo anno. Ottiene riconoscimenti in diversi concorsi nazionali e internazionali e riceve diverse commissioni, tra cui recentemente dal Ministero della Cultura Francese, Radio France, IRCAM, Ensemble Intercontemporain, Internationale Fredener Musiktage, Royaumont, Grame, Biennale di Venezia, Divertimento Ensemble, Festival Archipel, Festival PlayIt!, Fondazione Spinola-Banna per l'Arte. È compositore in residenza all'Akademie der Künste di Berlino (2009-2010), all'Académie de France en Espagne - Casa de Velázquez di Madrid (2011-2012), alla fondazione Banna-Spinola (2015). Nel 2012-2013 è compositore in ricerca all'IRCAM. Nel 2013-2014 è assistente di ricerca alla Haute École de Musique di Ginevra. Fa parte del collettivo di compositori /nothing ed è co-fondatore e autore del blog www.nothing.eu. È ideatore, con Andrea Agostini, del progetto *bach: automated composer's helper* (www.bachproject.net), una libreria di composizione assistita da computer in tempo reale. La sua musica è suonata da formazioni come Ensemble Intercontemporain, Divertimento Ensemble, L'itinéraire, Ensemble Modern, musikFabrik, orchestre come Orchestre National de France, Orchestre National de Lyon, Orchestra Regionale della Toscana e solisti come Accardo, Calleo, Catrani, Dillon, Torquati, in festival come Archipel, Biennale di Venezia, Biennale Musiques en Scène de Lyon, Rondò, MiTo, Agora, Manifeste - Saison musicale de l'IRCAM. Con il ciclo di *Lieder abroad* inizia nel 2011 la sua collaborazione con Casa Ricordi.



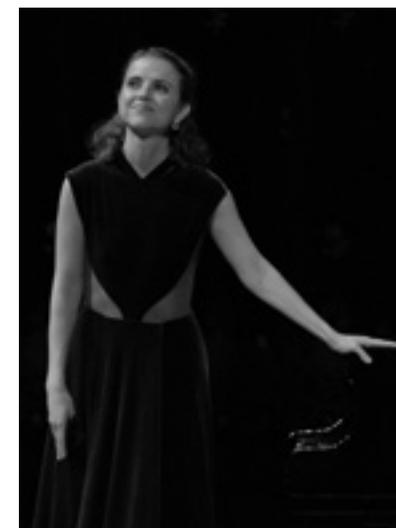
FRANCESCO LANZILLOTTA

Nato a Roma, è considerato uno dei più interessanti direttori italiani della sua generazione. Si diploma in direzione d'orchestra con Bruno Aprea e in composizione con Luciano Pelosi al Conservatorio di Santa Cecilia, perfezionandosi poi a New York con Harold Farberman e a Madrid con George Phelivanian. Dal 2014 al 2017 è direttore principale della Filarmonica Toscanini di Parma. È regolarmente ospite di importanti compagini orchestrali nazionali e internazionali, fra le quali Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai di Torino, Orchestra della Svizzera Italiana, Orchestra I Pomeriggi Musicali di Milano, Orchestra Haydn di Bolzano, Orchestra Regionale Toscana, Orchestra del Teatro Filarmonico di Verona, Orchestra del Teatro San Carlo di Napoli, Orchestra del Teatro Verdi di Trieste, Gyeonggi Philharmonic Orchestra di Suwon (Corea) e Sofia Philharmonic Orchestra. Dal 2010 è direttore principale ospite del Teatro dell'Opera di Varna in Bulgaria, dove presenta molti titoli italiani, tra cui *Cavalleria rusticana* e *Pagliacci*. Ha diretto numerose produzioni in alcuni fra i maggiori teatri italiani. Sul podio della Fenice ha eseguito *Gina* di Francesco Cilea (2017), *Il medico dei pazzi* di Giorgio Battistelli (2016), il dittico Poulenc-Janáček (2015) e *L'opera da tre soldi* (2012). Nel 2016-2017 ha diretto, tra i diversi titoli, *La traviata* in molte sale del circuito lombardo, la *Noite di un nevrastenico* di Nino Rota a Montpellier (dove ha interpretato anche *Gianni Schicchi*) e *Norma* a Tokyo. Altre opere recenti sono *Don Checco*, *L'elisir d'amore*, *Madama Butterfly*, *Rigoletto*, *La bohème*, *L'italiana in Algeri* e la prima rappresentazione assoluta del *Medico dei pazzi* di Giorgio Battistelli a Nancy. Negli ultimi tempi ha inoltre affrontato la nuova opera di Mauro Montalbetti, *Corpi eretici*, la *Messa da Requiem* di Verdi, *Roberto Devereux* e *Le streghe* di Philip Glass. Nell'agosto del 2017 ha eseguito *Torvaldo e Doraliska* di Rossini al Festival di Pesaro, con la regia di Mario Martone.



ELENA NEFEDOVA

Nasce a Mosca nel 1990 e intraprende lo studio del pianoforte all'età di cinque anni, inizialmente alla Scuola di Musica Gnessin e successivamente presso la Scuola Centrale di Musica con Kira Shashkina. Nel 2006 inizia regolarmente gli studi presso il Conservatorio Pëtr Il'ič Čajkovskij di Mosca sotto la guida di Vera Gornostaeva, ultima allieva di Heinrich Neuhaus. Trasferitasi a Roma nel 2011, continua a studiare al Conservatorio di Santa Cecilia, dove si diploma nel 2015. Dal 2011 si perfeziona con Ivan Donchev. Svolge intensa attività concertistica, invitata in importanti sale e presso primarie istituzioni in Grecia, Francia, Russia, Germania, Portogallo, Italia, Sud Africa. È stata solista di prestigiose orchestre tra cui Russian National, Moscow Chamber Orchestra e Novosibirsk Philharmonic. All'attività concertistica dal 2012 affianca quella didattica. È vincitrice di numerosi concorsi pianistici tra cui Skrjabin di Parigi, Magic di Burgas (Bulgaria), Rachmaninov Clavier Wettbewerb di Darmstadt, Vera Lotar-Shevchenko di Novosibirsk, Aldo Ciccolini, Guido Alberto Fano (premio speciale Earl Wild), Città di Osimo e Concorso pianistico internazionale Andrea Baldi. Nel 2016 è stata la prima donna a vincere il Concorso pianistico nazionale Lamberto Brunelli e nell'ottobre dello stesso anno si è aggiudicata la trentatreesima edizione del Concorso pianistico nazionale Premio Venezia. Nel 2017 è protagonista alla Fenice nel Concerto straordinario per il settantunesimo anniversario della Repubblica.



Teatro La Fenice
venerdì 6 luglio 2018 ore 20.00 turno S
domenica 8 luglio 2018 ore 17.00 turno U

FRANZ SCHUBERT
Sinfonia n. 6 in do maggiore D 589

Adagio - Allegro
Andante
Scherzo: Presto - Più lento
Allegro moderato

BÉLA BARTÓK
Concerto n. 1 per violino e orchestra sz 36

Andante sostenuto
Allegro giocoso

Giovanni Andrea Zanon *violino*

Concerto per orchestra sz 116

Introduzione: Andante non troppo
Presentando le coppie: Allegro scherzando
Elegia: Andante non troppo
Intermezzo interrotto: Allegretto
Finale: Pesante - Presto

direttore

HENRIK NÁNÁSI
Orchestra del Teatro La Fenice

NOTE AL PROGRAMMA

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

Schubert compose le sue prime cinque sinfonie tra il 1813 e il 1816, quando non aveva ancora vent'anni. Erano esperienze formative, esercitazioni di tecnica orchestrale, basate soprattutto su modelli mozartiani. Partiture con elementi di grande raffinatezza, ma ancora prive di quella personalità che era invece già emersa nella musica da camera e nella produzione liederistica. Dei limiti di queste sinfonie, destinate peraltro a esecuzioni scolastiche, non pubbliche, era ben consapevole lo stesso compositore, che decise di tentare una strada nuova, più originale, con la Sesta Sinfonia in do maggiore.

La compose tra l'ottobre del 1817 e il febbraio del 1818, stimolato dai modelli sinfonici di Haydn e di Beethoven, ma soprattutto dalla scoperta della musica di Rossini. A partire dal 1816 le opere rossiniane erano approntate a Vienna, suscitando interesse e grande scalpore (alla fine del 1816 andarono in scena *L'inganno felice* e *Tancredi*, nel febbraio del 1817 *L'italiana in Algeri*, a giugno *Ciro in Babilonia*, nel settembre del 1818 *Elisabetta d'Inghilterra*, poi nel 1819 *Il barbiere di Siviglia* e *Otello*, e nel 1820 *Il turco in Italia*), fino a diventare una vera e propria moda, che suscitò anche aspre critiche, soprattutto da parte dei compositori attivi in quegli anni a Vienna, come Louis Spohr. Schubert, che aveva già assimilato lo stile italiano attraverso Salieri, suo maestro al convitto, fu invece subito sedotto dalla musica di Rossini, compose due *Ouverture* 'nello stile italiano' e cominciò a lavorare alla sua nuova sinfonia. Così descrisse Schubert la musica di Rossini, in una lettera all'amico Anselm Hüttenbrenner, del 19 maggio 1819:

Recentemente è stato eseguito qui a Vienna l'*Otello* di Rossini [...] Quest'opera è di gran lunga migliore cioè più caratteristica del *Tancredi*. Non si può negare che lui abbia un genio straordinario. L'orchestrazione è a volte molto originale, così come lo è la scrittura vocale, a parte le solite galoppate italiane, e le molte reminiscenze del *Tancredi*.

Lo stile rossiniano permea e vivifica tutta la partitura della Sesta Sinfonia, con la sua energia motoria, il fraseggio elegante, la propulsione ritmica, le melodie leggere e cantabili, gli improvvisi contrasti drammatici,

le esplosioni piene di *pathos*, le uscite solistiche dei fiati. La commistione di questi elementi con la struttura sinfonica, con la forma-sonata, con il retaggio stilistico viennese, fa di questa sinfonia un esperimento ambizioso, molto originale, ma non compiutamente risolto. Anche di questo Schubert fu consapevole, e per questo continuò ad approfondire negli anni successivi la sua ricerca in campo sinfonico, attraverso numerosi tentativi e abbozzi, prima di approdare ai suoi veri capolavori, la Sinfonia *Incompiuta* e la Sinfonia in do maggiore *La grande*, nei quali raggiunse la piena maturità stilistica ed espressiva.

La Sinfonia n. 6 fu probabilmente eseguita nel 1818 da un'orchestra amatoriale, ma la prima esecuzione pubblica avvenne solo postuma (fu anche la prima esecuzione pubblica di una sinfonia schubertiana). Il compositore morì infatti a Vienna 19 novembre 1828, e qualche settimana dopo, il 14 dicembre, la Gesellschaft der Musikfreunde organizzò un concerto, diretto da Johann Baptist Schmiedel, per commemorarne la scomparsa, programmando l'esecuzione della *Grande*, che Schubert aveva dedicato proprio a quella società. Ma gli orchestrali la giudicarono troppo difficile, e così si ripiegò sull'altra sinfonia in do maggiore, la Sesta appunto, denominata anche *La piccola*.

Il primo movimento si apre con un'introduzione lenta (*Adagio*), dal carattere teatrale, con solenni accordi di tutta l'orchestra e morbide figure dei fiati, che creano un clima sospeso, di attesa, come del levarsi del sipario. Attacca dunque l'*Allegro*, in forma-sonata, con un primo tema frizzante, affidato ai flauti, che sembra l'*incipit* di un'aria di opera buffa, e che si sviluppa in un dialogo serrato e ricco di *humour* con tutta l'orchestra. Al secondo tema, saltellante e accentato, esposto dai legni sull'accompagnamento ribattuto degli archi, segue un fitto gioco di imitazioni alla fine dell'esposizione, uno sviluppo ricco di sorprese (sul modello haydniano), e una stretta finale (*Più moto*), festosa e incalzante, che sembra echeggiare un *crescendo* rossiniano.

Tratti operistici si colgono anche nel secondo movimento (*Andante*), nell'aggraziato tema esposto dai violini, subito ripreso da flauti e clarinetti, negli arabeschi quasi vocali, nelle delicate modulazioni, nella ritmica sezione centrale, con la sua fitta trama di terzine staccate che sembrano echeggiare una tarantella. Tracce beethoveniane emergono invece nel terzo movimento (*Presto*), uno scherzo dal carattere scattante, con netti contrasti dinamici, con due temi distinti, entrambi molto vividi, con un Trio (*Più lento*) in mi maggiore, caratterizzato da lunghi e pesanti accordi, come di una danza lenta e cadenzata.

Il finale (*Allegro moderato*) prende il via da un tema appuntito, leggero e giocoso, nello spirito 'rossiniano' del tema iniziale. La struttura del Rondò permette a Schubert di inanellare numerosi elementi melodici, che si susseguono con naturalezza come in un grande *divertissement*, con giochi

contrastanti a effetto, e con una costante propulsione ritmica, basata su ritmi puntati, veloci disegni dei violini e figure staccate dei fiati.

Gianluigi Mattiotti

BÉLA BARTÓK, CONCERTO N. 1 PER VIOLINO E ORCHESTRA SZ 36

Si intreccia con una delusione amorosa lo sfortunato destino del Primo Concerto di Bartók per violino, che nella sua versione completa fu eseguito e pubblicato postumo, ed era stato composto tra l'1 luglio 1907 e il 5 febbraio 1908 per la giovane e già affermata violinista Stefi Geyer (1888-1958), cui è dedicato. Bartók le consegnò il manoscritto, che la violinista non suonò mai, e che per qualche tempo fu considerato perduto. Prima di morire Stefi Geyer lo affidò a Paul Sacher perché ne curasse la prima esecuzione, che ebbe infatti luogo sotto la sua guida a Basilea il 30 maggio 1958, con solista Hans-Heinz Schneeberger e con l'Orchestra da camera di Basilea. Nel 1959 fu pubblicata la partitura. Si sapeva già che il primo tempo era divenuto, con poche modifiche, il primo dei *Due ritratti* op. 5 (1907-1908), il 'ritratto ideale', cui seguiva, come 'ritratto grottesco', la trascrizione orchestrale dell'ultima delle *Bagatelle* op. 6 per pianoforte.

Perché Bartók lasciò cadere il secondo movimento e rinunciò a far conoscere il suo Primo Concerto per violino come era stato concepito? Probabilmente per ragioni di natura personale. Era stato profondamente innamorato di Stefi Geyer: ne sono tra l'altro testimonianza alcune lunghe lettere in cui le spiega la propria visione del mondo e le ragioni del proprio materialismo ateo, che la rigida e tradizionale religiosità della fanciulla sentiva come un ostacolo al rapporto amoroso con il compositore. All'inizio della lettera dell'11 settembre 1907 Bartók le scrive:

Ho quasi pianto quando ho finito di leggere la Sua lettera, eppure, come può bene immaginare, non si tratta per me di una abitudine quotidiana.

E dopo altre pagine di riflessioni sulla posizione di Stefi («Non sapevo che fosse così legata al dogma [...] Non ho alcuna intenzione di toglierLe la fede») e di inviti a leggere Nietzsche aggiunge:

Dopo aver letto la Sua lettera mi sono seduto al pianoforte; ho il triste presentimento che nella vita non avrò altra consolazione se non la musica. Eppure....

Qui seguono dieci battute *Adagio molto* e le parole «Questo è il Suo Leitmotiv».

Da Stefi Geyer Bartók non ebbe consolazione alcuna, nemmeno musicale: solo una lettera di definitivo congedo il 13 febbraio 1908.

Nelle 14 *Bagatelle* op. 6 per pianoforte, composte nel maggio 1908, verso la fine del *Lento e funebre* n. 13, che porta il titolo «Elle est morte», troviamo il *Leitmotiv* di Stefi; e con questo attacca la mano destra nel *Valse* n. 14 «Ma mie qui danse», una ironica e stravolta danza che diventerà appunto il «ritratto grottesco» nei *Due ritratti* orchestrali. L'idea del ritratto grottesco fa subito pensare alla *Fantastique* di Berlioz, ma anche ai temi di Mefistofele che stravolgono quelli di Faust nella *Faust-Symphonie* di Liszt (i procedimenti di trasformazione tematica sono importanti già nel giovane Bartók, anche nel Concerto per violino). Difficile dire come sarebbe stato il terzo tempo del Concerto per violino, che doveva ritrarre «Stefi Geyer indifferente, fredda e silenziosa»: Bartók decise di limitare il lavoro a due tempi, corrispondenti, come vedremo, a due diverse immagini della violinista.

È questo uno dei lavori più significativi composti da Bartók nel periodo di transizione che segue la fase giovanile e precede l'acquisizione del linguaggio più maturo. Dopo inizi attenti alla lezione di Wagner e Strauss e del nazionalismo eroico alla Liszt, era stata importante, dal 1905, la conoscenza di Debussy; nel 1905 iniziano anche le ricerche insieme con Kodály sul folclore contadino ungherese e balcanico. Sono i primi contatti con il canto popolare che diventerà attraverso una originale assimilazione, linfa determinante del linguaggio del Bartók maturo, punto di partenza per un rinnovamento linguistico segnato anche dalla lezione di libertà ritmica e melodica del folclore. Collocato al centro del periodo di transizione 1905-11, il Primo Concerto per violino riassume le esperienze giovanili e preannuncia esiti più maturi, in un momento cruciale in cui diverse componenti stilistiche confluiscono in una originale sintesi di grande ricchezza.

L'articolazione del Concerto in due parti, che formano un dittico, potrebbe ispirarsi all'ultimo Beethoven, ma non ha precedenti nel concerto classico. Stefi Geyer ebbe a osservare: «Non è un vero e proprio concerto, ma una fantasia per violino e orchestra». All'inizio il violino solo presenta un materiale tematico che comincia con il *Leitmotiv* di Stefi (re-fa diesis-lado diesis-re), e presenta anche altri motivi destinati a conoscere molteplici trasformazioni e sviluppi conferendo unità organica al pezzo, la cui crescita ha una continuità, una logica e una forza di suggestione affascinanti. Bartók disse del primo tempo che era la sua musica «più diretta», che gli sgorgava dal cuore: i caratteri espressivi sono peraltro inseparabili dalla originale coerenza della costruzione. Inizia il violino solo, nella settima battuta entrano i violini dell'orchestra, che suonano divisi, dapprima contrappuntando l'idea principale con un nuovo motivo, poi riprendendola in imitazione in entrate successive: si crea intorno al solista un fitto reticolo contrappuntistico, le cui linee si incrociano e si rispondono, creando una atmosfera magica, sospesa in una indefinibile tensione, la cui intensità prefigura il più maturo contrappunto bartokiano (quello che ritroveremo all'inizio della *Musica per archi, percussioni e celesta*). Questa scrittura contrappuntisti-

ca, il cui diatonismo è percorso da inquieti tratti cromatici, fa pensare alla lezione dell'ultimo Beethoven, al primo tempo del Quartetto op. 131. E per questo modo di rivivere in un originale linguaggio contrappuntistico l'esperienza dell'ultimo Beethoven si può ricordare il Primo Quartetto per archi, che Bartók compose nel 1908 e che nel primo tempo presenta affinità con l'*Andante sostenuto* del Concerto per violino (ma vi troviamo anche il tema iniziale del secondo tempo, derivato dalla trasformazione del *Leitmotiv* iniziale del primo).

Alla concentrazione del primo movimento il secondo contrappone un carattere più eterogeneo e un clima espressivo completamente diverso, estroso, brillante, a tratti burlesco. Stefi Geyer ebbe a dire:

Ciascuno dei due movimenti è un ritratto, il primo rappresenta la fanciulla che egli amava, il secondo la violinista che ammirava.

La scrittura del solista ha un carattere virtuosistico estremamente impegnativo. Questo *Allegro giocoso*, che esplora in modo radicale le potenzialità di trasformazione del materiale su cui si basa il primo tempo, ha un carattere capriccioso e mutevole, con cambiamenti di tempo quando si presenta il secondo tema, *Meno allegro e rubato*, che poi al suo ritorno variato rallenta a un *Molto sostenuto*. La costante elaborazione dei temi rende difficile parlare di una vera e propria forma-sonata e soprattutto di individuare una autentica ripresa: il tema principale (affidato subito al solista) ritorna più volte, riconoscibile, ma sempre trasformato secondo una tecnica che si ritroverà nel Bartók maturo. Si è già notata la somiglianza di questo tema con quello iniziale del primo Quartetto. L'ultima delle sue riapparizioni, a trentasei battute dalla fine, è preceduta da qualcosa che somiglia a una sorprendente, enigmatica citazione: i due flauti accompagnati dall'arpa presentano un nuovo motivetto di due battute, posto tra virgolette e recante la misteriosa indicazione «Jászberény 28 giugno 1907».

Paolo Petazzi

BÉLA BARTÓK, CONCERTO PER ORCHESTRA SZ 116

Presagendo che nel volgere di poco tempo in Europa gli eventi sarebbero precipitati e che l'Ungheria sarebbe stata oggetto delle mire naziste, nell'ottobre del 1940 Bartók lasciava Budapest assieme alla moglie Ditta Pásztory per trasferirsi negli Stati Uniti che si apprestavano a entrare in guerra. Un viaggio avventuroso, sotto i bombardamenti e affrontando le situazioni più imprevedibili attraverso Italia, Francia e Spagna, lo condusse a imbarcarsi in Portogallo su uno degli ultimi aerei di linea diretti in America. Qui il compositore ungherese si stabilì a New York grazie a un incarico della Columbia University che il 25 novembre dello stesso anno gli conferì il dottorato

honoris causa. Ormai sessantenne si trovava a dover ricominciare daccapo e a riprendere l'insegnamento sia pubblico che privato. La sua stessa salute andava progressivamente peggiorando e anche la situazione economica non era delle migliori.

Dopo un triennio di silenzio creativo, nell'estate del 1943 giunge provvidenziale la commissione di mille dollari da parte della Fondazione musicale Koussevitzky dell'Orchestra Sinfonica di Boston. Era lo stesso direttore d'orchestra Sergej Koussevitzky che tramite la propria Fondazione commissionava una composizione orchestrale a Bartók in memoria della propria moglie Natalie. L'invito lusinghiero e il soggiorno estivo presso il lago Saranac finanziato dall'Associazione dei compositori americani contribuirono a rinvigorire la vena creativa del compositore ungherese e ad attenuarne lo sconforto prodotto dalle devastazioni della leucemia che lo avrebbe condotto a morte nel volgere di un paio d'anni. Fra il 15 agosto e l'8 ottobre del 1943 Bartók compone il Concerto per orchestra che sarà proposto al pubblico della Carnegie Hall di lì a un paio di mesi, l'1 dicembre, dall'Orchestra Sinfonica di Boston sotto la direzione dello stesso Koussevitzky. Nonostante negli Stati Uniti la presenza del compositore non fosse passata inosservata, sarà grazie al Concerto per orchestra che la sua musica prenderà ad affermarsi presso il pubblico americano e successivamente presso quello europeo. È una composizione destinata a esaltare le possibilità espressive e tecniche di una grande orchestra e che in ossequio al titolo si impone quale pezzo dove il virtuosismo orchestrale è espresso ai massimi livelli; lo stesso compositore in una breve presentazione del Concerto confermava tale caratteristica:

Lo spirito generale del lavoro rappresenta, eccettuando lo scherzoso secondo movimento, una transizione graduale dalla severità del primo movimento e dalla lugubre canzone di morte del terzo all'affermazione della vita contenuta nell'ultimo [...]. Il titolo di questo lavoro orchestrale affine alla sinfonia è spiegato dalla tendenza a trattare i singoli strumenti dell'orchestra in maniera concertante o solistica. Il trattamento virtuosistico appare per esempio nelle sezioni fugate dello sviluppo del primo movimento [ottoni] o nel *perpetuum mobile* del tema principale dell'ultimo movimento [archi], e specialmente nel secondo movimento in cui le coppie di strumenti appaiono in successione, sempre con passaggi brillanti.

Anzi il Concerto non mancava di qualche eccessivo ammiccamento al gusto americano secondo le recensioni di alcuni critici europei, e venne anche accusato di essere imbevuto di fastosità hollywoodiana ma, ironia della sorte, sarà proprio questa composizione a conquistare l'Europa dopo la morte del compositore e a far rinascere l'interesse per la sua musica negli anni Cinquanta divenendo una delle composizioni più amate dal pubblico europeo. Il Concerto mescola sapientemente allusioni neoclassiche, riconsiderazioni di tecniche contrappuntistiche antiche, contaminazioni provenienti dal *jazz* e dalla musica leggera coeva e elementi ritmico-melodici della

tradizione musicale balcanica, mentre la tavolozza timbrica è quanto mai variegata grazie all'impiego della grande orchestra sinfonica e ai frequenti spazi solistici dedicati ai singoli strumenti. Rispetto alla produzione degli anni Trenta, dove spiccano la *Musica per archi, percussioni e celesta*, il Quinto Quartetto, la Sonata per due pianoforti e percussioni, nel Concerto si nota un progressivo processo di semplificazione le cui avvisaglie si percepiscono nei lavori del congedo definitivo dall'Europa (nel Primo Concerto per violino e, palesemente, nel Divertimento per archi e nel Sesto Quartetto) determinato da eventi luttuosi, dall'avanzata nazista e dalla morte della madre. Nell'atto di lasciare l'Europa Bartók prende congedo dalla musica del vecchio mondo e da una concezione raffinata e colta dell'arte dove dominavano ricerca linguistica, sperimentalismo e cura degli stili: tutti atteggiamenti inutili in un mondo dominato dalla violenza e dalla sopraffazione. Forse il nuovo stile che si impone durante il soggiorno americano e che oltre al Concerto per orchestra accoglie anche il Terzo Concerto per pianoforte e orchestra, la Sonata per violino solo e il Concerto per viola e orchestra, composti nell'arco di un paio d'anni, potrebbe essere la testimonianza del bisogno di comunicare di Bartók, che riuscì a comporre nonostante la disastrosa situazione economica e la salute irrimediabilmente minata dalla leucemia. Anzi, paradossalmente in questo periodo il compositore era letteralmente in preda a una sorta di 'furore creativo' e assillato da una miriade di progetti. A una settimana dalla morte confessava a un medico che lo curava all'ospedale il suo dispiacere di doversene andare «con le valigie piene zeppe».

Il Concerto è costruito su una forma concentrica in cinque movimenti, come il Quarto e il Quinto Quartetto: al centro l'*Elegia* incorniciata fra due Scherzi e agli estremi l'Introduzione e il Finale. Ognuno dei movimenti è contraddistinto da un titolo che ne esplicita le peculiarità espressive o costruttive, o le funzioni nell'economia dell'opera. Il primo, l'Introduzione, presenta una fisionomia pseudo-teatrale dall'incedere maestoso: settantacinque misure di preludio con varie rielaborazioni del tema. Il disegno per quarte dei violoncelli e dei contrabbassi delle prime battute rimanda alle sonorità del passato bartókiano, specie all'introduzione del *Castello di Barbablù*. I tremoli degli altri archi e le figurazioni dei flauti rendono però eteree ma allo stesso tempo inquietanti le sonorità, complici gli interventi delle trombe che anticipano il tema poi ripreso a piena voce e in ottave dai violini.

Dopo un breve ponte ecco l'*Allegro vivace* in 3/8 caratterizzato da un tema estremamente conciso esposto dai violini e quindi rielaborato con lievi ma continue modificazioni, inversioni, moti retrogradi, figure speculari; sino al *Tranquillo* dove il tema intonato dapprima dall'oboe e poi dal flauto assume la fisionomia di barcarola sui pizzicati degli archi. Di sezione in sezione il tema si trasforma nel suo aspetto strutturale e espressivo, sino

a divenire un soggetto contrappuntistico nel fugato realizzato dagli ottoni, alternando grinta e dolcezza: una sorta di 'tema-personaggio' che indossa diverse maschere.

L'*Allegro scherzando* trae il titolo *Presentando le coppie* dall'organizzazione degli interventi dei fiati che si susseguono in coppia con figurazioni di danza: fagotti in seste, oboi in terze, clarinetti in settime, flauti in quinte, trombe per seconde. Cinque sezioni, seguite da una sorta di corale con sottofondo di percussioni che fa da ponte fra prima parte e ricapitolazione con gli strumenti in combinazioni permutate dove l'orchestra interviene più corposamente: quasi una rassegna degli strumenti a fiato sul contrappunto di pizzicati degli archi, non senza una velata allusione al *Bolero* di Ravel. Ne scaturisce uno Scherzo nel quale il corale funge da Trio centrale dall'umorismo acre. Lo stesso compositore scriveva di questa pagina:

consiste in un concatenamento di brevi sezioni indipendenti, successivamente introdotte dai fiati in cinque coppie: fagotti, oboi, clarinetti, flauti, trombe in sordina. Le cinque sezioni non hanno tematicamente niente in comune [...]. Una specie di trio, un breve corale per ottoni e tamburo segue, dopodiché le cinque sezioni vengono ricapitolate con una strumentazione più elaborata.

L'Elegia che è il cuore del Concerto è un esempio di musica notturna di stile bartókiano con figurazioni veloci dei fiati, fremiti e invocazioni disperate. Un modello può essere la *Musica della notte* della *suite* pianistica *All'aria aperta* del 1926, oppure il Divertimento per archi del 1939, quando il compositore stava maturando l'idea di lasciare l'Europa. La pagina è costruita su materiale tematico desunto dall'introduzione al primo movimento: ritornano le quarte degli archi gravi, ora discendenti; è una melodia appassionata e intensa che sgorga dai bassi avvolta da brividi e sussurri orchestrali. L'Elegia prosegue sul filo delle figurazioni allucinate di flauti e clarinetti, dei glissandi delle arpe e dei rulli dei timpani. Ma ciò che più rende misteriosa la pagina è quel singolo si naturale acuto intonato dall'oboe sin dalla decima battuta, a introduzione del suo breve disegno cromatico, e reiterato insistentemente dall'ottavino la cui voce filiforme rende quel suono incancellabile e allo stesso tempo incombente. Le impressioni lugubri suscitate dal si dell'ottavino vengono confermate e ampliate dalla marcia funebre che sgorga da un frammento tematico dell'introduzione: un breve disegno delle trombe che danno vita a un incedere di accordi cadenzati da corteo funebre ritmicamente affine a quello del Divertimento per archi. La ripresa è condotta sostanzialmente dalle figurazioni in biscrome dei legni e il movimento si conclude sull'ineluttabile si naturale dell'ottavino che ha tacitato l'intera orchestra.

Intermezzo interrotto è il titolo del quarto movimento dalla classica architettura strofica che impiega tre temi di origine popolare su ritmi bulgari: il primo, proposto dall'oboe, è pungente e dal ritmo irregolare; il

secondo caldo e appassionato è intonato dalle viole e successivamente dai violini mentre il terzo si distingue per il piglio quasi irriverente ed è direttamente derivato dal tema che Šostakovič ripete per una dozzina di volte nel primo tempo della Settima Sinfonia (*Leningrado*); ed è proprio questo tema intonato dapprima dal clarinetto che interrompe il placido scorrere dell'*Intermezzo*. Il figlio del compositore raccontava che il padre aveva ascoltato alla radio l'esecuzione della Settima di Šostakovič criticando l'eccesso di ripetizioni di un tema decisamente ingenuo e che di conseguenza l'inserito parodistico avrebbe avuto come obiettivo il compositore russo che non godeva di una grandissima stima da parte di Bartók.

Infine, il Concerto si conclude con un moto perpetuo dalla dinamica travolgente e che mette a dura prova le capacità dell'orchestra. È il più esteso dei cinque movimenti e la struttura rimanda a quella sonatistica. Riaffiorano il furore e i ritmi ossessivi e 'barbarici' della Sonata per pianoforte, dell'*Allegro barbaro* e della Sonata per due pianoforti e percussioni, alternati a echi di danze popolari della terra d'origine che non mancano di sfociare in un'ampia sezione fugata dal tema esposto dai violini secondi; e in breve l'intera orchestra ne viene coinvolta prima che le velocissime figurazioni degli archi diano il via alla fase conclusiva.

Francesco Passadore

HENRIK NÁNÁSI

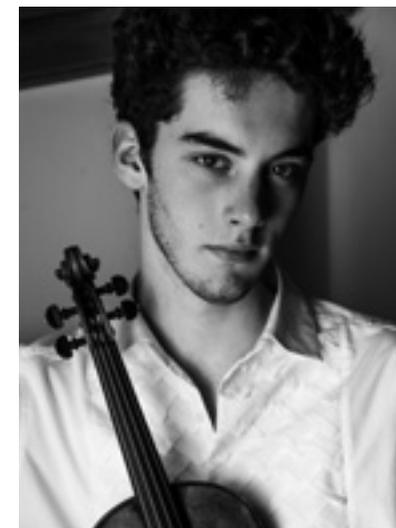
Nato a Pécs, in Ungheria, dopo gli studi in pianoforte e composizione al Conservatorio di Budapest si è perfezionato in composizione e direzione d'orchestra all'Università della Musica e delle Arti interpretative di Vienna. Ha lavorato come assistente musicale a Covent Garden, sotto la guida di Antonio Pappano, e all'Opéra de Monte-Carlo. Dal 2012 al 2017 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*), la Bayerische Staatsoper di Monaco (*La traviata*), l'Arena di Verona (*Carmen*), l'Opernhaus di Zurigo (*Le nozze di Figaro*) e il 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*, *La 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, ed è poi ritornato al Palau Reina Sofia eseguendo il *Macbeth* verdiano con Plácido Domingo nel ruolo del titolo. Sul versante sinfonico, ha lavorato con compagini quali la Radio-Symphonieorchester di Vienna, la Bruckner Orchester di Linz, l'Essener Philharmoniker, l'Orchestra de la Comunitat Valenciana, l'Orchestra del Maggio Musicale Fiorentino, l'Orchestra del Teatro San Carlo di Napoli, l'Orchestra del Teatro Massimo di Palermo e l'Orchestra della Fenice. Nel 2016-2017 a Berlino ha eseguito, tra gli altri titoli, *Rusalka* di Dvořák e *Der Jahrmarkt von Sorotschinzi* di Musorgskij, a Covent Garden *Il barbiere di Siviglia* e all'Opéra Bastille *Die Zauberflöte*. In settembre interpreta *Elektra* di Strauss a San Francisco.

GIOVANNI ANDREA ZANON

Nato a Castelfranco Veneto nel 1998, nel corso della sua attività musicale vince oltre trenta concorsi nazionali e internazionali ed effettua più di centosettanta concerti in qualità di solista in Italia, Svizzera, Germania, Polonia, Russia, Austria, Canada e Stati Uniti. Ammesso nel 2002, all'età di quattro anni, al Conservatorio di Padova, risulterà essere il più giovane allievo nella storia delle istituzioni musicali nazionali. Si diploma poi al Benedetto Marcello di Venezia, e debutta come solista, all'età di tredici anni, con l'Orchestra del Teatro La Fenice. Inaugura la stagione lirica 2014 dell'Arena di Verona e suona regolarmente per la stagione sinfonica del Teatro Filarmonico, sempre a Verona. Su consiglio di Zubin Mehta si trasferisce negli Stati Uniti per studiare con Pinchas Zukerman presso la Manhattan School di New York, dove risulta vincitore della selezione per il Master of Art di violino. Le ultime affermazioni lo hanno visto premiato come miglior allievo ai *master* della National Arts Centre dell'Università di Ottawa, in Canada, e suonare il Concerto per violino e orchestra op. 35 di Čajkovskij al Lincoln Center di New York in rappresentanza della Manhattan School. Nel marzo del 2017 ha debuttato con l'Orchestra Sinfonica di Milano Giuseppe Verdi eseguendo il Concerto per violino e orchestra op. 61 di Beethoven diretto da Jader Bignamini. Attualmente studia presso l'Accademia Hanns Eisler di Berlino sotto la guida di Antje Weithaas e si perfeziona con la stessa ai corsi dell'Accademia di Kromberg.



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, 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 *tournee* 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), Diego Matheuz dal 2011 al 2014; 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*. Tra le produzioni più recenti cui ha preso parte l'Orchestra del Teatro La Fenice si ricorda infine *Aquagranda* di Filippo Perocco, opera commissionata dalla Fenice per i cinquant'anni dell'alluvione di Venezia, vincitrice del Premio speciale Franco Abbiati 2017.

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, del *Killer di parole* di Claudio Ambrosini con Andrea Molino e di *Aquagranda* di Filippo Perocco. *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.



ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE

Violini primi Roberto Baraldi ♦, Enrico Balboni ♦♦, Fulvio Furlanut, Nicholas Myall, Mauro Chirico, Loris Cristofoli, Andrea Crosara, Roberto Dall'Igna, Elisabetta Merlo, Sara Michieletto, Margherita Miramonti, 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, Simona Cappabianca, 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 •, Petr Pavlov ♦, 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, 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 •, Giulia Ginestrini

Controfagotto Fabio Grandesso

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

Trombe Piergiuseppe Doldi •, Stefano Benedetti ♦, 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

♦ a termine

• 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, Lorian Marin, Sabrina Mazzamuto, Antonella Meridda, Alessia Pavan, Lucia Raicevich, Andrea Lia Rigotti, Ester Salaro, Elisa Savino

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

Tenori Domenico Altobelli, Miguel Angel Dandaza, Cosimo D'Adamo, Salvatore De Benedetto, Dionigi D'Ostuni, Enrico Masiero, Carlo Mattiazzo, Stefano Meggiolaro, Roberto Menegazzo, Ciro Passilongo, Marco Rumori, Bo Schunnesson, Salvatore Scribano, Massimo Squizzato, Paolo Ventura, Bernardino Zanetti

Bassi Giuseppe Accolla, Carlo Agostini, Giampaolo Baldin, Julio Cesar Bertollo, Enzo Borghetti, 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

sovrintendente in attesa di nomina, Rossana Berti, Costanza Pasquotti ◇

BIGLIETTERIA Nadia Buoso *responsabile*, Lorenza Bortoluzzi, Alessia Libettoni, Elena Florio ◇

UFFICIO STAMPA Barbara Montagner *responsabile*, Thomas Silvestri, Elisabetta Gardin ◇, Alessia Pelliccioli ◇, 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

DIREZIONE SERVIZI DI ORGANIZZAZIONE DELLA PRODUZIONE Lorenzo Zanon *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 ◇

DIREZIONE GENERALE

DIREZIONE AMMINISTRATIVA E CONTROLLO

Andrea Erri *direttore generale*, Dino Calzavara *responsabile ufficio contabilità e controllo*, Anna Trabuio, Nicolò De Fanti ◇

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

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 *sovrintendente direttore ad interim*, Laura Coppola

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

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 ◇, Franco Contini ◇, Filippo Maria Corradi ◇, Cristiano Gasparini ◇, Lorenzo Giacomello ◇, Daria Lazzaro ◇, Martina Sosio ◇, Giacomo Tagliapietra ◇

ELETTRICISTI Vilmo Furian *capo reparto*, Fabio Baretin *vice capo reparto*, Costantino Pederoda *vice capo reparto*, Alberto Bellemo, Andrea Benetello, Marco Covelli, Federico Geatti, Maurizio Nava, Marino Perini, *nnp**, Alberto Petrovich, *nnp**, Luca Seno, Teodoro Valle, Giancarlo Vianello, Massimo Vianello, Roberto Vianello, Alessandro Diomede ◇, Alessio Lazzaro ◇, Michele Voltan ◇

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

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 ◇, Luisa Isicato ◇, Paola Masè ◇, Stefania Mercanzin ◇, Alice Nicolai ◇, Francesca Semenzato ◇, Emanuela Stefanello ◇, Marina Liberalato ◇, Paola Milani *addetta calzoleria*

◇ a termine

**nnp* nominativo non pubblicato per mancato consenso



LIRICA E BALLETO 2017-2018

Teatro La Fenice
24, 26, 29 novembre, 1, 3 dicembre 2017

opera inaugurale

Un ballo in maschera

musica di Giuseppe Verdi

direttore Myung-Whun Chung
regia Gianmaria Aliverta
scene Massimo Checchetto
costumi Carlos Tieppo

personaggi e interpreti principali
Riccardo Francesco Meli
Amelia Kristin Lewis
Renato Vladimir Stoyanov

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
6, 7, 9, 19, 21 dicembre 2017
3, 4, 5, 7, 9, 10 gennaio 2018

La traviata

musica di Giuseppe Verdi

direttore Enrico Calesso/Marco Paladin
(9, 10/1)
regia Robert Carsen
scene e costumi Patrick Kinmonth

personaggi e interpreti principali
Violetta Claudia Pavone/Mihaela Marcu
Alfredo Ivan Ayon Rivas/Leonardo Cortellazzi
Germont Giuseppe Altomare/Armando Gabba

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
13, 14, 15, 16, 17 dicembre 2017

Reale Balletto delle Fiandre

coreografie di Sidi Larbi Cherkaoui
e Jeroen Verbruggen

musiche di Modest Musorgskij,
Maurice Ravel e Claude Debussy

Teatro Malibran
19, 21, 23, 25, 27 gennaio 2018

Le metamorfosi di Pasquale

o sia Tutto è illusione nel mondo
musica di Gaspare Spontini

direttore Gianluca Capuano
regia Bepi Morassi
scene e costumi Accademia di Belle Arti di Venezia

personaggi e interpreti principali
Costanza Irina Dubrovskaya
Il marchese Giorgio Misseri

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice
in coproduzione con Fondazione Pergolesi Spontini di Jesi
prima esecuzione in tempi moderni

Teatro La Fenice
2, 4, 8, 10, 13 febbraio 2018

Die lustige Witwe

La vedova allegra
musica di Franz Lehár

direttore Stefano Montanari
regia Damiano Michieletto
scene Paolo Fantin
costumi Carla Teti

personaggi e interpreti principali
Hanna Glawari Nadja Mchantaf
Danilo Danilowitsch Christoph Pohl

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice
in coproduzione con Teatro dell'Opera di Roma

Teatro La Fenice
3, 6, 7, 9, 11, 14, 15, 16, 18 febbraio 2018
Progetto Rossini nel centocinquantesimo anniversario della morte

Il barbiere di Siviglia

musica di Gioachino Rossini

direttore Stefano Montanari
regia Bepi Morassi
scene e costumi Lauro Crisman

personaggi e interpreti principali
Il conte d'Almaviva Giorgio Misseri/
Francisco Brito
Bartolo Omar Montanari
Rosina Laura Verrecchia/Chiara Amarù
Figaro Bruno Taddia/Vincenzo Taormina

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
16, 17, 18, 20, 21, 22, 23, 24, 25 marzo 2018

La bohème

musica di Giacomo Puccini

direttore Myung-Whun Chung
regia Francesco Micheli
scene Edoardo Sanchi
costumi Silvia Aymonino

personaggi e interpreti principali
Rodolfo Ivan Ayon Rivas/Azer Zada
Mimi Selene Zanetti/Vittoria Yeo
Marcello Julian Kim/Bruno Taddia
Musetta Irina Dubrovskaya

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

LIRICA E BALLETO 2017-2018

Teatro La Fenice
6, 8, 10, 12, 14, 22, 24 aprile 2018

Madama Butterfly

musica di Giacomo Puccini

direttore Manlio Benzi
regia Alex Rigola
scene e costumi Mariko Mori

personaggi e interpreti principali
Cio-Cio-San Vittoria Yeo
F.B. Pinkerton Azer Zada
Suzuki Manuela Custer

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice
progetto speciale Biennale Arte 2013

Teatro Malibran
13, 15, 17, 19, 21 aprile 2018

Orlando furioso

musica di Antonio Vivaldi

direttore Diego Fasolis
regia Fabio Ceresa
scene Massimo Checchetto
costumi Giuseppe Palella

personaggi e interpreti principali
Orlando Sonia Prina
Angelica Francesca Aspromonte
Alcina Lucia Cirillo
Ruggiero Carlo Vistoli
Astolfo Riccardo Novaro

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice
in coproduzione con Festival della Valle d'Itria di Martina Franca
e RSI Radio Svizzera Italiana

Teatro La Fenice
20, 28 aprile, 6, 12, 18, 23, 25, 27, 29,
31 maggio, 3, 5 giugno 2018

L'elisir d'amore

musica di Gaetano Donizetti

direttore Riccardo Frizza
regia Bepi Morassi
scene e costumi Gianmaurizio Fercioni

personaggi e interpreti principali
Adina Irina Dubrovskaya
Dulcamara Carlo Lepore
Belcore Marco Filippo Romano

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
27, 29 aprile, 4 maggio 2018
Progetto Rossini nel centocinquantesimo anniversario della morte

Il signor Bruschino

musica di Gioachino Rossini

direttore Alvise Casellati
regia Bepi Morassi
scene e costumi Accademia di Belle Arti di Venezia

personaggi e interpreti principali
Sofia Giulia Bolcato
Florville Francisco Brito
Gaudenzio Omar Montanari

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
5, 11, 15, 17, 20, 22, 24, 26, 30 maggio,
1 giugno 2018

La traviata

musica di Giuseppe Verdi

direttore Francesco Ivan Ciampa/Marco Paladin (22, 24, 26/5)
regia Robert Carsen
scene e costumi Patrick Kinmonth

personaggi e interpreti principali
Violetta Francesca Dotto
Alfredo Matteo Lippi
Germont Julian Kim

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
13, 16, 19 maggio 2018

Norma

musica di Vincenzo Bellini

direttore Riccardo Frizza
regia, scene e costumi Kara Walker

personaggi e interpreti principali
Norma Mariella Devia
Adalgisa Carmela Remigio
Pollione Stefan Pop
Oroveso Luca Tittoto

Orchestra e Corodel Teatro La Fenice

maestro del Coro Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
29 giugno, 1, 3, 5, 7 luglio 2018

Richard III

musica di Giorgio Battistelli

direttore Tito Ceccherini
regia Robert Carsen
scene e costumi Radu Boruzescu

personaggi e interpreti principali
Richard III Gidon Saks
Duchess of York Sara Fulgoni
Clarence e Tyrrel Christopher Lemmings

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro Claudio Marino Moretti

allestimento Vlaamse Opera di Anversa
prima rappresentazione italiana

Teatro La Fenice
13, 14, 15 luglio 2018

Brodsky/Baryšnikov

one man show
con Michail Baryšnikov
prima rappresentazione italiana

Teatro La Fenice
21, 22 luglio 2018

Les Étoiles

Gala internazionale di danza



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

LIRICA E BALLETO 2017-2018

Teatro La Fenice
19, 24, 26 agosto, 2, 4, 15, 19, 23, 27 settembre, 4, 6, 20, 24, 26, 28, 30 ottobre 2018
Progetto Rossini nel centocinquantesimo anniversario della morte

Il barbiere di Siviglia

musica di Gioachino Rossini

direttore Gregory Kunde
regia Bepi Morassi
scene e costumi Lauro Crisman

personaggi e interpreti principali
Rosina Chiara Amaru
Il conte di Almaviva Juan Francisco Gatell
Figaro Julian Kim
Bartolo Omar Montanari

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
25 agosto, 1, 6, 9, 13, 16, 18, 21, 28, 30 settembre, 5, 7, 9 ottobre 2018

La traviata

musica di Giuseppe Verdi

direttore Giacomo Sagripanti
regia Robert Carsen
scene e costumi Patrick Kinmonth

personaggi e interpreti principali
Violetta Nadine Sierra
Alfredo Stefan Pop
Germoni Markus Werba

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
31 agosto, 5, 14, 20, 22, 29 settembre 2018

Madama Butterfly

musica di Giacomo Puccini

direttore Renato Balsadonna
regia Alex Rigola
scene e costumi Mariko Mori

personaggi e interpreti principali
Cio-Cio-San Vittoria Yeo
F.B. Pinkerton Vincenzo Costanzo
Suzuki Manuela Custer

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
19, 21, 23, 25, 27 ottobre 2018
Progetto Rossini nel centocinquantesimo anniversario della morte

Semiramide

musica di Gioachino Rossini

direttore Riccardo Frizza
regia Cecilia Ligorio

personaggi e interpreti principali
Semiramide Jessica Pratt
Arsace Teresa Iervolino
Assur Alex Esposito
Idreno Edgardo Rocha

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice - Sale Apollinee
31 ottobre, 1, 2, 5, 6, 7, 21, 23 novembre, 4, 5, 6, 9, 10 dicembre 2017

I duellanti. Notturmo Settecento

musica di Paolo Furlani

maestro concertatore Alberto Maron
regia Michele Modesto Casarin

Ensemble Harmonia Pratica

commissione Fondazione Teatro La Fenice
in collaborazione con Pantakin Commedia, Woodstock Teatro e Conservatorio Benedetto Marcello di Venezia
prima esecuzione assoluta

OPERA GIOVANI

Teatro Malibran
22, 23, 24 febbraio 2018

Zenobia, regina de' Palmireni

musica di Tomaso Albinoni

direttore Francesco Erle
regia Francesco Bellotto

Orchestra del Conservatorio Benedetto Marcello di Venezia

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

Teatro Malibran
17, 18, 19 maggio 2018

Il regno della luna

musica di Niccolò Piccinni

direttore Maurizio Dini Ciacci

Orchestra del Conservatorio Benedetto Marcello di Venezia

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

SINFONICA 2017-2018

Teatro La Fenice
3 novembre 2017 ore 20.00 inaugurazione
4 novembre 2017 ore 20.00 turno S
5 novembre 2017 ore 17.00 turno U

direttore

Donato Renzetti

Fabio Vacchi
Canti di fabbrica per voce e orchestra su testi dei 'poeti di fabbrica'
Attilio Zanichelli, Fabio Franzin e Ferruccio Brugnaro
commissione Fondazione Teatro La Fenice
tenore Paolo Antognetti

Pino Donaggio

Io che non vivo per coro e orchestra

Giuseppe Verdi

Attila: «Qual notte!... Ella in poter del barbaro»

tenore Stefan Pop

Antonín Dvořák

Sinfonia n. 9 in mi minore op. 95

Dal nuovo mondo

Teatro La Fenice

10 novembre 2017 ore 20.00 turno S

direttore

Myung-Whun Chung

Gustav Mahler

Sinfonia n. 5

corno obbligato Konstantin Becker

Basilica di San Marco

18 dicembre 2017 ore 20.00 per invito

19 dicembre 2017 ore 20.00 turno S

direttore

Marco Gemmani

musiche di Claudio Monteverdi

Solisti della Cappella Marciana

per il 450° anniversario della nascita del suo maestro Claudio Monteverdi

Teatro La Fenice

13 gennaio 2018 ore 20.00 turno S

14 gennaio 2018 ore 17.00 turno U

direttore

Daniele Rustioni

Ermanno Wolf-Ferrari

Concerto in re maggiore per violino e orchestra op. 26

violino Francesca Deگو

Franz Schubert

Sinfonia n. 8 in do maggiore D 944

La grande

Teatro La Fenice

17 febbraio 2018 ore 20.00 turno S

direttore

Claudio Marino Moretti

Gabriele Cosmi

Commissione «Nuova musica alla Fenice» con il sostegno della Fondazione Amici della Fenice
prima esecuzione assoluta

Benjamin Britten

Rejoice in the Lamb op. 30

cantata per 4 solisti, coro e organo

Maurice Duruflé

Requiem op. 9

versione per soli, organo e coro

organo Ulisse Trabacchin

Teatro La Fenice

23 febbraio 2018 ore 20.00 turno S

25 febbraio 2018 ore 17.00 turno U

direttore

Elio Boncompagni

Franz Schubert

Die Zauberharfe D 644: Ouverture

Sinfonia n. 3 in re maggiore D 200

Ottorino Respighi

Impressioni brasiliane P. 153

Nino Rota

Suite dal balletto *Le Molière imaginaire*

Teatro La Fenice

2 marzo 2018 ore 20.00 turno S

4 marzo 2018 ore 17.00 turno U

direttore

Yuri Temirkanov

Franz Schubert

Sinfonia n. 7 in si minore D 759 *Incompiuta*

Sergej Prokof'ev

Sinfonia n. 5 in si bemolle maggiore op. 100

Teatro La Fenice

30 marzo 2018 ore 20.00 turno S

direttore

Diego Fasolis

Domenico Turi

Commissione «Nuova musica alla Fenice» con il sostegno della Fondazione Amici della Fenice
prima esecuzione assoluta

Franz Schubert

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

Giovanni Battista Pergolesi

Stabat Mater per soprano, contralto e orchestra P. 77

Teatro La Fenice
16 aprile 2018 ore 20.00 turno S
Programma da definire

Teatro La Fenice
9 giugno 2018 ore 20.00 turno S
10 giugno 2018 ore 17.00 turno U

direttore
Antonello Manacorda

Richard Wagner
Siegfried-Idyll WWV 103 per piccola orchestra

Franz Schubert
Sinfonia n. 2 in si bemolle maggiore D 125

Edward Elgar
Enigma Variations op. 36

Teatro Malibran
16 giugno 2018 ore 20.00 turno S
17 giugno 2018 ore 17.00 turno U

direttore
Francesco Lanzillotta

Daniele Ghisi
Commissione «Nuova musica alla Fenice»
con il sostegno della Fondazione Amici della Fenice
prima esecuzione assoluta

Wolfgang Amadeus Mozart
Concerto n. 6 in si bemolle maggiore per
pianoforte e orchestra KV 238
pianoforte **Elena Nefedova**

Giovanni Salviucci
Introduzione per orchestra

Franz Schubert
Sinfonia n. 1 in re maggiore D 82

Teatro La Fenice
6 luglio 2018 ore 20.00 turno S
7 luglio 2018 ore 20.00 turno U

direttore
Henrik Nánási

Franz Schubert
Sinfonia n. 6 in do maggiore D 589

Béla Bartók
Concerto n. 1 per violino e orchestra SZ 36
violino **Giovanni Andrea Zanon**

Concerto per orchestra SZ 116

Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice

credit fotografici
Myung-Whun Chung: Silvia Lelli
Daniele Rustioni: Davide Cerati
Claudio Marino Moretti: Michele Crosera
Yuri Temirkanov: Stas Levshin
Daniele Ghisi: Carla Felotti
Henrik Nánási: J Henry Fair
Orchestra e Coro 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.

Si ringrazia l'Archivio storico del Teatro La Fenice per aver messo a disposizione il materiale fotografico e redazionale.

In particolare:

le note sulla Sinfonia n. 5 di Gustav Mahler sono tratte dal programma di sala della Stagione Sinfonica 2007-2008;

le note sulla Sinfonia n. 8 in do maggiore D 944 di Franz Schubert sono tratte dal programma di sala del concerto del 12 dicembre 1993;

le note sulla Sinfonia n. 7 in si minore D 759 sono tratte dal programma di sala del Concerto Fenice Day 2011;

le note sullo *Stabat Mater* di Giovanni Battista Pergolesi sono tratte dal programma di sala dei Concerti 2001;

le note sul *Siegfried Idyll* di Richard Wagner sono tratte dal programma di sala del concerto del 29 settembre 2001;

le note sulle *Enigma Variations* di Edward Elgar

sono tratte dal programma di sala *Stili e interpreti* 2005-2006;

le note sul Concerto per orchestra sz 116 di Béla Bartók sono tratte dal programma di sala del concerto del 13 luglio 2001.

Si ringraziano le case editrici Einaudi, Giuliano Ladolfi, Campanotto e Bertani per la concessione dei testi delle poesie dei *Canti di fabbrica* di Fabio Vacchi.

In particolare:

Città addormentata è tratta da

Attilio Zanichelli, *Una cosa sublime*, Einaudi, Torino 1982;

Marta è tratta da

Fabio Franzin, *Fabrica e altre poesie*, Giuliano Ladolfi Editore, Novara 2013;

L'altro giorno l'ho sorpreso è tratta da

Ferruccio Brugnaro, *Le stelle chiare di queste notti*, Campanotto Editore, Udine 1993;

Non racconteremo mai abbastanza è tratta da

Ferruccio Brugnaro, *Vogliamo cacciarci sotto*, Bertani, Verona 1975

Si ringrazia Gabrielli Editori per la concessione delle note di sala sul Concerto per violino e orchestra op. 26 di Ermanno Wolf-Ferrari, tratte da *Ermanno Wolf-Ferrari. La musica, la grazia, il silenzio*, Gabrielli editori, San Pietro in Cariano (VR) 2012.

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. Barbara Montagner
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 2017
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

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

Restauri

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

Donazioni

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

Acquisti

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

PUBBLICAZIONI

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

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

Gran Teatro La Fenice, a cura di Terisio Pignatti, con note storiche di Paolo Cossato, Elisabetta Martinelli Pedrocco, Filippo Pedrocco, Venezia, Marsilio, 1981¹, 1984², 1994³;

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

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

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

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

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

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

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

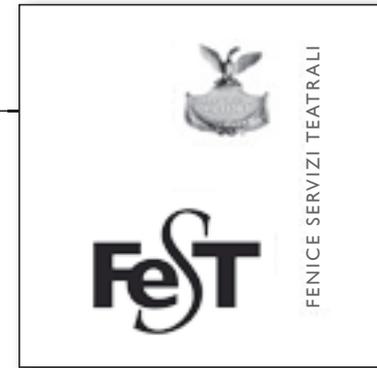
La Fenice 1792-1996. Il teatro, la musica, il pubblico, l'impresa, di Anna Laura Bellina e Michele Girardi, Venezia, Marsilio, 2003;

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

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

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





Amministratore Unico

Giorgio Amata

Collegio Sindacale

Stefano Burighel, *Presidente*

Annalisa Andreetta

Paolo Trevisanato

Giovanni Diaz, *Supplente*

Federica Salvagno, *Supplente*

Fest Srl - Fenice Servizi Teatrali

*Società soggetta all'attività di direzione e coordinamento
della Fondazione Teatro La Fenice di Venezia*

FEST srl
Fenice Servizi Teatrali

